



Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico

El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta

Ana Rodríguez Granell



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico.

El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta

Tesis doctoral

Ana Rodríguez Granell

Dir.: José Enrique Monterde

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Dept. Història del Art

Programa de doctorado: Història, teoria i crítica de les arts

Bienio 2006-2008

2012

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecerle al Dr. José Enrique Monterde la enriquecedora experiencia formativa que ha supuesto para mí trabajar bajo su supervisión a lo largo de estos cuatro años, a Rubén Martínez por la gran ayuda brindada y por las sugerentes ideas que me ha aportado siempre y que me han ayudado a perfilar el rumbo de la investigación, a mis compañeros de la Universitat Oberta de Catalunya: Montserrat Crespín, Swen Seebach, Dra. Natàlia Cantó, Dr. Roger Martínez, Dr. Francesc Núñez, Dr. Pau Alsina, Dr. Isaac González, Dr. Joan Fuster, Neus Rotger y al Dr. Joan Campàs por sus valiosos consejos y su generosidad a la hora de dedicarme parte de su tiempo, a mis amigos Paula Santamarina, Alicia Yáñez, Jaron Rowan y Efraín Foglia quienes en un momento u otro me han acompañado y me han ofrecido su apoyo. Agradecer profundamente también a la Dra. Palmira González y a Sonia Felip quienes me ofrecieron la oportunidad de obtener una beca de colaboración con la UB que me permitió iniciar el desarrollo de esta investigación, por sus comentarios y las diferentes perspectivas que me han sugerido, agradezco al Dr. Josexo Cerdán, al Dr. Miguel Fernández Labayen y a la Dra. María Ruido el tiempo que me han dedicado, y finalmente, a mi familia, sin la que no hubiera sido posible empezar mis estudios en Barcelona.

Índice

Índice	i
Introducción.....	vii
1. El uso del dispositivo/aparato en Louis Althusser y su relación con la Ideología.	13
1.1. Acepciones del concepto de ideología	17
1.2. Dispositivo según Michel Foucault.....	25
1.3 Dispositivo Crítico.....	30
1.4. Hipótesis para el análisis sobre la teoría y práctica del cine a través del dispositivo crítico:.....	31
2. Sobre el uso del concepto de dispositivo en los estudios sobre la imagen	37
2.1 El dispositivo como encuentro entre espectador e imagen.	38
2.2 El dispositivo en su dimensión simbólica: técnica e ideología en el contexto de la crítica francesa	40
2.3 Introducción a la crítica ideológica en los estudios británicos sobre cine.....	60
3. Los cambios del concepto de crítica y cultura desde el siglo XVIII hasta finales del XIX	69
3.1. Los dos modelos de crítica asociados a la modernidad en Immanuel Kant	69
3.2. La cultura en sentido negativo: introducción a Jean Jaques Rousseau	76
3.3. Aufklärung y cultura en la crítica kantiana.....	80
3.1.3. La <i>Crítica de la razón pura</i> (1787) y <i>Crítica de la razón práctica</i> (1788): la escisión entre el saber y el deber	81
3.1.4. La <i>Crítica del juicio</i> (1790).....	84
3.4. El contexto alemán del idealismo: la Cultura en sentido afirmativo.....	90
3.4.1. El movimiento <i>Sturm und Drang</i> : la cultura como sustituto de la política... 91	
3.4.2. Algunas aportaciones de Gotthold Ephraim Lessing.....	94
3.4.3. Algunas aportaciones de Johann Gottfried von Herder	97
3.4.4. <i>La educación estética del hombre</i> en Schiller: la cultura como forma de gobierno a través del concepto de <i>Kulturstaat</i>	99
3.4.5. El <i>Estado de Cultura</i> como orden social ideal	100

4. La cultura y el campo del arte en el siglo XIX: hacia la emergencia de dispositivos críticos.....	105
4.1. Las relaciones entre el Estado y las artes en la afirmación de una cultura oficial: el caso alemán en el siglo XIX.	106
4.2. Renovación de la estructura del campo artístico y la figura del artista en Francia e Inglaterra durante el siglo XIX	129
4.3. El arte como nueva forma de organización del trabajo: la introducción del marxismo a través de William Morris.	157
5. Algunas aportaciones relevantes de la crítica cultural en la primera mitad del siglo XX: sobre la idea de la Industria Cultural en la Escuela de Frankfurt y la Cultura Popular en Antonio Gramsci.....	181
5.1. Introducción a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt	183
5.1.1. Las aproximaciones críticas a la Industria de la Cultura en Adorno-Horkheimer.	188
5.1.2. Características principales de la Industria Cultural según el discurso de la Escuela de Frankfurt	194
5.1.3. Efectos sociales de la industria cultural y perspectivas teóricas	200
5.2. Una introducción a las aportaciones de Antonio Gramsci: reorganizar la cultura: artistas, filósofos e intelectuales proletarios. ¿Qué cultura popular?	214
6. Dispositivos críticos en una economía planificada: arte y cine soviético en el periodo de las vanguardias	223
6.1. Introducción al periodo revolucionario y su implicación cultural	225
6.2 La política cultural del Estado Soviético: organizar el trabajo, organizar la cultura después de la revolución.....	230
6.2.1 Proletkult y las tensiones abiertas frente a la cultura del futuro	233
6.2.2. El discurso cultural desde el Aparato de Estado: Lenin y el problema de la burocratización de la libertad	242
6.3. Organización de la industria cinematográfica durante la NEP (1921-1928)...	246
6.4. Qué puede ser el cine soviético: algunas propuestas críticas	255
6.4.1. Frente el legado de la mistificación de lo popular.....	257
6.4.2. La FEKS y el extrañamiento como crítica.....	261
6.4.3. Lev Kuleshov y la crítica ideológica.....	269

6.4.4. Hacia la cultura afirmativa a través de la vanguardia: Eisenstein, Vertov, Dovchenko.....	276
6.4.5. Fridrikh Ermler y el melodrama social.....	278
6.4.6. La ultraortodoxia de la vanguardia: Vertov	280
6.5. Repercusión del cine y la teoría soviética: la ruptura de las vanguardias en Europa, hacia un cine político.....	290
6.5.1. De La Sarraz a Bruselas	292
6.5.2. La fortuna del operativismo	293
7. Dispositivos críticos bajo las tensiones políticas de la República de Weimar: el alcance de la vanguardia, la modernidad y la revolución	297
7.1. Crítica como crítica del lenguaje: fundamentos filosóficos de las revoluciones weimarianas	298
7.1.1. El primer Nietzsche y la crítica del lenguaje.....	298
7.1.2. El legado de Karl Kraus	304
7.2. Idealismo y revolución después de la Gran Guerra: algunas tendencias discursivas	308
7.2.1. Contexto histórico de la República de Weimar.....	308
7.2.2. La política cultural de la Räterepublik.....	314
7.2.3. La mística de la Revolución Conservadora.....	324
7.3. El cine en la República de Weimar	333
7.3.1. Algunas cuestiones sobre el cine alemán como práctica artística	338
7.3.2. Después de la vanguardia: <i>Menschen am Sonntag</i> y <i>Berlin Alexanderplatz</i> ..	345
7.3.3. Discursos estéticos sobre las posibilidades políticas del cine: el problema del realismo frente al expresionismo	352
A. Lukács y el Realismo crítico frente a la disolución de la razón	353
B. Benjamin y la función política del montaje cinematográfico	363
C. Brecht y la crítica a la industria cinematográfica a través del “experimento <i>Die 3 Groschoper</i> ”.....	366
D. Bela Balázs y el cine como cultura popular	371
7.4. Organizar una industria cinematográfica alternativa desde las izquierdas	375
7.4.1. Las iniciativas cinematográficas del SPD	377
7.4.2. Las asociaciones independientes: <i>Volksverband für Filmskunst</i> , el aparato crítico y <i>Liga für unabhängigen Film</i>	382

7.4.3. La gran iniciativa del KPD: Prometheus.....	389
7.4.4. <i>Kuble Wampe</i> : cómo resolver la antítesis entre propaganda y distanciamiento	403
8. Dispositivos críticos en el Reino Unido desde la independencia, el documental institucional, la militancia y la industria	419
8.1. Sobre la relación entre Cine y Estado democrático: la institucionalización del documental y la posibilidad crítica	419
8.1.1 La intervención del Estado en materia cultural después de la Primera Guerra Mundial.	420
8.1.2. El proyecto reformista de John Grierson.....	425
8.1.3. El capital cultural del movimiento documental: arte y realismo al servicio de la industria.	430
8.1.4. ¿Dispositivos críticos desde la propaganda institucional?	435
8.2. ¿Contra el Estado? La articulación del concepto independencia.....	445
8.2.1. Intentar definir la independencia desde el núcleo de la vanguardia británica y sus mixturas.....	447
8.2.2. Redes de cooperación y discurso anti-censura como catalizador de la práctica independiente: London Film Society, vanguardia y Workers' Film Society.....	457
8.3. Dispositivos críticos desde la relación entre el Labour Movement y la práctica cinematográfica.....	462
8.3.1. Sindicatos de los trabajadores culturales.....	465
8.3.2. Labour Movement y cine: discursos y experiencias laboristas y comunistas	466
8.3.3. La implicación del Movimiento Cooperativo con el cine militante.....	474
8.4. Institucionalización del realismo social: relatos obreros y subalternos desde dentro de la Industria y la política del Quality Film.....	480
8.4.1. Factores de renovación de la industria cinematográfica británica en los años cuarenta.....	483
8.4.2. La política cultural del realismo británico y su aparato crítico: el <i>Quality Film</i>	488
8.4.3. Algunas tensiones frente al concepto oficial de realismo: el caso del <i>spiv film</i>	495
8.4.4. El caso de <i>Chance of a Lifetime</i>	500

9. Dispositivos críticos durante el New Deal: lo documental, la configuración de la vanguardia militante y el modernismo Hollywoodiense	505
9.1. Propaganda contra la propaganda: el retorno a la capacidad de juzgar durante las políticas de New Deal.	505
9.2. El programa de subvenciones al film documental del New Deal: Pare Lorentz.	514
9.2.1. La reacción de los estudios frente al documental y el auge de una comunidad política en Hollywood.....	518
9.3. Los pioneros del cine proletario en EEUU	524
9.3.1. Breve introducción sobre las primeras iniciativas en la creación de un cine proletario en EEUU en los años 10s y 20s	524
9.3.2. El cine proletario durante los años 30s: Workers' Film and Photo League.....	527
9.4. La facción artística en la escisión de la Liga: NYkino (1934-1937)	532
9.4.1. El manifiesto filmico de <i>Pie in the Sky</i>	534
9.4.2. La llegada de Paul Strand y Joris Ivens	541
9.4.3. La conceptualización de la vanguardia documental.....	546
9.5. Frontier Films 1937-1942 y la asunción de la estética dialéctica.....	553
9.5.1. <i>People of the Cumberland</i> y <i>Native Land</i>	556
9.5.2. La deriva del concepto de vanguardia en la izquierda cinematográfica de EEUU.....	560
9.6. Algunas consideraciones sobre las derivas críticas dentro de Hollywood	563
10. La creación colectiva y la institución de la autoría en el cine francés del Frente Popular (1934-1939)	575
10.1. La situación de la industria cinematográfica francesa durante los primeros años treinta.	577
10.2. El marco político del Frente Popular y su implicación en la estructura de la industria cinematográfica	581
10.3. La legitimación cultural del cine francés	590
10.3.1. Primeros años de la práctica discursiva: cine y arte de vanguardia	590
10.3.2. Autonomía de la teoría cinematográfica y composición de la estructura alternativa	596
10.4.1. La política de la militancia vs. la política de la vanguardia	599
10.4.2. La política de la militancia: hacia el Frente Popular.....	607

10.4.3. La puesta en práctica de la autoría y el trabajo colectivo en <i>Toni</i> (1934) .	610
10.5.1. La constitución de Ciné-Liberté.....	616
10.5.2. De <i>La vie est à nous</i> a <i>La Marseillaise</i> : militancia y autoría.....	623
10.5.3. Algunos apuntes sobre la significancia del Realismo poético y del Frente Popular en la institucionalización del cine francés	631
Conclusiones	633
I. Síntesis de la hipótesis planteada	633
II. Recapitulación de los casos de estudio.....	636
1. Unión Soviética.....	636
2. República de Weimar	638
3. Inglaterra	641
4. EEUU.....	644
5. Francia	646
III. Conclusiones.....	648
Bibliografía	653

Introducción

Abordar las cinematografías políticas de la primera mitad del siglo XX parte de un interés por un marco mucho más amplio e inabarcable como son las relaciones entre la cultura y la sociedad. Creemos pues que, detectar las formas de lo político, ha de partir de un análisis que comprenda cómo se constituyen ciertos discursos y relatos y qué relaciones establecen con las estructuras que componen el campo social y cultural, con el objetivo de visibilizar cómo se estabilizan ciertos órdenes y, a la vez, cómo emergen ciertas transgresiones frente a este orden. Quizá no estemos más que reverberando las preguntas que emergen tras la IIGM, en la disciplina de la historia del arte, acerca de cómo ciertos fenómenos, en este caso las producciones culturales, se revelan como parte de la realidad social y abarcan cuestiones que van más allá de los “grovigli esistenziali” individuales¹. Sea como sea, una de las cuestiones con las que el lector de esta investigación se encontrará, va a ser la del alcance de la modernidad y las tensiones entre las formas de pensamiento afirmativo y negativo que emergen en ella como formas de entender la producción de subjetividades.

De cara a exponer -o justificar- la elección del título hemos hecho uso de un concepto que ha tenido indudable fortuna en los estudios sobre la imagen como es el de dispositivo. A partir de la década de los setenta en las ciencias humanas y sociales se introduce esta noción, mientras, paralelamente, el cine se consolida como materia académica en las universidades a través de la incorporación de las ciencias sociales en el campo de los estudios sobre cine. Dado que esta tesis gira en torno al reconocimiento de una serie de prácticas susceptibles de poner en marcha lo que vamos a denominar dispositivo crítico, se hará necesario dibujar brevemente la procedencia y pertinencia de la noción de dispositivo, viendo cuál ha sido su uso en los estudios cinematográficos y, haciendo un nuevo uso del concepto, aplicarlo al análisis de la historia del cine para evaluar aquellas prácticas que puedan considerarse políticas y comprender qué tejido de relaciones las constituyen. La idea de dispositivo que vamos a proponer aquí parte de Michel Foucault, autor que hizo un uso del término de forma seminal. Asimismo, de su lectura de Kant² y sus trabajos sobre el

¹ Estas palabras hacen referencia a la nota editorial con la que Guido Aristarco abrió el nº 182 de *Cinema Nuovo*, julio-agosto de 1966.

² Los trabajos de Michel Foucault sobre Kant tienen lugar en su juventud con la traducción de la *Antropología* de Kant (“Genèse et structure de l’anthropologie de Kant”) y posteriormente nutrirán parte de sus seminarios en el Collège de France. En particular, este trabajo sirvió como tesis complementaria en su obtención del doctorado en la Sorbona en 1961. Este texto fue reconocido como imprescindible en la futura trayectoria del autor por primera vez en Han, Beatrice: *L’ontologie manquée de Michel Foucault: entre l’historique et le*

“acontecimiento” de la Ilustración³ se desprenden criterios sugerentes para conceptualizar la noción de crítica que aquí nos interesa.

Es por ello que, junto al término dispositivo, al que haremos alusión en el capítulo 1, también va a ser necesario exponer la genealogía del concepto de crítica, más allá de la consabida praxis de la crítica en el terreno de la evaluación artística.

El dispositivo lo entendemos como un proceso complejo conformado por diferentes dinámicas de carácter crítico sobre los elementos que constituyen la industria cinematográfica. Estas dinámicas se centran en la puesta en cuestión del modelo de producción y distribución hegemónico de la industria, en una transmisión de conocimiento más horizontal, en la generación discursos antagónicos –frente a los del Estado, la industria o de organizaciones políticas formales–, en desafiar los preceptos desde los que se diseñan las políticas culturales, en la búsqueda y experimentación de otros modos de representación, en reformular y poner en diálogo con lo cinematográfico el legado de la tradición artística.

Por lo tanto y en primer lugar, el concepto de crítica nos interesa en tanto que está ligado a la constitución de las sociedades modernas y por consiguiente, a la emergencia de nuevas formas de organización social. La relevancia de este concepto, en la delimitación de nuestra investigación, radica en que la actitud crítica se convierte en el epicentro de muchos de los procesos que transforman el papel de la cultura y las artes en el seno de la sociedad moderna, y que, por lo tanto, suponen una nueva relación de estas instancias con lo político.

Adentrarnos en las relaciones entre cultura y política que se dan a partir de la modernidad, supondrá mirar hacia la incidencia de aquellas reflexiones que se ocuparon de la cuestión de la “governabilidad” del nuevo hombre libre. Este marco nos obliga a adentrarnos en el período que se extiende a partir de los años posteriores a la Revolución Francesa puesto que este contexto nos proporcionará cierta comprensión de los procesos históricos a través de los cuales se articularon los discursos en torno a la cultura como una instancia política más, bien como afirmación de unos valores ideales, bien como un territorio donde tiene lugar la crítica al poder

transcendental. Millon, Grenoble, 1998. Este análisis ha sido publicado recientemente por primera vez en Foucault, Michel: *Introduction à l'Anthropologie de Kant*, Vrin, Paris, 2008 (1964). En castellano existen las referencias y anotaciones sobre el texto en: Gros, Frédéric y Dávila, Jorge: *Michel Foucault, Lector de Kant*, Consejo de Publicaciones, Universidad de Venezuela, 1998.

³ Sobre los textos y seminarios de Foucault específicamente dedicados a la Ilustración, en castellano tenemos una pequeña recopilación que contiene “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”, (1978); “Seminario sobre el texto de Kant Was ist Aufklärung?” (1983) y “¿Qué es la Ilustración?” (1983) en Foucault, Michel: *Sobre la Ilustración*, traducción de Javier de la Hígera, Eduardo Bello y Antonio Campillo, Tecnos, Madrid, 2007.

instituido.

En segundo lugar, creemos interesante el uso del concepto de crítica y de sus diversas acepciones filosóficas para diferenciar o matizar el uso que haremos del dispositivo del que ha hecho gran parte de los estudios sobre la imagen a partir de los años sesenta [un estado de la cuestión acerca del concepto de dispositivo lo veremos en los capítulos 1 y 2]. En este sentido esperamos que el peso de *lo crítico* en este estudio nos sirva para abrir el marco de análisis de lo que normalmente se conoce como cine político.

De este modo, partiremos de las *Críticas* kantianas publicadas a finales del siglo XVIII, ya que el trabajo de Immanuel Kant y la crítica al proyecto ilustrado nos ofrecen un productivo punto de arranque debido al cambio epistemológico que supuso la nueva consideración del sujeto vs el saber, la política, la moral, la cultura, etc. Frente a estas transformaciones, podemos valorar las *Críticas* como un nodo esencial para comprender y ver en qué medida algunos discursos y enunciados constituyen y transforman las relaciones entre el arte y la política a lo largo de la modernidad.

De esta forma, estableciendo puentes entre la génesis de la cultura entendida como dispositivo crítico y la gran oleada de cine político de los años treinta -tan cercana en el tiempo al ocaso de los movimientos artístico-políticos de vanguardia-, esperamos poder establecer puntos de fricción con la historia y la tradición del arte moderno a fin de desestabilizar la contradicción aparente entre el cine político -con sus vinculaciones con el realismo social- y la tradición crítica de las vanguardias artísticas, dos tradiciones que, por otro lado, han sido consideradas de forma bastante estanca. De modo complementario, y puesto que estamos estableciendo el tejido de relaciones entre el arte de la modernidad y las prácticas políticas cinematográficas, lanzaremos una pregunta un tanto arriesgada acerca de si en estas prácticas cinematográficas emergen ciertos rasgos de la modernidad cinematográfica aún por venir.

Siguiendo con el itinerario de la investigación, creemos necesario dedicarle un espacio a la historia de la filosofía, atendiendo a la configuración de los discursos sobre lo cultural desde Rousseau y desde las *Críticas* kantianas, pasando por el idealismo alemán, su relación con el romanticismo y la definición de las categorías de cultura en sentido afirmativo y cultura en sentido negativo [a lo largo del capítulo 3] que posteriormente emplearán autores de la Teoría Crítica⁴ a la hora de

⁴ En torno al término “cultura afirmativa” existe el texto Marcuse, Herbert: “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” en: *Cultura y Sociedad*, trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés, Sur, Buenos Aires, 1967 (1937), pp. 45-78. Sin embargo, respecto a la teoría de la negatividad, como consecuencia de una crítica a la alienación del trabajo en el seno del capitalismo, será necesario remitirse al cuerpo teórico mucho más amplio de la teoría crítica en general que comprenda autores como Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin o, el más cercano a nuestros días, Jürgen Habermas. Para

considerar procesos de subjetivación política. Estos dos sentidos de cultura nos ayudarán a analizar las dos vías a través de las cuales se da la vinculación de las artes a lo político, bien como aseveración de unos valores ideales, bien como negación frente a un poder instituido.

Al respecto de este último sentido negativo de cultura, otra de las categorías centrales que aparecerán a lo largo de esta investigación será la de Institución en tanto que formación que guía o limita la actuación de los individuos mediante reglas formales e informales. Será preciso pues atender a cuestiones como la constitución de una institución artística; partiremos de la reestructuración del campo artístico en el siglo XIX, puesto que entendemos este periodo de vital importancia para lo que luego se llamarán las vanguardias históricas o lo que Raymond Williams ha llamado “la política del modernismo”⁵ y que pondrán en crisis dicha institución [capítulo 4]. De igual modo, atenderemos a la estructuración de la propia Institución cinematográfica, determinada por la hegemonía de un modelo industrial – Industria Cultural-, factor que nos ayudará a fijar aquellos lugares limítrofes o externos desde donde emergen los dispositivos críticos [capítulo 5].

Paralelamente, esta última parte de la investigación nos conducirá a analizar otra transformación, en la evolución del concepto de cultura y las instancias arte y crítica, a la luz de las revoluciones burguesas y proletarias. Ello determinará la configuración de nuevas praxis y modos de vida antagónicos vinculados a lo artístico, sobre todo con el contacto del socialismo y los textos marxistas. Estas cuestiones serán de gran interés una vez entremos en el estudio estricto del cine político de los años treinta ya que creemos que señalan la genealogía de las prácticas artístico-políticas y afectarán a la concepción de los dispositivos críticos cinematográficos.

Una vez concluido el estudio de los procesos de la modernidad artística será momento de pasar a casos de estudio concretos de la historia del cine y ver de qué modo se relaciona la cultura crítica del entorno artístico con los grupos de cine militante o con aquellas producciones realizadas con cierta voluntad subversiva. La elección de los casos viene determinada por la relevancia del contexto geográfico en la relación arte-política-cine, por la influencia capital de las prácticas cinematográficas que allí se den y por constituir un núcleo de interés para el estudio de la economía política de estas prácticas, es decir, de las relaciones del Estado, el modelo socio-

una introducción específicamente sobre la teoría negativa: Bonnin, Juan Eduardo: “La noción de negatividad como problema teórico y herramienta de análisis en las teorías de la cultura: Lukács, Adorno, Marcuse”, *Nómadas*, nº 10, 2004, disponible on-line en <http://www.ucm.es/info/nomadas/10/jebonnin.pdf> [Consulta: 14 de diciembre de 2011]. Cabe mencionar aquí que las referencias bibliográficas, tanto a la teoría crítica, como a otros temas de interés, se irán ampliando a medida que avancemos en nuestra investigación.

⁵ Williams, Raymond: *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997 (1989).

económico y el papel de los movimientos sociales o políticos con lo cinematográfico.

Los casos a analizar se centrarán en el período de los años treinta; cuando tiene lugar una fuerte emergencia de movimientos políticos; sin embargo, intentaremos establecer lazos con los procesos histórico-culturales que determinan la constitución de dispositivos críticos durante los años veinte – auge y decadencia de las vanguardias políticas, movimientos sociales, legitimación cultural del cine-, así como la integración de la crítica o la cooptación por parte de las instituciones durante los años cuarenta – industriales, estatales, etc.-.

Los casos de estudio escogidos son: el cine de la Unión Soviética hasta el auge del régimen estalinista; el cine de la República de Weimar; los casos del cine inglés y estadounidense desde finales de los veinte hasta después de la IIGM y el caso del cine francés antes y durante el Frente Popular.

Hasta aquí la introducción a nuestra investigación y el itinerario que va a seguir, en el capítulo que sigue vamos a intentar ubicar el núcleo epistemológico de nuestra tesis, un estado de la cuestión en torno al concepto de dispositivo y su vinculación con la ideología; la metodología de análisis que se va a desprender de este objeto de estudio y finalmente, un estado de la cuestión sobre el uso del dispositivo en los estudios sobre la imagen.

1. El uso del dispositivo/aparato en Louis Althusser y su relación con la Ideología

En primer lugar deberíamos subrayar el sentido del término dispositivo⁶ desde su origen como concepto cercano a términos como aparato o mecanismo, es decir, entendido como un conjunto organizado de piezas que cumple una función determinada.

La referencia más celebrada que podemos encontrar en la introducción del concepto de “aparato” o “mecanismo”, en las ciencias sociales o humanísticas, vino de la mano de Louis Althusser y su tratado *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*⁷. En este texto, el concepto de aparato – justamente traducido por dispositivo⁸ en las traducciones inglesas- servía para subrayar el carácter material de la ideología, su vinculación directa, no sólo con lo que entendemos por estructura económica y relaciones de producción, sino su implicación en la praxis vital del individuo.

De este modo, la tesis de Althusser se puede considerar como una reformulación del concepto de ideología comprendido en *La ideología*

⁶ Según la Real Academia Española se refiere al término de esta manera: (Del lat. dispositus, dispuesto). 1. adj. Que dispone. 2. m. Mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista. 3. m. Organización para acometer una acción. 4. f. ant. Disposición, expedición y aptitud. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22ª edición, 2001, <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 12 de enero de 2010].

⁷ “Un individuo cree en Dios, o en el Deber, o en la Justicia, etcétera. Tal creencia depende (para todo el mundo, o sea, para todos los que viven en una representación ideológica de la ideología, que reduce la ideología a ideas dotadas por definición de existencia espiritual) de las ideas de dicho individuo, por lo tanto, de él mismo en tanto sujeto poseedor de una conciencia en la cual están contenidas las ideas de su creencia. A través de lo cual, es decir, mediante el dispositivo “conceptual” perfectamente ideológico así puesto en juego (el sujeto dotado de una conciencia en la que forma o reconoce libremente las ideas en que cree), el comportamiento (material) de dicho sujeto deriva de él naturalmente”. Althusser, Louis: “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado” en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003 (1971), pp. 7-66,

⁸ Slavoj Žižek, acerca del concepto de aparato/dispositivo en Althusser y en relación con la constitución del sujeto a través del proceso de interpelación según los Estudios Culturales y la Screen Theory, comenta: “Althusser also proposes that, at least in the capitalist era, such ideologies are set in place with the help of what he calls a dispositif, an ideological device that positions subjects as having “freely” chosen to be who they are. By reaffirming those choices, subjects confirm not only their identity but also, as part of that identity, their ability to choose. (...) Althusser does not take this ideological dispositif as merely an idea in the head, since for him ideology is always a matter of material effects (1971, 165-170). And in fact, in most cases teachers really do chose to follow their profession, a “vocation” to which, it is said, they were called, and which they elected to follow”, en Žižek, Slavoj (Ed.): *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Taylor & Francis, London, 2003, pp. 148-149.

alemana de Marx, cuyo carácter es ilusorio, una falsa conciencia del mundo⁹. El término exacto de dispositivo en el trabajo de Althusser sobre los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) aparece en relación a un “dispositivo teórico” marxiano, en referencia al cuerpo teórico que interpreta la estructura de la sociedad según su constitución a través de “niveles” o “instancias” vinculadas entre sí. Es decir, la infraestructura o base económica y la superestructura, según Marx, determinan la instancia jurídico-política (el derecho y el Estado) y la instancia ideológica¹⁰. En otro punto del texto de Althusser, el dispositivo vendrá referido como el “dispositivo conceptual”; un contenedor de ideas y creencias en la conciencia de un sujeto que guía así su comportamiento material. La necesidad e intención de Althusser es señalar continuamente, tanto en la metáfora del Aparato, como en la del dispositivo, ese carácter material de lo supraestructural que determina toda actuación humana – y tal como rezaba una de las pintadas de Nanterre en mayo del 68: *El acto instituye la conciencia*.

Por su parte, el filósofo contemporáneo Jean-Louis Déotte, se ha preocupado por señalar las diferencias entre dispositivo y aparato de la siguiente manera:

On a là la différence entre appareil et dispositif. L'appareil vient du latin apparatus (qui vient de appare: préparer pour), qui signifie préparatif et qu'on retrouve dans le sens de apparat, cérémonie, éclat, décor, puis secondement dans dispositif, prothèse, instrument, engin, etc. (...) embellir les apparences, manifester la solennité d'un événement” (...) “L'appareil, c'est ce qui donne son apparat à l'apparaître¹¹.

Por el contrario, un dispositivo, añade Déotte:

⁹ Marx elabora una crítica a la filosofía idealista hegeliana en tanto que falsa conciencia desvinculada del empirismo “real” de la vida de los hombres: “También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombre son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. (...) No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.” *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, trad. de Jaime Vergara, Losada, Madrid, 2005 p. 40. Este mismo texto escrito en 1846 y originalmente publicado en 1932 por el Instituto Karl Marx de la URSS fue traducido al castellano en la edición Marx, Karl. y Engels, Frederich: *La ideología alemana, Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, traducción del alemán por Wenceslao Roces, Grijalbo, Barcelona, 1970.

¹⁰ Althusser, *Op. cit.*, p. 13.

¹¹ Déotte, Jean-Louis: *L'époque des Appareils*, Lignes-Mnifestes, París, 2004, pp. 99 y 101.

il n'est pas du tout sûr qu'un dispositif (dispositio: disposition, arrangement, règlement, administration, clause d'un testament) ait beaucoup d'égards pour l'étranger: dispositif de sécurité, dispositif militaro-policier, et.) Au mieux, un dispositif est rhizomatique, il se déploie en plateau, silencieusement, selon la définition du tableau selon Foucault¹².

Podemos condensar la aportación de Déotte a través de la siguiente idea: mientras el aparato es considerado como algo visible el dispositivo es invisible.

Es interesante ver aquí cuáles son las relaciones diferenciales respecto a la semántica de dos los conceptos ya que nos ayudan a comprender el cambio epistemológico que va desde el trabajo estructuralista de los AIE de Althusser a las aportaciones de Foucault. En este sentido, nos podemos referir, por ejemplo, al aparato y a la ideología vs el dispositivo y el poder.

Según Althusser, la reproducción de la fuerza de trabajo no se asegura tan sólo en el “lugar de trabajo” sino, y cada vez más, fuera del ámbito de la producción, es decir, en aquellas instancias e instituciones donde se aprenden las técnicas y conocimientos que administran y perpetúan la dominación de clase. Estas instituciones conforman los llamados AIE que están además caracterizados por su diferencia respecto a los Aparatos (represivos) de Estado –éstos actuarían a través de la coacción y en ocasiones a través de la violencia física-. En los AIE podemos encontrar las instituciones de lo religioso, la escuela, la familia, lo jurídico, lo político, lo sindical, los medios de comunicación informativos, la cultura (letras, bellas artes, deportes). Althusser viene a apuntar que, si bien en Marx nos deteníamos tan sólo en una crítica a la ideología, en su sentido idealista de esfera al margen de la praxis vital; él estaría analizando la esencia de la ideología como categoría a-histórica o abstracta, en contraposición a toda la serie de posibles ideologías que van ligadas a los procesos sociales e históricos.

Pero, si bien Alhtusser pretende hacer de su concepto de ideología una categoría universal, lo que es interesante destacar de las aproximaciones de Marx a la ideología es que de ello se desprende un modelo de crítica¹³ que, además de guiar toda su obra de análisis del capital, nos es muy útil en nuestra aproximación a las prácticas artísticas y cinematográficas vinculadas a lo político.

¹² *Ibid.*, p. 102.

¹³ El desarrollo del concepto de crítica e ideología a través de la crítica a la religión en Marx se halla en: *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, trad. de Analía Melgar, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2005 (1844). Las primeras ediciones castellanas del texto de Marx son las traducciones de José María Ripalda en 1968 en Grijalbo, México.

En su reconsideración de la filosofía hegeliana, Marx comienza por analizar cómo funciona la crítica de la religión para extraer de ello unas conclusiones que lo guiarán a la hora de abordar la filosofía del derecho alemana. *La crítica del derecho de la filosofía de Hegel* es interesante para nosotros porque en ella es donde Marx señala los dos modelos de crítica; por un lado una crítica que podríamos llamar negativa, donde funciona una “crítica hacia la parte adversaria” y la cual “nos conducía sin crítica respecto a sí misma”, es decir, a la negación de un discurso determinado en una lucha entre opuestos; y por otro lado, una crítica basada en dismantelar un discurso como enunciado ideal y someterlo a un análisis que desvele las “reales condiciones de existencia”, es decir, aquello que para Marx es la historia. De hecho, esta distinción entre lo que podríamos denominar una *crítica como lucha de contrarios* y la otra *crítica que pone en crisis los regímenes de enunciación que la sustentan* ya la podemos encontrar en Kant y va a ser la que continuamente veremos presente en la teoría semiótica de los setenta, en el análisis de las vanguardias artísticas o en la praxis del cine moderno, aunque mutada bajo conceptos varios como “semanálisis” en Kristeva, “vanguardia” en Bürger, o “imagen-tiempo” en Deleuze... La crítica no deja de ser, por tanto, una categoría analítica transhistórica.

Volviendo a Althusser, a éste también le interesa destacar, a la hora de determinar cuál es la estructura y la función de la ideología, la naturaleza a-histórica de lo ideológico como categoría abstracta. Esto lo hará a través de los parámetros freudianos: “la ideología es eterna, igual que el inconsciente”¹⁴. Althusser propone aquí su primera tesis para el análisis de la naturaleza contradictoria o dialéctica de la ideología. El fundamento de su primera tesis, partiendo de Marx, se basa en que toda ideología es la articulación de un discurso ilusorio de lo real, una conciencia invertida del mundo¹⁵, pero a la vez, hay en él un momento de verdad¹⁶. Marx añadía aquí que la expresión de la miseria religiosa era, a la vez, expresión de la miseria real y la protesta contra la miseria real. De igual modo, para Althusser, la crítica de la religión permite desvelar cómo toda ideología contiene una función verdadera (o real según el autor) que es la de

¹⁴ Althusser, *Op. cit.*, p.31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ Al respecto de esta concepción de la ideología, de un modo similar en Althusser, tenemos las aclaraciones de Peter Bürger: “las ideologías están en el modelo, no como imagen, en el sentido de una duplicación conceptual de la realidad social, sino como producto de praxis de los hombres.” Y sobre la crítica: “La crítica no se concibe como un modo de juzgar que opondría bruscamente la verdad particular a la falsedad de la ideología sino como un modo de producir conocimientos. La crítica trata de separar la verdad y la falsedad de la ideología.” Se refiere al modelo marxiano de la crítica dialéctica de la ideología -sobretudo éste será importante en las obras sobre estética de Lukacs y Adorno-. Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000 (1974), pp. 40-41.

representar de forma imaginaria las condiciones reales de la existencia del hombre. Pero apartándose de Marx, Althusser expone un añadido más y es que la ideología no trata de la representación de las condiciones reales de existencia del hombre, sino, de la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que las que viven¹⁷. De este modo, el autor halla la naturaleza de la ideología como algo ligado a lo material: si un individuo se conduce de una manera determinada en su praxis vital es porque lo hace a través de ciertas ideas. Althusser aporta un análisis estructural nuevo según la relación inversa, como hiciera Pascal en el “Arrodillaos, moved los labios en oración, y creeréis”, para fundamentar su primera tesis acerca de la materialidad ideológica, reventando así la tradicional acepción marxiana de ideología como falsa conciencia. La segunda tesis de su teoría vendrá de la mano del psicoanálisis, como veremos en las líneas que siguen, y sirve para subrayar este carácter relacional de la ideología. Un carácter que posteriormente tomará un impulso determinante en la conceptualización de dispositivo y poder foucaultiano.

1.1 Acepciones del concepto de ideología

No es nuestra intención aquí desarrollar un extenso análisis sobre el concepto de ideología en sí mismo, pero sí creemos necesario ubicarlo de manera introductoria ya que forma parte de la génesis del concepto de dispositivo y nos servirá para comprender mejor el papel que ha jugado la ideología en la teoría cinematográfica. A lo largo de la investigación habrá momentos en los que la ideología juegue un papel relevante, y por lo tanto, necesitamos reservar un mínimo espacio para comprender los diversos sentidos de ideología que operan en la trayectoria del pensamiento filosófico y social.

Ya hemos visto las diferencias esenciales entre la ideología marxista y la althusseriana, en este punto vamos a ver con qué otras acepciones conviven actualmente o cómo ha evolucionado el concepto ideología. Así que, como testeo introductorio, hacemos alusión aquí a los cuatro parámetros amplios y no excluyentes que, ya sean marxistas o no marxistas (sociología del conocimiento o liberalismo),¹⁸ pueden simplificar las acepciones del término ideología:

a) la epistemologicamente negativa: la ideología como un tipo de pensamiento distorsionado o falso (por ejemplo, la conciencia de

¹⁷ Althusser, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Según la entrada del término “ideología”, dejando a un lado el origen del término por Destutt de Tracy en 1797 al referirse a la “mecánica intelectual” que ayudaría a poner en marcha el proceso ilustrado, en Payne, Michael (comp.): *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 393-398.

los sujetos en la sociedad capitalista). Esta acepción puede considerarse como la característica del Marx y Engels de *La ideología alemana*, redimiendo aquella ideología fraguada por el idealismo y que trataría de ser una “disyunción entre las cosas como son y como las conocemos”¹⁹, es decir, ideología como concepto que se ubica en una disyuntiva de valor verdadero/falso: ideología como sistema de valores falsos vs. materialismo histórico como método científico de aproximación a lo real.

b) la socialmente relativa: la ideología como conjunto de opiniones, creencias, actitudes (puede ser un concepto positivo). Concepto gestado a partir de Georg Lukács contra el “materialismo mecánico” de la Segunda Internacional en *Historia y conciencia de clase*²⁰ (1923): “Todas las formas de conciencia social son ideológicas” y se relacionan entre sí, por ejemplo, “Lo que es específicamente ideológico en la burguesía es su imposibilidad de considerar la estructura de la formación social en su conjunto, debido a los efectos perversos de la reificación”²¹. Es decir, Lukács comprende que todo es ideológico pero no todos los puntos de vista son válidos, hace falta una comprensión de la totalidad social para que el sujeto perciba su posición respecto a ella. Esta noción de ideología también se forja a partir de la crítica al marxismo de Karl Mannheim en *Ideología y utopía*²² (1929): se trata de un texto que pretendió una indagación en las bases sociales del pensamiento (sociología del conocimiento), cómo se construyen las “visiones del mundo” sin conceder un valor determinado a una u otra visión.

c) la restringida: la “ideología teórica” (un sistema de ideas más o menos consciente). Ésta abarca las dos tradiciones anteriores y es materia de debate hasta la década de 1960.

d) la expandida: la “ideología práctica” (un modo más o menos consciente de conducta habitual). Se considera a esta concepción como la iniciada por Marx y desarrollada por Antonio Gramsci y

¹⁹ Eagleton, Terry: *Ideología, una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997, pp.128-129.

²⁰ Lukács, Georg: *Historia y conciencia de clase*, trad. de Jacobo Muñoz, Grijalbo, Barcelona, 1975, (1923).

²¹ Eagleton, *Loc. cit.*

²² Mannheim, Karl: *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, trad. de Salvador Echavarría, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1987.

por Althusser posteriormente.

Ya hemos mencionado cómo ideología y crítica se relacionan. En el Marx de *El capital*, la crítica es aquel método por el cual nos situamos frente a la ideología (economía política del capital) y desentramamos las relaciones de producción que subyacen a ella. Lo mismo que en Kant, la crítica es el método mediante el cual conocemos los mecanismos que subyacen al conocimiento o al ejercicio del poder.

Al respecto del último punto, podemos adelantar aquí que será necesario entender el concepto de hegemonía gramsciano, como una práctica ligada a la ideología que cristaliza en el concepto de praxis, y que permitió comprender los usos y prácticas de la cultura e incluso del cine, como una herramienta que no sólo puede generar formas de “sometimiento no coercitivo” sino que pueden dar lugar a fuerzas transformadoras. Por otro lado, este juego hegemónico lo podríamos poner en relación con las formas de gubernamentalidad que definía Foucault²³. Esto se hará evidente a lo largo de todos los procesos sociales y culturales analizados en nuestra investigación, desde los primeros contextos analizados a partir de la Revolución Francesa hasta los casos de estudio cinematográficos.

En relación al concepto de ideología gramsciano, Eagleton señaló la relevancia de sus aportaciones, puesto que por primera vez se subrayó que en un proyecto de transformación social no sólo funcionan las directrices de un determinado núcleo político sobre lo social, sino que, parafraseando a Gramsci “debemos también impugnar todo el área de la “cultura”, definida en su sentido más amplio y cotidiano. El poder de la clase gobernante es espiritual además de material”²⁴.

De modo general, vemos cómo la cuestión ideológica cobra plena

²³ El concepto de gubernamentalidad aparece desarrollado por primera vez en el cuerpo teórico de Foucault en un Curso ofrecido en el Collège de France y publicado en Foucault, Michel: *Seguridad, territorio, población*, trad. de Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006 (1978). Al año siguiente en el mismo Collage de France, el autor redefine y amplía la cuestión de la gubernamentalidad aparecida como arte de gobernar en el auge del liberalismo europeo en estos términos: “[en el Antiguo Régimen] había un influjo directo del poder bajo la forma del soberano, bajo la forma de sus ministros, un influjo directo del gobierno sobre las cosas y sobre las personas” mientras que “a partir de la nueva razón gubernamental (...) en lo sucesivo, el gobierno ya no tiene que intervenir, ya no tiene influjo directo sobre las cosas y las personas ni puede tenerlo, sólo está legitimado, fundado en el derecho y la razón para intervenir en la medida en que el interés, los intereses, los juegos de los intereses, hacen a tal o cual individuo (...). Ya no se ocupa de esas cosas en sí. Se ocupa de esos fenómenos de la política –y que constituyen precisamente la política y sus objetivos– que son los intereses o aquello por lo cual tal individuo, tal cosa, tal riqueza, etcétera, interesan a los otros individuos o a la colectividad”. En Foucault, Michel: *El nacimiento de la biopolítica*, trad. de Horacio Pons, Akal, Madrid, 2009, (1978-1979), p. 56.

²⁴ Eagleton, *Op. cit.*, p. 151.

importancia con la emergencia de la crítica al capitalismo. Ya a principios del siglo XX, siguiendo en la trayectoria marxista, Lukács²⁵ había inaugurado la preocupación por la ideología entendida como mecanismo central en el mantenimiento del capitalismo. Si nos desplazamos hacia las reflexiones sobre el cine, podemos encontrar también dos sentidos básicos referentes al concepto ideología. Por un lado, ateniéndonos a las acepciones anteriores, podemos diferenciar entre un sentido del tipo b), en tanto que conjunto de opiniones o creencias conducidas por el mensaje del film y el sentido d) de “ideología práctica”, más ligado a la propia materialidad del film y a los diversos dispositivos que lo constituyen. En el primer punto, véase por ejemplo el uso que hace Siegfried Kracauer²⁶ de la ideología como aquel argumento intelectual que puede estar articulado, o no, a través de la recreación visual de la película, haciendo una distinción tajante entre forma/contenido. En este aspecto, la ideología viene a ser comprendida como algo determinado en el “afuera” de lo cinematográfico y que puede estar más o menos resuelto, en su objetivo estratégico de hacer efectivo un mensaje determinado, mediante la sintagmática del film. Por ejemplo, Kracauer al referirse a la escisión entre un predominio formal –específico del lenguaje fílmico- o un predominio de la “realidad mental” comenta: “A menudo, a los directores de documentales les preocupa tanto transmitir propuestas de naturaleza intelectual o ideológica, que ni siquiera tratan de extraerlas del material visual que presentan. En este caso la realidad mental [léase aquí ideología] tiene prioridad sobre la realidad física”²⁷. La referencia a Kracauer nos serviría para ejemplificar la distinción tradicional entre ilusión o conciencia imaginaria sobre el mundo, cultura ideal u objetiva, frente a lo real-material de la cosa en sí. Esto puede llevarnos a considerar la

²⁵ Sobre el cine en 1913: Lukács, Georg: “Reflexiones sobre una estética del cine”, en *Archivos de la filmoteca*, nº 37, 2001, pp. 134-140. La herencia de Lukács en la teoría del cine, como también la de Brecht, será recogida por Guido Aristarco: Aristarco, Guido: *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*, prólogo de G. Lúkacs, Universidad Central de Venezuela, 1966, pp. 7-23.

²⁶ Nos estamos refiriendo aquí al estudio de Kracauer de 1960 sobre el documental *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), o bien al análisis de *World Without End* (Basil Wright y Paul Rotha, 1953), donde se plantea “el tema ideológico” de un “mundo en el que todos somos vecinos” remarcado por el narrador, mientras que por otro lado está la “dimensión visual” y “lo cinematográfico” que pueden o no acompañar al mensaje. En Kracauer, Siegfried: *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 2001 (1960), p. 260.

²⁷ Sigue la cita: “Aun antes de la aparición del sonido ya se difundían mensajes de esta índole desde la pantalla, con total indiferencia hacia el contenido de las imágenes: la tarea de difundirlos recaía naturalmente sobre los rótulos y los elementos visuales en sí. En la década de los veinte, poseído por la idea de un “cine intelectual” que culminaría con la adaptación de *El capital* de Marx, Eisenstein se basó principalmente en las imágenes para provocar procesos de pensamiento y actitudes acordes con el espíritu del materialismo dialéctico. Había aprendido demasiado bien la lección de *Intolerance*, de Griffith.”, *Ibid.*, p. 263.

modernidad de Kracauer dada su consideración sobre el modo de representación como parámetro relevante en la configuración de un mensaje, más allá del contenido del film. Sin embargo, en 1947, Kracauer matizará ciertos estratos al pensar la naturaleza de la imagen cinematográfica y distinguirá entre la voluntad ideológica del film y la verdad que ciertamente emerge de él: “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”; porque algo no ideológico emerge siempre del cine, “las películas nazis oficiales de guerra, a pesar de ser productos de propaganda, reflejan ciertas características nacionales que no podían ser inventadas”²⁸. El error contenido en el estudio de Kracauer es haber diferenciado entre algo ideológico y algo más allá de él, una realidad o verdad psicosocial descifrable como síntoma a través del film. En este aspecto, podemos deducir de las palabras de Kracauer un sentido clásico-marxista del concepto de ideología. El análisis cinematográfico de Kracauer los veremos superado por la teoría post-estructuralista de los setenta cuando se empiece a entender que bajo los textos, aquello ideológico, económico, social, etc., cobra una organicidad mucho más compleja y descifrable a través de los modos de representación²⁹ a la vez que se desestima una verdad objetiva y aprehensible más allá de las relaciones de poder.

De un modo similar, partiendo desde el concepto marxista clásico de ideología, aunque más centrado en elaborar una teoría sistémica sobre los conceptos derivados de la relación entre ideología e imagen, se publicará el libro de Nicos Hadjinicolau *Historia del arte y lucha de clases*³⁰. El autor partirá de la pregunta sobre si la producción de imágenes - nueva denominación por parte de Hadjinicolau para el concepto de arte- es una práctica de clase y por tanto una práctica ideológica: “ideología de la imagen”. En este sentido, Hadjinicolau se apoya en el Althusser de *Leer El Capital* para dar con una ciencia materialista del arte que desvele el verdadero objeto que subyace a la historia de la producción de imágenes que

²⁸ Kracauer, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 2008 (1947), pp.13-14.

²⁹ Factor éste que repercutirá en el ámbito de la praxis cinematográfica desarrollándose una línea alternativa caracterizada por una voluntad de escapar al centramiento del sujeto. Aquello que Pascal Bonitzer llamó desencuadre (*décadage*) y que viene dado desde finales del siglo XIX en la pintura moderna. Es por ello que, todo proceso de desencuadre, constituye la marca de una voluntad estilística, ideológica, desnaturalizadora. En Bonitzer, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*, Éditions de L’Etoile, Paris, 1985.

³⁰ Hadjinicolau, Nicos: *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. El autor define así su principal concepto ideológico *imagée*: “una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres ponen de manifiesto la manera cómo viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase”, p. 106.

son las estructuras³¹.

El sentido de la “ideología práctica” podría estar inscrito también en otras investigaciones previas a Althusser como son las de la Escuela de Frankfurt al determinar lo ideológico como praxis propia de la cultura producida bajo el capitalismo. Algunos de los pensadores adscritos a esta escuela subrayaron la particularidad ideológica implícita en el aparato cinematográfico. En este sentido, podríamos citar el capítulo de Adorno y Horkheimer “La industria cultural como engaño de masas”³² dedicado a desentramar cuáles son los efectos negativos producidos por la cultura de masas, trata de analizar cómo una práctica cultural organizada bajo los parámetros capitalistas reproduce y pone a funcionar los mecanismos de sujeción social del individuo. La cultura de masas es, según Adorno y Horkheimer, aquello que anula toda oportunidad de emancipación social. Las aportaciones de estos dos autores una vez difundidas de forma relevante, igual que la de Althusser a principios de los 70, tendrán una gran significancia en la gestación de una teoría y práctica del cine antagonista. Por ello, le tendremos que dedicar un espacio también a estas cuestiones, sobre todo en la medida en que se podría decir que a partir de la mitad del siglo XX la cuestión de la ideología (en sentido negativo o positivo) relacionada con los medios de comunicación masiva³³ deviene un ámbito muy controvertido y que ha producido no pocos trabajos y escuelas teóricas que ampliarían de forma inabarcable este capítulo introductorio.

Igualmente, y anterior a la eclosión del debate sesentayochista, debemos citar a un autor como fue Guido Aristarco, quien a partir la década de los cincuenta, desarrolla también un discurso crítico-ideológico. Partiendo de que toda crítica en Marx parte de una crítica a la religión, es decir, una crítica al carácter mítico, o lo que es lo mismo, al carácter ideológico de todo relato que construye un ideal fuera de la historia,

³¹ En este aspecto el autor se inscribe en una oleada de nuevos historiadores del arte alemanes, de los que destacaron Martin Warnke y Horst Bredekamp, preocupados por romper con las bases tradicionalistas de la disciplina desde la fundación Ulmer Verein en 1968 o el congreso de la asociación alemana de historiadores del arte de 1970 en Colonia. En Durán, José María: *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Plaza y Valdés, Madrid, 2008, pp. 21-22.

³² Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: “La industria cultural como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1994, (1947), pp. 212-265.

³³ Nos referimos aquí a los debates entre radicales y liberales a lo largo del último medio siglo. Estos debates, esencialmente, se sistematizan entorno al entendimiento de los medios de comunicación masiva como una estructura de poder, o bien, como un servicio público. Sobre estas cuestiones véase: Curran, J: “Repensar la comunicación de masas”. En: Curran, James; Morley, David; Walkerdine, Valerie (Comp.): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 187-256.

Aristarco se ocupará de “individuar el mito” que funciona en las cinematografías occidentales desde la segunda postguerra hasta finales de los sesenta. De hecho, el mismo Aristarco elaboró un ensayo como proyecto de trabajo –*Marx, el cine y la crítica del film*³⁴– que partía de *La ideología alemana* para configurar –pasando por Lukács– una metodología que fuera capaz de ofrecer casos de filosofía de la praxis gramsciana. Es decir, Aristarco, al contrario de la vertiente frankfurtiana de Adorno-Horkheimer, y aunque elaborará una crítica ideológica del film, no negará las posibilidades antagonistas y propositivas del cine³⁵. Aristarco, de forma muy cercana a Gramsci, sí defenderá un proyecto cinematográfico como praxis que funda lo espontáneo, lo artístico y lo popular con la acción política: “Somos también de la opinión de que la actividad crítica debe siempre incluir un aspecto positivo que, si no puede ser artístico, por las razones objetivas expuestas, puede ser precisamente cultural.”³⁶

En este sentido, debemos ubicar el “realismo crítico” de Aristarco, difundido desde la revista fundada en 1951 *Cinema nuovo*³⁷, como uno de los arranques del largo debate entre una vertiente “realista crítica” vs. la vertiente “idealista” encabezada por André Bazin³⁸.

Una preocupación transversal a todas estas líneas de acción teórica preocupadas por la ideología podría ser la cuestión del montaje. El montaje fue uno de los elementos más relevantes en el debate sobre la especificidad del arte cinematográfico durante los años veinte y sirvió de bandera en la diferenciación del arte cinematográfico de todas las demás producciones culturales³⁹. En la constitución del dispositivo visual pues, el montaje asumiría la función de proporcionar una dimensión narrativa en el cine, y en

³⁴ Aristarco, “Marx, el cine y la crítica del film”, *La disolución de la razón. Discurso sobre cine*, pp.25-136.

³⁵ Al respecto de *Mínima Moralia* Aristarco dice: “Pero el cine, so pretexto de entretener, propone y despacha una entera “filosofía”. No es de extrañar que Adorno haya definido el film como un lobo disfrazado de cordero”, *Ibid.*, p.30.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ Las tesis de Aristarco y *Cinema nuovo* tendrán una influencia muy importante en el desarrollo salamantino del Nuevo Cine Español.

³⁸ En el caso español reste debate cristalizará a través del conocido enfrentamiento “Bazin contra Aristarco” representado por las revistas de crítica cinematográfica *Film Ideal* y *Nuestro Cine* respectivamente. En: Tubau, Iván y Martialay, Félix: *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Arístarco, la gran controversia de los años sesenta*, Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

³⁹ Nos referimos al debate mantenido por los vanguardistas franceses Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein, entre otros, o también al debate presente en la vanguardia soviética de Eisenstein a Vertov. De este período son representativos los textos sobre la especificidad cinematográfica de Dulac, Germaine: “Las estéticas, las trabas. La cinegrafía integral”; Delluc, Louis: “La fotogenia”; Epstein, Jean: “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, todos ellos en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina, Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993.

consecuencia, asumiría una especie de co-responsabilidad en el proceso de centramiento del sujeto, en el proceso de naturalización de la imagen como ventana abierta al mundo. Cuando el concepto de dispositivo triunfe en los estudios sobre cine, como método para la crítica ideológica, tratará de manifestar cuál ha sido y cómo opera la política de la transparencia en la historia del cine - supone que el espectador es capaz de restablecer mentalmente las relaciones diegéticas -*efecto de sutura*⁴⁰- y que han determinado al cine como un arte narrativo. De este modo se llega a identificar la ideología implícita del dispositivo-cine durante los años setenta y bajo la influencia de Althusser. Aquí radica el enfoque fenomenológico del cine como dispositivo: cómo logramos percibir a través de unos complejos estratos, el tiempo y el movimiento, de una manera lógica y cómo esto está ligado a unas formaciones sociales determinadas.

Años después del fervor ideológico, y sobre la determinación del cine como un arte basado en la temporalidad, Deleuze⁴¹ se ocupó de estudiar la historia del cine según el predominio, o bien de la imagen-movimiento, que caracterizaría básicamente lo que entendemos por cine clásico; o bien de la imagen-tiempo, intentando señalar las crisis que sufre la imagen fílmica a partir de la modernidad cinematográfica⁴², en el caso de Europa, hacia 1948 en Italia; 1958 en Francia; 1968 en Alemania.

Deleuze, quien en su análisis transhistórico del cine no utiliza el concepto de ideología, ni es su intención analizarla - centrándose en la crisis del lenguaje cinematográfico-, nos habla en su lugar de “tópicos” construidos a través de la historia de la imagen-movimiento que pueden ser descartados en esos momentos en los que se construyen nuevos tipos de relato (acción a la que llama una *empresa positiva*) y que, en el caso del cine italiano de postguerra, por ejemplo, fue capaz de captar lo elíptico, lo inorganizado... y partiendo de cero, captar los terrenos baldíos versus los “espacios

⁴⁰ La sutura fue inicialmente introducida como concepto dentro del campo del psicoanálisis lacaniano en un artículo de Jacques-Alain Miller (designa “la relación del sujeto con la cadena del discurso”), quien posteriormente se convertiría en el editor del seminario de Lacan, y fue importada a la teoría cinematográfica por el crítico Jean-Pierre Oudart en el artículo: “La suture”, en *Cahiers du cinéma*, nº 211, abril 1969, pp. 36-9 y nº 212, mayo 1969, pp. 50-5.

⁴¹ Nos referimos aquí a los dos volúmenes Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*; y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1984 y 1987.

⁴² En EEUU “la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros...” Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 287.

determinados del viejo realismo” abriéndose así a un nuevo devenir temporal. Según el autor, se trata de un realismo nuevo; capaz de poner en tela de juicio todas las conquistas pasadas y es ahí donde radica cierta categoría crítica, como potencia positiva y que se identifica con la idea de la imagen-tiempo. Estas pesquisas, según nuestro parecer, tienen puntos en común con la categoría de vanguardia expuesta por Bürger, categoría que tampoco actuaría por medio de la mera negación (crítica negativa) sino también por medio de un “proyecto creador positivo” que, como vemos en Deleuze, opera a través de una crítica del lenguaje.

Deleuze también señala algunos procesos de crítica a través de la negación⁴³. En el caso del cine norteamericano de postguerra, por ejemplo: “Todas las cualidades estéticas e incluso políticas que puede poseer siguen siendo estrechamente críticas, y por eso mismo menos “peligrosas” que si se ejercieran en un proyecto creador positivo. Entonces, o bien la crítica se para en seco y se limita a denunciar el mal empleo de los aparatos e instituciones, esforzándose en salvar los restos del sueño americano, como en el cine de Lumet; O bien continúa pero girando en el vacío y volviéndose chirriante, como en el de Altman, contentándose con parodiar el tópico en lugar de engendrar una nueva imagen.”⁴⁴ Estas proposiciones de Deleuze que constituyen las dos nociones de crítica, negativa y positiva, están elaboradas a partir de la lectura de Nietzsche. Por lo tanto, habrá que tener en cuenta las aportaciones de este autor más adelante, ya que agrega o redefine una instancia más de lo crítico.

1.2. Dispositivo según Michel Foucault

Como ya hemos comentado, la conceptualización más reconocida de la noción de dispositivo se halla en el cuerpo teórico de Michel Foucault

⁴³ Según explica Jean-Francois Lyotard, en el *Antiedipo* de Deleuze-Guattari culmina el proceso de desplazamiento de la crítica negativa que los autores entienden siempre como una rivalidad entre contrarios en un mismo terreno. Lyotard advierte que la (no) crítica de Deleuze-Guattari, así como la que proponía Marx, se basan en olvidar la crítica, se trata de una posición energética, un desplazamiento desde la crítica a la subversión (en el caso del *Antiedipo* subvierte Freud y Marx sin criticarlos). Creemos importante, de cara al futuro de la investigación recrear aquí la cita de Lyotard al respecto: “Del ateísmo (que Marx veía como comunismo utópico) al socialismo, no hay frontera franqueada, transcrecimiento, crítica; hay un desplazamiento, el deseo ha nomadizado a otro espacio, se ha puesto a funcionar otro dispositivo, funciona de otra manera, y si funciona, no es porque se haga la crítica de la otra vieja máquina. Por la misma razón, y salvadas las diferencias, las líneas que siguen no serán críticas”. Lyotard, Jean-Francois: *Dispositivos libidinales*, Fundamentos, Madrid, 1981 (1973), p.13.

⁴⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 292-293.

quien, en su período de estudiante, precisamente fue alumno de Althusser⁴⁵.

Específicamente, la categoría analítica de dispositivo en las obras de Foucault⁴⁶, aparece en la década de los setenta vinculada a la emergencia de instituciones modernas basadas en el ejercicio y la administración del poder, no ya como forma de violencia, sino a través de técnicas que producen y regimentan el saber. Nos referimos aquí al “dispositivo disciplinario” desarrollado en *Vigilar y castigar*⁴⁷, escrita en 1975, o al “dispositivo de la sexualidad”, comprendido en el primer volumen de *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*⁴⁸ de 1976.

⁴⁵ Según el comentarista de Foucault en EEUU Warren Montag, la reformulación del pensamiento de Althusser en Foucault es posible sin necesidad de recurrir a oposiciones contrarias y excluyentes, ver: Montag, Warren: “The Soul is the Prison of the Body: Althusser and Foucault, 1970-1975” en *Yale French Studies*, nº 88, 1995, pp. 53-77. De igual modo, Gilles Deleuze, en un texto de 1972 titulado “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, sitúa a ambos autores y a otros como Levi Strauss o Claude Dumézil, en la esfera metodológica del estructuralismo. Por citar una pequeña alusión a ambos autores: “al estructuralismo se le plantean un conjunto de problemas complejos que conciernen a las «mutaciones» estructurales (Foucault) o a las “formas de transición” de una estructura a otra (Althusser)”, en: Deleuze, Gilles: *La isla desierta, y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-textos, Valencia, 2005, pp. 223-249.

⁴⁶ Suelen distinguirse tres etapas en la obra de Foucault según un desarrollo cronológico: a) en torno a la pregunta por el saber *Arqueología del saber; Historia de la locura en la época clásica, Las palabras y las cosas*; comprendida entre 1961 y 1969. b) la etapa que responde a la pregunta por el poder: *El orden del discurso; Nietzsche, la genealogía, la historia; Vigilar y castigar; Historia de la sexualidad: la voluntad del saber, conocida como la genealogía*. c) sobre la cuestión de la subjetividad y la gobernabilidad, comprendida desde 1978 hasta 1984, fecha de su muerte, donde encontramos los dos últimos volúmenes de *Historia de la sexualidad y Tecnologías del Yo*. Aunque debemos añadir aquí que Miguel Morey considera que es mejor: “contemplar la evolución del pensamiento de Foucault no como la sucesión de métodos que subyacen, sino más bien como círculos cada vez mayores que integran las etapas anteriores dándoles nuevas posibilidades de interpretación” en *Diccionario de filosofía José Ferrater Mora*, Tomo II, Ariel, Barcelona, 1994, p. 1385.

⁴⁷ Pongamos por ejemplo el caso del dispositivo disciplinario en una ciudad afectada por la peste: “Contra la peste que es mezcla, la disciplina hace valer su poder que es análisis. Ha habido en torno de la peste toda una ficción literaria de la fiesta: las leyes suspendidas, los interdictos levantados, el frenesí del tiempo que pasa, los cuerpos mezclándose sin respeto...” Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, p. 202.

⁴⁸ “No sólo se ha ampliado el dominio de lo que se podía decir sobre el sexo y constreñido a los hombres a ampliarlo siempre, sino que se ha conectado el discurso con el sexo mediante un dispositivo complejo y de variados efectos, que no puede agotarse en el vínculo único con una ley de prohibición. ¿Censura respecto al sexo? Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma. Tal técnica quizá habría quedado ligada al destino de la espiritualidad cristiana o a la economía de los placeres individuales si no hubiese sido apoyada y reimpulsada por otros mecanismos. Esencialmente, un “interés público”” Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, Vol. 1: Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 32.

Realmente, Foucault nunca se detiene a explicar de forma sistémica qué es el dispositivo, aún así, de la lectura de sus obras se va desprendiendo el método de análisis que es utilizado para comprender el mecanismo del poder más allá de los grandes aparatos jurídico-discursivos como el Estado o la familia que encontrábamos en Althusser. Por ejemplo, uno de los dispositivos por los cuales actúa el poder, según Foucault, es a través de la extracción de saberes que pasan a constituir los discursos mediante los cuales actúa la ley, poniendo límites a la libertad o censurándola. Para Foucault, los estudios o prácticas críticas precedentes a su trabajo han sido llevadas a cabo mediante un método de análisis negativo, es decir, han otorgado al poder un carácter represivo que tan sólo niega o permite existir al sujeto bajo esas coordenadas. El objetivo de Foucault sería, no sólo ir más allá de la crítica a las grandes instituciones, sino detectar de qué forma el poder es productivo. Foucault analiza el poder en su forma positiva.

En un determinado momento, en *La voluntad de saber*, Foucault dedica cierto espacio a concretar este método de análisis del poder-saber mediante el dispositivo:

*Entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. Del sexo sorprendido e interrogado que, a la vez constreñido y locuaz, responde inagotablemente. Cierta **mecanismo**, lo bastante maravilloso como para tornarse él mismo invisible, lo capturó un día.⁴⁹*

Foucault también localiza, como en veíamos en Marx, un tipo de crítica negativa basada en la lucha entre opuestos, entonces, si existe una forma positiva de crítica, la pregunta es:

¿Por qué reducir los dispositivos de la dominación nada más al procedimiento de la ley de prohibición? (...) A partir del siglo XVIII (...) resulta absolutamente heterogéneo respecto de los nuevos procedimientos de poder que funcionan no ya por el derecho sino por la técnica, no por la ley sino por la normalización, no por el castigo sino por el control, y que se ejercen en niveles y formas que rebasan el Estado y sus aparatos⁵⁰

De acuerdo a estas preguntas el autor resolverá el método de sus análisis a través de tres puntos:

1. *Me parece que por poder hay que comprender, primero, la*

⁴⁹ Foucault, *La voluntad de saber*, pp. 93-94.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejerce.

2. el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte.

3. las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales.⁵¹

Foucault llega así a su definición de poder apartándose de la idea de “Poder”, escrito en mayúsculas, de los AIE de Althusser:

El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.⁵²

En el texto de Gilles Deleuze “Qué es un dispositivo”⁵³ el autor propone la siguiente definición: “una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal (...) de manera que las tres grandes instancias que Foucault distingue sucesivamente (Saber, Poder y Subjetividad) no poseen en modo alguno contornos definitivos, sino que son cadenas de variables relacionadas entre sí.”

Analizar estos dispositivos consistirá en adentrarse en un territorio y cartografiar las líneas de enunciación que lo atraviesan. Volviendo a la génesis del dispositivo foucaultiano, cada enunciación, comenta Deleuze, esconde una serie de variables: podríamos definir un momento de la historia de la ciencia, un género literario o un movimiento social, según un régimen de enunciación. Y cada dispositivo está compuesto por líneas de enunciación que atraviesan campos estéticos, científicos, políticos, etc. Por lo tanto, el dispositivo foucaultiano representa un más allá del aparato de Althusser, rompe con la determinación del sujeto bajo unas coordenadas materiales y un poder centralizado o *macrofísico*, y se propone retomar el problema del poder mediante la cartografía de las múltiples estrategias mediante las cuales éste se constituye y actúa⁵⁴. Generalmente, estas estrategias que ponen en marcha los mecanismos de poder, se identifican con la puesta en marcha de disciplinas presentes en todo tipo de instituciones y aparatos (Estado,

⁵¹ *Ibid.*, pp. 113-114.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Deleuze, Gilles: “Qué es un dispositivo” en Deleuze, Gilles et al.: *Foucault Filósofo*, Gedisa, Madrid, 1990, pp. 155-163.

⁵⁴ “El poder carece de homogeneidad, pero se define por las singularidades, los puntos singulares por los que pasa” en Deleuze, Gilles: *Foucault*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 51.

escuelas, prisiones, instituciones, etc.)⁵⁵, atendiendo pues a una *microfísica del poder*.

Si hay algún nexo en común o punto de fricción que permita enlazar las propuestas de Althusser y las de Foucault se podría decir que, mientras Althusser se dedica a fundamentar el concepto de ideología en una estructura especular donde todo individuo interpelado se transforma en sujeto a través de los AIE, Foucault parte de las últimas anotaciones de Althusser al respecto, aquellas que subrayan que la ideología no “nace” en los AIE, sino que es el producto de la lucha, de un antagonismo implícito en cualquier formación social.

De este modo, Foucault se desprende del concepto de ideología⁵⁶ para ampliar la cuestión situándola en el concepto de poder. A diferencia de la ideología althusseriana, como acción centralizada y dirigida hacia el sometimiento o dominio de clase, en Foucault el poder no es sólo coercitivo sino que se concibe como algo productivo que desborda las instituciones, que está en todas partes. El poder no es unidireccional sino una relación entre sujetos, bajo el concepto dispositivo el autor busca hacer visible la “madeja” de líneas de fuerza que lo constituyen, el dispositivo puede así entender como “puesta en marcha”, como potencia que va a ser desplegada por sus actores.

Remitiéndonos a la interpelación althusseriana, podríamos decir que el poder según Foucault también remite a algo verbal; el poder se ejerce, no se posee. Desligándose de las ataduras contextuales a las que podría remitir el término ideología, para Foucault el interés radicaría más bien en analizar el funcionamiento del poder: mostrar las piezas que lo articulan y su mecánica⁵⁷. Vemos cómo esta física del poder es contenida en la metáfora

⁵⁵ “La “disciplina” no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología. Puede ser asumida ya sea por instituciones “especializadas” (las penitenciarías, o las casas de corrección del siglo XIX), ya sea por instituciones que la utilizan como instrumento esencial para un fin determinado (las casas de educación, los hospitales), ya sea por instancias preexistentes que encuentran en ella el medio de reforzar o de reorganizar sus mecanismos internos de poder...” Foucault, *Vigilar y castigar*, p.130.

⁵⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, no al respecto de Foucault, pero sí como anunciadores de su nueva ontología post-estructuralista desarrollada en *Mil Mesetas*, anunciará: “No hay, nunca hubo ideología”. En “Introducción: Rizoma”, *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2004 (1976), pp. 9-29.

⁵⁷ Según el propio testimonio de Foucault, la cuestión del poder emerge del cruce de Mayo del 68 cuando se da un desplazamiento en el plano de las contestaciones, del trabajo dentro del Groupe d'Information sur les Prisons y del la lectura de Nietzsche en lo referente a la problemática voluntad de poder-voluntad de saber. Sobre la introducción del concepto de poder en la obra de Foucault y cómo emerge la posibilidad de analizarlo al margen del análisis tradicional: “La pregunta por el poder” en Morey, Miguel: *Lectura de Foucault*,

tanto del aparato como del dispositivo.

Nos hemos detenido en la explicación del concepto de ideología y AIE, para entender, por lo alejado que está de ésta, el tipo de dispositivo que opera en la obra de Foucault.

Para acabar y proceder a especificar nuestra metodología, nos parece interesante añadir las tres funciones que para Giorgio Agamben⁵⁸ tiene el dispositivo en Foucault. Para el autor italiano, éste es el concepto que superaría la noción de *episteme* empleado en las obras anteriores a los 70, teniendo el objetivo de dismantelar la existencia de enunciados “universales” será utilizado por el autor francés cuando empiece a ocuparse de la cuestión de “la gubernamentalidad”. Según Agamben, el dispositivo se articula básicamente sobre tres puntos:

a) *È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi. .*

b) *Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere.*

c) *Come tale, risulta dall'incrocio di relazione di potere e di relazioni di sapere*⁵⁹.

1.3 Dispositivo Crítico

Por tanto, entendiendo que “toda práctica tiene lugar en un dispositivo que comprende objetos materiales en un espacio organizado socialmente y bajo la regulación de discursos”⁶⁰, vamos a delimitar aquí la noción del dispositivo crítico como recurso metodológico para esta investigación.

A. El dispositivo crítico tiene la siguiente **naturaleza** como red de relaciones entre elementos heterogéneos en movimiento perpetuo:

1. Los discursos o enunciados sobre el concepto de cultura, proposiciones filosóficas que articulan el significado de lo cultural a lo largo de la historia del pensamiento que aquí nos

Taurus, Barcelona, 1983, pp. 231-318.

⁵⁸ Agamben, Giorgio: *Che cos'è un dispositivo*, I Sassi Nottetempo, Roma, 2006.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ Poitou, Jean-Pierre: “Critique de la théorie de l'habitus”, *Technologies, Idéologies, Pratiques*, Vol. 2, n° 1, pp. 11-97. Citado en: Moro Abadía, Oscar: “¿Qué es un dispositivo?”, *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n° 6, 2003, pp. 29-46.

compete.

2. Los discursos sobre el concepto de crítica en función de la crítica kantiana y otras concepciones derivadas en la modernidad.

3. Las instituciones que regulan el discurso sobre lo cultural, lo estético, lo artístico (véase Institución Arte e Institución Cine, y que están o no relacionadas con instituciones estatales). Esto enlazaría también con visibilizar modelos de representación institucionales, con sus respectivas cargas ideológicas, frente a los cuales emergen modelos críticos.

4. La política: en tanto que línea de fuerza que emana de instituciones político-sociales varias. Éstas pueden ser macro instituciones como el Estado, o micro instituciones que también detentan lo político como por ejemplo grupos o movimientos sociales, sindicatos, etc.)

5. Los modos de producción que constituyen una línea de fuerza como elemento que define unas relaciones diferenciales frente al sistema económico dominante o frente a un modelo industrial que implica también una organización del trabajo determinada. Por ejemplo, encontraremos varios antagonismos como: taller vs. industria, cooperativismo vs. libre mercado, independencia vs. comercial...etc.

B. El dispositivo crítico tiene una función **estratégica** materializada en la articulación de todos estos elementos heterogéneos con la voluntad de llevar a cabo la producción de subjetividades y transformaciones sociales.

C. El dispositivo crítico también se definirá por su **génesis** –Foucault distingue al respecto dos momentos esenciales: “un primer momento de predominio del objetivo estratégico; un segundo momento de constitución del dispositivo propiamente dicho”⁶¹.

Así pues, podremos hacer emerger el proceso histórico de legitimación del dispositivo crítico en el campo cinematográfico bajo conceptos tales como vanguardia, cine militante, alternativo, cine político.

1.4. Hipótesis para el análisis sobre la teoría y práctica del cine a través del dispositivo crítico:

Según nuestras apreciaciones iniciales y tal como se expondrá en las páginas posteriores, el concepto de crítica que se fragua a finales del siglo

⁶¹ Castro, Edgardo: *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido por sus temas, conceptos y autores*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004, p. 102.

XVIII con las reflexiones kantianas le permitió a Foucault partir hacia su metodología de análisis; aquella que desemboca en una mirada sobre el mundo donde las tensiones entre el Saber, el Poder y el Sujeto se hacen visibles a través del concepto de dispositivo.

Desde esta concepción rizomática del dispositivo, como red que es en sí misma una metodología de análisis, creemos oportuno el uso del vocablo crítico en este estudio para diferenciar nuestra perspectiva de la de otros usos del término dispositivo en el campo de los estudios sobre cine. Por otro lado, estamos aportando una añadido más a la sucesión de dispositivos que se hallan funcionando en los estudios sobre la imagen en movimiento –en el plano de los usos conceptuales del término- o a la sucesión de dispositivos de ese “gran dispositivo de naturaleza semiótica resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos” que es lo cinematográfico o el dispositivo visual tal y como lo define José Enrique Monterde⁶². Estos dispositivos vendrían a ser el tecnológico, representacional, narrativo, socioeconómico, espectral y estético-artístico.

Señalando la pertinencia del término crítico, antes de comenzar nuestra investigación, diremos que la instancia crítica funcionaría aquí como el filtro que señala algo similar a lo que Peter Bürger se ha referido cuando ha intentado explicar la vanguardia artística como algo más que un periodo histórico del arte, como una categoría analítica. Esto lo logra Bürger mediante su método basado en “historizar la teoría”⁶³. Bürger conceptualiza la idea de vanguardia inspirándose en la introducción de los *Grundrisse* de Marx⁶⁴.

En este texto Marx da cuenta de que el uso de categorías abstractas permite el análisis de relaciones concretas entre categorías simples. Por ejemplo, dice así: “Fue un inmenso progreso el de Adam Smith al rechazar todo carácter determinado de la actividad creadora de riqueza, y considerarla como trabajo a secas; ni como trabajo manufacturero, ni como trabajo comercial, ni como trabajo agrícola, sino tanto el uno como el otro. Con la generalidad abstracta de la actividad creadora de riqueza se presenta ahora también la generalidad del objeto determinado como riqueza, como

⁶² Monterde, José Enrique: “El dispositivo visual: Pintura, fotografía y cine” en Quintana, Àngel y Pons, Jord (Coord.): *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*, Fundació Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, 2001, pp.19-34.

⁶³ “Así entendido, el carácter histórico de una teoría no consiste en expresar el espíritu de una época (su aspecto histórico), ni que incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esa relación.” Bürger, *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁴ en Marx, Karl: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Vol. 1, trad. de Pedro Scarón, Siglo XXI, Barcelona, 2005, pp. 24-36.

producto en general o como trabajo en general, pero como trabajo pasado, como trabajo objetivado”⁶⁵, pero siempre teniendo en cuenta que “este ejemplo del trabajo muestra de manera evidente cómo las mismas categorías más abstractas, a pesar de su validez –precisamente a causa de su abstracción– para todas las épocas, sin embargo, en la determinación de esta abstracción misma son producto de relaciones históricas y sólo poseen plena validez para y dentro de estas relaciones”⁶⁶.

La aportación de Bürger, aunque lejos de la filosofía de Foucault, tiene algunos puntos en común con las intenciones que subyacen a sus textos. Al estudiar la naturaleza de las vanguardias, Bürger se percata de que de todo este contenedor de movimientos artísticos, compuesto por propuestas heterogéneas e incluso contrapuestas entre sí, se puede extraer un objeto común. De este modo, Bürger define la vanguardia como práctica que mira hacia sí misma y se ubica en relación a sus condiciones sociales de existencia. Justamente esta naturaleza de la vanguardia, no como negación de lo precedente, sino conforme a una reflexión sobre ella misma, es lo que Foucault llama una relación “sagital”⁶⁷ y, precisamente, esta consciencia capaz de autocuestionarse, le sirve a Foucault para determinar la naturaleza a-histórica de la modernidad. Ésta se caracteriza pues por ser una reflexión sobre su propia actualidad, un proceso cultural que toma conciencia de sí mismo y señala las operaciones que debe efectuar en el interior de su propio presente.

En el texto de Bürger, la categoría de la vanguardia estaría llevando a cabo una crítica sobre la propia institución artística en la que se halla inserta⁶⁸. Para Bürger, es esta apropiación del sentido crítico kantiano la que hace de la vanguardia algo que trasciende su condición de movimiento en el devenir de la historia del arte; y la convierte, por consiguiente, en un parámetro de análisis de todo lo anterior, siendo lo anterior definido mediante su relación diferencial respecto a la vanguardia.

Podríamos añadir, al respecto de lo que intenta teorizar Bürger, que la lógica crítica, en las vanguardias históricas, alcanza el grado de praxis

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ En referencia a los términos: sagita, saeta, flecha, Foucault, *Sobre la Ilustración*, p. 57

⁶⁸ Abría que añadir aquí paradójicamente que Bürger no aparece citado en lo que se ha venido a llamar “Crítica institucional” – territorio inaugurado por Benjamin Buchloh– más que en referencia a la distinción que hace Bürger entre vanguardias históricas y neo-vanguardismo, ignorando lo que compone el núcleo duro de su aportación sobre la teoría de la vanguardia. El punto de arranque de Benjamin Buchloh se encuentra en el artículo: “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, en *October*, nº 55, 1990, pp. 105-143 [versión castellana: “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en Buchloh, Benjamin: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004].

política. Por ejemplo, añade el autor, en el caso del dadaísmo no se trata tanto de una crítica a las tendencias artísticas precedentes⁶⁹ (modelo simple de crítica basado en la oposición al “otro”) como de una crítica a la toda la institución de la sociedad burguesa. Y es esta crítica, en su intento por devolver el arte a la praxis vital, la que reivindica la conexión del arte con su función social y política.⁷⁰

Es importante señalar aquí que el proceso definido por Bürger y que se corresponde con el paradigma de la modernidad, está remitiendo a lo acontecido en el campo del arte a lo largo del siglo XIX y parte del XX, mientras que el campo cinematográfico, aún emergido paralelamente y en contacto con el auge de esas vanguardias, asume paradigmas modernos cuarenta años más tarde. Nuestra investigación, al tratar de ver rasgos de esa categoría crítica en períodos pre-modernos del cine, estará tratando de vislumbrar procesos que tendrán lugar en un futuro por venir. Como consecuencia de este proceder, esperamos poder establecer un análisis que enriquezca los marcos interpretativos clásicos del cine militante o cine político.

Operar de este modo, a través de las lentes del dispositivo crítico, significa también no olvidar otras categorías útiles –también relacionadas con las vanguardias– que se pueden poner en relación con el factor ideológico como son las de cultura afirmativa y cultura negativa que se desarrollarán en los apartados posteriores a través de las aproximaciones de la teoría crítica. Nos referiremos a estas categorías de lo afirmativo y lo negativo porque ayudan a definir algunos matices del llamado dispositivo crítico. Tal y como argumenta Marcuse, por ser afirmativa, la cultura no propone motivos de lucha en el seno de la realidad existente⁷¹. Por lo tanto, se tratará de ver en qué medida hallamos, a través de la historia del cine, momentos en los que tenga lugar una tendencia hacia la negación de los valores afirmativos, y cómo se articulan esos enunciados (en relación al punto A) cómo operan

⁶⁹ Este punto desarrollado por Bürger también puede ponerse en clara relación con lo expuesto por Marx en torno al estudio de las categorías económicas: “Sería, por lo tanto, impracticable y erróneo presentar la sucesión de las categorías económicas en el orden en que fueron históricamente determinantes. Su orden de sucesión está más bien determinado por la relación que tienen entre sí en la moderna sociedad burguesa, y que es exactamente el inverso de aquel que se presenta como natural o que corresponde al orden del desarrollo histórico. No se trata de la disposición que adoptan históricamente las relaciones económicas en la sucesión de las diferentes formas de sociedad (...) Sino de su articulación dentro de la sociedad burguesa moderna”, *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁷¹ “La determinación de Marcuse de la función de la cultura en la sociedad burguesa no se apoya en objetivaciones artísticas singulares, sino sobre su estatus en tanto que separado de la lucha cotidiana por la existencia. El modelo presenta el importante argumento teórico de que las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra.” Bürger, *Op. cit.*, p. 47

estratégicamente (punto B) y cómo se relacionan con el proceso de legitimación del propio dispositivo crítico (punto C).

2. Sobre el uso del concepto de dispositivo en los estudios sobre la imagen

En nuestro interés por delimitar el concepto al que nos referimos al hablar de dispositivo crítico, avanzamos aquí que la relación material entre imagen y espectador no supone el eje central de la investigación ni tan sólo un eje transversal más. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar este ámbito de interés teórico para los estudios sobre cine cuando ha representado el lugar desde donde se empezó a hablar del cine como dispositivo. Así que, deberemos repasar aquí, aunque de forma breve, la trayectoria de la relación entre el cine y el concepto de dispositivo a través de los autores más representativos al respecto. Este itinerario nos obligará a mencionar trabajos que están en la órbita de la relación entre el psicoanálisis y el cine, aplicando la teoría lacaniana al estudio de las relaciones entre sujeto e imagen y que ayudarán a establecer el diálogo sobre la relación entre cine, dispositivo e ideología.

Para adentrarnos en este estado de la cuestión, comenzaremos por un texto de 1990 del ámbito de los estudios sobre la imagen, donde Jean Jacques Aumont⁷² sintetizó las variables conceptuales del dispositivo según dimensiones que van de lo espacial, a lo temporal, a la técnica, lo psicológico y lo social. Este ha sido, sin duda, un texto útil para nosotros a la hora de sintetizar no sólo las diversas aportaciones teóricas sobre el cine como dispositivo, sino a la hora de entender los fundamentos ontológicos de todo dispositivo-imagen.

En esta última línea, Aumont, constata que toda relación individual con la imagen está determinada por su modo de producción, circulación y reproducción; a este conjunto de datos materiales y organizacionales los llama dispositivo. Según el autor francés, su intención es recuperar el concepto divulgado en la teoría de los setenta, ya que, proponiendo ámbitos de investigación futura, la cuestión del dispositivo “es quizá el terreno en el cual podrán coincidir más fácilmente las diferentes tradiciones teóricas y críticas sobre el estudio de las imágenes”⁷³. El uso que hace Jaques Aumont del término dispositivo, de este modo tan general, es similar al que nosotros vamos a emplear en esta investigación. Sin embargo, cabe precisar que Aumont se mueve más bien en un territorio previo al análisis histórico⁷⁴ del

⁷² Aumont, Jacques: “El papel del dispositivo” en *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, pp., 143-206.

⁷³ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁴ El mismo Aumont, al final de su capítulo, alerta que: “el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivo fuera de la historia. Esta observación puede parecer trivial (...) pero no es inútil formularla explícitamente, al haber sido forjada la noción misma de dispositivo en el marco de un enfoque teórico tentado a menudo por la universalización de sus conceptos...” *Ibid.*, p. 203.

dispositivo; el autor especifica lo que podríamos llamar la naturaleza constitutiva del film dedicándose intensamente a enumerar aquellos elementos que forman el dispositivo filmico para luego adentrarse en el carácter simbólico del dispositivo, es decir, aquella dimensión que comprende que esta naturaleza de la imagen viene determinada por una serie de estratos que van desde lo ideológico a lo económico y lo social. Es ahí, donde el concepto de dispositivo cobra un sentido epistemológico clave en la reflexión crítica sobre los efectos sociales e individuales del fenómeno cinematográfico. En conclusión en un primer momento, Aumont define el mecanismo del dispositivo-imagen, para luego adentrarse en la dimensión simbólica del mismo.

2.1 El dispositivo como encuentro entre espectador e imagen.

En esta primera aproximación analítica del dispositivo, Aumont define una serie de funciones propias de la imagen cinematográfica desde algunas perspectivas teóricas sobre la percepción. Según este planteamiento, la primera función del dispositivo es la de proponer soluciones a la gestión del espacio entre espectador y espacio plástico, a la *segregación de los dos espacios* según la expresión de André Michotte⁷⁵. El autor se ocupa aquí de exponernos toda una serie de líneas discursivas en torno al estudio de la visión y de la imagen y comienza por la tradición inaugurada por Pierre Francastel, hacia 1965, en lo que se vino a llamar topología⁷⁶ para estudiar la construcción de un espacio material, por parte del espectador, en relación con los valores plásticos de la imagen. Francastel utiliza el concepto de topología para referirse a este estado “primario” que podríamos llamar pre-perspectivista, donde se da la primera relación entre espectador y espacio. Se trataría de un primer momento de aprehensión del espacio. Francastel supone que en la observación de imágenes pictóricas o fílmicas resurgiría esa organización topológica del espacio en la conciencia del espectador.

En la génesis de estas propuestas encontraríamos las de Heinrich Wölfflin⁷⁷, historiador del arte alemán de principios de siglo XX. Wölfflin sostiene que, después del modo táctil, el modo visual supondría el proceso mediante el cual se organiza de forma global el todo y las partes que el individuo capta como espacio. Este fenómeno pretendía dar una explicación

⁷⁵ Michotte, André: “Le caractère du “réalité” des projections cinématographiques”, en *Revue internationale de Filmologie*, nº 3-4, 1948, pp. 249-261.

⁷⁶ La palabra topología la recupera Francastel de la acepción matemática utilizada en los años cuarenta por psicólogos como Henri Wallon al estudiar la aprehensión del espacio por parte del niño. En Francastel, Pierre: *La Realidad figurativa: el marco imaginario de la expresión figurativa*, Paidós, Barcelona, 1990 (1965), *Ibid.*, p. 145.

⁷⁷ Wölfflin, Heinrich: *Principios fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1997 (1915).

evolutiva del arte representativo en analogía al proceso de aprehensión del espacio. Se puede considerar a estos trabajos los iniciadores en lo que ha venido a ser el análisis del dispositivo-imagen.

Otro elemento a tener en cuenta en la constitución del dispositivo, para Aumont, es el tamaño de la imagen que permitiría al sujeto entablar una relación con la imagen basada en la proximidad, la posesión o incluso la fetichización. En este punto el autor se detiene en los diferentes procesos a los que el espectador –según testimonios de la época- estuvo sujeto durante los primeros años del cine. Básicamente podemos enumerar dos tipos de actitudes en la relación espectador/film: el rechazo y la celebración del primer plano. Estas proximidades psíquicas e intimidades extremas del espectador con las imágenes primigenias del cine, fueron los factores determinantes que llevaron a algunos a hablar del primer plano como suplemento del drama y como elemento crucial en la discontinuidad del espacio fílmico (Pascal Bonitzer⁷⁸); o bien, el primer plano como detonador del efecto pulsional (Philippe Dubois⁷⁹).

Otro elemento constitutivo del dispositivo según Aumont es el marco. El marco es lo que da formato a la imagen según dos parámetros: tamaño absoluto y tamaño relativo de sus dimensiones principales y cuya función visual es la de aislar la imagen. Este factor del dispositivo tiene, por tanto, una función económica, en el sentido del origen griego de *ikonomía* como “regulación” de la imagen conforme a reglas ideológicas, modos de representación o regímenes de enunciación. De esto se desprende la función simbólica⁸⁰, es decir, aquella función que señala al espectador qué está mirando –nosotros añadiríamos también el cómo está mirando-, debiendo mirar de acuerdo a una serie de convenciones. Otras funciones derivadas del marco de la imagen serían la función representativa y narrativa que refuerzan el valor imaginativo donde el marco aparece como aquella ventana abierta al mundo y la función retórica que añadiría al marco un papel autónomo como generador de discurso.

Naturalmente, estas funciones del marco están reguladas por una

⁷⁸ Compendio de artículos aparecidos en *Cahiers du cinéma* en Bonitzer, Pascal: *El campo ciego, ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007 (1985).

⁷⁹ Dubois, otro protagonista de los debates sobre crítica ideológica y perteneciente al Grupo μ . En los ochenta, traza una breve historia del problema retomando la cuestión de la ambigüedad del documento como punto de partida para un intento de superación. Todo su discurso se elabora en diálogo con Barthes, y si la distancia histórica no llega a disolver los dilemas y espejismos de entonces, sí permite al menos un buen resumen del estado de la cuestión. Dubois, Phillippe: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1996. Específicamente sobre el papel del primer plano: “Le Gros plan primitif”, en *Revue Belge du Cinéma*, n°10, 1984, pp. 11-34.

⁸⁰ Mencionamos aquí que también se tendría que tener en cuenta el ensayo pionero en la reflexión sobre la aparición de la perspectiva: Panofsky, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973 (1925).

serie de convenciones sociales que determinan su producción y consumo, la función del marco va siempre encaminada a la centralización del sujeto⁸¹. La imagen representativa, según nos comenta Aumont, ha sido pensada como una visión “natural”, en la medida en que la imagen plástica opera como un desglose del espacio visual. Este proceso de naturalización de la representación comienza a partir del Renacimiento y la metáfora de “la pirámide visual”, el ángulo imaginario que tiene el ojo como vértice y, como base, el objeto mirado.

Esta metáfora permitió afinar la elaboración de la técnica perspectivista durante los siglos XVI y XVII, permitiendo a la vez una transacción que va de la pintura a la imagen fotográfica. Es la palabra “encuadre” en el léxico del cine la que aparece para designar ese proceso mental y material presente en la técnica perspectivista, dando paso así a un proceso de institucionalización que en el cine se materializa en la función delimitativa del marco –entre otros factores-. Este proceso deriva en entender la imagen en movimiento como vestigio de la realidad física vista por la cámara. Del mismo modo, podríamos decir que este proceso de identificación entre el ojo del realizador y el ojo del espectador es lo que fundamentará la noción de “punto de vista” que podemos vincular directamente con una de las definiciones básicas de ideología. En este punto podríamos dar comienzo ya a la génesis de la crítica ideológica en los estudios sobre cine. Pero sería preciso, antes de adentrarnos en el desglose de la dimensión simbólica del dispositivo, exponer las acepciones y evolución del concepto de ideología fuera del ámbito cinematográfico, para pasar después, a la eclosión de este concepto en el marco de los análisis críticos sobre cine.

2.2 El dispositivo en su dimensión simbólica: técnica e ideología en el contexto de la crítica francesa

Según explica Aumont⁸² uno de los debates más vivos y más importantes en torno a la cuestión del dispositivo ha sido el debate sobre la incidencia de los factores técnicos en el valor simbólico del dispositivo. Teniendo en cuenta que las revoluciones técnicas implican revoluciones en el dominio del saber, podemos establecer aquí que la técnica y la tecnología se hallan inscritas en toda una red de fenómenos sociales y simbólicos.

a) La cámara como dispositivo ideológico. Pleynet, Comolli. Lebel.

Hasta la década de los sesenta, se ha venido dividiendo la teoría y

⁸¹ Aumont se basa aquí en el libro de referencia al respecto Arnheim, Rudolf: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Akal, Barcelona, 2000 (1981).

⁸² Aumont, *Op. cit.*, p. 188.

praxis del cine –como trasvase del campo fotográfico– según dos grandes áreas compuestas por, o bien la defensa de una la tecnología capaz de revelar el mundo gracias al registro documental de la realidad (Bazin o Kracauer formarían parte de esta tradición realista), donde hemos podido comprobar que la ideología, si aparece, es en su sentido clásico-marxista. O bien, un área compuesta por aquellos que defendieron el cinema como una tecnología específica y distinta que es capaz de representar o narrar a través de un medio formal propio (en este bando incluiríamos a los “formalistas” Sergei Eisenstein, Béla Bálazs o Rudolf Arnheim)⁸³. De una forma más precisa, los intentos por articular de forma interdependiente lo ideológico, lo social y la materialidad del film empieza a cobrar consistencia a partir de los cincuenta cuando, a través de Guido Aristarco y su adaptación del materialismo histórico a los estudios cinematográficos, se empieza a analizar el sentido de una ideología práctica endógena a lo cinematográfico.

En la década de los setenta, en el contexto radical de los “años salvajes de la teoría”, llegará el momento de una revisión crítica también para la imagen fotográfica y la creencia en la legitimidad de ésta como representación fiel del mundo y por tanto de la cámara como dispositivo ideológico. Aunque la *nouvelle vague*, de forma consciente a través tanto de sus producciones como de la crítica, ya se había ocupado de analizar los regímenes de enunciación del cine, es en el sesenta y ocho cuando a nivel teórico la crítica ideológica ligada a la tecnología cobra su mayor énfasis-. Según Aumont, la primera expresión articulada sobre la puesta en duda de la “naturalidad” de la imagen fotográfica vendrá de la mano de Marcelin Pleynet:

Para él, este automatismo, y en general construcción de la cámara fotográfica, proceden del deseo de producir una perspectiva cuyas anomalías potenciales serían definitivamente rectificadas, y eso para reproducir indefinidamente “el código de la visión especular definido por el humanismo del Renacimiento”. La invención de la fotografía por parte de Niepce, observa Pleynet, se produce “en el momento mismo” en que Hegel clausura la historia de la pintura, dándole un final; es pues, en el momento en que se confirma por vez primera que la perspectiva tiene relación con cierta estructura cultural, cuando la fotografía viene a borrar esta toma de conciencia, produciendo mecánicamente la ideología perspectivista.⁸⁴

⁸³ Montiel, Alejandro: *Teorías del cine, un balance histórico*, Montesinos, Barcelona, 1992, p. 18.

⁸⁴ Aumont, *Op. cit.*, p. 191. Pleynet formó parte del círculo de Lacan, Barthes, Althusser y Philippe Sollers fundador de *Tel Quel*. Al respecto del artículo mencionado por Aumont éste se refiere a: Marcelin Pleynet y Jean Thibaudeau: “Economique, idéologique, formel” en *Cinéthique*, nº 3, 1969, pp. 8-14. Aunque, hemos encontrado también la referencia al

Desde la disciplina de la historia del arte –específicamente desde la historia social del arte o desde la sociología del arte– también se estaban ocupando de analizar los vínculos sociales del dispositivo pictórico como ocurre en el análisis de Michel Baxandall en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*⁸⁵; o como ocurre en la estética de la recepción elaborada por Michael Fried⁸⁶ al analizar cómo el tipo de relación que se establece entre la pintura francesa del siglo XVIII y su público determina la concepción de lo pictórico como un dispositivo específico intentando diferenciarse del dispositivo teatral. Otras figuras relevantes en la configuración de esta área de la historia crítica y social del arte serán Timothy J. Clarke⁸⁷, Michel Thévoz⁸⁸ o Thomas Crow cuyos análisis se orientan hacia los procesos de constitución de las instituciones que regulan el campo artístico (Academia, crítica, artistas, público...) y la relaciones entre ellas⁸⁹.

Volviendo al ámbito de los estudios cinematográficos, una vez las teorías de Pleynet, y Jean Thibaudeau se publican en la revista *Cinéthique* en 1969 y hacen presente la idea de una ideología intrínseca de lo cinematográfico, se pone sobre la mesa la cuestión del binomio tecnología e ideología. En este sentido va a ser el concepto de dispositivo el encargado de visibilizar esta interdependencia entre ambas instancias, entre lo ideal y lo material. De forma conclusiva con todo el bagaje teórico que se estaba dando desde el influjo militante de los setenta, estos dos autores son conscientes de que no se puede esquivar la naturaleza capitalista del engranaje cinematográfico. A la contra de cualquier propuesta de valor de un cine más ético económicamente dicen así:

Ce qui est proprement un non sens, une utopie. La réalité économique que vous soulignez c'est la réalité du cinéma, elle couvre aussi bien ce qu'on appelle le cinéma commercial, que le cinéma «en marge», le cinéma professionnel que le cinéma d'amateur, vouloir l'ignorer partirait d'un point de vue idéaliste. Il faut voir cette opposition que l'On tente de créer aujourd'hui entre cinéma

“importante” artículo de Pleynet en Comolli y Narboni: “Le front 'gauche' de l'art: Eisenstein et les vieux jeunes-hegelien” *Cinéthique*, nº 5, setiembre-octubre, 1969, pp. 23. Referencia en la segunda entrega de “Cinéma/Ideologie/Critique” (2), *Cahiers du Cinéma*, nº 217, noviembre, 1969.

⁸⁵ Baxandall, Michel: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (1972).

⁸⁶ Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, 1980.

⁸⁷ Clark, Timothy J.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1973).

⁸⁸ Thévoz, Michel: *L'Académisme et ses fantômes*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.

⁸⁹ Crow, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Nerea, Madrid, 1989 (1985).

commercial et cinéma «en marge» dans ce quel la détermine, et cette détermination n'est pas d'abord économique... les deux types de production quoique ayant à répondre de budgets différents, relèvent en effet de la même économie (...) Si l'on veut sortir de l'avant-gardisme naïf, si l'on veut voir naître un cinéma ayant une efficacité politique réelle, il convient avant tout de penser le matériel qui peut se trouver à la disposition de ce cinéma (...) Que le cinéma veuille transformer son économie de production cela est parfaitement défendable, reste à savoir s'il en est capable...⁹⁰.

Para estos autores, es una mera ilusión pensar que el autor es más libre en un contexto marginal ya que no se puede negar que este contexto, por sus limitaciones materiales, restringe de forma importante las capacidades del realizador.

Así pues, no hay manera de salir de este bucle, tanto para Pleynet como para Thibaudeau, lo mismo da el presupuesto de un film de 16 mm que el de un film de 35. Ambos son igual de reaccionarios porque no pueden negar su naturaleza ideológica implícita:

Qu'est-ce qu'un film politique? En régime bourgeois, qu'est-ce qu'un cinéma de classe? Avez-vous remarqué comment tous les discours que l'on peut tenir sur le film, sur le cinéma (et on en tient des quantités) partent tous de cet a priori l'existence non signifiante d'un appareil producteur d'images, qu'on peut indifféremment utiliser à ceci! ou à cela, à droite ou à gauche. Ne vous semble-t-il pas qu'avant de s'interroger sur «leur fonction militante», les cinéastes auraient intérêt à s'interroger sur l'idéologie que produit l'appareil (la caméra) qui détermine le cinéma. L'appareil cinématographique est un appareil proprement idéologique c'est un appareil qui diffuse de l'idéologie bourgeoise, avant même de diffuser quoi que ce soit. Avant même de produire un film, la construction technique de la caméra produit de l'idéologie bourgeoise.⁹¹

En este contexto apareció la serie de seis artículos⁹² firmados por Jean-Louis Comolli y publicados en *Cahiers du cinéma* bajo el título “Technique et idéologie” en 1971-1972 y como respuesta crítica al texto de

⁹⁰ Pleynet, Marcelin y Thibaudeau, Jean : “Economic, Ideologique, Formel” entrevista, en *Cinéthique*, nº 3, 1969, pp. 8-14.

⁹¹ *Ibid.*, p.10.

⁹² Comolli, Jean-Louis : “Technique et idéologie”, en *Cahiers du cinéma*, nº 229, pp.4- 21 ; nº 230, pp. 51-57 ; 231, pp. 42-49 en 1971 y nº 233, pp. 39-45 ;234-35, pp. 94-100; nº 241, pp. 20-24 de 1972.

Jean-Patrick Lebel de 1971 *Cine e ideología*⁹³. Lebel descartaba la relación entre tecnología e ideología y defiende el lugar ideológico del cine principalmente en su estrato de práctica significativa, es decir, en su utilización histórica concreta, en su orientación ideológica. Para este otro autor clave en el debate entre cine e ideología, el postulado de *Cahiers* y *Cinéthique* de Comolli⁹⁴, Pleynet, Jean Paul Fargier o Gérard Leblanc⁹⁵, es una trampa de la que no se puede salir, ya sea por considerar que hay producción de ideología desde el uso de la cámara (*Cinéthique*) o ya sea por el reflejo de una ideología performada (*Cahiers*). Dirá Lebel al respecto de la negatividad de estas dos líneas que se enfrascan en “un materialismo” que no sería, de hecho, más que una especie de fetichismo de la materia. Con el pretexto de ir a buscar en la materialidad misma del cine su razón de ser, se correría el riesgo de llegar a la definición esencialista ligada al instrumento mismo. Confundiendo la utilización del cine, hecha por la ideología dominante, “con una tara “natural” de éste, se invierten el efecto y la causa y se hace del cine un instrumento ideológico “en sí”. (...) Se conforma con derrumbar la problemática idealista sin salir de ella.”⁹⁶

Esa negatividad en la que Lebel ubica a toda la teoría cinematográfica post-sesentayochista, exceptuando proyectos más propositivos cercanos a la semiótica, como los textos colectivos sobre *El Joven Lincoln* de Ford o *Morocco* de Sternberg⁹⁷, según el autor conduce a

⁹³ Lebel, Jean-Patrick: *Cine e ideología*. Buenos Aires, Granica, 1973 (1971).

⁹⁴ Otro de los textos clave y muy relevante de Comolli junto a Jean Narboni donde desarrollarían una tipología del film según su relación con la ideología dominante: “a) films sumergidos enteramente en la ideología; b) las que operan una doble acción en su inserción ideológica, tratamiento de un tema explícitamente político que constituya una reconsideración crítica sobre la ideología (...) doble acción (en el nivel de los significados y en el de los significantes); c) aquella cuyos filmes no tienen un significado explícitamente político sino que, de alguna manera, llega a serlo; d) películas con un contenido político explícito (...) que no operan una verdadera crítica del sistema ideológico en el que están inmersos, pues adoptan, sin cuestionarlo el lenguaje y los modos de figuración; e) las que parecen sometidas pero en las que, gracias al verdadero trabajo que se opera por y en el film, se instala un desfase, una distorsión, una ruptura entre las condiciones de aparición (...) la ideología no traslada tal cual las intenciones del autor en el film (...) la ideología pasa a ser un efecto del texto (...) permite su presentación; f) “cine directo” (testimonial) en donde la ideología se muestra para no denunciarse, se contempla y no se critica; g) películas que remiten al directo (...) que asumen el problema de la representación activando el material fílmico, desde entonces productor de sentido.” De la traducción al castellano Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean: “Cine/Ideología/Crítica” en *Cahiers du cinéma* España, nº 11, Abril, 2008, pp. 76-82.

⁹⁵ Respecto al texto citado por Lebel: Leblanc, Gérard: “Direction”, en *Cinéthique*, nº 5, Sept-Oct. 1969.

⁹⁶ Lebel, *Op. cit.*, p. 23.

⁹⁷ Ciertamente habría que distinguir entre textos más cercanos al manifiesto y otros textos más productivos o aplicados en nuevas formas de análisis del cine durante estos años setenta. Este importante texto colectivo firmado por el equipo editorial de *Cahiers du*

una concepción esencialista y mecanicista que acaba por convertirse en un idealismo más.

Para Lebel estos teóricos están partiendo de un punto de vista inverso al marxismo⁹⁸, en tanto que la ideología es en última instancia el reflejo de las relaciones de producción y los materialistas parten de la ideología dominante (que según Lebel no es nada concreto ni conceptualizable de forma autónoma a las relaciones materiales de producción) para determinar la esencia de lo cinematográfico. Esto le llevará a afirmar que se está invirtiendo completamente la relación entre ideología y realidad material, como si la única dirección verdadera en la determinación de lo ideológico fuese de abajo a arriba. Lebel, en su voluntad de desmontar la teoría de la crítica ideológica, parece agarrarse a un materialismo aún más radical que los propios marxistas. En cierto modo, aquello que Lebel critica como una “presencia obsesiva” acaba por arrastrarlo a él también.

Para Lebel la cámara cinematográfica y sus productos fílmicos no son más que ciencia, producto del desarrollo y progresismo de la incipiente burguesía del siglo XIX. Lebel acude a salvar el naturalismo como la ideología que en un momento determinado fue progresista y constituyó la base teórica de la revolución francesa⁹⁹. A pesar de los giros operados por Lebel para evidenciar cierto simplismo determinista en las reflexiones de Pleyner y compañía, el autor parece querer suavizar el debate de este periodo, poniendo el acento no sobre la naturalidad ideológica de la cámara sino en la determinación cultural de la misma. Se trata de relativizar en cierto modo la cuestión irresoluble de la correspondencia entre cierta ideología y el desarrollo tecnológico que supone el aparato cinematográfico. Por ejemplo, el cine-directo de Warhol, no está en situación de transmitir ningún saber o ninguna ideología específica a no ser que sea por el conocimiento de su carga simbólica de oposición al cine espectáculo. Del mismo modo, cualquier imagen filmada no es por sí sola un medio transmisor de la ideología burguesa. Lebel denuncia la creencia en el mensaje unívoco que algunos atribuían a las formas de representación cinematográfica. Así sigue su tratado, a través del análisis de diversas

Cinéma “Young Mr Lincoln de John Ford” se encuentra en el nº 223, 1970 pp. 29-47 y “Morocco de Josef von Steinberg,” en nº 225, 1970, pp. 5-13. El primero de ellos traducido al inglés por Helen Lackner y Diana Matias en *Screen*, Vol. 13, nº 3, Autumn 1972, pp. 5-44.

⁹⁸ Aquí Lebel parte de la cita de Pleyner “no deja de tener interés observar que es justamente en el momento en que Hegel clausura la historia de la pintura cuando la pintura comienza a tomar conciencia de que la perspectiva científica que determina su relación con la figura procede de una estructura cultural precisa...No deja de tener interés comprobar que es en ese momento cuando Niepce inventa la fotografía (Niepce, 1765-1833, es contemporáneo de Hegel, 1770-1831)”.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

propuestas adscritas a posturas críticas como la deconstrucción, el distanciamiento. Pero no nos adentraremos mucho más en estas propuestas.

Volviendo a la cuestión del dispositivo, en los textos de Comolli se sistematiza el binomio ideología-tecnología a través del dispositivo según tres factores específicos¹⁰⁰:

- la cuestión de la relación entre imagen fotográfica o cinematográfica y la imagen pictórica definida en el Quattrocento
- la cuestión de la relación entre la invención de la fotografía y la del cine
- la cuestión de la cámara y su rol determinante en la reflexión sobre la ideología. Ya que, es la cámara la que, como “aparato de base” (Baudry) fabrica lo visible según el sistema perspectivista perpetuando así el código de representación de una ideología concreta¹⁰¹.

Comolli ataca la idea de que la técnica cinematográfica sea ideológicamente neutral por el mero hecho de que su aparato sea fruto de avances científicos, como si lo científico estuviera libre de cualquier carácter ideológico -ésta sería la apuesta de Jean Patrick Lebel como también la antigua teoría “idealista” de Bazin, a los que Comolli se enfrenta. La cuestión es que el cine y toda su tecnología es fruto de una demanda económica e ideológica; por ejemplo, la del espectáculo como forma rentable de ocio y la del cientifismo o voluntad de saber como espíritu del positivismo. Ya a partir del primer texto Comolli arremete no sólo contra el “espiritualismo” de Bazin sino también contra las posturas Jean Mitry. A pesar de ello, Jean Mitry, teórico a medio camino entre los formalistas a ultranza y los realistas de la última generación¹⁰², no está situado precisamente demasiado cerca de la postura baziniana. En su tratado clave titulado *Estética y psicología del cine*¹⁰³ comentará lo siguiente: “Cierto que la imagen cinematográfica pone de relieve “algo distinto” de lo que muestra. (...) Pero Bazin y sus epígonos no consideran esa “esencia” como un hecho del entendimiento, sino como un “en sí” ideal, preexistente al objeto en no sé qué cielo platónico. Lo que supone simplemente confundir el universo del cineasta, orientado de hecho y dirigido hacia un fin último, con lo real inmediato, siempre disponible y contingente, y tomar el mundo imaginario

¹⁰⁰ Aumont, *Op. cit.*, p. 192.

¹⁰¹ Comolli, *Cahiers du cinéma*, nº 229, p. 7.

¹⁰² Montiel, *Op. cit.*, p. 85.

¹⁰³ Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine. Las estructuras. Las forma*, Vol. 1 y 2, Siglo XXI, Madrid, 1989 y 2002 (1965).

de un autor por un “en sí” trascendental. Exactamente confundir la gimnasia con la magnesita. Lo que Bazin, Agel y muchos otros espiritualistas denominan alma, ese supuesto “más allá de los fenómenos” que el film pone efectivamente de relieve, no es más que un “más allá” de las apariencias.”¹⁰⁴

A pesar de estas duras palabras, Comolli se empeñará en situar a Mitry en la misma estela baziniana de la siguiente manera: “Dans son illusion Bazin est plus cohérent que celui [Mitry], justement, qui la dénonce comme telle, car insister sur les différences constitutives et les codages spécifiques de l'image cinématographique ne saurait aller, le cas de la profondeur de champ le met en lumière, sans insister du même mouvement sur le travail de ces codages (...) qui est de produire leur propre méconnaissance, de les donner comme naturelles et de masquer par conséquent le jeu des différences. ” y “nous analyserons dans la suite de ce texte le double jeu du codage de l'image cinématographique (sa transparence, puisque c'est de n'être pas re-marqué comme tel qu'il opère), dans la mesure où le "suplement de réalisme”¹⁰⁵

Comolli intenta llevar a cabo una historia materialista del cine que requiera una nueva forma de lectura de los films renovando así toda la teoría del cine. Sus referencias más cercanas en cuanto a metodología son el Althusser de *Leer el Capital*¹⁰⁶, del que extraerá el concepto de “lectura sintomática” en la medida en que “descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee”¹⁰⁷ y, por otro lado, las de Kristeva en lo referente a su primera obra *Semiótica*, similar en cierto modo a la metodología de Althusser-Balibar, tratando de aplicar el concepto de análisis de las prácticas significantes al estudio del cine.

b) El bagaje de la semiótica como método de análisis del film: Kristeva y Comolli.

La referencia a Julia Kristeva se hace ineludible también aquí por dos cuestiones, la primera es que se avanza en unos años a muchos autores que incluyeron el concepto de dispositivo y otros conceptos provenientes de las

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 6-7. Mitry insiste en que lo real cinematográfico es un real mediatizado en base a la representación, la cámara, el autor... etc. En cierto modo, el teórico francés habla de la ideología del film como la ideología del autor: “El realismo de Stroheim es, ante todo, una “síntesis conforme con su concepción del mundo” y “el espectador es libre de pensar sobre o a partir de lo que ve, pero no de escoger en lo que se le da a ver”, p. 54.

¹⁰⁵ Comolli, nº 229, p. 21.

¹⁰⁶ “no hemos hecho otra cosa que tratar de aplicar a la lectura de Marx la lectura “sintomática por medio de la cual Marx lograba leer lo ilegible de Smith, midiendo su problemática visible al comienzo por la problemática invisible contenida en la paradoja de una respuesta que no corresponde a ninguna pregunta planteada.” Althusser, Louis y Balibar, Étienne: *Para leer el Capital*, trad. de Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 2004 (1967), p. 33.

¹⁰⁷ Loc. cit.

ciencias de la física en las ciencias sociales; la segunda cuestión es que, aunque el término dispositivo no alcance un rango capital, sí es empleado, en *Semiótica*¹⁰⁸ de un modo similar al que hará Foucault. En este sentido Kristeva es quizá una de los referentes clave que se sumó a la oleada de teóricos que intentaron un cambio de paradigma en las ciencias sociales, preocupándose por los problemas teóricos y metodológicos de la semiótica en tanto que ciencia crítica y/o crítica de la ciencia¹⁰⁹ y por elaborar una ciencia del texto o teoría semiológica de los textos.

Adscrita al círculo de *Tel Quel*, la autora comienza a elaborar una reflexión propia sometiendo a interrogación algunos parámetros del estructuralismo en sus análisis sobre la vanguardia literaria francesa de fines del siglo XIX. Como ejemplo de ello, extraeremos una de sus conclusiones derivadas de la observación de la poesía de Mallarmé y donde aparece la noción del dispositivo ligada a los dos estratos del *genotexto* y el *fenotexto*: “No estructurado y no estructurante, el genotexto no conoce el sujeto. Exterior al sujeto, no es ni siquiera su negativo nihilista, pues es su otro actuando más acá y más allá de él. Lugar fuera de lo subjetivo y fuera de lo temporal (...) el genotexto puede ser presentado como el dispositivo de la historia de la lengua y de las prácticas significativas que es susceptible de conocer las posibilidades de todas las lenguas concretas existentes y futuras; están “dadas” en él antes de volver a caer enmascaradas o censuradas en el fenotexto.” Y al respecto del *genotexto*, es éste “un dispositivo sin el cual la significancia no podrá engendrar su fórmula”¹¹⁰.

En este aspecto –y al igual que sus compañeros de *Tel Quel*– se ha dicho de Kristeva que se ubica en una gnoseología materialista de las prácticas significantes. Es decir, analiza el texto poético desde una economía simbólica, considera el texto no como producto, sino como productividad, en un devenir de apropiación y codificación continuo del lenguaje a través de los procesos históricos con los que se interrelaciona. Relacionando esto con la cuestión de la ideología, presente en los debates de la época, la ideología en Kristeva y *Tel Quel* radica en el valor de sentido de la creación literaria: la escritura como representación de un sentido instituido (por el sujeto creador

¹⁰⁸ Kristeva, Julia: *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1992 (1969), pp. 102 y 204.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 42-47.

¹¹⁰ Sobre estos conceptos de genotexto y fonotexto: “En el genotexto (en la estructura profunda) una y otra expresión constan de los mismos fonemas, se asocian y equivalen en virtud de esa semejanza fónica, pero las reglas de transformación que dan lugar a un mensaje concreto (fenotexto) en el plano de un circuito comunicativo, me obligan a decidirme por una de ellas. Entonces, diré una cosa o diré otra, pero no las dos a la vez, máxime si carece de sentido que aparezca una en el contexto de la otra. En cambio, en el caso de un texto poético, las posibilidades existentes en el genotexto pueden ser proyectadas en el fenotexto... Es como si el genotexto irrumpiera en la superficie del fenotexto sin límites ni control.” *Ibid.*, pp. 89-90.

o como representación de la realidad). Este sentido instituido se refleja en la escritura a través de una supuesta transparencia fundada en la coherencia y la funcionalidad. Kristeva denuncia así el carácter idealista de la teoría literaria que había supuesto la creación como una forma autónoma al margen de la historia, de la vida, del individuo receptor, de las transformaciones sociales... Es ahí donde se ubica el dispositivo de Kristeva, como herramienta que desvela la red de conexiones entre el estrato simbólico y el estrato semiótico del lenguaje en el transcurrir de las prácticas significantes a través de la historia. Como en Metz, se trata de desvelar aquello que antecede al texto que es lo semiótico – entendiendo el texto como valor simbólico que contiene unas marcas, el fenotexto, lo semiótico permite comprender el *genotexto* (pulsiones, disposiciones, sistema ecológico y social del organismo).

El dispositivo de Kristeva, como metodología de análisis, aparece contenido bajo el concepto de *semanálisis* o semiótica de la productividad en tanto que “propone un conjunto conceptual que permite acceder a las particularidades del texto, que extrae sus líneas de fuerza, su transformación histórica y su impacto sobre las otras prácticas significantes. Se establece así una relación entre las prácticas sociales y las producciones significantes, la intertextualidad, en donde la generación de conocimiento y la transformación se afectan mutuamente”¹¹¹.

Así, lo que nos interesa destacar de los textos de Comolli es precisamente este nuevo *autre objet cinéma* donde la técnica cinematográfica aparece en su doble esencia práctica y significativa. El autor se empeñará en desvelar cómo los procesos que constituyen el significante del film pueden ser reformulados, permitiendo, a través de ellos, asignar nuevos significados a la imagen. Comolli lleva a cabo esta dialéctica nueva en una serie de análisis filmicos¹¹², desvelando aquello que emerge a pesar de estar ocultado en la representación del texto, en su superficie. Es decir, aquello oculto como el trabajo o modo de producción, la presión económica, el conflicto, el

¹¹¹ González Morera, Héctor: “Semiótica y teoría de la organización. El discurso de una práctica administrativa”, en *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*, Vol. 30, nº 2, julio-diciembre, 2004, pp. 111-129. El concepto de *semanálisis* aparece en Kristeva en *El texto de la novela*, trad. de Jordi Llovet, Lumen, 1974.

¹¹² Sobre la nueva metodología aplicada al cine véase, por ejemplo, el análisis de la película de John Ford “Young Mr. Lincoln, text collectif” en *Cahiers du cinéma*, nº 23, 1970, pp. 29-46. añadimos aquí un extracto del texto traducido: “No nos conformamos con exigir cuentas a lo externo del film, al tiempo que rechazamos burcarle una “profundidad”, ir del “sentido literal” a algún “sentido oculto”, no nos basta lo que dice (lo que quiere decir). Contradicción sólo aparente. Lo que intentaremos, mediante la búsqueda de huellas de estos filmes en un proceso de lectura activo, será hacerles decir lo que dicen en lo que no dicen... Gesto de lectura para hacer aparecer lo que estaba ya ahí pero en silencio” citado en Gómez Tarín, Francisco Javier: “La eternidad y un día: recuperación de la memoria, recuperación de las memorias” en *El Viejo Topo*, nº 140, 2000, p. 67

domino de una ideología...etc.

En este conjunto de textos, Comolli está sometiendo a revisión toda la metodología llevada a cabo por los historiadores del cine que hasta ese momento basaban su trabajo en el estudio pormenorizado de innovaciones técnicas, estilísticas y formales, cada una de las cuales era presentada como la iniciadora de una sucesión de desarrollos estéticos. De esta manera, la historia del cine se estaba sumiendo en una historia definida por el “progreso del lenguaje”¹¹³. El autor denuncia el método de análisis basado en reseñar “la primera vez que...” referida a la técnica cinematográfica. En estos textos, por ejemplo, se encargará de negar la neutralidad asignada tradicionalmente al primer plano. Comolli entiende que la práctica significativa del primer plano es diferente en el cine de 1913 que el de 1960¹¹⁴.

Por el contrario, la teoría idealista del cine, se habría ocupado de homogeneizar el sentido del primer plano como una opción técnico-estilística, ocultando las líneas de fuerza ideológicas, económicas, etc, que lo atraviesan. Del mismo modo, Comolli nos expone el caso de la aproximación de la historia del cine idealista (Jean Mitry de nuevo) hacia la profundidad de campo, cuyo carácter sería, según esta tradición teórica, el fruto de una evolución del lenguaje determinado por el progreso de la técnica, así especifica su deuda y superación respecto a la teoría del cine precedente:

D'autre part et simultanément, ce qu'aux -conflits ainsi pointés les histoires et esthétiques idéalistes (Bazin, Mitry) fournissent comme «résolutions» : relire, donc, le discours idéaliste du point de vue cette fois de son principal refoulé - le complexe des déterminations (économie, politique, idéologie) qui pulvérisent toute «évolution esthétique du cinéma» (toute revendication d'autonomie complète du processus esthétique), c'est-à-dire rien moins que l'axe de sottement central de la critique idéaliste, ce pourquoi celle-ci ne vent rien entendre de celles-là.¹¹⁵

De este modo, lo meramente técnico de la profundidad de campo, la invención y uso de unas lentes que lo permitiesen escondía lo siguiente:

¹¹³ Comolli, Jean-Louis: “Technique et Ideologie, II Profondeur de champ (suite): la double scène : notes pour une histoire matérialiste...(suite)” en *Cahiers du cinéma*, nº 231, 1971, pp. 42-49

¹¹⁴ “Pour nous en tenir a une seule référence, les gros plans de vedettes du cinéma hollywoodien ne «descendent» pas plus des gros plans de visages d'acteurs de Griffith que ceux-ci des « portraits animés» de Démeny (1891) : on sait qu'ils sont dus aux impératifs contractuels du star-system, leur nombre et leur qualité ordonnés avant même le tournage, et la structure narrative du film ainsi programmée”, *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

Ces objectifs eux-mêmes sont donc réglés par les codes de l'analogie et du réalisme (...) elle n'est pas un « effet » supplémentaire (...) elle est au contraire ce qui devait être obtenu et qu'il fallait s'efforcer de produire. Fait pour miser et misant donc à fond sur l'identification (...) de l'image cinématographique à « la vie même »¹¹⁶.

Otros flancos donde se hallan textos más combativos, como vemos en Paolo Berteto, aludirán a la necesidad práctica y no sólo teórica de desvincularse por completo del modo de producción capitalista:

Si el cine reproduce los mecanismos industriales, comerciales o mercantiles, la fábrica, a fin de cuentas, la puesta en marcha de un cine que se proclame antitético con esos intereses debe destruir y negar tales principios, tiene que modificar las relaciones de producción y asumir su automarginación, porque no puede utilizar los mismos canales que el hegemónico ni trabajar con los mismos recursos; éste es también un proceso ideológico y choca frontalmente con la necesaria rentabilidad económica impuesta socialmente para la subsistencia¹¹⁷

c) El sentido especular del dispositivo según Jean Baudry

Por otro lado, sin duda, la eclosión del concepto de dispositivo en el ámbito del cine ha venido de la mano de Jean Baudry y a través del texto “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”¹¹⁸. Al igual que otros autores, en Baudry se empiezan a explorar las relaciones entre el psicoanálisis lacaniano y el aparato cinematográfico – siguiendo la estela dibujada por Althusser-. Sin embargo, añadiremos aquí que esta nueva teoría del cine tiene un pionero muy anterior a Althusser, en 1916, y sin una continuidad aparente en los teóricos de los setenta, podemos remontarnos a Hugo Münsterberg¹¹⁹ quien, basado en la filosofía

¹¹⁶ Comolli, Jean-Louis: “Technique et ideologie, La profondeur de champ “primitive”” en *Cahiers du cinéma*, nº 233, 1971, p. 42.

¹¹⁷ Berteto, Paolo: *Cine, fábrica y vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 40-41.

¹¹⁸ Texto aparecido en el número especial de la revista francesa *Communications*, nº 23, junto a otros autores como Julia Kristeva o Christian Metz que serán mencionados en este apartado, titulado “Psychanalyse et cinéma”, Seuil, Paris, 1975, pp. 56-72. También hay que mencionar el primer texto publicado por Baudry al respecto: “Effets Ideologiques de l'appareil basic cinématographique”, en *Cinéthique* nº 7-8, 1970, pp. 1-8. A partir de estos textos Baudry lanzará un libro donde desarrollará la cuestión del “dispositivo de base” a través del cual expone los procesos de identificación primaria y secundaria del espectador con el personaje de la ficción y con la cámara respectivamente: *L'Effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978.

¹¹⁹ Munsterberg, Hugo: *The Photoplay: A Psychological Study*, Appleton, Nueva York, 1916.

neokantiana y en la teoría de la percepción, situaba al espectador como un sujeto cognitivamente activo frente a la pantalla.

En el contexto de Baudry y la revista *Communications*, el centro de atención vuelve a recaer en la correlación entre la fase del espejo lacaniana y la relación entre el espectador y la película, es decir, en los procesos (de identificación) que constituyen subjetivamente al espectador cinematográfico. Estas aportaciones de Baudry vienen a argumentar lo expuesto por Althusser, en tanto que el cine y el proceso de identificación al que el espectador se ve sometido es de naturaleza ideológica, lo interpela como sujeto. Ya hemos comentado que para Althusser todo proceso de interpelación es, por tanto, ideología (se integra en una estructura especular). Así que, el dispositivo según Baudry, apunta a esa relación específica establecida entre proyección (cinematográfica) -la significación de dispositivo como artefacto - y el sujeto a la que se dirige -dispositivo en el sentido de interacción entre las partes de una maquinaria:

*L'appareil à simulation consiste donc à transformer une perception en une quasi-hallucination, douée d'un effet de réel incomparable à celui qu'apporte la simple perception. Le dispositif cinématographique reproduit le dispositif de l'appareil psychique durant le sommeil: coupure du monde extérieur, inhibition de la motricité; dans le sommeil, ces conditions entraînant un surinvestissement des représentations qui pourront de la sorte envahir sous forme d'excitations sensorielles le système perceptif; au cinéma, les images perçues (sans doute renforcées par les données de l'appareil psychique) vont se trouver surinvesties et donc obtenir un statut qui sera celui-même des images sensorielles du rêve.*¹²⁰

En el texto anterior de Baudry el dispositivo remitía tan solo a la disposición de los elementos que constituyen el ritual cinematográfico:

*La disposition des différents éléments -projecteur, "salle obscure", écran - outre qu'ils reproduisent d'une façon assez frappante la mise en scène de la caverne, décor exemplaire de toute transcendance et modèle topologique de l'idéalisme, reconstruit le dispositif nécessaire au déclenchement de la phase du miroir découverte par Lacan.*¹²¹

Otras aproximaciones posteriores a Munsterberg en lo referente a psicología y cine se dieron en los años 40 con la filmología de Cohen-Seat a través del concepto "situación cinematográfica"; en los 50 con Étienne Soriau y la elaboración de la "diégesis", además del texto de 1956 de Edgar Morin *El cine o el hombre imaginario* [Paidós, Barcelona, 2001].

¹²⁰ Baudry, Jean-Louis: "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", en *Communications*, nº23, 1975, pp. 56-72.

¹²¹ Baudry, "Effets Ideologiques de l' appareil basic cinématographique", *Op. cit.*

Lo aportado por Baudry, en sintonía con la teoría del “aparato” cinematográfico, se podría concentrar en tres puntos esenciales: a) una tecnología material que produce las condiciones para ver; b) cierta posición de la mirada que se basa en el deseo inconsciente de querer ver; c) una forma filmica institucionalizada que implica una postura “voyeurística” por parte del espectador y que siempre busca una optimización de este modo de ver. Todo ello, implicaría pues, una función del dispositivo como categoría abstracta o transhistórica¹²².

Por otro lado, aunque veamos el éxito de las adaptaciones althusserianas y lacanianas a los estudios sobre cine en estos años de ebullición teórica, debemos mencionar que hubo quienes no estuvieron de acuerdo con estos postulados. Por ejemplo, en el contexto de una crítica a la apropiación lacaniana por parte de la cinematografía francesa, según Martin Jay, la teórica Joan Copjec acusa a ésta de mezclar la teoría de la fase del espejo con la ulterior obra de Lacan sobre la mirada:

*La semiótica, no la óptica, es la ciencia que clarifica la estructura del dominio visual. Como sólo ella es capaz de dar sentido a las cosas, sólo el significante hace posible la visión. No hay ni puede haber visión en bruto, visión completamente desprovista de sentido. En consecuencia, la pintura, el dibujo, todas las variedades de creación de imágenes, son en esencia artes gráficas. Y como los significantes son materiales, es decir, como son opacos en lugar de translúcidos, como se refieren a otros significantes en lugar de referirse directamente a un significado, el campo de visión no es ni claro ni fácilmente transitable. Es más bien ambiguo e insidioso, y está lleno de trampas.*¹²³

De forma generalizada, vemos en estos autores un salto cualitativo importante en lo que respecta a la consideración sobre la ideología del cine. Tal y como estamos viendo, antes de la década de los setenta, en el devenir de la teoría del cine, los escritos sobre cine básicamente se dirigen a la ideología en cuanto conjunto de creencias y opiniones asumidas por el contenido de un film, es decir, aquella ideología impuesta desde “afuera”; mientras que autores como Baudry o el mismo Oudart, se empezarán a preocupar por la ideología implícita en lo cinematográfico que viene activada

¹²² Kessler, Frank: “The cinema of attractions as Dispositif” en Strauven, Wanda (Comp.): *The Cinema of Attractions reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, pp. 57-69.

¹²³ Copjec, Joan: “The Orthopsychic Subject: Film Theory and The Reception of Lacan” en *October*, nº 49, 1989, p. 68. Citada en el libro de Martin Jay, encontramos una desglosada y profunda aproximación a los encuentros entre la teoría del cine francesa y Althusser y Lacan: Jay, Martin: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2003, p. 280.

mediante el dispositivo. En este caso estamos hablando de unos procesos de identificación producidos por la maquinaria cinematográfica en cuanto tal, independientemente de los contenidos propuestos por los filmes concretos¹²⁴. Entonces, el dispositivo cinematográfico, según estos autores, ha venido a cumplir dos funciones fundamentales durante la breve historia del cine. Por un lado, se ha ocupado de ocultar el trabajo que convierte la realidad en representación cinematográfica (lo que se entenderá como el idealismo en el cine y al que se le opondrá un cine materialista desde *Cinethique*), por el otro, se ha ocupado de construir un sujeto trascendental que sirve de apoyo para el espectador cinematográfico tal y como veíamos al respecto de la “técnica y la ideología”. Según subraya Casetti, el cine se presenta como una especie de aparato psíquico sustitutivo; así, el complejo de elementos que forman la “situación cinematográfica” para hacer explícita la referencia, podría llamarse directamente aparato o dispositivo¹²⁵.

d) El significante imaginario según Christian Metz

En este apartado, tampoco podemos dejar de mencionar uno de los textos clave que, profundizando en el ámbito del psicoanálisis, sistematiza muchos de los puntos mencionados hasta ahora en torno a la constitución del espectador como sujeto. Estamos hablando aquí de Christian Metz en el *Significante imaginario*¹²⁶, trabajo publicado en 1977 pero que contiene textos escritos desde 1973; entre ellos el también publicado en el nº 23 de la revista *Communications*, “Psychanaliste et Cinéma” donde participó Baudry.

Metz vino a dar a la teoría del cine, o mejor dicho, a la constitución psicoanalítica del significante del cine, hablando al modo de Julia Kristeva, el rango de disciplina teórica consagrada. Lo hizo mediante la ilustración de las condiciones de deseo que lo soportan, otro modo más de desechar el idealismo imperante en la tradición teórica existente hasta el momento –la del cine como séptimo arte–, a través del discurso semiótico. Básicamente, la conjugación del psicoanálisis en el trabajo de Metz parte de la posible analogía entre la experiencia onírica y la cinematográfica, pero el autor acaba por desplazar esta analogía no hacia la experiencia onírica, sino hacia el delirio. ¿Cómo se constituye entonces el significante cinematográfico? Según Metz, el proceso se basa en tres rasgos básicos propios de la disciplina psicoanalítica: la identificación especular, el voyeurismo y el fetichismo. El juego especular donde el niño se identifica por primera vez (Lacan) no tiene sentido en el proceso adulto del espectador cinematográfico. Por el contrario, Metz insiste en lo referente al cine como técnica:

¹²⁴ Casetti, Francesco: *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 2005 (1993), p. 187.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹²⁶ Metz, Christian: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (1977).

*El fetiche es el punto de partida de prácticas especializadas, y ya sabemos que el deseo, en sus diversas modalidades, cuanto más “técnico” más perverso. (...) Fetiche, el cine como perfeccionamiento técnico, como proeza, como hazaña: hazaña que subraya y denuncia la carencia en donde se funde todo el dispositivo (la ausencia del objeto, reemplazado por su reflejo).” Y añade más adelante “de todas las artes, el cine es la que pone en juego el aparato más complejo y más importante; su dimensión de lo “técnico” es más absorbente que en cualquier otra.*¹²⁷

Por otro lado, es importante subrayar también que Metz amplía, gracias a la incursión semiológica y más allá del concepto de industria cultural, la concepción de la industria del cine como una institución¹²⁸, desvelando así el discurso que funciona detrás de la historia, es decir, detrás del texto.

Aunque ya en el trabajo de Edgar Morin y Georges Friedmann¹²⁹ de 1952 – quienes junto a Roland Barthes fundarían la revista *Communications* en 1962- aparece la noción de institución cinematográfica como organización social que supera el mero concepto de organismo y dicta unas normas de conducta, en Metz es donde se retoma la cuestión de la institución cinematográfica como la productora de un régimen deseante (lo narrado sin narrador) a lo largo de un proceso que instituye lo ficcional. Vemos cómo se introduce en este trabajo no sólo la cuestión de la ideología sino la cuestión del deseo, ápice de lo que será la visión post-estructuralista del poder como instancia productiva.

Metz aborda muchos más flancos de los que vamos a abordar en este apartado, pero por cuestiones de espacio e interés vamos a poner fin a las aportaciones de este autor para poder seguir con otros que también se hicieron cargo del concepto de dispositivo.

e) El dispositivo libidinal según Jean-Francois Lyotard

En el caso de Jean-Francois Lyotard, un dispositivo, de forma general, es cualquier régimen que regula los flujos de la energía. En Lyotard, al igual que otros postestructuralistas que leyeron a Nietzsche, el deseo o la energía se tornan económicos, infraestructurales en tanto en cuanto son

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹²⁸ En un texto incluido en el libro y publicado originalmente en *Langue, Discours, Société – Pour Émile Benveniste*, Seuil, París, 1975, pp. 301-306.

¹²⁹ Morin, Edgar y Friedmann, Georges: “Sociologie du cinéma”, en *Revue Internationale de Filmologie*, Vol. 10, nº 10, 1952. Más adelante, la cuestión del cine como institución será el núcleo de un estudio de Jarvie, Ian: *Towards a Sociology of the cinema*, Routledge, Londres, 1970.

productivos, es decir, estén regulados por un dispositivo. El capitalismo plantea sus problemas en términos de energía y de transformación de energía: “transformación de materias, transformación de aparatos, producción de aparatos, fuerza de trabajo, manual, intelectual, producción, transformación de esa fuerza de trabajo, moneda..., simplemente energía que circula y que se intercambia, es decir, que se metamorfiza.”¹³⁰ Del mismo modo lo hacen las pulsiones libidinales, pueden encaminarse a producir mediante la represión o desviación de éstas. Lyotard desmiente que el deseo de vida (Eros) o muerte (Tánatos) tal y como las expuso Freud sean energías diferenciadas, ambas son la misma; tan solo se hallan en un desparrame estéril de sus fuerzas y desordenado (muerte), o bajo un régimen regulador y productivo (vida). En este sentido, toda administración de fuerzas se halla inscrita en un dispositivo, sea economía política o economía libidinal. Para Lyotard, no es más determinante el dispositivo de la economía política, que el de la economía libidinal, ni es más subordinante el dispositivo del Estado que cualquier otro; todo es economía a nivel molar y molecular. Así pues, el Todo no está dado, una sociedad no es una totalidad unificada, sino desplazamientos y metamorfosis de energía que se descomponen y recomponen. En el caso de la pintura, por ejemplo, “el dispositivo es una organización de conexiones: hay energía en inscripción cromática”¹³¹. Por lo tanto, ya no se habla de estructuras, sino de dispositivos aplicados sobre el recorrido de los flujos. Lyotard asume pues que el valor del capital no pasa únicamente por la transformación de las fuerzas de trabajo en mercancía, sino por la transformación del deseo en fuerza productiva. Esto le lleva a constatar, al igual que otros pensadores más o menos cercanos, que no hay posibilidad de un “afuera”, no “existe el otro del Kapital, que sería la Naturaleza, el Socialismo, la Fiesta o no sé qué”¹³². Se trata sin duda, de un cambio epistemológico muy reseñable respecto a otras escuelas de teoría crítica como la Escuela de Frankfurt. Más adelante podremos entrar en detalle sobre estas cuestiones y contextualizarlas debidamente, así que tan solo señalaremos aquí el extendido uso que Lyotard hizo del concepto del dispositivo. Desplazándonos al ámbito del cine, y del “acinema” como definiría Lyotard aquel cine que escapa a las regulaciones institucionales de la industria cultural, el autor define la práctica política en la representación cinematográfica de manera que escape de forma no productiva al dispositivo de regulación:

¿Qué tienen que ver esos movimientos de regreso o esos

¹³⁰ Lyotard, *Op. cit.*, p. 230.

¹³¹ *Ibid.*, p. 234.

¹³² Sobre estas cuestiones las palabras de Lyotard están ligadas al comentario del *Anti Edipo* de Deleuze y Guattari en el capítulo “Capitalismo energúmeno”, *Ibid.*, p. 18.

movimientos regresados con la forma narrativa y representativa en el cine de gran distribución? Subrayemos lo miserable que resulta contestar a esta pregunta en términos de simple función superestructural de una industria, el cine, cuyos productos, las películas, tendrían que actuar sobre la conciencia del público para adormecerlo mediante infiltraciones ideológicas. Si la escenificación es una ordenación de movimientos, ello no se debe a que sea propaganda (en beneficio de la burguesía, dirán unos; de la burocracia, añadirán otros), sino porque es propagación. Igual que la libido debe renunciar a esos desbordamientos perversos para propagar la especie en la genitalidad normal, y deja constituirse el cuerpo sexuado con esa única finalidad, de la misma manera la película que produce el artista en la industria capitalista (y toda industria conocida en la actualidad lo es) y que resulta, como se ha dicho, de la eliminación de los movimientos aberrantes, de los gastos inútiles, de las diferencias de pura consunción, está compuesta como un cuerpo unificado y propagador, un conjunto reunido y fecundo, que va a transmitir lo que vehicula en lugar de perderlo (...) es asunto de Eros-Apolo...¹³³

En la estela de aquellos que han trabajado con el concepto de dispositivo, y para no extendernos excesivamente en el debate psicoanalítico o en otros flancos desarrollados durante esta década, acabaremos por mencionar un último autor de relevancia en el contexto francés: Raymond Bellour.

f) Raymond Bellour

Bellour, que parte también del trabajo previo de Thierry Kuntzel¹³⁴, quien habló del trabajo fílmico como trabajo onírico, un juego de represiones y residuos que se desarrolla a través del despliegue del film en pantalla. En *L'analyse du film*¹³⁵ Bellour plantea el análisis de algunos films de Hitchcock, Lang y Minelli, desvelando una estructura común en todo aquel cine

¹³³ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹³⁴ Los textos clave de Kuntzel en la década de los sesenta que influyeron a Bellour o a Metz son: "Le travail du film, en *Communications*, n° 19, 1972, pp. 25-39; "Le défilement", en *Revue d'Esthétique*, n° 2-4, 1973; "Le travail du film 2", en *Communications*, n° 23, 1975, pp. 136-189.; "Savoir, pouvoir, voir", en *Ça Cinéma*, n° 7-8, mayo, 1975, pp. 85-97. Sobre Kuntzel, Bellour comentará: "los escritos teóricos (...) no se limitan, como los de Baudry y los de Metz, por ejemplo, al cine propiamente dicho, a un dispositivo que acompaña cualquier film; pero tampoco se mantienen sujetos, como tantos análisis, al film del que hablan. Se trata más bien de hacer surgir, cada vez, "el otro film" que el film esconde y contiene como si fuera un efecto inadvertido que sirve para definirlo (...) se trata de un efecto-sujeto, de una escena psíquica a especificar" en Bellour, Raymond: *Entre imágenes. Foto, cine, vídeo*, Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 26.

¹³⁵ Bellour, Raymond: *L'analyse du filme*, Albatros, París, 1979.

considerado dentro del marco del clasicismo. Esta estructura, según Bellour, se basa en un ritmo particular de simetrías y disimetrías: “Las continuas operaciones que produce la puesta en juego de los múltiples elementos narrativos que son ejecutados de tal modo que cualquier compensación por este desequilibrio en un plano es inmediatamente reestablecido en otro plano, con una fatalidad que perfectamente expresa aquello que Lévi-Strauss llama la ineluctable asimetría de la estructura”¹³⁶. En última instancia, esta estructura basada en la repetición y la diferencia, es la estructura del mito edípico; la que conduce a Edipo a la castración y a todos los aparatos represivos del inconsciente, metáfora, por otro lado, de la estructura familiar freudiana.

Más adelante, en un libro titulado *Entre imágenes*, Bellour parece querer distanciarse de una interpretación semiótica del film, y buscar las características estéticas diferenciales entre un dispositivo-cine y un dispositivo-vídeo con lo que definirá, por ejemplo, otras tipologías como el dispositivo-cuerpo del videoarte de Bill Viola. Tampoco voy a entrar ahí.

Otros apuntes relevantes desde el flanco británico serán los de Stephen Heath, fundador de la revista *Screen* junto a Laura Mulvey, Colin MacCabe, Jacqueline Rose y Peter Wollen¹³⁷, que también se adentrará en estas cuestiones psicoanalíticas del dispositivo cinematográfico, en una posible teoría materialista de la construcción del sujeto y de la ideología del que destaca su artículo “Narrative Space”¹³⁸. Si siguiéramos por este camino, por la teoría desarrollada por el entorno *Screen*, no deberíamos dejar de mencionar todas aquellas aportaciones en torno a la ideología de las producciones culturales desarrolladas por los estudios culturales, desde Raymond Williams hasta Stuart Hall y compañía, y que manejan ciertas ideas muy cercanas a las de Althusser y cuyo éxito se acrecentó en Inglaterra con la traducción de “Freud y Lacan” en la *New Left Review*¹³⁹, y también a las de Gramsci en tanto que lo ideológico, como estrato transversal en las prácticas cinematográficas críticas, no se hallará retomando las posturas

¹³⁶ De la traducción inglesa de Bellour: *The analysis of film*, Indiana University Press, 2000, p. 138.

¹³⁷ De este autor destacamos la traducción al español en Wollen, Peter: “Las dos vanguardias” (1975), en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Los años que conmovieron al cinema*, Filmoteca de la Generalitat, Valencia, 1988, pp. 303-312. Así como sus múltiples publicaciones en *New Left Review* también traducidas y su libro inscrito en la semiótica y estructuralismo de los setenta Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1969.

¹³⁸ Heath, Stephen: “Narrative Space”, en *Screen*, Vol. 17, nº2, Autumn, 1976, pp. 68 - 112. Artículos relevantes del autor están compilados en *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

¹³⁹ Althusser, Louis: “Freud and Lacan”, en *New Left Review*, Vol. 1, nº 55, mayo-junio, 1969, pp. 48-65. También las traducciones de Gramsci de 1964-65 y su amplia repercusión en 1973 se deben a las traducciones de esta revista.

post-sesentayochistas sino, más bien, como “una práctica cotidiana perfectamente verificable que admite alternativas y estrategias de oposición”¹⁴⁰, tal y como ha señalado, Manuel Trenzado Romero al respecto del nuevo sentido del concepto de ideología por parte de los estudios culturales y estudios de economía política de la comunicación. También sobre ello incidiremos más adelante.

g) Algunos apuntes sobre cine e ideología en los últimos años

Para concluir y resumiendo un poco este capítulo, en esta década post-sesentayochista se centra el problema de la ideología en relación a la técnica tal y como se supone en el uso de la cámara cinematográfica/fotográfica, artefacto donde se delata una técnica que aspira a un ideal de verdad, un ideal realista, una representación transparente, etc. Así, al analizar el dispositivo cinematográfico, tanto Bonitzer, Jean Narboni, Comolli y posteriormente Stephen Heath, la demanda ideológica emana de lo social¹⁴¹. Básicamente, las posiciones asumidas por las revistas *Cinéthique* y el *Cahiers du cinéma* de los años setenta se basarán en desmentir la creencia en el cine como documento de lo existente, poniendo de relieve que el realismo es una teoría puramente idealista, que esconde la materialidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos, anteriores a la creación de una ilusión de realidad¹⁴². Todos ellos abordarán la cuestión ideológica de forma muy entusiasta durante un lapso de más o menos una década, sumándose a la tradición de los estudios inscritos en la historia del arte como los de Francastel¹⁴³, apuntalaban una tradición analítica basada en la idea de la imagen como código fundado en el cientifismo del Renacimiento, metonimizando así la ideología burguesa en la composición de la imagen pictórica. Tras la época del fervor ideológico althusseriano, los textos de estos autores, aunque no dejen de ser un referente importantísimo, han sido revisados y “suavizados” en su determinismo ideológico de la técnica años después por autores como Noël Burch, cuyas conclusiones en el *Tragaluz del infinito*¹⁴⁴ demuestran que no es posible asimilar el poder y capacidad alienadora a unas formas de representación concretas, ya que la televisión por ejemplo, en su uso de planos autárquicos poco afines a una ideología de la representación clásica, puede contener a pesar de todo elementos de manipulación hacia el

¹⁴⁰ Extraído de un artículo del mismo autor y donde hace un extenso estado de la cuestión sobre las relaciones entre Ciencia Política y cine, Trenzado Romero, Manuel: “El cine desde la perspectiva de la ciencia política” en *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 92, 2000, pp. pp 45-70.

¹⁴¹ Aumont, *Op. cit.*, p. 193.

¹⁴² Casetti, *Op. cit.*, 2005, p.53.

¹⁴³ Francastel, Pierre: *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1984 (1951).

¹⁴⁴ Burch, Noël: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1999..

espectador y sin pasan precisamente por una puesta en escena transparente.

Otros estudios más cercanos en el tiempo, que aunque no versen sobre el cine específicamente, sí lo han utilizado como herramienta de análisis del “carácter constitutivo de los antagonismos”¹⁴⁵, los podemos hallar en algunos textos de Slavoj Žižek¹⁴⁶. En cuanto a la tradición que aborda la relación ideología-cultura, Žižek extrae una conclusión común a todos ellos y señala que, aún la más sofisticada teoría de la reificación, el fetichismo de la mercancía –desde el joven Lukàcs, pasando por Adorno hasta Fredric Jameson-, cae en la siguiente trampa: el modo como explica la falta de movimientos revolucionarios consiste en que la conciencia de los trabajadores está oscurecida por las seducciones de la sociedad de consumo y/o la manipulación de las fuerzas ideológicas de la hegemonía cultural, por lo cual el centro de la praxis política debería moverse hacia la “crítica cultural”, esto es, el develamiento de los mecanismos ideológicos que mantienen a los trabajadores –o sujetos en general- bajo el encantamiento de la ideología burguesa.¹⁴⁷

2.3 Introducción a la crítica ideológica en los estudios británicos sobre cine.

Para aportar cierta visión de conjunto al contexto de la crítica ideológica en relación a los estudios sobre la imagen, creemos necesario incluir aquí una pequeña introducción al nacimiento del flanco británico de estudios sobre cine ya que estuvieron de un modo muy directo influenciados por la teoría francesa, así como también desarrollaron disciplinas de interés para nosotros como los *cultural studies* donde una de las preocupaciones centrales será la cuestión del sujeto versus la ideología. Así pues, proponemos aquí una breve introducción a la *Screen Theory* y al proyecto de los estudios culturales originarios.

¹⁴⁵ Sobre las diferentes escuelas derivadas de la reflexión lacaniana sobre la ideología, incluida la línea eslovena de Žižek, véase el prefacio de Ernesto Laclau: “Žižek se ubica en un uso de las categorías lacanianas para una reflexión esencialmente filosófica y política. Esto quiere decir: “referencia al campo ideológico-político: su descripción y teorización de los mecanismos fundamentales de la ideología (identificación, el papel del significante amo, la fantasía ideológica); sus intentos por definir la especificidad del “totalitarismo” y sus diferentes variantes.” en Žižek, Slavoj: *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992, pp. 11-20.

¹⁴⁶ Algunos textos sobre cine recopilados en Žižek, Slavoj: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994; *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006; *Organos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

¹⁴⁷ Žižek, Slavoj: “Hacia una nueva lectura de Kant”. Conferencia recopilada por Analía Hounie en *Violencia en acto*. Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 22.

a) La *Screen Theory*

Ligada a la revista *Screen* de la Society of Film Teachers británica, ocupada en ofrecer cursos complementarios de enseñanza libre¹⁴⁸ y posteriormente adjunta al BFI, aparece en 1969 con este nombre – en 1959 el boletín se llamaba *The Film Teacher* hasta su reconversión a la revista *Screen Education*– y con la misión de ofrecer una mirada crítica y seria sobre la cultura de masas hasta entonces discriminada como objeto de estudio¹⁴⁹.

Este acercamiento a la cultura mediática, originaria de la revista-boletín, supuso no pocos encontronazos con lo que vendrá a conocerse años más tarde bajo la etiqueta de *Screen Theory*¹⁵⁰ en el marco de los años setenta. En 1971 la revista se embarca en una nueva fase editorial mucho más activista, o al menos, con un emblema político más visible basado en “desarrollar una política de educación” a través de la reflexión sobre el objeto fílmico y el desarrollo de una metodología de rigor¹⁵¹. Se podría decir que de una praxis política basada en la educación y la pedagogía, pasan a una praxis política más basada en la reflexión teórica y en el análisis crítico de la producción fílmica. En este nuevo núcleo se encontraban autores como Colin MacCabe, Stephen Heath, Philippe Rossen, etc. Lee Grievson, en el 50º aniversario de la revista, definía así el proyecto: “from the early 1970s, a group of left-leaning humanities scholars developed in the pages of *Screen* a dizzying and influential blend of Marxism, psychoanalysis and semiotics that

¹⁴⁸ “In the inaugural issue of the new *Screen*, of teaching film in a London FE College demonstrates what an engaged and sensitive teacher could achieve with this degree of freedom, and in the most unpromising of circumstances. This contribution – and indeed the newly-launched *Screen* as a whole – also shows how closely pedagogy and scholarship are tied together in the establishment of screen studies as a distinct discipline, even though the relationship between the two would not always prove a comfortable one” en Kuhn, Annette: “Screen and screen theorizing today” en *Screen*, Vol. 50, nº 1, Spring, 2009, pp. 1-12.

¹⁴⁹ Otra revista cercana a la *New Left Review* y a las propuestas pedagógicas de *Screen* y cuya redacción compartiría afinidades con esta última en los sesenta y setenta fue la revista *Movie*. Fundada en 1962 por estudiantes de la Universidad de Oxford, y con una postura de oposición al periodismo cinematográfico, intentando ofrecer un método crítico en la línea de una consideración de Hollywood también desde las prácticas significantes e introduciendo las cuestiones de la teoría continental como la política de autores. Algunos de sus componentes fueron Peter Wollen, Geoffrey Nowell-Smith, Sam Rohdie y Paul Willemen, cercanos también al Festival de Edimburgo fundado en 1969. Otras revistas, llamadas a formar la “tercera corriente” fueron eclipsadas por *Screen* y *Movie*, entre ellas *Cinema* en la que se implicó Raymond Williams.

¹⁵⁰ Para un estudio en profundidad de la configuración de la *Screen Theory* ver Rodowik, David: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, 1988; o bien Rosen, Philip: “Screen and 1970s film theory” en Grievson, Lee y Wasson, Haidee (Eds): *Inventing Film Studies*, Duke University Press, 2008.

¹⁵¹ Rohdie, Sam: “Editorial” en *Screen*, Vol. 12, nº 2, 1971, p. 4.

ultimately positioned mainstream cinema as an 'ideological apparatus' (...) The connections drawn between ideology and the Unconscious shaped the development of a *Screen Theory* that focused on the question of the spectator, conceived as a textually implicated subject"¹⁵².

En cierto modo, esta línea también fue entendida como una reacción contra la teoría funcionalista del estudio de audiencias y otras posturas dominantes en la época¹⁵³. Durante estos años se tradujeron al inglés los textos más representativos de Narboni y Comolli, los de Pleynet, Metz, Kristeva, etc., entrando en una fase altamente lacaniana entre 1973 y 1975, así como también se ocuparon de traducir textos del constructivismo soviético y las reflexiones de Bertolt Brecht, muy interesantes y fructíferas para este núcleo de teóricos y la oleada de cineastas militantes. Otra línea de gran importancia ligada al entorno de *Screen* será la feminista inaugurada por Julia Lesage y Laura Mulvey con el artículo "Visual pleasure and narrative cinema"¹⁵⁴ y seguidas por ensayistas como Constance Penley, Marjorie Rosen, Joan Mellen o Molly Haskell entre otras muchas también reunidas en el entorno de la revista *Women and Film* y en los estudios culturales. Según afirma Casetti¹⁵⁵, la *Feminist Film Theory* aparece gracias a tres factores principales: el movimiento feminista y las luchas llevadas a cabo desde los años setenta contra las estructuras sociales denominadas por los hombres; la difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas y dedicadas a la auto-concienciación; por último, la aparición del análisis de la representación como vector de un discurso crítico sobre la imagen y el rol de las mujeres en el circuito de la comunicación social en tanto que el cine ofrece un modelo de colocación del sujeto en la ideología.

Volviendo de forma general a la teoría de *Screen*, según una visión posterior a la década de los setenta, se ha venido criticando que éstos considerasen a las audiencias como sujetos sin poder e inactivos. Autores

¹⁵² Grieveson, Lee: "On governmentality and screens" en *Screen*, Vol. 1, nº50, 2009, pp. 180-187.

¹⁵³ "Screen posed the question of the unity of theory and practice from the position of the intellectual working within an educational context in relation to artistic practices, where the oppositional forces resided primarily in the promotion of signifying practices previously not recognised, or defined as non-art, by the dominant discourses and institutions" Para una introducción rápida al elenco de revistas de crítica y teoría cinematográfica británica durante los sesenta en adelante: Willemsen, Paul: "Introduction to Framework" en *Framework the Journal of Cinema and Media*, Wayne State University Press, nota editorial a la versión online <http://www.frameworkonline.com/frameworkhistory.html> [Consulta: 20 de marzo de 2010].

¹⁵⁴ Mulvey, Laura: "Visual pleasure and narrative cinema" en *Screen*, Vol. 16, nº 3, 1975, pp. 6-18

¹⁵⁵ Casetti, *Op. cit.*, pp. 251-252.

ligados a los *cultural studies* durante los ochenta como David Morley¹⁵⁶, comenzaron a cuestionar esta visión y a distinguir entre el sujeto en cuanto producido textualmente, y el sujeto producido socialmente.

b) Los Estudios Culturales

Paralelamente, e incluso, más tempranamente que la *Screen Theory*, el proyecto de los estudios culturales debe ser mencionado también aquí. Así resume John Fiske la actitud de esta corriente de estudios sociales y culturales:

*El término cultura, tal como es utilizado en la frase “estudios culturales”, no tiene un énfasis ni estético ni humanístico, sino político. La cultura no es el producto estético del espíritu humano erigiéndose como un baluarte en contra de la corriente del infecto materialismo y la vulgaridad industrial [que representaría el proyecto original del siglo XIX], sino más bien un modo de vivir dentro de la sociedad industrial que engloba todos los sentidos de esta experiencia social*¹⁵⁷

Los estudios culturales británicos comienzan a definirse como tal durante la primera década del siglo XX, conscientes de las implicaciones de la cultura en los procesos históricos y de cambio social. El proyecto original de los estudios culturales incidía en no separar la cultura y la sociedad, en no entender las dos esferas como sectores separados sino como ámbitos relacionados entre sí a través de la experiencia cotidiana. Ello suponía sobre todo ser conscientes del papel que juega el consumo de la cultura popular o cultura de masas por parte del proletariado. El proyecto emergía de la experiencia de una minoría inglesa formada por pequeños burgueses a finales del siglo XIX y preocupada por educarse, en materia literaria, al margen de las instituciones dominantes como la universidad y desarrollar así un proyecto crítico propio.

La problemática de la cultura producida bajo los parámetros del capitalismo, ya se venía dando en lo que se vino a denominar la tendencia “Culture and Society” en el último tercio del XIX y por la que se interesaron autores tan distintos como Matthew Arnold, John Ruskin o William Morris, primera oleada de pensadores y activistas preocupados por los efectos del utilitarismo sobre la cultura, la sociedad de masas, etc. Entrados

¹⁵⁶ Morley, David: “Texts, Readers, Subjects” en *Culture, Media, Language, Op. cit.*

¹⁵⁷ El artículo de John Fiske, muy relevante dentro de los estudios culturales, aporta una muy buena introducción y de forma breve a la teoría de los estudios culturales. Fiske, John: “Los estudios culturales británicos y la televisión”, en *Cuadernos de Comunicación y Cultura, Comunicación II*, n° 21, Universidad de Buenos Aires, 1993(1987), pp. 33-46.

en el siglo XX, los estudios ingleses sobre cultura y sociedad se incorporan al marco universitario de Oxford y Cambridge en el periodo de entre guerras de la mano de Frank Raymond Leavis. Así se definieron los primeros estudios culturales en 1932 con la revista *Scrutiny* como epicentro. Como comenta Mattelart, “la revista *Scrutiny* se convierte en el centro de una cruzada moral y cultural contra el embrutecimiento practicado por los medios de comunicación social y la publicidad. Se aprovecha cualquier oportunidad para reafirmar la capacidad liberadora del aprendizaje, bajo la tutela de la elite culta, de la Gran Tradición de la ficción inglesa”¹⁵⁸. Después de los momentos fundadores que acaban en un reaccionarismo campante contra toda tecnología reproductora y las clases populares embrutecidas por ella, en los años cincuenta aparece una nueva hornada de personajes activos en la educación no formal y que establecen lazos con la cultura de las clases populares, de las que, por lo demás, muchos habían salido. Estos son Richard Hoggart¹⁵⁹ en primer lugar y Raymond Williams, y en cierta medida, Edward Palmer Thompson, considerados los padres fundadores de lo que serán los estudios culturales en Birmingham. Todos ellos partieron de la premisa siguiente: la cultura es una creación individual y colectiva de significados, de valores –morales y estéticos–, de concepciones del mundo; opera a través de un lenguaje y está enmarcada en instituciones sociales concretas y condicionada por unas circunstancias materiales determinadas. Por lo tanto, la producción cultural está condicionada por un sustento material, una interacción social.

Si en el marxismo ortodoxo el motor de la historia son principalmente las fuerzas productivas, en Williams, para quien base y superestructura son más interdependientes y de forma similar a lo que planteó Gramsci al definir el papel de la cultura y el de hegemonía, la cultura tendrá un papel también relevante como herramienta para las transformaciones sociales. La cultura no se trataba tan solo de un aparato de dominación, no era tanto una herramienta al servicio del poder coercitivo, como un proceso continuo de construcción de valores que podían ser puestos al servicio del empoderamiento de clase. El proyecto de los estudios culturales original era, precisamente, convertir a los obreros en clase a través de la cultura y el ejercicio crítico, es decir, despertar su conciencia de sí como un grupo social y cultural determinado. En otras palabras, se trataba de reorientar el pensamiento social marxista¹⁶⁰ haciendo inciso en las relaciones

¹⁵⁸ Mattelart, Armand y Neveu, Erik: *Los Cultural Studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2002, p. 25.

¹⁵⁹ Con la publicación del libro: *The uses of literacy : aspects of working-class life, with special references to publications and entertainments*, Chatto and Windus, Londres, 1957.

¹⁶⁰ Los dos autores, Thompson y Williams tuvieron un contacto estrecho con la *New Left Review*, cuya aparición en los años sesenta supone un renacimiento de los análisis marxistas y una de las pocas revistas de izquierdas en Europa que haya abordado, ya en aquellos años,

de correspondencia entre modos de producción y proceso histórico.

Las obras sobre comunicación de Raymond Williams tendrán mucho que ver con la economía política de la comunicación, tal y como sucede en EEUU con Herbert Schiller, sin embargo tanto Williams como la estela de estudios culturales que vendrán a continuación - Centro de Estudios Contemporáneos de la Universidad de Birmingham (CCCS), bajo la dirección de Stuart Hall-, se centrarán sobretudo en el sujeto y su experiencia, refiriéndose muchas veces a la producción cultural como “contenidos de conciencia”¹⁶¹. Más adelante nos adentraremos en la obra de Raymond Williams para analizar de qué modo los conceptos de cultura se redefinen en contacto con las sociedades industriales. De momento y resumiendo la línea general de los estudios culturales, diremos que se centran en el sujeto como sujeto inmerso en una estructura social¹⁶² que es reproducida, entre otras fuerzas, por los sentidos que produce la cultura. Debemos, por tanto, situar a los estudios culturales en la acepción de ideología como una práctica social dinámica. Se tratará entonces de aceptar y visibilizar esta negociación entre el espectador y el objeto cultural¹⁶³.

Esto nos lleva a concluir que la tradición de los estudios culturales no entiende la ideología en su sentido marxista de “falsa conciencia”; por ello, John Fiske agrega que frecuentemente se asumió que una conciencia verdadera no sólo era posible, “sino que realmente tendrá lugar cuando la historia nos conduzca a la sociedad del proletariado. Esta suerte de idealismo no parece el más apropiado en el final del siglo veinte, en el que pareciera haberse demostrado, no la inevitable autodestrucción del capitalismo, sino más bien su impredecible habilidad para reproducirse a sí mismo y par absorber dentro de sí las fuerzas de la oposición y la resistencia.”¹⁶⁴

Después de esbozar algunos usos del concepto de dispositivo junto a

la cuestión política de los medios de comunicación social.

¹⁶¹ Concepto que Hans Magnus Enzensberger utilizará después para desarrollar su trabajo sobre “la industria elaboradora de la conciencia” en: *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Anagrama, Barcelona, 1984 (1970).

¹⁶² Sobre esta cuestión dirá Fiske: “El eje primario de división fue pensado originalmente en relación a la clase, aunque actualmente puede ser reemplazado por el género (en el sentido biológico, masculino y femenino) como el productor de diferencia social más significativo de nuestro días. Otros ejes de división son la raza, la nacionalidad, la religión, la ocupación, la educación, la pertenencia política, etc.” y por tanto “en el terreno de la cultura, esta contestación toma la forma de la lucha por la apropiación del sentido.” Fiske, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁶³ Uno de los artículos esenciales que asientan este procedimiento de los estudios culturales es el de Hall, Stuart: “Encoding/decoding” en Hall, Stuart, et. al.: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79, Routledge & The CCCS University of Birmingham, Londres 1996 (1980), pp. 128-138.

¹⁶⁴ Fiske, *Op. cit.*, p. 40.

algunas aportaciones en torno a lo ideológico en la producción de imágenes, es preciso advertir que nuestra intención no es seguir la estela marcada por los críticos de *Cahiers y Cinéthique* o por la británica *Screen*, sino, más bien desplazar la cuestión del dispositivo y el problema de la ideología desde la relación imagen-espectador hacia la economía de los discursos que son regulados y producidos por instituciones diversas. Más bien, se tratará de rastrear las relaciones entre los conflictos sociales o políticos y la producción cultural, algo que se articula con la elaboración y difusión de discursos, instituciones y modos de representación que detentan una actitud crítica en el ámbito de la producción cinematográfica para ver que contradicciones se dan dentro de estos movimientos y qué nuevas formas de relato producen o cómo se subvierten las existentes.

Se tratará de rastrear las intensidades de lo crítico, cuáles son sus sentidos negativo y positivo, dónde las encontramos –dentro, fuera o en los márgenes de la institución o la industria-, qué formas textuales adoptan... etc. Y en este sentido, nos interesará desvelar los mecanismos que operan detrás del texto, su vinculación con lo social, cómo emergen y mutan los conceptos que designan las diversas praxis (prácticas significantes) a lo largo de la historia... Cómo se constituyen y se institucionalizan los enunciados sobre lo cultural y lo crítico a partir del siglo XVIII y cómo éstos se trasvasan de ámbitos, como las artes o la política, al campo cinematográfico a lo largo del siglo XX generando sus propios procesos instituyentes.

En otras palabras, este posicionamiento metodológico servirá para generar una historia y análisis de los discursos dedicada en exclusiva a las estrategias políticas operadas en el campo cinematográfico viendo dónde se imponen límites duros o dónde se dan yuxtaposiciones y contradicciones entre categorías como por ejemplo cultura afirmativa, cultura negativa, crítica positiva o crítica negativa; ampliando las clásicas definiciones de cine político o cine militante.

Visto el estado de la cuestión de los estudios sobre cine e ideología que se utilizaron el concepto de dispositivo, en un acto de diferenciación, el uso del vocablo *crítico* en este estudio sirve para diferenciar nuestra perspectiva de la de otros usos del término dispositivo en el campo de la teoría cinematográfica. Por otro lado, en un intento de aproximación al legado semiótico de los setenta nuestro análisis sirve para resaltar la matriz epistemológica de algunos estudios que aparecen relacionados con el uso del dispositivo.

El itinerario histórico que vamos seguir se basará primero en determinar la emergencia de lo crítico en la modernidad filosófica (Kant) y sus implicaciones en la consideración de lo cultural, el arte y lo político. Veremos qué consecuencias tiene la revolución copernicana de Kant en el idealismo alemán, cómo mutan las ideas de cultura y crítica en este contexto

y cómo se definen claramente las categorías de cultura afirmativa y cultura crítica a través del romanticismo y las transformaciones socio-políticas del siglo XIX. Para luego, estudiar las repercusiones de todo ello en el campo artístico. En este momento tendremos ocasión de analizar cómo surgen prácticas críticas una vez emerge la consciencia acerca de la existencia de una institución artística. De este modo, especificaremos lo que nosotros entendemos como la génesis del dispositivo crítico en las prácticas artísticas y que está representado en la figura de William Morris. De ahí hacia delante se tratará de ver qué casos en el ámbito del cine son susceptibles de analizarse bajo esta metodología y cómo germinan y se transforman en ese campo estas prácticas críticas.

3. Los cambios del concepto de crítica y cultura desde el siglo XVIII hasta finales del XIX

El tema que vamos a desarrollar con más detalle en este capítulo es el que alude a las diversas transformaciones que el concepto de cultura sufre a lo largo de los siglos XVIII y XIX, ya que, debido a la constitución de las sociedades modernas y a los procesos de transformación económicos e industriales, se acaba por determinar un concepto de cultura entendida como crítica social que afectará particularmente al desarrollo de las prácticas artísticas.

Desde esta óptica se tendrán en consideración las diferentes aproximaciones al concepto de cultura, sea desde la filosofía, la teoría política o el análisis sociológico. De este modo, podremos comprobar cómo durante este periodo, tales consideraciones han sido heredadas y desarrolladas en el campo de las artes y – a partir del siguiente capítulo – cómo afectan a la crítica cultural del siglo XX.

Este primer encuentro con la historia de la modernidad nos esbozará un marco teórico e histórico desde el que comprender conceptos clave para el recorrido de la investigación como son los de “cultura afirmativa”, “cultura negativa” y la noción de “crítica”. Conceptos éstos, que dialogan y determinan las consideraciones sobre lo artístico y su potencialidad política en la creación de nuevas formas de organización social. ¿Cómo se materializa esta tradición en los discursos de legitimación cultural del cine? ¿Cómo esta idea de la cultura como crítica, dialoga frente a otras ideas de lo cultural, también proferidas en la modernidad y que serán heredadas en producciones, aparatos críticos, autores, o corrientes estilísticas cinematográficas? Intentando responder a estas preguntas veremos, en capítulos posteriores, cómo se constituye una producción cultural y audiovisual crítica ubicada en diversos contextos sociales y culturales.

De momento, pasaremos a introducir cuál es el (doble) sentido de crítica, ligado a la emergencia de la modernidad y que a nosotros nos parece más interesante de cara a abordar las relaciones entre arte, cine y política.

3.1. Los dos modelos de crítica asociados a la modernidad en Immanuel Kant

A modo introductorio y debido a su influencia posterior, uno de los puntos de partida de nuestra investigación serán las aportaciones de Immanuel Kant cuando se propone redefinir el concepto de cultura como toda una arquitectura teleológica de la naturaleza¹⁶⁵.

¹⁶⁵ “La producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin, en general (consecuentemente, en su libertad), es la cultura. Así pues, sólo la cultura puede ser el último fin que hay con motivo para atribuir a la naturaleza en consideración de la especie

Tal y como advierte Ernst Cassirer¹⁶⁶, pensador alemán dedicado a la filosofía de la cultura, es con Kant cuando se constituye la autonomía del campo de las artes y de la cultura - aunque Baumgarten ya había introducido ciertas ideas en este sentido en su obra *Aesthetica* en el 1758-. Como iremos viendo, de los postulados de Kant se van a desprender dos grandes tendencias que entienden la cultura, o bien como un poderoso ideal bajo el que consensuar políticamente una nación o una comunidad (y que une estrechos lazos con la idea de una cultura afirmativa); o bien el lugar donde, desde el raciocinio crítico defendido por la Ilustración, ejercer una oposición activa y crítica contra el poder (cultura en sentido negativo). Como comenta Cassirer, el legado de Kant también es parte del legado de la teoría del arte que se venía desarrollando desde el giro que Rousseau introduce en el campo de las ideas estéticas y desde el que partirán autores de la literatura europea como Goethe o filósofos como Herder. Este giro, decisivo, tanto en la historia del arte como en la historia de la teoría cultural, consiste, según Cassirer, en dejar de considerar el arte como una lógica basada en la mimesis para considerarlo un *ideal*, el del arte “característico”¹⁶⁷. De este modo en Goethe, como figura exponencial en el inicio del movimiento romántico, el arte “seguiría siendo reproductivo, pero en lugar de serlo de cosas, de objetos físicos, resultaría una reproducción de nuestra vida interior, de nuestros afectos y emociones.”¹⁶⁸

A partir de ese momento, como comenta el teórico cultural Javier San Martín, se empieza a fomentar un “ideal político como es el de impulsar en una sociedad el desarrollo de esos ámbitos al margen de los intereses concretos y prioritarios de los individuos”¹⁶⁹. Esto es el *Estado de Cultura* cuyo sentido veremos materializado más claramente en la generación del culto a la nación alemana en el siglo XIX, con casos paradigmáticos como el proyecto operístico de Wagner evocando el ideal absoluto del destino germano y que marcará la construcción del mito nacionalista *Volkish*.

Pero sin adelantar acontecimientos, como autor indispensable de la Ilustración alemana (*Aufklärung*) y del contexto europeo, Kant nos ofrecerá la posibilidad de analizar, a nivel discursivo, las transformaciones culturales que implicó la Revolución Francesa. Por un lado, a través de las críticas a la razón pura y práctica (1787 y 1788), establece cuál ha de ser el punto de partida legítimo del conocimiento y por ende, de la libertad del individuo.

humana (no la propia felicidad en la tierra, ni tampoco ser sólo el principal instrumento para establecer fuera del hombre, en la naturaleza irracional, orden y armonía)”. Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*, # 83, Espasa-Calpe, Madrid, 2001 (1790), p. 418.

¹⁶⁶ Cassirer, Ernst: *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971 (1944), p. 206.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁹ San Martín Sala, Javier: *Teoría de la Cultura*, Síntesis, Madrid, 1999, pp. 36-37.

Por otro, y como resolución entre ambas instancias, a través de la *Crítica del Juicio* (1790) establece el orden político al que ha de aspirar el arte de gobernar.

A través del análisis contemporáneo de Michel Foucault sobre Kant¹⁷⁰ nos es posible resaltar cómo se conjuga la idea de cultura con la de crítica, entendiendo esta última en su sentido político y no como actividad vinculada al campo artístico-literario. Aunque, esta actitud crítica no está propiamente originada en el discurso filosófico kantiano, sino que puede rastrearse a lo largo de la historia, tal y como lo plantea Foucault, ésta sí está instaurada en el pensamiento de Kant como problema histórico y filosófico.

Como comenta Foucault, históricamente la *Aufklärung* es el gran proceso de gubernamentalización de la sociedad¹⁷¹. Es decir, el proceso según el cual pasamos de un estado donde el poder es ejercido sobre el sujeto desde un afuera, donde el sujeto se sitúa en una relación de poder de forma pasiva, a un ejercicio de poder ejercido de forma auto-constitutiva; un poder interiorizado y por tanto activado por el sujeto mismo. En un intento por simplificar la noción filosófica de *Aufklärung* y refiriéndose a la crítica kantiana, Foucault enumera los tres rasgos esenciales de la Ilustración: el fomento de una ciencia positivista como verdad reguladora; el desarrollo de un Estado y una línea gubernamental; y una ciencia del estado basada en la racionalización de la economía y la sociedad. Es importante aquí retener esta idea sobre la organización social mediada por el Estado para comprender el sentido de gubernamentalidad que el concepto de cultura adoptará en las sociedades modernas¹⁷².

¹⁷⁰ Estos análisis, derivados del interés de Foucault sobre lo que había su tesis doctoral sobre la Antropología de Kant (además de su traducción al francés), son los que se encuentran articulados en tres textos publicados en España bajo el nombre *Sobre la Ilustración* [trad. y notas de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo, Tecnos, Madrid, 2007], una conferencia de Michel Foucault en Francia en el 1978, un seminario en el Collège de France en 1985 y una conferencia en EEUU en 1983. El texto introductorio de la tesis doctoral ha sido publicado recientemente en Foucault, Michel: *Una lectura de Kant. Introducción a la Antropología en sentido pragmático*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009 (1961).

¹⁷¹ Foucault habla de este “gran proceso de la gubernamentalización” según los postulados de Kant que describen la Ilustración como un proceso que a través de la religión, el derecho y el conocimiento harían evolucionar al ser humano, sacándolos de su “minoría de edad”. En Foucault, Michel: “¿Qué es la crítica?” Conferencia ante la Sociedad Francesa de Filosofía en 1978, *Ibid.*, pp.12-13.

¹⁷² En este sentido, tal y como reconoce Raymond Williams en *Palabras Clave* (aunque sea en idioma inglés sigue siendo válido), se imponen tres sentidos modernos básicos del concepto de cultura, que no sólo se basan en las ideas filosóficas del final de la Ilustración, sino que además, determinan las aportaciones a la teoría cultural por parte de las ciencias sociales desde finales del siglo XIX. En lo que se refiere a cierto gobierno de sí, de un sujeto auto-disciplinado que emerge en este siglo XVIII, podríamos vincular el concepto de cultura como El sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético, mientras que al mismo tiempo, la idea de cultura

Para llevar a cabo la exposición de lo que representan las aportaciones de la crítica kantiana en la modernidad, Foucault se sirve del análisis de un texto de Kant aparecido en prensa en 1784 titulado “¿Qué es la Ilustración?”¹⁷³. A esta pregunta, el mismo Kant, respondía: “La Ilustración es la salida del hombre de su auto culpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro.”¹⁷⁴ Es decir, la capacidad de gobernarse sin la obediencia al dogma y a las instituciones diversas que detentan el poder de forma represiva y absolutista, gobernarse a través del uso de la razón y por tanto, de la capacidad de cuestionar (actitud crítica). Sin embargo, según Kant, el proceso que él vivió no se podía considerar como la plena Ilustración sino, como él lo llamó, el “siglo de Federico” o el periodo ilustrado. En este marco, Kant precisa que para llegar a la plena ilustración no es válida la crítica en su uso privado, sino que es necesaria sólo a través de la esfera o vida pública - Jürgen Habermas¹⁷⁵ ubica la constitución de esa esfera pública políticamente activa cuando empieza a desarrollarse, a través de la vida pública *literariamente determinada*, un público compuesto por *personas privadas racionantes* -. De este modo, según Kant la crítica en el ámbito privado es algo indeseable. Cuando el autor alemán habla del uso público de la razón crítica como camino para llegar a la Ilustración señala:

Sin embargo, para esa ilustración sólo se exige libertad y, por cierto, la más inofensiva de todas las que llevan tal nombre, a saber, la libertad de hacer un uso público de la propia razón, en cualquier dominio. Pero oigo exclamar por doquier: ¡no razones! El oficial dice: ¡no razones, adiéstrate! El financista: ¡no razones y paga! El pastor: ¡no razones, ten fe! (Un único señor dice en el mundo: ¡razonad todo

se vincula al gobierno de un sujeto colectivo designando así un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general. Más adelante, a finales del siglo XIX, comenta Williams que cultura adquiere el tercer sentido como sustantivo independiente y abstracto que describe las obras prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística. Williams, Raymond: *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. de Horacio Pons, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000 (1983), pp. 87-93.

¹⁷³ Kant, Immanuel: “¿Qué es Ilustración?”(1784) en *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 21-32.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.21.

¹⁷⁵ Justamente, a través del concepto alemán de *Öffentlichkeit* –desafortunadamente traducido al castellano por *publicidad*–, Habermas se propuso elaborar un concepto que permitiese poner de relieve los aspectos que, en el desarrollo y contexto histórico de las sociedades inglesa, francesa y alemana de los siglos XVIII y comienzos del XIX, conforman una esfera pública aún minoritaria formada por el estamento burgués y que discute críticamente. Esta noción de esfera pública sería previa al posterior desarrollo de la llamada opinión pública. Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1962).

lo que queráis y sobre lo que queráis, pero obedeced!) Por todos lados, pues, encontramos limitaciones de la libertad. Pero ¿cuál de ellas impide la ilustración y cuáles, por el contrario, la fomentan? He aquí mi respuesta: el uso público de la razón siempre debe ser libre, y es el único que puede producir la ilustración de los hombres (...) Ahora bien, en algunos asuntos que transcurren a favor del interés público se necesita un cierto mecanismo, léase unanimidad artificial, en virtud de la cual algunos miembros del Estado tienen que comportarse pasivamente, para que el gobierno los guíe hacia fines públicos o, al menos, que impida la destrucción de estos fines. En tal caso, no está permitido razonar, sino que se tiene que obedecer.¹⁷⁶

En este párrafo vemos una de las paradojas de la modernidad como es que, del mismo modo que asistimos al desarrollo de un sujeto auto-constituido, éste habrá de servir en última instancia a la configuración de un sujeto colectivo representado por la instancia superior del Estado, es decir, por la idea de un Estado autoritario.

Retomando el conflicto entre saber y deber en la guía de la vida política de la sociedad -es decir, la problemática de la crítica frente a la obediencia-, Foucault se plantea la siguiente pregunta: *¿Qué es la crítica?* Para el autor este asunto responde a la necesidad de configurar un proyecto filosófico que encuentre su naturaleza en la oposición a una autoridad. Para empezar, Foucault señala lo que viene a ser una “actitud crítica” como aquel fenómeno que define gran parte del pensamiento occidental y que se halla en la relación entre una manera de pensar, actuar, etc. con lo que sabemos, hacemos, con la cultura... “Teniendo en cuenta que la crítica no existe en relación a otra cosa que ella misma” y lo que caracteriza esta actitud crítica “como un factor de utilidad, como un imperativo, incluso como una problemática epistémica, es la virtud”¹⁷⁷.

A partir del siglo XV se había dado una transformación importante en el arte de gobernar a los hombres. Los factores que contribuyeron a esta explosión fueron, por un lado, el proceso de secularización de la

¹⁷⁶ Kant, “¿Qué es Ilustración?”, p.23.

¹⁷⁷ Según Foucault una de las historias que se pueden trazar acerca de la crítica en relación con la virtud, es aquella que se inicia a partir de la pastoral cristiana. Es con la iglesia cristiana, nos comenta el autor francés, cuando se desarrolla la idea de que el hombre debía dejarse gobernar y ser conducido por una autoridad a la que le debe obediencia. Esta obediencia se basaba en la existencia de una verdad entendida como dogma, una verdad entendida como modo de conocimiento y una verdad entendida como proceso o como método y los preceptos para llegar a ese conocimiento y dogma. Todo en uno. En definitiva esa verdad, para Foucault, en tanto que organiza la vida, las relaciones sociales y las formas del saber, se convierte en “el arte de gobernar” a los hombres. Foucault, “¿Qué es la crítica? Crítica y Aufklärung“, *Sobre la Ilustración*, p. 5.

governabilidad, es decir, el desplazamiento de una dirigencia desde focos religiosos hacia una dirigencia desde la propia sociedad civil¹⁷⁸ en proceso de configuración. Y por otro lado, de manera derivada, se dio la multiplicación de formas de este arte de gobernar (cómo gobernar una familia, las ciudades, los Estados, el cuerpo, etc). Por consiguiente, una laicización del *Cómo gobernar* y una diversificación del *Qué gobernar*.

Junto a este proceso de gobernabilidad se constituye, asimismo, la cuestión del “¿cómo no ser gobernado?”. Tal como decíamos y despachando cierta concepción anarquista sobre el asunto, se tratará del objetivo “cómo no ser gobernado de esa forma” en vez de un posible “no ser gobernado en absoluto”. De esa articulación entre una forma de gobierno y su réplica a través del desarrollo de otras artes de gobernar, nace una forma cultural, la modernidad, que no deja de ser una actitud moral y política y que es inherente a esta actitud crítica. Así Foucault frente a la teoría kantiana propone su definición de crítica como *el arte de no ser gobernado de tal modo*¹⁷⁹. Más adelante concreta:

*Y si la gubernamentalización es este movimiento por el cual se trataba, en la realidad misma de una práctica social, de sujetar a los individuos a través de unos mecanismos de poder que invocan una verdad, pues bien, yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder de sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la incertidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva.*¹⁸⁰

En conclusión, la teoría kantiana se basaba en una crítica a la condición propia del *Sapere aude* [Atrévete a saber] de la Ilustración, pero esta crítica viene a entenderse como el conocimiento de nuestro conocimiento y de sus límites para descubrir el principio de autonomía. Una autonomía entendida como libertad individual y en sociedad. Este es pues, el proyecto crítico de Kant: conocer el conocimiento¹⁸¹ con la intención de fundamentar una libertad sometida a la colectividad del Estado moderno.

Dejando de lado la teoría política y adentrándonos en el carácter

¹⁷⁸ Sobre el concepto de sociedad civil, el término se remonta a la *Ética a Nicómaco* y a la *Poética* de Aristóteles, siendo empleado más tarde en Hobbes, Locke y Rousseau para llevar a cabo el estudio del desarrollo humano o las virtudes particulares de la sociedad comercial, en Hegel la sociedad civil se contrastará con la familia y el Estado, mientras que en Marx será vista como la esfera de la dominación burguesa. Resnick, Philip: *La democracia del siglo XXI* trad. de Ángeles Cruzado Rodríguez, Fundación Manuel Giménez Abad de Estudios Parlamentarios y del Estado Autonómico, Anthropos, Madrid, 2007, p. 102-104.

¹⁷⁹ Foucault, “¿Qué es la crítica? Crítica y Aufklärung”, *Sobre la Ilustración*, p. 10.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 11-12.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

filosófico de estas aportaciones, emergen aquí dos sentidos de crítica irresolublemente ligados a la modernidad. El primero es aquél que hace referencia a la crítica como problema histórico, es decir, plantea el sentido de modernidad en términos de una relación longitudinal o diacrónica – aquí podemos vincular el sentido de crítica como lucha entre opuestos que por ejemplo determinaría la idea de modernidad como superación de lo antiguo, o bien, la crítica como oposición entre contrarios. El segundo sentido, que no excluye el anterior, es aquél que hace referencia a la crítica como problema filosófico. Para Foucault, este proceso es el que justamente se da en la autoproclama del movimiento cultural de la Ilustración, dándose nombre a sí misma y haciendo hincapié en las interrogaciones que debe hacer acerca de su propio presente. Así pues, se abren toda una serie de preguntas en torno a una ontología del presente que se retomarán desde los trabajos de Hegel hasta los de Horkheimer o Habermas, pasando por Nietzsche y por Weber¹⁸². En este sentido, podríamos reducir la cuestión de la crítica moderna a un proceso metadiscursivo o “sagital”, tal y como introducíamos en el primer capítulo, que se instaura en la filosofía y que le permite a ésta establecer sus propias limitaciones. De este sentido de crítica se desprende pues la idea de modernidad no meramente como superación de un régimen instituido, sino como puesta en crisis del orden discursivo que los sustenta, tal y como habíamos anunciado al hablar del modelo crítico en Marx¹⁸³, y que también tendrán que ver con la ruptura de una concepción lineal del tiempo¹⁸⁴.

Sin embargo, el camino preparado para que se instaure este proceso crítico, posible gracias al ámbito de la cultura, sufrirá un giro bastante singular al abandonar la actividad crítico-política y colectiva a favor de procesos de afirmación en donde las pulsiones del individuo en la construcción de la identidad del yo intentarán superar la escisión del sujeto en Kant –escisión entre el entendimiento y el conocimiento, la esencia y la apariencia, etc-. Este proyecto lo veremos desarrollado en posteriores apartados a partir de Schiller y sus *Cartas para la Educación Estética* y, yendo un poco más allá, veremos como el intento por retornar a una totalidad perdida se halla presente también en los discursos y movimientos culturales románticos y finiseculares.

De momento, estos dos modelos de crítica nos están determinado el doble carácter de la categoría que utilizaremos para analizar las prácticas cinematográficas antagonistas. Por un lado, es de suponer que la totalidad de

¹⁸² Foucault, “Qué es la Ilustración?”, *Sobre la Ilustración*, p. 72 y ss.

¹⁸³ Al remitirnos a *La crítica del derecho de la filosofía* de Hegel.

¹⁸⁴ Este doble sentido de crítica moderna ha sido expuesto a través de otros paradigmas, Raymond Williams, por ejemplo, señalaba las dos formas literarias que comprendían los dos espíritus modernos: Dickens y Joyce en Williams, *La política del modernismo*. .

estas prácticas, que muchas veces serán realizadas por grupos de izquierda al margen de la gran industria cinematográfica o desde núcleos cercanos al campo artístico, señalan un carácter de disconformidad frente al sistema político, social, económico, etc., por lo tanto, un carácter negativo que remite a la idea de crítica como lucha entre opuestos. Pero por otro lado, y atendiendo ya al segundo concepto de crítica, éste nos servirá para detectar si antes de la llamada modernidad cinematográfica es posible hablar de ciertos parámetros que pongan en crisis la construcción de los modos de representación cinematográficos. Este último sentido de modernidad aplicado al análisis de prácticas antagonistas nos sirve, tal y como ya hemos apuntado, para desestimar el ámbito genérico del denominado cine político.

Atendiendo ahora a qué conceptos de cultura se desarrollan en la modernidad y cómo la cultura acaba por transformarse en una de las instancias más relevantes del proyecto moderno vamos a recorrer brevemente este proceso a través de la filosofía del mismo Kant y de su predecesor, Jean Jaques Rousseau. De este modo, pasaremos luego a ver la deriva de la noción de cultura y crítica a través del idealismo alemán. Estos dos apartados nos enunciarán el proceso histórico mediante el cual se instauran las ideas de una cultura negativa, es decir, aquél carácter de la cultura como territorio para la acción política; y la de cultura afirmativa que resalta el carácter mítico de la cultura al devenir método de gobierno de un conjunto de individuos – borrando las singularidades e instaurando un ideal a alcanzar- y que también van a ser de suma importancia para el análisis de las prácticas artísticas y cinematográficas.

3.2. La cultura en sentido negativo: introducción a Jean Jaques Rousseau

Algunas de las reflexiones de Rousseau pueden ser consideradas como el punto de partida para lo que más tarde, entrados ya en el siglo XX, podemos entender como crítica cultural. Las aportaciones de Rousseau nos ayudan a entender tanto el propósito del proyecto ilustrado como las bases sobre las que se yergue la teoría crítica kantiana. Rousseau es quizá uno de los autores más reconocidos por indicar que el progreso llevado a cabo por la civilización no se corresponde con lo que representa un supuesto desarrollo de la cultura y las artes. En esta premisa que constituirá la idea de una crítica de la cultura se basan los dos Discursos escritos en 1750 y titulados *Discurso sobre las ciencias y las artes* y *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. Éstos representan el inicio de la carrera del autor en el campo de lo que se vendrá a llamar “historia filosófica” y que fue instaurada por Voltaire como género para ganarse a la opinión pública francesa¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Hulliung, Mark: *The Autocritique of Enlightenment. Rousseau and the Philosophes*, Harvard

El *Discurso sobre las ciencias y las artes*¹⁸⁶, contiene una larga disertación sobre lo que serán los parámetros de la filosofía crítica venidera. Este primer discurso que abre la carrera de Rousseau como filósofo político, respondía al tema propuesto por la Academia de Dijon sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes había contribuido a depurar las costumbres¹⁸⁷. En primer lugar, Rousseau empieza por distinguir el progreso histórico que se ha venido dando desde el Renacimiento (en el marco de las artes y las letras y acompañado por el de la ciencia) como un proceso de enmascaramiento de la decadencia de la civilización a través del refinamiento de las artes. Concepto, el de arte, que a menudo sustituye por “lujo” y por “cultivo del espíritu”. De ello se ha derivado que “reina en nuestras costumbres una vil y falaz uniformidad, y todos los espíritus parecen haber sido arrojados en un mismo molde; sin cesar la cortesía exige, la conveniencia ordena; sin cesar se siguen los usos, nunca el genio propio”¹⁸⁸. Para Rousseau, antes de que el arte modelara las maneras y enseñase a hablar un lenguaje afectado, existían costumbres rústicas pero naturales: “Las sospechas, las sombras, los temores, la frialdad, la reserva, el odio, la traición se ocultan sin cesar bajo ese velo uniforme y pérfido de cortesanía, bajo esa urbanidad tan ponderada que debemos a las luces de nuestro siglo”¹⁸⁹.

En la conformación de las sociedades modernas las almas se han corrompido a medida que las ciencias y las artes, no sin sarcasmo, “se han acercado a la perfección”¹⁹⁰.

Esta preocupación en torno al enmascaramiento también será propio del contexto inglés donde la disolución de las costumbres a favor del “buen gusto” -como indicara Edmund Burke¹⁹¹- empieza a ser motivo de crítica. Al igual que Platón, Rousseau hubiera propuesto expulsar a los artistas de la República por fomentar la idolatría y enmascarar la verdad. El estatuto de arte y artista, según Rousseau, son una muestra de vanidad que esconde el descuido de la virtud, es el grado que contiene el paso de la naturaleza a la cultura, del hombre salvaje al hombre civilizado, es decir, lo negativo de la cultura radica en la separación de ambas instancias.

De hecho, la filosofía del derecho rousseauiana, conjugando las

University Press, Cambridge, 1994, pp. 38 y ss. Citado en Carracedo Rubio, José: “El “Discurso sobre la desigualdad” de Rousseau como “Historia Filosófica””, en *Thémata, Revista de filosofía*, nº 40, Universidad de Málaga, 2008, pp. 245-254.

¹⁸⁶En Rousseau, Jean-Jaques: *Del contrato social. Discursos*, trad. y notas de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 2000, pp. 167-201.

¹⁸⁷ Rousseau, *Sobre las ciencias y las artes*, *Ibid.*, p. 171.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁹ *Loc. cit.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, 176.

¹⁹¹ Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. de Menene Gras, Tecnos, Madrid, 1987 (1757).

ideas de ambos *Discursos*, se basará en entender las costumbres como un orden natural del que emanan las leyes – uniendo las instancias de cultura y natura- y que habrán de situar al ser social de forma equilibrada y justa.

Si este primer discurso de Rousseau es una crítica a la fe en el progreso y una apología a la espontaneidad perdida¹⁹² en la modernidad que comienza, el siguiente discurso ahondará en las grandes desigualdades sociales del antiguo régimen de 1745 en París, donde residió por un tiempo. El texto *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*¹⁹³ introduce sus ideas republicanas a través de una crítica feroz a las instituciones gubernamentales en un ámbito intelectual formado casi exclusivamente por el sector aristocrático, además de plantear la duda sobre la capacidad del entendimiento humano para consagrar una sociedad que garantice el bien común, Rousseau se opone críticamente al proceso al que se referían con gran optimismo gran parte de los ilustrados de la época.

En este texto, es donde Rousseau mejor detalla la escisión entre cultura y naturaleza a través de la crítica al desarrollo de una sociedad equilibrada hacia otra basada en la propiedad privada y en procesos de acumulación de riqueza, por lo tanto desigual. Es en las condiciones de una sociedad avanzada y no de una sociedad primitiva, cuando se pone en funcionamiento el “estado de guerra” hobbesiano que necesitará de un contrato social para contener estas fuerzas sociales.

El segundo discurso viene a ser, en parte, una crítica al pacto social surgido de este concepto de “estado de guerra” de Hobbes y a su legitimación del Estado como única fuerza soberana –y que también propuso Locke. En contra de ello, Rousseau se posiciona a favor de un pacto social fundamentado en la facultad del pueblo para dar consentimiento a sus propias leyes¹⁹⁴. Tal propuesta de derecho político se desarrolla aún más en

¹⁹² A través de denunciar la represión del individuo bajo las pautas del buen comportamiento, Rousseau introduce una defensa al desarrollo libre de la subjetividad que poco después defenderá Burke en su discurso sobre lo bello y lo sublime y que será uno de los puntos de atención para los románticos. Aunque es Jean Baptiste Dubos y sus *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* publicadas en 1719, quien por primera vez señala la introspección como principio peculiar de lo estético y la defiende como conocimiento originario frente a las formas del conocimiento lógico. Este libre desarrollo de las emociones internas en Rousseau, y de lo que hay de innato en el hombre –correspondido con lo natural-, será expresión también del antagonismo, durante finales del XVII y el resto del XVIII, respecto a la tendencia racionalista que se venía dando en las artes liberales o en las bellas artes constreñidas bajo la rígida interpretación de la *Poética* aristotélica.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 203-276.

¹⁹⁴ Debemos señalar también aquí que con estas aportaciones y a través del discurso de Rousseau y su intento por superar de la enajenación del individuo, se introduce el pensamiento dialéctico sobre la Ilustración. Método de análisis que luego sistematizará Hegel en la *Fenomenología del espíritu* [trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1807)]. *Ibid.*, p. 205

1762 con el *Contrato Social o principios del derecho político*¹⁹⁵ donde se analizan cuáles son las formas de gobierno legítimas según este principio de soberanía popular (voluntad general). En cuanto al proyecto pedagógico de Rousseau cabe mencionar que ya las monarquías de la época (Federico el Grande en Prusia, Catalina II en Rusia, José I en Austria y Carlos III en España) empiezan por introducir las reformas pedagógicas más allá de la esfera familiar, implantando la educación estatal y su secularización¹⁹⁶. En el *Emilio*¹⁹⁷ Rousseau desarrolla una educación negativa en consonancia con su proyecto crítico: no enseñar la virtud ni la verdad que formarían parte de la cultura dogmática, sino garantizar y preservar el sentido del error en el niño¹⁹⁸. En definitiva se trata de preservar de coacciones impuestas desde el contexto sociocultural en el que se ubica el individuo y fomentar el desarrollo de su libertad y sentido crítico¹⁹⁹. Sin embargo, los conceptos de “estado natural”, la referencia a las antiguas democracias “clásicas” y el “contrato social” que articulan no sólo la teoría política de Rousseau sino todo el proyecto enciclopedista, también han de ser contextualizados e interpretados como una serie de recursos literarios o abstracciones que, tal y como comenta Porras Nadales, permitían justificar “los intereses a largo plazo de la burguesía, la intuición de las líneas generales de un orden ideal de libre mercado (...). La *libertad*, derivación de la ley natural, cuyo contenido más característico radica en la libre titularidad de personas y bienes a través del tráfico jurídico, destaca por su contenido primordialmente económico, a través del cual el pensamiento burgués pretenderá eliminar los vínculos jurídico-políticos entre personas y bienes, propios del viejo régimen, que impedían la libre contratación y circulación de personas y productos en el mercado”²⁰⁰.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp.21-165

¹⁹⁶ En 1751, aparece publicado en París el primer volumen de la *Encyclopédie* -en la que la voz dedicada al concepto cultura sólo se refiere a procesos de cultivo de las tierras-, proyecto donde Rousseau también participa junto a autores como Diderot y D’Alembert con el objetivo de hacer llegar al máximo de gente posible los conocimientos y saberes de la época sin necesidad de un intermediario. Es decir, en sintonía con el espíritu de la enciclopedia, el proyecto pedagógico de Rousseau se funda también en esta idea de autodesarrollo del hombre, sin obediencia ni dictámenes impuestos desde arriba y que sólo necesita ser conducido en el desarrollo de sus facultades naturales

¹⁹⁷ Rousseau, Jean-Jaques.: *Emilio o la Educación*, trad. de F. L. Cardona Castro, Bruguera, Barcelona, 1971 (1762).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁹⁹ Cabe mencionar aquí que Rousseau es considerado muchas veces como un autor del Romanticismo por sus simpatías por la teoría del *buen salvaje* de Montaigne y cierto discurso utopista de retorno a sociedades primitivas, de todos modos, entendemos que el corpus de este autor va más allá de estas catalogaciones.

²⁰⁰ Porras Nadales, Antonio Joaquín: “La teoría política de la enciclopedia de Diderot” en *Revista de estudios políticos*, nº 1, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1978, pp. 115-124.

Vemos así cómo a través de Rousseau y de la Ilustración francesa se van articulando las preguntas clave que constituirán la crítica kantiana. Estas preguntas van a ser principalmente aquellas que giran en torno al problema de la enajenación del individuo ¿Cómo es posible la autonomía del sujeto en una sociedad marcada por la desigualdad social? ¿Cuáles son las formas de gobierno legítimas para el desarrollo de este sujeto puesto en libertad? Estas cuestiones son relevantes para esta investigación en tanto que atraviesan toda la modernidad filosófica, así como las prácticas artísticas políticas. Se trata, en origen, de la puesta en marcha del liberalismo, la propiedad privada, la aparición de una sociedad civil, etc. A partir del siguiente punto, veremos cómo se desarrollan de forma mucho más sistemática estas reflexiones sobre la autonomía del sujeto, la libertad y el papel que ha de jugar la cultura y el Estado en el progreso de la sociedad según las reflexiones de Immanuel Kant.

3.3. *Aufklärung* y cultura en la crítica kantiana

La Ilustración (*Aufklärung*) y su evolución a lo largo del siglo XVIII es una realidad muy compleja de la que no podré abarcar la totalidad de sus procesos ni extenderme en todas las transformaciones que ella implica, como puedan ser aquellas del nivel económico, político o social o los procesos de racionalización, los cambios que generan el paso del Antiguo Régimen a los Estados modernos y que son muy diferentes dependiendo de cada contexto²⁰¹. Intentaré articular estos procesos en la medida en que se

²⁰¹ De modo general, se considera que el racionalismo y una “renovada fe” en el entendimiento del hombre que emerge en este periodo se han estado reforzando desde los albores del Renacimiento. Pero no consideramos el inicio de la Ilustración hasta la llegada de los descubrimientos de Isaac Newton en el campo de la física con la obra *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687). Para la historia de las ideas, esta obra representa uno de los cambios de paradigma más relevantes en lo que es el avance de la ciencia y el conocimiento de la naturaleza, a la vez que la naturaleza, ahora entendida como arquitectura divina, desvelará la base de un nuevo pensamiento religioso y moral. En lo que respecta al otro cambio de paradigma relevante, encontramos los *Ensayos* (1690) de John Locke, citados también como referencia al arranque de la Ilustración en Inglaterra. En ellos se reformula la metafísica como disciplina que sistematiza y pone límites al poder del conocimiento del hombre. Conviene recordar que las condiciones en la Inglaterra de finales del XVII, en las que se sumergen estos dos pioneros del movimiento ilustrado, Newton y Locke, eran favorables a una apertura del pensamiento y a nuevos procesos sociales, dada la anticipada reducción del poder regio y el establecimiento de un Parlamento, aunque muy minoritario y restringido a grandes propietarios. A partir de las lecturas de estos dos autores en países vecinos como Francia y Alemania surgen documentos como *Les lettres philosophiques* de 1734 de Voltaire que difunden el nuevo pensamiento liberal en Francia. Al mismo tiempo, Montesquieu divulga ideas como la defensa de la división de poderes de Locke, de quien además, el libre desarrollo de las facultades y fundamentos pedagógicos tendrán un gran alcance en la obra de Rousseau y Voltaire. A partir de los primeros

relacionan con el campo de lo cultural y que tendrán que ver con el proyecto de modernización de las naciones donde la cultura se convertirá en un factor de suma importancia.

Después de ver cuáles fueron las aportaciones de Rousseau en lo que respecta al sentido negativo de cultura, vamos a ver en un primer momento cómo Kant, a través de las dos primeras *Críticas de la razón pura y de la razón práctica* (1787 y 1788), fundamenta parte de su sistema filosófico. A través de la *Crítica de la razón pura* y estableciendo una nueva teoría del conocimiento que permita establecer cuáles son sus límites veremos cómo Kant elabora una crítica del proyecto ilustrado que le permite afirmar cómo la adquisición de saberes y conocimiento no es un salvoconducto hacia la obligatoriedad moral o la virtud del individuo –y en lo que, en un primer momento, lo aparta de Rousseau. Sin embargo, en un segundo punto vamos a exponer la resolución, por parte del autor, del antagonismo social y la enajenación del sujeto moderno a través del principio de libertad.

Tal resolución establecerá el principio esencial del sujeto como ser libre a través de la obediencia a una ley que se supone categoría universal (imperativo categórico) y por tanto existente en todo individuo.

Pero el factor más relevante de cara a abordar el auge que adquiere lo cultural y el campo de las artes como lugar político a partir del siglo XIX, que permite apuntalar ese principio de libertad y virtud en el ser social, lo vamos a exponer a través de la lectura de la *Crítica del Juicio* (1790). Es en este último tratado de la crítica donde Kant confiere una relevante potencialidad al ámbito de la cultura, ya que es mediante ella donde se resuelve la escisión entre el saber y el deber. Así pues, de estos primeros acercamientos a la teoría crítica kantiana extraeremos el giro positivo de la cultura que tendrá gran repercusión en las políticas culturales del siglo XIX y que estudiaremos en los capítulos posteriores.

3.1.3. La *Crítica de la razón pura* (1787) y *Crítica de la razón práctica* (1788): la escisión entre el saber y el deber

El impulso de la Ilustración alemana o *Aufklärung*, ya iniciado con la presencia de personajes como Christian Wolff llevando a cabo una sistematización de Leibniz. Wolff es el responsable de establecer un

portavoces de la ilustración francesa como Pierre Bayle, Bernard Le Bovier de Fontenelle y el barón de Montesquieu, quien establecerá las bases para una filosofía política encargada de poner límites a los ejercicios del poder que eviten los abusos del despotismo, los postulados provenientes de Gran Bretaña se irán radicalizando en el país gallo culminando en el acontecimiento del siglo, la Revolución de 1789.

vocabulario técnico en el campo de la filosofía en lengua alemana que no cobrará verdadera fuerza hasta la segunda mitad del siglo XVIII con la figura de Immanuel Kant.

Este periodo de eclosión de la *Aufklärung* se corresponderá con las aportaciones del segundo periodo de la filosofía kantiana, también llamado el periodo crítico, y que toma como campo de estudio los límites del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*²⁰² en 1787. La *Crítica de la razón pura* parte también de la obra de Leibniz además de la de Hume, tomando como punto de partida en el análisis del raciocinio humano un principio o hecho irreductible como es el Faktum, es decir, cuando el conocimiento se identifica con el conocimiento científico. La pregunta esencial que se hará Kant va a ser ¿Cómo puedo saber que ese conocimiento es verdaderamente universal cuando no soy capaz de constatarlo empíricamente? La primera cuestión que articula su periodo crítico se basa justamente en ese ¿Qué puedo saber? Para Leibniz la solución radicaba en una serie de capacidades innatas al hombre, las mónadas, que consiguen conectar el entendimiento humano con la naturaleza estableciendo como justificación que ambas han sido creadas por el mismo Dios. Kant, sin embargo pretende ir más allá de esa respuesta teológica o por lo menos poco demostrable empíricamente y encontrar el verdadero enclave de las hipótesis elaboradas por el juicio del hombre. Para ello se adentrará en la cuestión de los *juicios sintéticos a priori*, ya que son éstos y no otros, los juicios que, según Kant, realmente hacen avanzar el conocimiento científico ya que son capaces de afirmar alguna cosa más allá de la contenida en el propio sujeto. Es decir, Kant parte de la paradoja de que aún no pudiendo justificar el conocimiento de forma empírica, este tipo de juicios que se desprenden del entendimiento no dejan de ser válidos. El ejemplo paradigmático en este sentido fue lo que Kant llama la revolución copernicana: “Ocurre con esto como con el primer pensamiento de Copérnico quien, no consiguiendo explicar bien los movimientos celestes si admitía que la masa toda de las estrellas daba vueltas alrededor del espectador, ensayó si no tendría mayor éxito haciendo al espectador dar vueltas y dejando en cambio las estrellas inmóviles.”²⁰³ Kant se propone así explicar el conocimiento apriorístico, el conocimiento que, independientemente de la experiencia, es capaz de llegar a la premisa válida de que los objetos se rigen mediante el entendimiento y no al revés, tal y como por aquellos años marcaba la filosofía del empirismo.

El idealismo trascendental introducido por el autor se basa justamente en esa nueva aproximación a los límites del conocimiento humano, la posibilidad de sentir, y por tanto de conocer, a través de factores

²⁰² Kant, Immanuel: *Crítica de la Razón pura*, trad. de Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 1990 (1787).

²⁰³ Kant, “Prólogo a la segunda edición de 1787”, *Crítica de la Razón pura*, p. 102.

que no podemos constatar como cosas o realidades. El paradigma del idealismo trascendental se explica a través de los fenómenos del espacio y el tiempo, estos parámetros son los que permiten al conocimiento sensible interpretar los estímulos provenientes del exterior y que, aún sabiendo su no correspondencia con una categoría objetiva o real, o tomándolos como una mera ilusión, no dejan de ser veraces y necesarios para el proceso de entendimiento del propio sujeto²⁰⁴.

Pero partiendo del hecho de que el saber o el conocimiento no nos conducen causalmente al deber, la obligatoriedad moral abre un nuevo campo que necesita ser fundamentado para la consecución libre del sujeto. Veíamos cómo Rousseau defendía esta escisión entre el saber y el deber o la virtud cuando se refería a que el desarrollo de la cultura no iba acompañado del espíritu virtuoso del hombre, sino todo lo contrario. El hombre, en estado natural era más justo, más equilibrado, en definitiva más transparente y unitario que el hombre social sometido a las desigualdades proferidas por la propiedad y el desarrollo de la técnica. El sujeto en sociedad se sitúa en el seno de una continua guerra de opresores contra oprimidos. Por lo tanto, la posesión de conocimiento, el saber, no es por sí sola garantía de buena voluntad. Esta separación entre naturaleza y cultura vemos que sigue siendo uno de los grandes ejes que articulan la crítica de la Ilustración o la cultura en sentido negativo.

Para llegar a solucionar esta quiebra de la razón ilustrada vs. la virtud, Kant establece que todo ser tiene en su seno el conocimiento del deber, de un modo interno y natural, y éste saber innato no se corresponde de facto con lo utilitario. Lo utilitario puede corresponderse con cierta idea de felicidad, pero esta felicidad es irreductible a un solo principio universal puesto que puede perseguir fines muy distintos entre unos hombres y otros. La pregunta que se deriva de todo ello será ¿Cuál es la esencia de esa libertad que fundamenta el deber moral del sujeto? lo que puede llegar a ser bueno para todo ser racional es aquello que no responde a ninguna finalidad más allá de sí mismo, es decir, que no se realiza como medio que persigue alguna cosa. Este ser-bueno-para-todo-ser-racional no pretende ser una tecnología práctica encaminada a conseguir la felicidad a título personal; al contrario, lo bueno o la obligatoriedad moral tiene un valor absoluto, es ley universal y por tanto se califica como imperativo categórico.

De este modo, Kant establece la autonomía de la moral de la que es condición previa la libertad²⁰⁵. Pudiendo añadir aquí que puesto que la moral

²⁰⁴ De este modo Kant llegará a sistematizar aquello que hace posible el conocimiento a través de su tabla de categorías, a través de leyes de causa y efecto que permiten asentar los fundamentos de toda ciencia, pero quedará por resolver un segundo estadio de la dimensión humana como es la obligatoriedad moral.

²⁰⁵ El origen de esta idea kantiana está en el *Contrato Social* de Rousseau, donde dicho Contrato es la única manera en la que un hombre, estando sometido a leyes, siga siendo

es autónoma de fines prácticos, se trata de un *juicio sintético a priori* que va a fundamentar toda su teoría política.

¿Qué puedo esperar de la autonomía del sujeto como ser libre y virtuoso? esta es la siguiente pregunta que articula la *Crítica de la razón práctica*²⁰⁶. El autor responderá a la cuestión categorizando imperativamente que la inmortalidad del alma y la existencia de Dios hacen posible que virtud y felicidad se correspondan. Sin embargo, mientras las *Críticas* de la razón práctica y pura se enmarcan en el ámbito de la moral y la teoría del conocimiento, la *Crítica del juicio* establecerá el puente necesario entre el deber y el saber aún sin solucionar adecuadamente. Es en la *Crítica del juicio* donde Kant, pensando el significado de la Revolución Francesa y la independencia americana, dibuja el orden político al que ha de aspirar el arte de gobernar. Es aquí donde nos vamos a detener para ver en que grado la sistematización de la disciplina estética se convierte en punto de mira para la conceptualización política de la cultura en el idealismo alemán de finales del XVIII y principios del XIX.

3.1.4. La *Crítica del juicio* (1790)

Kant ya había introducido ciertos postulados sobre lo sublime y lo bello en “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime”²⁰⁷ que cambiarán sustancialmente en el periodo crítico. Su conocimiento sobre el tema estético parte de Edmund Burke y de uno de sus textos menores, dado que Burke se dedicaba más bien a los escritos políticos. También Burke está muy cerca de Rousseau en su defensa de un retorno a una sociedad natural y primigenia lejos de los males de la civilización avanzada. Burke describía el conocimiento a través de lo sensible ignorando la belleza ideal platónica y alejándose así del racionalismo que venía dándose desde el siglo XVII basado en la armonía y adecuación de las partes al todo. Podemos observar aquí que Burke parte de un conocimiento originado en el sujeto y no en el objeto. Este texto será la base sobre la que Kant desarrollará posteriormente la primera parte de la *Crítica del Juicio* (hablando del juicio del gusto como juicio estético).

El autor inglés abría su discurso preliminar sobre el gusto señalando que “nuestros razonamientos difieren mucho de los de los demás, al igual que nuestros placeres: pero, pese a lo que puedan diferir, hecho que creo más aparente que real, es probable que la norma en lo concerniente a la razón y al

libre: obedeciendo a la ley que él mismo se ha dado.

²⁰⁶ Kant, Immanuel: *Crítica de la razón práctica*, trad. de Emilio Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (1788).

²⁰⁷ Kant, Immanuel: “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” publicado en *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, trad. de A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, Espasa-Calpe, 1982, (1764), pp. 11-90.

gusto sea la misma en todas las criaturas humanas. (...) Pero, no hay la misma conformidad obvia acerca de ningún principio uniforme o establecido, relacionado con el gusto.”²⁰⁸

Vemos cómo en Burke ha empezado el viraje hacia la defensa de la libertad individual y la afirmación de la subjetividad a través del concepto de gusto, postulado que al fin y al cabo, pretende legitimar el gusto y la nueva cultura de una clase en ascendencia como es la burguesía y que, en estos momentos, ya está asistiendo a los salones junto a individuos de los estamentos dominantes. Frente a esta intromisión de una clase desprovista de cultura se introduce la noción de gusto crítico²⁰⁹. De este modo, se justifica que el factor de gusto no dependa de un principio superior en los hombres, sino de un conocimiento superior, ya que el hombre autónomo de las nuevas clases intermedias tiene acceso desde hace ya algunos siglos a una formación humanística que pasa por la crítica filológica. Ello se vincula a la abundante puesta en circulación de textos literarios y a la profusión de reuniones de letrados para debatir sobre ellos y en donde participan los nuevos estamentos como hombres hechos a sí mismos²¹⁰. Burke prosigue argumentando que el gusto, en tanto que pertenece a la imaginación y a la capacidad de disponer y combinar libremente las ideas y los placeres que se desprenden de las representaciones de los objetos, es común a todos los hombres. Se trata de un principio de igualdad universal que sólo precisa de educación y ejercicio para fortalecerlo: “Se sabe que el gusto (cualquiera que sea) mejora, exactamente en la misma medida que mejoramos nuestro juicio, ampliando nuestro conocimiento, mediante una atención constante hacia nuestro objeto, y mediante un ejercicio frecuente”²¹¹. A partir de lo sublime y lo bello se propone una descripción en profundidad de la relación entre las sensaciones de placer y dolor y sus consecuencias en el individuo mediante las pasiones que para Burke se reducen a dos principios: la *autoconservación* y la *sociedad*.

La *Crítica del Juicio* o crítica de la facultad de discernir vendría a ser el colofón final para acabar de unificar al hombre con lo que puede saber -el mundo de los fenómenos- y con lo que puede intuir a expensas de no contrastarlo con la experiencia empírica. Este nexo de unión entre el conocimiento y la obligatoriedad moral es posible a través del libre juego de las facultades. Al hablar de libertad estamos de nuevo frente a un

²⁰⁸ Burke, *Op. cit.*, p. 7.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁰ Como comenta Elisabeth Eisenstein sobre el periodo ilustrado “los efectos de la imprenta pueden ser plausiblemente relacionados con el aumento de la incidencia de los actos creativos, con la transformación interna de las tradiciones especulativas, con intercambios entre intelectuales y artesanos” *La Revolución de la Imprenta en la Edad Moderna Europea*, Akal, Madrid, 1994, p. 242.

²¹¹ Burke, *Op. cit.*, p. 19.

presupuesto moral y autónomo. De este modo Kant acaba por sistematizar el campo de la estética como un campo autónomo más y necesario para llevar a cabo nuestro conocimiento apriorístico:

*Si un sistema semejante –el de la filosofía– ha de llegar alguna vez a constituirse bajo el nombre general de metafísica (y es posible realizarlo en su completa integridad, y ello es altamente importante en todo sentido para el uso de la razón), debe la crítica haber explorado antes el suelo para ese edificio hasta la profundidad en donde están los primeros fundamentos de la facultad de principios independientes de la experiencia, para que no venga a hundirse por alguna parte, produciendo tras sí, inevitablemente, la caída del todo*²¹².

El primer libro de la *Crítica del Juicio*: “Analítica del Juicio estético”, o “Analítica de lo bello” está dedicado a fundamentar el principio del arte como el problema general de la filosofía trascendental. El segundo estará dedicado a la teleología de la naturaleza para saber, una vez fundamentado el principio de la belleza, qué dirección toma la cultura. Kant logra articular las dos instancias hasta entonces separadas: conocimiento teórico y conocimiento práctico o moral a través del concepto de libertad.

La centralidad vuelve a estar en el sujeto ya que es él quien siente el placer o dolor: “lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir y de juzgar no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto frente a la facultad total de las representaciones, de la cual es espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado.”²¹³

La belleza determina una satisfacción totalmente desinteresada y, por lo tanto, universalizable como una ley moral, sin fin en sí misma; Kant puede concluir con la correspondencia entre bello y bueno. Es interesante reproducir aquí cómo Kant finaliza el primer libro dedicado la crítica del gusto y en qué medida está reproduciendo las ideas republicanas de Rousseau:

La propedéutica para todo arte bello, en cuanto se trata del más alto grado de su perfección, no parece estar en preceptos, sino en la cultura de las facultades del espíritu, por medio de aquellos conocimientos previos que se llaman humaniora (...) constituyen la sociabilidad propia de la humanidad, por medio de la cual se distingue del aislamiento de los animales. La época y los pueblos en

²¹² Kant, prólogo a la *Crítica del Juicio*, p. 91.

²¹³ *Ibid.*, Libro primero, capítulo 1, p. 132.

que el instinto, empujado hacia una sociabilidad legislada, mediante la cual un pueblo constituye un ser duradero y general, luchó contra las grandes dificultades que rodean al difícil problema de reunir la libertad (y también igualdad) con la coacción (más respeto y sumisión por deber que miedo), semejante época y semejante pueblo debió primero inventar el arte de la recíproca comunicación de las ideas de la parte más cultivada con las de la más ruda, la armonía de la amplitud y afinamiento de la primera con la sencillez natural y la originalidad de la última, y, de ese modo, el término medio entre la más alta cultura y la sencilla naturaleza, que constituye también para el gusto, (...). Pero como el gusto, en el fondo, es una facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales (por medio de una cierta analogía de la reflexión sobre ambas), y como de esa facultad, así como de la mayor receptividad que en ella se funda para el sentimiento (llamado moral) de esas ideas morales, se deriva el placer que el gusto declara valedero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado de cada cual, resulta que se ve claramente que la verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e incambiable forma.²¹⁴

En la teleología kantiana es donde encontramos más claramente expuesto el concepto de cultura: el primer fin de la naturaleza sería la felicidad, el segundo, la cultura del hombre. La felicidad no ha de buscarse, como decíamos anteriormente, en la satisfacción de las necesidades particulares o en la adecuación de la naturaleza a las necesidades básicas del hombre, puesto que cada individuo satisface sus deseos de forma distinta, no es posible universalizar esa idea de felicidad natural, como tampoco podría alcanzar nunca un estado permanente de felicidad. Kant precisa que la naturaleza tampoco provee al hombre de mejores condiciones que al resto de animales “en la peste, en el hambre, en las inundaciones” y más aún “lo absurdo de las disposiciones naturales en el hombre lo sume además en tormentos inventados por él mismo, o por su propia especie, mediante la presión de la dominación, la barbarie de la guerra, etc.”²¹⁵ No obstante, el hombre es el último fin de la naturaleza. El hombre en la tierra dotado de entendimiento –la cultura– se pone fines a sí mismo:

La producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin, en general (consiguientemente, en su libertad), es la cultura. Así, pues

²¹⁴ *Ibid.*, capítulo 60, p. 322-323.

²¹⁵ *Ibid.*, capítulo 83, p. 417.

*sólo la cultura puede ser el último fin que hay motivo para atribuir a la naturaleza en consideración de la especie humana*²¹⁶.

En Kant se entiende cultura como cultura de lo colectivo, una cultura de la ley, no el mero cultivo de uno mismo con el fin de satisfacer gustos personales, sino como la adecuación a una arquitectura (Estado) que permita la libertad de forma igualitaria. Por lo tanto, hay que diferenciar, como intuía Rousseau, entre una cultura de la habilidad (técnica, la agricultura, el desarrollo de la civilización en grandes términos) y una cultura de la voluntad o libertad: “la cultura de la disciplina que nos libera del despotismo de los apetitos”²¹⁷. Lo que en Kant se corresponde con una filosofía de la historia se basa justamente en esta adecuación de la libertad del hombre a la naturaleza cultural que no puede desarrollarse en un sistema de desigualdad donde una mayoría provee las necesidades importantes de la vida (las mecánicas) a una minoría dedicada a las artes y las ciencias, ya que se daría una relación de opresión de la minoría sobre los que se dedican al trabajo amargo. Estos males, dice Kant crecen al progresar la cultura, y la distancia entre ambos grupos acaba por convertirse en una lucha de fuerzas opuestas.

*La condición formal bajo la cual tan sólo puede la naturaleza alcanzar su última intención es aquella constitución de las relaciones de los hombres unos con otros, que permite oponer en un todo, llamado sociedad civil, una fuerza legal a los abusos de la libertad, que están en recíproco antagonismo*²¹⁸

Pero el filósofo alemán sabe que ese someterse a una presión voluntaria, fundamento de la disciplina que permite a los hombres vivir en sociedad –y que podemos vincular a la tesis futura de “las tecnologías del yo” foucaultiana²¹⁹– no va a ser posible en el momento en el que se interponen

²¹⁶ *Ibid.*, p., 418.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 419.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 420.

²¹⁹ “El paso del dominio del poder al dominio de la ética lo realizó Foucault a través de la noción de gobierno (gouvernementalité) o “conjunto de prácticas por las cuales se puede constituir, definir, organizar, instrumentalizar las estrategias que los individuos, en su libertad, pueden tener unos respecto de los otros”. Este gobierno implica la idea de una relación consigo mismo que es la base de lo que Foucault denominó las tecnologías del yo, (...). En concreto, las tecnologías del yo son aquellas que “permiten a los individuos efectuar, solos o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su manera de ser; es decir, transformarse con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad. Si las tecnologías del poder actúan sobre los individuos desde el exterior sometiéndolos a una subjetivación coactiva y heterodirigida, las tecnologías del yo actúan sobre los individuos desde su interior permitiendo su constitución en sujetos éticos. (...) una

ambiciones y deseos de otros Estados. Así pues, para Kant, la manera horrorosa e inevitable de llevar a cabo ese todo cosmopolita es a través de la guerra –aunque cabe precisar que Kant defiende una idea abstracta de guerra y no un conflicto armado– que podemos entender también como revolución²²⁰ y donde podemos encontrar el origen de la recurrida metáfora *la cultura como campo de batalla* cuya misión intrínseca es la de “desarrollar, hasta el más alto grado, los talentos que sirven a la cultura”²²¹. El autor asegura que en el hombre se halla un impulso que le lleva a desarrollar el talento, entendámoslo también como virtuosismo, que sirve a la cultura. Este parámetro de la subjetividad, por otro lado, será el punto de arranque del movimiento idealista alemán como veremos más adelante.

Sobre la revolución, Kant comenta:

*La revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestros días, podrá tener éxito o fracasar; puede, quizá, estar tan repleta de miserias y crueldades, que un hombre bienpensante, que pudiera esperar ponerla en marcha por segunda vez, no se decidiera a un experimento de tales costos: una revolución tal, digo no obstante, encuentra en los ánimos de todos los espectadores –que no están ellos mismos involucrados en el juego– una tal participación en el deseo, que raya con el entusiasmo incluso si su exteriorización resulta peligrosa; tal, en suma, que no puede tener otra causa que una disposición moral del género humano.*²²²

Anteriormente, en el texto “Sobre la paz perpetua”²²³, Kant había desarrollado un ensayo donde defendía la posibilidad de abolir la guerra como método de resolución de conflictos, mediante la constitución civil de un Estado republicano, con la división de poderes que le corresponde y un sistema representativo que demande el consentimiento del pueblo, o bien una federación de Estados libres a través de lo que él llama el *orden cosmopolita*. Éste era ya una revisión crítica del paradigma bélico de Hobbes

aspiración a construirse a sí mismo como una obra de arte, más que una moral entendida como la exigencia de obedecer un sistema de reglas, un código, que además suele pretender ser universal”. Martínez Martínez, José Francisco: “Tecnologías del yo”, en: Reyes, Román (dir.) *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, UNED-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009 en http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/T/tecnologias_yo.htm [Consulta: 15 de junio de 2009].

²²⁰ Para más información sobre la posible correspondencia entre Kant y las aportaciones de Marx ver: Negt, Oskar: *Kant y Marx, un diálogo entre épocas*, Trotta, Madrid, 2004. Se trata de un breve ensayo donde se expone que la tradición marxista debe ser consciente de que pertenece a una línea más amplia, la de la tradición emancipadora que empieza con Kant.

²²¹ Kant, *Crítica del juicio*, p. 420.

²²² Kant, Immanuel: “¿Qué es Ilustración?” (1784), *Ensayos sobre la paz*, pp. 21-32.

²²³ Kant, “Sobre la paz perpetua” (1784), *Ibid.*, pp. 141-188.

suplantando éste por un paradigma de ética y paz tal y como se desarrolla en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*²²⁴.

Un segundo sentido o exigencia derivada de lo cultural, que podemos leer como preámbulo de las futuras aportaciones de Johann Gottlieb Fichte, son las bellas artes y las ciencias, que predisponen al ser de forma más civilizada, lo preparan para dominar el egoísmo y los males naturales y excitan las fuerzas del alma haciéndonos sentir una aptitud para fines más elevados que no nos son impuestos desde fuera. Vemos como en Kant se contiene en cierto grado lo que va a ser el grandilocuente concepto de *Kultur* desarrollado con el idealismo y que implantará una adecuación o correspondencia entre la cultura y la nación alemana. Por tanto, aquí encontramos ya el elemento axiológico de la cultura: la *cultura por excelencia*, o cultura superior articulada a través de los imperativos Ciencia, Moral y Arte. La adquisición de esta cultura objetiva superior determina la cultura subjetiva del ser humano²²⁵. Este proceso vinculado ya al carácter afirmativo de cultura, lo vamos a desarrollar a continuación.

3.4. El contexto alemán del idealismo: la Cultura en sentido afirmativo

En este caso, el concepto de *Kultur* nos servirá como guía para esbozar los procesos sociales que nos llevan a hablar de una cultura afirmativa tomando como caso paradigmático el Idealismo alemán y algunos aspectos del Romanticismo germano. Estos procesos están señalando la ascensión de la denominada *Mittelstand*, que podríamos definir como una clase intermedia formada por ciudadanos independientes y cultos que llevarán a cabo el proyecto de legitimar la lengua y cultura alemana conocido como *Sturm und Drang*. Así mismo, examinaremos cómo la difusión de la disciplina estética determinará la caracterización de la sensibilidad como valor excelente o de la belleza como valor moral a través de autores vinculados al movimiento literario del *Sturm und Drang*. Haremos un recorrido por los textos de Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann y citaremos a Johann Gottfried von Herder como autor de un discurso que se presenta como vía de escape a la hegemonía de ciertos modelos culturales. Este fenómeno va a fomentar el desarrollo de la autonomía de la obra de arte y su pertinencia como método de aproximación a un ideal cultural tal y como veremos en un apartado posterior donde estudiaremos el concepto de *Kulturstaat* según Friederich Schiller.

²²⁴ Kant, "Ideas para una historia universal en clave cosmopolita" (1784), *Ibid.*, pp. 33-50.

²²⁵ San Martín, *Op. cit.*, p. 36.

3.4.1. El movimiento *Sturm und Drang*: la cultura como sustituto de la política

En el capítulo anterior hemos visto cómo en el siglo XVIII francés la figura de Rousseau significa un punto de partida en la consideración del concepto de cultura como algo negativo en tanto que lujo, artes o ciencias desencaminadas del proyecto de sociedad natural. En este sentido la cultura en el contexto francés, entendida como conjunto de costumbres y buen gusto, permanece en segundo grado frente a la importancia del concepto de civilización, mucho más adecuada para referirse a los logros políticos, económicos o sociales que se llevan a cabo a finales del siglo.

A diferencia del contexto francés, que en 1643 ya tiene fundada una Académie de la lengua por encargo de Richelieu, la situación alemana en este fin del siglo XVIII es bien distinta. En concreto, la lengua escrita, mucho más unificada que la oral, será la encargada de asentar las bases para una construcción de la identidad nacional alemana.

En el panorama alemán y a falta de revoluciones sociales, con el advenimiento del idealismo, el foco de atención se irá desplazando de la metafísica hacia el campo de la estética. Será gracias a la difusión de la crítica kantiana a través de algunos de sus defensores de finales del siglo XVIII, organizados en torno al llamado Círculo de Jena, cuando se desarrollará el concepto de cultura en sentido afirmativo, y su transformación hacia una idea de proyecto político que, tal y como anunciará Karl Marx²²⁶, acabará por basarse en el culto.

Antes de entrar en el tema del idealismo es preciso esbozar lo que fue el proceso iniciado con el movimiento social y literario del *Sturm und Drang* en el periodo comprendido de 1767 a 1785. El grupo de literatos alemanes que de forma desorganizada empiezan a movilizarse en torno a la tarea de “normalizar” el uso de la lengua alemana, estará atravesado por un fuerte impulso de distinción frente a la cultura francófona. Para ilustrar esta situación frente a la legitimación de una cultura que acaba por convertirse en la sustituta de un proyecto político, podemos acudir a la diferencia que se da entre los conceptos alemanes de *Zivilisation* y *Kultur* frente a los franceses o ingleses de *civilization* y *culture*.

En el ámbito germano-parlante, según indica el sociólogo judío-alemán dedicado a analizar el proceso de constitución de las sociedades

²²⁶En referencia a los viejos y jóvenes hegelianos, Marx dice así: “La crítica alemana, hasta sus esfuerzos más recientes, no ha abandonado el terreno de la filosofía (...) No sólo en sus respuestas, ya en las preguntas mismas había una mistificación. (...) Poco a poco, toda relación dominante era declarada relación de religión y convertida en culto, culto del derecho, culto del Estado, etc.” En Marx, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, pp. 31-32.

modernas Norbert Elias²²⁷, el concepto de civilización corresponde a algo útil pero cuyo valor sólo afecta a la exterioridad de los seres humanos. La palabra con la que los alemanes se interpretan a sí mismos con orgullo, dice Elias, es en cambio, la cultura. Mientras, en la lengua francesa e inglesa, la idea de civilización corresponde a los hechos políticos, económicos o técnicos, religiosos, morales, etc. En alemán aquello político, económico o social contenido en la civilización está claramente separado de los hechos espirituales, artísticos y religiosos que pertenecen a lo cultural y que sirven para poner de manifiesto las diferencias nacionales y las peculiaridades de los grupos. Ilustrando esta trascendencia que cobra el concepto de *Kultur* para los alemanes, tal como comenta Elias, mientras las preguntas de ¿Qué es lo francés? O ¿qué es lo inglés? han desaparecido del ámbito de la discusión de la conciencia propia, la pregunta de ¿Qué es lo alemán? no ha dejado de plantearse desde hace siglos²²⁸.

Por lo tanto, el movimiento del *Sturm und Drang* se ubica precisamente en la detonación de este sentimiento de pertenencia y distinción que ofrece la cultura alemana frente a Estados colindantes (e imperialistas) como Francia. Este fenómeno contribuía a la constitución de las primeras voces críticas contra el movimiento ilustrado (extranjero) al defender una total libertad creativa y la preeminencia del sujeto individual por encima de reglas o leyes impuestas. Este movimiento literario tuvo lugar gracias a la situación excepcional de los países alemanes en el cambio de siglo del XVIII al XIX. En el territorio formado por los Estados monárquicos más fuertes de Prusia y Austria, junto a la multitud de pequeños principados organizados feudalmente, convivían en oposición una nobleza dominante, cortesana, franco-parlante y una especie de capa media intelectual y “pseudoburguesa” junto a alguna fracción de la nobleza rural germano parlante.

En el año 1780 Federico II publicó su obra *De la literatura Alemanda*, animando a la unificación de la lengua alemana bárbara. Esta propuesta, sin embargo, no era nueva, tal proyecto había sido propuesto años atrás por parte de otras capas sociales que, aunque se pudieran considerar una clase media, aún no tenían ninguna participación en la vida política de momento. Esta clase intermedia se acabará concretando, a través de los movimientos revolucionarios del XIX, bajo la denominación liberal de *Mittelstand* (estamento o clase media), sociedad de ciudadanos independientes y no meramente de una sociedad burguesa²²⁹ que se

²²⁷ Elias, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (1977).

²²⁸ *Ibid.*, p. 59.

²²⁹ En lo que se refiere a los liberales del sur y suroeste de Alemania, éstos no eran representantes de una burguesía casi inexistente, sino que entre sus filas contaban con una base social muy amplia formada por funcionarios tales como: profesores, abogados,

identifica más bien con el concepto de *bürgerliche Gesellschaft* y que es aquella comunidad de propietarios con derecho a la actividad política que mencionábamos al citar a Habermas.

Desde estas capas sociales intermedias se estaban traduciendo las obras de Shakespeare al alemán y se estaba formando un público constituido por una capa social que se sentía muy apartada de los gustos de la corte franco-prusiana a lo Corneille o a lo Racine. Aquí hay que precisar que todavía:

Este movimiento literario alemán no es un movimiento político. (...) Descontando algunas raras excepciones, hasta 1789 no se encuentra en Alemania idea alguna de una acción política concreta; nada que pueda recordar a un partido político o un programa político. Todo lo que se encuentra, en la administración pública prusiana, son propuestas de reformas y hasta comienzos de éstas, en el sentido del absolutismo ilustrado. En algunos filósofos, como Kant, aparecen formulaciones de principios generales que están en contradicción completa con las circunstancias reinantes²³⁰.

En tales circunstancias, en el puñado de estados absolutistas, donde la clase burguesa en formación no participaba políticamente, la actividad literaria era, en todo caso, lo sustitutivo de una acción política.

Antes de las tres críticas kantianas y ya en el marco de esta actividad literaria, encontraríamos varios autores germanos que empiezan a recuperar la lengua alemana y la mitología nórdica, hasta el momento desechada a favor de modelos de la Antigüedad clásica diseminados por la tradición francófona y que servirán como caldo de cultivo para la construcción de una futura nación alemana: “Lo que se expresa en este concepto de cultura [literatura del *Stum und Drang*] es la antítesis entre profundidad y superficialidad, así como en muchas otras nociones parecidas, es la autoconciencia de una intelectualidad de clase media (...) dirigida en contra de la clase alta cortesana.”²³¹

periodistas, además de nobles, artesanos, hosteleros y grandes empresarios o comerciantes. Así pues, encontramos particularidades regionales que han llevado a la consideración de conceptos como *Bürgerum* o *bürgerliche Gesellschaft* en contraposición a la *bourgeoise* identificada con la sociedad burguesa francesa. En el Estudio preliminar de Joaquín Abellán de Rotteck, Karl von; Welcker, Carl Theodor; Pfizer, Paul Achatius; Mohl, Robert: *Liberalismo Alemán en el Siglo XIX (1815-1848)*, trad. de J. Abellán y G. Ossensbach, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1987, pp.7-56.

²³⁰ *Ibid.*, p. 69.

²³¹ *Ibid.*, p 76.

3.4.2. Algunas aportaciones de Gotthold Ephraim Lessing

La figura más destacada del movimiento literario alemán será la de Gotthold Ephraim Lessing quien promovió un proyecto ilustrado y alemán propio, opuesto a la corriente francesa, en tanto que se proponía producir unas reglas del “gusto alemán” que obstaculizaran el seguir imitaciones. Desde esa premisa, Lessing fundó una estética propia a partir de una crítica a lo existente, es decir, al modelo francés. Para Lessing y su empresa, la acción política más relevante (o la única posible) sigue moviéndose en el ámbito cultural, en este caso en el teatro. Desde hacía tiempo el teatro se había convertido en toda una institución moral del neoclasicismo. Lessing introducirá un cambio respecto al modelo clásico: retomar la poética a través de la catarsis, elemento que había sido olvidado por parte de la tradición francesa –ésta se basaba esencialmente en el respeto a las tres unidades y en la mimesis aristotélica- y subrayando la importancia del nuevo destinatario del teatro: el *Volk* –pueblo-. Así Lessing guiará las transformaciones que esta institución debía llevar a cabo para convertirse en la institución cultural, y por ende moral, del Pueblo alemán.²³²

La estética de Lessing se centra en lo mismo que lo hacían los tratadistas ingleses y franceses de principios del XVIII: la esencia de la belleza, la imitación, los medios de los que se sirven las distintas artes, la experiencia estética y el efecto que la obra de arte produce en su contemplador²³³. Las bases de sus ideas estéticas quedan desarrolladas en su conocido *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía* en 1766. Como consecuencia de este fenómeno cultural que asienta con fuerza la disciplina estética como una disciplina de rigor científico, el siglo XVIII ve emerger la consideración del hecho creativo y de la belleza como el factor propio de un individuo “especial” cuyas producciones deben ser administradas por una serie de reglas y criterios de enjuiciamiento. Ya hemos visto que estos cambios provocarán grandes transformaciones en el panorama del pensamiento europeo²³⁴. Desde el ámbito de la arqueología, concretamente en 1764, se contribuirá de forma relevante al fervor por el patrimonio histórico y cultural de las naciones. A través de *Historia del arte en la Antigüedad*, Johann Joachim Winckelmann introduce una metodología interpretativa nueva de la cultura griega y que constituye el modelo al que toda civilización ha de aspirar en su síntesis de naturaleza y espiritualidad. El modo de vida y las costumbres de los griegos, el culto al cuerpo, los Juegos

²³² Vilacañas, José Luis: *La Quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1994, p. 36.

²³³ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, trad. de Eustaquio Barjau, Tecnos, Madrid, 1990, (1766) p. xviii de la introducción.

²³⁴ Cabot, Mateu: “La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII”, en Baumgarten, Alexander Gottlieb et al.: *Belleza y Verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona, 1999, p.7.

Olímpicos, la falta de pudor y el respeto por la disposición de la naturaleza, se destilaban en los mármoles esculpidos dando testimonio de la totalidad de su cultura. De este modo, se concluyó que “el sentimiento interior es el que confiere a la obra su carácter de verdad; el dibujante que pretenda conferir tal carácter a sus ejercicios académicos no obtendrá ni la sombra de ella si no compensa él mismo, por su parte, lo que el alma del modelo, insensible e indiferente, no siente ni es tampoco capaz de expresar mediante la acción propia de un determinado sentimiento o pasión”²³⁵.

La causalidad de lo sensible o lo bello hacen de las artes un lugar de excelencia que además “enseñará a pensar y a concebir con seguridad, en tanto que aquí se hallan determinados a la vez, los límites de lo bello humano y de lo bello divino.”²³⁶ Recordemos que factores importantes en los cambios estructurales del campo artístico y cultural serán la existencia de los primeros salones franceses, denominados por Habermas como las *Instituciones de la publicidad*²³⁷ y que a partir de 1667²³⁸, con el objetivo de crear un público que abarca más allá de las clases dominantes, se abre paso a una nueva forma de consumo de obras de arte que determinará, a su vez, nuevas formas de difusión como la crítica moderna de arte en los *Salons* y de los textos de Diderot a partir de 1759²³⁹.

En Alemania la posibilidad de levantar este tipo de instituciones es todavía lejana, pero como veníamos diciendo, la idea de cultura y de arte que se está gestando alrededor de los *Sturm und Drang* y los futuros idealistas no se corresponde con unos estamentos oficiales, no apuntalará los ideales republicanos y revolucionarios sino que más bien, emerge de un yo interior, individual pero que a la vez es capaz de unificar las instancias separadas del ser y la naturaleza. Es en Lessing donde vemos expresada esta voluntad de superación de un arte y cultura mediada por instituciones oficiales y que,

²³⁵ Winckelmann, “Reflexiones sobre la imitación del arte griego” (1755), *Belleza y Verdad*, p. 87.

²³⁶ *Ibid.*, p. 92.

²³⁷ Habermas, *Op. cit.*, p. 69.

²³⁸ En conmemoración a la fundación de la Académie Royale de Peinture et Sculpture.

²³⁹ La esfera de los salones y todo el aparato crítico que los acompaña pueden denominarse como institución en tanto que regula el emergente discurso cultural: el mensaje didáctico de la obra artística, la importancia del gusto y la emotividad del artista enfrentándose a la crítica académica fundada en el formalismo y el tecnicismo...y hacia de este opinar críticamente un lugar público. Finalmente, con la Revolución y como gesto definitivo de este movimiento de oposición al canon cortesano tendrá lugar la supresión de las Academias y la creación del museo público que marcará además un nuevo concepto de patrimonio para el resto de países europeos. Así pues, en los años que seguirán a 1789 se confiscan como bienes del Estado los bienes de la Iglesia, las colecciones de la nobleza y la monarquía que dan lugar en 1791 al Museo de la República (Louvre) con la misión de instruir en los valores nacionales a todos los ciudadanos de Francia y convertir el patrimonio en un servicio público administrado por el Estado, suponiendo además un ordenamiento racional de los saberes.

antes de que podamos hablar de Romanticismo, prescribe lo que vendrá a ser el proyecto cultural de los países alemanes en el futuro siglo XIX:

Hoy en día nos reímos cuando leemos que en la Antigüedad hasta las artes estaban sometidas a las leyes civiles. Pero esta actitud nuestra no siempre está justificada. Que las leyes no deben arrogarse poder alguno sobre las ciencias es algo que está fuera de toda discusión, porque la finalidad última de las ciencias es la verdad. La verdad es algo necesario para el espíritu, y sería una tiranía el poner la más mínima traba a la satisfacción de esta necesidad natural del alma humana. (...) Las artes plásticas, más que las otras, aun dejando aparte la influencia que necesariamente tienen sobre el carácter de la nación, son capaces de ejercer un efecto que reclama la atención cuidadosa de la ley. Si una generación de hombres hermosos produjo estatuas hermosas, éstas, a su vez, tuvieron un efecto sobre aquéllos, y el Estado tenía que agradecer a las estatuas el hecho de tener hombres hermosos. Entre nosotros la tierna imaginación de las madres no parece expresarse más que en forma de monstruos.²⁴⁰

Otra repercusión de este autor en la historia cultural del siglo venidero será *La educación del género humano* (1780) ya que constituye otro de los pilares del posterior idealismo de Schiller. La tesis fundamental del *Kallias* de Schiller será que, precisamente, a través de la belleza se llega a la libertad. Sobre la raíz kantiana de estas ideas y a diferencia de centrar la atención en una educación racionalizada como lo hacían los ilustrados, Schiller se basará en esos postulados de Lessing al defender una educación fundada y mediada por la belleza que, como representación de lo bueno y la moralidad, imprime en el carácter humano el camino a seguir. En relación a este sentido schilleriano del destino es posible buscar en Lessing otro significado de lo cultural a través del concepto de *Humanität* (en los escritos filosóficos y teológicos de los últimos años) que desarrolló como ideal inalcanzable al que los hombres tienden indefinidamente: “El individuo y la Humanidad nunca están enteramente parados; todo está en continuo, bien que a veces “imperceptible” movimiento. Mas hay ocasiones en que, manifiestamente, se va a dar, o se está dando resueltamente ya, o esta práctica bien que imperceptiblemente dado, un “gran paso” adelante en el camino de la perfección que es la vida de cada individuo y la del género humano. Nos

²⁴⁰ Lessing, *Op. cit.*, p. 16. Por su parte Lessing polemiza con Winckelmann acerca de sus disertaciones sobre el Laocoonte -y también al *Ut pictura poesis* de Horacio- al precisar que cada medio, escultura, pintura o poesía, tiene sus límites y unas reglas concretas de las que servirse para representar la naturaleza. Concretamente le replica el comparar dos medios artísticos diferentes: el grito horrible del Laocoonte de la Eneida con el Laocoonte escultórico descubierto en Herculano.

encontramos en el trance del tercer gran paso, el del Espíritu, cualitativamente distinto dentro de la única economía del único Dios trino.”²⁴¹

Además de Lessig, otra figura relevante para el desarrollo del *Sturm und Drang* será el autor judío Johann Georg Hamann, que junto a Friedrich Gottlieb Klopstock, “ese gran restaurador del canto lírico”²⁴², no sólo se propone como novedad el interés por las formas históricas de la cultura humana, la cultura griega y la judía, sino que es el primero en desplazar las cuestiones filosóficas a favor del mundo de las letras en su *Aesthetica in Nuce*. En definitiva, se trataba de establecer una crítica a la razón ilustrada por la vía poética: *Sentidos y pasiones ni hablan ni entienden otra cosa que imágenes.*²⁴³

3.4.3. Algunas aportaciones de Johann Gottfried von Herder

Un paso más allá en la legitimación de la cultura alemana del *Sturm und Drang* lo encontramos en Herder. El es quien propone una vía de escape a la hegemonía del modelo griego como finalidad de toda evolución cultural e histórica, ya que según el filósofo, cada cultura o sociedad expresa a su manera lo universal, cada cultura posee su valor intrínseco y ha de ser juzgada desde su interior. Se trata de una revolución copernicana más, que además de ser una avanzadilla de la futura disciplina antropológica consigue darle la vuelta a Winckelmann: los análisis que él aplicaba a la cultura griega ahora pueden aplicarse a toda cultura primitiva que por ello se convierte en tan clásica como la propia griega²⁴⁴ pudiendo rescatar las producciones culturales locales como el modelo alemán genuino. Aunque no se haya ubicado a Herder como un pensador político, “de sus ideas sobre la cultura, la etnología, la Historia, etc. cabe extraer consecuencias políticas”²⁴⁵. Pero cabe precisar aquí que Herder, como comenta Isaiah Berlin²⁴⁶, celebra los orígenes germánicos porque son parte de su propia civilización y arrojan luz sobre ella, no porque la civilización germánica se sitúe en una posición superior respecto a otras en virtud de algún tipo de escala cósmica: “con

²⁴¹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Escritos filosóficos y teológicos*, trad. y notas de Agustí Andreu, Anthropos, Barcelona, 1990, (1750-1780), p. 126.

²⁴² Hamann, Johann Georg: “Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística” en *Belleza y Verdad.*, p. 298.

²⁴³ Hamann, Johann Georg: *Sämtliche Werke*, Vol. 2, Josef Nadler Ed.-Verlag Herder, Vienna 1949-1957, p. 197. Citado en Hoyos, Luis Eduardo: *El escepticismo y la filosofía trascendental: estudios sobre el pensamiento alemán a fines del siglo XVIII*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2001, p. 241.

²⁴⁴ Vilacañas, *Op. cit.*, p. 56

²⁴⁵ Contreras Peláez, Francisco José: *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 13.

²⁴⁶ Berlin, Isaiah: *Vico y Herder: dos estudios en la Historia de las ideas*, trad. de C. González, Cátedra, Madrid, 2000 (1976), p. 232.

mayor claridad que cualquier otro escritor, captó la importancia crucial de la función social de la “pertenencia” y llamó a la atención sobre ello -sobre lo que significa pertenecer a un grupo, a una cultura, a un movimiento, a una forma de vida. Fue su logro más original. (...). Para Herder ser miembro de un grupo significa pensar y actuar de una manera concreta, a la luz de metas, valores y representaciones particulares del mundo”²⁴⁷. La difusión del pensamiento de Herder, sin embargo, va a tener consecuencias varias, por un lado el legado que supone el rechazo a un ideal universal único y por otro lado, la legitimidad del modelo cultural germánico como modelo específico y en antagonía a la tradición demócrata que nutrirá gran parte de los movimientos conservadores *volkish*.

Hemos repasado brevemente aquí unas pocas figuras que, a través de introducir los cambios epistemológicos necesarios, allanan el camino hacia el Romanticismo alemán y el auge del nacionalismo que sitúa la cultura como nodo principal en la configuración del Estado moderno. Para generar una escueta genealogía en este tema es esencial remitirnos a las figuras del idealismo propiamente dicho y a la reforma que supone sustituir el idealismo trascendental kantiano por un idealismo total que ha de regir la gobernabilidad del colectivo social. El concepto de idealismo alemán se refiere básicamente a las aportaciones de, Schelling, Fichte y Schiller hasta la clausura de esta etapa del pensamiento con las aportaciones de Hegel.

A través de estos autores se reconoce la idea de “espíritu objetivo”, identificado con la idea de “cultura objetiva” abarcada en el concepto *Kultur*. Mientras que más allá de ésta subyace una cultura subjetiva y absoluta que en alemán se traduce por el concepto de *Bildung*. Respecto a la *Bildung*, “el proceso de la formación cultural, intelectual, moral y estética del hombre es la alternativa alemana a la Revolución Francesa; es, como se ha reconocido muchas veces, la manera que encontraron los alemanes para hacer “la Revolución” no en la “cabeza”, como llegó a decir Marx con sarcasmo, sino, precisamente, en la cultura. Se puede afirmar, de acuerdo con Hell, que los pensadores y poetas alemanes, en particular Kant, Fichte, Schiller, Goethe y Hegel se esforzaron en realizar mediante la cultura lo que no ha podido lograr la política”²⁴⁸. Hegel, por su parte, será el pensador más retomado durante la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que pasaremos a hablar del empuje del nacionalismo y de la idea de una cultura afirmativa y oficial plenamente instaurada. De momento, en el apartado que sigue, me remitiré básicamente a la idea de cultura en Schiller y cómo ésta conforma un espacio de autonomía que se desvincula de cualquier tipo de orden o

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 247-248.

²⁴⁸ Teodoro Ramírez, Mario: “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna”. En: *La lámpara de Diógenes*, nº 14-15, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007, pp. 168-178.

mediación social puesto que se fundamenta en el interior del sujeto.

3.4.4. *La educación estética del hombre en Schiller: la cultura como forma de gobierno a través del concepto de *Kulturstaat*.*

En la compleja red de relaciones que se establecen, sobre todo en esta época, entre cultura-crítica-política, una de las ideas clave será la de cultura en sentido afirmativo. Ésta se irá desplazando sustancialmente de la actitud crítica que contenía aquel sentido negativo de no querer ser gobernado de tal forma para centrarse en la cuestión de la autoconsciencia y la belleza. Un caso paradigmático de esta forma de pensar la cultura lo podemos encontrar en el texto de Schiller *Cartas para la educación estética del hombre*²⁴⁹. Partiendo de las ideas kantianas sobre la teleología de la estética y de la cultura como formas de progreso, Schiller comprendía que la cultura podía devenir el lugar político por antonomasia en tanto que lugar para la educación y ejercicio de la razón. Aunque la idea de juicio estético kantiano tiene un papel determinante en el corpus teórico de Friederich Schiller, al igual que en el resto de los idealistas del Círculo de Jena, las aportaciones del idealismo proponen una idea de libertad que difiere de la propuesta por Kant. La acción libre, como vía para la comprensión del sujeto, es ahora el principio y fundamento de todo, no solo de la moralidad, si no también del conocimiento. Los principios trascendentales de Schiller²⁵⁰, que elaboró en textos como *Kallias o Sobre la belleza* de 1793, o *Las cartas sobre la educación estética del hombre* publicadas en 1795, se basaron en proponer la belleza como instancia redentora del ser humano, algo que encontramos ya en la *Crítica del Juicio* kantiana y que hemos visto a través de la cultura como resolución de las fuerzas antagónicas dadas en la sociedad. Sobre el papel negativo o perjudicial que la belleza (entendida como lujo o exceso) juega en el proceso cultural, en clara referencia a la crítica de Rousseau; Schiller se intentaría alejar de la tradición francesa reelaborando el concepto de “impulso” (*Trieb*) proveniente de la tradición filosófica alemana del siglo XVIII. De este modo, en Schiller, la lucha de fuerzas opuestas tiene lugar en el interior del individuo y no en el grueso social. Esta lucha de fuerzas apela ahora a la escisión dada entre conciencia y realidad. Ese es uno de los problemas esenciales del idealismo en donde se sitúa la crítica al proyecto ilustrado, es decir, acaba por superar los excesos y faltas del racionalismo por

²⁴⁹ Para el análisis del texto de Shiller me basaré en el estudio introductorio de la edición: Schiller, Friedrich: *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*; trad. y notas de Jaime Feijóo, Anthropos, Ministerio de Educación y Ciencia Madrid, 1990.

²⁵⁰ Para un estudio sobre las aportaciones de Schiller al idealismo alemán véase: Safranski, Rüdiger: *Schiller o La invención del idealismo alemán*; trad. de Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006.

la vía de una autonomía total del yo.

En la ruptura del vínculo entre conciencia y realidad objetiva es donde los impulsos hacen que el hombre sea capaz de representaciones; por lo tanto, como manifestación primigenia y espontánea, el impulso se opone a la reflexión del conocimiento.

Aunque Schiller reconozca que sin el conocimiento ni siquiera sería posible la reflexión, el acento de su teoría recae en esta idea del impulso considerado como el verdadero *vehiculum* de la realidad²⁵¹. Schiller, tomando de Fichte la teoría de los impulsos, sistematiza el sujeto según el juego dialéctico del *impulso sensible* –adjudicado a su carácter natural– y del *impulso de forma* –adjudicado a su carácter racional–. Ambos impulsos contrariados sitúan el problema de la necesidad vs. libertad en el seno del individuo. En este movimiento de impulsos denominado *impulso de juego*, será la belleza la que permita equilibrar ambas facultades humanas permitiendo así un estado/Estado ideal. De este modo vemos cómo en Schiller lo cultural deviene en un dispositivo de autogobierno sobre las fuerzas irracionales e internas del individuo. El concepto de juego ya aparecía en Kant y lo hacía como juego libre de las facultades de conocimiento, imaginación y entendimiento –en la *Crítica del juicio* de 1790–. En Schiller el juego pasa a ser considerado una puesta en práctica de la libertad. Incluso el impulso de juego como *Forma viva* es el que construye, en última instancia, la identidad del propio sujeto: “El hombre sólo es enteramente hombre cuando juega”²⁵².

3.4.5. El *Estado de Cultura* como orden social ideal

La libertad estética en Schiller esta basada pues, no en la autonomía de la razón, sino más allá de ella, en la ética o la moral²⁵³. En parte, la libertad estética es más relevante que la libertad de la razón práctica ya que permite la libertad del ser humano²⁵⁴. Lo relevante también aquí, de cara a vincular la estética trascendental con el desarrollo de una cultura afirmativa, es recuperar la idea de *Kulturstaat* de Fichte que, a su vez, tiene su

²⁵¹ En referencia a estos presupuestos idealistas es fácil enlazar de nuevo con la crítica elaborada por Marx acerca de la problemática oposición entre las ideas, los pensamientos y frases “trascendentales”; incluso las llama fantasías, contra el plano de las condiciones reales de existencia: “A ninguno de estos filósofos se le ha ocurrido preguntar por la relación de la filosofía alemana con la realidad alemana, por la relación de su crítica con su propio entorno material”. en definitiva se está gestando un auge de la filosofía alemana encaminada a generar esa “falsa conciencia” que Marx utiliza como sinónimo de ideología en su crítica al pensamiento de los jóvenes hegelianos. En Marx, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, p. 36.

²⁵² *Ibid.*, Carta XV, pp. 229-245.

²⁵³ *Ibid.*, Carta XIX, pp. 267-277.

²⁵⁴ *Ibid.*, Carta XXI, p. 287.

correspondencia con Schiller y su concepto de *Estado estético*. En palabras de Fichte:

La finalidad del individuo aislado es el goce egoísta, y el individuo usa todas sus fuerzas como medio para conseguirlo. La finalidad de la especie es la cultura, y condición de ésta, una subsistencia digna. En el Estado nadie usa directamente sus fuerzas para lograr el goce egoísta, sino para lograr la finalidad de la especie, y obtiene en cambio el total estado de cultura de ésta íntegramente y además su propia subsistencia (...) Pues su finalidad -la del estado- es la cultura²⁵⁵.

La educación para Fichte, como para Kant la cultura, cobra todo su sentido en relación con la especie, por lo tanto con la comunidad y lo que emerge de su conjunto, la cultura o *un orden social superior*²⁵⁶.

Según palabras de Marcos Vaquer Caballería²⁵⁷, el concepto de *Estado de cultura* sostenido por los idealistas conduce a la intensificación de la actividad pública cultural, que además debe abandonar el carácter meramente instrumental, propio de la política cultural del Estado absolutista, en mérito de la autonomía de la cultura y de su función liberadora. Los principales axiomas del *Kulturstaat* pueden ser sintetizados en lo siguiente:

-La cultura hace la libertad. Sólo en el Estado de cultura el hombre será libre.

-La cultura es autónoma. Debe ser un fin en sí misma para el Estado. Esta autonomía se afirma frente al Estado (...) pero también frente a cualesquiera intereses sociales mediatizadores (...) Los poderes públicos son, ciertamente sujeto paciente, pero también sujeto eficiente y garante de la autonomía de la cultura.

En definitiva estos autores elaboran el camino hacia la idea de cultura (proceso general de desarrollo espiritual e intelectual) como cultura estética. Automáticamente la vinculación entre cultura y artes acabará proyectando una idea feliz de progresismo capaz por sí sólo de desarrollar una civilización moderna y justa. Según palabras de Eagleton éste será el punto de partida para las crisis que se darán en el campo cultural:

²⁵⁵ Fichte, Johann Gottlieb: *Los caracteres de la Edad Contemporánea*, trad. de José Gaos, Revista de Occidente, Madrid, 1976 (1806), pp. 138-139.

²⁵⁶ Fichte, Johann Gottlieb: *Discursos a la nación alemana*, Nacional, Madrid, 1977, (1807), p. 106.

²⁵⁷ Vaquer Caballería, Marcos: *Estado y cultura: La función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*, Ramón Areces, Madrid, 1998, p. 46.

*En el momento en que la idea de cultura se identifica con la educación y las artes, actividades éstas confinadas a una escasa proporción de hombres y mujeres, adquiere más grandeza pero también queda empobrecida. (...) La historia de lo que todo esto supuso para las artes cuando éstas se vieron dotadas de una importancia social enorme que, en realidad, su propia fragilidad y delicadeza les impedía asumir, forzadas a hacer las veces de Dios, de la felicidad o de la justicia política y, por tanto abocadas a su propio fracaso, esa historia –digo– forma parte de la crónica del modernismo.*²⁵⁸

En este párrafo Eagleton condensa su punto de vista sobre la historia de la cultura y las artes desde el siglo XIX a la primera mitad del XX. Es importante retener aquí que, más allá de la Ilustración, con el advenimiento de la autonomía del arte y la importancia dotada al territorio de la cultura como lugares desde los que reflexionar críticamente sobre el sujeto y su presente, la producción cultural del siglo XIX en adelante se verá totalmente afectada por esta actitud. Bien desde el rango de entender la cultura como lugar de represión (crítica cultural) y emprendiendo el camino hacia las prácticas críticas propias del arte moderno –de hecho, estas prácticas asumen la importancia dada al campo artístico al señalar la necesidad de incidir sobre lo social-. O bien, entendiendo lo cultural como proyecto de cohesión Nacional-Estatal, una cultura afirmativa que borra las singularidades y se universaliza como destino utópico del hombre.

Raymond Williams, acerca del contexto inglés de finales del XVIII y principios del XIX, se refiere también a este acento que se pone en el arte y la belleza como verdad suprema en su estudio del Romanticismo. Y también en referencia a ello, Williams señala dos procesos en tensión constante: el arte como parámetro crítico, se convierte en un potente movimiento de oposición al industrialismo, pero a su vez, ello acarrea una consecuencia negativa: “cuando tanto la situación como la oposición se endurecieron (el industrialismo y la autonomía del arte), tendió a aislar el arte, a especializar la facultad imaginativa en este único tipo de actividad y con ello a debilitar la función dinámica”²⁵⁹.

En el siguiente apartado fijaremos la atención en cómo la influencia el idealismo alemán insufló a las artes su potencial como “alternativa al orden político”, pero también como “verdadero paradigma del orden político

²⁵⁸ Eagleton, *La idea de cultura*. Paidós, Barcelona, 2001, p. 32.

²⁵⁹ Williams, Raymond: *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001, p.51

transformado”²⁶⁰, es decir, el arte como guía hacia un estado de cultura ideal. Por ejemplo, esta diferenciación entre la vertiente negativa y positiva de la cultura en el análisis la vemos en el análisis que hace Michel Löwy²⁶¹ sobre el Romanticismo. En gran parte de su obra, el autor desarrolla sus tesis partiendo del “warm core” del Romanticismo y su implicación marxista con la figura de Morris a la cabeza (y que influirá sobre las tesis de Benjamin), frente al “cold core” del Romanticismo de tendencia conservadora y más cercana a Ruskin.

El Romanticismo, como movimiento articulado a través de la reacción a la civilización moderna, marca un objetivo que, antes de ser un mero retorno al pasado, “es un desvío por éste hacia un porvenir utópico”²⁶². En definitiva las descripciones de Löwy separan las dos tendencias que historiográficamente han diferenciado el Romanticismo idealista (Schelegel o Novalis) de un “neoromanticismo” (con sus raíces también en los años finales del XIX en Alemania) que emerge después del influjo socialista. Los objetivos que perseguiremos en el siguiente apartado se basaran en determinar cómo las hipótesis filosóficas que hemos hallado hasta el momento, acerca de una “cultura crítica”, van más allá de una simple “crítica cultural” ya que, apoyándome en palabras de Marx²⁶³ en su crítica a Feuerbach, no se tratará de considerar “la actitud o conducta teórica como la auténticamente humana, mientras que la praxis sólo es concebida y fijada en su manifestación sórdidamente judía”. Se tratará pues de comprender y desentrañar la significación de la actividad “crítico-práctica” y su centralidad como proyecto político en la sociedad moderna: “En la praxis tiene el ser humano que comprobar la verdad, es decir, la realidad efectiva y el poder, la terrenalidad, de su pensamiento. La controversia acerca de la realidad o no realidad efectiva del pensamiento –que esté aislado de la praxis- es una cuestión puramente escolástica.”²⁶⁴

²⁶⁰ Eagleton, *La idea de cultura*, p. 32.

²⁶¹ Löwy, “The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization”, pp. 891-904.

²⁶² También añade Löwy: “Su Mirada nostálgica hacia el pasado no significa que sea necesariamente retrógrada: reacción y revolución son otras tantas figuras posibles de la visión romántica del mundo”. Löwy, Michael: *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p.18. Para un estudio más detallado del romanticismo véase Löwy, Michael y Sayre, Robert: *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, París, 1992.

²⁶³ Marx, “1. Ad Feuerbach”, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, pp. 11-20.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

4. La cultura y el campo del arte en el siglo XIX: hacia la emergencia de dispositivos críticos

Al igual que el siglo XVIII, el siglo XIX va a analizarse a través de algunas particularidades que nos parecen relevantes para nuestra investigación. El periodo que aquí nos ocupa y aquello que atañe al campo de las artes y los cambios sociales que lo atraviesan, es difícil de abarcar en profundidad. No sólo por las peculiaridades históricas que cada región europea presenta, sino por la concurrencia de una multitud de acontecimientos, como puedan ser las revoluciones burguesas de 1830 y 1848 o la Comuna de 1871, sumándose las importantes reformas sociales, económicas y políticas que conllevan tales agitaciones; el liberalismo económico, cuyo auge se sitúa a mediados del siglo XIX; el industrialismo creciente e implementado de forma desigual en cada contexto, de forma más avanzada en algunos países que en otros; el auge de los nacionalismos; la eclosión de los movimientos obreros generalizados por todo el territorio europeo, etc. Siguiendo la línea de investigación anterior pero intentando ahora articular la teoría con algunos casos históricos, voy a intentar desvelar aquí los fenómenos más relevantes en la consecución de una cultura afirmativa. Analizaremos cómo los postulados del idealismo dialogan con la formación de otros frentes acordes con una idea de cultura crítica que, determinada por las transformaciones estructurales a nivel social y del propio campo artístico, propone praxis y nuevos modos de trabajo y vida antagónicos.

Para organizar de algún modo este tejido social y artístico me centraré en un caso paradigmático como es la cultura alemana y sus relaciones con el Estado de derecho para ver de qué modo se construye un discurso de cohesión nacional. Este caso histórico nos permitirá hacer evidente la consecución de las artes con la idea de cultura como forma de gobierno. En un apartado posterior, nos serviremos del contexto francés para ilustrar las transformaciones estructurales del campo artístico ya que éstas determinarán una de las cúspides en la eclosión de las relaciones entre arte y política. Así pues, cerraremos este apartado con la aparición de movimientos socialistas, la teoría marxista y su influencia en la reconceptualización de la práctica artística como práctica política a través del caso paradigmático de William Morris. Morris representa un punto de transición entre los apartados vistos hasta ahora y el bloque siguiente dedicado al tema de las prácticas cinematográficas y su relación con dispositivos críticos. Del estudio del proyecto de Morris, como intento de escape a la enajenación del trabajo productivo, se van a desprender una serie de preguntas o reflexiones que giran en torno a la posibilidad o no de esquivar u oponerse críticamente a la economía política del capital; lo que

implica, a su vez, empezar a pensar en una nueva esfera pública construida desde la práctica artística o cultural.

4.1. Las relaciones entre el Estado y las artes en la afirmación de una cultura oficial: el caso alemán en el siglo XIX.

El siglo XIX, como siglo determinante en la conformación de una idea de artista que aún hoy sigue vigente, lo vamos a revisar a través de diferentes contextos europeos, rescatando de cada uno de ellos los elementos esenciales que nos ayudan a entender cómo se inserta la nueva figura del artista en lo social. En un primer momento nos remitiremos a las relaciones de la cultura con el Estado a través del auge y decaimiento del liberalismo alemán y posteriormente seguiremos el recorrido a través de la implicación de las artes y la cultura en la construcción de identidades nacionales; o dicho de otro modo, veremos la relación del arte y la cultura con la ideología política en un intento por analizar las interacciones entre idealismo, romanticismo e ideas políticas en el siglo XIX.

4.1.1. El modelo de Estado en la Alemania liberal según Hegel

A grandes rasgos, el siglo XIX alemán y el desarrollo del liberalismo en este país suele entenderse dividido según cuatro etapas que se extienden hasta principios del siglo XX. La primera de estas etapas se inicia con el final de las guerras con Francia en 1815 hasta las revoluciones de 1848 cuando se dará la unión entre las ideas liberales y el nacionalismo; una segunda etapa abarcará hasta la unificación alemana en 1871 con el ascenso de la potencia militar de Prusia y la separación de las ideas liberales del nacionalismo más conservador; la tercera quedaría comprendida desde 1871, con el asentamiento del Segundo Imperio y la aparición de movimientos obreros organizados y el SPD (Partido Social Demócrata), hasta el fin de la Primera Guerra Mundial en 1918; una cuarta etapa, ya entrados en el siglo XX, recorrería los años que van de la República de Weimar hasta el ascenso del nazismo en 1933²⁶⁵. No vamos a entrar en demasiado detalle histórico sobre la deriva del liberalismo en Alemania, pero aun así, esta periodización nos servirá como guía para situar las idas y venidas de un siglo no poco complejo²⁶⁶.

²⁶⁵ Sotelo, Ignacio: "Etapas del liberalismo alemán", en *Revista de Occidente*, nº 101 (Ejemplar dedicado al Liberalismo), Madrid, 1989, pp. 43-54.

²⁶⁶ Incluso de forma aún más sencilla, el caso de Alemania en el siglo XIX se puede segmentar según dos grandes núcleos separados por el acontecimiento de la unificación en 1871 y sus repercusiones a nivel ideológico. Éstas dividen el campo político alemán entre el autoritarismo-conservadurismo asentado en el nacionalismo y un liberalismo minoritario

La primera mitad del siglo XIX estuvo caracterizada por los traumas ocasionados por las batallas contra el imperialismo napoleónico, lo que tuvo como consecuencia la extensión de un sentimiento nacionalista bastante generalizado y que, en parte, se nutría aún de los postulados republicanos y liberales de Rousseau y Kant. En todo caso, la posterior unificación de todos los estados alemanes tras las guerras franco-prusianas, bajo la organización de un Estado pseudomoderno (monarquía constitucional del Guillermo I de Prusia y Bismark a la cabeza del II Reich), trajo consigo un fuerte giro hacia el conservadurismo al que se sumará a la radicalización del proyecto nacionalista gestado años atrás.

Ya hemos visto cómo en Alemania la articulación entre el problema de la emancipación política y lo cultural se puede considerar como un factor determinante si vamos a hacer un análisis de los movimientos sociales y artísticos del XIX.

Desde lo que podríamos llamar el ala izquierda de este liberalismo, podríamos situar fenómenos pioneros en el periodo anterior a la unificación que beben, precisamente, de esta fuerte vinculación entre lo cultural-artístico y el proyecto político emancipador. Algunos de estos casos se pueden hallar en los movimientos revolucionarios y literarios del *Vörmärz*²⁶⁷ o en el *Junge Deutschland* a los que estaba vinculado Heinrich Heine²⁶⁸. Ambos se propagaron a otros países, caso del movimiento de la Joven Italia a mediados de la década de 1830 y que, no debemos olvidar, también sirvió de base intelectual para las ideas revolucionarias de Marx y Engels. De hecho, Engels aludía de este modo al movimiento cultural del siglo XIX alemán y a Heine de forma tal que éste prefigura, en este primer romanticismo alemán, la idea de una vanguardia política vinculada al campo artístico:

Lo mismo que en Francia en el siglo XVIII, en la Alemania del siglo XIX la revolución filosófica fue el prelude del derrumbamiento político. Pero ¡cuán distintas la una de la otra! Los franceses, en lucha franca con toda la ciencia oficial, con la Iglesia, e incluso no pocas veces con el Estado; sus obras, impresas al otro lado de la frontera, en Holanda o en Inglaterra, y además, los autores, con harta frecuencia, dando con sus huesos en la Bastilla. En cambio los alemanes, profesores en cuyas manos ponía el Estado la educación de la juventud; sus obras,

que inventa la *Realpolitik*, es decir, centrado en intereses económico-industriales antes que sociales.

²⁶⁷ *Vormärz* se puede traducir como “Premarzo”, así se denominaba al período de la historia alemana anterior a la Revolución del Marzo de 1848 y que se inicia e a partir del 1815.

²⁶⁸ Sobre las relaciones entre Heine, el *Vörmärz* o el *Biedermeier* -movimiento literario basado en la sátira de la pequeña burguesía- y la configuración de la ideología alemana se puede consultar: Mayer, Hans y Zipes, Jack: “Heinrich Heine, German Ideology, and German Ideologists”, *New German Critique*, nº 1, Winter, 1973, pp. 2-18

libros de texto consagrados; y el sistema que coronaba todo el proceso de desarrollo, el sistema de Hegel, ¡elevado incluso, en cierto grado, al rango de filosofía oficial del Estado monárquico prusiano! ¿Era posible que detrás de estos profesores, detrás de sus palabras pedantescamente oscuras, detrás de sus tiradas largas y aburridas, se escondiese la revolución? Pues, ¿no eran precisamente los hombres a quienes entonces se consideraba como los representantes de la revolución, los liberales, los enemigos más encarnizados de esta filosofía que embrollaba las cabezas? Sin embargo, lo que no alcanzaron a ver ni el gobierno ni los liberales, lo vio ya en 1833, por lo menos un hombre; cierto es que este hombre se llamaba Enrique Heine.²⁶⁹

Por otro lado, el Estado, será uno de los problemas más destacados en el bullicio político de los siguientes cien años en Alemania. Recordemos que la tradición kantiana traducía el concepto de *societas civilis sive res publica* como *bürgerliche Gesellschaft*, es decir, como sociedad civil o comunidad política burguesa. De este modo se desprende una idea de Estado que engloba en sí mismo lo social y lo económico. Ambos serían los vectores de la constitución de una voluntad popular, mientras que en etapas posteriores, en las que ya no podemos hablar de un liberalismo ilustrado en términos de política gubernamental, el factor social y el económico se separan y configuran un panorama segmentado en: por un lado, un “liberalismo” más preocupado por los intereses económicos de la clase industrial y, por el otro, un “liberalismo” que incluye ciertas mejoras sociales y libertades individuales dentro de su proyecto político²⁷⁰. Estas dos tradiciones son las que marcarán la consideración de las múltiples concepciones de la idea de una Nación alemana durante el siglo XIX.

En medio de estas disputas debemos situar aquella sociedad civil (burguesía) que quería verse emancipada y formando parte de la actividad política dada su identificación con la idea del *Mittelstand* (ciudadanos autónomos). Según la tesis de Norbert Elias en torno al problema del “carácter alemán” en *Los Alemanes*²⁷¹, fue el ascenso de esta clase media, que

²⁶⁹ Sobre la figura de Heine, Engels anotaba lo siguiente “En 1833-1834, Heine publicó sus obras *Escuela romántica y Contribución a la historia de la religión y de la filosofía en Alemania*, en las que defendía la idea de que la revolución filosófica en Alemania, cuya etapa final era entonces la filosofía de Hegel, era el prólogo de la inminente revolución democrática en el país”. Engels, Frederick: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, DeBarris, Barcelona, 1997 (1886), p. 12.

²⁷⁰ En la tradición filosófico-política que vendrá marcada por Hegel, la esfera política del Estado estará separada de la esfera social, y la sociedad civil aparece como un estado intermedio entre la familia y el Estado, configurando lo que se entiende como “ámbito privado”; nunca es éste una esfera que atañe a lo político, es decir a lo que se entendía por público —esfera pública— según la tradición ilustrada.

²⁷¹ “El canon de las clases medias era el de la virtud, no el del honor. Una de sus

pasó de estar trabajando para su manutención a adquirir una posición de poder, la encargada de generar un cambio de valores y la encargada de propagar una cultura nueva que irá tomando fuerza en la sociedad alemana a finales del XVIII y se extenderá a lo largo del XIX.

Es decir, las capas intermedias de la *Mittelstand*, en su defensa de la cultura alemana, permitirán elaborar una idea de nación y unos valores culturales que se cohesionarán en un modelo de Estado hegeliano cuya unidad sustancial es “el absoluto e inmóvil fin último en el que la libertad alcanza su derecho supremo, por lo que este fin último tiene un derecho superior al individuo, cuyo supremo deber es ser miembro del Estado”²⁷².

Poniendo cierta distancia entre el idealismo y la aparición de la teoría hegeliana, cabe destacar que esta distancia se establece gracias al uso que hace Hegel del componente individualista o subjetivista del idealismo para llevarlo al plano de la ciencia política y construir su crítica a las ideas republicanas. Es decir, Hegel entiende que los procesos sociales han dado lugar a una serie de fuerzas antagónicas, en conflicto, que tienden cada una hacia su propio interés privado, y que de este conflicto emerge un sistema anárquico de necesidades, un conflicto de intereses que descalifica de este modo la ficción liberal del “interés común”.

Vemos pues cómo se van desintegrando ciertos valores ilustrados a finales de siglo y se hace cada vez más apremiante conjugar otro sistema que sea capaz de administrar la sociedad secularizada y dividida. Hegel descubre la profunda escisión de la sociedad burguesa, la cual no sólo no es capaz de superar la desigualdad sino que detenta una desigualdad del talento, de la capacidad y de la formación intelectual y moral. Así pues, apuntando hacia el tipo de vida pública que en este periodo caracteriza la cultura alemana, la *Öffentlichkeit* (vida social pública o esfera pública), tal y como la entiende Hegel, es más bien un principio que ha de servir para la integración del ciudadano desde los estamentos de poder²⁷³. Este modo de entender la

características era una menor dependencia del temor a otros individuos y una mayor dependencia de la propia conciencia, es decir, un mayor grado de “interiorización”, como decimos hoy. De ahí que sus normas fueran tanto más coercitivas, pues revestían un carácter absoluto (...). El complejo normativo desarrollado por los sectores del “tercer estamento”, esto es, el canon moral absoluto e igualitario, supuestamente válido para todos los hombres, sería sistematizado finalmente como una reflexión de quienes se ganaban el sustento mediante el trabajo” en Elias, Norbert: *Los Alemanes*, Instituto Mora, México, 1999, p. 168 y 168.

²⁷² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política*, Edhasa, Barcelona, 1988, (1821), p. 318.

²⁷³ Definiendo el liberalismo a grandes rasgos, cabe señalar también el proceso inverso al de la constitución del Estado que estamos viendo aquí, sobretudo si consideramos al liberalismo desde el ámbito económico: “En todo caso, el núcleo irrenunciable del pensamiento fue siempre el de asegurar la libertad de decisión del individuo (...) Lo colectivo ha de retroceder ante el individuo -esta convicción fundamental separaba al

esfera pública, acabará por determinar, ya en el siglo XX, ciertas ideas sobre los métodos de cohesión social o dispositivos de control como la opinión pública – ello lo veremos a su debido tiempo. De momento, resaltamos que tal *Öffentlichkeit* acaba por convertirse en un medio de instrucción para la formación de las masas, es decir, en opinión pública. En palabras de Habermas al respecto “La publicidad [deriva de la *Öffentlichkeit*] reducida a medio de formación [opinión pública] no puede ya seguir siendo un principio de la Ilustración y una esfera de realización de la razón. La publicidad sirve meramente a la integración del subjetivo opinar en la objetividad, puesta por el espíritu en forma de Estado.”²⁷⁴

Hemos resumido muy brevemente el panorama político que impregna el XIX alemán, veamos ahora cuáles son los lazos entre estas ideas políticas y los ideales culturales.

4.1.2. El primer Romanticismo como movimiento de liberación nacional.

Estas ambiciones políticas que acabamos de ver, en la búsqueda de una identidad apriorística de Nación, se basarán en la idea de “Pueblo” o *Volks* del que emanará la “verdadera voluntad general” y que por tanto encuentra su forma natural en el Estado Cultural. El *Kulturstaat* teorizado durante el siglo XIX debe articularse con el movimiento romántico en su carácter de configurador de una renovación espiritual. Los indicios de estas necesidades culturales las podemos apreciar en las diversas propuestas de reformulación del cristianismo y que irrumpieron en escena a través de los novelistas y dramaturgos Ludwig Tieck y Novalis además de Hölderlin y su círculo. Hemos visto cómo la refundación de cierto espiritualismo pasaba por instaurar el principio del yo como principio auténtico²⁷⁵. De igual modo, existirá un flanco menos subjetivista y más popular-nacionalista preocupado por la construcción del relato donde pueblos y naciones, a través de la idea de un origen histórico propio, fundan el principio de un Estado entendido

liberalismo de otras ideologías progresistas como el nacionalismo y el socialismo, pese a las aproximaciones y confusiones que se dieron en algunos casos concretos.” En Fradera, Josep María; Millán García-Varela, Jesús: *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, Universitat de València, 2000, p. 195.

²⁷⁴ Habermas, *Op. cit.*, p. 152.

²⁷⁵ Sobre la auto constitución del sujeto que atraviesa toda la filosofía moderna y su diseminación en idealistas y románticos es esclarecedor el artículo de Manfred Frank: “Fragments of a History of the Theory of. Self-Consciousness from Kant to Kierkegaard” en *Critical Horizons* Vol. 5, nº 1, pp. 53-136.

como espíritu de una comunidad²⁷⁶.

En este contexto de la post-revolución francesa en Alemania, las luchas contra la censura y a favor del libre pensamiento ayudaron a construir relatos impregnados de una defensa del subjetivismo. Los textos de Johan Gottlieb Fichte tienen una relevancia capital en este aspecto y desvelan cómo el mito del *Volks*, el nacionalismo germánico, se fragua aliado con las ideas liberales. Muchas veces este autor ha sido caracterizado tanto como activista²⁷⁷, por su actividad en la defensa de la libertad de expresión y la emancipación cultural alemana, como por su trabajo filosófico. Sobre su trabajo teórico hemos mencionado a Fichte en lo relacionado a la introducción de los impulsos, sin embargo, en lo que alude a su trabajo más político nos resulta muy útil acudir al texto *Discursos a la nación alemana* de 1807. El acontecimiento de la Confederación del Rin, después de las guerras napoleónicas traía consigo una fuerte problemática como era la aplicación de la censura por parte de los franceses sobre la actividad pública alemana²⁷⁸.

Tal situación lleva a Fichte a articular un discurso sobre la necesidad de generar una esfera pública propia y necesaria para el proyecto político

²⁷⁶ La insistencia durante estos años, sobre el mito germánico, llevan a autores como Roger Picard, en un análisis poco adecuado por chovinista, a caracterizar el período del Romanticismo alemán como un fenómeno opuesto al desarrollo histórico francés del siguiente modo: “En Francia se hace el proceso de la sociedad y de sus injusticias, no se han olvidado los “derechos del hombre y la idea social dominante es la de libertad. Por el contrario, en Alemania, los románticos, tan bien descritos por uno de los suyos y que era sin embargo muy diferente de ellos –Heinrich Heine-, no sueñan más que con la autoridad y glorifican al Estado conquistador y señor todopoderoso tanto de las almas como de las cosas” Picard, Roger: *El Romanticismo social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1944).

²⁷⁷ A parte de estos dos vectores de su actividad política, Fichte es considerado también como un “proto-socialista” en el sentido de que el texto “Fundamento del derecho natural según principios de la doctrina de la ciencia (1796) supone una de las primeras defensas sobre el concepto jurídico de propiedad, en sentido de una propiedad de la formación de la cosa (propiedad sobre las acciones-génesis del sentido socialista) frente a la propiedad como posesión de la cosa (concepción del primer capitalismo). En escritos posteriores Fichte se irá decantando sucesivamente por la primera concepción. Para Fichte, la tarea del Estado será (estado racional) la de dirigir y garantizar la moralidad del hombre (a través de su propio trabajo), ya que, a diferencia de Rousseau, Fichte no cree en la moral innata del hombre. La educación para la libertad es la tarea más noble del estado asegurando en primer grado la existencia de cada hombre en particular. También en “El estado de comercio cerrado” (1890) sobre el paso del mercantilismo al comercio libre en la política económica prusiana, el estado ha de conservar y controlar las posibilidades de trabajo. Sólo se ha reconocido su influencia directa sobre el socialdemócrata Ferdinand Lassalle. Estos textos incluidos en la edición castellana de los *Discursos*. Fichte, Johan Gottlieb: *Discursos a la nación alemana*, trad. de Luis Acosta y María Jesús Varela, Editora Nacional, Madrid, 1977 (1808).

²⁷⁸ Uno de sus textos sobre el tema: “Reivindicación de la libertad de pensamiento a los monarcas de Europa que la han reprimido hasta ahora” (1793).

germánico: “[los censores] sólo pueden defender el interés de su partido cuando ellos mismos tienen que aparecer como escritores; pero como personas públicas no pertenecen a ningún partido y tienen que permitir a la razón que se manifieste, dado que además ésta les pide la palabra con mucha menos frecuencia de lo que lo hace la irracionalidad”²⁷⁹. La *Öffentlichkeit*, según Fichte, desvela aún la existencia de un sujeto trascendente, una razón que aparece desligada de las ataduras materiales del individuo; en cierto modo Fichte comprende la razón en su forma ideal, todavía existe aquí una ciencia objetiva capaz de contener la verdad. Este paradigma irá fragmentándose a medida que avancemos en el tiempo. Siguiendo con *Los discursos*, éstos forman parte del plan de Fichte para fundar una universidad prusiana en el Berlín ocupado por los franceses, fenómeno que permitiría una renovación de todo el sistema educativo a través de un proyecto propio. En 1810 se funda la universidad siendo Fichte el primer rector elegido por votación aunque finalmente la universidad no implementase su plan tal y como había sido diseñado.

La educación en Fichte va a ser el fundamento, siguiendo con ciertos valores ilustrados, a partir del cual será posible construir una verdadera sociedad moderna. Según Fichte, el paso del antiguo régimen a la Ilustración dio lugar a una “debilidad del gobierno” puesto que se eliminó el vínculo entre individuo y comunidad antes basado en la religión. Frente a esta debilidad, aparecieron otros vínculos cohesionadores como la moral, el miedo o la esperanza. Sin embargo, Alemania, como medio para la consecución de los fines de Francia, nunca en su propio beneficio, pierde la capacidad de gestionar esos vínculos (miedo y esperanza), por lo que el autor propone como necesidad primera un medio de vinculación nuevo y, evidentemente, que le sea propio al pueblo alemán. El vehículo mediante el cual se van a configurar los procesos de modernización va a ser la educación. Hasta ahora la educación no ha tenido efectos “espirituales”, mientras que el egoísmo, que no ha sido materia escolar, ha emergido de forma natural en todos los educandos²⁸⁰. ¿Cuál es la solución? El error de la actual educación ha sido considerar la voluntad del alumno como algo libre, ingobernable, que se mantendrá irresoluto a pesar de la educación en el orden y las buenas maneras. De este modo, la educación renuncia ya de entrada a ejercer ninguna influencia sobre la voluntad: “Frente a todo esto, la nueva educación debería precisamente consistir en aniquilar por completo la libertad de la

²⁷⁹ Fichte, *Discursos*, p. 61.

²⁸⁰ Lo espiritual en Fichte aparece ligado a esa pulsión interna que era el *trieb* y que consigue unir lo político con lo vital: “esta nueva educación tendría que añadir a la antigua la penetración en la raíz del impulso y movimientos vitales de que aquella careció, y del mismo modo que la antigua a lo sumo, afloró algo en el hombre, tendría la nueva que formar al hombre mismo y convertir la formación, no en algo que se posee, como ha sido hasta ahora, sino más bien en una parte constitutiva personal del educado”. *Ibid.*, p. 78.

voluntad” (...) “si se quiere tener algún poder sobre él hay que (...) proceder de tal manera que no se pueda querer de manera distinta a la que se quiere que él quiera” “Amar lo bueno en cuanto tal y no por la utilidad que nos pueda reportar”²⁸¹.

No está poco falto de contradicciones que una defensa de la libertad del pueblo alemán pase por instaurar una recta administración de las voluntades individuales hasta el punto de que instancias políticas se conviertan en instancias del yo más íntimo (y que apela a lo espiritual). Podríamos decir que este fragmento ilustra como ningún otro el eterno problema de la racionalidad moderna. Para Fichte, el elemento para el gobierno de esta voluntad interiorizada lo va a constituir la lengua alemana: en tanto que lengua es igual a pensamiento, impulsa o limita la acción del hombre. En este autor, la lengua alemana, como materialización de la cultura viva, deviene el elemento político por excelencia. En lo que sigue, Fichte ensambla el discurso mitológico sobre el origen de los alemanes y su degeneración en pueblos germánicos –aquellos que no conservaron su lengua original y adquirieron la del invasor extranjero y por tanto, dejaron atrás la posibilidad de establecer un proyecto político que emergiera de su propia voluntad-. Refiriéndose al contexto post-revolucionario francés añade, como consecuencia natural que la dificultad de los alemanes para hacer suyo un proyecto extranjero que como bandera proclama *Humanität, Liberalität, Popularität*. Puesto que éstos son conceptos traducidos de una lengua que no les es propia y es “en el pueblo de lengua viva [como los “alemanes originales”] donde la formación espiritual penetra en la vida; en el caso contrario la formación espiritual y la vida siguen cada cual su camino”²⁸².

En Fichte persiste el problema del trauma germánico derivado de la inexistencia de una revolución propia. En todo caso, Fichte exceptúa el episodio de la Reforma ya que éste se convierte en el paradigma por excelencia de la consecución de la voluntad del pueblo alemán. La Reforma representa la lucha, el sacrificio voluntario que emerge del pueblo, del yo interno de cada uno de sus miembros, sin más coacción que la que cada uno somete a su propia voluntad puesto que ésta apela a lo más profundo: a la vida y la perpetuación de la comunidad germánica. Por lo tanto, el triunfo de la Reforma venía dado gracias a la conexión establecida entre el relato (bíblico) y la propia vida mediante la expresión en lengua alemana. Derivado de todo ello, tanto para Fichte como para el nacionalismo, existe una ley superior al Estado que es el amor a la patria. Un ideal nacional que determina el más alto grado del arte de gobierno, el de la libertad fundada en la interiorización del deber²⁸³.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 86.

²⁸² *Ibid.*, p. 139.

²⁸³ Un lector de Fichte va a ser, precisamente, Max Weber. Su análisis sociológico

Debemos resaltar en este punto que, a través de estos discursos de principios del XIX, damos con cierta concepción de dispositivo que Foucault aprovechará para sus primeros trabajos sobre los métodos disciplinarios. Es precisamente, cuando Fichte apela a los métodos de gobierno no coactivos del liberalismo –impuesto por la invasión francesa–, cuando se hace necesario hablar metafóricamente de “máquinas sociales” y dispositivos: “El extranjero ha manifestado este principio básico de diferentes maneras y ha proporcionado obras maestras en este arte mecánico social; la madre patria ha aceptado las enseñanzas y ha seguido aplicando las directrices de las mismas para la producción de las máquinas sociales; pero también aquí, como siempre, de manera más amplia con mayor profundidad y veracidad, superando con mucho el modelo.” Y más adelante: “todo el **dispositivo** puede impulsar el resorte sólo en tanto en cuanto él mismo está obligado por éste a forzarlo, es decir, en tanto en cuanto el resorte indirectamente se obliga a sí mismo; ahora bien, si el resorte no se obliga a sí mismo, defecto que nosotros precisamente queríamos ayudar a remediar, no se produce ningún movimiento.” “La política auténticamente alemana es distinta. (...) Pero no quiere, como la política extranjera, solamente una cosa firme y cierta que sea el primer eslabón a través del cual se afiance el espíritu como segundo, sino que quiere, ya desde el principio, un espíritu firme y seguro como primero y único eslabón.”²⁸⁴

Junto a esto, Fichte contribuye a elaborar la existencia de una “verdad”²⁸⁵ absoluta y científica²⁸⁶ que podemos vincular a la existencia del *Volkgeist* y que debe guiar, a través de un dispositivo interiorizado, la voluntad alemana de acuerdo al principio de comunidad, al contrario de las formas en que gobierna la soberanía monárquica. La libertad en Fichte corresponde a “continuar siendo alemanes”, continuar decidiendo sus asuntos de manera independiente y originaria de acuerdo con su propio espíritu.

En lo que siguió, el Romanticismo alemán tuvo una misión especial

desarrollado en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, va a retomar este factor de interiorización del deber emergido en las sociedades protestantes para ubicarlo como uno de los factores impulsores del capitalismo en Centroeuropa. Weber, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. de Luis Legaz Lacambra, Península, Barcelona, 1995 (1904-1905).

²⁸⁴ Fichte, *Discursos*, pp. 185-188.

²⁸⁵ “enseñar la verdad no mediante invenciones infantiles o fútiles, o como tantas novelas históricas, sino mediante la verdad...a todos los alemanes sin excepción”. *Ibid.*, p. 177.

²⁸⁶ Fichte, Johan Gottlieb: *Doctrina de la ciencia*, trad. de Alberto Círia, Akal, 1999 (1811). Trabajo que fundamentaría la inmediatez del conocimiento en su naturaleza intuitiva. “La reflexión como reflexión de una forma, demostrando de este modo la inmediatez del conocimiento que en ella se da” en Benjamin, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. de José Francisco Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 2000, (1919), p. 43.

en la configuración del sentimiento de liberación de las fuerzas extranjeras a través de la apelación a ese espíritu propio de la cultura alemana originaria.

De forma dialógica con la teoría política, el liberalismo -entendido como parte integrante del Romanticismo- no dejará de conjugar parámetros subjetivistas e individualistas que se transfieren a la concepción del artista genial y, en este aspecto, la libertad también se alza como el valor más destacado en el campo artístico.

En el proyecto idealista del *Kulturstaat*, la máxima sublimación no era la erudición sino la sensibilidad. Ésta encuentra otro punto de apoyo en Schelling, en la conceptualización suprema del arte y del genio, componiendo el proceso por el cual se va imponiendo el principio de autonomía del arte. La producción estética, libre en tanto que el artista es impulsado a ella por los *trieb* que mencionábamos anteriormente y por una necesidad despojada de fines externos -he aquí un factor que lleva a la radicalización de tal autonomía- conduce a “ esa santidad y pureza del arte que va tan lejos que rechaza no sólo la afinidad con todo lo que es placer meramente sensible -exigir esto del arte es característica propia de la barbarie- o con lo útil -exigir esto del arte sólo es posible en una época que pone el supremo esfuerzo del espíritu humano en invenciones económicas-, sino que incluso rechaza la afinidad con todo lo que pertenece a la moralidad, y hasta deja muy atrás la ciencia...”²⁸⁷. El genio se distingue de todo lo que es simplemente talento o habilidad, cosa que supondría una vinculación demasiado directa con los fines utilitaristas del mercado, ya que por él se resuelve la contradicción infinita que entraña al ser humano: el querer y el deber o lo objetivo y subjetivo, consciente e inconsciente, necesidad y libertad en una unidad total: “esto absolutamente contingente en la más alta potencia de autointuición es lo que se designa con la idea de genio”²⁸⁸.

El Romanticismo se construiría sobre esa apasionada oposición al progreso racionalista. Esta oposición es mucho más pronunciada sobre todo dentro de las fronteras inglesas donde además se suman algunas contradicciones más ya que, citando a Ernst Fischer, la misma burguesía era la encarnación misma de la contradicción social: participando en el enriquecimiento de la nación pero temiendo ser aplastada en el mismo proceso, estaba abierta a nuevas posibilidades pero aferrada a la seguridad del viejo orden jerárquico²⁸⁹.

La situación se torna aún más compleja cuando en contextos como

²⁸⁷ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Sistema del idealismo trascendental*, trad. de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Madrid, 2005, (1800) p. 422.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 431.

²⁸⁹ Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*, Nexos, Barcelona, 1989, p. 62.

el germano comprobamos que la primera necesidad de constituir el Estado, la nación y la sociedad, acaban por limitar las posibles libertades del individuo bajo el culto a la autoridad. Derivándonos de estas dos tendencias propias del Romanticismo, la del conservadurismo y el progresismo, nos topamos de nuevo con la existencia de, por un lado, la defensa de una cultura suprema e ideal, elevada, podríamos decir que mítica y, por consiguiente, una cultura afirmativa; y por el otro, una actitud crítica respecto a las formas de gobierno, los modelos económicos utilitaristas²⁹⁰ o frente a los procesos de industrialización y el consecuente desgaste social. Pero en determinados momentos veremos cómo estas categorías de crítico o afirmativo e idealista son difíciles de contener mediante dualismos cerrados.

Tal hibridación la vemos examinada en el texto de Walter Benjamin, escrito en 1919, sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. En Benjamin el romanticismo supone una de las tres fuentes, junto al mesianismo judío y el marxismo, que compondrán su filosofía de la historia. El legado romántico será una de las preocupaciones de la etapa joven de Benjamin²⁹¹ donde comienza la búsqueda de las “imágenes utópicas – mesiánicas y revolucionarias- contra la “informe tendencia progresista””²⁹². Contra el positivismo de la modernidad, y optando por una crítica positiva que plantease otros modos de enfrentarse a la historia, autores del primer romanticismo como Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling pusieron todos sus esfuerzos en asegurar que existía una “posibilidad racional en la intuición intelectual” aunque no falta, como hemos visto, de carácter trascendental. La intención de Benjamín en este texto era la de establecer aquellas similitudes y diferencias entre los idealistas y los primeros románticos. Benjamin se da cuenta de que el interés por el pensamiento científico y filosófico, en vez de separar a los teóricos del idealismo de los artistas del romanticismo -quizá a simple vista nada preocupados por las vicisitudes del conocimiento- los aproxima. Benjamin comprueba cómo los cimientos de la teoría del arte y de cierto concepto de crítica que determinará la disciplina de la crítica de arte moderna, beben del idealismo. En nuestra investigación, como ya hemos comentado, no tenemos interés en desarrollar una genealogía sobre la crítica de arte, ni nos interesa indagar en esta disciplina del campo artístico, pero no está de más, observar este texto para ver de qué forma, el pensamiento

²⁹⁰ Ya en 1789 Jeremy Bentham, padre del utilitarismo, había publicado *Introducción a los principios de moral y legislación* donde sustituye los principios de derecho natural y contrato social por el de utilidad, alcanzando gran éxito más allá de Inglaterra, en países como Francia, España y EEUU. Para más información: Bentham, Jeremy: *Escritos económicos*, trad. de Francisco J. Pimentel, Fondo de Cultura Económica, México, 1965 (1952).

²⁹¹ En este sentido véase también “Dialogo sobre la religiosidad del presente” de 1913 en Benjamin, Walter: *Obras Completas*, Libro II/Vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007, pp. 17-34.

²⁹² Löwy, *Aviso de incendio*, p. 21.

teórico desarrollado después de Kant sigue impulsando un “saber” llamado crítico – y que repercutirá también en la ascensión de la expresión crítica de arte (*Kunstkritiker*) frente a la forma más antigua de “juez de arte” (*Kunstrichter*) con connotaciones y bajo demandas distintas a la kantiana.

En ambas formas de pensamiento, Benjamin destaca que existe el problema de la forma, la mediación de aquel objeto al que se aspira conocer mediante el acto de la inteligencia. Entonces se derivan dos formas de conocimiento: el saber y el saber del saber. En resumidas cuentas, sobre estas teorías del conocimiento decimonónicas, los románticos (Schlegel, Novalis) cimentarán su teoría en la reflexión que es inmediata e infinita, diferenciándose así de Fichte: “Los románticos parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno; éste resulta apropiado para todo, pues todo es sí mismo. Para Fichte, sólo al yo le corresponde un sí mismo (...) en Fichte, la reflexión se refiere al yo, en los románticos remite al mero pensar...”²⁹³. Y sobre las brechas que se abren entre idealistas y románticos alemanes: “lo que parece derivado de la Doctrina de la Ciencia es, y seguirá siendo, la imagen del mundo propia de las ciencias positivas. Gracias a su método, los primeros románticos disuelven completamente esta imagen del mundo en el absoluto, en el que buscan otro contenido que el de la ciencia.”²⁹⁴ A este contenido derivado del medio de la reflexión en movimiento, Novalis lo llamó “romantizar” y, teniendo en cuenta que en el primer romanticismo el centro de la reflexión es el arte, el método que permite pensar esa forma de pensamiento es la crítica²⁹⁵ –cimientos de esta concepción por Friedrich Schlegel en *Diálogo sobre la poesía* en 1800-.

De este modo, el romanticismo como actitud de rechazo de la progresión de la sociedad moderna positivista y a través de esa crítica al mismo ejercicio del conocimiento, elabora un concepto de crítica adecuado a sus fines místico-revolucionarios. Benjamin resalta en determinado momento que las palabras *crítica* y *crítico* son las más frecuentes durante finales del siglo XVIII: “A través de la obra de Kant, el concepto de crítica había adquirido un significado casi mágico para la joven generación; en cualquier caso, en absoluto se le atribuía preponderantemente el sentido de una actitud espiritual evaluadora, no productiva, sino que para los románticos y para la filosofía especulativa el término “crítico” significaba algo así como objetivamente productivo, creativo desde la prudencia. Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras.”²⁹⁶

²⁹³ Benjamin, *El concepto de crítica de arte*, p. 54-55.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁹⁵ En 1795 Schlegel trababa de preservar el ideal de la humanidad en tanto que se orienta hacia aquella ley que garantiza el acercamiento al eterno ideal de la humanidad, al que se adhiere el arte en su acción de reunir y expresar la totalidad de la historia. *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

Concepto que no se encuentra todavía tan lejos de Kant, en tanto que para este último el concepto de crítica juega un doble significado como salida del dogmatismo y el escepticismo pero dando como resultado no una verdadera metafísica sino el campo de un sistema abierto. De este modo, el proceso hacia el romanticismo se caracterizará por el rechazo de todo canon o ley sobre el arte o la forma de pensar el arte (a la contra pues de lo expresado por Winckelmann).

En la línea literaria más subjetivista, tal y como puede comprobarse a través de las lecturas de Novalis, el liberalismo significó alentar el tratamiento poético de temas hasta entonces o bien prohibidos o bien demasiado elementales para ser tratados desde una perspectiva lírica. Este tipo de acción poética suponía una estimulación de la consciencia de uno mismo, de un yo aislado opuesto al inmenso no-yo de la sociedad. El “Yo del escritor y del artista, aislado y vuelto hacia sí mismo, luchaba por la existencia vendiéndose en el mercado pero, al mismo tiempo, desafiaba el mundo burgués con su pretensión de “genio”, soñaba con volver a una unidad perdida y sentía nostalgia por una colectividad imaginativamente proyectada en el pasado o en el futuro”²⁹⁷. En el genio artístico es donde ahora reside el valor diferencial del arte; éste se expande hasta hacer del Romanticismo un estilo sin estilo: todo, si es motivo de arrebatos para el creador, es susceptible de convertirse en obra de arte.

En lo referente a la liberación de los temas, en una de sus obras Novalis dice así: “si la vida de la ciudad, con sus acontecimientos más corrientes, se transforman en poesía, es porque ésta es el espíritu que anima todas las cosas”. Y refiriéndose a la figura genial del artista: “Al poeta que haya comprendido en qué consiste el núcleo de la esencia de su arte nada le parecerá contradictorio ni extraño, para él todos los enigmas están resueltos; por medio de la magia de la fantasía puede enlazar todas las edades y todos los mundos; desaparecen los milagros y todo se convierte en milagro”²⁹⁸. Frente a las convulsiones políticas que esperan al siglo XIX y frente a la ausencia de dominio de una clase media alemana sobre sus asuntos políticos, el arte y el artista parecen encarnar los valores perdidos de la libertad revolucionaria de 1789 y establecen así una mesiánica que transforma el dispositivo crítico kantiano que atendía al individuo en el seno social frente a cuestiones como qué puedo saber, qué debo hacer... en un concepto de crítica como dispositivo de afirmación de la imaginación subjetiva y de la primacía de libertad del sujeto, de su capacidad de entendimiento y creación. Como ya hemos podido comprobar, los postulados políticos liberales no sólo ejercen influencia sobre el mundo de las artes, sino que, éstas también van a

²⁹⁷ Fischer, *Op. cit.*, p. 63.

²⁹⁸ Novalis: *Himnos a la noche*, trad. de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 2004 (1800), p. 272.

modificar la “puesta en escena” de la política en el siglo XIX y XX.

4.1.3. Política de masas y exaltación del *Volk* frente al modelo ilustrado de raciocinio público

Junto al auge de esta crítica subjetivista en el siglo XIX con la llegada del Romanticismo, otros procesos que parten de la idea del *Kulturstaat* tienen un peso muy significativo en lo que será la transformación de los estados germanos en una Nación. Transformación necesaria para generar un marco cohesionado donde fuese estructuralmente posible el desarrollo de un Estado moderno y de un sistema capitalista que, dada la ausencia de revoluciones burguesas precisamente a causa de esa falta de cohesión entre los pequeños estados y la multitud de terratenientes o Junkers siempre reaccionarios a transformaciones económicas²⁹⁹, permitiría la expansión imperialista necesaria para su desarrollo.

George Mosse, en su libro *La nacionalización de las masas*³⁰⁰, trata de analizar este proceso hacia lo que él llama un nuevo estilo político basado en el ritual del culto a la nación y que determinará el énfasis que el nacionalsocialismo hizo en la construcción del mito nazi³⁰¹ en el siglo XX. Esta estrategia la podemos encontrar igualmente en el estilo del fascismo de Mussolini o en el régimen estalinista. Benjamin subrayó este proceso de la siguiente manera: “El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a

²⁹⁹ Los nobles terratenientes o *Junker* se repartían por todo el territorio prusiano y por el este de Alemania harían difícil una cohesión nacional alemana puesto que las rivalidades entre territorios a un lado y otro del Rin y las zona de Sajonia que se extienden a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Este factor se convertirá en un gran freno para el desarrollo del capitalismo en el contexto germánico. Además, éste se convertirá en la principal la tesis que defiende el caso alemán como aquel que pasa directamente de un sistema aristocrático a una democracia que arrastrará el modelo de una monarquía parlamentaria.

³⁰⁰ Mosse, Goerge: *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, trad. de Jesús Cuéllar Menezo, Marcial Pons, Madrid, 2005 (1975).

³⁰¹ Como estudio complementario al libro de Mosse, y en relación al mito nazi, el texto de Nancy-Labarthe explora cómo el nacional-socialismo tomó una posición prominente basándose en articular el destino de la comunidad, su representación o su figura. A esta articulación la denominan: *función identificatoria*. El texto no pretende poner a la vista las formas sobre las que se construye un mito, entendido como identidad a la que un pueblo se adhiere, sino que trata de discernir el evento (*événement*) en el que se inaugura el porvenir de una sociedad. Ya se sabe cuáles han sido los elementos culturales que el nacionalsocialismo tomó de la tradición germana, así que Nancy y Labarthe se dedican aquí a hablar del mito nazi “en singular”. Reflexionan sobre la manera en la que el nacional-socialismo se constituye en la dimensión, función y seguridad propiamente míticas. Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc.: *El mito nazi*. Anthropos, Barcelona, 2002.

expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales”³⁰².

Hemos visto cómo el concepto de soberanía popular, enfatizado desde la Revolución Francesa, en el contexto alemán acaba por transformarse en culto al pueblo entendido como comunidad cultural o Nación (*Volk*) con enormes consecuencias políticas. El liberalismo en la segunda mitad del siglo se ha convertido ya en la ideología de una clase intelectual minoritaria³⁰³ y el Estado se conceptualiza no como la adecuación al espíritu del pueblo sino como algo preestablecido al que el individuo somete su voluntad. En el proceso hacia la secularización de la liturgia como culto nacional tiene lugar todo un nuevo programa político que centra su atención en la subjetivación de los ciudadanos. El mismo Robert Von Mohl en su “Concepto de Policía y Estado de Derecho” de 1841 alude a que la “segunda parte principal de la actividad de policía tiene como objeto la personalidad espiritual de los ciudadanos. El alcance de las medidas demandadas en este campo es muy notable; algunas de ellas exigen muchos esfuerzos y grandes costos, y es aquí donde la policía, mediante las prestaciones de todo aquello que se le pida, genera continuamente nuevas demandas.”³⁰⁴. Así las cosas, pasado el año 1871, la nueva política formó parte de movimientos antiparlamentarios fomentando el culto nacional como aglutinante político. Según la tesis de Mosse, en este proceso no se puede prescindir de unos componentes esenciales como fueron los movimientos y la democracia de masas cuya trayectoria toma relevancia en este siglo XIX no sólo gracias a los nacionalismos sino, en parte también, a los movimientos obreros. Ambos beben del concepto de masa que empieza a cobrar significación.

Ya desde la Revolución Francesa los festejos públicos aparecen pensados como un ritual pero en el proceso que va de esas fiestas multitudinarias a una política de masas, Mosse describe la política forjada en Alemania bajo la búsqueda de la unidad y el espíritu único del pueblo. En éste último se acudirá a todo un imaginario icónico compuesto por banderas

³⁰² Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989 (1972), pp. 15-58.

³⁰³ Sotelo, *Op. cit.*

³⁰⁴ Mohl, jurista y político alemán en la primera mitad del XIX, es el padre del concepto Estado de derecho como sistema de gobierno frente al autoritarismo aristocrático del Estado de Policía. Robert Mohl, *Op. cit.* p. 150.

y símbolos como las hojas de roble, los altares, las oraciones, cánticos provenientes de la liturgia cristiana, el orientalismo³⁰⁵... En el II Reich recobra importancia el monumento nacional como forma de autoexpresión, ayudando a fijar o materializar los mitos y símbolos nacionales en las conciencias. Éstos eran, dice Mosse, “expresión tangible de un nuevo estilo político”³⁰⁶. En esta línea se torna materia política el culto a la belleza que había propuesto Winckelmann; se sigue conservando el ideal griego y las asociaciones gimnásticas de culto al cuerpo arraigan con fuerza en la cultura alemana, ya no sólo como eco del héroe guerrero mitológico sino como fomento de la competición “porque esto conllevaba la existencia de un esfuerzo destinado a mantenerse dentro de las reglas fijadas por el propio deporte, es decir, un comportamiento conducente a la “obediencia activa”³⁰⁷. Todo está dispuesto para la asunción de una cultura afirmativa. En estos años el auge del monumentalismo nacional que combina el estilo griego con el estilo de las antiguas tribus germanas propone una transformación de lo político en religioso y elabora espacios “mágicos”³⁰⁸ que proporcionan el escenario de los festejos públicos y que servirán de inspiración a Albert Speer en el III Reich.

Tanto el fascismo italiano como el nacionalsocialismo tendrán en cuenta *La psicología de las masas* de Gustave Le Bon, publicada en 1895, que tuvo un gran éxito no sólo en el ámbito de la psicología, sino a nivel político. El antidemócrata Le Bon, en sintonía con los años que sucedieron al derrocamiento de la Comuna de París, anunciará la era venidera como “la era de las masas”, una masa que según el autor posee la verdadera fuerza y destino de la nación y que sin embargo “fundan sindicatos, ante los cuales capitulan todos los poderes, bolsas de trabajo que, pese a las leyes económicas, tienden a regir las condiciones laborales y salariales. A las asambleas gubernamentales envían representantes despojados de toda iniciativa, de toda independencia y reducidos, la mayoría de las veces, a no ser sino los portavoces de los comités que los han elegido”, era preciso, pues, conocer esta “anarquía de los espíritus” para impedir que gobiernen a los “hombres de Estado”³⁰⁹ ya que los individuos diluidos en las masas pierden toda personalidad consciente y sus pensamientos y, más importante aún, sus sentimientos son dirigidos en un único sentido, hecho que otorga a la masa no una capacidad de razonamiento, sino de acción.

³⁰⁵ Sobre la incorporación de elementos orientales en el pensamiento alemán de este período véase Moore, Gregory: “From Buddhism to Bolshevism: some orientalist themes in German thought” en *German Life and Letters*, Vol. 56, nº1, January 2003, pp. 101–121.

³⁰⁶ Mosse, *Op. cit.* p. 122.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

Años más tarde las *Reflexiones sobre la violencia*³¹⁰ (1906) de Georges Sorel también tendrán un alcance considerable, esta vez en los movimientos obreros sindicalistas y en la gestación del fascismo de Mussolini representando una conceptualización de la masa complementaria a la de Le Bon, ya que a Sorel le interesa precisamente esa capacidad de acción de la masa. A menudo, a este autor se le ha incluido en el espíritu del primer romanticismo³¹¹; lector de Henri Bergson, de Vico y de Benedetto Croce aporta la visión contraria a Le Bon, en tanto que no cree en una ciencia racional como retrato fiel de las estructuras de la realidad. Muy al contrario, Sorel señala el caos de la naturaleza –también es lector de Nietzsche– que está fuera de toda armonía y la ciencia debe estar dispuesta para aceptar la vida frente al despotismo de las leyes, ahí el componente mítico de toda ciencia para Sorel. En este aspecto, el autor supone un ejemplo claro de cómo el arte pasa a formar parte de la política, en tanto que lo “creativo”, como carácter fundamental de hombre y la naturaleza, o como voluntad superior que se manifiesta en la capacidad del trabajo colectivo frente a los intereses del capitalista, le sirve a la colectividad para sortear las injusticias que le son impuestas. En este sentido, “el arte es una anticipación del trabajo tal como debe ser practicado en un régimen de alta producción. Me parece que esta observación ha sido muy mal comprendida por algunos de mis críticos, que me han adjudicado proponer como solución del socialismo una educación estética del proletariado, que tendría que acudir a la escuela de los *artistas modernos*. (...) De acuerdo a los mejores espíritus, sería muy de desear que el arte contemporáneo pudiera renovarse mediante un contacto más íntimo con los artesanos (...). [Educar] la moral de los productores no sobre una educación estética transmitida por la burguesía, sino sobre los sentimientos que despiertan las luchas emprendidas por los trabajadores contra sus patronos.”³¹²

La política de masas que se gesta en este periodo histórico y derivada de textos como éste, tendrá en cuenta, por tanto, los factores emotivos por encima de los factores racionales. Se trataba de intervenir en la esfera de los sentimientos para conectar los intereses proletarios, la concepción de la masa según comenta el autor no pasa por una dirección efectiva de ésta, si no más bien, por la construcción de una nueva épica –generada a través de la huelga general– que, tal como veremos en capítulos posteriores, estará también

³¹⁰ Sorel, Georges: *Reflexiones sobre la violencia*, trad. de Florentino Traperero, Alianza, Madrid, 1976 (1908).

³¹¹ Según el prefacio de Isaiah Berlin: “Sorel anhela regresar a los valores firmes de los robustos campesinos judíos o de la polis griega (...) No le interesa la felicidad ni la salvación, sino únicamente la calidad de la vida en sí, lo que antiguamente se llamaba virtud, como Kant y los románticos, concede valor a la motivación y al carácter, no a las consecuencias ni al éxito”. *Ibid.* p. 8.

³¹² *Ibid.*, pp. 43-44.

presente en la esfera de la producción cinematográfica militante.

Por su parte, Sorel dedica buena parte de su estudio a criticar la demagogia del líder impuesto desde fuera del movimiento³¹³ – socialdemocracia y parlamentarismo–, sin embargo, en la segunda mitad del texto, parece dedicarse a construir la épica o mito de la violencia proletaria como única fuerza capaz de generar una cohesión efectiva contra el capital en las masas obreras³¹⁴. No quisiéramos entrar en unas cuestiones que deberían tener un espacio propio y una atención considerable, además nos hemos adelantado a algunas cuestiones como son la aparición del marxismo o la filosofía nietzscheana, pero sí podemos concluir que con este discurso nos situamos frente a un cambio del estilo político que introduce las categorías artísticas reformuladas por el romanticismo: “Los filósofos no están dispuestos a admitir el derecho que tiene el Arte de mantener el culto de la “voluntad de poder”; (...). El arte, tal como la Economía, jamás quiso doblegarse a las exigencias de los ideólogos, y se permite turbar sus planes de armonía social; la humanidad está muy de acuerdo con la libertad del arte para que piense en subordinarlo a los fabricantes de burdas sociologías. Los marxistas están habituados a ver las ideologías tomar las cosas al revés, y diversamente a sus adversarios, deben considerar el arte como una realidad que hace nacer ideas, y no como una aplicación de ideas”³¹⁵. Sobre estas cuestiones acerca de la incidencia de lo artístico sobre el trabajo dedicaremos un apartado más adelante.

4.1.4. Algunas formas de arte para las masas: Richard Wagner y los teatros comunitarios

Volviendo sobre esta transformación del “arte de gobernar” de la política alemana que fundamenta como nunca antes el valor de la cultura en los objetivos de subjetivación política, podemos encontrar varios momentos clave. Por un lado, antes de 1871, el ansia de unidad nacional generalizada fomenta la liturgia nacionalista ferviente como ya hemos visto. Después de 1871 y hasta la República de Weimar se dispone la renovación del rito a través de la protesta contra la imposición desde arriba³¹⁶. Esta consideración

³¹³ “[la masa dirigida] Confía en que el *genio de sus jefes* ha de tornarla menos desdichada, y cree que una democracia libre podrá sustituir a una jerarquía perversa con otra jerarquía benéfica”, *Ibid.* p. 169.

³¹⁴ De este modo acaba el texto de Sorel: “Es a la violencia que el socialismo debe los altos valores por los cuales aporta la salvación al mundo moderno”, *Ibid.*, p. 265.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 246.

³¹⁶ Bajo clave marxista, y ya en el siglo XX, Georg Lúkacs hará la distinción entre “clase-en-sí”, como consciencia que en la clase obrera, caso que es estudiado por Lúkacs, viene dada por una adscripción que no emana de la propia experiencia (clase-en-sí) y que se contrapone a la consciencia generada desde la propia experiencia derivada de la alienación

política está implícita en el proyecto de Richard Wagner al proponer una constitución nacional de las masas (supuestamente desde abajo) donde cada individuo ha interiorizado la identidad nacional, es decir, igual que en el discurso fichteano, la identidad nacional forma parte de la voluntad natural de cada individuo.

El propio fundador del movimiento político de los gimnasios Frederich Jahn, figura estelar del conservadurismo y militarismo alemanes del XIX, también distinguía “entre los cultos impuestos y la transferencia espontánea del impulso religioso popular”³¹⁷. De este modo, tanto a los festejos públicos, como a las asociaciones de tiro al blanco o de coros masculinos, que se fundaron como todo un movimiento político, se incorporaban personas de todas las clases sociales. En 1897 se formó incluso una Sociedad de Festejos Nacionales apoyada directamente por la Comisión Central para el Deporte Popular y Juvenil (*Volks und Jendenspiele*) instituida en 1889. Aún así, no podemos dejar de subrayar que a pesar de estos intentos por cohesionar a la sociedad germana existían importantes divisiones políticas y de clase en el seno de la población. De hecho, en la República de Weimar se pondrá de manifiesto esta división interna a través de la expresión democrática y el fervor revolucionario.

Mosse indica que con el paso a una sociedad liberal, el nuevo nacionalismo se basará en apelar a los anhelos de la clase media por un mundo feliz, sano y ordenado que, tal y como lo expresan los millones de novelas que se leían en esa época, se ponía en alerta frente a cualquier alteración del orden político y social³¹⁸.

Según nos comenta Ernst Fischer, el concepto de arte popular que se desarrolla a causa de los acontecimientos aquí mencionados, va ligado a este concepto romántico de pueblo como una entidad homogénea, una esencia al margen y por encima de las divisiones de clase. Justamente se utilizó este concepto de pueblo arraigado en lo natural y espontáneo como antagonismo a lo artificioso de las sociedades modernas. Es por ello que Fischer, detectando que esta sublimación del arte popular, sometido a los refinamientos estéticos oportunos –tomando como ejemplo las obras de Béla Bartok- y despojado de su contexto social inicial, entra a formar parte de un

capitalista de la clase obrera (para-sí). “La consciencia que los hombres deberían tener (...) si tuvieran la posibilidad de comprender completamente su situación”, Lukács, Georg: *Historia y conciencia de clase*, trad. de Jacobo Muñoz, Grijalbo, Barcelona, 1975, (1923), p. 54. En Marx, el apunte sobre el extrañamiento como la oposición de *en sí* y *para sí*, es decir, de conciencia y autoconciencia, de objeto y sujeto o pensamiento abstracto y realidad sensible, lo encontramos en el “Tercer Manuscrito” sobre una crítica a la filosofía hegeliana. Marx, Karl: *Manuscritos de economía y filosofía*, trad. de Francisco Rubio Llorente, Alianza, Madrid, (1ª edición en 1974) 2003, (1844) pp.130-206.

³¹⁷ Mosse, *Op. cit.*, p. 116.

³¹⁸ *Ibid.*, p.134.

arte superior idealizado cuyas consecuencias, según Fischer, son reaccionarias: “Iba contra la burguesía pero iba también contra todas las manifestaciones de la lucha de clases y a veces acababa en una verborrea sobre el “compañerismo social” o en la predicación de una fraternidad falsa e hipócrita”³¹⁹.

Pero junto a este concepto de cultura popular contra el que arremete Fischer, habría que situar el otro concepto de cultura popular antagónico a éste y que Mijaíl Bajtin³²⁰ desveló a través del caso de Rabelais. En Bajtin se trata de una noción de lo popular extraída del periodo medieval que emerge de lo carnavalesco en tanto que lugar o ritual que deja en suspenso las jerarquías sociales, que permite una relatividad de las verdades y una risa burlona, separada de la actitud festiva por su liberación de las concepciones dominantes y su oposición a toda reglamentación. Este espíritu carnavalesco como mecanismo de liberación se someterá a una depuración en la época moderna que, tal y como comenta Fischer, se encamina hacia otras formas ya distintas como la sátira.

Lo que prevalece en estos años como gran referente en la renovación del espíritu popular será pues su componente como cohesionador nacional y será la llevada a cabo por Wagner después de abandonar sus ideales revolucionarios de 1848. Wagner será quien mejor articule el mito y el *Volk* a través de su proyecto de arte total que evoca lo eterno y lo inalterable, es decir el *Volk* como categoría trascendente. Esto lo hizo a través de combinar el mito cristiano con los mitos antiguos y la moral de la clase media (burguesía), como también a través de la configuración de espacios sagrados como Bayreuth y de unas acciones en forma de ópera que llamará “festivales”. El sentido de lo masivo como fiesta que podemos vincular a Wagner se constituye en ese proyecto operístico insuflado de un espíritu nacionalista que hunde sus raíces en el pasado romántico del músico. La particularidad aquí es articular cierto antindividualismo con el antirracionalismo románico y con el fervor nacional para crear el llamado *ideal aristocrático*³²¹ que a mediados del siglo XIX empieza a formarse contra la idea de una burguesía adocenada e inculta que se correspondía con uno de

³¹⁹ Para Fischer la aparición del realismo, en cambio, permitió elaborar un método que ponía de relieve las contradicciones de la sociedad y representarla críticamente tal y como pasó más frecuentemente en Inglaterra, Francia o Estados Unidos, antes que en Alemania o Austria. Fischer, *Op. cit.* p. 79.

³²⁰ Bajtin, Mijaíl: *La cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998 (1941).

³²¹ Para Alberto Luque, este carácter que encontramos de forma radicalizada en Wagner, tanto la exaltación sobrenatural, la libertad de la fantasía y lo sagrado, será un camino directo hacia la abstracción y “el encantamiento” que desarrollará la vanguardia, sobre todo en la figura de Kandinsky. En Luque, Alberto: *Arte moderno y esoterismo. Secularización y reencantamiento en la cultura contemporánea*, Milenio, Lleida, 2002, pp. 300-338.

los sentidos de masa. Esta misma idea de la masa –sea proletaria o no- como entidad que deshumaniza o desespiritualizaba al individuo también la podríamos encontrar en las reflexiones posteriores de Ortega y Gasset en torno al concepto de *hombre-masa* (1929) y lo veremos trasbasado también en los relatos antimodernos de un cineasta como King Vidor.

De este modo, el ideal aristocrático que Wagner articula en su mística alemana, a su vez topa con uno de los gérmenes de arte moderno entendido como vía de representación de lo inefable, y por qué no también, con la idea de una “revolución conservadora” encargada de escapar de la escisión del sujeto moderno y restaurar el vínculo con la totalidad, con un origen comunitario perdido. Con Wagner la producción cultural también pretenderá ir más allá del ámbito musical al generar una “filosofía wagneriana” basada en una crítica a la democracia y el racionalismo, fruto del odio contra lo francés y de un extremo antisemitismo, puesto que lo judío se había construido como la “antítesis perfecta de lo alemán”³²².

Paralelamente, en este momento álgido en la carrera de Richard Wagner – que además coincide con el proceso de unificación alemana- es cuando Nietzsche³²³ plantea sus objeciones acerca del carácter “afirmativo” de la trayectoria que había tomado su antiguo amigo en el abandono de “las cónicas revueltas” y de las “diminutas y microscópicas cosas del alma” hacia “los grandes muros y las pinturas murales atrevidas”.

En el compendio de los textos de Nietzsche contra Wagner – que sarcásticamente señala como “ensayo para psicólogos, pero *no* para alemanes”- se pueden leer una serie de críticas que anticipan la sospecha frente a todo arte dispuesto para las masas. En la crítica a la música de Wagner donde “la pose es el fin; el drama, como también la música, son siempre sólo sus medios (...), el peligro llega a su punto álgido cuando semejante música se apoya de modo cada vez más estricto en un histrionismo y una mímica completamente naturalistas, no dominados por ninguna ley de la plástica, que sólo quieren el *efecto* y nada más. Lo *expresivo* a toda costa y la música al servicio, esclava de la pose —*éste es el fin.*”

Sobre el festival wagneriano llegará a comentar Nietzsche: “En Bayreuth sólo se es sincero en cuanto masa; en cuanto individuo se miente, se miente uno a sí mismo (...) En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño, en mujer, en fariseo, en ganado electoral, en señor de patronato, en idiota —*en wagneriano*: ahí, hasta la conciencia más personal sucumbe a la magia niveladora del gran número, ahí reina el vecino, ahí *se convierte* uno en

³²² Tal y como Wagner apuntaba en su texto “¿Qué es lo alemán?” (1865).

³²³ Nietzsche, Friederich: “Nietzsche contra Wagner: documentos de un psicólogo (1888-1889)”, trad. de Manuel Joaquín Barrios Casares en *Er: Revista de filosofía*, nº 14, Friedrich Nietzsche, 1992, pp. 177-188.

vecino...”³²⁴. Y esta tendencia al ideal nacional, tendencia al uno frente a lo múltiple conecta directamente con el carácter de la cultura de masas que parece asomar de forma temprana en el teatro de Wagner³²⁵: “pero ¿creéis que *toda* música es la música del “convidado de piedra”— que *toda* música debiera irrumpir atravesando la pared y conmoviendo al auditorio hasta las entrañas?... ¡Sólo así *obra efecto* la música! — Pero, ¿sobre *quién* lo ha obrado? Sobre alguien sobre el que un artista *noble* no debe nunca obrar efecto, — ¡Sobre la masa! ¡Sobre los inmaduros! ¡Sobre los indolentes! ¡Sobre los enfermos! ¡Sobre los idiotas! ¡Sobre *wagnerianos!*...”.

En el siguiente extracto, Nietzsche explica cómo se desligó del músico con palabras bastante duras que merece la pena reproducir aquí por lo conectadas que se encuentran con lo visto hasta ahora – el auge de la cultura y su vinculación con el nacionalismo- y lo que va a ser analizado en el próximo apartado –las esperanzas en los movimientos de transformación social-. En cierto modo, estas palabras del autor sintetizan la deriva del siglo XIX y lo que, en palabras de Ricoeur³²⁶, sería la emergencia de la sospecha:

*Ya en el verano de 1876, a mediados de temporada de los primeros Festivales, tuvo lugar dentro de mí una despedida de Wagner. No soporto nada equívoco; desde que Wagner estuvo en Alemania, condescendió paso a paso con todo lo que yo desprecio — incluso con el antisemitismo... Fue entonces, en efecto, el momento cumbre para la despedida: pronto obtuve la prueba de ello. Richard Wagner, en apariencia el máximo triunfador, en realidad un podrido y desesperado *décadent*, se postró de improviso, desamparado y abatido, ante la cruz cristiana... (...)*

Cuando proseguí en solitario mi camino, temblaba; no mucho después caí enfermo, más que enfermo, cansado, cansado de la insostenible desilusión ante todo lo que aún sigue entusiasmandonos a nosotros, hombres modernos, ante la fuerza, el trabajo, la esperanza, la juventud, el amor dilapidados por todas partes, cansado de la náusea ante toda la mentira idealista y el debilitamiento de la

³²⁴ *Ibid.*, p. 179.

³²⁵ Nietzsche en determinado momento habla del siglo XIX como el “siglo de la masa”.

³²⁶ Según la expresión de Paul Ricoeur para designar la emergencia de un discurso crítico contra el idealismo durante el siglo XIX en Nietzsche, Marx y Freud: “El filósofo contemporáneo se encuentra con Freud en los mismos parajes en los que halla a Nietzsche y a Marx; los tres se erigen ante él como protagonistas de la sospecha, como desenmascaradores. Un problema nuevo ha nacido: el del engaño de la conciencia, de la conciencia como engaño; dicho problema no puede constituir un problema particular entre otros, pues lo que está en cuestión de manera general y radical es aquello que, para nosotros –buenos fenomenólogos–, constituye el campo, el fundamento, el origen mismo de toda significación: la conciencia” en Ricoeur, Paul: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003 (1969), p.95.

*conciencia, (...) de la tristeza de una implacable sospecha — la de que de ahora en adelante estaba condenado a desconfiar más profundamente, a despreciar más profundamente, a estar más profundamente solo que antes. Pues no he tenido nunca a nadie como Richard Wagner... Siempre estuve condenado a tener alemanes.*³²⁷

La captación de las emociones de la ciudadanía alemana no se llevó a cabo sólo a manos del músico, también proliferaron otras formas de teatro, llamado “comunitario”, es decir, creado desde lo que se entendía por popular: en el sencillo escenario de la naturaleza o en las plazas medievales en las que participaban las masas populares y actores aficionados representando tramas germánicas. A estos festivales se les pondrá la sugestiva nomenclatura de “Teatro del futuro”. Otras veces se desarrolló un teatro en el que la participación del público era muy acentuada, llamándose también “teatro del pueblo”. En esta línea de participación del público y de culto a la nación se difundió el “teatro lego” que echaba sus raíces en los misterios evangélicos y formaban parte de las actividades del Movimiento Juvenil Alemán cuya tradición se extenderá hasta los años treinta del siglo XX. Aunque estas formas de teatro comunitario se abandonarán con la entrada del Tercer Reich, las innovaciones introducidas por Wagner y los movimientos nacionalistas se destilarán en el teatro convencional-oficial³²⁸. Incluso podemos advertir una similitud entre estos postulados y la legitimación del cine como séptimo arte que tendrá lugar durante la década de los años diez: “por el contrario, la tarea de poner en escena consiste en dar al público la mayor sensación de ilusión posible y, de este modo, realizar sus sueños”³²⁹.

En este momento podemos contraponer la idea de una cultura crítica a la de una cultura afirmativa, siguiendo la definición de Marcuse³³⁰, a un

³²⁷ Nietzsche, *Contra Wagner*, p. 180.

³²⁸ También hay que destacar que la agitación de masas, el *agitprop* y el teatro popular de las asociaciones obreras (surgido en 1890) tuvo una gran repercusión en el diseño de la nueva política. Entre estos espectáculos masivos estaban los mítines socialistas de LaSalle; llenos de debates y discursos dirigidos a la multitud, de desfiles y cultos a la bandera por encima del culto a la personalidad del líder, etc. El movimiento obrero participaba también en agrupaciones corales constituidas a partir de 1875 por los propios obreros, estos nuevos grupos coincidieron con la formación de asociaciones electorales socialdemócratas.

³²⁹ Mosse, *Op. cit.*, p. 151.

³³⁰ Específicamente, Marcuse define el concepto de cultura afirmativa como “aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, (...) pero que todo el mundo desde su interioridad, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo.” En Marcuse, *Op. cit.*, pp. 45-78.

concepto de cultura que se identifica con la “cultura nacional” y según la cual el mundo espiritual es abstraído de una totalidad social, de un proceso histórico, elevándose la cultura a la categoría de un (falso) patrimonio colectivo y de una (falsa) universalidad. Este concepto contrapone el mundo espiritual al material, en la medida en que contrapone la cultura como valor y fin en sí misma – precepto que contenía el pensamiento kantiano-, al mundo de la utilidad social y de los fines mediatos. Como veremos más adelante, con la articulación entre la teoría socialista y la producción cultural y artística se da lugar, en algunos casos, a diferentes dispositivos críticos que intentan superar ese “Valor Espiritual” y esas categorías universalistas.

De las tensiones entre la cultura entendida como instrumento de gobierno y la cultura entendida como herramienta crítica, comienzan a emerger una serie de “ismos” –el romanticismo se puede calificar ya como un *ismo* basado en el “estilo sin estilo- y manifiestos que muchas veces contienen una voluntad política de crítica social. Aunque en estas tendencias no debemos olvidar que se contienen no pocas contradicciones: elementos críticos que se ocultan tras el misticismo (simbolismo), una modernidad fundada a través de lo antiguo (William Morris), rupturas formales que acaban en la defensa del silencio en la poesía y proponiendo una “estética de la sugerencia” (Mallarmé), “elogios de la impresión pasiva (impresionismo) o de la expresión activa (expresionismo)”³³¹, etc. Esta serie de propuestas que tienden hacia lo mítico o hacia lo crítico las podemos singularizar como carácter afirmativo y/o negativo. Veamos por ejemplo, desde dentro mismo de las vanguardias, los antagonismos entre la afirmación del progreso y la exaltación de la tecnología en el futurismo o la negación y crítica total a la promesa moderna en el dadaísmo. Todas estas disensiones, tal y como veremos en capítulos posteriores, también van a ser heredados en las prácticas cinematográficas del siglo XX.

4.2. Renovación de la estructura del campo artístico y la figura del artista en Francia e Inglaterra durante el siglo XIX

Después de ver cómo el arte y la producción cultural se ponen al servicio del Estado moderno en el caso alemán, vamos a ver ahora las transformaciones que tienen lugar en el seno del campo artístico francés debido a los cambios políticos y económicos derivados de la industrialización y la post-revolución para luego insertar en ese contexto la aparición de cierta actitud crítica.

Durante la Revolución Francesa, en la década de los años noventa, los artistas y los nuevos cargos políticos, sobre todo en París, emprendieron la tarea de reorganizar instituciones como la Academia para que se contemplara el acceso libre a los Salones de exposición. Con las convulsiones

³³¹ Argullol, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 85.

revolucionarias, la vida profesional de los artistas había cambiado sustancialmente. De la formación tutelada y continuada de los artistas en instituciones estables, a partir del 1792, con el gobierno republicano, se elimina el mecenazgo por parte de figuras –hasta el momento indispensables– como la Iglesia y las cortes y se desarrollan nuevas propuestas de arte público conducido por los líderes políticos, encargados de mantener un programa de encargos que permitiesen la supervivencia profesional del artista más allá de las formas de mecenazgo tradicionales. Como consecuencia de estas transformaciones, la situación del artista ahora es mucho más precaria que la de aquellos pintores o escultores que lograron trabajar en el Antiguo Régimen. Debido a que en estos momentos la carrera artística pasaba a depender del éxito y del reconocimiento público, la figura del artista se verá situada en un marco de competencia basado en la originalidad y el genio individual. Una vida la del artista que, comenta el historiador Thomas Crow, tensa en lo político y sometida a una fuerte presión en lo profesional, reproducía un esquema caracterizado por la dialéctica de una responsabilidad precoz y una dependencia lastrante: los discípulos favorecidos –en el sistema de talleres-estudios– se veían estimulados –en un sentido que resultaba plenamente coherente con una posición política progresista– a verse a sí mismos como iguales al maestro dado que la pedagogía igualitaria llegó a alcanzar cierta consideración en Europa. Sin embargo, el ejercicio de ese derecho no hacía sino atarlos cada vez más a su modelo, más profundamente, en muchos sentidos, de lo que lo habrían hecho los métodos más autoritarios y pasados de moda³³². Véase aquí, remitiéndonos al vocablo usado por Foucault, cómo la tecnología del yo –aunque no es una tecnología específica de la modernidad– toma relevancia en las sociedades modernas y también en las nuevas estructuras del campo artístico ya que, con la ruptura del antiguo sistema corporativo y la aparición de unas élites forjadas a través del mérito o, como diría Nathalie Heinich, de “una suerte de aristocracia institucional”³³³, el artista “en libertad”, fuera de las jerarquías de la corporación que no responde frente al maestro sino frente a sí mismo, ha de interiorizar y desarrollar competencias y doctrinas que le permitan la distinción frente al resto. Este proceso que se despliega a lo largo del siglo XIX, nos obligará a plantear la carrera artística no tanto en términos de un régimen profesional, que está vinculado al ámbito del sistema oficial y las academias, como de un régimen vocacional³³⁴ que define el estatuto del artista.

³³² Según apunta Thomas Crow en su obra sobre Jacques-Louis David, Jean-Germain Drouais y Anne-Louis Girodet-Trioson: *Emulación. la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2002, p. 122.

³³³ Heinich, Nathalie: *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996, p.20.

³³⁴ *Ibid.*, pp. 35-38.

Aunque con todo, Thomas Crow también alude a que el Reinado del Terror, en el campo de las artes, acabó por imponer “una correspondiente licencia en materia de estilo pictórico que hacía discutible la libertad y la distinción individual. De hecho, el cultivo de la originalidad había pasado en gran parte de la cultura artística a las modas de una elite extravagante, devota de la juventud y apolítica”³³⁵.

En 1799 el golpe de estado de Napoleón y la continuación de un arte oficial representativo del clasicismo tardío que ya contenía dentro de sí, según los historiadores del arte, lo que dará lugar al desarrollo posterior del subjetivismo romántico en las artes plásticas³³⁶, vio emerger artistas que como Delacroix acabarán por hacer incuestionable la idea de que las cualidades de erudición dependían de los recursos intelectuales de cada individuo y no de la credencial de la Academia, dando lugar así a un modelo de artista [no olvidemos que siempre masculino] que había de probarse y demostrarse en cada muestra al público³³⁷. Todos estos fenómenos imponían pues unas nuevas formas de institucionalización.

Pero a pesar del liberalismo en materia de innovaciones artísticas, experiencias antiacadémicas y democráticas sucedidas durante el Reinado de Terror como la Commune des arts, finalizada en 1793; la revolucionaria Société populaire et républicaine des arts sucedida por el Club révolutionnaire des arts en 1794 y también liderada por David, darían paso, a principios del siglo XIX, a una situación donde el arte se encontraba sometido a una estructura jurídica muy fuerte. Entre las grandes instituciones financiadas por el Estado e integradas dentro de su estructura y necesidades estaba la nueva Académie des Beaux-Arts, refundada en 1816 tras ser abolida por la Revolución. A través de estas instituciones se mantienen los géneros artísticos con una jerarquía de valor determinado (historia, género, retrato, paisaje, naturaleza muerta) asegurando este programa en la École des Beaux-Arts y con la preeminencia del Salón como plataforma estratégica de promoción de artistas y de compra de obras por parte del Estado. A la vez, vuelven a tomar consistencia formas de consumo y difusión como la crítica de arte, la prensa especializada, etc. Como

³³⁵ Crow, Thomas: “Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres” en Eisenman, Stephen F. (ed.): *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2001, p. 39.

³³⁶ De igual forma se ha detectado el germen del primer romanticismo en los primeros manifiestos pre-revolucionarios desde las artes plásticas como fueron el *Juramento de los Horacios* (1785) y *Brutus* (1789) por su estilo antiacadémico y por la temática escogida donde se señala la virtud de la Antigüedad clásica y republicana como antagonismo a la contemporánea monarquía francesa. De igual forma se ha señalado el giro hacia el realismo romántico de *La muerte de Marat* de 1793 como el antecesor del realismo social del siglo XIX e incluso del realismo socialista. Drew Egbert, Donald: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la revolución francesa a mayo del 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1969), pp. 50-51.

³³⁷ Crow, “Patriotismo y virtud”, p. 74.

comentan Nigel Blake y Francis Frascina³³⁸, la Academia fomentaba la creación de un arte erudito, una asimilación de todo un corpus teórico artístico en donde se trataban cuestiones relativas a la manera adecuada de narrar, lo que es edificante, la pertinencia de lo bello... en definitiva, la academia, ahora más especializada gracias al empuje de la disciplina estética, sustentaba una ideología total del arte sobre las creencias y actitudes en torno a qué se debía considerar arte, qué hacía de un pintor un artista y cómo se encuadraba el arte en la sociedad. La regulación de la actividad artística se llevaba a cabo a través de los Salones, exposiciones de la propia academia que funcionaban mediante una serie de inclusiones y exclusiones de los artistas elegidos por un jurado. Los Salones canalizaban la oferta artística tras la desaparición de los grandes estamentos (Iglesia, Corona, Aristocracia) como mecenas únicos mientras que la burguesía, frente al monopolio estatal, establecía sus relaciones con los artistas a través del Salón.

De nuevo, el problema del juicio y la crítica vuelven a estar presentes en el centro del debate sobre el arte cuando estos salones se convierten en aquella *institución de la publicidad* definida por Habermas en relación a las sociedades modernas. No es de extrañar que, con toda la tradición de voces críticas contra los cánones académicos y contra la idea misma de Academia³³⁹, al sector artístico no le supusiera gran esfuerzo reelaborar su movimiento de oposición con la llegada de las revoluciones de 1830 y 1848. En el periodo previo e inmediatamente posterior a la Revolución Francesa, la primera acción que soportaba la nueva emancipación de los artistas (David, Ingres, Girodet, etc.) y su lugar frente a una minoría gubernamental, estaría vinculada a algo que nos trae reminiscencias de los postulados kantianos: el culto a la virtud cívica. Un culto que traía consigo la recuperación de los temas de la antigüedad clásica de Grecia y Roma como crítica simbólica al presente corrupto y a las desigualdades sociales³⁴⁰ tal como se deriva de una obra como el *Brutus* de David. Se trataría de unas formas que intentaban evocar, no a una apología de la autoridad del Estado,

³³⁸ Blake, Nigel y Frascina, Francis: “La práctica moderna del arte y de la modernidad” en Blake, Nigel; Frascina, Francis; Fer, Briony; Garb, Tamar y Harrison, Charles: *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid, 1998, p. 64-65.

³³⁹ Sobre el papel de las Academias y los artistas progresistas durante el siglo XIX véase el clásico de Pevsner, Nikolaus: *Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 132-163. Es curiosa la reflexión de este autor al indicar que si bien hubiera triunfado plenamente la idea de un arte totalmente libre que venía labrándose desde el siglo XVIII, se hubiera podido promocionar en base a adquisiciones o encargos, pero nunca a través de la idea de una educación artística “gubernamental del Estado” en el siglo XIX, ya que constituía una paradoja absurda. De este modo, el parlamentarismo hubiera acabado definitivamente con la idea de una Academia, si no hubiera sido por la aparición, en 1900 del movimiento Arts&Crafts.

³⁴⁰ Eisenman, *Op. cit.* p. 15.

sino a la voluntad popular y a la libertad autónoma del individuo.

Sin embargo, el posterior contacto de la comunidad artística con las convulsiones revolucionarias iba a generar relatos ya completamente distintos. Según comenta Stephen Eisenman, desde las primeras y segundas décadas del siglo “la crisis del significado que en último término llevó a la creación de un arte moderno y crítico en el siglo XIX, era nada menos que una crisis de la esfera pública misma”³⁴¹. Es decir, una vez la burguesía tenía asegurada su hegemonía cultural, comienzan a insertarse en esa esfera pública agentes y contra-discursos de clase y género que ponen en crisis el sentido común y la razón burguesas. Acontecimientos éstos que nos permitirán hablar, ya en 1848, de una vanguardia artístico-política -al menos en el contexto francés. El término de vanguardia, aunque tome su definitiva relevancia en el campo artístico con Baudelaire, se desvincula de su acepción exclusivamente militar y pensada como una élite de liderazgo político, social y artístico a través de la obra de Henri de Saint Simon -quien fuera coronel durante un breve lapso de tiempo. El socialismo utópico francés, en auge tras la muerte de sus fundadores Saint-Simon y Charles Fourier (en 1825 y 1837 respectivamente), supuso un influjo muy relevante de ideas políticas en el campo artístico dado que, tanto Saint-Simon como Fourier, dedicaron sumos esfuerzos en señalar el rol social y político de los artistas junto a los hombres de ciencia y a los industriales-artesanos en una vanguardia que debería impulsar la sociedad hacia el progreso. De este modo, afirmaba Saint-Simon:

*Somos nosotros, los artistas, quienes serviremos a vosotros de vanguardia: el poder de las artes es en verdad más inmediato y más rápido; cuando deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en el mármol o en la tela; (...) y de esa manera, sobre todas las otras, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa. Nos dirigimos a la imaginación y a los sentimientos de la humanidad; podemos por tanto ejercer siempre la acción más vívida y más decisiva; y si hoy nuestro papel parece nulo o cuando menos secundario, lo que falta a las artes es aquello que resulta esencial para su energía y para su éxito, es decir, un impulso común y una idea general*³⁴².

³⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

³⁴² Según comenta Saint-Simon en *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, [París, 1825, p. 311] fragmento citado en Drew Egbert, *Op. cit.*, p. 125. Así mismo, la proliferación del término se verá impulsado en el periodo revolucionario francés de 1848 por ejemplo, cuando se edita el periódico radical titulado *L'avant-garde* junto a otros tantos que también incorporaban el concepto en su título, véase aquí la revista anarquista de Kropotkin en 1876 *L'avant-garde*.

Tales ideas sansimonianas encontrarían su expresión en proyectos arquitectónicos experimentales como los de Barthélemy-Prospér Enfantin, las propuestas de falansterio de Victor Considerant o en André Godin y su *familistère* (1859), este último inspirado también por las *Considérations sociales sur l'architectonique* (1834) de Fourier. Otras manifestaciones que también intentarían articular las ideas políticas radicales en proyectos artísticos pasarán por la realista *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix sobre las revoluciones de 1830 y admirada por los primeros socialistas. Sin embargo, comenta Donald Drew Egbert, sería un artista aún más realista como el caricaturista Honoré Daumier quien, alejado del método pictórico y por sus incisivas críticas a través de sus dibujos, sería aclamado por los artistas y emergentes marxistas de la primera mitad del siglo XIX³⁴³. De hecho, como pionero artista de la cultura de masas, Daumier hacía un uso casi exclusivo de la litografía, cosa que le permitía llegar a un gran número de ciudadanos a través de publicaciones periódicas.

Junto a Daumier, la actitud crítica que irrumpirá con las figuras de Courbet, Flaubert y Baudelaire, representaría no sólo una actitud negativa frente a determinados asuntos sociales, sino una puesta en crisis de los códigos clásicos que hasta ahora sustentaban el discurso revolucionario. Ahora, ya disipado de cualquier atisbo idealista, rompiendo definitivamente con aquellas ideas contenidas en el virtuosismo y el patriotismo de la primera época a través de las reminiscencias a la Antigüedad clásica, la crítica institucional que emerge en estas figuras pone en marcha procesos acordes con la modernidad artística. Junto a este despuntar de la vanguardia artística entrarán en juego posiciones más radicalizadas en torno a la consideración del pueblo y los “nuevos Bárbaros”, quienes a partir de 1832 serán auspiciados bajo el concepto de proletariado (introducido por Auguste Blanqui) y aunque fuera de cualquier cuerpo político³⁴⁴ ya serán considerados como un grupo social completamente antagónico a la burguesía. Todos estos artistas implicados en las barricadas de 1848 lo estarían también en las de la Comuna de 1871³⁴⁵.

³⁴³ *Ibid.*, p. 175.

³⁴⁴ Los objetivos en de las revoluciones obreras del siglo XIX serán principalmente el derecho al trabajo, derecho a un salario justo y a la organización de sindicatos, es decir, acceso a derechos políticos. Clark, Timothy J.: *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames&Hudson, London, 1973, p. 12.

³⁴⁵ Hay que considerar aquí el caso del Consejo Comunal y la Comisión Educativa de la Comuna al constituir la *Fédération des artistes de Paris* cuyo programa sería firmado por Courbet, Eugène Portier, Jules Dalou, James Tissot, Falguière, Dubois, Daumier, Corot, Manet, Mollet, etc. Para un estudio pormenorizado de la Federación véase: Sánchez, Gonzalo: *Organizing Independence: The Artists' Federation of the Paris Commune and its legacy, 1871-1889*, University of Nebraska Pres, Lincoln, 1997.

Este proceso de emancipación instituyente que nos ofrece el siglo XIX tendrá uno de sus momentos paradigmáticos en 1855 cuando Gustave Courbet, al ser rechazada su obra *El estudio del pintor* y con dinero prestado, realiza una exposición que podemos considerar como la primera exposición “independiente” donde expondrá toda su obra. Mucho más adelante, en 1884, la institución del Salón, que seguía conteniendo cierto aire aristocrático, se verá de nuevo amenazada ideológicamente por una serie de artistas “independientes” organizados en torno a la Société des Artistes Indépendants³⁴⁶ que, bajo el lema el lema “sin jurado ni premios”, trabajarán para un público heterogéneo formado por la burguesía intelectual y una clase media instruida y aficionada. De hecho, esta práctica por parte de pintores y artistas de generar instituciones de manera independiente y auto-constituida –ya muchos artistas como Jacques-Louis David habían gestionado sus propios talleres y estudios al margen de la Academia- cobrará mucho ímpetu a lo largo del XIX y XX, pudiéndose encontrar gran número de organizaciones al margen de las oficiales. Según Williams³⁴⁷ estos acontecimientos pueden conectarse directamente con dos factores relacionados entre sí: el desarrollo de las academias de enseñanza, con su tendencia a prescribir reglas³⁴⁸ y la importancia creciente de la exposición dentro de las condiciones de mercado artístico. Los grupos de ruptura frente al bloque académico o estatal constituyeron una iniciativa que ya había culminado con el caso más nombrado del Salon des Refusés de 1863 o el caso de Courbet, detonado por el rechazo de su obra cuyo título rezaba *El estudio. Alegoría real de los últimos siete años de mi vida*. En esta imagen el espacio se divide según los “adversarios” del pintor a la derecha y sus amigos a la izquierda, estando el artista, con su talento individual y personal en el medio. En todo caso hay que considerar aquí que, tal y como señalan algunos estudios de historia del arte, tales antagonismos y resistencias a

³⁴⁶ Fundada por Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat y Paul Signac crearán el Salon de los Independientes, con la intención de presentar con toda libertad sus obras en público. La “*Société des Artistes Indépendants*” aún sigue en activo, se puede consultar en <http://www.artistes-independants.fr/> [Consulta: 12 febrero de 2009].

³⁴⁷ Williams, *Cultura y sociedad*, p. 60.

³⁴⁸ Si nos desplazamos a Francia y fijamos la atención en cómo se propone articular el arte, la cultura y la educación como un competencia estatal hay que tener en cuenta la importancia que toma desde finales del XVIII la instrucción pública. La acción estatal sobre la cultura se inicia con la asimilación por parte del Estado de funciones como la educación o la instrucción pública. Esta atribución de la enseñanza como misión de la soberanía del estado, como comenta Vaquer, trataba de organizar algo tan sensible como era el control de las ciencias y la formación de un espíritu laico que asegurara la obediencia al Estado durante el periodo ilustrado. De este fenómeno se desprendieron las políticas conservacionistas del patrimonio nacional, de las que en Francia en el 1664 fue el precedente la Surintendance Générale des Bâtiments du Roi de Colbert. Vaquer, *Op. cit.*, pp. 32-34.

mediados del siglo XIX ya no pueden ser considerados de manera estricta como algo fuera de la Academia³⁴⁹ si no que ya de forma temprana los debemos señalar como parte de los procesos de innovación de ésta. Este fenómeno de cooptación del afuera o de la inserción de la crítica por parte de la propia institución se va a ser una constante en los casos a analizar, tanto artísticos como cinematográficos.

Las transformaciones que tienen lugar en el campo artístico de este siglo son muchas y muy trascendentes de cara a la emergencia de dispositivos críticos en las artes y la cultura. Sin embargo, como vamos comprobando, la contrapartida a la creciente responsabilidad social del artista será la emergencia de lo que Pierre Bourdieu ha llamado el estatuto de *excepción de la obra de arte* - tal y como se desarrolla en una de las obras que tratan este tema a través del caso francés del siglo XIX, *Las reglas del arte*³⁵⁰.

4.2.1. El estatuto de excepción de la obra de arte.

La especificidad, la singularidad del creador siempre situado en el bando de lo Único, proceso que se ha venido dando desde inicios del XIX, está ya bien instaurada en el *estatuto de excepción de la obra de arte*³⁵¹ que Bourdieu ubica de forma plena en 1848. Tal estatuto invade no sólo las obras sino toda la institución artística, afectando así también a los propios análisis sobre la producción artística que se verán desprendidos de su articulación con lo social, y por tanto, darán lugar a la propia autonomía de la crítica de arte. De la misma forma y antes de Bourdieu, Walter Benjamin hablaría también de esta reacción “teológica” contra la función social del arte vinculándola a la aparición del medio fotográfico (1839):

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras

³⁴⁹ Este es el caso de estudios como el de Charles Rosen y Henri Zerner, los cuales insisten en que el espíritu de oposición a la regla y a la autoridad se transfiere también dentro de la propia Academia, o bien, desvelan que la lucha contra el sistema es una idiosincrasia universal motivada por la voluntad de entrar en él. En Rose, Charles y Zerner, Henri: *Romanticismo y realismo. Los mitos del siglo XIX*, Hermann Blume, 1988, p. 24.

³⁵⁰ Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

³⁵¹ Bourdieu, en su preámbulo a *Las reglas del arte*, también extiende tal estado de excepción al campo de la historia del arte y se encarga de exponer las carencias metodológicas a las que una sociología del arte se enfrenta: “¿Por qué tanto empeño en conferir a la obra de arte -y al conocimiento al que apela- ese estatuto de excepción, si no es para debilitar con un descrédito perjudicial los intentos (necesariamente laboriosos e imperfectos) de quienes pretenden someter esos productos de la acción humana al tratamiento corriente de la ciencia corriente, y para afirmar la trascendencia (espiritual) de quienes saben reconocer su trascendencia?”, *Ibid.*, p.11.

*revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de l'art pour l'art, esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte puro que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.)*³⁵²

Para Benjamin, la reproductibilidad técnica de los nuevos medios suponía, en primer lugar, desbancar la función *cultural* de la obra de arte y abrir camino a la libre transmisión de la información, con lo que la implicación social de las prácticas artísticas se transformaba sustancialmente a favor de proyectos de transformación social: “En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política”³⁵³.

Otros discursos críticos con la deriva de la autonomía del arte, y más cercanos en el tiempo aunque “menos científicos” quizás que el de Bourdieu, serán textos como el de Jean Gimpel en *Contra el arte y los artistas*. Al referirse a cierta “decadencia” de la intelligentsia occidental, el autor aborda lo referente a la herencia del valor espiritual en las artes de esta manera: “Las civilizaciones futuras se preguntarán cómo nuestra sociedad, que en tantos dominios contribuyó a hacer progresar a la humanidad, pudo apasionarse por problemas tan fútiles como los del arte, lo mismo que nosotros nos preguntamos cómo la civilización de Bizancio pudo apasionarse en 1453 por la cuestión del sexo de los ángeles”³⁵⁴; y más adelante, citando al racionalista Julien Benda: “La religión de lo oscuro se enuncia aún entre sus grandes sacerdotes por una guerra expresa declarada a lo comunicable (...) la mayoría de los intelectuales encuentran menos hiriente ser tratados de mentirosos, falsarios, ladrones, que de “insensibles al arte”, pareciéndoles ésta la peor de las injurias. Tal es al menos la jerarquía de los valores adoptados por algunos intelectuales franceses que en otra época reclamaron la impunidad de traidores comprobados porque “tenían talento”.”³⁵⁵

De igual modo, Herbert Marcuse, en su manifiesto de oposición a cierta tradición de la cultura idealista en *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, presenta su oposición a la creencia en ese lugar supremo del espíritu

³⁵² Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, pp. 17-59.

³⁵³ *Ibid.* p. 20.

³⁵⁴ Gimpel, Jean: *Contra el arte y los artistas*, Gedisa, Barcelona, 1979 (1968), p.17.

³⁵⁵ Benda, Julien: *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Gallimard, París, 1945.

que justifica la infabilidad del arte. Marcuse hace un análisis que subraya la relevancia de la filosofía idealista en el asentamiento de unos valores no cosificables (el alma, el arte, la belleza, etc.), valores que representan una especie de esfera artística no mancillada por cuestiones materiales y preservada por la cultura burguesa, un lugar donde se pueda justificar que hay una verdad superior que afirma que es posible una organización de la existencia donde el beneficio económico no es el que decide. Marcuse oponía a este principio inmaterial, que acontece en el alma del individuo y que rige una vida más noble, la defensa de la materialidad, de una necesidad de transformación del orden material de la vida, basada en la modificación real de las relaciones materiales de la existencia y de una nueva organización del trabajo y del placer³⁵⁶.

Como vemos, la generación de un valor no inmanente de la cultura y las artes, a través de la propagación de la idea de autonomía que venía impulsada desde el idealismo, que impregna el siglo XIX y continúa vigente en el XX, será uno de los frentes a batallar por parte de algunos integrantes de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, acudimos aquí al autor francófono puesto que creemos ilustra de marea muy interesante el complejo proceso de institución de tal autonomía³⁵⁷.

4.2.2. La nueva subordinación estructural del artista: artistas sociales, bohemios y consagrados.

Según Bourdieu, todo este proceso de aceptación del valor ideal de la cultura tendrá como resultado toda una serie de dispositivos que a lo largo del siglo XIX establecen una nueva relación entre los productores culturales y las clases dominantes. Sobre la relación basada en la dependencia directa entre mecenas o protector oficial y el artista o escritor, el autor señala la aparición de una nueva *subordinación estructural* impuesta de forma desigual según la posición del artista en su campo. Es decir, se da una subordinación impuesta sobre el artista, no sólo desde la mediación ejercida por el

³⁵⁶ Marcuse, *Op. cit.*

³⁵⁷ Dejamos constancia aquí de que somos conscientes de la existencia de numerosos títulos bibliográficos, a parte de otros títulos de Bourdieu como puedan ser *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto* [Taurus, Madrid, 1991], que se han ocupado de las transformaciones estructurales del campo artístico durante el siglo XIX y puesto que el objetivo de la investigación es ahondar en prácticas cinematográficas del siglo XX no podemos dedicar la extensión que se merece al tema. En este sentido son interesantes títulos que abrieron vías historiográficas que rehusaron el análisis autónomo del artista además de señalar las transformaciones sociales del siglo XIX como el de Harrison y Cynthia White: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* [John Wiley & Sons, London, 1965] además de las ya citadas obras de Timothy Clark y Thomas Crow, las Niklas Pevsner en los años 40 o las de Pierre Francastel o Michael Baxandal... Para más información sobre cuestiones de sociología del arte se puede consultar Wolff, Janet: *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997.

mercado, con sus censuras y sanciones, y las ejercidas desde las instancias políticas y por parte de miembros de la familia imperial (por ejemplo llevando a juicio a gran parte de los poetas románticos comprometidos socialmente), sino que existe una nueva mediación basada en la posibilidad de extraer beneficios materiales³⁵⁸, simbólicos (pensiones o difusión de contenidos en salas de teatro, exposiciones o salas de concierto, distinciones honoríficas) o basada en la posición que tiene el artista, pudiendo estar contratado en multitud de nuevos puestos de trabajo que emergen de la literatura industrial: el periodismo, la edición, la ilustración de folletines...

Por último esa subordinación estructural se ve mediada a su vez por los vínculos establecidos entre los actores del sector, que tienen su epicentro en los Salones donde la alta sociedad establece sus afinidades de estilo de vida y su sistema de valores, y los artistas que los frecuentan y cuya relación “contribuye a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado”³⁵⁹.

Por otro lado, estos Salones son denominados por Bourdieu como *instituciones bastardas*, teniendo en cuenta que las instancias políticas tratan de imponer su visión a los artistas y apropiarse de la consagración y legitimación de la que éstos gozan; dando pie a la plataforma del Salón como un lugar de excepción donde artistas necesitados justifican sus concesiones.

En definitiva, se abre un nuevo campo de subordinaciones estructurales donde la preocupación de los artistas por su autonomía frente al industrialismo creciente, por un lado, se convierte cada vez más en una posición política, mientras que por el otro, construye una figura basada en valores *antieconómicos*. Estos artistas muchas veces actúan mediante la protección de algunos personajes liberales de la época – Bourdieu se fija en el caso de la princesa Matilde rodeada de artistas, músicos y literatos de diversa procedencia y a quienes a menudo financiaba-. Resumiendo bastante, la complejidad de esta estructura artística que comparte espacio junto a la prensa y la industria editorial se puede dividir en dos grandes áreas con sus respectivos Salones como epicentro de la actividad artística. Por un lado, los Salones de la corte con sus escritores o artistas exitosos y mundanos; por otro, los salones de carácter elitista junto a los pequeños

³⁵⁸ Aunque la posibilidad de extraer beneficios materiales no es propia del siglo XIX, sino que ya desde el momento en que aparece la figura del editor y la incipiente industria editorial, como intermediaria entre autores contratados y el consumidor final, es decir, entender el libro como mercancía lo encontramos ya en el siglo XVI. En Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean: *La aparición del libro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 119. En estudios sobre la mercantilización de la cultura es frecuente también tomar como ejemplo, por su ilustración de la situación del artista del XVIII entre la industria y el arte puro: Goethe, Johann Wolfgang von: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid, 2000.

³⁵⁹ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 82.

grupos de la bohemia aglutinados bajo una misma ideología de oposición al sistema industrializado y capitalista.

En el estudio preliminar de Bourdieu para *Las reglas del arte* que versa sobre *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, el autor reconoce los tres grandes tipos de productores culturales que en el siglo XIX conforman parte de la estructura del campo artístico. La emergencia de la figura del artista se define según su pertenencia a grupos como: los **artistas sociales**, próximos a los movimientos obreros que cobran fuerza a mediados de siglo; la **Bohemia**, como grupúsculo de artistas cuya característica común es el bajo presupuesto del que disponen –pero también están vinculados a los movimientos que emergen con el socialismo; y otro gran núcleo que conformarían los artistas que triunfan entre la burguesía (**artistas consagrados**) gracias al crecimiento del mercado, sobre todo si tenemos en cuenta el auge de la novela industrial que sobre todo en el siglo XVIII rompió con el marco moralizante de la literatura para convertirse en parte de la importante comercialización del ocio de estos años, junto a los conciertos, las carreras de caballo y los circos³⁶⁰. En este proceso tiene lugar otro aspecto de la racionalización de la vida moderna a través de la separación entre cultura (vinculado a la esfera íntima) y trabajo, es decir, la separación entre el tiempo de ocio y el tiempo de trabajo propia del capitalismo.

La lectura de la novela de Flaubert, reseñable según Bourdieu por su carácter de crónica social, permite establecer una correspondencia entre “las formas del amor y las formas del amor por el arte que se están inventando, más o menos en la misma época, y en el mismo mundo, el de la bohemia y los artistas, y por otra la relación de inversión que enfrenta al mundo del arte puro con el mundo de los negocios”³⁶¹. La situación de ubicuidad social, es decir, la liberación de imposiciones sociales que ahora afectan al artista, es una liberación que al mismo tiempo enfrenta al artista a asumir la riqueza espiritual como riqueza que rechaza lo material e instaura el lema de “quien pierde gana”, es decir, propone como principio inverso a la obtención de beneficios económicos, el principio del capital cultural. Esto viene a ser lo que Bourdieu llama, al referirse al “artista desprendido”, un *mundo económico al revés*³⁶², donde una obra de arte no puede especificar su valor comercial al tratarse de una *economía anti-económica* del arte puro³⁶³. Así lo expresa Flaubert en una de sus cartas:

Somos obreros de lujo. Pero resulta que nadie es lo bastante rico

³⁶⁰ Briggs, Asa y Burke, Peter: *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Taurus, Madrid, 2002, p. 81.

³⁶¹ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 47.

³⁶² *Ibid.*, p. 128.

³⁶³ *Ibid.*, p. 214.

*para pagarnos. Si uno pretende ganar dinero con la pluma, tiene que dedicarse al periodismo, al folletín o al teatro. Con la Bovary he ganado...300 francos, que he pagado, y de los que jamás cobraré ni un céntimo. En la actualidad me alcanza para pagar el papel, pero no las gestiones, ni los viajes, ni los libros que mi trabajo requiere; y, en el fondo, me parece bien (o hago como que me parece bien), pues no veo qué relación hay entre una moneda de cinco francos y una idea. Hay que amar el Arte por el Arte en sí mismo; de lo contrario, cualquier oficio vale más.*³⁶⁴

Estas son las justificaciones bajo las que se ampara la paradoja del valor comercial del arte. A través de ellas, tanto Flaubert como Baudelaire - en los momentos proclives al *art pour l'art*- contribuyeron a fomentar la constitución del campo artístico y la crítica, como un campo autónomo, un espacio al margen de lo social y sujeto a sus propias leyes.

Si atendemos a la figura del artista que emerge del siglo XIX inglés, comprobaremos que la visión de la contradicción social era más profunda aún que en otros contextos europeos. Los autores y artistas ligados al primer romanticismo tampoco están desligados de la crítica social y política. De hecho si están organizados, lo están en torno a este supuesto (Shelley, Blake, etc). Los poetas y artistas ingleses y la tradición superviviente de Burke y Cobbett contribuyen también a construir un sentido de la cultura basado en la excelencia y, como veníamos viendo anteriormente, construyen un sentido de verdad imaginativa como algo inherente a las prácticas artísticas. Raymond Williams³⁶⁵ define el periodo según cinco aspectos principales y relacionados entre sí: primero, el desarrollo del cambio en la naturaleza de la relación entre un autor y sus lectores; segundo, una diferente actitud frente al “público”; tercero, que la producción artística empezaba a verse como un tipo especial de producción aunque sujeto en gran parte a las mismas condiciones que la producción general; cuarto, la importancia de la teoría de la realidad superior del arte; quinto, que la idea del autor creativo independiente comenzaba a ser algo parecido a una regla.

A mitad de siglo y más aún en la segunda mitad cuando en el Reino Unido se aplicó la ley de Educación de 1870 que impuso la educación obligatoria con el objetivo de alcanzar una alfabetización masiva, la industrialización aumentó tanto la riqueza como el tiempo libre con sus múltiples formas de relajamiento y recreación. A finales del siglo XIX sólo en Londres circulaban entre cinco y seis millones de publicaciones baratas y había aumentado de forma considerable la demanda de lecturas distintas a las del público culto. Según Peter Burke y Asa Briggs, lo que sucedió en las

³⁶⁴ Citado por Bourdieu, *Ibid.* p. 77.

³⁶⁵ Williams, *Cultura y Sociedad*, p. 42.

décadas de los ochenta y los noventa fue que el ideal de un “público” informado, fruto de la enorme proliferación de la prensa desde principios del XVIII, fue dando paso a las realidades del “mercado” en los medios de comunicación. De la misma manera que en la economía, “la fuerza del radicalismo disminuyó y no sólo los conservadores hablaban de “dar al público lo que desea”. Para algunos, la edición era un negocio como cualquier otro³⁶⁶. Como dato ilustrativo de esta tensión generalizada que provocaba el desarrollo de la industria editorial, Sainte-Beuve publicó en la *Revue des Deux Mondes* de 1839 un artículo consagrado a “la literatura industrial”, donde denunciaba la nivelación del discurso literario que resulta de las nuevas prácticas de la prensa masiva, pues al proponerse transmitir ese discurso al mayor número de lectores, a costo de un empobrecimiento de sus caracteres originales, se lo privaba al mismo tiempo de los medios de su distinción. Sainte-Beuve³⁶⁷ se posicionó contra la transformación del ejercicio de escritor por envilecer la producción literaria a causa del desarrollo de nuevos medios de comunicación de masas.

Williams pone como ejemplo de esta transformación de las relaciones productivas en Inglaterra el caso del sector editorial y el establecimiento de la edición comercial de novelas³⁶⁸. La postura del artista, a partir de la década de 1820, se dedujo del establecimiento de la edición comercial frente a las viejas formas de mecenazgo y en este sentido cita manifestaciones del tipo “no tengo la más mínima traza de humildad hacia el Público” en Keats o “No aceptes consejos de los simples. El tiempo invierte el juicio de la muchedumbre necia. La crítica contemporánea no es más que la suma de la tontería contra la que debe luchar el genio” en Shelley. Mientras, este genio también debía esmerarse en la búsqueda del “espíritu encarnado de un Pueblo”, una idea en oposición a los valores artificiosos de las instituciones y el mercado.

Para concluir con este apartado, el artista, tal como lo podemos apreciar en su acepción de intelectual o de genio, especializado y singular, en tensión con un público masivo y despersonalizado, con el que el cliente ya no se relaciona personalmente, y frente a las nuevas demandas impuestas por el sistema de mercado, se revela contra él. Este proceso dará lugar al intento por mantener ciertos tipos de relaciones del antiguo régimen como por ejemplo puedan ser la producción y conexión exclusiva con un público minoritario y también especializado o formas de organización corporativistas. Así pues, mientras la mercantilización de la cultura sitúa al

³⁶⁶ Burke y Asa, *Op. cit.*, p. 224.

³⁶⁷ Saint-Beuve, Charles Agustin : “De la littérature industrielle”, reimpresso en *Portraits contemporains*, Garnier Frères, París, 1855, pp. 487 y ss. Disponible on-line en Internet Archive www.archive.org [Consulta: 10 de mayo de 2010].

³⁶⁸ Williams, Raymond: *Cultura y Sociedad*, p. 44.

artista como un productor más en el mercado, comienza un proceso de legitimación que lo sitúa como una persona especial al margen de la explotación económica, como si a través de este anti-economicismo se situara en oposición directa a la civilización que estaba desarrollándose con el advenimiento de la industrialización³⁶⁹.

A partir de las décadas siguientes seguirán refinándose este tipo de distinciones: lo individual frente a las masas; lo orgánico frente a lo mecánico; lo elevado frente a lo bajo, etc. Estas polaridades persistirán hasta la mitad del siglo XX –y más allá-, cuando teóricos como Adorno y Horkheimer ahonden en la cuestión de la cultura de masas y la degradación de la cultura en mercancía como camino a la fatal imposibilidad de emancipación social³⁷⁰. Pero sobre la cuestión de la cultura de masas y de una industria que afecta de modo directo a un arte visual como es el cine, hablaremos más adelante. Hemos reseñado, a través del caso francés e inglés, una situación de apertura y diseño de unas instituciones más democratizadas pero también ejecutoras de una serie de normas y leyes, el abandono de las estructuras corporativas del campo del arte, el Estado como mecenas, la necesidad de generar estructuras de visibilidad y difusión de artistas, generando nuevas formas de consumo cultural (crítica, salones), nuevo marco de competencia basado en la originalidad y el genio, por lo tanto en la autoría.

De las conclusiones propuestas por Bourdieu –y derivadas de unas problemáticas clave al situar los movimientos artístico-culturales en su subordinación estructural- hemos extraído una serie de constantes que se articulan según tres grandes vectores durante este siglo XIX (institución estatal, institución artística, procesos de mercantilización). Con vistas a reformular algunas aportaciones de Bourdieu hemos resumido aquí los vectores que él toma como determinantes en la subordinación estructural del artista y les hemos sumado algunas precisiones que nos sirven para llevarlos a nuestro terreno, el de la naturaleza del dispositivo crítico que empieza a visibilizarse en estos momentos dentro de esta subordinación estructural:

- a) unas instituciones **estatales** que regulan el sector según sanciones, censuras o subsidios económicos, y por tanto,

³⁶⁹ Williams, señala que la idea de genialidad no es una exclusividad de este siglo XIX, la idea de genio es un concepto que encontramos ya en multitud de textos clásicos como en el *Íon* de Platón. *Ibid.*, p. 46

³⁷⁰ “Su crítica de la cultura afirmativa se centra en la idea de que “la promesa de felicidad”, la visión de una sociedad distinta, han sido sistemáticamente excluidas de aquello que se estaba convirtiendo, cada vez más, en una cultura de statu quo. Para Adorno y Horkheimer, el arte, en la época de la reproducción mecanizada, sirve para reconciliar al público de masa con el orden establecido” en Mattelart, Michèle: *Los medios en la “Cultura de masas” y en la “Cultura superior”*, UNAM, México, 1997, p. 14.

establecen una labor de legitimación. En todo caso hemos visto cómo plataformas en principio no gubernamentales pueden generar a su vez procesos de regulación (*instituciones bastardas*). [*lo político en tanto fuerza que emana de instituciones político-sociales*]. En el caso de las prácticas cinematográficas deberemos atender también al rol que en cada caso jueguen los Estados en la construcción de una cultura oficial, a través del ejercicio de la censura o del patrocinio...

b) la propia **institución artística** como campo de luchas discursivas entre distintas posturas ideológicas y estéticas. O bien, estas luchas estarán implicadas con la problemática social, situando al productor cultural como agente capaz de intervenir, dando lugar a grupos y actividades que se plantean reformular la existente organización del trabajo y de la vida; o bien, preocupadas por la constitución de la propia autonomía artística [*discursos sobre el concepto de cultura*]. En todo caso, cabe precisar que ambos discursos no son tan estancos como en principio pueda parecer, esto también lo comprobaremos al analizar las prácticas cinematográficas.

c) Por último, el otro vector propuesto por Bourdieu se basa en reconocer los **procesos de mercantilización**. Nosotros precisamos que este vector tiene dos consecuencias inmediatas y en dos sitios a la vez: dentro de la propia construcción del discurso sobre lo cultural, dado que estos procesos de mercantilización determinan o forman parte del orden discursivo de las manifestaciones culturales, con la consecuencia derivada de una negación del valor económico. Y a la vez, como consecuencia de estos procesos económicos emerge la consideración artística sobre el modelo de producción [*relaciones diferenciales frente al sistema económico dominante*] y que conformaría la otra instancia de la naturaleza del dispositivo crítico: el intento por escapar del modelo capitalista.

Junto al carácter afirmativo de cultura surge un giro que todavía puede considerarse válido hoy en día para la tarea de delimitar la existencia de prácticas vinculadas a la actividad crítica y que es precisamente este último *modelo de producción*. Es decir, entendiendo esta actitud crítica no solamente desde la puesta en crisis de unos discursos y modos de representación, sino también de la puesta en crisis de una estructura económica y una institucionalización dada. Por tanto, en el punto siguiente vamos a centrarnos en la articulación de esta instancia económica en la praxis artística y su vinculación con lo político.

4.2.3. La consideración del artista como “trabajador libre”, su forma de vida no reglada y la crítica de Gustave Courbet

Al respecto de la ubicuidad social del artista, de la que hablábamos antes, Bourdieu señala que el desarrollo demográfico de la población y el acceso a la enseñanza secundaria de gran parte de la población francesa durante la primera mitad del XIX y en el Segundo Imperio desembocó en que, a pesar de generar gran cantidad de puestos de trabajo de tipo creativo, la construcción de distinción social generada en torno a la figura del artista dependía de que un amplio sector con estudios humanísticos que no pueden acceder a la Universidad por carecer de medios económicos o protección social, se desplazara hacia profesiones de prestigio *romántico*, como la del artista, ya que ésta no requería una formación reglada.

A su vez, estas transformaciones sociales son las que conducen al proceso de autonomización de los campos literario y artístico, y en palabras de Bourdieu “de la transformación correlativa de la relación entre el mundo del arte y la literatura y el mundo político”. Vale la pena reproducir aquí el ejemplo introducido por Bourdieu para ilustrar este proceso que podría darse en el paso del criado, ligado por vínculos personales a una familia, al trabajador libre y que, “liberado de los vínculos de dependencia dirigidos a limitar o impedir la venta libre de su fuerza de trabajo, está disponible para enfrentarse al mercado y padecer sus imposiciones y sus sanciones anónimas, a menudo más implacables que la violencia suave del paternalismo” y cita al pie: “La homología de posición contribuye sin duda a explicar la propensión del artista moderno a identificar su destino social con el de la prostituta, “trabajador libre” del mercado de los intercambios sexuales.”³⁷¹

Así se va gestando un nuevo estilo de vida vinculado al artista que se vincula a la vieja idea del hombre libre, pero que yendo más allá de la posesión de propiedades se convierte en una identidad basada en entender el propio modo de vida como arte. Esta transformación del término “trabajador libre” la vemos claramente identificada en la aparición de la bohemia³⁷² abanderada por jóvenes artistas sin recursos, opuestos al elenco

³⁷¹ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 90.

³⁷² Existe otra definición de bohemia introducida por Marx que se aleja bastante de la bohemia artística definida más arriba: “Bajo el pretexto de crear una sociedad de beneficencia, se organizó al lumpen proletariado de París en secciones secretas, cada una de ellas dirigida por agentes bonapartistas y un general bonapartista a la cabeza de todas. Junto a *roués* arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, lazzaroni, carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzueros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos, en una palabra, toda es masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème*: con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de Diciembre” Marx, Karl y Engels, Friedrich: *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, versión y prólogo de Adrián Melo, Longseller,

de artistas oficiales y a las formas de vida burguesa. Se pueden diferenciar dos tipos de bohemia: antes de 1848, con el auge de la bohemia dorada del dandy aficionado a los placeres refinados; y después de 1848, con la circulación de jóvenes de clases menos acomodadas, de provincias, como pueda ser el caso del pintor Gustave Courbet, hijo de un campesino crecido en zona rural y emigrado a la ciudad de París, que conforman un segundo grupo fuertemente vinculado a los movimientos socialistas. Las dos formas cohabitan y en torno a ellas se organizan tanto los intelectuales socialistas que se vincularán al realismo, como los burgueses descarriados, arruinados o las minorías estigmatizadas. En definitiva, la bohemia es un concepto generado por los propios productores culturales al señalar la “dimensión fundamental de la empresa de creación artística” que “consiste en ser ella misma su propio mercado”³⁷³.

Para ilustrar este cenáculo de vida bohemia donde concurrirán posturas más comprometidas con la ideología progresista, descartando la postura meramente individualista del dandy³⁷⁴ -confundido a veces con la figura del *esteta*-, podemos acudir a *The Soul of Man Under Socialism* de Oscar Wilde publicado en 1891 –sólo algunos años más tarde que el texto de William Morris *Art and Socialism*-. Wilde tendrá presente las renovadoras aportaciones del Morris más político, como también las de artistas como Whistler, acogiendo una definición del arte y del artista desde el anarquismo socialista, la defensa de la libertad individual y las formas de vida no reglada:

*El arte nunca es virtuoso o pecaminoso, porque el artista tiene la capacidad de expresarlo y transmitirlo todo. Por eso, si hemos de aceptar alguna forma de Estado, uno que no gobierne sino que organice mediante una asociación voluntaria de la gente la distribución de las mercancías necesarias para vivir, asigne jornadas de trabajo y produzca lo necesario, la creación de cosas bellas queda exclusivamente en manos de los artistas.*³⁷⁵

Buenos Aires, 2005, (1852), pp. 118-119.

³⁷³ *Ibid.*, p. 94.

³⁷⁴ Baudelaire diría del dandy: “El dandismo es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus miembros, por fuertes que sean, por lo demás, la fogosidad y la independencia de su carácter (...) El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y por la elegancia material. esas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu (...) Que el lector no se escandalice de esa gravedad en lo frívolo, y que recuerde que hay una grandeza en todas las locuras, una fuerza en todos los excesos”. En Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*, trad. de A. Saavedra, Yerba, Murcia, 1995 (1863), pp. 113-117.

³⁷⁵ Wilde, Oscar: *El Alma del hombre bajo el socialismo*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Tusquets, Barcelona, 1975 (1891), p. 23.

Esta obra articula tres enunciados: la revolución del individualismo (como forma de vida no reglada), la abolición de la propiedad privada – insertando el individualismo en un proyecto colectivo de igualdad social– y la abolición del autoritarismo a favor de la ausencia de gobierno: “puede existir la humanidad por sí sola, pero no puede existir un gobierno para la humanidad”.

Otras figuras que cohabitan junto al bohemio y que toman fuerza en esta época serán el “artista maldito”³⁷⁶ encarnados en poetas como Verlaine o Rimbaud y que habíamos visto predicado ya por Rousseau como “aquel genio adelantado” a su tiempo y que a su vez representa a la figura heroica del rebelde. Una figura paradigmática de rebeldía la podríamos situar en Charles Baudelaire –quien cumplió condena por la publicación de *Las flores del mal* (1857)– en tanto que “encarna la posición más extrema de la vanguardia, la de la rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por las instituciones literarias”³⁷⁷, es decir, Baudelaire huía de la convención poética tanto a través del uso del lenguaje y como desde los temas escogidos:

*¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?*³⁷⁸

En definitiva, Baudelaire se hallaba en la búsqueda de una quiebra que contuviese la posibilidad de escapar a la repetición de la modernidad,

³⁷⁶ El artista maldito como constitutivo de de una tradición de libertad y crítica; luego y sobre todo bajo la forma de *instituciones antiinstitucionales*, cuyo paradigma podría encarnan el “Salón de los rechazados” o la pequeña revista de vanguardia, y de mecanismos de competencia capaces de proporcionar a los esfuerzos de emancipación y de subversión las incitaciones y las gratificaciones que los hacen concebibles” Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 383.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁷⁸ Las rupturas más evidentes respecto a esta ruptura con la institución poética, tanto en la poesía de *Las Flores del mal*, como en la prosa de *El Spleen de París*, se pueden resumir en una serie de elementos articulados entre sí y que se pueden interpretar desde la lectura de este pequeño párrafo extraído de la *Dedicatoria a Arsenio Houssaye* (1862): el rechazo a un hilo argumental; el carácter necesariamente fragmentario de la escritura; la búsqueda de la Belleza moderna, cambiante y huidizo; la presencia de la ciudad y lo urbano en su concepción de la modernidad; preeminencia del ámbito subjetivo que se fusiona con el mundo exterior (los movimientos líricos del alma); y una reconsideración de la vivencia del tiempo. En Baudelaire, Charles: *Pequeños Poemas en Prosa – Los Paraísos Artificiales*, Cátedra, Madrid, 1998 (1869 y 1860), p. 46.

extrañarse de ella, generar una brecha, poder representar de algún modo lo desconocido que irrumpe como un shock, como un *sobresalto de la conciencia* y a través de la alegoría³⁷⁹. De nuevo aquí, la crítica se torna, más allá de la crítica negativa, crítica del lenguaje. En el doble carácter de la modernidad que designó como “lo poético en lo histórico”, “lo eterno en lo transitorio” reside para Baudelaire la mejor definición de lo moderno: *La modernidad es lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.*³⁸⁰

Volviendo al estamento bohemio constituido por estos artistas modernos, el historiador del arte Timothy James Clark define así a la *clase* bohemia: “en pleno siglo XIX, en París, la bohemia era una auténtica clase social, un foco real de contestación. Y si queremos situarla dentro de la completa estructura social de París, debemos darle un lugar junto a las clases *dangereuses*, no al lado de los estudiantes del Barrio Latino. Era una facción peligrosa de la población, el populacho formado por gente sin trabajo, criminales y *déclassés* de todo tipo, las primeras víctimas y los primeros marginados de la industrialización, los que jugaron un papel central en las filas rebeldes y luchadoras en junio de 1848”³⁸¹.

Otro movimiento que tuvo gran expectación durante un tiempo fue la oposición a toda ideología que no fuese la del *art pour l'art*, movimiento definido en contra del arte social y fruto del desencanto provocado por las fallidas revoluciones de 1848, cuyo máximo representante en el ámbito literario será Theophile Gautier. Un ejemplo de radicalización de esta tendencia más proclive al esteticismo puro y a la negación del orden social la podemos encontrar en la novela de Joris-Karl Huysmans titulada, no sin causar polémica, *A contrapelo*³⁸² (*À Rebours*), donde se rechaza, en oposición al tipo de análisis naturalista, toda ambientación social o contextual. El propio personaje de la novela, Jean Des Esseintes, vive aislado del mundo y completamente abocado a la búsqueda de su identidad a través de la fantasía y el refinamiento estético. Se trata de una radicalización que opera en y para el propio campo del arte, centrado ahora en la subjetividad como epicentro de la creación, pero aún así, su crítica podía situarse en contra del utilitarismo burgués. Este tipo de textos se vendrán a llamar “novelas de

³⁷⁹ También en Baudelaire, Benjamin encontrará la expresión de algunos aspectos de sus tesis sobre la historia, véase por ejemplo las *Iluminaciones, II : Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo* [Taurus, Madrid, 1979] o de forma más extensa en el estudio sobre la ciudad de París del *Libro de los Pasajes* que incluye también este texto de *Iluminaciones* [ed. de Rolf Tiedemann, Akal, Madrid, 2005].

³⁸⁰ Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, pp. 91-92.

³⁸¹ Clark, Timothy J.: *Imagen del pueblo, Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1973), p. 30.

³⁸² Huysmans, Joris Karl: *A contrapelo*, trad. de Juan Herrero, Cátedra, Madrid, 1984 (1884).

artistas”. Se trataría pues de una manifestación artística determinada por las luchas endógenas al propio campo artístico, entre unos y otros grupos; y a la vez, determinada por la oposición a los estamentos y discursos dominantes, contra los valores culturales hegemónicos.

En este contexto cabe mencionar también la invención del artista como intelectual a raíz del *Affaire Dreyfus* y la implicación de Emile Zola con el texto “Yo acuso” y que propone otra noción del poeta o del artista que se constituye como tal al intervenir en el campo político o que, en su defensa de unos principios universales –también encontramos aquí una vinculación con los parámetros kantianos–, está capacitado para entrar en disciplinas externas a la suya, como la crítica política o social³⁸³. Asistimos pues, al proceso en el que el arte y la política estarán inseparablemente entrelazados. El historiador del arte Arnold Hauser aludía al periodo de después de 1830 como aquél en que “las nuevas tendencias se manifiestan del modo más claro en el hecho de que la carrera política y la literaria están unidas entre sí, y de que, habitualmente, los miembros del mismo grupo social son los que ejercen de modo profesional la política o la literatura”³⁸⁴.

Bohemios, sean evidentemente militantes socialistas o puristas de *l'art pour l'art*, no dejan de responder a cierta innovación que corresponde a una reinención del romanticismo anterior. Y ello lo podemos comprobar en las exaltaciones de Hauser acerca de parte del arte producido en el siglo XIX: “con el despertar de la conciencia de clase del proletariado, la teoría socialista adquiere sus primeras formas concretas y surge al mismo tiempo el programa de un movimiento artístico activista que supera en intransigencia y radicalismo a todos los movimientos anteriores de género semejante.”³⁸⁵. Hauser presenta, como fruto de tal reinterpretación, un desplazamiento de estos post-románticos hacia las tesis de Saint-Simon y Fourier. En esta

³⁸³ Hemos mencionado dos grandes facciones enfrentadas como la del “art pour l’art” y la bohemia, pero aunque no los mencionemos no hay que olvidar que este periodo, auspiciado bajo el concepto de “crisis de fin de siglo” contiene otros tantos movimientos de repulsa y tedio social como los formados por simbolistas, nihilistas, decadentistas, grupos vinculados al misticismo cristiano, etc. Fischer, al hablar de la multitud de movimientos de oposición concluye que el fin del siglo XIX, con la realidad de la miseria y el desamparo del pueblo frente a la burguesía y el aplastamiento de la Comuna, sólo podía llevar a los naturalistas a dos opciones posibles, una es la del socialismo y la otra, caer en la del “fatalismo, el simbolismo, el misticismo, la religiosidad y la reacción”. Fischer, *Op. cit.*, p. 93.

³⁸⁴ Para Hauser, los valores literarios pasan a formar parte de la carrera política. De hecho alude a los escritores políticos o a los políticos escritores como Guizot, Thiers, Michelet, Jouffroy... como los últimos descendientes de los filósofos del siglo XVIII, a los jóvenes que se les cierra la carrera política se les abre la posibilidad de abrirse paso por medio de la actividad periodística. Paralelamente a estas voluntades políticas del medio, Hauser señala el creciente proceso de serialización de la literatura en la nueva “fábrica literaria”. Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 3, Guadarrama, Madrid, 1976 (1951), pp. 18 y 19.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

investigación, no queriendo ahondar por falta de espacio en un análisis exhaustivo de las manifestaciones artísticas denominadas como naturalismo y realismo, tan sólo subrayaremos lo que a nuestro entender sí es remarkable en la deriva de esta categoría analítica que denominamos dispositivo crítico. Estas afirmaciones, en lo que se considera uno de los textos pioneros de la historia social del arte, se basan en subrayar, ya no las etiquetas como realista o naturalista, sino el carácter “activista”³⁸⁶ de escritores o pintores como Stendhal, Balzac o Courbet. La insistencia del sociólogo en estas cuestiones nos advierte que, si bien cabría evaluar el alcance “activista” de estos artistas, sí podemos encontrar un matiz nuevo en las manifestaciones culturales del siglo XIX que responden a una “visión esencialmente política” encarnada en sus textos que superaría la mera adscripción político-ideológica de sus autores -un caso evidente de este fenómeno es el de Balzac³⁸⁷. En este sentido, Hauser anticipa una idea que mencionábamos al respecto del concepto de crítica como *empresa positiva* -tal y como señalábamos al inicio de esta investigación-, cuando comenta que el carácter político de Balzac se basa más en “deshacer todo convencionalismo y todo tópico, todo tabú y todo dogma” que en una adscripción política concreta -de hecho Balzac era de tendencia conservadora. En sintonía con esta aproximación, entendemos la emergencia de cierto dispositivo crítico en las manifestaciones del realismo literario en tanto que supera la relación hasta entonces mantenida entre arte y cierta idea de lo político. Proponemos analizar esta emergencia a través del caso de Courbet, como un paradigma que va más allá de la adscripción de un fenómeno (artístico) a otro (político): “Realismo y rebelión política son a los ojos de Proudhon y Courbet sólo expresiones diferentes de la misma actitud, y no ven entre verdad social y artística ninguna diferencia esencial”³⁸⁸.

Somos conscientes de que el mismo movimiento realista es, como diría Linda Nochlin, uno de los más complejos movimientos históricos de las artes figurativas por su íntima vinculación a problemas filosóficos cruciales³⁸⁹.

Partiendo del rechazo a entender el realismo como un mero reflejo puro de la realidad cotidiana, y conscientes de que este objetivo es un imposible, preferimos comprender su actitud crítica como aquella basada en

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁸⁷ Sobre Balzac y el carácter revolucionario de su literatura nos parece reseñable la siguiente cita: “el primero que descubre y define el auténtico sentido de este antagonismo es Engels. Es el primero en tratar de manera científicamente desarrollable la contradicción entre las opiniones políticas y las creaciones artísticas del escritor, y formula con ello uno de los principios más importantes para la investigación de toda la sociología del arte.” *Ibid.*, p. 63.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁸⁹ De este modo empieza el estudio de Nochlin sobre *El realismo* [Alianza, Madrid, 1991 (1971), p.11].

el rechazo a la convención. A este rechazo de códigos existentes³⁹⁰, tanto los de orden moral como estético, se sumaba un sentido histórico de los datos ofrecidos por la realidad que debían ser despojados de cualquier valoración moral o metafísica previa³⁹¹. Desprendido de todo este nuevo estado de cosas, era imprescindible para Courbet y los realistas, que si existía una obligatoriedad del artista para con la realidad, ésta fuera la observación impasible de su contemporaneidad. Pero la relevancia de esta actitud está aquí en que no sólo se trataba de retratar mendigos, obreros comiendo sopa o campesinos labrando la tierra, sino que al hacerlo se estaba sometiendo a una crisis mucho más profunda a la historia de las representaciones. La actitud frente a lo real, en un estrecho vínculo con el cientifismo del siglo XIX, conducía a la transformación del régimen escópico. Como en la modernidad filosófica, el realismo reflexionaba sobre su condición actual, sobre su presente, preocupándose por el cómo acaecen los fenómenos y no por el porqué³⁹², deshaciéndose de falsas jerarquías o de la mera propaganda de ideales concretos, la vinculación entre lo político y lo artístico emerge de la voluntad de despachar cualquier valor trascendental o metafísico, operando pues a la contra de la cultura afirmativa vista en artistas como Wagner. Esto constituía todo un nuevo modo de representación donde podemos encontrar la primacía del fragmento sobre la totalidad que acabará convirtiéndose en uno de los baluartes de la vanguardia.

³⁹⁰ Un factor significativo en este aspecto fue la transformación de la pintura histórica, que precisamente con la legitimación científica de la disciplina histórica, comienza a decaer. En contacto con la tendencia realista este género empezará por deshacerse de los valores e ideales universales encarnados en los motivos de la Antigüedad y emplear un tono más científico, intentando recreaciones veraces de lo histórico, introduciendo un carácter objetivo o bien representando no grandes temas sino momentos cotidianos de la historia. *Ibid.*, pp. 34 y ss.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁹² *Ibid.*, p. 37



La trucha de Courbet (1872) puede ser uno de los más radicales paradigmas de esta actitud moral del realismo. En la elección de temas o cuadros no hay nobleza, ni drama, ni grandes composiciones mitológicas, ni heroísmo, la absurdidad e intrascendencia de un pescado enmarcado en un espacio mínimo conecta con el sentido cientifista de la época, una mirada antropológica o sociológica sobre los temas desvirtúa cualquier sentido de lo trágico deviene en una actitud crítica. Como dijera Claude Lantier en *La Obra* de Zola “llegará el día en que una sola zanahoria original estará preñada de revolución”.

Por lo tanto, creemos convincente utilizar el término de *realismo de facción vanguardista*³⁹³, en el que ubicaríamos a Courbet, entre otras cosas se define como una negación del *tema*, es decir, entendiendo tema por adscripción a la propaganda política o simplemente por ideología, también en el sentido peyorativo que Marx definiría en *La ideología alemana*. Podemos determinar la emergencia del dispositivo crítico en el realismo francés –el foco más relevante del movimiento– si entendemos que este conjunto de artistas efectúan voluntariamente, a través de sus elecciones anti-retóricas, lo que hoy entenderíamos por crítica ideológica. Si hacemos caso a las investigaciones de Zerner y Rosen, con los pintores realistas, la desaparición de la temática se convierte en algo crucial: “tal desaparición garantizaba la verdad de la imagen y la objetividad de la representación”³⁹⁴. Por tanto, encontramos aquí, en la vanguardia realista, la génesis de un

³⁹³ La distinción entre el *Realismo de vanguardia* (Courbet, Manet, Pissarro, Degas, Seurat) y el resto de manifestaciones que más o menos pululaban en torno al concepto de realismo imperante de 1840 a 1880, hay que ir a buscar en los problemas que los vanguardistas se planteaban y sus objetivos. Según Rose y Zerner, las fuentes que mejor nos informan de todo ello, aparte de las afirmaciones de Champfleury, Zola o Courbet, son la correspondencia entre Flaubert y Louise Colet durante la época en que estaba trabajando en *Madame Bovary*, a pesar de la afirmación de Flaubert a su editor: “He escrito mi libro contra el Realismo”. En Rosen y Zerner, *Op. cit.*, p. 138.

³⁹⁴ La cuestión del abandono del tema, para Rosen y Zerner es la línea que separará a los realistas del resto de artistas académicos. *Ibid.*, p. 155.

distanciamiento crítico que se trasladará tanto a la reflexión sobre la fotografía, a lo largo del siglo XX, como al ámbito cinematográfico, sobre todo en algunos casos del cine de vanguardia política.

Tal dispositivo “esencialmente político”, como comenta Hauser, basado en el abandono del “tema” o de cualquier tipo de propaganda explícita lo defendía también el crítico más cercano al movimiento: “¡Ay de los artistas que pretenden enseñar o asociarse a las acciones de un gobierno cualquiera a través de sus obras! Pueden halagar por unos instantes las pasiones del vulgo pero únicamente producen actualidades. (...) La misión de la pintura no es, como tampoco la de la música, exponer sistemas sociales; cuando la pintura se vuelve enseñanza, deja de ser pintura. Se convierte en un púlpito triste y penoso de contemplar porque no hay predicador en él.”³⁹⁵ Champfleury, quien escribió el manifiesto del Realismo³⁹⁶, aludió no pocas veces al “poder las imágenes” frente a las cuales un niño quiere ser general u obispo, sin embargo, creemos más interesante para nuestra génesis de dispositivos críticos, fijar la mirada en la eclosión de nuevas relaciones forjadas entre la política, la crítica ideológica y la práctica artística a través del caso de Proudhon y Courbet.

Otro factor que volverá a repetirse en el ámbito del cine y que tiene lugar precisamente en estos momentos es la negación de la figura del artista a favor del concepto de artista-obrero³⁹⁷, artesano o productor como oposición crítica al idealismo, o a ese aire de autonomía en el que se ve inscrito estructuralmente la figura del Autor o Artista excelente. Hay quien ha estudiado la obra de Courbet y, más específicamente, la influencia entre Proudhon y Courbet, exponiendo este giro conceptual de la figura del artista al que le corresponde ahora una función social. James Henry Rubin³⁹⁸ empieza por fijar la atención en el concepto de “atelier” utilizado en el cuadro de Courbet –y mal traducido, tanto al castellano como al inglés, como “studio”- que denotaría ya de entrada la voluntad de asemejarse más con un artesano que con un artista³⁹⁹.

³⁹⁵ Champfleury: “El entierrement d’Ornans, 1851”, en Lacambre, Jean y Geneviève (Comp.): *Champfleury. Su mirada y la de Baudelaire*, La balsa de la medusa-Visor, Madrid, 1992, p. 174.

³⁹⁶ Champfleury: *Le Réalisme*, Slatkine Reprints, Genève, 1967 (1857).

³⁹⁷ “Ouvrier-peintre” término aplicado por primera vez a Courbet por Jules-Antoine Castagnary: “En resumé, Courbet est un brave ouvrier peintre, qui, faute de comprendre l’esthétique de son art, gaspillé sans profit de belles et rares qualités”. En Castagnary, Jules-Antoine: *Philosophie du Salon de 1857*, Poulet-Malassis & de Broise, Paris, 1858, p. 43. Texto original disponible on-line en www.internetarchive.com [Consulta: 12 de mayo de 2010].

³⁹⁸ Rubin, Henry James: *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton University Press, 1980.

³⁹⁹ “We must explore the possibility that Courbet’s departure from the role of romantic dreamer and his new persona as the artist-craftsman are not merely the result of his choice

Atelier, contextualizándolo en el uso que el círculo de Courbet, vendría a tener una carga significativa muy determinada. Por un lado, este procedía del concepto de taller, señalaba la tradición artística del Medioevo y su referencia al sistema de sociedades estratificadas defendidas por los pensadores económicos progresistas⁴⁰⁰ y, por otro lado, como el lugar de acción del artista de vanguardia que opera fuera del arte industrializado. Junto al caso que estudiaremos en el próximo capítulo dedicado a William Morris, Courbet significa un primer momento de aproximación a la emergencia del dispositivo crítico en las artes debido a la inclusión de esta instancia económica en la praxis artística. Aunque esta inclusión no repercute de forma directa sobre la propia práctica pictórica de Courbet, sí representa una línea tangencial en los intereses políticos del pintor.

Tanto Courbet como Proudhon se esforzaron en establecer discursos paralelos y en correspondencia con la teoría económica y social de uno y las aspiraciones artísticas del otro. Ambos reniegan de cualquier ejercicio de autoridad de un grupo de hombres sobre otros, sea materializado en instituciones artísticas o políticas. De hecho, fue precisamente la exclusión de Courbet en la exposición del Palacio de la Industria en París de su obra *Regreso de la Conferencia* en 1863, ese “acto de gobierno”, lo que empujó a Proudhon, un profano en materia estética, a escribir su tratado sobre arte *Sobre el principio del arte y su destinación social*⁴⁰¹ en 1865. ¿Quién está equivocado, el pretendido realista Courbet, o sus detractores, campeones del ideal? Es una de las preguntas que abren paso a la indagación de Proudhon sobre el sentido del arte en su presente. Por lo que vemos, y tal como seguirá el texto a lo largo de los últimos capítulos, el tratado del anarquista se convierte en una crítica al idealismo, pero sin desplazar el idealismo o intentar arrojarlo fuera de la historia, como sería el caso de *La ideología alemana* de Marx, sino más bien, reformulando su sentido. Así pues, Proudhon empieza anunciado un principio básico en el arte: “el arte no es nada sin el ideal, sólo tiene valor por el ideal”⁴⁰².

A lo largo del libro se destilan algunas de sus posturas políticas

of a new image type: the may have intrinsic value as something deliberately appropriated for his own purposes. This is especially likely because in the context of 1855 the frank choice of the atelier, the place of manual labor (wich ought perhaps to be translated as workshop rather than studio), could not be without ramification as the local for a “real allegory”. Anyone who has an acquaintance with French political thought in the middle of the nineteenth century will recognize the importance of the term “atelier” as particularly current and charged.”, *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁰ También existe el artículo de Linda Nochlin en torno a las relaciones entre la pintura de Courbet y las ideas de Fourier en: Nochlin, Linda y Faunce, Sarah: *Courbet reconsidered*, Brooklyn Museum, 1988.

⁴⁰¹ Proudhon, Pierre-Joseph: *Sobre el principio del arte y su destinación social*, trad. de José Gil de Ramales, Aguilar, Buenos Aires, 1980 (1865).

⁴⁰² *Ibid.*, p. 56.

como pueda ser la más evidente tendencia a abolir cualquier régimen de autoridad y defender la libertad del individuo: “Esta multitud [sociedad] tiene derecho a declarar lo que rechaza o prefiere, a manifestar sus gustos, a imponer su voluntad a los artistas, sin que nadie, jefe de Estado o experto, pueda hablar por ella y considerarse su intérprete”⁴⁰³. Pero lo más interesante, a nuestro modo de ver, en este desarrollo sobre la función social del arte es la voluntad de separar de ese principio ideal del arte otras categorías muy distintas, y ahora sí susceptibles de crítica, que el llama *idealismos*. Es una postura muy moderna en Proudhon señalar que lo ideal y lo real nunca pueden ir separados, comprendiendo que toda realidad objetiva, científica, no puede responder a una neutralidad absoluta. Incluso en la fotografía, dice Proudhon, “uno de los fenómenos más maravillosos que nos sea dado”, habría un grado mínimo de ideal. Toda manifestación artística representa, o tiende a representar el ideal, de lo contrario es mera mimesis y tal cosa no tiene ningún interés artístico. De un estudio general de la evolución histórica del arte, cualquiera puede comprobar que esos ideales son siempre plurales, se suceden unos a otros, el arte griego sucede al egipcio, el renacentista al medieval...así sucesivamente. Sin embargo, Proudhon advierte que en todas estas sucesiones de estilos, formas y gustos estéticos, “el ideal, por naturaleza, es tan inmovilista como el dogma”⁴⁰⁴. ¿Dónde hallar entonces la destinación del arte? ¿Si los partidos y las pasiones son siempre los mismos? ¿Si el arte se ve siempre arrojado a la ley de la guerra y de las revoluciones?⁴⁰⁵ Es aquí donde volvemos a encontrar un punto muy interesante en este texto y que vendría a recuperar la categoría de crítica kantiana en la segunda mitad del siglo XIX. En 1846 se había traducido al francés *La crítica del juicio*, y parece ser que causaría cierta mella en Proudhon a la hora de escribir sobre arte⁴⁰⁶. Precisamente, a la hora de reformular el concepto de idealismo, de acuerdo con las bases del movimiento realista⁴⁰⁷, Proudhon opta por introducir el concepto de crítica

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁰⁵ Proudhon contesta de este modo: “Busquemos, pues, la justicia y la verdad tanto en la política como en el arte; aceptemos la ley de lo ideal y del capital, pero subordinándola al derecho del trabajo, y ya no volveremos a ver ni iconoclastas ni vándalos”. *Ibid.* p. 84.

⁴⁰⁶ Sobre la importancia de Kant en la elaboración de su teoría: “Lo mismo que existe desde Descartes y Kant, una filosofía antidogmática o crítica; lo mismo también que a ejemplo de esta filosofía, la literatura se ha hecho a su vez principalmente crítica; también el arte, al desarrollarse paralelamente a la filosofía, a la ciencia, a la industria, a la política y a las letras, debía renovarse igualmente en el criticismo. (...) Crítica del griego *krino*, juzgo. Arte crítico, como si dijésemos arte justiciero, arte que comienza por hacerse justicia a sí mismo, al declararse servidor, no de lo absoluto, sino de la razón pura y del derecho”. *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰⁷ “Pintar a los hombres dentro de la sinceridad de su naturaleza y de sus costumbres, en sus trabajos, en el cumplimiento de sus funciones cívicas y domésticas, con su fisonomía actual, sobre todo sin pose (...) tal me parece a mí que es el verdadero punto de partida del

en la función “justa” del arte. En numerosas ocasiones el autor reclama una vuelta del arte al ámbito de la razón práctica, para ello la categoría del idealismo debe tornarse *idealismo crítico*:

Si hasta la aparición de la “nueva escuela” el arte se ponía a funcionar bajo los preceptos de un dogma (idealismo dogmático) desde la reforma luterana el libre pensamiento y el arte han tomado su ideal de todas partes: “el idealismo descentralizado (...) que rige al arte nuevo, es antidogmático. Y al deber transformarse este epíteto, puramente negativo, en un equivalente afirmativo, diremos en consecuencia: idealismo crítico, escuela crítica.

Y sigue:

Desgraciadamente, temo que la susceptibilidad un poco arbitraria de nuestra lengua no permita decir la misma conveniencia, arte crítico; propongo en consecuencia, para las personas de gusto difícil, de adjuntar a la palabra arte el adjetivo racional, suficientemente motivado por la irracionalidad del arte durante la primera mitad de este siglo, y que significa poco más o menos la misma cosa que crítico.⁴⁰⁸

Proudhon aprecia el concepto de crítica como única categoría adecuada a la función social del arte -dando por válida cualquier otra adscripción estética o formal- hasta el punto de denominar a la tendencia realista “escuela crítica”, denominación que, por otro lado, no tendrá mucha fortuna. El autor introduce una visión pluralista⁴⁰⁹ de las manifestaciones

arte moderno”. *Ibid.*, p. 203.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰⁹ Respecto a la postura pluralista de Proudhon, no sólo en lo referente a sus ideas sobre arte sino de forma generalizada en toda su obra sobre economía se ha señalado como una característica relevante del pensador: “La perspectiva pluralista que distingue a Proudhon (...) ha sido señalada por distintos autores y resulta decisiva en el contraste de dos concepciones distintas del hombre, de la organización social, del estado y del federalismo. Donde el autor francés ve un dualismo de contrarios que no pueden hallar solución en ninguna síntesis, es decir que forman parte inherente de la vida humana y de la pluralidad de su experiencia, y en consecuencia solo pueden aspirar a un equilibrio en evolución (...) en Proudhon la naturaleza misma de las realidad social muestra la necesidad de combinar libertad con solidaridad para hacer viable una vida social sin opresión desde abajo, es decir desde la pluralidad” en Fuster Sobrepere, Joan: “Joan Baptista Guardiola y la recepción del pensamiento de Proudhon en España” (traducción del autor) originalmente publicado como “Joan Baptista Guardiola and the reception of Proudhon’s thinking in Spain” en VVAA: *The Critique to Political Economy in 19th Century*, Università di Verona, Universidad de Zaragoza, Université Panthéon-Assas Paris, 2010.

artísticas que vendrían a estar de acuerdo con lo que será la futura proclama vienesa del Pabellón de la *Sezession* (1897): *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*, en el sentido de que la obra de arte debe ser *una expresión de los tiempos*, y no mera recreación en la belleza, es capaz de reconocer el devenir de tales manifestaciones y dentro de ése devenir introducir una actualización del concepto de crítica kantiana en la capacidad del artista de interrogar su presente, un sentido de crítica capaz de permanecer en el movimiento histórico de las manifestaciones artísticas.

4.3. El arte como nueva forma de organización del trabajo: la introducción del marxismo a través de William Morris.

Ya vistas las líneas que transforman los discursos y las prácticas del arte frente a emergencia de lo político como categoría abstracta, haremos ahora inciso en las transformaciones que sufre la conceptualización de la práctica artística frente a las nuevas relaciones de producción. Es decir, cómo a través del poso romántico y de los movimientos sociales de crítica a la sociedad industrial se acaba por introducir una reflexión sobre la organización del trabajo artístico y su modelo de producción, afianzando los nexos de unión e intercambio entre el arte y la política y lo económico.

En primer lugar, situaremos el discurso sobre el idealismo, la ideología y el trabajo de los autores socialistas más influyentes del siglo –Marx y Engels– para luego ver de qué modo se introduce este discurso de forma pragmática, junto a otras aportaciones como las de John Ruskin en el campo artístico y a través del caso de William Morris. A nuestro entender, William Morris deviene uno de los paradigmas más claros en la emergencia de un dispositivo crítico cuya naturaleza responde a las líneas de fuerza que hemos estado analizando hasta ahora –cierto concepto de cultura, crítica, política y economía–, introduciendo la reflexión –inédita hasta el momento– sobre el trabajo en su propia praxis y con una clara voluntad de transformación social. Más allá de ser un proyecto de artes decorativas, el caso de Morris representa una figura entre el arte y la militancia que se va ir repitiendo en diversos momentos hasta nuestros días. Muchas de las innovaciones introducidas por este artista, al igual que las del realismo analizado anteriormente, van a ser determinantes en lo que va a ser la deriva de la vanguardia política en el arte y en posteriores manifestaciones cinematográficas.

4.3.1. Introducción a los escritos de Marx-Engels sobre arte.

De la preocupación de la Fenomenología hegeliana, en separar la historia de la humanidad como *expresión abstracta, lógica, especulativa*, de lo

que Marx entiende por *historia real del hombre como sujeto presupuesto*⁴¹⁰, radica parte de la base sobre la que este último, junto a Engels, elabora sus escritos sobre arte. En *La ideología alemana*, Marx manifiesta su preocupación por la situación intelectual, heredera del idealismo hegeliano, con estas palabras: “Por eso, Hegel cayó en la ilusión de concebir lo real como resultado del pensamiento, que se recoge en sí mismo, se abisma en sí mismo y se mueve por sí mismo, mientras que el método de elevarse de lo abstracto a lo concreto sólo es el modo, para el pensamiento, de apropiarse de lo concreto, de reproducirlo como un concreto intelectual”⁴¹¹.

En su intento por desafiar estas abstracciones derivadas del pensamiento, que Marx denominará ideología, antepone el análisis del materialismo histórico según el cual, a los modos de producción, o a una determinada fase industrial, está siempre asociada una fase social donde ubicamos la superestructura jurídica y política, a la que corresponden formas determinadas de la conciencia social, y por tanto, también se corresponden con manifestaciones artísticas, espirituales, etc. Por tanto, en contacto con ese cientifismo que señalábamos al respecto del XIX, para Marx la “historia de la humanidad” tiene que estudiarse y elaborarse siempre en conexión con la historia de la industria y del intercambio ya que, como dirá sarcásticamente, el “espíritu” tiene la maldición de estar “sujeto” a la materia⁴¹².

Es decir, cabe concebir la historia de tal modo que desvele en las manifestaciones artísticas la propia función – por lo general ideológica – asumida en su contexto histórico determinado. Este es el fundamento, a grandes rasgos, del materialismo histórico al que Marx y Engels acuden como metodología también en el estudio de las representaciones artísticas, analizando así sus vínculos con la actividad material y los antagonismos de clase⁴¹³.

Durante su trayectoria, Marx y Engels no dejarán de plantearse cuestiones relacionadas con el campo de la estética, como por ejemplo; porqué una norma estilística y un modelo ligado a tiempos pasados continúan proporcionando modelos de belleza⁴¹⁴. En la línea de estas disertaciones estéticas y buscando un método científico de análisis de las

⁴¹⁰ Marx, *Manuscritos*, p. 182.

⁴¹¹ Marx, *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*, pp. 183-184.

⁴¹² El entrecomillado de espíritu y sujeto es del autor. *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴¹³ Sobre las bases del materialismo histórico y sobre la aclaración de Engels en torno a las denuncias sobre el excesivo determinismo del discurso sobre las relaciones entre base económica y superestructura lo vemos en Marx, Karl y Engels, Friedrich: *Cuestiones de arte y literatura*, Península, trad. de Jesús López Pacheco, Barcelona, 1975, pp. 25-33 y 54-64.

⁴¹⁴ Respondiendo que, aunque los lazos sociales entre el modelo y el presente histórico se hayan roto, la obra de arte contiene algo irreplicable, y ahí radica su atractivo. en Marx, Engels, “El condicionamiento histórico del arte”, *Ibid.*, p. 47.

representaciones, los autores se interesarán por exponer el sustrato socio-económico que determina las formas y los temas de las obras de arte. Por ejemplo, subrayan la reveladora tesis de Johan Jakob Bachofen sobre la *Orestiada* como relato sobre el paso de un orden matriarcal en decadencia a la imposición del patriarcado; a través de tomar en consideración la esclavitud como la forma más simple en la división del trabajo, reflexionan sobre el desarrollo de las artes y la cultura occidental; o bien, sitúan las innovaciones literarias de Dante como el nudo gordiano del primer capitalismo florentino, etc.

En esta línea de investigación encaja la defensa de un arte realista, “reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas”⁴¹⁵ que, por ejemplo, veían encarnado en Balzac de quien, según los autores, era tan grande su genio artístico al describir la esfera social que fue más allá de su propia posición de clase. Ya hemos visto que del realismo precisamente les interesa el desprendimiento del “tema”, en definitiva, la superación del idealismo o ideología burguesa a través del análisis material de la historia. Como podemos comprobar, para Marx y Engels, la cuestión engañosa de la ideología queda resuelta en Balzac –según la carta de Engels a Miss Harkness- donde más allá de ser un *novelista de tendencia* –concepto de la época que también aparecerá en Walter Benjamin⁴¹⁶ y que podemos entender como novela adscrita a ideas sociales y políticas determinadas o agitprop-, es decir, desprendiéndose de la “tendencia” o el “tema”, manifiesta un realismo que va a superar las propias ideas del autor. De ahí la insistencia en el realismo decimonónico como un estilo carente de estilo⁴¹⁷.

4.3.2. Consideraciones sobre trabajo improductivo y sobre el trabajo objetivado en Karl Marx

Dejando de lado las disertaciones sobre esta nueva aproximación materialista a los parámetros estéticos, uno de los puntos clave para nuestra investigación, serán las aportaciones de Marx y Engels sobre la escisión del trabajo bajo el sistema capitalista (trabajo alienado) y de la deshumanización del trabajador, cuyo producto del trabajo no le pertenece, dado que será una de las preocupaciones principales en Morris. Como hemos visto en

⁴¹⁵ Vemos aquí el futuro lema del realismo socialista –formulado por Marx, Engels y Plejanov- y que será adoptado como estilo del partido, distorsionando el sentido del realismo del XIX, en 1937, en Engels, “El realismo de Balzac” Carta a Margaret Harkness, Londres, abril de 1888, *Ibid.*, p. 135. Para más información sobre los orígenes del realismo socialista Demetz, Peter: *Marx, Engels y los poetas*, Fontanella, Barcelona, 1968.

⁴¹⁶ Esta cuestión en Benjamin volverá a aparecer en el siguiente apartado, al respecto del productivismo. Benjamin, Walter: “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 115-134.

⁴¹⁷ Nochlin, *El realismo*, p.13.

Proudhon y Courbet, es en este momento cuando podemos hablar de la introducción de preocupaciones sobre la función social del arte, la cuestión de las desigualdades sociales en la esfera cultural, etc. Preocupaciones éstas que se suman a reflexiones sobre el propio trabajo artístico como parte integrante del sistema capitalista.

De forma explícita la obra de Courbet dialogaba con las preocupaciones proudhonianas; ahora en William Morris, la instancia económica se tornará parte implícita en la praxis artística. Por tanto, uno de los ejes principales de cara a abordar, en los siguientes capítulos, las relaciones entre el arte, la industria y la política en la visibilización del dispositivo crítico, van a ser los discursos sobre el tipo de relación social y económica en los que entra a formar parte la praxis artística cuando su naturaleza productiva no es considerada, en principio, como capitalista.

Para ello dibujaremos un recorrido que nos servirá para exponer la teoría marxiana sobre la naturaleza del trabajo como *trabajo vivo* en el sistema capitalista o *trabajo objetivado* y ver en qué medida tendrán repercusión en la configuración de prácticas críticas.

Concretamente, el trabajo puesto a funcionar por el capital se denominará *trabajo productivo*. Marx anota claramente en los *Grundrisse* que el “trabajo productivo es únicamente aquel que produce capital y por tanto el trabajador que no lo hace, por útil que pueda ser -del mismo modo que puede ser dañino- no es productivo para la capitalización, por tanto es trabajo improductivo”⁴¹⁸. En otro de sus textos⁴¹⁹ y partiendo de las consideraciones de Adam Smith y Henri Storch, vemos que Marx intenta ir más allá de la consideración clásica sobre qué es y como funciona el trabajo productivo y el trabajo improductivo. Para Marx es importante considerar cuáles son las conexiones internas de los dos tipos de producciones y cómo se relacionan ambos tipos de trabajo con el capital. Si acudimos a Smith, lo improductivo es la producción de servicios (bienes internos o *elementos de la civilización*) que se le presuponen al desarrollo de las riquezas nacionales: “el hombre no llega jamás a producir riquezas hasta que no posee bienes internos [Smith llama bienes internos a la cultura, servicios o instituciones sociales]. Por consiguiente, cuanto más civilizado es un pueblo, tanto más puede aumentar su riqueza nacional”⁴²⁰. ¿Quiere decir esto que en una civilización más desarrollada culturalmente se generan más riquezas materiales? En este punto Marx añade que la producción de riquezas en forma de servicios o instituciones no tiene una relación tan directa y causal

⁴¹⁸ Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Grundrisse 1857-1858*, pp. 245-246.

⁴¹⁹ Nos referimos a “El arte y el modo de producción burgués” en Marx-Engels, *Cuestiones*, pp. 180-185.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 180.

con la producción material de riqueza. Más bien, se trataría de analizar estos fenómenos culturales ubicando el trabajo improductivo en una relación recíproca con el tipo de producción de riquezas, dando a entender que ambos tipos de trabajos son formas *históricamente determinadas*. Más aún, invirtiendo lo expuesto en Smith, es de la forma de producción material que se desprenden unas formas de articulación social y un sistema estatal, por consiguiente, de ello se desprenden pues las producciones supuestamente improductivas de trabajo.

Partiendo luego de Storch, Marx observa que el principio de improductividad, para los críticos de Smith, se refería tanto a la producción intelectual de la clase dominante -y que por tanto cristalizaría en sus principios ideológicos- como a aquella producción presuntamente “libre” como puedan ser la poesía, el arte, etc. Con ello se sobreentendía que la producción cultural, entendida en un sentido amplio, podía estar liberada de las formas de creación de riqueza, es decir, se podía considerar independiente de las relaciones económicas.

Al contrario de muchos economistas, Marx intentará comprender cómo el proceso de producción capitalista no consiste tan sólo en la producción de mercancías⁴²¹, o producción material, es decir, trabajo intercambiable por dinero como capital, sino que existe otra forma de producción que aunque en principio esquivada al capital, está subsumido a él ya que el proceso de producción capitalista también absorbe formas de trabajo “libre” como pueda ser la producción intelectual. Este detalle será de suma importancia para los artistas involucrados de algún modo en el marxismo y asumir sus competencias sociales teniendo en cuenta las formas en que producen.

Marx introduce así la categoría del trabajo improductivo⁴²² “en correspondencia con el modo de producción dominante, las relaciones que aún no se han subsumido realmente en aquél, se le subsumen idealmente (*idealiter*). El trabajador independiente (*selfemploying labourer*), a modo de ejemplo, es su propio asalariado, sus propios medios de producción se le enfrentan en su imaginación como capital. En su condición de capitalista de

⁴²¹ Marx: “El trabajo artístico en la sociedad capitalista”, *Ibid.*, p. 187.

⁴²² Cabe citar aquí la abundante literatura sobre la problemática del *trabajo inmaterial* (desde la izquierda) derivado de estas cuestiones y sus potencialidades políticas en el capitalismo avanzado que fue conceptualizado por autores post-operativistas como Antonio Negri y Maurizio Lazzarato en la revista francesa *Futur Antérieur* a principios de los años noventa u otros en la misma línea teórica como Christian Marazzi, Sergio Bologna o Andrea Fumagalli. Una recopilación de textos sobre el tema se puede consultar en Negri, Antonio y Lazzarato, Maurizio: *Formas de trabajo inmaterial, formas de vida y producción de subjetividad*, DP&A editora, Buenos Aires, 2001 disponible en http://usuarios.multimania.es/pete_baumann/inmate.htm [Consulta: 7 de mayo de 2010] y también en Virno, Paolo y Hardt, Michael (comps.): *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

sí mismo, se auto-emplea como asalariado. Semejantes anomalías ofrecen campo propicio a las monsergas en torno al trabajo productivo y el improductivo”⁴²³.

Para una mayor aclaración de estas consideraciones, José M^a Durán⁴²⁴ desarrolla de forma sintética el análisis sobre trabajo productivo e improductivo en Marx. En primer lugar precisa lo que Marx entiende por “trabajo vivo”: trabajo en esencia. A través del trabajo, el trabajador reproduce únicamente el valor previamente determinado de su capacidad de trabajo, es decir, el trabajo asalariado, que además, en tanto que actividad creadora de valor valoriza el capital. Esta es la relación entre *trabajo objetivado* y *trabajo vivo*: trabajo vivo puesto a funcionar como capital es trabajo objetivado. Frente a este tipo de trabajo, generador además de plusvalía, existe otro modo de producción que en principio, como decíamos, escapa a las formas capitalistas. Como ejemplo de ello, Marx se sirve del caso del escritor de novelas John Milton⁴²⁵ encarnando la figura del trabajador improductivo.

Milton, al igual que un artesano intercambia su trabajo vivo por un valor de cambio determinado, traduce su trabajo en una mercancía⁴²⁶; dado esto, entre Milton y un comerciante no hay ninguna diferencia. Tampoco habría ninguna diferencia entre un artista y un trabajador asalariado, si el primero se pone a trabajar bajo las órdenes de un empresario o mediador, como pueda ser un editor, éste se “apropia” de la fuerza de trabajo y entonces lo transforma en capital. Así es como se subyuga el trabajo improductivo a formas capitalistas de trabajo productivo generando valor sobre el trabajo vivo.

Ya hemos visto cómo a partir del siglo XVIII se potencian estas tareas creativas como formas de trabajo profesionalizado con el desarrollo de la prensa y la industria editorial y paradójicamente, debido a la distinción proferida al trabajo artístico como trabajo libre, se cae en la consideración de ser una especie de crítica a la economía capitalista, además de configurar una posición crítica frente la institución artística.

Sin embargo, y volviendo al ejemplo de Milton, antes de que su

⁴²³ Marx, Karl: *El Capital*, Libro I, Capítulo VI (Inédito), Siglo XXI, trad. de Pedro Scaron, México (1^a edición en español en 1971), 1990 (¿1863-64?), p. 82.

⁴²⁴ Durán, José María: “Sobre el modo de producción de las artes” en Durán, *Op. cit.*, pp. 115-138.

⁴²⁵ En castellano el artículo de Marx sobre Milton lo encontramos bajo el título ya citado “El trabajo artístico en la sociedad capitalista”, *Cuestiones*, pp. 187-192.

⁴²⁶ En capítulos posteriores y como debate imprescindible en el desarrollo del arte moderno Durán se decide a ubicar el desarrollo del derecho de propiedad intelectual o copyright como la forma en la que el artista accede a la propiedad sobre su trabajo: “La importancia histórica del reconocimiento de una *propiedad* intelectual estriba en lo que ello significó para el estatus de la propia obra de arte como mercancía y el reconocimiento *legal* de su productor” Durán, *Op. cit.*, p. 175.

trabajo se convierta en mercancía, Marx plantea la hipótesis de que su trabajo artístico al ser trabajo improductivo no tiene por que ser solicitado por el capital e incluso pueda existir aislado en el interior del modo capitalista de producción.⁴²⁷ En este caso, trabajador y medios de producción permanecen estrechamente unidos ya que la capacidad de escribir, los saberes que Milton contiene, le pertenecen⁴²⁸.

De todos modos, como comenta Durán, Milton no se enfrenta al capital en su propia esfera productiva, el escritor vende su obra como mercancía y tarea ya realizada, no como tiempo de trabajo, sin embargo, esta mercancía no solamente es vendida para el consumo directo, sino que es vendida a un contratista que reproduciéndola y poniéndola en circulación va a obtener beneficios -este será, por otro lado, el modelo de funcionamiento de la industria cultural que analizaremos más tarde-. Por tanto, el trabajo improductivo se pone a funcionar de forma productiva ya que el contratista sólo va a devolver a Milton parte del beneficio en forma de derechos derivados de la reproducción. Sin embargo, todo esto no repercutirá en que al escritor se le considere un trabajador libre y autónomo.

De lo que se da cuenta Durán en este pasaje es de que con determinar el problema del trabajo artístico como una “expresión de su naturaleza” y no de una *techné* o unos saberes adquiridos, se abandona la esfera de la producción para entrar en la esfera de la *praxis* (entendida como expresión de una voluntad) y que remite al proceso idealista propio de la modernidad que hemos señalado más atrás y cuyo proceso Jean Gimpel denominó como “la metamorfosis del obrero en artista”⁴²⁹. Por eso Durán señala: “con otras palabras, Simons (el contratista) reprodujo no sólo un libro, sino que reprodujo el libro de Milton y toda la ideología específica que el libro se encarga de transmitir. Y este proceso sólo ha sido posible una vez que el productor de la mercancía ha llegado a ser socialmente considerado como productor autónomo, es decir, como el dueño libre de su propia industria.”⁴³⁰ Aquí se vuelve a cerrar el círculo en lo referente a la conceptualización kantiana en cuanto todo hombre libre es dueño de su fuerza de trabajo y que puede desembocar en la idea de que la prestación de servicios no responde a la puesta en valor del capital sino a una forma de intercambio simple. Justamente, a raíz de interpretar esta parte del legado de

⁴²⁷ *Ibid.*, p.118.

⁴²⁸ Sería interesante también aquí esbozar las tesis y críticas de Hannah Arendt al concepto de trabajo en Marx y que ella redefina como *labor*. Tales críticas se pueden encontrar principalmente en *La condición humana* [Paidós, Barcelona, 1993] y a través de *Sobre la revolución* [Alianza, Madrid, 1988].

⁴²⁹ “Nuestras investigaciones sobre las condiciones de trabajo de los constructores de catedrales nos mostraron que entonces era una profesión ser pintor y escultor, y no una vocación.” Gimpel, *Op. cit.* p. 12.

⁴³⁰ Durán, *Op. cit.* p. 125.

Marx, es posible situar las tesis contemporáneas sobre el trabajo improductivo⁴³¹ (del que desprenden un *trabajo inmaterial* no concretado en una mercancía final independiente) en el ámbito de la práctica artística o comunicacional⁴³².

Pero retomando el hilo conductor que nos ofrece Durán al respecto de la teoría marxiana, la producción creativa tiene un carácter irremediabilmente mercantil que, más allá de ser la expresión sin más de

⁴³¹ La crítica realizada a autores como Paolo Virno por parte de Durán, se basa en el error de diferenciar el trabajo inmaterial o intelectual en dos tipos, el que se concretiza en mercancía y el que no, y por tanto, deviene en trabajo improductivo. Según Durán, esto es una mala interpretación de Marx ya que Marx no diferencia entre productivo e improductivo en función del producto final, sino en su relación con el capital. *Ibid.*, p. 133. Al respecto, hemos encontrado una cita de Marx que concreta específicamente que “resulta que el ser trabajo productivo es una determinación del trabajo que, ante todo, no tiene absolutamente nada que ver con el contenido determinado del trabajo, con su utilidad particular o con el valor de uso específico en que él se representa. La misma clase de trabajo puede ser productiva o improductiva” más adelante: “el trabajo productivo e improductivo es examinado aquí siempre desde el punto de vista del poseedor de dinero, del capitalista, no desde el punto de vista del trabajador, (...) un escritor es un trabajador productivo, no en cuanto produce ideas, sino en cuanto enriquece al editor que publica sus obras, o en cuanto es trabajador asalariado de un capitalista”. Marx, *Cuestiones*, p. 190. Otras críticas al concepto de trabajo inmaterial contemporáneo las encontraremos en Bologna, Sergio: *Crisis de la clase media y posfordismo*, Akal, Madrid, 2006, p. 128 y ss.

⁴³² La tesis de Antonio Negri sobre la capacidad del trabajo inmaterial como forma de subjetivación política y su crítica sobre ella, la podemos condensar en la siguiente cita: “La relectura de la categoría “trabajo” en Marx, como fundación ontológica de los sujetos, nos permite también fundar una teoría de los poderes, si por poder se entiende la capacidad de los sujetos libres e independientes que intervienen sobre la acción de otros sujetos igualmente libres e independientes. “Acción sobre una acción”, según la última definición de poder de Foucault. Los conceptos de trabajo inmaterial y de “intelectualidad de masa” definen, por lo tanto una nueva cualidad del trabajo y del placer, mas también nuevas relaciones de poder y, por consecuencia, nuevos procesos de subjetivación.” Negri, y Lazzarato, *Op. cit.* Para definir un poco más esta conceptualización del trabajo inmaterial en Negri y autores afines, Lazzarato proponía que el trabajo inmaterial en su inscripción en la economía post-industrial es una forma de trabajo que desvela todas las características de esta etapa del capitalismo: “la producción audiovisual, la publicidad, la moda, la producción de software, la gestión del territorio etc., es definida a través de la relación particular que la producción mantiene con el mercado y los consumidores. (...) El trabajo inmaterial (...) da forma y materializa las necesidades, el imaginario y los gustos del consumidor. (...) La particularidad de la mercadería producida por el trabajo inmaterial (pues su valor de uso consiste esencialmente en su contenido informativo y cultural) está en el hecho que ella no se destruye en el acto del consumo, alarga, transforma, crea el ambiente ideológico y cultural del consumidor.” Más adelante añade: “El hecho de que el trabajo inmaterial produce al mismo tiempo subjetividad y valor económico, demuestra cómo la producción capitalista tiene invadida toda la vida.” Lazzarato, Maurizio: “El ciclo de la producción inmaterial”, originalmente publicado en *Futur Antérieur* nº 16, 1993. Disponible en www.brumaria.net/textos/Brumaria7/04mauriziolazzarato.htm [Consulta: 7 de mayo de 2010].

una voluntad individual que se presenta como servicio para ser consumido, en última instancia adquiere un valor de uso y un valor de cambio, es decir, se traduce en forma de capital (productivo) o de renta (improductivo).

4.3.3. El desafío de William Morris al trabajo alienado

Así las cosas, teniendo en cuenta el supuesto de que el trabajo artístico cuando es improductivo esquivaba la puesta en valor del capital, por medio de establecer formas precapitalistas de intercambio o renta que pueden englobarse bajo la denominada “producción mercantil simple”⁴³³, evitaría también uno de los grandes problemas de la explotación capitalista del trabajo como es la división técnica que degrada al obrero.

Ya de tratados como el de Adam Smith⁴³⁴ a finales del XVIII se podían extraer las razones sobre la necesidad de la división del trabajo: “En las sociedades opulentas y comerciales, pensar o razonar llega a ser, como cualquier otra actividad, un asunto particular, llevado a cabo por muy pocas personas, que suministran al público todo el pensamiento y la razón poseídos por las vastas multitudes que trabajan”⁴³⁵. En estas líneas se puede leer la necesidad primera de una división entre trabajo manual y trabajo intelectual, para asentar las relaciones de producción de una sociedad burguesa moderna y que en gran medida constituyen la base de todo el desarrollo de la cultura occidental. Tal y como señala Marx en algún momento, es la división del trabajo la que da la posibilidad de que la actividad espiritual y la actividad material, el disfrute y el trabajo, la producción y el consumo toquen a individuos distintos⁴³⁶ –y que también será la base del antagonismo social. A la vez, y volviendo a Smith, observando el funcionamiento de una la fábrica de alfileres, el autor inglés también estipuló otra parte de la *división social del trabajo*⁴³⁷ basada en la especialización del trabajador industrial en una minúscula parte de todo un proceso de fabricación con el fin de producir las cantidades necesarias para

⁴³³ “producción basada en la propiedad privada de los medios de producción y en el trabajo personal de los productores, que elaboran artículos destinados a la venta en el mercado. Los representantes más típicos de la producción mercantil simple son los pequeños campesinos y los artesanos que no explotan trabajo ajeno. Dicho tipo de producción constituye un régimen económico que ha existido en diversas formaciones económico-sociales” en Boríssov, B.; Zahamin, V.; Makárova, M.: *Diccionario de economía política*, versión electrónica editada por EUMEDNET-Universidad de Málaga, trad. de Augusto Vidal Roget [Akal, Madrid, 1975], en <http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/index.htm> [Consulta: 12 de agosto de 2009].

⁴³⁴ Smith, Adam: *La Riqueza de las Naciones*, trad. de José Alonso Ortiz, Folio, Barcelona, 1996 (1776).

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴³⁶ Marx, “División del trabajo y conciencia social”, *Cuestiones*, p. 157.

⁴³⁷ *Ibid.*, pp. 33 y ss.

abastecer a todo el grueso social y extraer beneficios. Como ya hemos visto, los artistas, a partir de los románticos y frente a esta división técnica del trabajo, defienden un retorno a las formas pre-capitalistas de producción, idealizando la organización del gremio y el artesano como trabajador libre y dueño de todo el proceso de producción, o defienden otras propuestas, como la defensa de la libertad individual a través del federalismo o mutualismo - entre otros- y proponen formas de actuar críticas frente la alienación capitalista. Un trabajador libre, recordemos, supone lo contrario a un trabajo asalariado, es decir, un dominio sobre la propia fuerza de trabajo. Así que en palabras de Marx:

Smith no abriga tampoco la menor sospecha. Tiene razón, sin duda, en cuanto a que en las formas históricas del trabajo -como trabajo esclavo, servil, asalariado- éste se presenta siempre como algo repulsivo, siempre como trabajo forzado, impuesto desde el exterior, frente a lo cual el no-trabajo aparece como "libertad y dicha". Esto es doblemente verdadero: lo es con relación a este trabajo antitético y, en conexión con ello, al trabajo al que aún no se le han creado las condiciones, subjetivas y objetivas (...) para que el trabajo sea travail attractif⁴³⁸, autorrealización del individuo, lo que en modo alguno significa que sea mera diversión, mero amusement, como concebía Fourier con candor de costurerita. Precisamente, los trabajos realmente libres, como por ejemplo la composición musical, son al mismo tiempo condenadamente serios, exigen el más intenso de los esfuerzos⁴³⁹.

¿Cómo el trabajo de la producción material puede adquirir ese carácter atractivo?⁴⁴⁰ Esta es una de las cuestiones que William Morris

⁴³⁸ El concepto de "trabajo atractivo" se describe en el capítulo V de Fourier, Charles: *Doctrina social, el Falansterio*; trad. de J. Menéndez Novella, Júcar, Madrid, 1978.

⁴³⁹ Marx, Karl: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, Grundrisse 1857-1858*, Vol. 2, trad. de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron, Siglo XXI, México, (1ª edición en español 1976), 2003, pp.119-120.

⁴⁴⁰ Pregunta, por otro lado, paradigmática del postfordismo en tanto que el trabajo se incorpora a la reorganización del capitalismo, absorbe sesgadamente las reivindicaciones de lo que fue la crítica de los setenta: libertad, creatividad, imaginación... Por citar un ejemplo en esta línea: Virno, Paolo: *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*, trad. de Raúl Cedillo, Traficantes de sueños, Madrid, 2003: "Cuando el Trabajo asume tareas de vigilancia y coordinación, es decir, cuando «se coloca *junto al* proceso de producción inmediato, en vez de ser su agente principal», sus funciones ya no consisten en perseguir un fin particular, sino en modular (más que variar e intensificar) la *cooperación social*, es decir, el conjunto de relaciones y de conexiones sistemáticas que constituyen ahora el auténtico *pilar principal* de la producción y la riqueza. (...) es por esto por lo que los procedimientos productivos requieren siempre un cierto grado de virtuosismo y se asemejan

intentará resolver al incorporar la doctrina socialista en la forma de organizar el trabajo desde que entra en contacto con John Ruskin⁴⁴¹.

De hecho, uno de los empujes más relevantes en la conceptualización –que no resolución– del modo de producción artística como crítica al trabajo alienado y de sus posibilidades como movimiento de transformación social y político, vino de la mano de Morris. Según Williams, Morris fue una figura axial en la tradición romántica cuya influencia se extiende hasta bien entrado el siglo XX, dado que “las direcciones que indicó se convirtieron en parte de un movimiento social general”⁴⁴². Un movimiento que, en líneas muy generales, se propone interrelacionar el estamento estético de las artes con el estamento político del socialismo. Ahí es donde aparece la fuerza del poeta, artista y militante Morris, como figura que se esforzó en no disociar los valores de la cultura excelente con la crítica social, e incorporando a la clase obrera como potencial consumidor de su obra –aspiración que también cayó en fracaso.

Uno de los trabajos más relevantes en el análisis de William Morris como artista, poeta romántico y militante revolucionario, es la obra de Edward Palmer Thompson –edición del 1955 y reeditada en 1977 con algunos cambios– *William Morris. From Romantic to Revolutionary*⁴⁴³. Este arduo análisis de Thompson se centra, como bien dice el título, en la trayectoria del artista romántico hasta su época de activismo militante en las filas socialistas. Thompson entiende que para un estudio de Morris como revolucionario debe contemplarse la revuelta previa en las filas románticas que está presente en su etapa juvenil con la lectura de los poetas Percy Bysshe Shelley y John Keats.

Durante la década de los cincuenta y en sintonía con este carácter romántico, Morris intenta fundar una Orden Sagrada o Hermandad, siguiendo el antiguo modelo medieval, junto a Edward Burne-Jones; se interesa profundamente por todo el medioevo, al igual que sus compañeros, con el objetivo de descubrir un mundo extraño y ajeno a la deriva que había tomado el mundo industrializado. Más tarde, Morris entraría en el círculo prerrafaelita de John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William

a verdaderas *acciones políticas*.” p. 94. Uno de los estudios sociológicos paradigmáticos en este campo será: Boltanski, Luc y Chiapello, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

⁴⁴¹ De hecho, como comenta Anna Calvera, Morris sería el primer artista en aplicar y hacer reales los ideales de Ruskin al ser el máximo dirigente de lo que en Inglaterra se conocería como The English Revival of Handicraft. Es interesante reseñar aquí el extenso análisis sobre el devenir político y estético de Morris, fruto de una tesis doctoral sobre el mismo tema, en Calvera, Anna: *La formació del pensament de William Morris*, Destino, Barcelona, 1992.

⁴⁴² Williams, *Cultura y Sociedad*, *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁴³ Thompson, Edward Palmer: *William Morris, de romántico a revolucionario*, trad. de Manuel Lloris Valés, Alfons el Magnànim, Valencia, 1988.

Holman Hunt.

La recuperación de un organismo como la hermandad o el gremio, suponen de nuevo la articulación de una instancia económica en lo que venía a ser un movimiento de oposición al orden social y artístico. Puesto que no debemos pasar por alto o tomar como elemento puramente estilístico el interés de estos artistas por asociaciones económicas que los aglutinan, y que según podemos comprobar, seguirían el modelo de asociación con dimensiones gremiales o profesionales, consideraremos esta elección como una elección más política que religiosa. El interés por el gremio medieval influirá decididamente en el modelo de la firma de Philip Web y William Morris: Morris and Co.

Posteriormente, el gremio toma incluso un carácter decididamente político en el intento de Ruskin por fundar la St. George's Guild⁴⁴⁴; un gremio con vistas a transformar la sociedad capitalista en la década de 1870. Según Max Weber⁴⁴⁵, la definición de gremio es, básicamente, una asociación de artesanos especializada por el tipo de trabajo profesional. Su funcionamiento descansaba en dos requisitos: regulación del trabajo, en el régimen interno, y monopolio hacia el exterior. Entre los diversos tipos de asociaciones gremiales, la emergida en la época medieval (gremio de artesanos libres) formada por artesanos ambulantes, según la tesis de Weber, hizo posible el auge del cristianismo en Europa. La política interior de estos gremios se esforzaba en obtener una igualdad de condiciones entre los miembros, impidiendo la formación de capitales poderosos, poniendo trabas al crecimiento desproporcionado y a la excesiva distinción de los maestros. Regulando así el proceso de trabajo, el gremio vigilaba la calidad de las mercancías, controlaba y regularizaba el número de aprendices y obreros permitidos; en la medida de lo posible regulaba la adquisición de materias primas por la colectividad, regulaba los precios, etc. Entre otras consecuencias, este modelo permitía una división del trabajo no por especialización técnica, sino por seccionamiento; es decir, el proceso de producción no se subdivide según fases de producción, si no que se engloba según el objeto acabado (zapatos, calzones, trajes, etc.). De este modo se intentaba evitar una división vertical del proceso de producción que podía permitir al último artesano, en contacto directo con el mercado, reducir al resto de artesanos a la condición de obreros asalariados, sometiéndolos a su potencia económica. El gremio persigue una política de manutención; pero al mismo tiempo quiere obtener y afianzar la igualdad de condiciones entre

⁴⁴⁴ Las incursiones de Ruskin en la economía política se deben consultar en su obra publicada en 1862: *Unto this last: four essays on the first principles of political economy* [Collins, London, 1970].

⁴⁴⁵ Weber, Max: *Historia económica general*, trad. de Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (1923), p. 127 y ss.

los asociados. Para ello, al gremio le interesaba limitar la libre competencia. Algunos de estos preceptos, evidentemente restringidos por la época en la que tiene lugar, serán adoptados por estos modelos reivindicativos de los artistas ingleses en su desafío al capitalismo⁴⁴⁶.

En parte, este auge del interés por la teoría económica⁴⁴⁷ y la emergencia de asociaciones gremiales o hermandades en el círculo de Morris, serán el resultado de las insistentes lecturas de las obras de Carlyle o Ruskin y que estaban depositando el germen de lo que será el proyecto político de Morris posterior.

De Carlyle, Morris extrae la importancia del trabajo como fundamento de la humanidad del ser, aparte de las feroces críticas al utilitarismo. Publicado en 1843, el texto de Carlyle *Past and present* le ofrecía sentencias como: “The only happiness a brave man ever troubled himself with asking much about was, happiness enough to get his work done. Not “I can’t eat! But “I can’t work!” that was the burden of all wise complaining among men. It is, after all, the one unhappiness of a man. That he cannot work; that he cannot get his destiny as a man fulfilled”⁴⁴⁸. La obra de Carlyle, considerada como un tratado de crítica social, comenzaba su texto denunciando que si bien Inglaterra estaba llena de riqueza, de productos diversos, de toda clase de suministros, estaba muriendo de inanidad.

De John Ruskin – sobre todo de *Las piedras de Venecia*⁴⁴⁹ – Morris aprende una nueva visión, más allá de lo aportado en la crítica de Carlyle al trabajo, y que como apunta Thompson, estará vinculada a la satisfacción creadora del trabajar. Este vínculo con Ruskin, según el propio Morris, antes

⁴⁴⁶ La diseminación del modelo implantado por Morris, conocido por The Arts&Craft Movement, y difundido a través de la The Arts&Craft Exhibition Society en 1888, tendrá una importancia relevante no sólo a través del Reino Unido, como por ejemplo en el caso de The Century Guild de Arthur Mackmurdo en 1882 o The Art Workers Guild en 1884, sino que se extenderá a países como EEUU, Australia o Nueva Zelanda aunque de forma despolitizada. Para más información sobre el movimiento, existe la obra: Cumming, Elizabeth, y Kaplan, Wendy: *Arts&Crafts Movement*, Thames & Hudson London, 1991.

⁴⁴⁷ Cabe mencionar también que muchos de los intelectuales y artistas ingleses de finales de siglo estarán en contacto y serán seguidores de las doctrinas del fabianismo dedicadas a lograr una mayor justicia social. Fundado por los profesores Thomas Davidson, Frank Podmore y Edward R. Pease, en 1883, George Bernard Shaw y Sidney Webb se encargaron de difundir sus teorías económicas a través de los *Fabian Essays*. Las Sociedades Fabianas ingresaron posteriormente en el Partido Laborista británico y representan el elemento intelectual en la política de esa gran organización. Serra y Moret, Manuel (comp.): *Diccionario Económico de nuestro tiempo*, Editorial Mundo Atlántico, Buenos Aires, 1944, p. 247.

⁴⁴⁸ Carlyle, Thomas: *Past and present*, Chapman and Hall Strand, London, 1843, pp. 210-211, edición original consultable online en <http://www.gutenberg.org> [Consulta: 7 de mayo de 2010]

⁴⁴⁹ Ruskin, John: *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, trad. de Francisco B. del Castillo, Iberia, Madrid, 1961 (1851).

de entrar en el socialismo práctico, “le dio forma a su descontento”: “Lastly, there were a few who were in open rebellion against the said Whiggery—a few, say two, Carlyle and Ruskin. The latter, before my days of practical Socialism, was my master towards the ideal aforesaid, and, looking backward, I cannot help saying, by the way, how deadly dull the world would have been twenty years ago but for Ruskin!”⁴⁵⁰.

Sin embargo, años más tarde, cuando Morris se interese más activamente por la política, y tal como comenta Thompson, las teorías de Ruskin aún permanecerán prisioneras del “socialismo feudal” de *Past and Present* siendo “casi imposible reconocer el mundo de la década de 1870 en esa extraña amalgama de malvados hacendados “tory” (que sin embargo debían subsistir), monarcas, cruzadas y exclamaciones religiosas de que se componen sus Cartas.”⁴⁵¹

Por lo tanto, recuperando el motivo de este apartado, y para no incurrir en errores, debemos ubicar adecuadamente, por un lado el proyecto de la firma de Morris (decididamente influido por la mano de Ruskin); y por otro lado, la trayectoria de Morris como activista político fechada hacia 1877 – el contacto con el socialismo inglés es en 1882 y en 1883 se afilia a la Federación Democrática, al dar por zanjadas sus relaciones con el Partido Liberal⁴⁵². Es decir, ciñéndonos a un orden histórico, Morris & Co., aunque articule esa instancia económica de la que estamos hablando en los últimos apartados, no equivaldría a la introducción del marxismo en la praxis artística de este personaje; aún así, si consideramos de manera global la articulación de ideas artísticas de Morris con las ideas marxistas, sí podemos hablar de un momento paradigmático en la reestructuración de la práctica artística moderna que antecede a la vanguardia artística más politizada.

En 1874 Morris asume él solo el control de la Firma Morris & Co. Si Morris hubiera estado preocupado únicamente en efectuar algunas reformas en las artes decorativas, hacia el final de la década de 1870 podía descansar satisfecho⁴⁵³. De hecho, fue precisamente en esta época cuando su amargo descontento encontró expresión en sus famosas conferencias sobre arte y sociedad. Pues la reforma que buscaba iba más allá de su propia práctica de las artes; estas artes fueron el ámbito escogido por su primera rebelión, la plataforma a partir de la cual emprender “la guerra santa contra la época”⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Morris, William: “How I became a socialist”, en *Justice*, 16 de Junio de 1894, versión original disponible online en The William Morris Internet Archive <http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm> [Consulta: 7 de mayo de 2010].

⁴⁵¹ Thompson, *Op. cit.*, p. 192.

⁴⁵² Aunque según apunta Calvera, el contacto con las organizaciones obreras se da ya en 1880 y empieza a hablar explícitamente de los trabajadores industriales a partir de esa misma fecha. Calvera, *Op. cit.*, p. 469.

⁴⁵³ Thompson, *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

En la reflexión de Morris, la cuestión del arte cobra una dimensión plenamente social y siempre por encima de la estética: el problema no eran tanto las formas artísticas como los métodos de producción, además, Morris era consciente de que el diseño de objetos de uso tenía una implicación muy estrecha con la sociedad a la que van dirigidos⁴⁵⁵. Aquí añade Thompson que, precisamente fue el éxito de Morris y su firma y no algún fracaso, lo que desató el conflicto de Morris con su época. Morris se encargó de recuperar artes extinguidas en la Inglaterra de su época, experimentando con materiales y estructuras, etc. Lo que más le interesa a Morris es la manera en la que estos productos estaban elaborados y las personas que ejecutaban el trabajo, siempre separadas o divididas socialmente: el diseñador y el obrero.

La vía de la autoorganización del trabajo en Morris se basa en el modelo artesano que hemos visto definida por Weber. Su tarea era la de representar la empresa política del discurso estético y funcional de las artes, recuperando aquellas formas y disposiciones orgánicas del arte y la vida que han sido desplazadas por la inhumanidad de la máquina. Además, trataría de dignificar el trabajo del obrero o artesano hasta el punto de convertir muchos de sus mítines sobre arte en mítines políticos: “so I Hill say this much further: we all know what people have said about the curse of labour, and what heavy and grievous nonsense arte the more part of their words thereupon; whereas indeed the real curses of craftsmen have been the curse of stupidity, and the curse of injustice from within and from without: no, I cannot suppose there is anybody here who would think it Esther a good life, ora n amusing one, to sit with one’s hands befote one doing nothing –to live like a gentleman, as fools call it.”⁴⁵⁶

En este punto de retorno a la organicidad del trabajo artesano es donde Morris está más cerca de Ruskin: “Hoy en día estamos intentando constantemente separar a ambos; queremos que un hombre esté siempre pensando y que el otro esté siempre trabajando, y llamamos a uno un caballero y al otro un operario; cuando el caso es que el trabajador a menudo debería estar pensando y el pensador trabajando, y los dos deberían ser caballeros, en el mejor de los sentidos”⁴⁵⁷ y así los conocimientos artesanales, la lealtad al oficio y las estructuras flexibles de organización encarnaban el ideal de trabajador/artista y la utopía de una economía integrada en la esfera de la vida humana⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Calvera, *Op. cit.*, pp. 121-123.

⁴⁵⁶ Morris, William: “Innate Socialism” (1878) en Briggs, Asa (ed.): *William Morris. Selected Writings and Designs*, Penguin Books, London, 1962, p. 86.

⁴⁵⁷ Ruskin, John: “El misterio de la vida y sus artes”, citado en Mollona, Mao: ¿El Nuevo Campesino Cultural? Un retorno a la “Economía Política del Arte” de Ruskin, en YProductions (eds.): *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, CASMdoc2, Barcelona, 2007, pp. 158-169.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 160.

Williams rescata de Ruskin la cita que para él resume fundamentalmente su posición respecto a las artes y la sociedad: “El gran clamor que surge de todas nuestras ciudades manufactureras, más intenso que el alboroto de sus hornos, se debe sin duda alguna a esto: que en ellas fabricamos todo excepto hombres; blanqueamos algodón, templamos el acero, refinamos azúcar y modelamos cerámica; pero iluminar, fortalecer, refinar o dar forma a un solo espíritu viviente nunca entra en el cálculo de nuestros beneficios. Y todo el mal contra el cual ese clamor insta a nuestras miríadas sólo puede enfrentarse de una manera: no mediante la enseñanza o la predicación, porque enseñarles no es sino mostrarles su miseria, y predicarles, si no hacemos más que eso, es burlarse de ella. Sólo puede enfrentarse si todas las clases comprenden adecuadamente qué tipos de trabajo son buenos para los hombres, para educarlos y hacerlos felices”⁴⁵⁹.

Comenta Thompson que este principio ruskiniano fue el más difícil de llevar a la práctica y el propio Morris era consciente de la contradicción que se derivaba de su modelo de trabajo y productos ofrecidos: “Tanto mis estudios históricos como mi conflicto práctico con el fariseísmo de la sociedad moderna han forzado en mí la convicción de que el arte no puede tener una verdadera vida y desarrollo bajo el presente sistema de comercialismo y beneficio económico”⁴⁶⁰.

En última instancia, se trató de convertir la cultura y las prácticas artístico-creativas en un proceso positivo donde los hombres, instaurados en el socialismo, iban a decidir cómo organizar su trabajo. Aun así, Morris era consciente de las propias limitaciones de sus conjeturas:

[sobre el título *The Worker's Share of Art*] *I can imagine some of our comrades smiling bitterly at the above title, and wondering what a Socialist journal can have to do with art; so I begin by saying that I understand only too thoroughly how “unpractical” the subject is while the present system of capital and wages lasts. Indeed that is my text.*⁴⁶¹

⁴⁵⁹Ruskin, John: “The nature of Gothic” en *Stones of Venice*, edición de 1899, Vol. 2, p. 165, citado en Williams, *Cultura y Sociedad*, p. 127.

⁴⁶⁰ Henderson, Philip (comp.): *Letters: The Letters of William Morris to his Family and Friends*, Longmans, Green & Co., London, 1950, p. 187. Citado en Thompson, *Op. cit.*, p. 100.

⁴⁶¹ En este texto es interesante ver cómo se mezclan tanto pensamientos socialistas como líneas más en consonancia con un nuevo romanticismo, apelando a la revolución social y al deseo. El autor parece resolver lo que serían las relaciones entre arte y trabajo industrial, llevando las relaciones entre arte y trabajo al campo de la existencia vital: “In any case, the leisure which Socialism above all things aims at obtaining for the woorker is also the very thing that breeds desire –desire for beauty, for knowledge, for more abundant life, in short. Once more, that leisure and desire ar sure to produce arte, and without them nothing but sham art, void of life or reason for existente, can be produced: therefore not only the

Arnold Hauser escribirá sobre Morris:

William Morris, el tercero en la serie de críticos sociales representativos de la era victoriana [Hauser se refiere a Carlyle y Ruskin como antecesores], piensa de modo mucho más consecuente y avanza más que Ruskin en la esfera práctica. En algún aspecto es, en realidad, el más grande, esto es el más valiente, el más intransigente de los victorianos, si bien ni aun él está completamente libre de sus contradicciones y compromisos. Pero él sacó la última conclusión de la doctrina ruskiniana de la implicación del destino del arte en el de la sociedad, y se convenció de que “hacer socialistas” es tarea más urgente que hacer buen arte. Prosiguió hasta su fin la idea de Ruskin de que la inferioridad del arte moderno, la decadencia de la cultura artística y el mal gusto del público son sólo los síntomas de una mal más profundamente arraigado y de mayor alcance, y comprobó que no tiene interés mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar

⁴⁶².

Vemos que, no sólo es preciso analizar de qué forma Morris se vio influenciado por Marx a la hora de elaborar su praxis, si no que, en gran medida las variaciones que pudo ofrecer sobre la teoría socialista marxista se deben a la gran influencia que había tenido Ruskin previamente en él.

Michael Löwy también ha llevado a cabo numerosos estudios acerca de los hilos que se tejen entre los movimientos contestatarios al capitalismo, tema que le sirve como una articulación teórica entre el Romanticismo del siglo XIX, y los movimientos artísticos que se extienden hasta el siglo XX, como por ejemplo el surrealismo. De hecho, en el siglo XIX presenciamos un momento en el que el concepto de “vanguardia” política empieza a introducirse en el campo artístico.

Para llevar a cabo estos análisis, Löwy parte de los puntos comunes que Marx estableció con los románticos y a pesar de que la actitud utópica de vuelta a sociedades precapitalistas de los románticos pudiera verse contraria a todo postulado socialista. Paralelamente a esto, Löwy aclara que realmente hay inducciones regresivas o conservadoras en ciertos criterios románticos, por ejemplo en autores como Dickens o Ruskin cuando mostraron cierto paternalismo o insistieron en una necesaria “vuelta al orden autoritario” frente a los movimientos sindicalistas o proletarios del XIX.

worker, but the world in general, will have no share in art till our present commercial society gives place to real society – to Socialism. Morris, “The Worker’s Share of Art” (1885), *Selected Writings*, pp. 140-143.

⁴⁶² Hauser, *Op. cit.*, p. 1117.

Como Williams y Thompson, Löwy insiste en la importancia de Morris y sus lecturas de Marx, más allá de los postulados sobre artes decorativas de la *Arts&Craft*, ya que para Lowy, Morris rescata los vínculos de Marx con el Romanticismo:

Marx explains both the similitude and the difference between his conception of history and traditional Romanticism: while the Romantic reaction to the Enlightenment was from a medieval perspective, the new reaction – common to socialists and to scholars like Maurer – consists in reaching beyond the Middle Ages to the primitive era of each nation, i.e. to the old egalitarian communities. Marx and Engels are linked to this specific trend in the Romantic anti-capitalist tradition. (...) Marx's conception of socialism is intimately linked to this radical criticism of modern industrial-capitalist civilization: it is much more than collective property and planned economy. It implies a qualitative change, a new social culture, a new mode of life, a different kind of civilization that would re-establish the role of the "social and natural qualities" in human life, and the role of use-value in the process of production. It requires the emancipation of labor, not only by the "expropriation of the expropriators" and control over the process of production by the associated producers, but also by a complete transformation of the nature of labors itself⁴⁶³.

Vemos aquí lo que en Morris deviene como nueva categorización ética y política de las artes. Para este artista, el arte verdadero, auténtico, es aquel que se sobrepone a la moda. El arte que responde a la moda no puede ser más que mercancía, dado que responde a un sistema de mercado en competencia que produce “cosas inútiles”. Así Morris, en *Arte y socialismo* (1884) amplía el sentido de lo artístico a “todo aquello que valga la pena hacer” y que lleva a la función revolucionaria de que “la causa del arte es la causa del pueblo”⁴⁶⁴.

Morris añade más adelante: “Y tampoco puedo yo concebir nada que tenga más probabilidades de elevar el nivel de vida que convencer a miles de quienes viven gracias a su esfuerzo de la necesidad de que apoyen la segunda parte de la reivindicación que he planteado a favor del trabajo, esto: que su trabajo debiera resultar agradable de hacer en sí mismo”⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Löwy, Michael: “The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization” en: *Theory and Society*, Vol. 16, nº 6, November, 1987, p. 899.

⁴⁶⁴ Morris, William: “Arte y Socialismo” (1884) en: *William Morris: Escritos sobre Arte, Diseño y Política*, trad. de Juan Ignacio Guijarro González, Doble J, Sevilla, 2005, pp. 121-143.

⁴⁶⁵ *Loc. cit.*

Estas bases políticas promovidas por Morris, llegarán hasta centros de producción como la Bauhaus⁴⁶⁶ de 1919 en los primeros años fundadores con Walter Gropius a la cabeza (hasta 1927) al considerar al artista como artesano:

*Las viejas escuelas de Bellas Artes no podían despertar esa unidad, y como podrían hacerlo si el arte no puede enseñarse. Deben volver a convertirse en talleres. Este mundo de diseñadores y decoradores que sólo dibujan y pintan debe convertirse de nuevo en un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente amor por la actividad artística vuelva a comenzar como antaño su carrera aprendiendo un oficio, el artista improductivo no estará condenado a un ejercicio incompleto del arte, pues su pleno desarrollo corresponderá al oficio, en el cual puede sobresalir. (...) ¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano.*⁴⁶⁷

Vemos pues, que las relaciones de la praxis artística y la crítica a la industrialización, o al capitalismo en general, a través de promover una nueva organización de la producción pasan por la figura de William Morris⁴⁶⁸. En una carta a Chares Rowley en 1883, un reformista de Manchester, Morris defendía “sólo tengo una materia que impartir, la relación del arte con el trabajo; también soy socialista abierto y declarado, o para ser más específico, colectivista...”⁴⁶⁹

Sus ideas sobre lo artístico representan la defensa del trabajo libre que se da desde lo cultural, el trabajo no alienado y entendido como una actividad creativa contrapuesta al mecanicismo del trabajo fabril. El interés de Morris radica en la conjura de una figura que escape del racionalismo técnico. La meta del artesano dueño de su trabajo, no alienado, no sería tanto estetizar objetos de uso cotidiano, como sentar las bases para una nueva forma de trabajo y organización *por y para el pueblo*, es decir, la tarea revolucionaria del artesano era la de unir creatividad y producción y

⁴⁶⁶ Según ciertas reconsideraciones historiográficas, la Bauhaus de Gropius se ha reconsiderado como una infraestructura para muchas tendencias ya dadas y que barajaba “una especie de socialismo estético apolítico, a pesar de que los ecos utópicos resuenen todavía en el Manifiesto de Schlemmer del 23 y su entusiasmo por construir la “catedral del socialismo”. En González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón (Eds.): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Akal, Madrid, 2009, pp. 353-361.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁶⁸ Löwy, “The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization”, p. 899.

⁴⁶⁹ En *Letters*, p. 189. Citado en Thompson, *Op. cit.*, p. 294.

conseguir así recrear aquel *travail attractif* en toda producción material útil: “Debemos comenzar a construir el aspecto ornamental de la vida, sus placeres corporales y mentales, científicos y artísticos, sociales e individuales, sobre la base del trabajo emprendido libre y alegremente, con la conciencia de beneficiarnos de él y beneficiar a nuestro prójimo. (...) En otras palabras, debe hacerse atractivo todo trabajo, aun el más ordinario. (...) De todo cuanto se ha dicho se deduce que el trabajo, para ser atractivo, debe estar dirigido a algún fin claramente útil”⁴⁷⁰.

Desde finales de 1870 Morris se estaba interesando por la política más intensamente que nunca, por una parte motivado por la “causa oriental”, por la destrucción o la “restauración” de edificios antiguos (la Anti-Scrape) y por otra parte, debido al punto muerto al que habían llegado las ambiciones depositadas en la Firma⁴⁷¹. Incluso yendo más allá del apoyo a organismos parlamentarios como la Labour Representation League, Morris apelará a la capacidad de la clase obrera en *A los Trabajadores de Inglaterra* para, en 1883, convertirse al socialismo⁴⁷²,

Sus afiliaciones políticas y el activismo en el que se involucra a partir del 1883 – concretamente en la Democratic Federation y en la Socialist League- le determinaron hasta el punto de basar su corpus teórico en un fragmento de los *Grundrisse* donde Marx comparaba el trabajo de la fábrica con la obra manual medieval producida en un sistema feudal. En la fábrica mecanizada, el trabajador es privado de disfrutar del trabajo como un juego de sus propios poderes mentales y físicos: “la mayor acusación que he de presentar contra el estado actual de la sociedad es que se basa en el trabajo sin valor artístico, infeliz, de una gran parte de los hombres”⁴⁷³. Morris ya había aplicado en su propia compañía el principio de trabajo atractivo con la intención de “producir objetos de uso cotidiano que mejoraran la calidad de vida tanto del consumidor que los adquiriría como del trabajador que los producía”⁴⁷⁴ a través del trato directo con los materiales, la propiedad por parte del obrero de las herramientas necesarias, fabricando bienes

⁴⁷⁰ Morris, William: “Trabajo útil o esfuerzo inútil” (1884) en: *Arte y Sociedad Industrial, Antología de escritos*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977, pp. 81-111.

⁴⁷¹ Thompson, *Op. cit.*, p. 193.

⁴⁷² Transformación que para Thompson representa “una de las grandes conversiones de la historia”. “Estaba también dando un paso que rompió el círculo encantado y cada vez más estrecho del derrotismo de la cultura burguesa” ya que, más allá de sus contemporáneos compatriotas como Ruskin, Mathew Arnold o John Stuart Mill, que se rebelaron contra la base económica del capitalismo y sus consecuencias, Morris llegó a una “concepción positiva y revolucionaria”, *Ibid.*, pp. 232-233.

⁴⁷³ En Morris, William: “El arte bajo la plutocracia” (1883), *Arte y sociedad industrial*, pp.41-80.

⁴⁷⁴ También encontramos un capítulo muy elaborado dedicado a Morris en Durán: “William Morris. Las mistificaciones de la crítica de la economía política” *Op. cit.*, pp. 139-171.

auténticamente adecuados a las necesidades del hombre. Después, en su fase de socialismo práctico, reformularía el reparto de beneficios entre los obreros de la fábrica de forma más justa.

Si atendemos a lo expresado por Durán –que no hace distinción entre las fases ruskinianas y marxistas de Morris–, fue precisamente este punto de la praxis productiva del diseñador la que fracasó como crítica a la economía política, ya que Morris acabó produciendo artículos de lujo⁴⁷⁵. Siguiendo las críticas de Durán al respecto, el fallo que llevó a Morris a incumplir sus teorías fue el hecho de que aunque Morris comprendiera de forma más o menos aproximada las teorías de Marx, se basó en caracterizar la fuerza de trabajo como valor de uso en tanto que producía cosas útiles: “no sólo el trabajo y el producto del trabajo debían pertenecerle al trabajador que trabaja, sino que éste debía valer la pena hacerse”⁴⁷⁶, mientras que Marx, en los *Grundrisse*, puntualizaba que “el valor de uso que el trabajador le brinda al capital no está materializado en un producto, no existe de ninguna manera fuera de sí mismo, esto es, no realmente, sino sólo como posibilidad, como su capacidad” y añade Durán: “De esto se extrae que el valor de uso que se halla en la capacidad de trabajo del obrero existe sólo en potencia. Es en el interior del modo de producción capitalista que este valor de uso se hace realidad en la forma de los productos del trabajo, es decir, como trabajo objetivado”. Así pues “el problema fundamental es que Morris carecía de una comprensión del valor en tanto que producción de valor, valor de cambio, en el interior del proceso de producción. Morris consideraba su salario como una ganancia obtenida legítimamente gracias al valor de su de su trabajo en la firma.”⁴⁷⁷ Por lo tanto, su crítica al sistema capitalista quedaba un tanto sesgada, ya que su insistencia en el valor de uso de la mercancía como un carácter casi místico también había sido criticada por el mismo Marx al referirse a este carácter como “fetiche”⁴⁷⁸. Morris estaba

⁴⁷⁵ Para más información sobre el pensamiento político de Morris, y la evolución de éste desde el Arts&Crafts hasta la Bauhaus ver Weingarden, Lauren: “Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”. En *Journal of Architectural Education*, Vol. 38, nº 3, Spring, Blackwell, 1985, pp. 8-13.

⁴⁷⁶ Durán, *Op. cit.*, p. 152.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁷⁸ “Por el contrario, la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, no tienen absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza. Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como

dejando de lado que “el tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción (...) se impone de modo irresistible como ley natural reguladora”⁴⁷⁹. La determinación de las magnitudes de valor por el tiempo de trabajo que se codifican en un valor de cambio determinado son las que operan en la historia y no al revés, es decir, no es a partir del valor de uso de las mercancías a través de la cual éstas se ponen en valor. Es precisamente aquí donde podríamos encontrar justificada la crítica de Fischer al arte popular como un arte reaccionario que niega el contexto en el que se enmarca y se funda en procedimientos y modos de hacer pretéritos.

Como concluye Durán⁴⁸⁰, Morris se había centrado en la calidad y la cualidad humana del trabajo como si a través de estos dos únicos factores críticos fuera capaz de borrar el capital y los capitalistas, a lo sumo, su práctica manufacturera se convirtió en la producción de objetos de lujo que sólo podían comprar unos pocos pudientes. Pero como ya hemos mencionado, Morris era muy consciente de este obstáculo:

*Quisiera ser capaz de hacer unas buenas botas ajustadas o un buen traje o vestidos: no siempre esas cosas que son juguetes de la gente rica. Tal como están las cosas en este momento, en mi trabajo de creación dependo de las ociosas clases privilegiadas hasta las cintas de mi delantal*⁴⁸¹

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo se construye la negación al idealismo a través del materialismo histórico y “de qué forma la práctica artística, ante los desafíos que el capital le impone, es capaz de ejercer una crítica de la economía política”⁴⁸² de tal modo que queda desvelada la naturaleza del *trabajo improductivo* (propia del trabajo artístico) como una forma más de trabajo determinada por las condiciones históricas de producción de riquezas. Sin embargo, la aparición del discurso socialista actúa de dos modos; por un lado, desmitificando las elevaciones del artista genial construidas durante el siglo XIX y presentando el trabajo cultural como una forma socialmente determinada; y por otro, permitiendo que la intrusión artística en la discusión sobre la base económica de la sociedad

mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil. Ese carácter fetichista del mundo de las mercancías se origina, como el análisis precedente lo ha demostrado, en la peculiar índole social del trabajo que produce mercancías”. Marx, K.: “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” en *El capital*, Libro I, Vol. 2, *El proceso de producción del capital*, edición a cargo de Pedro Scaron, Siglo XXI, Madrid, 1988 (1872-1873), p. 89.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸⁰ Durán, *Op. cit.*, p. 171.

⁴⁸¹ Adreas Scheu, *Umsturzkeime* [Semillas de revolución] (1920), parte, III, cap. VI. Citado en Thompson, *Op. cit.*, p. 240.

⁴⁸² Durán, *Op. cit.*, p. 137.

determinase la aparición de una serie de apuestas, fallidas o no, por ofrecer otros modelos, dando otra vuelta de tuerca a la capacidad crítica de la producción cultural.

Morris intenta trasladar los beneficios del trabajador libre y los del trabajador creativo, conjugando la voluntad del artista a la producción de bienes de consumo. Aún así, hemos comprobado cómo las propuestas de Morris empiezan proponiendo una alternativa crítica y acaban funcionando como un modelo de empresa, cosa que por otro lado es interesante tener en cuenta; de hecho veremos en el capítulo siguiente cómo Gramsci sitúa a los empresarios y a sus “saberes” en el potencial de *intelectuales orgánicos*.

Este capítulo nos ha servido para analizar algunas prácticas pioneras en el campo artístico y algunas paradojas parejas a la hora de poner en práctica modelos de crítica a las condiciones del trabajo en el sistema capitalista. El caso de Morris es necesario en tanto que marca un inicio en el que la práctica artística no sólo no se cuestiona a sí misma como portadora de un discurso crítico con las condiciones sociales en las que se inserta, sino que, y esto será un eje importante para la práctica artística militante, cuestiona los propios modelos de trabajo y producción que emplea. Por tanto, y a partir de ahora en lo que va a ser el estudio de las prácticas artísticas, o cinematográficas que se sitúan en la estela de la cultura crítica vamos a intentar tener en cuenta sus relaciones con las estructuras productivas que desarrolla. Esto nos dará pie a plantear preguntas bastante pertinentes, a la hora de abordar casos de estudio sobre la militancia y el cine durante el siglo XX; si se puede o se debe operar al margen del capital; en términos de efectividad, si debe inscribirse o no en la cultura de masas; cómo actuar frente a la tutela del Estado y sus diversos mecanismos de control; o entender el trabajo cultural como trabajo libre (con sus componentes de autoexploración) o como militancia.

5. Algunas aportaciones relevantes de la crítica cultural en la primera mitad del siglo XX: sobre la idea de la Industria Cultural en la Escuela de Frankfurt y la Cultura Popular en Antonio Gramsci

Recapitulando un poco, durante el siglo XIX ha tenido lugar la implantación del capitalismo industrial, y por otro lado, la ascensión del papel activo del trabajador mediante la aparición de los sindicatos y otros agentes combatientes frente a la situación laboral. Desde el XVIII Rousseau y Hegel critican este orden social y vemos cómo emergen otras críticas a este estado de cosas desde el frente conservador y socialista en el XIX. Incluso en el pensamiento económico clásico del utilitarista John Stuart Mill se podía leer: “De modo que si hay que elegir entre el comunismo, con todas sus oportunidades, y el estado presente de la sociedad, con todos sus padecimientos e injusticias (...), todas las dificultades, grandes o pequeñas, del comunismo, no serían más que polvo en la balanza”⁴⁸³. En toda Europa, antes de la proliferación de las ideas marxistas, el siglo XIX aportó voces de resistencia frente a las consecuencias negativas del sistema industrial; Fourier o Proudhon desde Francia, Lassalle y Feuerbach desde Alemania, entre otros muchos. En el capítulo anterior hemos incidido en la importancia de las reflexiones críticas respecto al ámbito de lo cultural y sus modos de producción y cómo esta actitud viene dada por la introducción de la teoría marxista, el medievalismo de Ruskin o las aportaciones de Proudhon en el sector de las artes y la cultura. Según nuestros intereses, William Morris fue el primer y más relevante activista cuyas preocupaciones, más allá de la estética, introdujeron la noción de trabajo libre, la crítica a la división técnica del trabajo y una crítica marxista al capitalismo. Eagleton también ha señalado a Morris como el punto de inflexión de los debates en los que el arte y la cultura, como lugar para la crítica, se sumergieron en el XIX:

En una dialéctica, agotada hasta el extremo, entre esos dos sentidos de cultura –el sentido de las artes y la cultura como civilidad–, Arnold y Ruskin reconocen que sin el cambio social, las artes y la “vida valiosa” están expuestas a un peligro de muerte, pero también creen que las artes son uno de los escasos instrumentos válidos para esa transformación. En Inglaterra, este círculo vicioso semántico no se logrará romper hasta William Morris, que reconducirá toda esta Kulturphilosophie hacia una fuerza política real: el movimiento de

⁴⁸³ Citado en Galbraith, John Kenneth: *Historia de la economía*, Ariel, Barcelona, 2007 (1987), p. 135.

Sin embargo, este debate no se agota aquí, más adelante y bajo contextos diferentes en el siglo XX –años setenta y noventa-, movimientos de crítica institucional volverán a examinar las posibles articulaciones entre las prácticas artísticas y la crítica social en un intento por ir más allá del campo del arte y recuperar la capacidad de intervención de éste⁴⁸⁵.

En este capítulo pasaremos a describir históricamente la evolución de las tendencias de resistencia al capitalismo que, desplazadas de la crítica política, pasan a la crítica cultural durante la primera mitad del siglo XX. Así, dibujaremos un último marco previo para después pasar al ámbito de lo cinematográfico, ya que, como producto cultural sufrirá sus propios debates derivados de ese doble carácter industrial/cultural: ¿cómo se construye el ideal de cultura en el cine? Y teniendo en cuenta los lazos que se han establecido entre la idea de cultura como arte y como crítica política, ¿cómo se relaciona el cine con las prácticas e ideas políticas que se introducen en el campo de la cultura? Todo ello, siguiendo un patrón que intente determinar algunos de los dispositivos críticos que han emergido a lo largo de la historia del cine marcando una génesis y un desarrollo posterior así como sus variables vs. cultura afirmativa y cultura negativa o crítica negativa y crítica positiva.

La historia de los discursos legitimadores del cine y las relaciones que establece con lo cultural y con el capitalismo van a ser a menudo conflictivas y paradójicas, dada su tensión binominal entre arte/industria y entre arte y espectáculo de masas; en palabras de Manuel Palacio, el cine en sus primeros años de vida “lleva aparejado una cierta contradicción intrínseca en los términos de vanguardia y cine; y ello no sólo porque el componente industrial del cine aparezca mucho más nítido que el de la pintura o la poesía, sino también porque si el nacimiento del cine y hasta las bases de su sistema de representación hegemónico son corolarios de una determinada etapa del capitalismo y del desarrollo de sus fuerzas productivas, (...) los cineastas difícilmente van a encontrar una tradición contra la que alzarse o

⁴⁸⁴ Eagleton, *La idea de cultura*, p. 37.

⁴⁸⁵ Podemos destacar aquí, el artículo fundacional del proyecto *Transform* que desde el año 2005 y desde el Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresistas se propone abrir una nueva etapa de crítica institucional a través de la investigación sobre prácticas políticas y artísticas y bajo el prisma de la organización del poder llamado instituyente dentro del marco de estructuras de relación ya instituidas (Castoriadis, 1976) además de elaborar todo un cuerpo teórico de reflexión sobre la historia y los cambios de la crítica institucional desde el mayo francés hasta la actualidad. Véase Raunig, Gerald: “Prácticas instituyentes: fugarse, instituir, transformar”, trad. de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, Viena, 2006, en <http://eicpc.net/transversal/0106/raunig/es> [Consulta: 9 de septiembre de 2008].

desde la que renovar (...)”⁴⁸⁶. El texto de Palacio, donde se está hablando de la oposición o la crítica a unas formas de representación dadas, reflexiona desde una perspectiva de la historia del arte que se basa en detectar los movimientos de ruptura estilística entre “antiguos” y “modernos”, a esta tendencia histórica, para el caso de mi investigación, se le habrá de sumar la idea de “Crítica” que venimos detallando aquí y que se hará efectiva en la puesta en práctica de un determinado modo de producción, distribución, exhibición y una construcción del relato que cuestione unas formas o modos de hacer ya instituidas o hegemónicas.

Por lo tanto, este capítulo de transición hacia las prácticas históricas del cine político y militante, servirá para estudiar un marco teórico que conduzca a reflexiones más específicas sobre el cine como una práctica cultural que se inserta en el modo de producción capitalista. Focalizar la atención sobre las aportaciones que Adorno y Horkheimer realizaron sobre la Industria Cultural nos servirá para extraer los principales factores a los que un dispositivo crítico cinematográfico habrá de hacer frente tanto a nivel teórico como práctico. A la vez, seremos conscientes de que ciertas aseveraciones señaladas por la teoría crítica pueden ser rebatidas o, al menos, puestas en duda cuando incidamos más concretamente en cada caso de estudio.

Por otro lado, una breve introducción a Antonio Gramsci y a sus ideas sobre la potencialidad de la cultura como frente político nos proporcionará una mirada distinta y complementaria a la de la teoría crítica que también podrá ser considerada cuando entremos en ciertas apreciaciones del cine realizado en el seno o margen de la industria cultural como artefacto para generar una contra-hegemonía. Del mismo modo, hemos de precisar aquí que otros autores, también considerados dentro de la esfera de la teoría crítica como Siegfried Kracauer –quien mantuvo una amistad muy estrecha con Adorno–; Georg Lukács –en contacto con el círculo de Felix Weil- o Walter Benjamin, serán introducidos en momentos posteriores de la investigación y en relación a temas concretos que atraviesan algunos contextos nacionales como pueda ser el enfrentamiento entre la vanguardia y el realismo socialista.

5.1. Introducción a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt

Si hemos dedicado suficiente espacio para abordar los procesos mediante los cuales la cultura y el arte pasan a convertirse en elementos de emancipación y asumen la potencialidad de una actitud crítica necesaria para

⁴⁸⁶ Palacio, Manuel: “Cine de vanguardia” en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Júlío (Coords.): *Historia general del cine*, Vol. 5, Cátedra, Madrid, 1997, p. 262.

cambiar el orden social, vamos a dedicar ahora otro espacio donde exponer el proceso inverso. Es decir, cómo las promesas de emancipación, tras el avance del capitalismo, pasan a ser solamente una utopía inalcanzable. Se tratará de recuperar aquí la vertiente crítica que encontrábamos al inicio de la modernidad y ver de qué modo, ya en el siglo XX y también en contacto con el pensamiento marxiano, deviene una de las disciplinas más fecundas en el análisis de la cultura y el capitalismo sobre todo, al igual que pasa con Gramsci, y en lo que se refiere a nuestro ámbito de estudio, a partir de mediados de siglo XX. Nos estamos refiriendo aquí a una serie de autores, intelectualmente más o menos cercanos entre sí –algunos de los cuales ya han sido introducidos en esta investigación–, que compartieron la tarea de poner en pie un Instituto de Investigaciones Sociales en Frankfurt.

El Institut für Sozialforschung o la Escuela de Frankfurt, como apuntara Martin Jay, surge después del duro golpe que supuso la I Guerra Mundial en Alemania y frente al éxito inesperado de la revolución bolchevique mientras en Centroeuropa era abolido cualquier intento de subversión revolucionaria como bien sucedió con la desintegración forzada de los Espartaquistas o el golpe al experimento soviético de la Räterepublik en Munich –fenómenos que analizaremos en capítulos posteriores–. Con todo, no era de extrañar que la propuesta teórica de la Escuela de Frankfurt pretendiera ser el ave Fénix del pensamiento crítico pero ahora con la puesta en crisis del discurso marxista ortodoxo y a sabiendas de que un endurecimiento de esta ortodoxia estaba llevando a más de uno a “sacrificar la integridad intelectual en aras de la solidaridad partidaria”⁴⁸⁷.

En la República de Weimar las opciones políticas tras la guerra eran, o bien sumarse a la socialdemocracia (SPD) y desechar ideas revolucionarias, o bien, sumarse al Partido Comunista liderado por Moscú y oponerse así al compromiso moderado de Weimar –justo en 1922 tuvo lugar el Congreso Mundial del Comintern. De hecho, este debate político, tal y como veremos más adelante, va a contaminar gran parte del debate cultural y artístico durante la vida en la República.

Todo ello conducirá a una apremiante revisión de los postulados marxistas con “el propósito de explicar los errores pasados y prepararse para la acción futura”⁴⁸⁸. La estrategia teórica desarrollada bajo estos objetivos se basará en acudir a los lugares menos explotados de la teoría marxista como había sido el ámbito de la cultura, no entendida solamente como arte o cultura excelente, sino como aquella esfera determinada por las relaciones sociales de producción y que a la vez, dando un giro a la teoría marxista,

⁴⁸⁷ Jay se refiere aquí a Georg Lukács quien tuvo que someterse a autocrítica y repudiar su libro de 1923 *Historia y conciencia de clase*. Jay, Martin: *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1986 (1973), p. 25.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

también será considerada de forma central en la reproducción social del capitalismo, incidiendo en las relaciones recíprocas entre superestructura e infraestructura y no como mero reflejo ideológico⁴⁸⁹.

En la consecución de sus objetivos, la Escuela debía cumplir con la condición de ser una estructura independiente, ideológica y económicamente. Así en 1923 Felix J. Weil pone en marcha el Instituto con su propio capital y la dirección de Carl Grünberg, profesor de derecho y ciencias políticas en la Universidad de Viena, en un edificio al estilo de la Nueva Objetividad en Bockenheimer Landstrasse.

Sin embargo, las incorporaciones más significativas para la Escuela y el desarrollo de la Teoría Crítica tendrán lugar a partir de la dispersión de la misma debido al ascenso del nazismo –marcando un periodo diferenciado en la producción teórica del Instituto-. Estas incorporaciones serán las de Max Horkheimer⁴⁹⁰ y Theodor W. Adorno a partir de finales de la década, y la de Herbert Marcuse en 1932, además de otras figuras como Leo Lowenthal o Erich Fromm y la situación perimetral de Walter Benjamin, quienes impulsaron el ámbito de la crítica cultural ya que era en la cultura donde se mejor se veían expuestos “los estigmas de la falsa emancipación”⁴⁹¹.

El proyecto de la Teoría Crítica intentaba retomar el problema de la razón y la crítica emprendida por Kant, es decir, el problema de la modernidad ahora no a través de un sujeto trascendental si no de un sujeto histórico (una crítica inmanente) sometido a la fatal tiranía de la razón

⁴⁸⁹ Según indica Jay, este giro se efectuó recuperando cierto énfasis hegeliano, su método dialéctico sobre la conciencia como instancia constitutiva del mundo y socavando así el materialismo pasivo de los autores de la Segunda Internacional. Este proceso se inicia hacia 1923 con el mencionado libro de Lukács sobre la conciencia de clase y el libro *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch además de sumar también el estímulo de pensadores no marxistas como Benedetto Croce, que también ejercerán una influencia capital en Gramsci, junto a otros como Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Weber, Dilthey, etc. *Ibid.*, pp. 82-83. Otros estudios reseñables sobre la Escuela de Frankfurt pueden ser los de Geyer, Carl Friedrich: *Teoría crítica*, Alfa, Caracas, 1985; Perlini, Tito: *La Escuela de Frankfurt*, Monte Ávila, Caracas, 1976; Mansilla, H.C.F.: *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*, Seix Barral, Barcelona, 1970; Therborn, Goran: *La Escuela de Frankfurt*, Anagrama, Barcelona, 1972; Rusconi, Gian Enrico: *Teoría crítica de la sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.

⁴⁹⁰ Más tarde, en 1931, Grünberg sería reemplazado por Max Horkheimer quien se volcará en una teoría marxista radicalmente imaginativa.

⁴⁹¹ Un ámbito que, según Adorno había sido puesto en suspensión durante el nacionalsocialismo, vetando incluso conceptos como el de “crítica de arte” y sustituyéndolos por “consideración” de obras de arte. Este desplazamiento del concepto de crítica aparecerá en otros momentos del capitalismo avanzado cuando, por ejemplo, prolifere el concepto “información”: “Los fascistas alemanes se sintieron médicos de la cultura, y le extirparon el aguijón de la crítica. Con ello no sólo la rebajaron al nivel de la manifestación oficial, sino que, además, mostraron desconocer lo íntimamente que, para bien y para mal, están imbricadas crítica y cultura”. Adorno, Theodor: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962 (1955), p. 12.

instrumental y en el contexto de una Sociedad de Masas. De ahí que la gran obra emergida de ese proyecto y quizá la más representativa de la Teoría Crítica, se titulase *Dialéctica de la Ilustración*⁴⁹² aunque ésta fuera publicada sin mucho éxito en 1944 en lengua alemana –fue escrita durante la estancia de los autores en la Universidad de Columbia⁴⁹³. El halo negativo de la teoría debía desarticular, como ya hemos mencionado, uno de los ejes que hemos visto acelerarse desde la aparición de la modernidad como era la función mítica de la ilustración⁴⁹⁴ y que supuestamente debía “liberar a los hombres del miedo” de forma tal que, cercana al concepto de ideología como falsa conciencia, ésta perpetuaba la explotación y alienación colectiva bajo el dominio de la razón. Una de las bases de la *Dialéctica* va a ser justamente el problema del mito y que, a pesar del proyecto de desencantamiento del mundo que suponía la Ilustración, *El mito es ya Ilustración*. Sentencia ésta que señalaba la dos caras de la modernidad, la emancipación y el sometimiento, y que también vemos señalada en otra de las sentencias típicas de la teoría crítica como *Todo documento de cultura es también documento de barbarie*, esta vez de Benjamin.

Ambas tesis ahondan en una de la grandes problemáticas de la modernidad como es la relación entre razón y poder dando paso a una tercera etapa que se sumerge en la llamada filosofía negativa de la historia, ampliando y radicalizando la crítica a la totalidad de la cultura y razón occidentales y apartándose ya de cierta metodología empírica para pasar al análisis puramente textual (y mucho más enraizada en Nietzsche que en Marx). En este sentido, el paso por el pensamiento nietzscheano iluminaba aún más esta condición mítica de la ilustración donde “los hombres privados mediante los mecanismos de censura, son externos o introyectados en su interior”. Nos referimos aquí a un mito basado en el progreso, en el auge del

⁴⁹² Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2001.

⁴⁹³ El poco éxito de las primeras publicaciones de la *Dialéctica* fue fruto de una limitación expresa por parte de los autores que consideraban el texto como peligroso y expuesto a malas interpretaciones y no era apropiado para una difusión masiva. Dos ejemplos que a su vez son antagónicos, de la interpretación de este texto se pueden encontrar, por un lado, en el radicalismo de las obras de Marcuse *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*; y por el otro, tal como introduce Juan José Sánchez, el movimiento neoconservador contrailustrado y la superación no dialéctica o posmoderna de la modernidad. *Ibid.*, pp. 15-17.

⁴⁹⁴ Una cita que expone una de las contradicciones básicas de la Ilustración y el mito en la *Dialéctica de la Ilustración*, presente en lo que será el capítulo capital de la obra “El concepto de Ilustración”, es aquella que señala: “Ante cada resistencia espiritual que encuentra, su fuerza no hace sino aumentar. Lo cual deriva del hecho de que la Ilustración se reconoce a sí misma incluso en los mitos. Cualesquiera que sean los mitos que ofrecen resistencia, por el solo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto, esos mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica, que ellos mismos reprochan a la Ilustración. La Ilustración es totalitaria”. *Ibid.*, p. 62.

dominio de la ciencia abocada a sacar rendimiento “útil” de todo (sea naturaleza o cultura), llevando así a la aniquilación de “los medios necesarios para resistir”⁴⁹⁵. De reflexiones como ésta será fácil desprender las demandas antirracionalistas que emergerán en el mayo sesentayochista como “la imaginación al poder” y que pasaban tanto por una necesaria transformación de las formas clásicas de resistencia y luchas sociales como por la inserción de parámetros provenientes de la esfera artística, como la creatividad o la cooperación, para rechazar las formas de trabajo disciplinario, el autoritarismo y modelos económicos mercantilistas.

Pero de la destrucción de la Ilustración por la Ilustración misma, estos autores no proclaman otorgar de nuevo un valor superior o ideal a la cultura, en el sentido en que lo hemos visto al abarcar cierto idealismo aristocrático, sino, en todo caso, apuntar a la potencialidad política de ésta y recuperar el concepto positivo de la Ilustración. Como apuntarían más tarde ambos autores, “el pleno empleo”, la estructura de la sociedad actual, el desarrollo económico, etc no conducía necesariamente al progreso ni tan siquiera a una mayor autonomía y libertad del individuo como había prometido el proyecto moderno⁴⁹⁶.

Para encontrar este concepto positivo, enmarañado en la problemática de la razón, Adorno y Horkheimer se sitúan a la contra de la razón instrumental elaborando un método de análisis contrapuesto a los métodos de análisis sociológicos centrados en la idea de la razón como acumulación de datos con fines útiles. Esto no dejaba intacto al exitoso concepto de cultura “administrada” desarrollado tanto por las burocracias estalinistas como por la propaganda humanista de la UNESCO⁴⁹⁷. Para los autores de la Escuela de Frankfurt, esta razón instrumental se contrapone a otra idea de la razón no represiva, sino emancipadora. Según Carroll⁴⁹⁸, la industria cultural es en sí misma un ejercicio de la razón instrumental, porque trata al público como un objeto, como un asunto de cálculo que se manipula de manera específica para el bien del mercado libre. De ahí la importancia de preservar el arte “genuino” de las condiciones sociales de

⁴⁹⁵ Algo que por otro lado no deja de estar vinculado a la idea de biopolítica desarrollada por Foucault. “Prólogo 1944”, *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹⁶ “Las masas no son hoy más obtusas que en otro tiempo; pero, por irles ahora mejor, a todo el mundo se le viene la idea de que son más juiciosas, más humanas, más activas intelectualmente; si no es así, el poder tiene que recaer de nuevo en unos pocos, y entra en acción la antigua y afrentosa doctrina del ciclo de las formas de gobierno, según el cual a la democracia sigue la tiranía: la Historia vuelve a sumirse en la Historia Natural. “La filosofía como crítica de la cultura” en Adorno y Horkheimer: *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1971 (1962), p. 46.

⁴⁹⁷ Sobre la idea de una cultura administrada es interesante consultar “Cultura y Administración”, *Ibid.*, pp. 69-98.

⁴⁹⁸ Carroll, Noel: *Una filosofía del arte de masas*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002, p. 74.

producción y consumo.

Este argumento en defensa de un arte bello y genuino, contenedor de una metafísica propia, es el que se deriva de la tradición en la que el conocimiento estético – lanzando vínculos con el idealismo alemán– se contraponen a la lógica científica como método de conocimiento. Se trata de la tradición de la estética trascendental kantiana pero ahora, la cultura o el arte ya no es verdadera en sí misma, como iluminadora de los valores morales y éticos, sino que ha de ser sometida a una dialéctica que desvele tanto los componentes idealistas, la expresión de una “promesa de felicidad”, como su irrevocable dependencia con las relaciones materiales. La dialéctica de la Ilustración se basa entonces en poder establecer un lugar, que en su carácter reaccionario contra el capitalismo, en su continua aspiración, devenga en un lugar para la resistencia⁴⁹⁹. Y para Adorno, ese lugar sería el lenguaje, de ahí la consideración de estos autores –contrariamente a la ortodoxia marxista– hacia los parámetros estéticos de la vanguardia y del idealismo⁵⁰⁰.

5.1.1. Las aproximaciones críticas a la Industria de la Cultura en Adorno-Horkheimer.

En la *Dialéctica de la Ilustración* donde Adorno y Horkheimer inauguran lo que serán las primeras aproximaciones teóricas al tema de la Industria Cultural con el capítulo “La Industria Cultural. Ilustración como mistificación de masas”⁵⁰¹. Este concepto, desarrollado por los autores de la Teoría Crítica, va a ser de vital importancia no sólo en lo que se refiere al desarrollo de la teoría cinematográfica de los años setenta⁵⁰², sino que ocupa

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰⁰ “Así, aunque falsas en un sentido, las aspiraciones de la cultura a trascender la sociedad resultaban verdaderas en otro. No toda la cultura era una estafa burguesa, como parecían pensar a veces los marxistas vulgares. No todo el arte era simplemente falsa conciencia o ideología. una crítica de arte dialéctica o “inmanente”, afirmaba Adorno, recoge consecuentemente el principio de que no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad. Una de las formas en que el arte podría ofrecer una verdadera anticipación de la sociedad futura era en su reconciliación armoniosa de forma y contenido, función y expresión, elementos subjetivos y objetivos” Jay, *Op. cit.*, p. 294.

⁵⁰¹ Adorno, W. Theodor y Horkheimer, Max: “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2001, pp. 165-212.

⁵⁰² Por ejemplo, la reflexiones en torno a la industria cultural tendrán mucha relevancia para el desarrollo de las teorías sobre el imperialismo cultural en América Latina manteniendo que EEUU, en cuanto líder de las exportaciones mundiales para pantalla, estaba transfiriendo su sistema de valores dominantes a los demás, además del control de las agencias de noticias, la publicidad, los estudios de mercado y de la opinión pública, el comercio de pantalla, la tecnología, la propaganda, las telecomunicaciones y la seguridad. Miller, Toby: “Historia del Hollywood, imperialismo cultural y globalización” en *El nuevo*

un espacio relevante para el recorrido de nuestra investigación ya que nos ayudará a detectar las problemáticas que se derivan en el marco de la producción cultural industrializada, así como también nos permite una definición general de las formas de producción hegemónicas en la industria cinematográfica.

Para nuestro análisis, los conceptos extraídos de una crítica negativa de la Industria Cultural (IC) serán importantes para subrayar cuál es el marco en el que se sitúa el trabajador cultural, es decir, en contra de qué hegemonía se opondrá en diversos casos y contextos cuando hablemos de cine militante o cine político, cuáles son los discursos críticos que éstos construyen tanto en la teoría como en la práctica, cómo legitiman el cine como una práctica artístico-cultural y a qué concepción de práctica artística se refieren, sobre todo, a sabiendas de que éstas mantienen relaciones inexorables con una producción industrial que, tal y como hemos ido viendo a través del siglo XIX, se había convertido en el enemigo del artista políticamente activo.

Es decir, conscientes de que en este momento estamos efectuando un gran salto, desde la transformación del campo artístico a finales de siglo XIX, el análisis de este texto enraizado en el apogeo de la cultura de masas durante los años cuarenta del siglo XX es un texto filosófico muy sugestivo para introducirnos en el campo cinematográfico y perfilar los problemas estructurales e ideológicos a los que se enfrenta, o utilizando las palabras de Jean Luc Godard, a qué nos referimos con *el hecho de hacer cine políticamente*.

Justamente, esta obra de Adorno-Horkheimer va a tener una resonancia especial en el contexto de las luchas sesentayochistas. Al contrario de lo que pudiera deducirse, el éxito y pertinencia de una obra como la *Dialéctica de la Ilustración* no tendrá lugar hasta una posterior reedición en 1969 en Alemania – junto a la previa traducción al italiano en 1966- y sobre todo, a partir de la traducción al inglés en 1972. En estas fechas, la *Dialéctica* será una fuente muy recurrida por el movimiento estudiantil y se convertirá en uno de los textos más explotados de la filosofía europea.

Como decíamos, este texto encaja en la llamada crítica negativa de la cultura de masas, proponiéndose desvelar los efectos de una cultura sometida al proceso de producción seriada y alertando sobre los procesos de subsunción que la cultura padecerá en un modelo de producción capitalista. Desde esta mirada crítica la cultura será considerada un artefacto político en tanto que reproduce los mecanismos de sujeción social reificando los valores de la clase dominante. Por consiguiente, cabe considerar este concepto de IC en oposición a las tesis de Walter Benjamin para con la potencia revolucionaria de los media y, por otro lado, considerar también la

disolución del significado originario y negativo de la IC al someterse a un proceso de “afirmación” cuando acabe por convertirse en el modelo de desarrollo de las políticas culturales nacionales a nivel global e incluso conviviendo con otras formas plurales llamadas industrias culturales o creativas en un marco cultural y comunicacional bastante complejo⁵⁰³.

A lo largo de este apartado asentare una serie de conceptos clave para poder comprobar cómo las aportaciones de la Escuela de Frankfurt, si son tomadas desde su carácter más descriptivo⁵⁰⁴, seguirán más o menos vigentes en la consideración de las relaciones entre la industria y la cultura. Aprovechando este marco de transición hacia la estructuración del campo cinematográfico, dedicaré un pequeño espacio para esbozar un estado de la cuestión sobre la IC o cómo han sido abarcadas las relaciones entre medios de masas y poder desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

Poco a poco iremos viendo estos procesos, pero podemos de adelantar que, así como el campo del arte lleva ya tiempo intentando articular la actividad crítica en su seno, la producción audiovisual no adoptará dispositivos críticos – por ejemplo el de la necesidad de no separar arte y trabajo en dos esferas diferenciadas como veíamos en Morris- hasta el momento en que la estructura industrial del ámbito cinematográfico nos permita hablar de una hegemonía bien articulada tanto a nivel económico, como textual o representativo, es decir, esa “tradicón contra la que alzarse o desde la que renovar” que menciona Manuel Palacio a expensas de la historia del cine. Entonces veremos cómo estos dispositivos críticos se configuran en relaciones endógenas y exógenas al campo cinematográfico y si se acercan o se alejan de ciertos parámetros propios de la modernidad.

En lo que se refiere a la crítica desarrollada en el texto “La Industria Cultural: ilustración como engaño de masas”, se ataca no tanto a las producciones culturales del siglo XX como nuevas formas de expresión estética, como al sistema de producción en cadena sobre el ámbito de la cultura –en su sentido artístico. El telón de fondo del texto se constituye en base a la crítica a la división técnica del trabajo (fordismo) aplicada a la producción cultural. Por consiguiente, uno de los males principales que le tocó vivir a la cultura de mediados de siglo XX no fue la instauración de las nuevas tecnologías de reproducción, sino insertar una forma de trabajo, que

⁵⁰³ “Let us outline how we think things have changed –how global culture industry differs from culture industry- in a set of theses. In doing this, we do not want to claim that classical culture industry has disappeared. Indeed, in most situations there are impure admixtures of the global and the classical or “national” culture industry.” Lash, Scott y Lury, Celia: *Global Culture Industry*. Polity Press, Cambridge, 2007, p.5.

⁵⁰⁴ Mattelart y Piemme apuntaban a que el texto de Adorno-Horkheimer actuaba desde parámetros exclusivamente filosóficos, dicho de otra manera, en parámetros que incumben solamente a la *teoría descriptiva*. Mattelart, Armand y Piemme, JeanMarie: *La televisión alternativa*, Anagrama, Barcelona, 1981, p.11.

como en la fábrica de alfileres de Adam Smith citada en *La Riqueza de las Naciones*, arrinconaba al trabajador cultural en una tarea específica y desconectada de la totalidad. Mientras Walter Benjamin -en 1935- vislumbraba las ventajas de esta nueva forma de producción artística si eran tomadas por el proletariado, Adorno y Horkheimer comprendieron que la cultura producida en masa había exponenciado su poder debido a su integración en las políticas capitalistas del máximo beneficio pero sobre todo que esta sujeción operaba a nivel cultural y subjetivo, no sólo o meramente en un nivel material.

Por otro lado, hemos de remarcar que en el momento en el que en textos tan tempranos como éstos comprobamos la imposibilidad de acuñar una definición homogénea o cuando menos unificadora para la IC -teniendo en cuenta por ejemplo que las especificidades varían desde el sector del disco al cinematográfico-, tenemos que señalar que la IC, lejos de ser un bloque monolítico - aunque ello servirá como estrategia política para los sectores culturales comprometidos-, se basa en una red de complejas relaciones. Estas relaciones, aunque sean intuitivas por estos pioneros, no serán retomadas con cierto rigor analítico hasta entrados los años setenta.

En lo que se refiere a estas relaciones de producción, existen tensiones o brechas de la gran industria donde podemos ubicar cierta voluntad de transformadora o crítica y serán analizadas en los capítulos correspondientes a cada contexto nacional.

De momento, y centrándonos en el contexto en el que fue escrita la "Industria Cultural...", la centralidad de los mass media en la conformación de los sujetos era ya irrevocable, en palabras de un autor conservador como Daniel Bell, los mentores de la conducta social eran los films, la televisión y la publicidad, que habían empezado por transformar los modos de vestir y habían acabado por provocar "una metamorfosis de los aspectos morales más hondos"⁵⁰⁵. El periodo en el que la IC se formaliza como tal en el contexto estadounidense, es decir, bajo la forma de un oligopolio, se extiende durante los años treinta y cuarenta llegando a alcanzar una "Edad de Oro"⁵⁰⁶ si nos

⁵⁰⁵ Bell, Daniel: "Modernidad y sociedad de masas. Variedad de las experiencias culturales" en Bell et al.: *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila, Caracas, 1992, pp. 11-58. Citando a Martín-Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 45. Siguiendo la evolución teórica del propio Bell, Martín-Barbero continúa: "Lo cual implica que la verdadera crítica social ha cambiado también de "lugar": ya no es la crítica política, sino la crítica cultural. Aquella que es capaz de plantearse un análisis que va más allá de las clases sociales, pues los verdaderos problemas se sitúan en los desniveles culturales. Y los críticos de la sociedad de masa, tanto los de derecha como los de izquierda, están fuera de juego cuando siguen oponiendo los niveles culturales desde el viejo esquema aristocrático o populista que busca la autenticidad en la cultura superior o en la cultura popular del pasado. Ambas posiciones han sido superadas por la nueva realidad cultural de la masa que es a la vez lo uno y lo múltiple", *Loc. cit.*

⁵⁰⁶ Nos estamos refiriendo aquí a lo que Douglas Gomery llamó la "era de los estudios" y

referimos al ámbito de los estudios cinematográficos de Hollywood.

Tras un periodo de fervorosa competencia entre pequeños productores y con una gran movilidad de capital que caracteriza una primera fase concurrencial hasta 1908, se da un ciclo inicial que se cierra con la concentración de capital derivada de la unión de los fabricantes más importantes de equipos para formar la Motion Pictures Patents Company. Sin embargo, este cártel se verá disuelto muy pronto por la ley antimonopolio en 1914. Es entonces cuando una serie de estudios independientes empezaron a ensayar estrategias mucho más flexibles, técnicas comerciales basadas en la diferenciación, por ejemplo a través de la “estrella” – como lo hiciera Famous Players con Mary Pickford- y una gran inversión en infraestructura para el cine sonoro a finales de los años veinte, que desbancaría a estudios más pequeños o débiles hasta que el poder de toda la industria se concentró en las cinco grandes compañías (Paramount, Loew’s, Warner Bros., Fox y RKO) y las tres pequeñas (United Artist, Columbia y Universal) hacia 1930.

Por otro lado, la producción de los medios de masas se intensificó debido a la necesidad de ocupar el tiempo libre del trabajador de clase media en plena Gran Depresión y en el período bélico de la IIGM. La tendencia al monopolio, que determinaría también la estructura de la IC de la que hablan Adorno y Horkheimer, veía así cumplido el destino o tendencia básica⁵⁰⁷ del capitalismo, según una de las principales aportaciones de Marx, esta vez de forma “coast to coast”.

La constitución de la IC en los EEUU vino acompañada de su propia legitimación cultural por parte del pluralismo liberal, representado por personajes de gran influencia en la vida pública del país en la década de los años veinte, como Walter Lippmann, Edward L. Bernays o Harold Lasswell. Otras posturas más críticas las podríamos encontrar en John Dewey⁵⁰⁸. Sin embargo, todos ellos veían las agencias de los medios de

que designó el periodo oligopolista en el que ocho sociedades dominaban la industria del cine norteamericano y mundial y acabaría definiendo el mismo concepto de cine americano y su clasicismo o lo que Burch ha llamado Modo de Representación Institucional. Tal período, como es sabido, se extiende hasta el año 1949, momento en el que se aplica la sentencia derivada de un juicio que acusaba al cártel de evadir la ley antimonopolio. El proceso obligó a las sociedades a desprenderse del sector de exhibición. Gomery, Douglas: *Hollywood: el sistema de estudios*. Verdoux, Madrid, 1991, pp. 11-40.

⁵⁰⁷ Galbraith, *Op. cit.*, p. 148.

⁵⁰⁸ Dewey fue el opositor a las teorías de Lippmann sobre la opinión pública, la democracia y los medios de comunicación, Dewey estaba más cercano a la Escuela de Frankfurt por su crítica a la sociedad de masas, pero elaborará un discurso mucho más optimista. De hecho, Dewey creía en que un tipo de arte social iba a emerger para hacerse cargo de la comunicación social fomentando así una beneficiada democracia social. Para más información sobre las tendencias entre unos teóricos y otros en USA véase la introducción de Ramón del Castillo a: Dewey, John: *La opinión pública y sus problemas*, Morata, 2004

comunicación masivos (prensa, cine, publicidad) necesarias en la organización y control de la opinión pública y por tanto, garantizar con ello el buen funcionamiento de la democracia. Por otro lado, un largo y complejo proceso de legitimación a través de la cultura burguesa –que estudiaremos más adelante– hacía que Adorno y Horkheimer en un momento dado comentarán que la Industria Cultural “*es aún la vieja feria pero ahora enferma de cultura*”.

En una especie de analogía histórica desproporcionada, si Marx inscrito en el seno del capitalismo liberal del siglo XIX desarrolló *El Capital*, Adorno y Horkheimer acabaron de igual forma; entre Chaplin y el Pato Donald⁵⁰⁹ hallaron la inspiración necesaria para acabar su obra sobre la Ilustración.

El perfil de estos autores se adhiere con fuerza a un contexto muy determinado⁵¹⁰: dos emigrados de la Alemania nazi, dejando atrás un sistema político totalitario que invirtió gran parte de sus fuerzas en la maquinaria propagandística a través de los medios de comunicación. En su exilio, los autores acaban por instalarse en el país del *American Way of Life* que en los años cuarenta empieza a recuperar el esplendor prometido gracias a la progresiva instauración de una sociedad basada en el consumo. Para los autores las bases del liberalismo estadounidense, con su estructura social y económica, al igual que las bases para el nacionalsocialismo beben de las mismas ideas filosóficas: “*la supervivencia de los más aptos*”⁵¹¹.

La semejanza entre la ideología totalitaria y el liberalismo es una de las preocupaciones que Adorno y Horkheimer hacen aflorar innumerables veces: “hay algo con lo que sin duda no bromea la ideología vaciada de sentido: la previsión social. *Ninguno tendrá frío ni hambre: quien lo haga terminará en un campo de concentración*: esta frase proveniente de la Alemania hitleriana podría brillar como lema en todos los portales de la industria cultural.”⁵¹²

(1927).

⁵⁰⁹ Justamente en el año 1972 Armand Mattelart y Ariel Dorfman publicarían *Para leer el Pato Donald*, Siglo XXI, [Madrid, 2001] dónde analizaban el carácter de aparato ideológico encubierto bajo el carácter de entretenimiento de los personajes de Disney y el fomento de ciertos valores a través de su literatura para niños.

⁵¹⁰ La mirada de los teóricos frankfurtianos es bastante comprensible si tenemos en cuenta el contexto histórico en el que se engloban estos textos y las trayectorias personales de sus autores; de hecho es bastante recurrente justificar el halo de dogmatismo y polémica que se desprenden del texto acudiendo al enclave sociopolítico en las décadas de los treinta y cuarenta.

⁵¹¹ “Me limito a llevar adelante las opiniones del señor Darwin en sus aplicaciones a la raza humana... Sólo aquellos que progresan bajo [la presión impuesta por el sistema]... llegan finalmente a sobrevivir... [Éstos] deben ser los seleccionados de su generación.” Citado en Galbraith, *Op. cit.*, p. 137.

⁵¹² Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 163.

5.1.2. Características principales de la Industria Cultural según el discurso de la Escuela de Frankfurt

De la reflexión sobre la IC se puede extraer una serie de puntos clave que hacen referencia al comportamiento y estructuración del sistema de las nuevas formas de producción cultural, para ello, intentaré poner orden a las principales aportaciones del texto de Adorno-Horkheimer. También veremos cómo las referencias a la industria de la cultura parecen haberse fijado principalmente en la industria del cine, cuyo producto, el film, será ubicado como el producto central de la industria cultural⁵¹³.

A. Modo de producción fordista

El sistema de la industria cultural se basa principalmente en la producción en serie y en la división del trabajo⁵¹⁴. De este modo de producción se derivarán las planificaciones adoptadas por la industria de la cultura. La división del trabajo se orienta a generar economías de escala y esto provoca, según los autores, una naturaleza de producción y consumo en el que los agentes implicados son agentes pasivos. Este argumento será uno de los más duramente criticados por otros sociólogos en momentos posteriores. Aún cuando el conflicto entre creadores y productores sea mitigado, el problema se desplazará hacia la circulación de los bienes culturales. Se comenta ya en Adorno-Horkheimer que la lógica comercial se basaba principalmente en restringir acuerdos en la fase de distribución: es la “técnica exterior al objeto”⁵¹⁵ más que en la fase creativa o en los modos de producción -tal y como se entiende hoy en día en los grandes conglomerados se suele externalizar la creación/producción de filmes a empresas independientes mientras que los medios de explotación, distribución, exhibición están controlados por el grupo mediático que obtiene los derechos.

Adscribiéndonos a las fechas de realización del texto, desde la fundación del sistema de estudios, las directrices en la definición de una línea de producción, presupuestos, distribución y exhibición, venía dado por la cúpula directiva instalada en Nueva York mientras que en Los Ángeles

⁵¹³ Tal como se señala en Adorno, T. W. y Morin, Edgar: *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967, p. 12.

⁵¹⁴ Thomas Ince, con los estudios Inceville fundados en 1913, puede considerarse el pionero en la aplicación sistematizada en el ámbito de la producción cinematográfica de la división técnica del trabajo ideada por Henry Ford desde la industria automovilística; además de aplicar una serie de estrategias en la supervisión de la producción o bien en el mejoramiento de las instalaciones para filmar en interiores. Más información detallada sobre este proceso en Staiger, Janet: “Dividing labor for production control: Thomas Ince and the rise of the Studio system” en *Cinema Journal*, Vol. 18, nº 2, 1979, pp. 16-25.

⁵¹⁵ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración.*, p. 13.

cada equipo de trabajo –dividido en sectores de especialización- rueda en el producto en los estudios. Como veremos más adelante, esta característica del sistema será uno de los frentes contra los que no sólo lucharán grupos cooperativos de la izquierda, sino parte de la comunidad hollywoodiense organizada en el sindicato de guionistas (Screen Writers Guild) demandando una mayor cooperación creativa entre guionistas y dirección.

B. Horizontalidad de la industria cultural

“Film, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí y todos entre ellos”⁵¹⁶. El conglomerado de la cultura absorbe toda la industria del ocio: los best sellers garantizan el éxito de los filmes o producciones cinematográficas amplían su campo de beneficios en la literatura a través de guiones novelados. También se hace mención a la circulación de estrellas del cine, a los “suplementos ilustrados” o sus canciones popularizadas por la radio. Ironizando sobre el tema, los autores aluden al “sueño wagneriano de la obra de arte total” del que justamente Canudo se valió en 1914, como argumento en el proceso de legitimación del cinema como arte en el “Manifiesto de las Siete Artes”⁵¹⁷. Se habla incluso en términos que nos hacen pensar en la convergencia cultural diseñada a finales del siglo XX con el desarrollo de las estrategias de mercadotecnia del Nuevo Hollywood: “los regalos que son distribuidos entre los escuchas de determinados programas, no constituyen meros accesorios, sino la prolongación de lo que les ocurre a los mismos productos culturales”.

Vemos que a mediados de la década de los cuarenta, la IC se edifica sobre cinco sectores principalmente: cine, música (radio, discos, editoras musicales), comunicación e industria editorial, además de estar soportados por la industria publicitaria⁵¹⁸. Aunque los autores no hablen explícitamente de qué sectores componen la industria de la cultura, el recurso a los diversos ejemplos se restringe a estos ámbitos.

C. Homogeneización o standardización

Una característica importante, en el funcionamiento de este sistema, es la necesidad de la nueva industria de la cultura en adoptar estrategias

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁵¹⁷ Canudo, Riccioto: “Manifiesto de las Siete Artes”. En Romaguera-Alsina, *Op. cit.*, pp. 15-18.

⁵¹⁸ Más allá de los años 40 las industrias culturales incluirían: “televisión (cable y satélite, también), radio, cine, publicación de periódicos, revistas y libros, grabación de música e industrias editoriales, publicidad y artes escénicas. Todas son actividades cuya principal finalidad es comunicarse con una audiencia: crear textos. (...) Los textos (canciones, narraciones, interpretaciones) son ricos en significado y tienden a ser pobres en funcionalidad, y se crean pensando principalmente en esta finalidad comunicativa” Hesmondhalgh, Desmond.: *The Cultural Industries*. Sage, London, 2007, p.12.

cercanas a la literatura como pueda ser la organización de sus contenidos en géneros (*clichés*)⁵¹⁹. Otra forma de homogeneización, por ejemplo, se dará en la naturalización del lenguaje a través de fórmulas que, por un lado, permiten clasificaciones útiles en la producción en serie, y por otro lado, permiten el reconocimiento del público. “Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición”⁵²⁰. A través de este argumento queda establecida la base bipolar de la industria entre oferta y demanda o entre *manipulación y necesidad*.

Paralelamente, la oferta también se articula a través de ciertos procesos mínimos de diferenciación que Adorno-Horkheimer identifican como la *novelty* o *surprise* y que funcionaban a través del *star system*, bien otorgando cierto caché a las películas según la estrella protagonista, o bien, a través de los mismos géneros y subgéneros que intentaban introducir pequeñas innovaciones del siguiente modo: “No sólo los tipos de bailables, divos, soap-operas retornan cíclicamente como entidades invariables, sino que el contenido particular del espectáculo, lo que aparentemente cambia, es a su vez deducido de aquéllos. Los detalles se tornan fungibles”⁵²¹.

También las restricciones a la experimentación son señaladas como una directriz de las fórmulas de la producción cultural. Los procesos típicos de la homogeneización se dan en terrenos como el lenguaje o estilo. La homogeneización del lenguaje va desde su normalización hasta el uso del mismo como forma de control, una advertencia que encuentra una fuerte vinculación con el pensamiento alemán de finales de siglo XIX de la *kulturkritik* que los autores no ignoraban: “La industria cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente —a1 igual que su antítesis, el arte de vanguardia— un lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios”⁵²². O “el lenguaje con el que la cultura se expresa contribuye también a su carácter publicitario. Cuanto más se resuelve el lenguaje en comunicación, cuanto más se tornan las palabras —de portadoras sustanciales de significado— en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y trasparente es la transmisión del objeto deseado, tanto más se convierten las palabras en opacas e impenetrables”⁵²³. Es por estas cuestiones lingüísticas por las que ambos autores eran tan reaccionarios a considerar la incorporación de una estética política dentro de la IC – incorporación que estudiaremos en el capítulo dedicado a EEUU.

Una de tantas causas que promovió la institucionalización del

⁵¹⁹ Sobre el estudio pormenorizado de los géneros cinematográficos véase Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.

⁵²⁰ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 147.

⁵²¹ *Ibid.*, p.148.

⁵²² *Ibid.*, p.150.

⁵²³ *Ibid.*, p. 170.

lenguaje era la rápida “naturalización” del código (arte de masas), de una sintaxis o un lenguaje determinado en detrimento de otros lenguajes posibles (vanguardia). Llevándolo al plano más pragmático, podríamos hablar de la transformación que sufrieron las narrativas cinematográficas estadounidense a causa de la implantación progresiva del Modo de Representación Institucional y que se incentivaron debido a cambios tecnológicos como la incorporación el sonido en el film de manera definitiva a finales de la década de los veinte. Douglas Gomery, al referirse a las estrategias de las majors y minors de Hollywood durante la era dorada, comenta:

En su búsqueda de beneficios, convirtieron la producción en un proceso regular con productos tipificados como largometrajes, dibujos animados, cortometrajes, seriales y noticiarios. Todas [las sociedades cinematográficas] abordaron estructuras narrativas que ahora nos resultan familiares y procuraron después convencer a los espectadores de las diferencias entre sus productos (...) Entre las ocho definieron lo que los norteamericanos consideraban un uso aceptable (natural) de la tecnología cinematográfica.⁵²⁴

D. Absorción del Afuera

En repetidas ocasiones, los autores hablan de coolhunters, cazadores de talentos, de adaptación de propuestas experimentales o propuestas independientes, de *transmisiones privadas mantenidas en la clandestinidad; mundo excéntrico de aficionados; los talentos pertenecen a la industria incluso antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez.*

En el “afuera” se situaría también la alta cultura, patrimonio exclusivo del espacio privado burgués, que ahora es incorporada, y por ello desprovista de su factor negativo o crítico, a la industria -los autores hablan de un Beethoven en clave de jazz-. Es importante subrayar que, según la teoría crítica, lo creativo o genuino no se dará nunca desde dentro sino que la industria lo absorbe para si sometiendo toda la cultura a aquel proceso de afirmación que veíamos en Marcuse -negando u ocultando las condiciones reales de existencia-.

Contrariamente a las elucubraciones de Benjamin sobre los cineastas y artistas soviéticos de la vanguardia en torno a las posibilidades estético-políticas del montaje, Adorno y Horkheimer considerarán toda voluntad o pretensión artística o emancipatoria de la IC como mero artificio habilidoso que permite cierta amplitud en el mercado y afirmar una libertad aparente: “Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque -incluyendo las incorrecciones- no hacen más que

⁵²⁴ Gomery, *Op. cit.*, p.38.

reforzar el sistema”⁵²⁵.

Estas consideraciones desde el ámbito teórico, y que no estaban teniendo en cuenta todos los intentos por generar una esfera pública alternativa en los márgenes de la industria o bien las transformaciones operadas desde dentro en lo que a las relaciones laborales se refieren, tendrá que someterse a crítica años más tarde. Al menos, cabrá considerar si esa “absorción del afuera” no viene dada sólo por las innovaciones formales y técnicas sino si, de forma positiva, la agencia artística podrá dar pie a pequeñas transformaciones en el sistema o si ese afuera en el capitalismo existe realmente.

E. Diferenciación, nichos de mercado y captación de público.

La necesidad de crear distinciones para poder captar un mayor número de consumidores organizados según targets: “Las distinciones enfáticas, como aquellas entre films de tipo a y b o entre las historias de semanarios de distinto precio, no están fundadas en la realidad sino que sirven más bien para clasificar y organizar a los consumidores, para adueñarse de ellos sin desperdicio”. Conceptos como “independencia” aún no aparecen en el texto de 1947 pero si se hace referencia a la construcción de etiquetas distintivas: “Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente”.

Estos puntos van ligados a la idea de la mercantilización del arte y la cultura como proceso totalitario que no deja lugar a brechas en el sistema, debido a ello, para los autores todo proceso de innovación o experimentación o “independencia” lo es solamente de forma superficial, actúa sólo en el nivel de la retórica. Este factor justifica también que “los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente”⁵²⁶.

Posteriormente, la mercantilización de la cultura será todo un ámbito de investigación sobre todo por parte de autores que suponen otros caminos frente a la teoría crítica de Frankfurt como Raymond Williams y Stuart Hall en los estudios culturales o Bernard Miège y Vincent Mosco desde la economía política de la comunicación. Este punto de inflexión en la consideración de la mercantilización se basará en las posibilidades de innovación que implica el cruce entre cultura y mercancía⁵²⁷. En el ámbito de la industria cinematográfica, y citándolo como pionero en el estudio del cine desde las relaciones arte/mercancía, y no como producción simbólica

⁵²⁵ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración.*, p. 151.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁵²⁷ Para más información sobre estas cuestiones en especial, sobre el cambio de paradigma en la consideración de la comercialización de la cultura, es muy importante tener en cuenta el prólogo del autor: Miège, Bernard; *The Capitalization of Cultural Production*. International General, New York, 1989, pp. 9-12.

exclusivamente, existe el libro de Bächlin de 1945, no traducido al castellano: *Der Film als Ware*.⁵²⁸ Aunque el verdadero interés en analizar los procesos económicos y su relación en la producción simbólica e ideológica no llegarán hasta los setenta con teóricos como Herbert I. Schiller, Charles W. Mills o Patrice Flichy entre otros.

En Adorno-Horkheimer la transformación del carácter de la mercancía en la nueva estructura económica se basa en la aniquilación del principio de la estética idealista. Es decir, que el cambio de valor de uso burgués que reconocía como útil la inutilidad del arte, en su esfera pseudo-autónoma -Adorno siempre reconoce que en ningún caso existe un arte completamente desligado de las relaciones de producción, en última instancia, éste deviene en autónomo si se independiza de los fines utilitaristas propios de la producción de bienes-, se abandona a favor del valor de cambio de la cultura, ahora comprendido bajo la finalidad de la diversión y el entretenimiento. Este valor de cambio, es decir, la concepción mercantilista de la cultura, deforma la finalidad sin fin kantiana para instaurar el fetiche y su valoración social⁵²⁹.

F. Tendencia al Monopolio

Unos pocos determinan toda la producción: “El triunfo del trust colosal sobre la libre iniciativa es celebrado por la industria cultural como eternidad de la libre iniciativa”. En algunas ocasiones los autores se refieren al liberalismo como el mal menor. En la *Dialéctica de la Ilustración* se habla de la IC como el engranaje que acaba por instaurar el fracaso del liberalismo hacia formas corporativas monopolistas –para ello Adorno y Horkheimer usan el término “capitalismo tardío”-. El mecanismo, propio de una estructura de monopolio, se basa en incrementar los costes para poder edificar barreras infranqueables a pequeñas empresas:

En la sociedad competitiva la réclame cumplía la función social de orientar al comprador en el mercado, facilitaba la elección y ayudaba al productor más hábil pero hasta entonces desconocido a hacer llegar su mercancía a los interesados. (...) ahora que el mercado libre llega a su fin, en la réclame se atrincheró el dominio del sistema. (...) Sólo quien puede pagar en forma normal las tasas exorbitantes exigidas por las agencias publicitarias, y en primer término por la radio misma, es decir, sólo quien forma parte del sistema o es cooptado en forma expresa,

⁵²⁸ Mattelart y Piemme hacen referencia a esta obra precisamente por lo irritable del título original: “El cine como mercancía”. El editor que tradujo al francés el libro de Bächlin lo hizo cambiando el título por “Historia económica del cine”, creyendo que así no violentaría a los intelectuales dedicados al ámbito. *La televisión alternativa*. Anagrama, Barcelona, 1981, p.19.

⁵²⁹ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 168.

*puede entrar como vendedor al pseudomercado.*⁵³⁰

Estas prácticas asimiladas en la industria del cine tuvieron lugar a partir de 1908, fecha a partir de la cual -según comenta Mercillon en 1953- se pasó de un *competitive small business* (inversiones mínimas y competencia plena) al primer intento de concentración, motivo de la guerra de los trusts, basado en tres características principales: la constitución del primer monopolio cinematográfico, la influencia predominante de Zukor y el papel de la pequeña banca⁵³¹.

Hasta aquí las características principales de la IC que también son propias de la gran industria hollywoodiense a la que tanto los grupos militantes o comprometidos con una producción cinematográfica alternativa estadounidense y europea intentarán someter a través de su praxis, por ejemplo, a través de la no división del trabajo; la introducción de parámetros artísticos que desarticulen esa idea de standarización y homogeneización – idea que estará también presente en el contexto de una economía planificada como es el caso de algunos directores soviéticos- a la vez que incluyan discursos críticos o contrahegemónicos en el caso de la producción fuera de las fronteras soviéticas; el rechazo a las políticas de máximo beneficio; la idea de generar un “afuera” de la gran industria a través de circuitos alternativos de producción, distribución y exhibición...etc. En el siguiente apartado vamos a analizar cuáles son los efectos sociales más representativos de la IC y que, de igual forma, ya estarán presentes en la teoría cinematográfica que analizaremos posteriormente.

5.1.3. Efectos sociales de la industria cultural y perspectivas teóricas

A. La cultura como mecanismo de sujeción social

El tiempo libre es el lugar donde se perpetúan los mecanismos de alienación del individuo. Adorno y Horkheimer, a través del análisis acerca de la cultura producida industrialmente, significan de forma tangencial la producción cultural como aparato perpetrador del dominio de clase gracias a la incorporación de determinadas consideraciones en torno al tiempo de ocio/tiempo de trabajo. Además, “La industria cultural vive del ciclo, de la maravilla de que las madres continúen haciendo hijos pese a todo, de que las ruedas continúen girando”- anticipando cierta noción foucaultiana de biopolítica, la tecnología de gobierno a través de: “El cuidado respecto a las buenas relaciones entre los dependientes, aconsejada por la ciencia

⁵³⁰ *Ibid*, p.169.

⁵³¹ Citado en Casetti, *Teorías del cine*, p. 132.

empresarial y ya practicada por cada fábrica a fin de lograr el aumento de la producción, pone hasta el último impulso privado bajo control social”⁵³².

Treinta años antes de que Althusser introdujera en el Aparato de Estado el factor ideológico, se podría decir que Adorno-Horkheimer establecen los vínculos entre la cultura de masas y la ideología a través del concepto de la industria cultural, o lo que Enzensberger llamará después “la industria elaboradora de la conciencia”⁵³³.

En cuanto a los nexos de unión entre Adorno o la Escuela de Frankfurt y Michel Foucault no podemos decir que se establezcan puntos de confluencia más allá del interés por la crítica a la modernidad a través de la crítica a la razón, el control disciplinario y la domesticación violenta de los cuerpos⁵³⁴ que pertenecería a la tradición de la filosofía moderna donde ubicaríamos el pensamiento de Fichte, Hegel, Marx, Nietzsche, Weber, Husserl, Heidegger, la Escuela de Frankfurt y él mismo.⁵³⁵

Según autores actuales como Scott Lash y Celia Lury⁵³⁶, la diferencia esencial entre la sujeción social que propone la Escuela de Frankfurt y los mecanismos de biopoder foucaultianos, radican en el paso de la industria cultural clásica a la industria global de la cultura. En la IC de la *Dialéctica* la sujeción opera desde la producción fordista, mecanicista, desde la determinabilidad o “identidad”, a través de objetos atomizados que son las mercancías. En cambio, la industria global de la cultura, opera desde el postfordismo y el diseño intensivo, es decir, desde la “diferencia”. La idea de diferencia se sostiene aquí, no a través de las mercancías sino a través de la marca como fuente de producción abstracta y experiencial, operando así desde el interior del sujeto. La cultura producida por esta industria global no es meramente un bien, si no que contiene una serie de valores activados mediante lo relacional y por tanto, lo intangible. En definitiva, los autores Lash y Lury, contraponen la idea de un “meganopoder,” que opera a través del principio de identidad, al biopoder que opera a través de la producción de subjetividades activas en la producción cultural⁵³⁷. A partir de la segunda mitad del siglo XX se acaba con la idea de un espectador pasivo a través de los diferentes estudios sobre la recepción y el consumo o la práctica, dando cuenta de la necesidad de repensar qué papel juega en este ámbito de la producción cultural el trabajador y el consumidor culturales.

⁵³² Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 163.

⁵³³ Enzensberger, Hans M.: *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Anagrama, Barcelona, 1984 (1970).

⁵³⁴ Estudio Preliminar de Javier de la Higuera en Foucault, *Sobre la Ilustración*, p.13.

⁵³⁵ Además de sumar a esta lista el giro que supone, según la tesis de Foucault, la presencia del problema sobre la crítica, y que atraviesa todo el trabajo filosófico de Kant. op. cit. p.28 y 68.

⁵³⁶ Lash-Lury, *Op. cit.*, p. 4.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 1-15.

Así pues, nos parece interesante hablar de la IC en los términos en los que lo hace Paolo Virno en *Gramática de la multitud*⁵³⁸. Sus aportaciones al marco de la IC no se basan en detectar los cambios operados en la manera de proceder de la cultura seriada, al contrario de la mirada de Lash-Lury, Virno fija la atención en el papel que le ha correspondido jugar a la IC definida por Adorno-Horkheimer, entendiéndola, no como último resorte del avance del capitalismo, sino como premonición del espíritu postfordista. Sin voluntad de aventurar hipótesis que excedan esta investigación, retendremos aquí la idea de una IC entendida como el paradigma por excelencia de todo un proceso económico, social y cultural que se desarrolla a lo largo del siglo XX. Pasemos a ver ahora cuáles son algunos de estos procesos y cuáles son sus efectos.

B. La cultura de masas

Para acabar de redondear las apreciaciones sobre la cultura de masas a mediados de siglo, deberíamos tener en cuenta también qué tipo de masa es la que entiende la “cultura de masas” en este texto. La idea de masa, en la tradición freudiana es una masa caracterizada por el instinto primario o las pulsiones irracionales⁵³⁹, y esa idea es la que hereda la Escuela de Frankfurt. En cierta medida es fruto de las reflexiones que Freud se planteó acerca de la facilidad con que las dictaduras ascendieron al poder en Europa. Según Freud, esto se debía a que la masa posee un carácter psicológico primario –por lo tanto universal ya que es común a todos los niños– que atiende sólo a lo placentero. Estas premisas no dejarán de influenciar al pensamiento frankfurtiano, y sobre todo se tendrá en cuenta en textos que entienden que el irracionalismo de la masa se podía convertir en un terreno

⁵³⁸ Virno, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003. Para una primera aproximación a la tesis de Virno en este sentido de IC como anticipación del posfordismo véase: Raunig, Gerald: “La industria creativa como engaño de masas” en *Transform*, enero 2007, <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/raunig/es> [Consulta: 20 de enero de 2009].

⁵³⁹ Freud en respuesta a LeBon dice así: “Lo inconsciente social surge en primer término, y lo heterogéneo se funde en lo homogéneo. Diremos, pues, que la superestructura psíquica, tan diversamente desarrollada en cada individuo, que destruída, apareciendo desnuda la uniforme base inconsciente, común a todos. De este modo, se formaría un carácter medio de los individuos constituidos en multitud”. Y más adelante: “Bástanos decir, que el individuo que entra a formar parte de una multitud se sitúa en condiciones que le permiten suprimir las represiones de sus tendencias inconscientes. Los caracteres aparentemente nuevos que entonces manifiesta son precisamente exteriorizaciones de lo inconsciente individual, sistema en el que se halla contenido en germen todo lo malo existente en el alma humana. La desaparición, en estas circunstancias, de la consciencia o del sentimiento de la responsabilidad, es un hecho cuya comprensión no nos ofrece dificultad alguna, pues hace ya mucho tiempo, hicimos observar que el nódulo de lo que denominamos conciencia moral era la «angustia social». En Freud, Sigmund: *Psicología de las masas: Más allá del principio del placer; el porvenir de una ilusión*, Alianza, Madrid, 2000, p. 6.

fértil para que las semillas del capitalismo, el fascismo y otros males, dieran fruto⁵⁴⁰.

En un segundo texto de Adorno de 1961 escrito en solitario, “La Industria Cultural”⁵⁴¹, el autor establece de entrada una serie de advertencias al lector: la diferenciación entre Industria Cultural y Cultura de masas. De forma muy genérica podríamos decir que para el autor “cultura de masas” se refiere a una producción masiva, hecha para un consumo masivo y por lo tanto, presupone un sujeto pasivo en el rol tanto de productor como de consumidor. Mientras, la “cultura popular”, más allá de las prácticas culturales de un grupo o comunidad, haría hincapié en el uso, como forma de subjetivación, que un grupo o comunidad funda a través de la experiencia. La cultura de masas hoy dista mucho de ser concebida de forma tan negativamente como lo hiciera la Escuela de Frankfurt. Según Adorno, la cultura producida industrialmente se diferencia, en primer lugar, de la cultura popular ya que no deja lugar a la espontaneidad propia de una cultura que emerge de las gentes que conforman una etnia o pueblo. Según Dwight MacDonald, uno de los autores estadounidenses influido por Adorno y más aún, por Ortega y Gasset, señaló que el arte popular se produce por y para el pueblo, mientras que la cultura de masas es producida obedeciendo o bien al beneficio económico (estados capitalistas) o bien, al beneficio ideológico (estados totalitarios). MacDonald divide la cultura producida desde la Revolución Industrial según sea una parodia de la Alta cultura, o cultura tradicional filtrada por los mecanismos del mercado, la *Masscult*, o bien, la *Midcult*, una cultura de “clase media” que intenta acercarse a la distinción, pero que no pasa del kitsch y de la vulgarización⁵⁴²; por lo tanto *la cultura de masas se impone desde arriba*⁵⁴³. Esta insistencia en organizar la cultura de masas y la industria según los dos sistemas económicos -liberalismo vs comunismo- veremos que se irá repitiendo a lo largo de la década de los sesenta. El análisis sobre la industria cultural desde la visión del mundo como dos bloques enfrentados, es frecuente entre los filósofos estadounidenses influidos por el paso de Adorno y Horkheimer por Nueva York y California. Edgar Morin también estructura la industria cultural según dos sistemas dominantes -URSS vs. USA- en su texto “La industria Cultural”⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ Blackman, Lisa y Walkerdine, Valerie: *Mass hysteria. Critical psychology and media studies*, Palgrave, England, 2001, p.63.

⁵⁴¹ en Adorno y Morin, *Op. cit.*

⁵⁴² MacDonald, Dwight: “Masscult y Midcult”, en AAVV: *La industria de la cultura*, Monte Avila, Caracas, 1992, pp. 59-140.

⁵⁴³ MacDonald, Dwight: “A theory of mass culture” en *Diógenes*, nº 3, 1957. pp. 1-17. Citado en Carroll, p. 30.

⁵⁴⁴ Adorno y Morin, *Op. cit.*

Este proceso producido por la cultura de masas implica también la transformación de aquella esfera pública que emergía con el proyecto ilustrado. Este proceso detallado por Habermas, queda expuesto en la transformación plena de la esfera pública en “publicidad”, es decir, cuando la esfera reservada a las personas privadas en calidad de público se convierte en marco de participación a través del consumo, desactivándose así el carácter político de la esfera pública.

Para los autores de la Escuela de Frankfurt, la cultura de masas sería el exponente de la performación de los productos para hacerlos aptos para el consumo, no se trata de la vía: mayor acceso a cultura permitirá un público más amplio capaz de actuar políticamente; sino de la vía inversa: degradar la cultura para hacerla más apta para grupos más amplios. “En la medida en que los medios de comunicación de masas despojan de su ropaje literario a aquella autocomprensión burguesa y se sirve de sus formas en la prestación pública de servicios cultural-consumistas, se invierte el sentido originario”⁵⁴⁵. Según la visión del propio Marx, las plataformas creadas por la burguesía (medios de comunicación o e Estado) con la llegada de unas masas desposeídas serían reutilizadas para acelerar la publicidad hacia lo que, en principio, prometía: hacer uso de ella como lugar del conflicto político. Más adelante veremos el intento por constituir ese espacio para el conflicto público y en qué medida hacían uso o no de unos códigos que habían sido generados por la propia burguesía.

C. La reproducción de Ideología

En la década de los setenta, en los estudios cinematográficos se aplicarán las transformaciones postuladas por Lacan, Althusser y Gramsci llevando a considerar la subjetividad, no como algo predeterminado, sino como un cuerpo donde actúan los diferentes dispositivos de poder.⁵⁴⁶ En los años setenta estos teóricos conformarán parte de la base teórica de los estudios sociales británicos. En los estudios culturales, la *Screen theory*⁵⁴⁷ y

⁵⁴⁵ Habermas, *Op. cit.*, p. 199.

⁵⁴⁶ Los postulados de Althusser fueron apropiados por la revista *Screen*, mientras que Gramsci supuso la inspiración para los Estudios Culturales. Una de las vertientes más relevantes en la nueva consideración de la subjetividad, se dio en el contexto francés: revistas como *Tel Quel*, *Cinétique* y más concretamente, el crítico Jean-Pierre Oudart, para quien el montaje fílmico, en su ocultación de la verdadera fragmentación del relato, se convertía en el dispositivo de sujeción social por antonomasia (efecto de sutura). Para concluir, añadiremos que las diseminaciones althusserianas en la teoría fílmica acabaron generando una reacción a las mismas generalizada en autores como Carroll, Allen, Smith, Bordwell o Penley. En Stam, Robert: *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 162.

⁵⁴⁷ Definida por Toby Miller como “las humanidades de la izquierda liberal unidas a los estudios cinematográficos”. En Miller, T., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R.: *El nuevo Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 13. Y caracterizados de forma más precisa, conforman lo que vino a ser la interpretación fílmica a través del uso del psicoanálisis por

demás estudios sobre cultura visual, la subjetividad entra a formar parte del pilar esencial de las metodologías académicas. El trabajo de Althusser, del que se nutrirán gran parte de estos estudios cinematográficos y también agentes del sector como críticos y cineastas, fue más allá de los postulados marxistas introduciendo el concepto de Aparato Ideológico del Estado que logró presentar una subjetividad armada a través de la ideología tal y como hemos desarrollado en el inicio de esta investigación.

Aunque la concepción de *ideología como engaño de masas* en Adorno-Horkheimer, en su carácter de ilusión que oculta las reales condiciones de existencia, está más cercana al concepto de ideología en Marx, se establece un primer avance en identificar la ideología como factor articulado a través de la producción cultural hegemónica, ya que en Adorno-Horkheimer, industria cultural e ideología son una misma cosa y uno de los problemas capitales de su obra – de hecho para estos autores *Historia y conciencia de clase* fue determinante en su elaboración teórica de la reificación que atravesaba sus análisis sobre lo cultural-. De esta forma, la sujeción social como dispositivo ejecutado desde la cultura producida industrialmente introduce otra instancia de control en la historia, ampliando así las relaciones exclusivistas del marxismo académico entre poder y Estado hacia otras relaciones entre aparato cultural y sujeto.

De nuevo, nos encontramos con el giro construido no sólo por la Escuela de Frankfurt si no por autores como Antonio Gramsci, que va de la político a la cultura como “campo de batalla” y de la que se abrirán vías múltiples para pensar la cultura y su implicación social, no como un estadio más de la superestructura sino como un lugar determinante de la historia.

D. Imperialismo cultural

Otro axioma encontrado en el texto que hemos analizado aquí es el de concebir la IC como una forma de imperialismo, esta idea tomará fuerza en la crítica cultural de los años 70 sobre todo en América Latina⁵⁴⁸. La IC como el modelo correspondiente al modelo gestado en Hollywood y su

parte de autores organizados alrededor de la revista británica *Screen* entre los 70 y los 80.

⁵⁴⁸ “Si hay una noción que ha resistido con dificultad las rupturas epistemológicas, esa es la de imperialismo cultural, que apareció a finales de los años sesenta, al amparo de una alianza de intelectuales comprometidos de los tres continentes” En el Congreso de la Cultura celebrado en la Habana en enero de 1968, y al cual asistió una gran cantidad de europeos, bajo el lema “El intelectual y las luchas de liberación de los pueblos del tercer mundo (...) La noción de imperialismo cultural tuvo el mérito de estar presente en la apertura de nuevos frentes de resistencia de artistas y de intelectuales en los países del tercer mundo y, muy especialmente, en América Latina. Pero también movilizó a muchos intelectuales, artistas y militantes en América del Norte. Convocó a la joven cinematografía latinoamericana, enfrentada a un sistema de distribución internacional desequilibrado y discriminatorio”. En Mattelart, Armand y Michèle: *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*, Ediciones Lom, Santiago de Chile, 1987, pp. 208-209.

exitosa exportación de contenidos será recalcada en numerosas ocasiones.

E. Alta cultura vs baja cultura: la influencia de la Escuela de Frankfurt en EEUU

Otra estela que marcó la Escuela de Frankfurt en ultramar se identifica en autores preocupados por la alta cultura de la vanguardia como Clement Greenberg, Dwight MacDonald o Robin George Collingwood⁵⁴⁹. Según estos autores que trabajan desde la teoría del arte, la IC se constituye gracias a un poderoso plan articulado mediante un engranaje industrial y los consecuentes moldes formularios que de él se desprenden. Las fórmulas aplicadas en un sistema racionalizado van desde la organización del trabajo a la propia gestación de textos adaptados a unos patrones, la composición musical acorde a unos géneros, los tiempos de emisión... Por tanto, la cultura producida en serie desafía la lógica de la obra de arte en tanto que deja de ser autónoma y libre y produce sujetos menos libres y autónomos. Las obras más representativas de la herencia frankfurtiana en EEUU serían las ya citadas *Masscult and Midcult* de MacDonald, *The Principles of Art* de Collingwood o parte de la obra de Daniel Bell. Por otro lado y siguiendo en el contexto norteamericano, Greenberg es el autor que más influyó en los escritos de MacDonald sobre la IC. En el texto principal de Greenberg sobre la IC no deja de introducir nociones elaboradas en el contexto alemán de principios del siglo XX. El tema se deja entrever claramente en el título de un texto de 1939, *Avant-garde and Kitsch*⁵⁵⁰. Lo kitsch, en tanto que cultura pequeño-burguesa o arte de masas sometido a las demandas del mercado, se diferencia esencialmente de la vanguardia debido al inexistente grado de autenticidad que alberga y entendiéndose de nuevo autenticidad como liberación de la condición social. Esta insistencia en la distinción entre baja (cultura de masas) y alta cultura será una constante durante parte del siglo XX dando lugar a lo que Umberto Eco llamó la batalla de los *apocalípticos* contra los *integrados*⁵⁵¹. Desechado ya ese debate, no insistiremos demasiado en él pero sí lo tendremos presente en momentos posteriores ya que, como veremos al analizar el contexto cinematográfico de los años treinta y cuarenta, las tensiones entre la idea de una alta cultura y una baja cultura de masas que Andreas Huyssen señaló como la “gran división”⁵⁵² mostraron no ser categorías estancas y hallamos

⁵⁴⁹ Carroll, *Op. cit.*, p.32.

⁵⁵⁰ Greenberg, Clement: “Vanguardia y Kitsch” en AAVV: *La industria de la cultura*, Comunicación, Madrid, 1989.

⁵⁵¹ Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1965.

⁵⁵² “Desde el fracaso de la revolución de 1848, la cultura de la modernidad se ha caracterizado por la relación conflictiva entre el arte elevado y la cultura de masas”. Huyssen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

incluso bastantes iniciativas que intentarían superar esa dicotomía antes de la llamada posmodernidad –por ejemplo en las propuestas de Béla Balázs o Brecht o en la idea de articular la vanguardia con la cultura de masas en la comunidad hollywoodiense de los años treinta.

Por otro lado, el desarrollo de una concepción elitista del arte proveniente de la vieja Europa, suele ser criticada y tachada como uno de los grandes errores de Adorno en EEUU, hecho que, por otro lado, no significa que Adorno comulgara ciegamente con la idea de una *Kultur* europea superior. Otra de las críticas a los sociólogos alemanes ha señalado la ausencia de un análisis del contexto sociopolítico norteamericano derivado de la Gran Depresión del 29; por ello, el texto de la Industria Cultural ha sido a menudo tachado de irrelevante por sociólogos estadounidenses contemporáneos. Sin embargo, existen nexos de unión entre los pensadores alemanes –una vez regresan a Alemania– y alguna de las figuras intelectuales de los EEUU de los cincuenta y sesenta. Según comenta Peter Uwe Hohendahl⁵⁵³, Adorno y Horkheimer escenificaron el menguado nicho de izquierdismo de los años cincuenta en EEUU junto a pensadores como Sydney Hook e Irvin Kristol que, en el período maccarthysta, pasarían a ser fervientes anti-comunistas. En el período anterior a la Guerra Fría, durante los años del New Deal, las alas de la izquierda norteamericana se podían dividir en una izquierda radical, donde ubicamos a MacDonald junto a otros como C. W. Mills; y en los progresistas liberales organizados en torno a la revista *New Republic*, formando el grupo conocido como los New York Intellectuals⁵⁵⁴. Mientras, figuras como MacDonald –organizados en torno a *Partisan Review*– y más cercanos a la teoría crítica, arremetían contra el totalitarismo basado tanto en el poder estatal como en el capitalismo corporativista. Finalmente, en las tendencias mayoritarias de los cincuenta, en EEUU, Adorno y especialmente Horkheimer fomentaron, de algún modo, la transformación del discurso estadounidense desde la crítica política hacia la crítica cultural⁵⁵⁵ pero teniendo en cuenta que la crítica a la cultura de masas se elaboró bajo el politizado periodo del New Deal tal y como veremos más adelante. Entre los autores de una tendencia más bien

⁵⁵³ Hohendahl, Peter U.: “The Displaced Intellectual? Adorno's American Years Revisited” en *New German Critique*, nº 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, Spring - Summer, 1992, p. 86.

⁵⁵⁴ Llamados más tarde como los “pseudoizquierdistas” de N.Y. Fueron descalificados así por su cambio de rumbo ideológico años después y por el escándalo generado a causa del Congreso para la Libertad de la Cultura, fundado como grupo en 1950, se trató de un congreso financiado por la CIA con vistas de generar un *think tank* anti-comunista durante la Guerra Fría. Para más información sobre la tendencia de este grupo de literatos véase Wald, Alan M.: *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, University of North Carolina, 1987.

⁵⁵⁵ Hohendahl, *Op. cit.*, p. 84.

conservadora pero influenciados por la Escuela de Frankfurt, encontraríamos a Daniel Boorstin, Mary McCarthy y David Riesman, junto a Bell, Greenberg o Paul Goodman en los cincuenta.

F. Poder y medios de comunicación

En una línea crítica también se encuentra Herbert I. Schiller. Tanto él como Daniel Bell publican en el mismo año 1973, dos libros que hablan de lo mismo desde perspectivas diferentes. Me refiero a *The Coming of a Post-Industrial Society* de Bell⁵⁵⁶ y al título que inaugura el análisis crítico a través de la economía política de los medios de comunicación *Mind Managers* de Schiller, aunque éste último en 1969 ya había publicado otro libro conocido como *Mass Communication and the American Empire*.

Ninguno de los dos crea puentes de unión o forma parte de una posible escuela generada desde la teoría crítica alemana, no es esa mi aportación. Aún así, sí forman parte del campo que a mediados del siglo comienza a tener un peso importante en las agendas académicas e intelectuales de EEUU. La Escuela de Frankfurt sí supone una primera voz de alerta, que sin entrar en cuestiones demasiado elaboradas sobre estructuras sociales y poder, sí introducen la cultura como un campo importante para estudiar el estrato social. En este sentido, Herbert I. Schiller ofrece una perspectiva inaudita hasta el momento sobre los medios de comunicación. Impulsada por Dallas Smythe, la teoría de Schiller se preocuparía, en primera instancia, por alejarse de la teoría academicista e incidir en las relaciones existentes entre estructuras de poder e información desde la atención a los procesos económicos y políticos⁵⁵⁷.

Así pues, en un intento de esbozo del panorama teórico que se genera en torno al problema de la comunicación o cultura de masas y su relación con el poder, señalaré a continuación las controversias y tendencias actuales organizadas según los dos polos radicales y liberales. Conscientes de que este apartado es meramente un apunte sobre aspectos actuales de la teoría crítica, los hemos tenido en consideración pero no formarán parte de

⁵⁵⁶ Aunque el propio Bell comenta que si bien en *El advenimiento de la sociedad post-industrial* se ha dedicado esencialmente a estudiar las consecuencias socio-estructurales y políticas de la sociedad post-industrial, será en una obra posterior donde tratará de analizar las relaciones de ésta sociedad con la cultura. De todos modos, Bell comenta que el “meollo” consiste en trazar los cambios sociales principalmente. Bell, Daniel: *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Alianza, Madrid, 1976, p.29.

⁵⁵⁷ Para más información sobre el contexto sociopolítico de los 50s y 60s en la vida y obra de Herbert Schiller, consultar una entrevista realizada al autor por Vincent Mosco en: “Las verdades ideológicas e institucionales dominantes deben ser reexaminadas. Entrevista a Herbert I. Schiller” en *Telos*, nº 34, Junio-Agosto 1993, Madrid, pp. 117-134.

la investigación.

G. Apocalípticos e Integrados

Más cuestiones que aparecen en el texto fundador de Adorno y Horkheimer, y que nos llevan a tener en cuenta reelaboraciones posteriores en el ámbito de la teoría de los medios de comunicación, son cuestiones como la relación entre productores y consumidores. Es decir, la cuestión de la organización jerárquica del poder en los medios de comunicación. Estas aportaciones de los dos sociólogos generaron un amplio abanico de respuestas críticas durante el resto del siglo XX. En un trabajado texto James Curran⁵⁵⁸ realiza un interesante mapa donde se exponen los debates entre posturas radicales y liberales a lo largo del último medio siglo

Estos debates, esencialmente, se sistematizan en torno al entendimiento de los medios de comunicación masiva como una estructura de poder, o bien, como un servicio público. Reduciendo mucho la cuestión, de estas dos opciones teóricas se derivan las distintas y complejas líneas de análisis, en su afirmación o negación de las relaciones entre los medios y el público.

Apartándose de las herramientas de análisis de la economía neoclásica, como ya hemos mencionado antes, la economía política se centra en el análisis acerca de la concentración de poder en una clase social dominante⁵⁵⁹ y su metodología de investigación se articula a través de tres pilares base: la mercantilización, la especialización (transnacionalidad) y la estructura, generada ésta a través de relaciones sociales (clase social, género o raza). Por ejemplo, en el ámbito de la comunicación y el consumo, esta metodología llamada individualista, entiende el consumo como fruto de una necesidad en la que el individuo se sitúa en una posición privilegiada y el sistema económico avanza a favor de la utilidad. Así pues, la economía se reduce al campo del mercado. La teoría marginalista, convertida en modelo de análisis desde finales del siglo XIX y seguidora de los postulados de Adam Smith, Ricardo o Malthus, evita pues cualquier referencia a la posición de clase o al lugar ocupado en el proceso de producción social.⁵⁶⁰

A medida que avanza el ciclo económico en el siglo XX, estas tendencias de análisis e investigación del consumo y la producción se verá desplazada por el ascenso de la cultura de masas entendida como una nueva

⁵⁵⁸ Curran, James: "Repensar la comunicación de masas". En Curran, James; Morley, David; Walkerdine, Valery (Comp.): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 187-256.

⁵⁵⁹ Mosco, Vincent: "La Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después" en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11, Madrid, 2006, pp. 57-79.

⁵⁶⁰ Alonso, Enrique L.: *La era del consumo. Siglo XXI*, Madrid, 2005, p. 4.

forma de vida que establece el ansiado y, supuestamente, estado infinito del sueño americano e incluirá parámetros nuevos en su metodología evolutiva y funcionalista. Principalmente se basará en dos factores; el factor psicológico y la fuerza del mercado.

A pesar de todo, el crecimiento económico y el generalizado estado de bienestar de los años cincuenta y sesenta se vieron emerger teorías económicas alternativas al celebrativo de la sociedad de consumo, cuyas filas serán denominadas como “radicales”.

El magma general de una economía política se puede segmentar, como comenta Mosco⁵⁶¹, en diferentes tendencias. Una sería la economía política neoconservadora que aplica la economía neoclásica a la totalidad del comportamiento social con vistas a fomentar la libertad individual, caso de George J. Stigler, James M. Buchanan y Ronald Coase. La segunda sería una economía política institucional cercana a la izquierda que aboga por la intervención y estaría ejemplificada por Galbraith y la reconsideración del economista Thorstein Veblen. Otras tendencias más serían la neomarxista con Alain Lipietz, el análisis de sistemas mundiales a través de Immanuel Wallersntein, más otros que se fijan en procesos de globalización como Saskia Sassen, entre tantos otros. Muchas más aportaciones de estas últimas décadas se han desprendido también de movimientos sociales como la economía política feminista o la medioambiental. De vueltas a la economía política de la comunicación, Mosco sistematiza las perspectivas internas de la disciplina según estratos regionales, como por ejemplo la investigación norteamericana -con Smythe y Schiller a la cabeza- en relación a la concepción imperialista de los medios de comunicación masiva. Otra vertiente preocupada por las luchas de oposición y creación de vías alternativas con teóricos-activistas como Robert McChesney, Janet Wasko o el mismo Mosco. O bien la línea heterodoxa entre estudios culturales y economía política de Douglas Kellner. A todo esto cabe resaltar que ninguno de estos autores genera algo similar a una escuela; por el contrario hay que considerarlos como agentes aislados formando pequeñas constelaciones de gente preocupada por las cuestiones de dominación y hegemonía en la cultura de masas. Esta carencia organizativa se hace patente también en Europa donde destacan principalmente el trabajo de Nicholas Garnham, Peter Golding y Graham Murdock. Finalmente nos faltaría mencionar la corriente de los Estudios Culturales británicos junto a la línea de Stuart Hall en Birmingham y los sociólogos franceses Armand Mattelart o Bernard Miège.

Haciendo una historia de la sociología de la comunicación podemos seguir ampliando el debate. Según argumenta Curran, en el texto mencionado más arriba, los pluralistas liberales encargados de sublimar la

⁵⁶¹ Mosco, *Op. cit.*, p. 60.

organización de la comunicación exponen su debate a través de algunas premisas básicas. Una de ellas es que los medios vehiculan la realidad a través de sus mensajes. Estos mensajes exponen, pues, una visión de lo real que va ligada a una sociedad y cultura determinada. En su relación con los movimientos o transformaciones de la capa social, los medios de comunicación no incidirían en ellos sino que actúan como plataforma de difusión, respondiendo a los cambios de manera neutral. Así pues se desprende la argumentación más importante de los pluralistas liberales que es aquella que afirma que los medios son plataformas independientes de los estados y tendencias políticas, ya que se regulan mediante el mercado y en última instancia están al servicio del público. Otra vertiente del pluralismo liberal, sostendría además que los medios, en su diversificación plural derivada de la misma cultura plural, se comprenden como un sistema diversificado que da voz a los diferentes grupos sociales e híbridos individuales.

La postura de estos analistas es fácilmente revocable, sobre todo en lo que respecta a la cuestión de la independencia de la industria de la comunicación. Aunque el supuesto sea que en democracias liberales avanzadas la autonomía persiste, ya que son el mercado, la oferta y la demanda y la competitividad las que les sirven de justificación. Como en el famoso GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) de 1994, las empresas estadounidenses utilizaron estos argumentos para arremeter en contra del proteccionismo europeo⁵⁶². Otro punto de relevante importancia fue el debate sobre comunicación y cultura llevado a cabo en el marco de la UNESCO con la publicación del informe MacBride en 1980 bajo el eslogan *Un solo mundo, múltiples voces*. El informe culminó con las discrepancias abiertas entre dos posiciones irreconciliables: los estados del cono Sur que defendían un nuevo orden mundial de la información y la comunicación que diera prioridad política para atenuar los desequilibrios en los flujos de

⁵⁶² “En ese sentido fue significativa la última Ronda de negociaciones del Acuerdo General de Aranceles

Aduaneros y Comercio (GATT, convertido en Organización Mundial de Comercio en 1995) que propició el dominio en la economía mundial de la desregulación, la liberalización, la privatización y la competitividad global de los servicios con la firma del Acuerdo General sobre el comercio de servicios (GATS) en 1994. En él se introdujeron, aunque sin ningún acuerdo en esos momentos, las telecomunicaciones, la informática y el audiovisual, entre otros servicios, por la influencia de Estados Unidos principalmente. A pesar de la excepción cultural introducida por la Unión Europea y Canadá sólo había que esperar acuerdos futuros para que lo cultural, y más concretamente el audiovisual y la industria de la comunicación, quedara incorporado al estatuto industrial dominante a nivel mundial.” De Mateo, R., Becerra, M. y Bergés L.: “¿Del conocimiento de las tecnologías a las tecnologías del conocimiento? Contexto, medios de comunicación y periodismo” en: *Diálogos de la comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social* (Felafacs), nº 75, Setiembre-Diciembre, 2007, pp. 1-13.

información; estas prioridades fueron desbancadas por la alianza entre los EEUU de Ronald Reagan y la Inglaterra de Margareth Thatcher al abandonar la UNESCO en 1983. Los problemas siguen acrecentándose a medida que entramos en la Era de la Información con los nuevos medios de comunicación (Internet)⁵⁶³ aunque, por motivos obvios, quedan fuera del marco de esta investigación

Otras justificaciones de la mirada que ejerce el pluralismo liberal serían que los cambios acometidos en la propiedad de la industria de la comunicación, pasando de propietarios únicos a una fuerte dispersión mediante la propiedad en acciones, según los liberales, anula cualquier funcionamiento con metas ideológicas⁵⁶⁴. Visto así, la réplica liberal parece bastante pueril, de hecho, en las épocas doradas de los tycoon, la cuestión de la ideología o las directrices paternalistas eran negadas por los magnates bajo la excusa de la búsqueda de beneficios como única estrategia que guiaba la creación de unos u otros contenidos. Al respecto existió durante mucho tiempo la llamada “teoría del gran hombre” en la historia económica del cine que ponía énfasis, según Robert Allen y Douglas Gomery⁵⁶⁵, en narrativas biográficas de “rudos y ambiciosos individuos clarividentes” que antes que analizar la faceta financiera de la comunicación, mistifican la cuestión económica reduciéndola a procesos de toma de decisión. Es usual ver cómo cuestiones como la competencia o los mismos sondeos de audiencia como representativos de los deseos del consumidor forman parte de la bandera liberal. Pero los fáciles desmorones de esta teoría liberalista se compensan gracias a otras líneas más o menos críticas que se preocupan por la endogamia del medio y sus profesionales, por en el alejamiento entre los grupos de comunicación y su público, por la dependencia y consecuente desgaste de fórmulas en televisión o bien por cuestiones como la confusión proferida entre noticia y espectáculo.

A su vez, las tendencias liberales desde los años treinta han evolucionado y se han diversificado en cuestiones sobre la autonomía de la audiencia, cambiando el foco de atención sobre audiencias que sí son influenciables pero variando según el individuo, o bien desplazando el tema de la influencia sobre la audiencia a la influencia sobre la sociedad. En la rama del funcionalismo liberal, Curran sitúa a gente como McLuhlan, Elisabeth Eisenstein o James Ferguson entre aquellos que perciben los medios de comunicación como una transformación del espacio que lleva a fructuosos cambios sociales.

⁵⁶³ Más información en Gifreu, Josep y Corominas, Maria (eds.): *Construir l'Espai Català de Comunicació*, CIC, Barcelona, 1991. Citado en Farré i Coma, Jordi: *Invitació a la teoria de la comunicació*, Cossetània -Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2005. pp. 18-21.

⁵⁶⁴ Curran, *Op. cit.*, p. 192.

⁵⁶⁵ Allen, Robert y Gomery, Douglas: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1995, p.177.

Dejando de lado a los liberales, la vertiente crítica ocupada en denunciar el idealismo inherente al funcionalismo social de los medios y la cultura, encuentra su apoyo en aquellos que entienden que una idealización de tal tipo se ocupa de negar las tensiones entre otros grupos sociales, reprimiendo así los conflictos o posibilidades de cambio. La alternativa teórica se constata a través cuestiones como la propiedad de las empresas por parte de grupos corporativos, los vínculos de éstos con el Estado, las normas y limitaciones impuestas por el mercado y la soberanía de la publicidad en busca del máximo beneficio⁵⁶⁶.

En este momento entran en juego los virajes de Stuart Hall en torno a la manipulación activa en el ámbito del consumo por parte del público, apoderándose así de una posibilidad de resistencia, sobre todo en lo que a la producción de significados se refiere. Durante los 80 se fueron abandonando las posturas radical-marxistas debido al impacto de las teorías foucaultianas en los estudios sobre comunicación y que en un primer momento desempeñan un papel similar al anterior, sustituyendo el conflicto de clase por el conflicto de género⁵⁶⁷ y arraigando las consideraciones en torno a las múltiples relaciones de poder. Pero es importante, en este momento del desmantelamiento del determinismo económico de algunos autores, el giro causado por la traducción al inglés de la obra de Gramsci *Notas desde la cárcel* en 1971 y textos como los de Tony Bennett: *Culture, Ideology & Social Process*⁵⁶⁸, en las reformulaciones radicales. Sin dejar de lado las formas cambiantes y descentralizadas del poder, esta tendencia asume la reconceptualización de la clase dirigente como una alianza cambiante⁵⁶⁹. La influencia de Gramsci principalmente se define en entender los medios como un campo de batalla entre coaliciones y fuerzas sociales, más que como una estructura social entre dominados y subordinados y dando la palabra al campo cultural, no como un sustrato más de la superestructura sino como lugar determinante en la configuración socio-histórica⁵⁷⁰. Para Hall y los demás miembros del CCCS (Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham), tres preguntas fueron consideradas centrales en el estudio de la comunicación y la cultura⁵⁷¹:

⁵⁶⁶ Curran, *Op. cit.*, p. 203.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 389.

⁵⁶⁸ Bennett, Tony; Graham, Martin (Eds): *Culture, Ideology and Social Process*. Batsford, London, 1981.

⁵⁶⁹ Curran *Op. cit.*, p.391.

⁵⁷⁰ Otros teóricos inscritos en esta línea son: David Morley, James Lull, John Fiske, John Hartley y Martín, Allor en Inglaterra y Estados Unidos, y Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini y Valerio Fuenzalida, en América Latina.

⁵⁷¹ Lozano, José Carlos: "Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes teóricos recientes" en *Comunicación y Sociedad*, nº 10-11, setiembre-abril, 1991, pp. 85-106.

1) ¿A qué se debe que las élites poderosas en las sociedades capitalistas como Inglaterra, con instituciones generadoras de debate democrático y formación de consenso, logren mantener el control ideológico y ganarse el consentimiento de los grupos subordinados sin coerciones directas?

2) ¿Cómo puede ser que los medios de comunicación estén libres de presiones directas y que, sin embargo, al mismo tiempo se articulen libremente alrededor de definiciones que favorecen la hegemonía de los poderosos?;

3) ¿En qué medida las prácticas de significación cultural mediante la moda, la música y el lenguaje, utilizadas por jóvenes de clase baja, mujeres y minorías étnicas, contradicen las ideologías dominantes e introducen una “justicia cultural”?

Una de las aportaciones más importantes del Centro de Birmingham fue reemplazar las concepciones tradicionales sobre las audiencias como entidades pasivas e indiferenciadas, con nociones más “activas” del público, de sus “lecturas” de los mensajes, y de la relación entre la *encodificación* de los mensajes, el “momento” del texto codificado y la variación en la “decodificación” de las audiencias. Nosotros no nos introduciremos en esta área de investigación sobre la recepción ni tampoco sobre la generación de subculturas juveniles como campo de resistencia. Pero sí intentaremos responder a algunas cuestiones que serán vertebrales en el estudio de prácticas cinematográficas críticas como son la generación de instituciones dedicadas a construir el consenso social; el papel de la democracia en la configuración de ciertos relatos cinematográficos; la absorción o la exclusión de instancias críticas por parte de la industria y las políticas culturales gubernamentales; la elaboración de una contrahegemonía por parte de círculos dedicados a la realización cinematográfica...etc. Por ello, vamos a introducir ahora ciertos conceptos elaborados por Antonio Gramsci y que pueden sernos útiles para pensar las prácticas militantes.

5.2. Una introducción a las aportaciones de Antonio Gramsci: reorganizar la cultura: artistas, filósofos e intelectuales proletarios. ¿Qué cultura popular?

La teoría política de Antonio Gramsci lleva a cabo una profundización del discurso en torno a las formas de autogobierno de la masa popular. A través del concepto de hegemonía, transformado en sus escritos tardíos de *Los Cuadernos de la Cárcel*⁵⁷², Gramsci llega a sofisticar

⁵⁷² En los textos de los años 20 se utiliza la noción de hegemonía de un modo muy cercano al utilizado por Lenin como sinónimo de dictadura del proletariado, es decir, como

esta idea hasta distinguirla del sentido de dominación, entendiendo la dominación como aquello que es expresado en formas directamente políticas y, en tiempos de crisis, coercitivas. En principio: “la palabra tiene una connotación militar. La hegemonía alude al predominio y liderazgo del *hegemon*, del conductor o guía militar, del que va a la cabeza. Y, por extensión, se suele identificar la hegemonía con el primado de un Estado sobre otros en las relaciones internacionales o con la dominación de una clase o grupo social sobre otros en el interior de las naciones”⁵⁷³.

La hegemonía gramsciana vendría a ser, en cambio, una expresión de la dominación pero desde un “complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales”⁵⁷⁴, lo que supone una reformulación – en parte debida a la influencia de Benedetto Croce– del sentido marxista de ideología y de muchos de sus principios basados en un mero determinismo económico:

El problema más importante a discutir en este párrafo es éste: si la filosofía de la praxis excluye la historia ético-política, o sea si no reconoce la realidad de un momento de la hegemonía, no da importancia a la dirección cultural y moral y juzga realmente como "apariencias" los hechos de superestructura. Puede decirse que no sólo la filosofía de la praxis no excluye la historia ético-política, sino que incluso la fase más reciente de desarrollo de ésta consiste precisamente en la reivindicación del momento de la hegemonía como esencial en su concepción estatal y en la "valorización del hecho cultural, de la actividad cultural, de un frente cultural como necesario junto a aquellos meramente económicos y meramente políticos.”⁵⁷⁵

dirección política.

⁵⁷³ Fernández-Buey, Francisco: “De la invención del príncipe moderno a la controversia sobre el príncipe postmoderno” Barcelona, 2003 texto inédito, disponible online en http://www.gramsci.org.ar/12/FFBuey/F_F_Buey_del_pr%C3%ADncipe_moderno_al_po_smod.htm [Consulta: 7 de mayo de 2010].

⁵⁷⁴ “De esta manera el concepto de hegemonía cultural revoluciona la forma de entender la dominación y la subordinación en las sociedades actuales. Si bien es cierto que los que detentan la dominación material son también los que ejercen la dominación espiritual, lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de creencias, significados y valores impuestos, es decir la ideología dominante, sino todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por estos valores y creencias específicos” Polleri, Federico: “El concepto de hegemonía cultural en la lucha revolucionaria”, texto inédito disponible online en http://www.gramsci.org.ar/12/polleri_heg_cult_lucha.htm [Consulta: 7 de mayo de 2010].

⁵⁷⁵ Gramsci, Antonio: *Cuadernos de la cárcel*, Tomo III, *Cuaderno 8 (XXVIII)*, trad. de Ana María Palos, Instituto Gramsci-Ediciones Era, México, 2001 (1975), p. 126.

El término en cuestión ha tenido un éxito rotundo dando lugar a múltiples reformulaciones y usos, así que no nos extenderemos demasiado en esta cuestión de la hegemonía⁵⁷⁶ salvo para retener la innovación propuesta por Gramsci ya que nos parece un matiz interesante y a tener en cuenta para el desarrollo de las prácticas culturales críticas durante el siglo XX.

La base de estas innovaciones, que determinaran los estudios sobre la crítica ideológica y una vez Gramsci sea traducido al inglés y al francés durante los años sesenta y setenta, va a ser, como comenta Luciano Gruppi, la observación de que en todo hombre está presente una conciencia impuesta por el ambiente en que vive y en la cual, por lo tanto, concurren influencias diversas y contradictorias. Y es aquí donde entra en juego, en Gramsci, la idea de crítica ya que “en la conciencia del hombre, abandonada a la espontaneidad, todavía no conciente críticamente de sí misma, coexisten influencias espirituales diferentes, elementos dispares, que se acumulan a través de estratificaciones sociales y culturales diversas. La conciencia del hombre no es otra cosa que el resultado de una relación social y ella misma es una relación social”⁵⁷⁷.

Entonces, para superar el problema de una conciencia subordinada, se intentaría “elaborar la propia concepción del mundo de manera conciente y crítica y, por lo mismo, en vinculación con semejante trabajo intelectual, escoger la esfera de actividad, participar activamente en la elaboración de la historia del mundo, ser el guía de sí mismo y no aceptar pasiva y supinamente la huella que se imprime sobre la propia personalidad”⁵⁷⁸.

Para Gramsci el objetivo de las luchas contra-hegemónicas, o lo que es lo mismo, del bloque histórico, consiste en asegurar una hegemonía alternativa a la dominante hegemonía de control ideológico burgués con el fin de establecer un nuevo modelo social, pero como vemos, mediante un

⁵⁷⁶ Otra definición acerca del concepto de hegemonía es la recopilada por Martín-Barbero: “pensar el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. (...) lo cual implica una desfuncionalización de la ideología –no todo lo que piensan y hacen los sujetos de la hegemonía sirve a la reproducción del sistema- y una reevaluación del espesor de lo cultural: campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos”. Martín-Barbero, *Op. cit.*, pp. 84-85. Algunos títulos bibliográficos útiles para el tema de la cultura en Gramsci: *Cultura y Literatura*. Península, Barcelona, 1977. El capítulo de Perry Anderson “Hegemonía: la historia de un concepto” en *Las antinomias de Antonio Gramsci* [Barcelona, Fontamara, 1981] o la reconceptualización de hegemonía de Chantal Mouffe: “Hegemonía e ideología en Gramsci” en *Arte, sociedad, ideología*, nº 5, México, 1978, pp. 67-85.

⁵⁷⁷ Gruppi, Luciano: *El concepto de Hegemonía en Gramsci*, Ediciones de Cultura Popular, México. 1978, p. 7.

⁵⁷⁸ Gramsci, Antonio: *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, trad. de Stella Mastrangelo, Juan Pablos Editor, México 1975, p. 12.

proceso de entendimiento crítico⁵⁷⁹. Este nuevo modelo social y su misma constitución, se basa en un socialismo de autogobierno consciente –en términos lukacsianos una *consciencia de sí*-. Es decir, Gramsci rehúye de la concepción de lo social como arma o instrumento para hacerse con el poder estatal, rehúye de cierta concepción de la sociedad como tabula rasa donde imprimir cierta ideología de izquierdas. Gramsci concibe la transformación socialista de forma abajo-arriba (*bottom-up*). Una transformación que, generada gracias a la difusión y concienciación de actitudes democráticas, se da a través del campo de cultural. A este proceso, Gramsci lo denomina *filosofía de la praxis* y se trata de la constitución de sujetos políticos con el objetivo de que se desarrolle una doctrina de la hegemonía⁵⁸⁰. A través de la cultura, se generarían “mentes conscientes” que de forma autónoma, gracias a una pertenencia de clase y de procesos complejos de interdependencia, conseguirían instaurar sus valores como hegemónicos. El concepto de hegemonía, es algo complejo y responde a múltiples matices, es por ello que las reflexiones de Gramsci darán pie, después de su muerte, a una apreciación menos monolítica de los procesos que tienen lugar en el seno de lo cultural entre clases dominantes, Estado y clases subalternas⁵⁸¹. Incluso cuando las clases dominantes tradicionales son hegemónicas, la necesidad de negociar el consentimiento mediante las prácticas culturales les proporciona un espacio a las clases subalternas⁵⁸².

Sin tiempo ni espacio necesarios para ahondar en los múltiples estudios que aplican hoy las teorías gramscianas, aquí destacaremos simplemente que esta idea o campo de fuerzas se convertía en todo un proceso de formación, y de educación, gracias a hacer de los obreros los propios productores, y gracias a la participación también activa de los

⁵⁷⁹ Estas preocupaciones “críticas” llevaron a Gramsci a escribir sobre cuestiones pedagógicas introduciendo estos conceptos que apelan a una necesaria “organicidad” entre trabajo-cultura, la crítica de la distinción tradicional entre el “trabajo manual” y el “trabajo intelectual” va a ser su principal aporte a la teoría de la educación. Gramsci, Antonio: *La alternativa pedagógica*, Mario A. Manacorda (comp.), Nova Terra, Barcelona, 1973.

⁵⁸⁰ Vacca, Giuseppe: “Gramsci en nuestro tiempo. Hegemonía y Democracia”. En Capella, Juan Ramón y Trías Vejarano, Juan J. (comp.): *Gramsci y la Izquierda Europea*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1992, pp. 85-87.

⁵⁸¹ En lo referente a los nexos de unión entre las teorías gramscianas y las aportaciones postestructuralistas en el campo del cine, Marcia Landy apunta: “a brief survey of some current exemplary positions from poststructuralist writing should indicate how Gramsci's concerns anticipated them. (...) the efficacy of Gramsci's insights into the dynamic nature of capitalist formations, into the contradictory positions that constitute subalternity, and into the importance of arriving at a sense of the multivalent relations between economic, cultural, and political phenomena”. En: Landy, Marcia: *Films, Politics and Gramsci*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 2.

⁵⁸² Labanyi, Jo: Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo” en Fernández Colorado, Luis (Comp.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, A.E.H.C., Madrid, 2001, p. 88.

intelectuales (*orgánicos*). Para Gramsci, los intelectuales adoptan un rol crucial en la historia, con vistas a crear un orden cultural superior, funcionan como nodos o agentes para la interacción social y la difusión de las nuevas ideas. Es en la estructura donde estas fuerzas se generan, pero sobre todo, y muy importante en la aportación de Gramsci, es el papel que se le otorga a la superestructura o a la cultura y los modos de vida y pensamiento que la conforman: *una realtà oggettiva e operante*⁵⁸³.

La cultura y el pensamiento son el caldo necesario donde la ideología y la vida orgánica de la sociedad civil y del Estado van a tomar forma y van a interactuar; así se podrá establecer un diálogo entre los modos de producción y los modos de vida. Esta tarea dialéctica es la llevada a cabo por los intelectuales y por los mismos individuos potencialmente creativos y con capacidad para cambiar su realidad –en Morris habíamos visto también la importancia de la creatividad como fuerza transformadora-. En estas apreciaciones sobre el papel de la cultura, es curioso ver cómo Williams llega a conclusiones muy parecidas a las de Gramsci. El autor británico no leerá las obras del italiano hasta los años sesenta. Según Manuel Sacristán⁵⁸⁴ se podría incluir a Williams en el grupo de pensadores, junto a Lukács, Korsch y Gramsci, llamados marxistas-subjetivistas, es decir, centrados en el análisis de “la construcción de experiencia colectiva, de modelación de significados, de elaboración de valores, de creación de concepciones del mundo y de dirección moral e intelectual de la sociedad –y también, como Gramsci-Williams insiste en que la hegemonía es un proceso constante que se va reconstituyendo perpetuamente”⁵⁸⁵. En Morris esta actitud operante se hallaba en el artesano; en Gramsci se halla en el filósofo, no como una entidad dirigente, sino como principio implícito en todo ser humano al formar parte de la sociedad.

La cultura del pueblo, el folklore⁵⁸⁶, también en Gramsci, suponen un factor de relevancia para la integración social y cuyos beneficios se verían menguados a causa de la alienación por las formas de trabajo capitalistas.

Gramsci era consciente del divorcio que existía entre el Estado y las masas rurales del sur de Italia cuya incorporación a la nación le parecía urgente: “En este respecto Gramsci se oponía al “voluntarismo” burgués,

⁵⁸³ Williams, Gwyn A.: “The concept of egemonia in the thought of Antonio Gramsci: Some notes on interpretation” en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, nº 4, October-December, 1960, pp. 586-599.

⁵⁸⁴ Citado en Coll Blackwell, Andreu: “Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte”, en *Enrabonar*, nº 28, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, pp. 33-53.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁸⁶ Sobre las semejanzas entre la hegemonía gramsciana y la heteroglosia bajtiniana véase: Brandist, Craig: “Gramsci, Bakhtin and the semiotics of hegemony” en *New Left Review*, nº 216, 1996, pp. 94-104.

para el cual la incorporación de las capas bajas se limita a la incorporación de aquellos individuos selectos que han logrado asimilar la cultura “superior”⁵⁸⁷ – por otro lado, estrategia cultural típica del liberalismo español con el caso de Ortega y Gasset entre otros ejemplos-

La cultura para Gramsci, en base a estas apreciaciones, no corresponde exclusivamente a un rango elevado de la producción humana, sino al potencial filósofo inherente al hombre. El autor al referirse a la cultura, se basa en dos fuentes principales: Novalis y Vico. De Novalis extrae la idea de cultura como el proceso por el cual uno se hace dueño de su *yo trascendental*; y de Vico, la interpretación socrática del “conócete a ti mismo”. Esta categoría socrática se basa en la conciencia de la igualdad humana entre seres de distintas clases sociales⁵⁸⁸. Por tanto, cultura debe ser entendida, antes que como saber enciclopédico, o *excelencia de unos pocos y pedantería*, como *organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia*. La cultura -que Gramsci entiende como crítica- debía proponer un lugar de trabajo crítico, para la rebelión y la reconstrucción social. Para Gramsci, ésta fue la conciencia universal diseminada por toda una capa social que fue la responsable de la movilización de la burguesía en la Revolución Francesa. De nuevo, en Gramsci, cultura y crítica son una misma cosa.

En el texto “La formación de los intelectuales”⁵⁸⁹, Gramsci vuelve a arremeter contra la autonomía del intelectual. Los intelectuales se han considerado como una élite olvidando que su estatus se ha debido a la pertenencia a un grupo social; véase aquí, por ejemplo, a los empresarios – que también son considerados por Gramsci como intelectuales dado que son productores y difusores de un conocimiento específico-, que han arrastrado consigo unas formas de hacer y una ideología que se acaban por convertir en cultura. Algunos intelectuales acaban por concebirse a si mismos como *ahistóricos* y se presentan a ellos mismos y a su calificación como autónomos e independientes del grupo social dominante (véase por ejemplo los clérigos). Esto no es más que, dice Gramsci, la expresión de la utopía social. Estas categorías serían totalmente asimilables al concepto de “artista genial” idealista y se oponen al nuevo intelectual orgánico, que al igual que en el artesano de Morris, su actitud se basa en un deseo por “*mezclarse activo en la vida práctica, como constructor, organizador*”⁵⁹⁰. Priman aquí, por su capacidad política, los componentes del trabajo creativo que hemos visto en el apartado anterior.

⁵⁸⁷ Labany, *Op. cit.*, p. 83.

⁵⁸⁸ Gramsci, Antonio: “Socialismo y Cultura (29-1-1916)”. En: *Antonio Gramsci. Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Siglo XXI, Madrid, 1974, pp. 14-17.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 388-396.

⁵⁹⁰ Gramsci, “La formación de los intelectuales”, *Op. cit.*, p. 392.

El arte útil, para Gramsci, no es sino otra cosa que el producto derivado de unas nuevas relaciones sociales, es por tanto, un arte nuevo fruto de un “hombre nuevo”⁵⁹¹. Frecuentemente el autor italiano se queja de la falta de consideración del arte o la *bohème* respecto a la realidad popular, y de lo improductivo que resulta una cultura que retroalimenta la vieja ideología (la burguesa) por mera herencia o pasividad. Este arte inútil está condicionado por la ociosidad de los literatos, por su excelencia y por las fantasías alimentadas a base de mecenazgos que lo distraen por completo de las cuestiones económicas. A Gramsci, influido en estas consideraciones culturales por Croce, le interesan pues los artistas “artísticamente” productivos. Estos artistas comparten las ideas liberales de Croce en tanto que se basan en un individualismo que como tal se rebela contra la autoridad impuesta. Para que este individualismo avance hacia un estado colectivo y transformador, es necesario introducir el concepto de *filosofía de la práctica* (ideología históricamente necesaria) opuesto al de ideología en un sentido clásico de sistema de ideas (ideología “querida”), dado que así la nueva cultura se difunde y se socializa. El cambio del modelo productivo, autoorganizado por el trabajador que participa de la “revolución” y del cambio de hegemonía, implica no sólo cambios en la política, en la filosofía, en la cultura, si no también, y éste es un concepto importante para la generación de la conciencia social, en las Instituciones⁵⁹² (Iglesia, sindicatos, instituciones privadas, escuelas, sociedad civil...etc).

Por lo tanto vemos cómo en la historia intelectual europea, desde algunos parámetros del Romanticismo hasta la década de los 30 del siglo XX, podemos exponer una idea de cultura afirmativa que homogenice las singularidades sociales a través de la idea de pueblo o identidad nacional que en el caso del fascismo por ejemplo lo veríamos en lo “nacional-popular”⁵⁹³:

⁵⁹¹ El asunto del “hombre nuevo”, que podría establecer también correspondencias con el uso que se hizo del concepto de superhombre nietzscheano, no es patrimonio exclusivo de Gramsci-en Gramsci no se debe confundir este hombre nuevo con el típico líder de masas característico de otras concepciones-, sino de toda la cultura política del primer tercio del siglo XX, incluidos tanto el fascismo y nazismo como el estalinismo. De hecho va a ser una obsesión característica del siglo XX, el hombre nuevo se encuentra en textos y manifiestos que van desde pioneros como Nicolai Federov, a Mussolini -que fue lector de Nietzsche-, Ernesto Ché Guevara o José Antonio Primo de Rivera, sobre el hombre nuevo y libre que condensa las virtudes de la raza española gracias a su vinculación directa con la tierra, entre otros muchos. Junto a éstos también se podría mencionar toda la literatura de teología cristiana o de literatura surgida a raíz de la Revolución Francesa -por ejemplo en Rousseau-. Sobre el hombre nuevo y los totalitarismos: Matard-Bonucci, Marie-Anne y Milza, Pierre: *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945)*, Fayard, París, 2004. En el caso español se pueden encontrar referencias en: Gallego, Ferran y Andreassi, Alejandro: *Fascismo en España: ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, El Viejo Topo, Barcelona, 2005.

⁵⁹² La Institución en Gramsci es también sinónimo de intelectual orgánico o ley orgánica.

⁵⁹³ Pero al mismo tiempo no queremos excluir la idea de una cultura afirmativa dentro de las

“Uno de los aportes principales de Gramsci es la apreciación de la capacidad aglutinadora del fascismo por intentar formar una cultura nacional totalizadora basada en el concepto orgánico de *lo popular*, haciendo contraste con el proyecto nacional burgués, que siempre se ha basado en la exclusión de las masas y sobre todo del campesinado.”⁵⁹⁴ Pero también de forma opuesta, encontramos una idea de cultura que comprende el carácter agitado de la multitud y que señala la importancia del trabajo como una forma creativa para incidir en el orden social.

prácticas artísticas revolucionarias o contrahegemónicas, es decir, aquellas que contengan cierto dispositivo crítico, ya que no podemos desvincular los procesos de construcción mítica de algunas prácticas culturales como veremos en los siguientes capítulos dedicados al cine político.

⁵⁹⁴ Lo “orgánico” fascista lo es “en el sentido de que busca eliminar las diferencias. Por contraste, el concepto gramsciano de lo “nacional-popular” intenta incorporar a las masas mediante un proceso hegemónico que permite expresión de las diferencias culturales”. En Labanyi, *Op. cit.*, p. 85.

6. Dispositivos críticos en una economía planificada: arte y cine soviético en el periodo de las vanguardias

Una generación inigualable, irrepetible. Toda la cultura del pasado y toda la impaciencia del futuro. La memoria y la locura. Las revoluciones atraen a los locos... Estos además tenían talento. Mezclando lo que nadie osaba mezclar, inventarían el Arte Moderno.

Chris Marker en *La tombeau d'Alexandre*

Centrándonos en el cine realizado durante el período soviético que va del periodo revolucionario a la toma de poder estalinista, podríamos adelantar que este caso nos brinda un marco de análisis muy interesante en lo que respecta a la emergencia de dispositivos críticos. Tal y como lo hemos analizado en capítulos anteriores, la vanguardia artística europea se fundamenta en oposición a la institución artística pero acaba por insertarse en los mecanismos del propio mercado cultural y canonizado desde las diversas instituciones⁵⁹⁵. Como comentara Valeriano Bozal a propósito de las vanguardias, esa va a ser su contradicción fundamental⁵⁹⁶. Sin embargo, creemos oportuno separar en un capítulo aparte la experiencia de la vanguardia soviética postrevolucionaria y todas aquellas prácticas vinculadas al constructivismo⁵⁹⁷, entendiendo que, al contrario de muchos estudios históricos que sitúan este movimiento como uno más dentro de los “ismos” de principios de siglo, el contexto de las revoluciones soviéticas someten al campo cultural a condiciones completamente específicas y nuevas que lo diferencian del resto del continente europeo. Bozal, en su estudio del constructivismo, comenta lo siguiente: “Los constructivistas no pretenden criticar a la sociedad que había nacido de 1917, sino construirla y ponerse en

⁵⁹⁵ Sobre el proceso de retroalimentación entre el artista que subvierte y la institución que subvenciona tales transgresiones Rainer Rochlitz elaboró un interesante análisis, aunque en este caso a partir de los años sesenta del siglo XX, en *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, París, 1994.

⁵⁹⁶ Bozal, Valeriano: *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Edicusa, Madrid, 1978, p. 112.

⁵⁹⁷ La individuación del constructivismo como corriente autónoma se produce en 1920, cuando un grupo de constructivistas, junto a productivistas del *LEF*, condujeron dentro del Inzhuk (Instituto de Cultura Artística) la lucha contra los defensores del “arte puro” y el “arte aplicado”. En esta lucha, los constructivistas intervinieron con un programa independiente y con declaraciones aprobadas por el pleno del Inzhuk. En este primer grupo de trabajo constructivista se encontraban: Alexei Gan, Medunnecki, Aleksander Rodchenko, Varvara Stepanova y los hermanos Stenberg. Sin embargo historiadores como Nicolai Tarabukin incluyen también a Tatlin, Lavinski, Popova, Soholov, Johanson y otros. En colectivo Comunicación: *Constructivismo*, trad. de los textos de Francisco Fernández Buey, Comunicación serie A, nº 19, Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 18-19.

primera línea para su construcción. (...) El constructivismo es el primer movimiento artístico que supera la posición estética hasta entonces vigente en la vanguardia.”⁵⁹⁸ Es decir, supera el carácter negativo de parte de la vanguardia europea.

Ciertamente, el constructivismo planteó una relación enteramente nueva entre el artista, su obra y la sociedad⁵⁹⁹. De todos modos, creemos que Bozal es demasiado tácito al hacer esta afirmación. Si llevamos los supuestos teóricos del constructivismo al campo semántico del concepto de cultura, no deberíamos entenderlos tan sólo como un fenómeno en el que se construye afirmativamente un estilo de vida y de cultura nuevos, sino que, al igual que otros movimientos artísticos estudiados hasta el momento, aparte de ser propositivo, sus raíces más inmediatas surgen como negación de los modos productivos y valores culturales de la tradición burguesa-liberal aún vigentes estructural y culturalmente más allá de la revolución de 1917 – por ejemplo durante el periodo de la NEP- a la vez que continúan emergiendo luchas internas de oposición entre grupúsculos y tendencias ideológicas diversas. En los primeros años veinte son muchos los debates y las discusiones que giran en torno a entender la cultura bien bajo parámetros nacionalistas o tradicionalistas, bien bajo una visión del internacionalismo proletario que supere las especificidades locales –como por ejemplo en materia de políticas lingüísticas- etc. Bajo la perspectiva nacionalista y folklorista que se implantará durante la era estalinista, la política cultural se basará en la conservación de la tradición de la cultura zarista pero durante los previos años veinte y principios de los treinta una de las preguntas será si efectivamente, esta tradición debía ser conservada como tesoro nacional o bien, debía ser arrojada fuera de la historia soviética. Estas problemáticas, citan George Yúdice y Toby Miller, que son un producto basado en la forma del conflicto, “significaban que el juego dialéctico y no una dominación totalizadora caracterizaba el socialismo de Estado aunque con la influencia represiva de una élite estatal cercada por el militarismo capitalista mundial. (...) Así, los notables tesoros artísticos acumulados por el régimen zarista proporcionaron muy pronto al nuevo régimen un corpus que legitimaba la historia nacional, y contrapuesto a los primeros intentos por generar una vanguardia rusa constituida por trabajadores y teóricos culturales. Ello dio origen a un típico dilema: la compleja relación del socialismo de Estado con las primeras formas de poder y autoridad frente a los nuevos modelos.”⁶⁰⁰

A través de este dilema que se extiende hasta el apogeo total del autoritarismo estalinista vamos a intentar destacar, además de las relaciones

⁵⁹⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹⁹ Uno de los estudios más completos del constructivismo se encuentra en Lodder, Christina: *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988.

⁶⁰⁰ Yúdice, George y Miller, Toby: *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004, p.152-153.

entre procesos sociales y culturales, aquellas prácticas cinematográficas que son susceptibles de albergar cierto dispositivo crítico, entiendo que éste estará sometido tanto a un carácter de negación frente a ciertos valores existentes como al proceso de afirmación cuyo apogeo reside en la implementación del Realismo socialista.

6.1. Introducción al periodo revolucionario y su implicación cultural

En materia política, el siglo XIX y el principio del XX rusos transcurren bajo la autocracia de los zares, cuyos poderes tienen una vinculación religiosa que ascienden al zar a “padre de todas las Rusias”. Sin embargo, hacia 1905, después de la guerra con Japón, es imposible frenar las protestas sociales surgidas de una sociedad con unos problemas rurales e industriales considerables. La mayor parte de la población campesina, los *mujiks*, vivían en muy malas condiciones a pesar de la reforma agraria y liberación de los siervos de 1861 que no hizo más que empeorar las condiciones en las que se encontraban los campesinos. En lo que respecta a las demás clases estamentales, éstas son prácticamente inexistentes: los artesanos aunque sean los más numerosos son escasamente influyentes y la burguesía o la clase proletaria vinculada a la industria conforman grupos muy reducidos. El socialismo en Rusia tuvo un caldo de cultivo previo que responde a las necesidades de esta gran masa de la población campesina y que data sobre estas fechas de reparto de tierras y cierta apertura que permitió la entrada de ideas occidentales. Este primer enfrentamiento socio-político venía liderado por los populistas o también lo que se ha venido llamando narodnismo, entre los cuales se situaban intelectuales y políticos como Aleksandr Ivanovich Herzen, Nicolai Gavrilevich Chernyshevski desde la revista *Sovremennik* [Crítica Literaria] u otros vinculados al anarquismo como Bakunin y Kropotkin. El narodnismo se basaba en una revolución de base campesina y un modelo de desarrollo económico no capitalista⁶⁰¹, al ser inexistente el movimiento obrero. Después de 1861, este grupo mantiene relaciones con Marx y Engels y en 1871 se publicará la primera traducción al ruso de *El Capital*. De los intentos frustrados de revolución de los populistas surgirán otros movimientos como Tierra y libertad, el grupo Voluntad del pueblo hasta que la corriente se inclinó por la *vía reformista* organizando el Partido Socialista Revolucionario logrando, en los años 90, un número considerable de seguidores entre los campesinos. Otro grupo escindido del anterior y más proclive a la vía violenta será la primera organización propiamente marxista, fundada en el exilio suizo por Plejanov -y en las filas de la cual se formará Lenin- y preámbulo del

⁶⁰¹ Carr, Edward Hallet: *La revolución rusa: De Lenin a Stalin, 1917-1929*, Altaya, Barcelona, 1996 (1979).

posterior Partido Obrero Social Demócrata de 1898⁶⁰². Ya totalmente desechadas las teorías del narodnismo, el nuevo socialismo emprende la tarea de defender una “necesaria” fase de desarrollo industrial para lograr la revolución social. Será en 1903 cuando en el II Congreso del Partido se formen ya los dos grupos rivales, el liderado por Plejanov al frente de los mencheviques y el encabezado por Lenin al frente de los bolcheviques. Los mencheviques o blancos, defendían la *vía ortodoxa revolucionaria*, es decir, el esquema histórico de Marx siguiendo las dos revoluciones burguesa y socialista sucesivamente. Mientras que los bolcheviques serán proclives a una vía directa a la *revolución proletaria* desconfiando por completo del apoyo de la burguesía liberal, dadas las posibles vinculaciones futuras de ésta con el zarismo. La primera revolución de 1905 condujo a la elección del primer soviets; aunque de carácter campesino esta revolución fue dominada con algunas concesiones constitucionales. Factor éste que llevará a una segunda revolución en febrero de 1917, reforzada por el cansancio y descontento de la población con la Guerra Mundial⁶⁰³. Esta segunda revuelta traerá una situación de doble poder: Gobierno Provisional basado en la autoridad de la Duma y el soviets formado por partidos constitucionales, ambos comprometidos hasta la llegada de Lenin a Petrogrado. Según comenta Carr, la dispersión del doble poder llevó a un sentimiento de entusiasmo común, entre obreros y campesinos, para conducir sus propios asuntos a su manera y que no estaba interesado en los principios occidentales de democracia parlamentaria y gobierno constitucional proclamados por el Gobierno Provisional. Se rechazaba tácitamente la noción de autoridad centralizada y se extendieron soviets por toda Rusia, llevando a un movimiento general de revuelta contra la autoridad que Lenin aprovecharía⁶⁰⁴ para definir el antagonismo entre soviets y gobierno provisional⁶⁰⁵. En octubre y bajo el liderazgo de Trotsky, el Gobierno Provisional es derrocado sin resistencia y se lanzan los tres decretos de Lenin sobre la tierra, la paz y la creación de un Consejo de Comisarios del Pueblo que gobernaría el país bajo el Congreso Panruso de los Soviets. Sin embargo, los soviets locales que se habían extendido y ejercían el “control obrero” no reconocían la autoridad del nuevo gobierno. Finalmente, por obligaciones respecto a las circunstancias internas y externas, se llevará a cabo la formación de un partido centralizado, disciplinado y con un poder

⁶⁰³ *Ibid*, pp. 12-13.

⁶⁰⁴ Formulando sus “tesis de abril”, *Ibid*, p. 14.

⁶⁰⁵ Frente a la presión del Gobierno Provisional, Lenin huye a Finlandia en julio, desde donde lanzará uno de sus escritos más famosos y utópicos: *El estado y la revolución*, predicando la necesaria extinción del Estado sin mención a la idea de un partido. Aunque durante estas fechas los soviets se organizan a través de un primer órgano centralizado. *Ibid*, p. 18.

casi ilimitado como fue en su día el Partido Comunista⁶⁰⁶ que configurará la III Internacional o Internacional Comunista en 1918 –y en vistas de las ráfagas revolucionarias en Europa-. Este pretendía despachar la mancha de la alianza entre socialdemócratas alemanes y mencheviques. Seguidamente, empiezan las negociaciones de paz con las fuerzas imperialistas como Alemania, que todavía llevaban a cabo operaciones de guerra en Rusia, llevando a Trotsky y a Lenin a aceptar una “paz vergonzosa” – abandono de extensas áreas del territorio ruso-. Los conflictos con las potencias capitalistas aliadas y con las fuerzas anti-bolcheviques llevarán a una guerra que no se disipa hasta 1921.

Previamente al periodo revolucionario, hablar de la historia cultural rusa es hablar del dominio de la Iglesia en una Moscovia que obstaculizó por completo el desarrollo de las formas artísticas seculares que se habían generado en Europa desde el Renacimiento. Todo se basaba en los iconos que apenas habían adaptado las líneas estéticas renacentistas o barrocas. No había prensa ni poesía impresa más allá de una industria de relatos y versos populares que se publicarán a finales del siglo XVII. Rusia no tiene burguesía en sentido occidental del término, desde el siglo XVI dejan de existir los derechos feudales de príncipes o nobles y todos se convierten en una especie de sirvientes de la corte. Hasta el siglo XIX, nobles y todo tipo de condes o barones debían firmar una carta de “esclavitud” hacia el zar⁶⁰⁷.

Con las reformas de Pedro el Grande para instaurar el primer Estado moderno (autoritario), el siglo XVIII supone un periodo de ascenso de la economía y el comercio, con nuevos privilegios tanto para los antiguos boyardos – nobleza- como para los recientes magnates que obtuvieron enormes ganancias de ese crecimiento. Sin embargo, la fiebre por la pompa y el lujo que tiene lugar durante el siglo XVIII y XIX seguirá basándose en un sistema sostenido por millones de siervos: “Lo que a Rusia le faltaba en desarrollo técnico lo compensaba con creces gracias a una cantidad ilimitada de mano de obra barata”⁶⁰⁸. El campo de la cultura, por tanto, seguía mantenido por un régimen casi feudal: los siervos seleccionados por cada familia se formaban en ese núcleo como fabricantes de muebles, pintores, grabadores, técnicos teatrales, cantantes y músicos.

A partir del siglo XVIII, en un intento por implantar el estilo europeo y albergar cierto cosmopolitismo en ciudades como San Petersburgo, la vida cultural del territorio ruso, aún administrado por unas

⁶⁰⁶ Comenta Carr, sobre las alianzas del Komintern con los partidos ingleses, franceses, alemanes e italianos se daba la necesidad de excluir a los “irresolutos” frente a la revolución mundial, justificando la creación no de una asociación flexible de partidos diversos, como la II Internacional, sino un solo partido, homogéneo y disciplinado. *Ibid*, p. 31.

⁶⁰⁷ Figes, Orlando: *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2006, p. 52.

⁶⁰⁸ *Ibid*, p. 65.

estructuras del antiguo régimen, dará lugar a una situación cultural esquizoide entre el folclore campesino idealizado y el estilo moderno europeo que, a finales del siglo XIX y principios del XX, proporcionará la entrada de movimientos vanguardistas como el romanticismo, el impresionismo, el futurismo o el dadaísmo⁶⁰⁹ con la consiguiente articulación, frente a las posibilidades que se abrían debido al periodo revolucionario, de una nueva vanguardia al servicio del acontecer político. Sin embargo, tal escisión en la consideración artística, entre lo popular y la vanguardia o entre lo viejo y lo nuevo, llegará a establecer la principal tensión dentro del campo artístico y cultural soviético hasta mediados de los años treinta.

Esta tensión, entre la negación o no de la tradición anterior para construir una cultura nueva, se encuentra en el seno de instituciones como el Proletkult -Proletarskie kulturno-prosvetitelnye organizatsii (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración)-. Antes de toparse con la extremada tutela del Estado, una vez concluye el período de la NEP, asociaciones y organismos subvencionados como la Proletkult que llevaban a cabo un programa propio e independiente durante los primeros años, se encontraran con las dificultades de su propio proyecto al pretender hacer coincidir la vanguardia con la idea abstracta de una “cultura proletaria”.

Aunque esta dialéctica fuera ya común en la historia del arte, hasta entonces nunca un movimiento artístico se había enfrentado tan directamente a la tarea de construir una sociedad bajo unas relaciones de producción completamente reestructuradas. Frente a esta situación, la propuesta del Proletkult intentó reformular las tesis marxistas otorgando un papel principal a las artes y la cultura en el proceso de la revolución. Los principales actores del proyecto defendían un método que otorgase recursos educativos a la población para que desarrollase su propia cultura en un proceso “bottom-up” que podríamos entender como empoderamiento del proletariado y que, en la teoría⁶¹⁰, debía pasar por la adquisición y desarrollo de unas aptitudes propias para el ejercicio político no tutelado o, a lo sumo, en interdependencia con la elite intelectual. Frente a las condiciones sociales de la Unión Soviética de entonces, se abrían dos vías posibles: por un lado, construir ese empoderamiento partiendo del bagaje de la cultura burguesa

⁶⁰⁹ Sobre el discurso cultural del menchevique Plejanov y sobre la historia cultural durante el siglo XVIII y XIX ver: Plejanov, Gueorgui Valentínovich: *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, trad. de A. Kuper, Akal, Madrid, 1975 (1956).

⁶¹⁰ Tal como explica Mally Lynn: “Certainly the Proletkult never gave up its commitment to workers' control. Class exclusivity defined the organization and justified its existence in the Soviet state. At the same time, however, these principles were artfully suspended to integrate intellectuals sympathetic to the organization's goals. There were definite advantages to this arrangement; participants gained skills they never could have achieved without the aid of skilled cultural workers”, *Ibid*, p. 121.

anterior y aprovechar aquello útil en la fase de industrialización del país; por otro lado, barrer con todo y asumir la tarea de empoderamiento a través de la reformulación de toda la cultura existente, el lenguaje, la música, las artes, las formas de ocio, las formas de vida cotidiana... todo aquello que el dramaturgo Serguei Tretiakov llamará *materia* en un intento por hacer del arte parte constituyente de lo social. En los esfuerzos por llevar a cabo este proyecto van a surgir voces diversas que deberemos comprender para descubrir la naturaleza y las formas de operar de las posibles prácticas críticas en relación a otras formas instituidas de la cultura burguesa.

En el campo del cine encontraremos ejemplos críticos tanto con modelos industriales, con la tradición hegemónica del espectáculo, como con el dictamen de una clase intelectual ya instituida a principios de los años veinte que no veía con buenos ojos las incursiones en el territorio de la baja cultura.

Como sabemos, el cine soviético va a convertirse en un referente para prácticas políticas que vendrán después, tanto por las innovaciones formales logradas como por los modelos de producción basados en pequeños grupos organizados, su contacto con el público masivo y la función social que desarrollaban. Sin embargo, no todas las propuestas operan del mismo modo, en este capítulo vamos a intentar poner orden a algunas de ellas; ver de qué modo se configuran las prácticas de vanguardia bajo una economía planificada, articulada desde un sistema industrial cinematográfico determinado y una serie de instituciones culturales⁶¹¹.

El intento de llevar a la máxima expresión las directrices del materialismo histórico –ahora con una enérgica apología de la máquina como medio de producción y transformación social- va a imperar en la casi totalidad de los proyectos de la vanguardia soviética, intentándolo traducir en imágenes y formas – como por ejemplo pasa con el grupo del PROUN⁶¹²-, lo que supone, no sin contradicciones insalvables, encapsular el “ideal del materialismo” en los propios objetos producidos.

Retomando la cuestión metodológica de nuestro análisis, las líneas de

⁶¹¹ Hacemos hincapié aquí que, si nos remetimos a “vanguardia soviética”, nos estamos refiriendo a las prácticas artísticas vanguardistas post-revolucionarias. Para denominar la vanguardia anterior a 1917 usaremos el término “vanguardia rusa”, ya que aunque muchos actores sean los mismos en una o en otra, los giros conceptuales que se dan en el transcurso post-revolucionario son muy relevantes tal y como se desarrolla en este capítulo.

⁶¹² Grupo liderado por El Lisitski, su proyecto cultural se basaba en reducir todo valor estético a métodos matemáticos: “En la nueva matemática, la matemática de las x, y, z, no existen magnitudes definidas. Se trata de signos de relación de una infinita cantidad de posibles posiciones de un elemento, tomados como unidad.” Trataron de reducir todas las formas al más puro funcionalismo, evitar el color o cualquier otra forma de ornamento en el diseño de los bienes de consumo dejando al descubierto la materia en bruto y basando toda construcción en técnicas arquitectónicas. Manifiesto de PROUN, 1920-1921 en colectivo Comunicación, *Op. cit.*, pp. 41-62.

fuerza que conforman el campo artístico y cinematográfico van a venir de los discursos sobre la cultura detentados desde la macro Institución Estatal hilvanándose junto a las emergentes instituciones artísticas o cinematográficas; del mismo modo que la adscripción a las líneas políticas de Estado y estrategias de transformación social van a invadir por completo la conceptualización de las artes y el cine. Por tanto, la dificultad aquí va a ser ubicar el carácter crítico de algunas prácticas cinematográficas dentro de esta saturación ideológico-política de afirmación del nuevo orden comunista.

¿Cuáles van a ser las brechas en un sistema estatal planificado que, a primera vista, parece acoger como suya la proclama crítica de la vanguardia artística? ¿En qué lugar situar lo que hemos intentado definir como prácticas negativas dentro de esta explosión afirmativa de una cultura nueva? Sin duda, existen prácticas negativas y estas van a ser engullidas por una administración mucho más racionalizada a finales del primer Plan Quinquenal, a través de la imposición de una única institución cinematográfica (que regula tanto lo estético como lo industrial) y un único discurso regulado por el aparato de Estado o incluso por el mismo secretario general del Comité Central. Esto, evidentemente, acabará por disolver la constelación de procesos instituyentes que se dieron en la etapa vanguardista aunque habría que ver, en un estudio al margen de este y gracias a la apertura de archivos soviéticos durante los años noventa, posibles fisuras y dispositivos críticos durante el periodo que va desde los años treinta hasta el deshielo de Nikita Krushev de 1953 a 1964.

6.2 La política cultural del Estado Soviético: organizar el trabajo, organizar la cultura después de la revolución

La política soviética de los años post-revolucionarios en la construcción del hombre nuevo⁶¹³ o *novye liudi*, va a prolongar la dialéctica emergida con las vanguardias europeas entre “lo nuevo y lo viejo” tanto desde el aparato de Estado como desde aquellas instituciones que logran cierta autonomía. La peculiaridad del caso soviético va a ser que esta vez se van a superar las fronteras del cenáculo de la bohemia convirtiéndose ésta en una “cuestión de Estado”. Al respecto de esta oportunidad para la vanguardia artística, Trotsky comentaría:

⁶¹³ El mito del hombre nuevo en Rusia es introducido por pensadores radicales en la década de 1860. Existe un estudio sobre la recepción e introducción del pensamiento nietzscheano en la Unión Soviética, incidiendo en las transformaciones de su adaptación hasta Stalin en Glatzer Rosenthal, Bernice: *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2004. De hecho, la influencia de Nietzsche y su aportación en torno a la crítica, va a ser decisiva en la reconceptualización del racionalismo y del positivismo en autores como Aleksandr Bogdanov.

*La conexión entre esta rebeldía estética y la rebeldía moral y social es directa (...) ya hemos visto varias veces que el malestar de la intelligentsia creaba estilos nuevos, con diferentes combinaciones y sobre diferentes bases artísticas. Pero eso era todo. Esta vez, sin embargo, la revolución proletaria ha cogido al futurismo en cierto estadio de su crecimiento y lo ha lanzado hacia delante. Los futuristas se han hecho comunistas. Y por este mismo hecho han entrado en una esfera de problemas y relaciones más profundas, que trascienden con mucho los estrechos límites de su mismo mundo anterior*⁶¹⁴.

Las directivas de esta política cultural se llevarán a cabo desde la nueva organización estatal de comisariados, entre los que se encontraba la institución encargada de regular la educación y la cultura llamado Narkomprós⁶¹⁵ (Comisariado del Pueblo de Educación e Instrucción Pública). Éste, como los demás comisariados, va a estar regido por el Comité Central de Partido Comunista aunque con cierta flexibilidad organizativa y en dependencia o colaboración otros organismos también estatales como el Sovnarkom (Consejo de Comisarios del Pueblo), el VTSIK (Comité Central Ejecutivo Panruso del Congreso de los Soviets) o en colaboración con instituciones como el VUS (Sindicato Panruso de Maestros), VOKS (Sociedad Panrusa para las Relaciones Culturales con los Países Extranjeros), etc. Sin embargo, durante la década de los años veinte, las restricciones más duras que afectarán a la implementación de los proyectos del Narkomprós van a ser menos políticas que económicas, determinadas por el esfuerzo de guerra y por unas condiciones que eran precarias desde hacía años atrás como ya hemos comprobado.

La misión principal del Narkomprós debía ser la apremiante administración del sistema escolar y llevar a cabo una progresiva y masiva alfabetización de una población que debía sostener la revolución. Este organismo formuló los principios básicos de la reforma de la enseñanza y una red de escuelas experimentales y guarderías. Otros organismos impulsados desde el Narkomprós, con más éxito que la tarea de alfabetización⁶¹⁶, serán la Universidad, la Academia de Ciencias, institutos

⁶¹⁴ Trotsky, Leon: *Sobre arte y cultura*, trad. de S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar, N. Zayas, Alianza, Madrid, 1971 (1902-1938), p. 68.

⁶¹⁵ Nombre contraído de *Narodni Komissariat Prosvetchéniiia (po Prosvetchéniiu)* y que se puede traducir al castellano como Comisariado Nacional de Educación. Fitzpatrick, Sheila: *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, trad. de Antonio J. Desmonts, Siglo XXI, Madrid, p. 16.

⁶¹⁶ Las objeciones y parte de las críticas desde el Comité Central al Narkomprós van a ser por su falta de organización interna y sobre todo el gasto de fondos desmesurado hacia los departamentos artísticos en detrimento de los de educación y alfabetización. El

de investigación científica y teatros que se mantendrán abiertos con subvención estatal a lo largo de los difíciles años de la guerra civil. La persona a cargo del Narkomprós desde 1917 hasta 1929 -el Narkomprós desaparecerá en 1932- es el filósofo y diletante de las artes Anatoly Lunacharski⁶¹⁷, junto a otros miembros destacados como la esposa de Lenin, Nadezhda Krúpskaia, el historiador Pokrovski y Litkens desde fuera, debido a su estrecha colaboración y amistad el propio Lenin quien, ya en 1918, lanza el decreto de “Propaganda monumental” con vistas a retirar todos los símbolos de la antigua Rusia zarista.

El discurso sobre la cultura detentado por la figura de Lunacharski se entendiendo en relación a la trayectoria de otros personajes esenciales de la actividad cultural soviética: por un lado, la tendencia menchevique de Plejanov que se definía como el vector de la tendencia racional y científica del marxismo ortodoxo⁶¹⁸; el propio grueso bolchevique, proclive a una propaganda puramente materialista; otros participantes en la actividad cultural, como Aleksandr Bogdanov⁶¹⁹, proclive a una independencia total de las artes respecto del control bolchevique y que será el objetivo de muchas críticas por parte de Lenin⁶²⁰, que al cabo de unos años irán también dirigidas contra Lunacharski pero nunca se convirtieron en una medida política al uso. Básicamente, estas críticas serán causa de la “virtual

Narkomprós comprendía multitud de departamentos como el de la Escuela Única de Trabajo, el de escuelas superiores, el comité de cine, la Proletkult, el comité fotográfico FOTO-KINO y el de bellas artes (IZO), los cuales operaban con una caótica independencia de cualquier estructura organizativa general. En 1920 el Narkomprós sufre una primera modificación, en la que se reducirán los departamentos a seis secciones: la organizativa, la de actividades extraescolares, el Proletkult, la agencia de noticias ROSTA, la agencia científica y la de instrucción social, que serán de nuevo reorganizadas en 1921. El Narkomprós será disuelto en 1932 por el Politburó de Stalin. Fitzpatrick, *Op. cit.*, pp. 41-44.

⁶¹⁷ Antes de la revolución Lunacharski manifiesta su idea de Proletkult en “un total paralelismo: el partido en el terreno político, el sindicato en el económico y el Proletkult en la cultura” reconsiderando después tales afirmaciones, en Lunacharski, Anatoly: *El arte y la revolución (1917-1927)*, selección de A. Sánchez Vázquez, Grijalbo, México, 1975, p. 68.

⁶¹⁸ Un racionalismo que permitía a los mencheviques analizar los acontecimientos sin influir en ellos, distinguiéndose del prototipo de bolchevique entusiasmado por transformar las relaciones sociales dadas. Lunacharski consideraba que el bolchevismo era adecuado para motivar y agitar a las masas, mientras que, para ganarse a la intelligentsia y al campesinado eran necesarias estas dotes racionalistas. Fitzpatrick, *Op. cit.*, pp. 19 y ss.

⁶¹⁹ Pionero de la llamada Teoría de sistemas y de la cibernética, expulsado del partido bolchevique en 1911 al que ya no retornará, morirá en 1928 víctima de uno de sus experimentos de transfusión sanguínea. Bogdanov es considerado como uno de los paradigmas del marxismo nietzscheano.

⁶²⁰ El texto de referencia de Lenin contra Bogdanov del 1908 es *Materialismo y empiriocriticismo* donde le dedica el capítulo “La verdad absoluta y relativa, o acerca del eclecticismo de Engels descubierto por A. Bogdanov” [traducción y notas de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975].

abdicación de poderes”⁶²¹ de Lunacharski en relación a las instituciones del Estado soviético en lo que respecta a las cuestiones culturales. En la primera declaración de Lunacharski como comisario del pueblo hizo constar que “la actividad independiente de las organizaciones culturales y educativas de los obreros, los soldados y los campesinos debe conseguir una absoluta autonomía, tanto respecto de la administración central como de los centros municipales”⁶²². Tanto organismos dependientes del Narkomprós como la Proletkult, como otros grupos artísticos del momento, como el *Vperiod*, *Octubre*, el OMA (Unión de jóvenes arquitectos), ASNOVA (Asociación de Jóvenes Arquitectos), el *LEF*, y tras su disolución, el *novy LEF*, intentarán continuar con ese estado de autonomía que no irá mucho más allá de la década de los años veinte.

6.2.1 Proletkult y las tensiones abiertas frente a la cultura del futuro

La categoría del Proletkult en estos años convulsos tuvo lugar dado que la intelligentsia después de octubre boicoteó a los bolcheviques y durante algún tiempo la Proletkult fue la primera y única organización que tuvo trato con el nuevo gobierno, así pues, el Narkomprós estaba dispuesto a concederle el estatus y el derecho a la independencia⁶²³.

En el mismo Proletkult podemos encontrar diferencias antagónicas entre el centro de Moscú y el de Petrogrado que se pueden extender a todo el periodo de la vanguardia. En Petrogrado Lunacharski también será el responsable de la dirección, mientras que en Moscú la figura central será Bogdanov y su idea de una cultura proletaria que condene en bloque la cultura burguesa. Vamos a introducir algunos de los argumentos de cada uno y una de las agrupaciones vinculadas al Proletkult que más se dedicó a poner en práctica una cultura proletaria que superase el “arte de izquierdas” (refiriéndose a la vanguardia) tal y como proclamaba uno de sus fundadores, Vladimir Mayakovsky quien a su vez provenía del futurismo y determinante para las ideas estéticas y políticas de figuras como Eisenstein, Vertov, Kozintsev y Trauberg, etc.

A. Aleksandr Bogdanov

Bogdanov será partidario de una autonomía completa de los asuntos artísticos o científicos frente a los políticos y será el que más relevancia tuvo en la configuración de prácticas como el productivismo o la factografía. La concepción de Bogdanov⁶²⁴ de la cultura proletaria se basará en una visión

⁶²¹ Fitzpatrick, *Op. cit.*, p. 113.

⁶²² *Loc. cit.*

⁶²³ *Ibid*, p. 115.

⁶²⁴ Sobre el proyecto original de Bogdanov para el Proletkult: “Aleksandr Bogdanov's theory

holística articulada a través de la ciencia, el arte y el trabajo y no como una mera adscripción ideológica: “Es en vano prohibir que el arte se haga cargo de los temas políticos, combativos, desde el punto de vista social: su contenido es la vida toda, sin límites ni prohibiciones.”⁶²⁵ La idea de Bogdanov sobre cuál es la posibilidad de construir un mundo nuevo sin una ruptura cultural, le llevarían a múltiples enfrentamientos con la clase intelectual y política soviética. Sobre todo en lo que atañe a sus demandas de independencia frente a las direcciones del partido en la tarea de construcción de la nueva cultura de clase y que le llevarían, en 1921 a abandonar el terreno artístico para dedicarse por completo a la investigación científica. Las tesis de Bogdanov sobre la cultura proletaria partían esencialmente del sentimiento de colectividad y, sobre todo, de la necesidad de transformar la conciencia de la clase proletaria para cometer verdaderos cambios culturales. Este era el valor intrínseco de lo que podía entender Bogdanov como cultura obrera. Marcado por el trabajo de organización y la comprensión de los vínculos que hacen posible el trabajo en la fábrica: cada obrero toma parte en la organización y en la ejecución, no hay sumisión sino iniciativa fraternal y por tanto, comenta, el Sujeto de la poesía no es el mismo que antes: “Este es el motivo de que el proletariado tenga necesidad de su propia poesía, para no someterse a una conciencia poética ajena”⁶²⁶. Bogdanov no habla, en principio, de una ruptura total con la tradición anterior sino de una empoderamiento de lo anterior “sin someterse a su espíritu”. Una de las afirmaciones de Bogdanov que podemos recuperar aquí y que nos sirve para explicar la importancia de sus tesis es:

*Para mí, el marxismo implica la negación de la objetividad absoluta de toda verdad, cualquiera que sea, la negación de todas las verdades eternas.*⁶²⁷

Es quizá en esta afirmación donde podemos encontrar el interés de Bogdanov hacia la crítica de la ciencia⁶²⁸ y cuyo fundamento filosófico

of proletarian culture was conceived as a way to transcend this tension. Inspired by his own experiences in populist circles, Bogdanov believed that it was possible to enlighten workers without dominating them. His purpose was not primarily to transmit political theory or high culture. Rather he hoped to encourage workers to take control of the socialist movement themselves. This unique didactic process would allow the proletariat to formulate its own class ideology and morality, which was eventually to serve as the basis for the socialist society of the future” en Mally, Lynn: *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Los Angeles, 1990, p. 2.

⁶²⁵ Bogdanov, Aleksandr: *El arte y la cultura proletaria*, trad. de Ema Rosa Fondevilla, Alberto Corazón, Madrid, 1979 (1918-1924), p. 27.

⁶²⁶ *Ibid*, p. 35.

⁶²⁷ *Ibid*, p. 146.

⁶²⁸ Un interés que le llevó a mezclar ideas de Ernst Mach, Richard Averanius o George

hallará en Nietzsche⁶²⁹.

Si bien la tarea común de toda la vanguardia era suprimir los circuitos mercantiles y sustituirlos por otro tipo de canales –que en el campo de las artes devinieron en la sección de Bellas Artes IZO del Narkomprós, la ASNOVA Asociación de Nuevos Arquitectos Proletarios, el Proletkult...etc- el modo en que estos organismos debían construir la cultura del futuro, encontraba no pocas posturas encontradas, lo que podemos salvar de todos los opuestos a recuperar la cultura burguesa era el intento por superar la consigna propagandística y elaborar una ideología constructiva que supere la mera oposición al mundo capitalista y trabajara “desde abajo”, en contacto con el proletariado. En este caso las propuestas de Bogdanov eran las más proclives a ello, aunque fueran radicales también se resguardaban de aplicar un dogmatismo único, de hecho se trataba más bien de entender el campo artístico como un lugar dado a la experimentación, para pensar las bases del porvenir socialista o para la reorganización de la cultura, más entendida un sentido antropológico que como una tendencia formal concreta. En cierto modo, las visiones radicales de Bogdanov estaban advirtiendo sobre un futuro que estaba por venir: “La reducción de la poesía al civismo y a la agitación se refleja de una manera desfavorable en su esencia artística que es fundamentalmente su fuerza organizadora. Se desarrolla el reino del cliché: ¿Cómo conservar la originalidad entre miles de repeticiones? Se debilita la simpatía que une a la masa con el poeta”⁶³⁰.

Derivado de todo ello, la tarea de Bogdanov será intentar evitar caer en la autonomía artística de la vanguardia, factor que significaría un retorno al viejo arte occidental. Para ello había que superar el límite del socialismo intelectual y llegar al arte proletario. El método propuesto para lograr esta superación es la *crítica del arte proletario*, plantear problemas nuevos y someter a crítica los resultados obtenidos a través del arte, considerar qué nuevas posibilidades se desprenden de ella y “Sin embargo, lo más importante para la crítica es introducir con destino a las masas una nueva obra en el sistema de la cultura de clase, en el lazo común de la relación con el mundo proletario, y en imágenes vivas (...) En esta vía donde nuestra

Sorel que influirán a autores como Nikolai Bukharin. Glatzer Rosenthal, *Op. cit.*, 135-136.

⁶²⁹ Al respecto del concepto de crítica introducido por Bogdanov, se nos abre la necesidad de citar la importancia de Nietzsche al retomar el problema de la filosofía crítica. Deleuze insistirá en la ampliación de la crítica de Kant en Nietzsche: desde la crítica contra la moral y la metafísica dogmática kantiana hacia el propio concepto de ciencia y deseo de verdad. Deleuze introduce la cuestión diciendo “la crítica no ha sido jamás concebida por Nietzsche como una *reacción*, sino como una *acción* (...) Nietzsche espera muchas cosas de esta concepción de la filosofía: una nueva organización de las ciencias, una nueva organización de la filosofía, una determinación de los valores del futuro.” Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*, trad. de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 2002 (1962), pp. 9-10.

⁶³⁰ “Crítica del arte proletario” en Bogdanov, *Op. cit.*, p. 68.

crítica se convierte ella misma en una creación”⁶³¹. Vemos aquí una de las constantes de la vanguardia soviética como es esta idea de crítica positiva, transformadora.

B. LEF *Levy Front Iskusstv*: más allá de la crítica negativa

Aunque Trotsky no estuviera directamente involucrado en la administración de la cultura soviética sí debemos tener en cuenta sus aportaciones dada su centralidad en la vida política de los primeros tiempos soviéticos y por su interés y contacto estrecho con el mundo cultural. Al contrario de muchos agentes del partido, Trotsky era partidario de entender que, si bien hasta entonces la vanguardia artística se había caracterizado por ser una categoría crítica que sometía a escrutinio el papel y valor del arte en el seno del capitalismo, no tiene sentido entender la vanguardia -concretamente el futurismo- más allá de los necesarios cortes con la tradición literaria burguesa hasta que la revolución lo comprometiera a superar este carácter crítico y a entrar a formar parte de la construcción del arte nuevo.

De entre las varias tendencias de vanguardia, el futurismo fue uno de los movimientos que más influyó en el contexto ruso. A pesar de ser un fenómeno europeo, la valía de éste radicaba en no haberse encerrado, comenta Trotsky, en el marco de la forma artística, sino que supo conectarse con los acontecimientos políticos y sociales sin olvidar que nació como meandro del arte burgués. El futurismo llegará a participar activamente en la revolución tal y como se vio con la ascensión del fascismo italiano, aunque como dirá Trotsky⁶³², todo destino de la vanguardia en un momento u otro es cooptado por la institución a la que en principio se opone. Sin embargo, Trotsky se mostrará más apreciativo que sus compañeros de partido con las potencialidades de una vanguardia artística en un estado revolucionario, siempre que esta sepa adecuarse orgánicamente a los acontecimientos presentes y no imponiendo un discurso único. Específicamente, el proceso al que estaba apelando Trotsky es el del nuevo proyecto del magma vanguardista ruso para dedicarse a articular el arte y la vida en un sentido mucho más amplio o más profundo que sus predecesores europeos.

Este estadio de la vanguardia al que se refería Trotsky puede ser visibilizado en el proyecto del *LEF* (Frente de Izquierda de las Artes)⁶³³.

⁶³¹ *Ibid*, p. 76.

⁶³² En el capítulo sobre el futurismo de su obra de 1923 *Literatura y revolución*, publicado en Trotsky, *Sobre arte y cultura*, pp. 51-82.

⁶³³ El nombre proviene de la revista *Levyi Front Iskusstv* fundada por Maiakovsky en 1923 y retomada por Serguei Tretiakov en 1927 cuando dé lugar a debates más centrados en la factografía y el film documental bajo el nombre de *Novy LEF*. La revista se disolvió en los años 30 durante el periodo estalinista. Para una introducción al tema véase: Harrison, Charles y Wood, Paul: *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Wiley-

Este reunía artistas del entorno del Proletkult de Moscú bajo el liderazgo de Mayakovsky y Osip Brik como editores de la revista, proponía la fusión de las artes con toda la producción industrial y especialmente con la producción industrial de objetos para la vida cotidiana⁶³⁴. Según palabras de la historiadora del arte Christina Kiaer, los artistas del *LEF* querían transformar la primitiva y *meshchanskii* (pequeña burguesa) *byt* (vida cotidiana) durante el periodo de implantación de la Nueva Economía Política, convirtiéndola en una moderna, racionalizada y colectiva *novyi byt*⁶³⁵.

En este estado de cosas, uno de los momentos que materializan el giro de la vanguardia rusa hacia la soviética fue la exposición llevada a cabo por Aleksandra Ekster, Lyubov Popova, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova y Alexander Vesnin llamada *5x5=25* y que lapidaba el expresionismo y todo arte pictórico.

Blackwell, London, 2003, pp. 345 y ss.

⁶³⁴ Uno de los máximos exponentes en la reconversión hacia la vida “comunista”, que traerán no pocas polémicas consigo, serán los proyectos arquitectónicos de la OSA como los de Moisei Ginzburg en el edificio socialista del Narkomfin (Comisariado del Pueblo para las Finanzas) donde se materializaban una vida colectiva a través de la anulación de algunos espacios privados como la cocina, la lavandería o el comedor convirtiéndolos en espacios de gestión colectiva. Más detalles sobre este tipo de experiencias en Buchli, Victor: *An archaeology of socialism*, Berg, Oxford, 2000. Sobre otro tipo de experiencias soviéticas existe un compendio de casos en Bowlt, John y Matich, Olga: *Laboratory of Dreams: the Russian Avant-Garde and Cultural Experiments*, Standford University Press, 1999.

⁶³⁵ La cita sigue así: “Este objetivo proporcionó a Groys el dramatismo de su argumento acerca de que la vanguardia, como los bolcheviques mismos, querría arrasar con todos los vestigios de una cultura pasada, con la intención de rehacer la sociedad en toda su totalidad”. Kiaer, Christina y Naiman, Eric: *Everyday life in early Soviet Russia: taking the Revolution inside*, Indiana University Press, 2005, p. 185.



Pintura de Vesnin para el catálogo de 5x5=25 y póster de Stepanova para el debate acontecido en la Asociación de Escritores en 1921 sobre el futuro de la pintura abstracta.

En el texto del catálogo “Tecnología e industria”⁶³⁶ escrito por Stepanova, los artistas manifestaban abandonar todas sus experiencias previas en el campo del arte abstracto y asumir el problema de la Construcción a través de operaciones activas, elevando la técnica creativa, la eficiencia y las aplicaciones prácticas por encima de la estética contemplativa. En un manifiesto del *LEF* titulado “Por qué combate el *LEF*” se podía leer “Octubre ha limpiado, formado, reorganizado. El futurismo se ha convertido en el Frente de Izquierda del arte. (...) Octubre

⁶³⁶ Harte, Tim: *Fastforward, The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930*, University of Wisconsin Press, 2009, p. 155.

forma mediante el trabajo. Desde el 25 de octubre nos hemos puesto a trabajar”⁶³⁷. En otro texto, “El *LEF* se pone en guardia”: “¡Artistas productores! Cuidad de convertirnos en artífices de las artes aplicadas. Formando obreros, formaos junto a ellos. Dictando decretos estéticos a la fábrica desde vuestros despachos os convertís simplemente en unos clientes. Vuestra escuela es la fábrica.”⁶³⁸

Junto al elogio de la tecnología industrial y la producción que acompañarán el periodo de la Nueva Política Económica, los artistas, llamados “de izquierdas”, es decir, la vanguardia, intentarán insertarse en las entidades político-culturales dedicadas a promover la producción cultural proletaria. Es éste uno de los elementos más determinantes respecto con otras prácticas artísticas del cambio de siglo. Según Bozal, el artista europeo de vanguardia en el periodo de entreguerras “no tenía relación con el proletariado, no había una articulación con una clase. Los únicos lugares donde esta organización de clase adquirió suficiente fuerza como para incidir en la organización cultural existente – especialmente en Alemania con el auge de la socialdemocracia, y en la Unión Soviética tras la Revolución- son escenario de la aparición de intelectuales ligados al proletariado, como el tardío ejemplo del dadaísmo berlinés o, en otro orden de cosas, el constructivismo ruso ponen de manifiesto.”⁶³⁹

Esta fijación por la tecnología industrial y la autenticidad proletaria encontraría un territorio muy cómodo en el ámbito del cine. Tras la disolución de la *LEF* en 1925, la mayoría de sus componentes congregados en torno a la tendencia de la *factografía* engrosarán las filas de la industria del cine como guionistas y profesionales. Ya desde sus inicios la revista había publicado textos cinematográficos y manifiestos como los de Eisenstein y Vertov y a mediados de los años veinte Osip Brik pasará a ser director de guiones en Mezhrabpom y Sergei Tretiakov dirigirá el Comité Artístico de la Goskino.

⁶³⁷ Texto escrito en 1923 donde se expone la deriva de los futuristas hacia la nueva corriente productivista y constructivista. Firmado por Boris Arvatov, Sergei Tretiakov, Maiakovski y otros. En - Calvo Serraller, - Marchán Fiz, *Op. cit.*, pp. 335-338.

⁶³⁸ En Comunicación, *Constructivismo*, *Op. cit.*, pp. 95-97.

⁶³⁹ Bozal, *Op. cit.* p. 13.



Portada de Stepanova para el LEF de 1923 y primera entrega de la refundada *Novyi Lef*

C. Anatoly Lunacharski y las posturas reconciliadoras con el pasado

En un intento por suavizar las tensiones derivadas de las disputas entre Bogdanov y Lenin, en la conferencia inaugural del Proletkult, Lunacharski intentaba destacar el papel del artista no en la creación de un arte nuevo, sino en la reconfiguración de la cultura anterior. Así anunciará que “la autonomía de la creación proletaria no se expresa de ningún modo por la originalidad artificial sino que presupone el conocimiento de todos los frutos de la cultura del pasado. Los intelectuales, al crear una serie de obras de carácter de transición, desempeñan ya un notorio papel en el nacimiento del arte proletario”⁶⁴⁰.

Esta advertencia de Lunacharski, en calidad de representante del Narkomprós, trataba de apaciguar la polémica de una conferencia anterior, desde el mismo Proletkult, que acabaría con un proyecto de resolución⁶⁴¹ dictado por Lenin en el que manifestaba que “el marxismo ha adquirido su importancia histórica mundial (...) gracias a no haber rechazado las conquistas más preciosas de la época burguesa (...). Solamente el trabajo ulterior sobre esta base y en este sentido (...) puede ser reconocido como

⁶⁴⁰ Conferencia celebrada en Moscú del 15 al 20 de septiembre de 1918 como mediación frente a las manifestaciones previas de la Proletkult subrayando el derecho del proletariado a crear una cultura propia, independiente y a no admitir en esta tarea otro control que el suyo. Lunacharski, *El arte y la revolución*, *Op. cit.*, p. 65.

⁶⁴¹ Texto también conocido como “Tesis sobre la cultura proletaria” publicadas en Lenin, Lenin, Vladimir Ilich: *Sobre arte y literatura*, traducción de Miguel Lendínez, Júcar, Madrid, 1975, pp. 168-170.

constitutivo del desarrollo de una cultura verdaderamente proletaria”⁶⁴². Frente a las tentativas del Proletkult de Bogdanov de convertirse en órgano no sólo independiente sino director de todas las políticas artísticas de la Rusia soviética suplantando al mismo Narkomprós, Lenin zanjaría el tema:

*El Congreso de la Proletkult de toda Rusia rechaza decididamente, por falsa teóricamente y perjudicial en la práctica, toda tentativa de inventar una cultura que le sea especial, de encerrarse en sus organizaciones aisladas, de delimitar los campos de acción del Comisariado del Pueblo de Instrucción y de la Proletkult, etc., o consagrar la “autonomía” de la Proletkult, en el seno de las instituciones del Comisariado del Pueblo de Instrucción o en cualquier otro lugar.*⁶⁴³

El aislamiento al que se refiere Lenin aquí, y al que numerosas veces será referido como “arte de laboratorio” o “arte de invernadero”, será criticado también desde dirigentes más asertivos con el arte experimental como Trotsky:

Pero esencialmente, la dictadura del proletariado no es la organización económica y cultural de una nueva sociedad, sino un régimen militar revolucionario en lucha para instaurar esa organización. No hay que olvidar esto.

Y más adelante:

*En un futuro inmediato, sin embargo, la tarea principal de la inteligentsia proletaria no reside en la abstracción de una nueva cultura –carente aún de base–, sino en una política cultural concreta: la asimilación sistemática, planificada y por supuesto crítica, de los elementos indispensables de la cultura ya existente por parte de las masas atrasadas.*⁶⁴⁴

Los discursos culturales que dibujan el mapa artístico soviético son diversos y a menudo contradictorios; sin embargo, figuras reconciliadoras

⁶⁴² *Ibid*, p. 169.

⁶⁴³ Y finaliza: “Por el contrario, el Congreso declara la obligación absoluta de todas las organizaciones de la Proletkult de considerarse enteramente como organismos auxiliares de la red de instituciones del C.P.I., y cumplir sus tareas, que forman parte integrante de las tareas de la dictadura del proletariado, bajo la dirección general del poder de los Soviets (y más específicamente del CPI) y del Partido Comunista de Rusia”, *Ibid*, p. 170.

⁶⁴⁴ Sobre las opiniones de Trotsky sobre la “Cultura proletaria”, Trotsky, *Op. cit.*, pp.101-126.

como la de Lunacharski y la de Trotsky, quien no negaba la importancia de la experimentación artística, moldean el discurso cultural que desde frentes diversos comprende el constructivismo en este primer periodo de libertad experimental.

6.2.2. El discurso cultural desde el Aparato de Estado: Lenin y el problema de la burocratización de la libertad

Tal y como estamos viendo, las propuestas emergentes para constituir la nueva cultura estarán en constante tensión, ya desde el primer momento, con las directrices que desde el aparato del partido se consideran oportunas. La visión de Lenin sobre la cuestión cultural, tanto antes como después de la revolución, se basó en la necesidad primordial de dotar a las masas obreras y campesinas de las herramientas necesarias para llevar a cabo una emancipación real. Así pues, la tarea de alfabetización va a ser el objetivo primordial de las políticas de Lenin -aunque éstas sean fallidas por cuestiones logísticas- sin embargo y contrariamente a posturas venideras mucho más reaccionarias, la política educativa y cultural de Lenin no impedía la emergencia de prácticas proletarias que se distanciasen de la idea de “baja cultura”:

Pero para que los obreros lo logren más a menudo [un mejor conocimiento de su época] es necesario esforzarse lo más posible por elevar el nivel de conciencia de los obreros en general; es necesario que los obreros no se confinen en el marco artificialmente estrecho de la “literatura para obreros”, sino que aprendan a comprender cada vez mejor la literatura para todos. Sería mejor decir, incluso, en vez de “se confinen”, sean confinados, porque los obreros leen y quieren leer todo lo que se escribe, incluso (...) los intelectuales piensan que basta con hablar a los obreros de la vida en las fábricas y dar vueltas a las cosas que saben ya hace muchísimo tiempo.

Y más adelante:

Por eso debemos dedicarnos principalmente a elevar a los obreros al nivel de revolucionarios, y no a descender nosotros al nivel de la masa obrera, como quieren los economicistas, ni mucho menos al nivel del “obrero medio” como quiere la Svoboda [libertad en eslavo] (...) Lejos de mí la idea de negar la necesidad de una literatura popular para los obreros, ni de otra más especialmente popular (aunque claro está nunca vulgar) para los obreros más atrasados.⁶⁴⁵

⁶⁴⁵ Extracto del compendio de artículos “¿Qué hacer?” escritos entre fines de 1901 e inicios

Podemos adelantar aquí que la idea de “literatura popular nunca vulgar” o conceptos como “literatura popular de calidad” suponen una incompreensión básica de prácticas vanguardistas que precisamente buscarán aniquilar este tipo de valores entre baja y alta cultura.

Por otro lado, y como es de esperar, las tempranas manifestaciones de Lenin dejan ver la paradoja derivada de pretender una negación de los valores burgueses sin la aniquilación de su cultura; negar los valores de mercantilismo o beneficio, los valores “típicamente” burgueses del individualismo, etc., pero conservando ciertos parámetros como la libertad creadora o el poso cultural burgués que permitan la emergencia de esa nueva vida socialista.

Esto suscitará algunos problemas de carácter conceptual y político que van a estar presentes a lo largo de los escritos de Lenin y de muchos manifiestos artísticos. En uno de los textos más representativos de sus intenciones escrito en 1905 se podía leer:

“El proletariado socialista debe preconizar el principio de una literatura del Partido, desarrollarlo y aplicarlo bajo una forma tan plena y completa como sea posible. ¿En que consiste ese principio de la literatura del Partido?” En ser “ruedecilla y tornillo del gran mecanismo revolucionario puesto en movimiento por la totalidad de la vanguardia consciente de toda la clase obrera”⁶⁴⁶.

Palabras éstas a las que debemos una atención especial ya que *ruedecilla y tornillo* pueden interpretarse, bien como una anticipación de la máquina burocrática⁶⁴⁷ en la que se basará la posterior planificación estatal, o bien, una aproximación a los preceptos vanguardistas y futuristas de apología a la máquina. En última instancia, Lenin alude aquí a la terminología materialista de la *causa-efecto*, es decir, bajo estos parámetros la pregunta era: ¿Cómo someter la libertad de los procesos de creación a la máquina de la revolución? Lenin lanza aquí el doble vínculo: *burocratización de la libertad de*

de 1902 en: Lenin, Vladimir Ilich: *Sobre arte y literatura*, traducción de Miguel Lendínez, Júcar, Madrid, 1975, pp. 67-68.

⁶⁴⁶ Se trata del texto “La organización del Partido y la literatura del Partido” aparecido en noviembre de 1905, después del levantamiento revolucionario y de las concesiones de Nicolás II del Manifiesto de Octubre que permitieron ciertos movimientos al Partido Social-Demócrata dentro de la legalidad.

Ibid, pp. 70-77.

⁶⁴⁷ Y frente a la que Vertov exclamará en 1939: “El camino burocrático y administrativo es la muerte de nuestro film. Sólo rechazando los métodos de papeleo podremos llevar el film a la victoria.” En Vertov, Dziga: *Memorias de un cineasta bolchevique*, traducción del francés y prólogo de Joaquín Jordà, Labor, Barcelona, 1974, p. 96.

*creación literaria*⁶⁴⁸. Lo interesante es ver cómo Lenin, en el núcleo de su propuesta política, está demandando una corrección del concepto de libertad desarrollado por la tradición liberal para poder corregir la vinculación entre lo creativo y la maquinaria de la revolución:

*Nosotros, los socialistas, hemos de desenmascarar esa hipocresía y arrancar las falsas insignias, no para obtener una literatura y un arte desgajado de las clases (...), sino para oponer a esa literatura que se pretende libre hipócritamente, estando como está ligada a la burguesía, otra literatura verdaderamente libre, abiertamente ligada al proletariado*⁶⁴⁹

Como comenta Montserrat Galcerán⁶⁵⁰, en su libro sobre el desarrollo del concepto de libertad desde la Ilustración hasta el cuestionamiento feminista del siglo XX, el aporte de Marx sobre la tradición idealista de libertad se debe “corregir” junto a las de necesidad histórica de Engels. Así, podríamos entender las prerrogativas de Lenin al respecto. Sobre la idea de libertad en el Marx de los *Grundrisse* cita Galcerán: “el *individuo libre* es considerado como el correlato de la ideología mercantil que, en su intercambio de equivalentes, despoja a los seres humanos de aquellas connotaciones que dificultan reducirlos a mera *fuerza de trabajo*, intercambiable”. Y es en este proceso donde “se abre camino una idea no liberal de la libertad, a la que no se define como *independencia* de unos seres humanos frente a otros y como autonomía respectiva, sino como actividad *creativa y crítica*, como *despliegue de fuerza que vale como fin en sí mismo* y que permite la creación de un mundo compartido”⁶⁵¹. En este sentido, según comenta Galcerán, es imprescindible no olvidar la vinculación de Marx con autores idealistas alemanes como Fichte, Schelling y Hegel que habían constatado que hay situaciones que pueden ser consideradas como un “efecto de libertad”, en tanto que son resultado de un actuar práctico-político que detenta la acción creativa. Sin embargo, comenta Galcerán, este ápice no queda totalmente desarrollado en Marx y a éste hay que adjuntarle las tesis

⁶⁴⁸ Sin embargo, en un momento determinado Lenin advierte: “Estamos lejos de preconizar sistema rígido alguno, o de querer resolver el problema con unos cuantos reglamentos.” frente a las paradojas que pueda suscitar el proclamar una prensa libre del individualismo anárquico-burgués añade que “se trata solamente la literatura del Partido y su sumisión al control del Partido” luego “Cada uno es libre de escribir o decir lo que quiera, sin restricción alguna.” No debemos dejar de señalar que estas afirmaciones están ligadas al contexto específico de 1905 y que los acontecimientos que seguirán van a “exigir” otro tipo de medidas. *Loc. cit.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁵⁰ Galcerán, Montserrat: *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009.

⁶⁵¹ *Ibid.*, pp. 81-83.

de Engels cuyo modelo de ciencia, ley que emana de la necesidad histórica “es el de una práctica científica que permite obtener verdad, precisión y exactitud; que aumenta la efectividad de las operaciones y revierte en un mayor dominio humano sobre las mismas. La acción es definida a su vez como operación y en cierta forma excluye aquella *actividad libre creativa* antes mencionada”⁶⁵². Como podemos comprobar, esta aproximación engelsiana y no la tendencia romántica de Marx, será la que mejor se adecue a las exigencias del comunismo en un solo país pero estarán ya presentes en el periodo leninista.

Sobre la cuestión romántico-marxista de la libertad⁶⁵³, sobre cómo articular la creación libre, la praxis política en su conceptualización del temprano idealismo alemán con el materialismo, de nuevo Trotsky comprendería que si la necesidad del arte no es un producto de las condiciones económicas sí lo es de una nueva perspectiva espiritual al que el arte debe dar forma, en este sentido, la libertad y la creación no son un orden estatal sino una exigencia histórica⁶⁵⁴. Lo subjetivo aparece en el materialismo histórico como la voluntad de una praxis abocada más allá de la dialéctica forma-contenido. Para Trotsky esta dialéctica si es pertinente no debe llevarse al absoluto ya que pierde de vista el lazo social, transformador, que el arte detenta. Aunque Trotsky no mencione nombres concretos, su preocupación principal en este texto es criticar ciertas posturas formalistas, un tanto extremas a su juicio⁶⁵⁵.

Pero la fe en los sistemas cuantitativos de la ciencia constituye un clima mental que excede el cenáculo de la vanguardia artística. Sin caer en lo que años más tarde algunos harían al cargar sobre la vanguardia la culpa de la ascensión del fascismo y el nacionalsocialismo en Europa, sí queremos señalar aquí el discurso constituido en torno al mito socialista y al relato afirmativo de la victoria de la revolución de Octubre, anulando cualquier contradicción, es un proceso en el que también participa el sector cultural desde los primeros años veinte. Tal y como apuntó en su día Jean Claire, no

⁶⁵² *Ibid*, p. 85.

⁶⁵³ vinculables a lo expuesto por Löwy en “The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization”.

⁶⁵⁴ *Ibid*, p. 90.

⁶⁵⁵ En este sentido, prácticas vanguardistas como el formalismo, llevaron a una radicalidad extrema los métodos precisos de clasificación y valoración. Por ejemplo en el campo de la grafología y el lenguaje se proponían como meta criterios puramente objetivos para definir el carácter de un hombre a través de la forma de su escritura o de las protuberancias del cráneo. Trotsky, en “La escuela formalista de poesía y el marxismo”, *Op. cit.*, pp. 82-101. En el campo del cine el formalismo del Círculo Lingüístico de Moscow y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético también trascendería en la búsqueda de una poética para la teoría cinematográfica con una fuerte base científica, publicándose tratados como los de *Poética Kino* (1927) o la *Literatura y Cine* (1924) de Shklovsky y el ensayo *Cine-Mundo-Música* (1924) de Tynianov. *Stam, Op. cit.*, pp. 65-66.

podemos negar que la vanguardia soviética bebiera de “esa ideología positiva, optimista y nimia tan propia de burgueses como de socialistas, dirá Baudelaire, que ignora la duda, inquietud, angustia, dolor o melancolía, y de la vida no quiere saber más que porvenires triunfantes.”⁶⁵⁶

En el campo del cine, la situación estará también sujeta tanto a cambios estructurales importantes como a re-conceptualizaciones que lo acercan a ciertas ideas de la “cultura proletaria”, produciendo códigos completamente nuevos. Vamos a ver ahora, cómo se organiza la industria cinematográfica soviética y en que medida se construye el discurso revolucionario en el campo cinematográfico.

6.3. Organización de la industria cinematográfica durante la NEP (1921-1928)

En cuanto a la organización de la industria del cine soviético y las políticas que la gobiernan, la mayor transformación que se ha venido a señalar en los estudios clásicos de cine hace referencia a la nacionalización de la antigua estructura del cine zarista en 1919⁶⁵⁷. Sin embargo, análisis actuales han demostrado que estas fechas no marcaron tales reestructuraciones dada la precariedad de la industria del cine por aquellas fechas⁶⁵⁸ a lo que se le sumaba la cruda situación de la Guerra Civil (1918-1921). No será hasta 1921, dedicando la mayor parte de la financiación a la importación de película extranjera, cuando se pueda hablar del comienzo de

⁶⁵⁶ Nos referimos aquí al libro de Claire *La responsabilidad del artista*. Éste pretende, principalmente, elaborar una crítica al utopismo de la vanguardia e ilumina algunos de las contradicciones que también aparecen en nuestra investigación. Claire, Jean: *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1998, p. 25.

⁶⁵⁷ Sadoul indicaba en su *Historia del cine* esta fecha y la nacionalización de la industria como punto de inflexión determinante para la historia del cine soviético, aunque veremos que estudios posteriores matizan tal acontecimiento. En Sadoul, Georges: *Historia del Cine Mundial desde los orígenes hasta nuestros días.*, Siglo XXI, México, 1972 (1949), p. 164. Aunque no sea objeto de nuestro análisis creemos relevante dejar constancia aquí de la principal obra sobre el cine ruso pre-revolucionario en Tsivian, Yuri: *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919/Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Biblioteca dell'Ommagine, Pordenone, 1989.

⁶⁵⁸ Hay que señalar también que ya el panorama cinematográfico prerrevolucionario estaba sujeto a la importación de películas y de las pocas compañías productoras muchas habían sido desmanteladas tras la revolución a causa de la huida y exilio de los profesionales del cine dejando una infraestructura casi inexistente y sin una industria que abasteciese de cámaras y material filmico. Una vez se desarrolle la industria, se pasará de once largometrajes producidos al año (1921) a ciento cincuenta y siete en 1924. AAVV: *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 16.

una nacionalización de la industria cinematográfica⁶⁵⁹.

El inicio más claro de reorganización del cine empezará con la reforma industrial de la Nueva Política Económica (NEP). Siendo necesario *Volver a empezar, desde el principio, una y otra vez* como argumentaría Lenin durante el tiempo de la NEP, este plan de vuelta a cierta flexibilidad de libre mercado permitiría cierta competencia entre las productoras privadas que ayudaría a levantar el mermado tejido industrial cinematográfico a la vez que se implantaban medidas para reforzar el control estatal sobre éste⁶⁶⁰.

Por otro lado, también es necesario acudir a revisiones de la historia del cine soviético que resitúen el significado y función del decreto de Lenin para con la industria del cine soviético⁶⁶¹ cuando, de hecho, la nacionalización de la industria cinematográfica resultó ser menos una operación centralizadora que un intento de adoptar una serie de medidas especiales que no respondían a una línea unitaria económica y cultural⁶⁶². Esto posibilitaría que durante un breve periodo de tiempo, entre finales de la década de los diez y mediados de los veinte, los vanguardistas pudieran poner en práctica sus experimentos y trabajar desde el seno de la renovada industria soviética. Esos métodos de laboratorio a los que Trotsky se refería, en cierta medida estuvieron alimentadas por “el esfuerzo revolucionario” antes que ser fruto directo de una planificación económica nacionalizada⁶⁶³.

⁶⁵⁹ Thompson, Kristin: “Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s” en Lawton, Anna (Ed.): *The Red Screen. Politics, society, art in soviet cinema*, Routledge, London, 1992, pp. 19-41.

⁶⁶⁰ La etapa de la NEP fue necesaria para desarrollar una industria inexistente, intentando desarrollar la siderúrgica y la producción de bienes industriales junto a la industria armamentística que garantizasen, a posteriori, la facturación de bienes de consumo. Kepley articula el desarrollo de la industria cinematográfica soviética a través de las tres fases de la NEP: una previa, de 1918 a 1921 marcada por el esfuerzo de la guerra civil y los duros embargos de los países europeos (fase de *capital consumption*); de 1921 a 1925 como el intervalo de acumulación de capital (*capital accumulation*); del 1925 al 1929 etapa de alto rendimiento productivo. “The origins of soviet cinema: a study in industry development” en Taylor, Richard y Christie, Ian (Eds.): *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London, 1991, pp. 61-80.

⁶⁶¹ Para Vance Kepley jr., el decreto fue un factor totalmente marginal en el desarrollo del cine soviético hasta 1925. *Ibid.*, p. 61.

⁶⁶² Mariniello, Silvestra: “Cine y sociedad en los años de oro del cine soviético”, en *Historia General del cine*, Vol. 5, *Op. cit.*, pp. 211-258.

⁶⁶³ La idea de laboratorio y su modo de producción acabará siendo el método por el que intentar escapar a la máquina burocrática y permitir la emergencia de relatos nuevos. Cuando este modo de trabajo y el peso artístico que acarrea estaba ya en completa crisis, el 15 de abril 1937, Vertov escribía: “En el frente del proyecto de laboratorio experimental. Dejan que el proyecto se pudra. (...) En el frente de la Soiuzkinokhronika. [Estudio Unificado de Noticiarios fundado en 1932]. No hay espacio para la invención creadora. La productividad es buena pero no hace más que repetir lo que ya se ha hecho. Ni un paso hacia delante (...) El laboratorio es necesario. Hay que ofrecer modelos nuevos. Hacer trabajar el cerebro. Abatir la rutina”. Vertov, *Memorias*, p. 77.

En 1918, en Moscú y Petrogrado, los soviets locales establecieron sus propias comisiones de cine sin control por parte de la Narkomprós; en marzo el soviet de Moscú, en un intento de control de la industria y para prevenir el sabotaje de los blancos, lanzó el decreto “El control de las empresas cinematográficas” donde instaba a tomar el control de toda la industria y a que los propietarios de las empresas dedicadas al cine otorgaran sus posesiones y todo tipo de materiales a la comisión en febrero⁶⁶⁴.

Sin embargo, Lunacharski anunció en abril que tan sólo un cine de cada ciudad sería nacionalizado con el fin de difundir las producciones realizadas por los organismos estatales y para proteger estos filmes del sabotaje. Sólo diecisiete días después el propio Narkomprós establecería el departamento de cinematografía Panrusa, el VFKO⁶⁶⁵. Éste abarcaría hasta 1921.

En 1921, a través de la NEP, la industria y el sector del cine también se apoyan en una política de mercado que favorecía la competencia de nuevo; muchas compañías se privatizan a la vez que el gobierno central impulsa proyectos monopolistas que transformarán la VFKO en la Goskino⁶⁶⁶. Sin embargo, este modelo de *trust* (integración vertical de todos los sectores) de los primeros años fracasa y el Estado interviene en 1924 con un capital mucho más amplio que el de los primeros años y la Sovkino (renovada Goskino) obtiene el monopolio dentro de las fronteras de la Rusia soviética (ahora con dos estudios de grabación y un laboratorio propio) – cuatro años después se extingue el periodo de la NEP y se lleva a cabo el primer Plan Quinquenal con la respectiva nacionalización de toda la industria y economía soviética.

En torno a estas cuestiones nos parece interesante recuperar lo que Vance Kepley subraya acerca de la historia del cine soviético⁶⁶⁷. Frente a la

⁶⁶⁴ Taylor, Richard: *The politics of the Soviet cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, 1979, p. 45.

⁶⁶⁵ Algunas directrices de la VFKO pretendía regular por completo el comercio de la industria; crear una oficina de guionistas, con un departamento de censura de guiones y propuesta de temas idóneos; una cartera de directores disponibles según el género (semanales, ficción, películas de agitación, equipos para los trenes de agitación, etc.); un equipo de gestión de presupuestos; un comité central de control sobre la distribución y exhibición de las películas realizadas; una escuela estatal de cine... etc.

⁶⁶⁶ Comenta Thompson que la meta de estos proyectos era llegar a ser autosostenible y extraer algún beneficio para expandir la industria y llevar a cabo los proyectos de “cineficación”. Si estos fueron posibles a partir de 1921 sería por la emergencia de pequeñas compañías privadas y los acuerdos comerciales de Rusia con otros Estados como Alemania, de donde surgirán firmas como la Internationale Arbeitshilfe (IAH), la más importante en exportación de films soviéticos a occidente. Thompson, “Government policies”, pp. 24-29.

⁶⁶⁷ Básicamente, y a cuenta de afirmaciones como las de Sadoul, Kepley rechaza la “narrativa elíptica que lleva a conclusiones tan simples como que el decreto de Lenin erradicó los problemas financieros y condujo directamente a los logros de Eisenstein y sus colegas”.

complejidad del panorama industrial, un auténtico caos tanto dentro como fuera de la frontera rusa –Ucrania, Bielorrusia, Georgia, etc.– el cine soviético antes de 1924 se puede describir como una “constelación” de experiencias que pone en duda la coherencia de un cine “revolucionario” construida por los historiadores occidentales. Los recursos de los primeros años eran escasos, el personal no tenía experiencia y si la tenía rechazaba trabajar o cooperar con el nuevo régimen, muchos teatros y salas cerraron o boicoteaban ciertas proyecciones. El gobierno sólo podía gestionar una pequeña parte de la producción durante el periodo inicial de nacionalización, careciendo de estructuras solventes de exhibición y distribución para los nuevos productos⁶⁶⁸.

En el plano ideológico, los años inmediatos a la Revolución el nuevo estado soviético no estaba en posición de integrar a las masas en sus actividades, aparte de no tener la maquinaria administrativa necesaria con sus diversas competencias, la revolución de Octubre, siendo una revolución desde “arriba” era incapaz de funcionar sin un gran aparato de agitación y propaganda. Por ello, el verdadero empuje ideológico desde la política gubernamental tomará lugar a partir de 1928 con el primer Plan Quinquenal e intentando compensar el gusto por la cultura popular y los “excesos formalistas” de algunos que no beneficiaban a la política y que la NEP había incentivado o permitido a través de las iniciativas privadas⁶⁶⁹.

Por ejemplo, una productora que logrará salir adelante gracias a los acuerdos de importación-exportación con Alemania será la Mezhrapbom. Siendo la productora más popular y conducida por *nepmen*, se especializó en comedias, melodramas y filmes de ciencia ficción, combinando la “corrección ideológica con altas dosis de experimentación”⁶⁷⁰. Al cabo de unos años el caos era tal que el Estado intervino disolviendo el intento de trust de la Goskino que se nutría de estas iniciativas privadas e implantando la Sovkino hasta dominar todo el mercado interior.

Otra de las estrategias de la industria soviética, uno de los ejes que va a guiar el discurso y políticas macro-institucionales, va a ser la reivindicación del “americanismo” no sólo en las formas representacionales - con la pionera

Según el comentario de Mariniello, *Op. cit.*, pp. 211-258.

⁶⁶⁸ Kopley, “The origins of soviet cinema”, p. 61.

⁶⁶⁹ La primera conferencia del Partido sobre el cine en marzo de 1928 versó sobre estas cuestiones. En Taylor, Richard: “Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: The kiss of Mary Pickford” en Lawton, *Op. cit.*, p. 60.

⁶⁷⁰ De Mezhrapbom surgirán populares films de cineastas vinculados a la vanguardia como Protazanov y su *Aelita* (1924); *Sorok pervyi* (1926); *Don Diego i Pelageya* (1927); las películas de Pudovkin *La fiebre del ajedrez* (*Shakhmatnaya goryachka*; 1925); *La madre* (Mat; 1926); *El fin de San Petersburgo* (Konets Sankt-Peterburga, Mikhail Doller; 1927) y *Tempestad sobre Asia* (Potomok Chingis-khana, 1928) y la sátira en donde aparece Lunacharski de Sergei Komarov *El beso de Mary Pickford* (Potselui, Meri Pikford, 1927). Taylor, *The politics of the Soviet Cinema*, p. 74.

El beso de Mary Pickford- si no en los modos de producción -en el sentido de taylorismo o fordismo. Veremos más adelante que esta admiración hacia el modelo productivo de Hollywood, es decir, hacia el modelo hegemónico de Industria Cultural, no fue sólo punto de mira de las administraciones cinematográficas de la Unión Soviética, sino de países europeos como Francia, Italia y Alemania.

Kristin Thomson analiza la adopción de modos de producción tayloristas, en su sentido más prosaico, por la industria del cine europea y soviética de principios de siglo.

Como ya hemos apuntado al hablar de la Industria Cultural, el modelo productivo de EEUU hacia 1914 ya tiene definidos unos métodos de eficacia basados en la primacía del guión técnico -“guión de rodaje” en Thompson- que permitía una planificación detallada de la producción y una especializada división del trabajo en los estudios: un proceso de tal normalización indudablemente controlaba la aparición de posibles innovaciones y contribuía a la total solidificación del sistema clásico de Hollywood⁶⁷¹. Mientras, en Europa, eran los directores los que tomaban la mayoría de las decisiones sobre el guión y por tanto en la casi totalidad del proceso de realización. Para Thompson, estos datos no suponen una voluntad de diferenciación de los europeos respecto al modelo Hollywood sino todo lo contrario. La industria europea según Thompson, a pesar de conservar un estado artesanal en muchos países, intentará aplicar la efectividad de los modelos fordistas estadounidenses en sus producciones comerciales⁶⁷². No obstante, también había voces adversas a esta organización de la producción, en las que se defendía la figura del director como una figura determinante en el control sobre la producción y post-producción. Esto concuerda mejor con la idea que defendía Canudo y otros críticos de la época como Germaine Dulac, Louis Delluc, Rudolf Arnheim o Béla Bálázs al demandar un control total sobre la producción de la obra, tal y como las antiguas artes nobles lo hacían.

En el caso del arte y del cine experimental soviético, emerge una situación paradójica en torno al tema del taylorismo. Algo que no apunta

⁶⁷¹ Thompson, Kristin: “Primeras alternativas al modo de producción de Hollywood: implicaciones para las vanguardias europeas”, En *Archivos de la filmoteca*, nº 10, Octubre, 1991, p.76. Véase también Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 107 y ss.

⁶⁷² Thompson cita a Robert Florey como fuente para justificar esta aspiración de la cinematografía europea a la eficiencia promovida por una organización jerárquica de la empresa cinematográfica: “Hay veinte o treinta personas únicamente para ayudar al director, persona omnipotente, cuyos mínimos deseos son llevados a cabo con extraordinaria celeridad; el proceso de avance nunca se detiene por culpa de cualquier estúpido detalle como a menudo ocurre en Francia”, Florey, Robert: *Filmland*, Editions de cinemagazine, París, 1923, en Thompson, “Primeras alternativas”, p. 80.

Thompson es que el discurso del taylorismo en la Unión Soviética pasó de ser una de las herramientas adoptadas para la organización de la producción. La llamada Nauchnaya Organizatsiia Truda (NOT) ⁶⁷³, cuya aplicación fue criticada al principio por los soviéticos como forma de expropiación del conocimiento del obrero, pasaría a formar parte del discurso cultural e incluso de las formas de vida. Después de 1917, en la toma entusiasta del modelo taylorista, Aleksei Gastev fue el responsable de llevar a cabo investigaciones para aplicar y maximizar los principios del NOT a través del TsIT (Instituto Central del Trabajo) con la idea de generar una ciencia nueva que llamarían “ingeniería social” y que asumía de forma radical el taylorismo, llevándolo al terreno tanto social, estético, intelectual o sexual. Sin embargo, durante los años veinte sólo podemos hablar de una aplicación exitosa del taylorismo en el ámbito de las artes, más que de una aplicación técnica en el ámbito industrial. Algo que no deja de causar objeciones puesto que la crítica al trabajo alienado en la cadena de montaje constituye uno de los pilares de los movimientos artístico-políticos de izquierda.

En proyectos como los de Eisenstein⁶⁷⁴, Pudovkin, la FEKS o Vertov, guión y montaje dependían de una o dos figuras, hecho que otorgaba toda libertad de control y modificación sobre la obra a los artistas, algo contrario a los preceptos de especialización tayloristas. De hecho, el sistema de laboratorio, hacia 1926 se convierte en un problema para los administradores de una industria soviética, que pretende un absoluto control sobre los tiempos de producción cinematográfica. Finalmente, salvo algunas excepciones individuales, a través del Plan Quinquenal de 1928, resoluciones como la de 1929 de la Sovkino, o la definitiva reforma de Vladimir Suyirin de 1936, encaminarán las políticas industriales cinematográficas hacia el incremento de la producción en masa y la mejora de la eficacia a través de la división técnica del trabajo⁶⁷⁵. De hecho, bajo esta administración técnica, Vertov será desterrado de la producción de filmes⁶⁷⁶.

⁶⁷³ Diniz Miguel, Jair: “O Taylorismo soviético como front cultural” en *Projeto História*, nº34 junio 2007, São Paulo, pp. 109-131.

⁶⁷⁴ Sobre la postura de Eisenstein frente a la aplicación del guión técnico véase: Taylor, Richard: *S.M. Eisenstein: Selected Work: Writings, 1922-34*, Vol. 1, BFI, London, 1988.

⁶⁷⁵ Para Thompson, la división del trabajo es la encargada de someter la producción a una uniformización de los textos; por eso, el caso europeo y soviético, donde este modelo no fue siempre efectivo ya que la figura del autor tenía una fuerte tradición cultural, permitió los influjos vanguardistas en la producción comercial. Cabe señalar que el texto de Thomson, no tiene en cuenta factores estructurales en la descripción de la industria cultural soviética o qué tipo de relaciones entablaba este tipo de cine comercial con figuras más experimentales.

⁶⁷⁶ Después de 1934 sus propuestas serán rechazadas constantemente y el director se refugiará en la producción de noticiarios. En un apunte de su diario titulado “Mi enfermedad” de finales de 1934, Vertov anota: “Querían obligarme a abandonar el film documental con medidas administrativas (...) Teníamos incesantemente los nervios a flor de piel y nos manteníamos a fuerza de voluntad. (...) La prohibición de presentar el film

Los intentos de Vertov de articular su praxis a través de unos métodos productivos autogestionados, lo que viene a ser el *laboratorio de creación*, se basarán en premisas como apoyar el trabajo sobre unas personas seleccionadas, “entusiastas que conocen esta empresa difícil” y no sobre la base dispuesta por los organismos estatales; sobre una base de rodaje palpable, es decir, unos recursos económicos y logísticos propios no dependientes de instituciones mediadoras; una base de montaje permanente con una cinemateca de autor; una sala de montaje y de operaciones, etc. Es decir, toda una serie de recursos al margen de los organismos correspondientes, responsables de los “tiempos muertos” que llevaban a Vertov a la exasperación, significaría “mejorar la calidad del trabajo sin multiplicar los grupos de trabajo y sin aumentar los presupuestos”⁶⁷⁷.

Junto a la supuesta libertad del trabajador cultural, existe en la modernidad soviética una exaltación del taylorismo, de la mecanización y de la máquina sin precedentes que alcanzarán niveles hilarantes como sucedió en el caso del TsIT de Gastev. El fundamento científico de la experimentación artística había calado en la praxis de agentes culturales como Meyerhold y su “biomecánica” del hombre nuevo⁶⁷⁸, pasando por Arvatov y el productivismo, hasta Shkolovsky y el trabajo científico colectivo del OPOYAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético)⁶⁷⁹... en muchos casos el cientifismo y el mecanicismo, la máquina, la organización racional del trabajo, etc. llegaban al rango de categoría estética.

De la liberación y negación de la razón instrumental que muchas vanguardias suponían al inicio del siglo XX y de la IGM, hemos pasado a la celebración de la razón y la empírica, en el contexto soviético, como método de liberación de valores liberal-burgueses. Ya en 1914 Mayakovski: “De ahora en adelante os enseñaremos cotidianamente que debajo de las blusas

aquel día en el teatro Bolshoi, cuando ya estaba a punto, infligió un primer y rudo golpe a mi sistema nervioso (...) La historia de mi enfermedad es la historia de los “inconvenientes”, de las humillaciones y de los choques nerviosos producidos por mi negativa a abandonar el film poético-documental”, Vertov, *Memorias*, p. 44.

⁶⁷⁷ 13 de noviembre de 1934, *Ibid*, pp. 66-69.

⁶⁷⁸ La biomecánica partía de los experimentos conductistas de Paulov y de la teoría taylorista de Gastev. Meyerhold proyecta un nuevo método interpretativo basado en técnicas de la comedia del arte, el circo, el deporte, la danza, el teatro oriental... con la idea de hacer correlativas ciertas expresiones físicas y determinadas emociones e ideas de forma tal que a través de los movimientos del cuerpo se constituyese un nuevo lenguaje.

⁶⁷⁹ Una agrupación mucho más importante que el Círculo de Moscú. Por otro lado, para Shkolovsky, el trabajo científico colectivo alcanzaba su ideal en el campo cinematográfico dada la necesidad de trabajo cooperativo entre varios agentes. Véase Shkolovsky, Víctor: *Cine y lenguaje*, Anagrama, Barcelona, 1971 (1967). Sobre el formalismo ruso centrada en Shkolovsky existe una tesis en castellano de Sanmartín Ortí, Pau: *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006.

de payaso había cuerpos de atletas robustos” y “los *budetliane* abandonan la máscara del bufón para ponerse las camisas de ingeniero”⁶⁸⁰.

Por lo tanto y recapitulando un poco, de la estructura de la industria del cine soviético previo al régimen estalinista, podemos derivar una periodización marcada por las fases de la NEP y las políticas gubernamentales:

- a) Un primer periodo de escasez material y con las primeras y precarias reestructuraciones industriales que va de 1917 hasta 1921.
- b) Un segundo *periodo-constelación*, marcado tanto por el auge de las propuestas vanguardistas y su proceso de maduración⁶⁸¹, el desarrollo de la industria cinematográfica y que coincide con la fase de la NEP: de 1921 hasta 1928.

Un tercer periodo que señala el proceso paulatino de disolución de la vanguardia, marcado por la Primera Conferencia sobre el Cine de 1928 y el endurecimiento de la propaganda coincidiendo con el inicio del primer Plan Quinquenal (y el ascenso de Stalin) y con la disolución total de la vanguardia hacia 1935 cuando tiene lugar la Conferencia de los Trabajadores de la Cinematografía Soviética. En ella se enfrentaron los seguidores de una tendencia llamada “poética” contra los “prosistas”. Aunque en los años veinte ambas tendencias no eran estancas, los prosistas acabarían dando paso al Realismo socialista formulado por Andrei Zhanov en la Conferencia de Escritores Soviéticos de 1934. A partir de esas fechas cabe considerar el lapso a un estalinismo duro con los procesos de Moscú y la Gran purga.

En lo que sigue, y centrándonos en estas tres fases del cine soviético, vamos a intentar detectar cómo funcionan prácticas críticas dentro del engranaje de una Cultura Afirmativa que la industria cinematográfica soviética favorecerá sobretudo a partir de 1928⁶⁸². Recordemos que del magma vanguardista van a nutrirse tanto los jóvenes y nuevos cineastas como Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Shub...como cineastas ya activos en la preguerra como Iákov Protazanov, cuyo esfuerzo, anotaba Sadoul⁶⁸³,

⁶⁸⁰ citado en Rapisarda, *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁸¹ También Sergei Eisenstein habla de este proceso de maduración de la vanguardia en “Dickens, Griffith y el cine actual” (1944) [*La forma del cine*, Silgo XXI, México, 1986, pp. 181-234].

⁶⁸² Uno de los historiadores que más se ha ocupado de el cine de este periodo, Eric Schmulevitch, fija también la fecha de 1928 como inicio al llamado cine estalinista aunque distinguiendo un periodo de fuertes restricciones en materia artística de 1946 a 1953. En *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*, L'Harmattan, París, 1996.

⁶⁸³ Sadoul, *Op. cit.*, p. 164. La ciencia-ficción como parámetro de la tradición cultural rusa antecede al periodo soviético –y al auge que tuvo durante los años cincuenta y sesenta

“condujo a una gigantesca *Aelita*⁶⁸⁴”, otros referentes de esta estirpe a la que Dense Youngblood se refiere como los “sovietizados” eran Cheslav Sabinskii, Peter Chardynin, Konstantin Eggert, Vladimir Gardin, Aleksandr Ivanovskii, Iurri Tarich, etc., que constituirán un formidable frente de cine-espectáculo cuyos trabajos fueron, de hecho, los únicos productos soviéticos capaces de competir con los filmes extranjeros, logrando un considerable éxito⁶⁸⁵.

Las propuestas de algunos cineastas soviéticos se fundarán, por tanto, teniendo en cuenta toda la serie de variables que hemos enumerado en torno a lo viejo y lo nuevo y que atraviesa las vanguardias soviéticas. El campo cinematográfico soviético se halla atravesado pues por estas instancias económicas, políticas e ideológicas: de una parte, la NEP, el discurso cultural-proletario sostenido por una institución artística fragmentada; de otra, el macro discursivo del aparato de Estado apuntando hacia la idea de un cine administrando la libertad del individuo creativo; la organización industrial basada en la producción seriada que se intentará implantar a través de la nacionalización de la industria, etc.

El dispositivo crítico en este panorama también consiste en poner en crisis ciertos modelos industriales. Los discursos culturales de la propia vanguardia artística europea ya institucionalizada hacia los años veinte y la búsqueda de la autenticidad proletaria de la cultura de masas. Eso entrará en antagonismos con los presupuestos ideológicos del partido sobre la literatura proletaria entendida como afirmación de valores o motivos socialistas, como fueron la identidad en el trabajo⁶⁸⁶, a través de cierta idea de “calidad”

albergando cierto componente de crítica social- remontándose al siglo XVIII. Para una introducción al tema existe la obra del experto Darko Survin como *The utopian tradition of Russian science fiction*, Modern Humanities Research Association, London, 1971.

⁶⁸⁴ Primer film soviético de ciencia ficción de Protazanov a su regreso a la URSS en 1924. el coste de la realización fue muy elevado –tenía una duración de dos horas- y aunque Protazanov se convertiría en uno de los directores soviéticos más aclamados de su tiempo, en este primer film despertó las críticas tanto desde sectores más reaccionarios como desde el sector de la cultura proletaria, Youngblood comenta: “*Aelita* did cause a sensation, but not quite the one that the Mezhrabpom studio and Protazanov had hoped for. No other film of early Soviet cinema was attacked as consistently or over so long a period as *Aelita*. (...) The movie that the British critic Paul Rotha labelled “extraordinary”, though theatrical, was greeted quite differently in the pages of the Soviet film press, excoriated on ideological, economic, class and national grounds. Even the relatively moderate newspaper *Cinema Gazette* was unrelenting in its opposition to *Aelita*, going so far as to call it “ideologically unprincipled” and to warn that the potential danger of a “rallié” like Protazanov might outweigh the benefits of his experience and professionalism” Youngblood, Denise J.: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*, Cambridge University Press, 1993, p. 110.

⁶⁸⁵ Youngblood, *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁸⁶ Jean-Luc Nancy: *La comunidad inoperante*, Universidad ARCIS- LOM, Santiago de Chile, 2000.

construida desde el drama psicológico del siglo XIX.

En este sentido, recordemos que no sólo se trata de una política cultural *top-down*, sino que nos estamos moviendo por el periodo instituyente de la vanguardia y el cine soviéticos, con el surgimiento de laboratorios, colectivos con propósitos experimentales, como el Laboratorio de Kuleshov, la FEKS (Fábrica del actor excéntrico), los Kinoks de Vertov; los cine-trenes⁶⁸⁷ de Medvedkin; o propuestas híbridas como el melodrama *bytovoi* de Fridrikh Ermler...que proponen verdaderos proyectos de transformación cultural en el terreno cinematográfico pero muchas veces la exaltación transformadora de la nueva cultura soviética, aquella *crítica* que *se convierte ella misma en una creación* (Bogdanov), acaba por engullirla.

No pretendemos abordar aquí la totalidad de experiencias del cine soviético de los años veinte, sino centrarnos en algunas figuras que al igual que Courbet y Proudhon o Morris y Ruskin, nos ayudan a descifrar praxis concretas que de un modo u otro contienen dispositivos críticos que emergen de forma contingente.

6.4. Qué puede ser el cine soviético: algunas propuestas críticas

Nos encontraremos aquí con contradicciones similares a las del campo del arte: aunque el cine era ya considerado un medio popular, en contacto con las masas, los cineastas de vanguardia gozarán de la misma desconfianza de la que gozaron las experimentaciones de los formalistas y a pesar de sus esfuerzos por sintetizar la nueva cultura de masas con los espectáculos populares y de la celebrada exclamación de Lenin “de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ los trenes de agitación, son una empresa exclusiva de Medvedkin tal y como se insinúa en muchos títulos bibliográficos. En el 1918 existen trenes equipados con laboratorio de revelado y montaje, teatro, cine ambulante, operadores, etc.: *Tren Lenin*, el barco *Estrella Roja*...tal confusión puede derivarse del libro de memorias publicado en castellano Medvedkin, Alexander: *294 días sobre ruedas. El cine como propaganda política*, Siglo XXI, México, 1973, (1932-1933).

⁶⁸⁸ El vivo interés de Lenin por el cine debido a las enormes posibilidades propagandísticas se halla en las “Tesis sobre propaganda de la producción” del 18 de noviembre de 1920 en el que se inspirarían los “trenes” cinematográficos. Extraído de Lunacharski, *Lenin y el cine* (ed. rusa), el comisario del Narkomprós se hacía eco de que Lenin intentaría aumentar los recursos para la sección fotográfico-cinematográfica: “Subrayó todavía una vez más la necesidad de establecer una justa proporción entre las películas recreativas y las científicas. Desgraciadamente, esa proporción dejaba bastante que desear hasta entonces. Vladímir Ilich me dijo que era más necesario hacer documentales, que nuevas películas que reflejaran las ideas comunistas y la vida soviética. Pensaba que, probablemente, la hora de esas películas nuevas, no había sonado todavía... Vladimir Ilich continuó: En cuanto sus cosas vayan bien gracias a una buena organización y obtengan ustedes créditos, al mejorar la situación del país, deberán aumentar su producción y sobre todo hacer llegar el cine a las masas, en las ciudades y, más aún, en el campo.” Lenin, *Op. cit.*, p. 248-249.

Desde la defensa institucional del cine desde el Narkomprós, Lunacharski, en una de sus conferencias de 1919, advertía sobre la excepcionalidad del medio cinematográfico:

*The state cinema in Russia faces quite unusual tasks. It is not simply a matter of nationalising production and film distribution and the direct control of cinemas. It is a matter of fostering a completely new spirit in this branch of art and education. In the present impoverished state of the Russian economy we cannot count on producing films of a purely artistic, literary or even scientifically objective character and competing with foreign firms or replacing Russian private films. (...) Furthermore, the main task of cinema in both is scientific and a feature division is that of propaganda.*⁶⁸⁹

Pero igual que en el campo de las artes plásticas, en el campo cinematográfico empiezan a emerger propuestas nuevas para un medio nuevo como era el cine. Se trataba, incluso de un medio mucho más adecuado para deshacerse de la herencia de las concepciones estéticas burguesa y cumplir con la tarea revolucionaria:

*Cinema can otherwise remain a stranger to them. Cinema can accomplish both these things with particular force: it constituted, on the one hand, a visual clarion for the dissemination of ideas and, on the other hand, if we introduce elements of the refined, the poetic, the pathetic etc., it is capable of touching the emotions and thus becomes an apparatus of agitation.*⁶⁹⁰

Frente a la llamada de Lunacharski a producir películas histórico-culturales, figuras como Lev Kuleshov empiezan a pensar en el medio cinematográfico de manera completamente nueva. De hecho muchos grupos y figuras que componen el panorama cinematográfico de la vanguardia parten una concepción artística del cine, pero contrariamente a la tradición burguesa de la alta cultura, esta concepción moderna ahora viene dada por el cine americano de Griffith y Chaplin⁶⁹¹, el circo, el music-hall o el cabaret...

⁶⁸⁹ Lunacharski, Anatoli: "The Tasks of the State Cinema in the RSFSR", en Taylor, Richard y Christie, Ian (Eds.): *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents*, Routledge, London, 1994, pp. 47-48.

⁶⁹⁰ *Loc. cit.*

⁶⁹¹ Eisenstein diría sobre la formación de los cineastas soviéticos: "Que el cine podía ser incomparablemente más grandioso, y ésta sería la tarea básica del floreciente cine soviético, nos lo mostraba el trabajo creativo de Griffith". Eisenstein "Dickens, Griffith y el cine actual", p. 189. Véase también *El arte de Charles Chaplin*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

en general, de espectáculos “de mal tono” y haciéndose eco de la modernidad urbana tal y como sucedía en la crítica vanguardista europea pero adscribiéndola al contexto soviético revolucionario. Lo que este contexto nos señala es que, si bien es difícil encontrar una resistencia o una crítica a las medidas y consecuencias de la implantación del comunismo (a través del periodo revolucionario, la guerra civil, el proceso de industrialización e industrialización forzosa a partir de los años treinta...etc) velada por la construcción del mito socialista, es posible hallar un hilo conductor, entre la heterogénea emergencia de propuestas teóricas y prácticas, que señale cómo opera cierto dispositivo crítico del cine soviético en la antesala del Realismo socialista. En estos casos se trata de varias dialécticas entre lo viejo y lo nuevo, es decir, o bien una reflexión acerca de la naturaleza de la propia tradición cinematográfica, o bien una empresa positiva que intente superar lo anterior. En este magma de propuestas que asumen a la vez formas de crítica y formas de afirmación vamos a descubrir gestos y anticipos propios de la modernidad cinematográfica aún por venir. De este modo, los debates que hemos visto en el campo del arte se trasladan al campo del cine también pero constituyendo su propia reflexión específica.

6.4.1. Frente el legado de la mistificación de lo popular

Esta reformulación de una modernidad soviética a través de la cultura de masas y los espectáculos populares será la base de gran parte de la vanguardia artística y cinematográfica que, desde un principio, se forma en el campo del teatro. Si hubo una cultura realmente proletaria producida por la intelligentsia rusa, tal y como pretendía el Proletkult, ésta emergió en el *teatro* de la Comedia Popular de Petrogrado con la dirección de Serguei Radlov. Frecuentado por obreros, soldados y artistas fue definida como la primera experiencia vanguardista de un teatro realmente popular⁶⁹². Tanto la escuela de Meyerhold, la poesía de Mayakovski, como los manifiestos de la

⁶⁹² En un interesante texto sobre los orígenes del teatro vanguardista, Seguei Yutkevich anotaba: “Lo más interesante a mi entender era la obras que Rádlov mismo se dedicó a escribir. (...) El amor y el oro. Una especie de historia de magia y hadas, unida a una intriga de aventuras y con un tema social bien subrayado. (...) En síntesis, se trataba de una experiencia interesantísima; de una unión de elementos diversos de obras modernas, influida quizá por ciertas películas de aventuras francesas del género de Los Vampiros y Fantomas; o por aquellos filmes estadounidenses de aventuras que acababan de aparecer sobre nuestras pantallas por entonces, del tipo de La máscara sardónica, El garfio de hierro y otras películas con Pearl White como protagonista, Con esta ilustre serie se mezclaban los elementos de la tradicional pantomima francesa, el teatro de feria, el teatro shakesperiano de los saltimbanquis, las farsas de Tabarin...toda esta extravagante amalgama dio nacimiento a un teatro realmente popular.” En Schnitzer, Luda y Martin, Marcel (Eds.): *Cine y revolución. El cine soviético por los que lo hicieron*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1974, pp. 12-13.

Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), el montaje de atracciones de Eisenstein y la teoría de Kuleshov beben de este tipo de espectáculos. Eisenstein comenzó su carrera también en el teatro, lo que daría como fruto su primera incursión en el cine con *El diario de Glumov* producida por el Proletkult en 1923.

Durante los años veinte existió una exaltación por parte de la izquierda donde, aparte del caso soviético, encontramos a europeos como Jaurés, Brecht, Benjamin, etc. que ven cómo los espectáculos cinematográficos de los primeros años son un medio que emerge y halla su éxito gracias a las clases populares de la misma manera que lo había hecho el teatro anteriormente. Se trataba aquí de un nuevo entretenimiento popular y a la vez insurgente, ya que, por verse excluido de los círculos artísticos propios de las clases dirigentes, gozaba de cierta libertad para la sátira y la crítica social convirtiéndose pues en una “actividad popular liberadora” en el sentido bajtiniano.

Pero esto no había sido siempre así, ahora se trataba de crear un proceso de distinción y de carga política sobre una práctica cultural moderna como era el cine.

Antes de entrar en esta especificidad del cine soviético, cabe mencionar ciertos procesos anteriores que se han venido dando en el marco europeo y norteamericano. Junto a la legitimación artística del cine desde los inicios del cinematógrafo, debemos mencionar también su legitimación como producción cultural a través de la “mistificación de lo popular” en un sentido no tanto liberador como cohesionador. Este proceso que situaba el aparato cinematográfico como el monopolio del interés popular en un sentido amplio.

En uno de sus textos⁶⁹³, Raymond Williams partía de la premisa de que el melodrama era popular y radical puesto que el público se identificaba con la víctima pobre y arremetía contra el verdugo aristócrata o rico. Pero inmediatamente surgen dudas al respecto, ¿es realmente popular este melodrama, ontológicamente socialista o radical? ¿Se puede decir que el cine es un medio socialista por el mero hecho de ser popular? Vistos los virajes de *lo popular* podemos avanzar aquí que esta constatación es demasiado unilateral y no tiene en cuenta que la carga política de lo popular es un gesto moderno. Recordemos que el cine, como tecnología que posibilita una reproducción fiel del mundo también puede ser vinculado a aquella ideología burguesa⁶⁹⁴ a la que Burch se refiere como el *mito frankensteiniano*⁶⁹⁵. Por lo tanto, como en los textos de Williams y de Burch, se trataría de ver cuál es la práctica significante que suscriben los diferentes discursos

⁶⁹³ Williams, Raymond: “Cine y socialismo” en *La política del Modernismo*, pp. 137-150.

⁶⁹⁴ Panofsky, *Op. cit.*

⁶⁹⁵ Burch, *Op. cit.*

culturales del cine.

En el caso del cine como espectáculo de masas, cuyo exponente es la Industria Cultural de EEUU, la idea que subyace al adjetivo de masas o popular es el sentido opuesto al “popular” francés de principios de siglo; aquel espíritu anti-burgués que conecta con el espíritu rudo e insurgente de la multitud, o bien, el que desde la Escuela de Frankfurt, y vinculado a las masas, se entendería como homogeneización, sujeción social desde la cultura.

El proceso de mistificación popular que se da en el contexto norteamericano es muy distinto al conflicto que se da entre elitismo vs. clase obrera del contexto europeo y que podríamos llamar lo *popular insurgente*. El arranque del devenir de la industria cultural estadounidense se encarna, para Burch⁶⁹⁶, en el motín del Astor Palace de 1849. En este caso, aunque se trate de teatro, se está hablando de algo muy similar a lo que vivirá el cine en sus primeros años de vida. En el Astor Palace, tuvo lugar una fuerte protesta entre dos bandos que venían a representar los dos tipos de gusto por el teatro. Por un lado, el sector burgués, snob y cultivado, seguidor de un actor shakespeariano llamado MacReady; por otro lado, Forest era el actor portavoz de las clases menos pudientes, trabajadoras. El estilo de Forest, en consecuencia, era el de la libre apropiación de los textos clásicos con el objetivo de acercarlo al público masivo. En este proceso de mistificación popular de un elemento cultural, Burch advierte que la discusión corre a cargo de un público de teatro del que el consumidor obrero queda excluido.

El paso siguiente en la configuración será el de constituir de forma bien arraigada un público cohesionado, formado por “gente respetable” y que, a la vez, integre a las grandes oleadas de inmigrantes y trabajadores de la gran ciudad que a principios de siglo constituyen una masa muy considerable de ingresos para los Nickelodeon y otras atracciones de feria⁶⁹⁷. El objetivo ideal-popular al que se iba a llegar a partir de 1911 se da cuando el público obrero y el burgués confluyen a ver un mismo show: exhibidores, productores y demás ideólogos del sector ven en Griffith la posibilidad de generar una narrativa que alimentará la identidad de la nación y el contenido de la nueva industria del cine a través de aquella estrategia basada en el *digest* y en la edificación.

No obstante, como decíamos, junto a todo este proceso de legitimación del espectáculo cinematográfico cabe añadir el proceso de intelectualización y distinción a que es sometido esta producción cultural en

⁶⁹⁶ Me refiero aquí al capítulo V: “Business is Business. Un público invisible” y en el que me baso en las líneas que siguen a continuación., *Ibid*, pp. 121-149.

⁶⁹⁷ Según Burch se trata de constituir un público protestante y secularizado cuyo interés se guía por un tipo de espectáculo surgido de la tradición educadora de la cinematografía inglesa y de una actitud científica y moderna, decantada por Houdini frente a las fantasías de Méliès y del gusto burgués por el vodevil. *Loc. cit.*

el contexto soviético y qué prácticas se derivan de todo ello.

En el caso soviético, el carácter popular y masivo del cine no es un inconveniente para el proceso de carga política. Desde el punto de vista de lo popular asociado al espectáculo melodramático esto es visto con buenos ojos por la institución estatal ya que, gracias a él, la ideología del partido logra llegar a un número mayor de población (aquí un sentido similar al de lo popular como elemento cohesionador). Incluso el sector documental actúa del mismo modo, a través de la apelación a la naturalidad del medio como reclamo para el interés popular.



Diario de Glumov, 1913

Sin embargo, para la vanguardia, el interés recae en el concepto de popularidad vinculado a las atracciones de feria o del music hall como método para producir unas formas culturales proletarias auténticas y liberadoras. Tal y como presenta *El diario de Glumov* (1923), en el que Eisenstein pone a funcionar la teoría del teatro de atracciones de Tretiakov, se trata de recuperar lo anti-burgués pero liberándolo de la pátina alto-cultural:

Ante todo debemos dar crédito a los principios básicos del circo y del music-hall, por los que tuve un amor apasionado desde mi infancia. Bajo la influencia de los comediantes franceses y de Chaplin (de quien sólo habíamos oído hablar), de las primeras noticias sobre el

fox-trot y el jazz, este temprano amor floreció. ⁶⁹⁸

Y según el director Sergei Yutkevich⁶⁹⁹:

*Toda la joven generación de artistas soviéticos se había vuelto hacia los géneros menores, el tipo de arte popular que la aristocracia y la burguesía había desdeñado... el music hall, el circo y el cine.*⁷⁰⁰

Esta tendencia de lo popular como carácter subversivo no deja de compartir vínculos con aquella tendencia interesada en el potencial de la imagen cinematográfica como reproducción fiel del mundo. Este carácter naturalista ofrecía la posibilidad de acceder a una mirada analítica que comprendiera las condiciones históricas y sociales en las que el individuo se halla inmerso. Sin embargo, este realismo implícito en el medio, y que era su razón de ser social en el contexto soviético, necesitaba ser reformulado. Veremos, más adelante, cómo Vertov añade los matices necesarios a esta cuestión a través del documental vinculado a la factografía. En definitiva, podríamos decir que ambas tendencias de lo popular, como subversión y cohesión, se hallan también articuladas en el contexto soviético donde la idea de una cultura de cohesión nacional tal y como la pensaban posturas no radicales como las de Lenin –que desembocará en el Realismo socialista– no excluyen e incluso se confunden con lo popular subversivo de la vanguardia.

Vamos a ver cómo se configura un dispositivo crítico desde el cine soviético teniendo en cuenta el diálogo con una Institución ya formada como es la del cine estadounidense – y no olvidemos que capitalista– con su formulación de géneros y sus dispositivos representacional, estético, narrativo y la institucionalización por venir del contexto soviético: el Realismo socialista.

6.4.2. La FEKS y el extrañamiento como crítica

En el caso de la FEKS, grupo inicialmente formado en el campo del teatro para la formación de actores y fundado en 1921, se trataba de una mezcla no poco extraña entre la afirmación del futurismo y la crítica

⁶⁹⁸ Citas extraídas del artículo de Daniel Gerould “Eisenstein's Wiseman” publicado en *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, nº 1, 1974, pp. 71-76, consultables y traducidas en un estudio muy detallado sobre la obra en: Balmaceda, Carlos: “El diario de Glumov”, Marzo, 2010 en <http://cinesovietico.wordpress.com/2010/03/21/el-diario-de-glumov/> [Consulta: 1 de julio de 2010].

⁶⁹⁹ Director y guionista que formó parte del núcleo fundador del FEKS y cuya trayectoria cinematográfica se extiende hasta finales de los sesenta.

⁷⁰⁰ *Loc. cit.*

dadaísta. Con un componente sarcástico y absurdo, el “excentricismo” se convertía en un lugar para la crítica a la cultura de elite que representaban, por ejemplo, los ejercicios abstraccionistas de los suprematistas anclados en un pasado pre-revolucionario. Sus intenciones iban dirigidas a elaborar un *arte sin mayúscula, sin pedestal y sin hoja de parra*, e incluso se apartaban de todo dirigismo del partido tal y como se le suponía a las gentes de la vanguardia en esta etapa temprana de la sociedad soviética. En el manifiesto excéntrico se podían leer sentencias como:

Es tan absurdo afirmar la inutilidad de la superficie como negar el carácter utilitario del cine, porque faltan films con la cara del nuevo presidente francés.

La superficie y el elemento figurativo no han muerto, pero es necesario llevar a cabo una revisión radical de nuestra actitud respecto al arte. No debemos descuidar la Vida en nombre del arte, sino que a través de una nueva visión del mundo tenemos la vida como truco hacia el arte nuevo. ¡Invitamos a todos a que salgan de los laberintos del Intelecto para acoger la Modernidad!

¡Basta ya de autocomplacencias: exigimos al Arte una tendencia precisa y utilitarismo! Ved cómo los revolucionarios de ayer, académicos de hoy, asimiladas apenas las maneras de los maitres más famosos, recomiendan sus propias recetas al arte joven como las únicas seguras. Pero hemos sido puestos en guardia. En las paredes de los salones burgueses vemos, ¡en lugar de Somos, Yakulov!

Nosotros consideramos el arte como ariete infatigable que destroza los muros de las costumbres y los dogmas.

El riesgo, el valor, la violencia, la persecución, la revolución, el oro, la sangre, las píldoras purgantes, Charlie Chaplin, los accidentes ocurridos en tierra, en el mar y en el cielo, cigarros extraordinarios, las prima donna de la opereta, toda clase de aventuras, las pistas de patinaje, los zapatos nortemaricanos, los caballos, la lucha, las canciones, el salto mortal en bicicleta (...) ¡¡Los doscientos volúmenes filosóficos del expresionismo alemán juntos no nos darán la fuerza expresiva de un cartel de circo!!⁷⁰¹

Cabe precisar aquí que, contrariamente a las exclamaciones a favor del azar, en la trayectoria cinematográfica de la FEKS no hay lugar para la casualidad. De hecho, la cercanía a las teorías de Kuleshov, que puede considerarse como la cabeza visible en el intento por constituir un proceso instituyente a través de “unas leyes que sentaran las bases de una

⁷⁰¹ Kozintsev, Mijailovitch; Krizicky, Greigory; Trauberg, Leonid Z. y Yutkevitch, Serguei J.: “Manifiesto del excentricismo” (1922) en *El cine soviético de todos los tiempos*, pp. 44-48.

cinematografía bien organizada”⁷⁰² con vistas a generar un cine de máxima calidad narrativa, han sido frecuentemente establecidas y por tanto debemos resaltar la intención de desarrollar una práctica de representación sistémica por parte de estos vanguardistas. Es importante resaltar que fue durante la NEP -a pesar de las generalizadas desavenencias respecto a lo que suponía una “traición al comunismo”- cuando tuvo lugar la emergencia y puesta en funcionamiento de distintas asociaciones entre directores y técnicos⁷⁰³ o laboratorios de creación colectiva que permitían el control total de la realización por parte de sus creadores y un contacto directo con el público al que a menudo testaban para comprobar los resultados de sus “experimentos”.

Volviendo al caso de la FEKS, en el bagaje futurista y moderno del excentricismo permanece la novela policíaca, la comedia cómica estadounidense y el mecanicismo tecnológico⁷⁰⁴. De algún modo, estos soviéticos querían desarrollar una institución nueva del cine, una modernidad nacional que se distinguiera de la modernidad importada del expresionismo alemán⁷⁰⁵, ahora atravesada por un proceso de legitimación artística pero a través del bagaje del cine estadounidense y los seriales franceses, una forma distinta a como Europa había articulado la vanguardia con lo cinematográfico⁷⁰⁶. En este momento se trataba de revalorar cualidades intrínsecas al cinematógrafo como el montaje pero sin despachar por ello el bagaje de la tradición clásica⁷⁰⁷.

Esta organicidad entre vanguardia y espectáculo de masas significaba que la experimentación con las formas cinematográficas no trataba sólo de generar una estética nueva sino que iba dirigida a modificar la conciencia del sujeto, modificando sus costumbres para generar esa “biomecánica” del hombre nuevo inspirada en Meyerhold⁷⁰⁸, una de las figuras cohesinadoras del grupo. Este sustrato lo podemos vincular con el futurismo italiano,

⁷⁰² Kuleshov, Lev: “El taller experimental de cine. Programa para el taller de cine: la formación de los modelos” (1923) en *El cine soviético*, pp. 55-58.

⁷⁰³ Para Bozal, el constructivismo y su apertura de canales, que propiciaba una realización social de las obras -no reducidas a un círculo privado como en el caso europeo-, esa comunidad de especialistas-intelectuales, constituye para el autor el intelectual orgánico gramsciano. Bozal, *Op. cit.*, p. 117.

⁷⁰⁴ Rapisarda, Giusi (Ed.): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 11.

⁷⁰⁵ Yutkevich, Schnitzer, *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁰⁶ Sobre una crítica soviética a las estrategias del film d’art, los noticieros “colonialistas” europeos y el “falso naturalismo defendido por el cine capitalista” es interesante el texto de Vladimir Blyum: “Against the Theatre of Fools”, de 1924. Taylor-Christie, *The film factory*, pp. 116-123.

⁷⁰⁷ Por ejemplo, como sucedía en la teoría y práctica de Kuleshov, del contacto del cine con el teatro se extraía la acción y un buen trabajo con las formas narrativas y los actores desde el montaje y la dirección. Véase, por ejemplo el texto de Kuleshov: “Cinema as the Fixing of Theatrical Action” (1922) publicado en Taylor-Christie, *The film factory*, pp. 66-67.

⁷⁰⁸ Meyerhold, Vsevolod E.: *Teoría teatral*, Editorial Fundamentos, 1979, pp. 199 y ss.

tendencia que tuvo un gran éxito entre la intelligentsia rusa a partir de la IGM. La FEKS y el cine que se iba a desarrollar desde allí acabaría por romper los vínculos con esta tendencia europea a través de la propia y escasa tradición filmica que pasaba por aquellas figuras que habían sobrevivido al cambio social y, aunque dialogasen de algún modo con la vanguardia, no representaban una ruptura respecto a la tradición del drama psicológico ruso. Algunas de estas figuras provenientes de la anterior tradición rusa eran: Eugeni Bauer, Ladislao Starevich; Jakob Protazanov con *La dama de pique* (1916) y *Guerra y Paz* (1915) junto a Vladimir Gardin⁷⁰⁹ reconocido director por la popular *Las claves de la felicidad* (1913) además de las tendencias vanguardistas de Vladimir Kasianov en *Drama en el cabaret futurista número 13* (1914)⁷¹⁰.

Para la FEKS, como para los grandes maestros del cine soviético, también existía la voluntad de investigar los códigos lingüísticos que constituían lo cinematográfico además de desarrollar métodos de rodaje basados en un guión técnico conciso para poder realizar la planificación de tomas y el plan de montaje con suma precisión en “la relación de los fragmentos, su función dentro del proceso general de la acción”⁷¹¹. Operador y director necesitaban de esa planificación previa para poder trabajar conjuntamente y de forma inseparable, por tanto, el trabajo en interiores era preferible al trabajo en exteriores donde el azar podría dar al traste con la planificación. Recordemos que la FEKS también incorporará métodos de trabajo basados en un férreo empirismo tal y como Shklovsky lo venía haciendo desde su círculo formalista⁷¹². De Shklovsky adaptarán también al medio cinematográfico la praxis del extrañamiento que el teórico, inspirándose en un pasaje de los diarios de Tolstoi⁷¹³, había desarrollado

⁷⁰⁹ Al respecto de la figura de Kuleshov, después de la revolución de octubre se estableció el Comité Cinematográfico donde a partir de 1919 Gardin lo introduce en el organismo después de haber estado un largo periodo trabajando para la producción privada. En 1919 se funda la primera Escuela Estatal de Cinematografía, donde Kuleshov empieza a dar clases y a desarrollar su cuerpo teórico sobre el montaje – editado como *El arte del cine* (1929) y *Los fundamentos de la realización filmica* (1941).

⁷¹⁰ Porter-Moix, Miquel: *Historia del cine ruso y soviético*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, p. 13.

⁷¹¹ Sobre el método de rodaje cinematográfico de la FEKS véase Mijailov, Evgueni y Moskvín, Andrei N.: “La función del operador cinematográfico en la creación del film” (1927) en Rapisarda, *Op. cit.*, pp. 69-82.

⁷¹² Shklovsky era fundador y principal teórico del grupo OPOYAZ (Sociedad para el estudio del lenguaje poético) que no hay que confundir con el otro grupo formalista rival, el Círculo Lingüístico de Moscú al que pertenecían figuras como Roman Jakobson.

⁷¹³ “Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se podría restituir el gesto. Pero

desde la teoría literaria. Se trataba de ver las cosas y oír las palabras como si fuera la primera vez, proceder a la desautomatización de la percepción:

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción⁷¹⁴.

En 1924, dos de los miembros de la FEKS, Grigor Kozintsev y Leo Trauberg dan en el salto definitivo del teatro excéntrico al cine excéntrico con *Las aventuras de Octobrina* (Pohozhdeniya Oktyabriny) con producción del estudio nacionalizado Sevzapkino. De hecho, pasar del campo de las artes plásticas donde ya se estaba constituyendo cierto academicismo de las corrientes de izquierdas, constituía una respuesta crítica y de distinción frente a la institución de la alta cultura⁷¹⁵.

La primera película del dúo de la FEKs era una comedia con tintes propagandistas en torno a un "tiburón capitalista que se introducía en Petrogrado y reclamaba a los obreros y campesinos el reembolso de las deudas zaristas" y donde, Octobrina, una joven del Komsomol se encargaba de poner fin a las injusticias. A través del montaje se presentaba la oportunidad para poner a funcionar un extrañamiento de los objetos, pero en esta opera prima todo "resultaba demasiado falto de ilación", "todo galopaba a través de vertiginosos cortes y golpes de montaje"⁷¹⁶, funcionaba a base de eslóganes independientes entre sí; los objetos eran colocados en ambientes o acciones que no le eran propios para "desautomatizarlos"; conductas insólitas de los personajes que saltan y hacen piruetas en una catedral, símbolo del estado ruso por donde trepan los *nepmen* y los ladrones.

El resultado excesivamente experimental del cine excéntrico se

nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido" (Nota del diario de L. Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nikolskoe. *Letopis*, diciembre de 1915. p. 354). Citado en Shklovsky, Viktor: "El arte como artificio" (1917) en Todorov, Tzvetan (Ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2002 (1965), pp. 55-70.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁷¹⁵ Yutkevitz advierte que un teórico (Punin) les comentó a él y a Kozintsev: "De ese modo, ustedes dos van a caer tan bajo que van a parar al cine". Schnitzer, *Op. cit.*, p. 19.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

solventará a medida que avanzamos en el tiempo puesto que la FEKS se percató de que sus películas no conectaban con el espectador, preocupación presente en las filas vanguardistas a pesar de los reproches del partido o de las tendencias más populistas. De este modo, el tercer film de la pareja, después de *Mishka contra Yudenitch* (*Mishi protiv Yudenicha*, 1925), será la exitosa *La ruta del diablo* o *El marinero del Aurora* (*Chortovo kolesvo o Moryak s Avrory*, 1926) también producida por Sevzapkino. En ella, aún está presente, un grupo de marineros atracados en Leningrado decide dar una vuelta por el parque de atracciones, ocasión para incluir espectáculos de feria y atracciones. Los cortes en el montaje siguen siendo pronunciados y combina planos autónomos entre sí que componen la sucesión de atracciones de feria. El romance entre el soldado Vanya y la joven Valia a través del parque (combinación excéntrica) se hace legible a través de lo que la FEKS llamaría un *montaje combinatorio*: una combinación de elementos imprevistos y no una combinación imprevista de encuadres⁷¹⁷. A Vanya, el buque lo dejará en tierra y a ella su autoritario padre la echa de casa, de este modo se toparán con un par de vándalos –de nuevo aquí el tema del pillaje–, expulsados del parque por robar carteras, que intentarán aprovecharse de la desvalida pareja. Conducidos hacia la ruinoso periferia de Petrogrado, acuden a una sala de fiestas ilegal llamado “Estudio de Bellas Artes”, las circunstancias hacen que Vanya y Valia se vean arrastrados por la mala vida de los bajos fondos hasta que ella intente salir del bucle y ayudar a Vanya. Finalmente el último vándalo, perseguido por la policía, cae aplastado por el desmoronamiento de las ruinas de Petrogrado, factor éste que podría estar simbolizando el periodo de la NEP como la etapa última para acabar con las ruinas del imperio zarista.



⁷¹⁷ Nedobrovo, Vladimir: “FEKS: Kozintsev y Trauberg, 1928”, Rapisarda, *Op. cit.*, p. 98-99.



Secuencia combinatoria de *La ruta del diablo* mientras Vanya deja que el buque parta sin él.

La factura excéntrica recae posteriormente en la decisión de adaptar el clásico de Nikolai Gogol *El abrigo* (Shinel, 1926); es decir, Konitsev y Trauberg trataban de hacer insólito y nuevo un relato clásico bien conocido⁷¹⁸. A esta película le seguirán *El hermano menor* (Bratishka, 1927) y *SVD* o *La Unión para la Gran Causa* o *Nieves ensangrentadas* (Soyuz Velikogo Dela; 1927), también concebida como una puesta en crisis de las formas y relatos empleados por los directores tradicionales de la industria cinematográfica rusa, podríamos aventurar que se trata de una prematura crítica a la transparencia del relato.

Así llegamos a la aclamada internacionalmente *La nueva Babilonia* (Noviy Vavilon, 1929). Mucho más estructurado que el resto de filmes, *La nueva Babilonia* se compone por ocho episodios que narran, a través del punto de vista de la clase obrera, los acontecimientos que van del fin de las Guerras Franco-Prusianas a la Comuna de París (1970 a 1971). El filme representa una síntesis de los presupuestos de la FEKS y del tema revolucionario por excelencia que aún no había llegado de forma plena a la cinematografía de estos dos directores, de hecho, el tratamiento del acontecimiento histórico, no como telón de fondo, sino como asunto

⁷¹⁸ Rapisarda añade aquí que este distanciamiento de la vanguardia soviética surgía como método para recuperar la posesión de la lengua ya perdida, un modo originario de comunicación que se había contaminado por automatismo perceptivo, por la repetición, la alienación. la ruptura violenta del orden significaba el retorno a un orden primario y auténtico que había sido ahogado por las apariencias cosificadas. Este mismo reencuentro de las palabras con las cosas, se halla también en el trasfondo de la elección de Kozintsev y Trauberg de adaptar un clásico como Gogol en *El abrigo*. Por tanto, Rapisarda está conectando el idealismo en su sentido de juego y vitalismo a la vanguardia soviética: “el esfuerzo de recuperación de un existir originario y libre de la opresión de los convencionalismos cotidianos” y cuya raíz es nietzscheana. Rapisarda, *Op. cit.*, 220-222.

principal de la película. A menudo, *La nueva Babilonia* ha sido señalada como el paradigma de maduración de la vanguardia cinematográfica soviética, factor éste que disgustaría al mismo Shklovsky⁷¹⁹ puesto que en el plano formal se estaba ejerciendo una adecuación a fórmulas naturalistas que sostenían el carácter melodramático del film aunque no se despachaban las técnicas más agresivas de montaje como recurso dramático y estructurando una dialéctica del mundo burgués/obrero. Aunque persiste la preferencia por lo grotesco, era subrayado a través de un montaje impactante, el argumento ya no es un pretexto para articular los gags y las “excentricidades” que caracterizaban los inicios de la Fábrica, también se han suavizado las distorsiones semánticas (o extrañamiento) basadas en la distorsión de la relación entre signo y significado y en la disonancia entre imagen u objeto y el contexto. Algo, por cierto, que no se retomará en el cine sonoro hasta la llegada de Brecht en la República de Weimar. De todos modos podemos seguir señalando la materialidad de *La Nueva Babilonia* como aquella donde *el lenguaje se estructura conscientemente como un ensamblaje de conflictos visuales pero a la vez se desarrollan en la solidez de un espacio narrativo con perspectiva*⁷²⁰.



Algunas imágenes que organizan el contraste visual prototípico de *La nueva Babilonia*, entre la vida burguesa, inconsciente y lujuriosa, y la clase obrera junto al ejército a punto de ser asediado París.

También es sintomático que *la Nueva Babilonia*, sea la última película del cine mudo de Kozintsev y Trauberg o la penúltima si

⁷¹⁹ Shklovsky, Víctor: “El lenguaje cinematográfico de la Nueva Babilonia” (1930), *Ibid*, pp. 154-156.

⁷²⁰ Rapisarda, *Op. cit.*, p. 23.

consideramos *Odna* como película silente-. *Odna* (1931), un film mudo con algunas incorporaciones posteriores de sonido, marca ya el camino hacia la reproducción de la política quinquenal: reconstrucción cultural y colectivización. Una joven graduada en magisterio, interpretada por Yelena Kuzmina, luchando contra sus deseos individualistas –casarse y comprarse una casa en la ciudad- es llamada a ejercer como profesora en tierras siberianas, una vez se halle entre las “primitivas” tribus ganaderas la protagonista tendrá que luchar contra los prejuicios, la apatía y los residuos de los kulak de la zona rural. Las pocas incorporaciones de sonido subrayan el mensaje político del Estado como instancia superior a los derechos individuales: “¡Camaradas! No se trata del destino de cientos de personas, sino de millones. La pregunta sigue siendo una sola: ¿Qué has hecho? ¿Qué estás haciendo? ¿Qué harás?”. Resulta impactante en el caso de Konzintsev-Trauberg el abandono de métodos crítico como el desarrollado extrañamiento frente a películas como *Odna*, que aunque fuera realizada con técnica silente, está mucho más cerca de la sonora *La juventud de Máximo* (Yunost Máxima, 1934) que de la *Nueva Babilonia*. Al margen de esta transición hacia el melodrama realista, no podemos despachar la idea de que la FEKS estableció desde un principio un dialogo crítico con la institución cinematográfica, que pasaban por un concepto como el *extrañamiento* tan relevante para la puesta en crisis de las políticas y dispositivos de representación durante la modernidad cinematográfica.

6.4.3. Lev Kuleshov y la crítica ideológica

Para un análisis de las dinámicas de este director creemos interesante reproducir aquí las siguientes palabras sobre la praxis de Kuleshov: “La actividad cinematográfica de Kuleshov (...) ignora la estética (que remite siempre a la idea de mimesis y realidad), la hace no-pertinente y, con ello, ignora la diferencia entre forma, contenido y material, la concepción de la obra como un todo orgánico producido por un sujeto creador, y la oposición entre “verdadero arte” y espectáculo. En otras palabras, la obra de Kuleshov “decreta” el “final del arte” en la edad contemporánea, y pone en duda el sistema filosófico en el que la estética es parte esencial; es una obra, se puede decir, usando las mismas palabras que Kuleshov usa para el cine, “orgánica con la época moderna.”⁷²¹

Esta organicidad con la época moderna llevó a Kulechov, ya en 1918, a entender que si cada producción cultural tenía su propio método artístico para expresar sus ideas, sólo los americanos se habían percatado de cuál era, en el medio cinematográfico, el método mediante el que se expresaba

⁷²¹ Mariniello, *Op. cit.*, p. 240.

artísticamente: la rítmica del montaje⁷²².

Vamos a ver cómo se concreta esta organicidad con la época moderna y cómo emerge cierta crítica, no sólo en el plano formal sino también, y esto es casi una excepción en la cinematografía soviética, hacia la propia condición social del artista en la URSS estalinista.

Para apreciar el respeto de Kuleshov hacia la cultura de masas, que por otro lado le valdrá frecuentes críticas por su *americanitis*, sólo hace falta acceder a un film como *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (Neobyshiainie prikliuchenia Mistera Westa v strane bolshevikov, 1924). Se trata también aquí de una película de gangsters o de vándalos de medio pelo que simbolizan los restos de la vieja cultura zarista. En el caso de Kuleshov, las técnicas vanguardistas del shock que pueden ser atribuibles a alumnos suyos como Eisenstein, quedan desplazadas a favor de la articulación de una narrativa que utiliza los modos de representación desarrollados por la industria hollywoodiense. El dispositivo crítico viene dado aquí por el desplazamiento de esos códigos lingüísticos para llevar a cabo una crítica ideológica desde el contexto soviético. Podríamos decir que la adopción del género de aventuras en Kulechov, deviene el medio por el cual elabora un ejercicio de crítica a la misma industria cultural y su capacidad para generar mitos: el magnate Mr. West, con motivo de su viaje de negocios a la URSS, es avisado e “informado” mediante los artículos de la prensa americana acerca del bárbaro y peligroso “Bolchevique ruso típico”.



Imágenes del “Típico ruso bolchevique” en el reportaje de la prensa occidental en *Las extraordinarias aventuras de Mr. West*.

Cuando el señor West llega a la Unión Soviética y a pesar de los esfuerzos de su guardaespaldas, el cowboy Jeddy (Boris Barnet), es víctima de un robo a manos de un chaval que trabaja para una pandilla de gangsters interpretados por unos actores formados en la escuela meyerholdiana: Pudovkin como líder de la pandilla (Zhban), Alexandra Khokhlova – esposa de Kuleshov y estrella de casi todas sus películas- como la desfasada Condesa y Serguei Komarov en el papel del tuerto irónicamente llamado

⁷²² Kuleshov, Lev: “The Art of Cinema” (1918) en Taylor-Christie, *The film factory*, pp. 45-46.

“Dandy”. Todos estos personajes desfasados se inspirarán en los recortes de prensa que el señor West llevaba en su equipaje para engatusarlo y hacerle creer que lo han raptado los bárbaros bolcheviques. Finalmente, con ayuda del mismo Jeddy y una amiga americana, Ellen, que trabaja para la Unión Soviética, ayudan a la policía a rescatar al señor West del embrollo. Una vez a salvo, un soviético “real” le enseña la “real” Moscú y los disciplinados trabajadores soviéticos. Sin embargo, el juego entre realidad y ficción que Kuleshov utiliza en éste y otros filmes, lleva a algunos a señalar un posible terreno para la crítica a ciertas restricciones partidistas o, al menos a jugar con la ambivalencia tal y como vemos en *Mr. West*: “But with its exploration of questions of reality and falseness it retains an ambivalent dimension, one which can be interpreted further to hint at a criticism of Soviet society itself. After all, is the “real” Soviet Union Mr. West is shown at the end of the film actually genuine? Just how far first part of the film has been shown to be false? Still, with its apparent tribute to American cinema, the film paved the way for Bolshevik-minded critics to attack Kuleshov”⁷²³.

A raíz de la película posterior con guión de Shklovsky, *En nombre de la ley* o *Dura Lex* (По закону, 1926), Kuleshov fue más duramente criticado por su americanismo que en *Mr. West*. Basado en un texto de Jack London, *The Unexpected*, fue restringido en su distribución y exhibido sólo en algunos clubes obreros además de alentar las acusaciones hacia Kuleshov como formalista que evitaba expresar la ideología bolchevique. Para nada podía ser así cuando Kuleshov había insinuado la idea, desarrollada posteriormente por la teoría sesentayochista, de que el montaje estaba determinado por la ideología. Esto se insinuaba en la misma *Mr. West* a raíz de las fotografías de bárbaros bolcheviques en la prensa estadounidense, pero en uno de sus escritos lo dejaba claro:

*Even if this events arte printed without commentaries, without editorial explanations and commentaries, (...) the political world-of view of the editor of the paper still determines the montage of one or another paper. (...) The Soviet paper is edited completely otherwise: the information about these very same events would be edited so as to illuminate the entire condition of things in the capitalist world, to reveal its essential exploitativeness, and the position of the workers as it is in reality. (...) In the communist paper the class nature of the fact will be revealed, while in the bourgeois press this nature will be fogged over, perverted.*⁷²⁴

⁷²³ Gillespie, David C.: *Early Soviet cinema: innovation, ideology and propaganda*, Wallflower Press, 2000, London, p. 29.

⁷²⁴ Kulechov, Lev: “The principles of Montaje (From the practice of film direction)” (1935) en Levaco, Ronald: *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, University of California

Estas mismas premisas se dan en el film donde el montaje revela el modo cómo el cineasta se relaciona con su entorno, es decir, su ideología. De este modo Kulechov estaba apuntando a las relaciones materiales de la ideología, fenómeno que Althusser desgranará desde la filosofía a final de la década de los sesenta al señalar el “dispositivo conceptual” entendido como el contenedor de ideas y creencias de la conciencia de un sujeto que guía así su comportamiento material⁷²⁵. Por parte de Kulechov, esta postura era más sensata que, como veremos, la de un Vertov que pretendía hacer emerger de la materialidad de la imagen, no un devenir ideológico, sino la verdad. Se trataría pues de la pervivencia aquí del concepto de ideología epistemológicamente negativa en el cine de Vertov - en una disyuntiva de valor verdadero/falso- mientras que la teoría y praxis de Kulechov estaría más cerca de entender la producción cultural desde la “ideología práctica”.

En el caso de *Dura Lex*, un film ambientado en la fiebre del oro, se procedía justamente de este modo, bajo la creencia de que la presentación de los fenómenos a través del montaje, marcaba una brecha entre éstos y la representación de los mismos. Como si de un proceso de distanciamiento se tratase -recordemos que Shklovsky participa en este film- el montaje operaba para evidenciar el orden del discurso: no es realidad sino espectáculo: “not concerned with revealing reality in a truthful way”⁷²⁶. El carácter metareflexivo desde el marco de un cine comercial o de entretenimiento, hace de este cineasta un caso totalmente excepcional que acabará por culminar en la película *El gran consolador* (*Velikiy uteshitel*; 1933) y no con pocos fracasos de por medio.

El gran consolador ha sido frecuentemente calificado como la única película que en la filmografía soviética de esos años planteó la cuestión acerca de la función social del artista. Nos atreveríamos a añadir que *El gran consolador* constituye todo un ejercicio de crítica ideológica y un paradigma de modernidad cinematográfica con veinte años de anticipo. Sin embargo, este controvertido asunto queda camuflado en la trama a lo western del film que se desarrolla en Texas en 1899. Bill Porter es un preso que goza de los favores del director de prisión gracias a su talento para escribir relatos cortos que firma como O. Henry, sobre su conciencia pesa el no relatar en sus publicaciones las torturas que sufren algunos de sus compañeros, “artistas” ellos también, pero especializados en otras especializaciones como abrir cajas

Press, Berkeley, 1974, p. 183.

⁷²⁵ Estas reflexiones se diseminarán en la teoría cinematográfica de ese período y se concretarán en la diferenciación, un tanto monolítica, entre *cine materialista* - no representativo, revela los modos de producción- y *cine idealista* -oculta las marcas de enunciación-. En Fargier, Jean Paul: “Le processus de production de film” y Leblanc, Gerard: “Direction” en *Cinéthique*, n° 6, 1970, p. 63 y 129.

⁷²⁶ Ferro, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit, 1988, p. 30.

fuertes, caso de uno de los presos protagonistas, James Valentine. Uno de los momentos más interesantes del filme sucede cuando en determinado momento de la trama, cuando James es engatusado con un falso indulto para prestar su talento al director de un banco, O. Henry desarrolla su propio relato para el periódico. Aquí Kuleshov recurre a una secuencia de “cine dentro del cine”, este ejercicio metadiscursivo se realiza mediante el retorno a los métodos del cine mudo con sus planos musicados e interpretaciones sobreactuadas, actores maquillados a la moda de los años veinte e intertítulos o voz en off narrando la acción. Esta secuencia lleva a la pantalla la ficción de la ficción, el relato de Porter sobre el caso de un ladrón de bancos que presta su servicio a la sociedad al rescatar una niña atrapada en una caja fuerte. Kuleshov, acude al elemento del intertítulo más allá de los momentos metadiscursivos y con éste, por ejemplo, al final de la película cuando ya de vuelta el plano de la “realidad”, sarcásticamente se nos indica un epílogo dedicado al “Final Feliz”. Así asistimos a la muerte final de James de vuelta a la cárcel y a la dura represión de los presos quienes tras conocer el engaño al que han sometido a James intentan rebelarse desde sus celdas. Podríamos calificar por tanto, este “extrañamiento” sobre la herramienta silente del intertítulo como un temprano ejercicio de crítica institucional donde se le señala al espectador el carácter ideológico de la producción cultural sometida a un régimen represivo. Al mismo tiempo, el juego de realidad/fantasia que atraviesa toda la película, quizá un guiño al rol prestidigitador del cineasta, constituye de hecho la autoconciencia no sólo del cineasta y su responsabilidad social sino de la propia historia del cine y su rol esquizoide entre el espectáculo popular y su adecuación a un determinado papel político.

¿Hay algo verdadero en los relatos cortos que publica desde la cárcel O. Henry? O son sólo mera fantasía y ensoñación tal y como le reprochan a su fiel lectora Dulcinea⁷²⁷. Esta joven lectora de los relatos de Porter, un guiño de Kuleshov a las fantasías quijotescas, constituye una trama paralela a la trama carcelaria de James Valentine y compañía. Se trata de una dependienta soltera que tiene que aguantar los acosos misóginos de un pretendiente y el despotismo de su jefe. A lo largo de la película Kuleshov juega él mismo el papel de mago y lleva el ilusionismo un paso más allá cuando al final del film el espectador se topa con que la vida de Dulcinea ha sido sólo una ensoñación de Bill Porter sobre su inexistente vida como escritor. Las últimas palabras del film a cargo de Bill, quien reflexionando sobre el carácter melodramático de Dulcinea “demasiado banal para el buen arte”, son demoledoras y pueden llevar casi sin confusiones a calificar *Velikiy uteshitel* como una dura crítica a las circunstancias políticas de la Unión

⁷²⁷ Este personaje secundario interpretado por Alexandra Khokhlova vuelve a desarrollar la perspectiva de género de la película.

Soviética en los años treinta y como una reflexión crítica a la propia institución artística: “Nunca podré escribir lo que sé, lo que se debe escribir. Aunque puede que algún día lleguen otros... ¿Llegarán otros?”.

Del mismo modo que *Odna*, el film de Kuleshov debe ser contextualizado en esta etapa abocada a la Reconstrucción Cultural. Tengamos en cuenta aquí que en 1929 la riqueza literaria llegó a su fin cuando el Partido impone la hegemonía de la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) idea de una literatura populista era contraria a cualquier tipo de figuras vinculadas a una intelligentsia o a la experimentación formalista, sacó donde la institución oficial ubicaba tanto a Dostoievsky como a Gorki; a Mayakovski o a gente cercana a la literatura popular como Alexei Tolstoy⁷²⁸. El decreto de la RAPP era el de una literatura con *utilidad social* – concepto que aparece a menudo en el film cuando el director de la prisión se dirige a Porter y le incita, más allá de escribir sus relatos cortos, a realizar una verdadera obra social-. De hecho, esta aberración frente a la vanguardia ya la hemos visto en Lenin, ahora éste factor se convertía en una clara línea político-cultural. Para 1932, la RAPP fue disuelta y se sustituyó por la Unión de Escritores Soviéticos -liderada por Zhanov- de modo que la utilidad social de la literatura persistía pero sin negar toda la tradición realista del siglo XIX.

En este sentido, los dos filmes aclamados en la Conferencia de los Trabajadores de la Cinematografía Soviética de 1935 y totalmente fuera de parámetros formalistas, serán: *Chapaev* (1934), de los llamados hermanos Vasilyev, sobre la figura heroica del comandante del Ejército Rojo que da el pistoletazo de salida a la serie de películas dedicadas a exaltar figuras patrióticas; y el otro claro ejemplo ilustrado en *Alexander Nevsky* (Eisenstein; 1938). A pesar de que el decreto de la Conferencia fuera desestimar el cine “de montaje” a favor de la transparencia narrativa, un film del mismo Eisenstein como *Lo viejo y lo nuevo/La línea general* (codirigida con Grigori Aleksandrov; 1929) fue defendido también como modelo a seguir. En el caso de *Lo viejo y lo nuevo*, dedicado a exaltar la implementación del sovhos (granjas que dependían directamente del Estado) y cooperativas agrarias (kolhoz) en la zona rural con el esfuerzo de unos campesinos pobres que deciden enfrentarse así al kulak, estaba experimentando su idea de “montaje polifónico” cuya síntesis de música e imagen debía revelar el significado último del film⁷²⁹. Paradójicamente, durante el primer periodo de inflexión

⁷²⁸ Sobre este periodo de transición hacia el Realismo socialista véase Fitzpatrick, Sheila (Ed.): *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington, 1978 junto a las dos obras más recomendadas sobre el tema de Realismo socialista en Robin, Régine: *Socialist realism: an impossible aesthetic*, Stanford University Press, 1992 y Clark, Katerina: *The Soviet novel: history as ritual*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.

⁷²⁹ Eisenstein, Serguei: *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 1990 (1942), p. 64.

hacia la política cultural de línea dura en el año 1928, cuando tiene lugar la I Conferencia Pansoviética del PC⁷³⁰. Una de las observaciones que se lanzaría en el mitin sería la calificación de *Octubre* (1928) de Eisenstein, donde experimentó sobre el montaje como vehículo de la propaganda revolucionaria, como un notable fracaso. Según Timofei Rokotov, crítico de *Zhizn iskusstva*, la prensa anunciaba que aquellos que defendían la película eran “unos cretinos políticos y unos estetas sin principios”⁷³¹. *Octubre* representaba el ejemplo de producción artística ilegible para las masas, un eslogan del que la opinión pública no dejará de hacerse eco hasta la llegada de la “tolerancia” con Nikita Khrushchev en 1953. Pero para Rokotov, el fallo del film estaba más allá de las desavenencias con la vanguardia, no había logrado una conexión emotiva del espectador con los acontecimientos de la revolución de octubre. Eisenstein intentaría corregir este desvío en sus siguientes filmes como *Lo viejo y lo nuevo* y *Alexander Nevsky*.

Por otro lado, del mismo modo en que podemos encontrar algunos gérmenes del Realismo socialista en las prácticas vanguardistas, también podríamos vincular la heterodoxia de prácticas cinematográficas de los primeros veinte a la dificultad del mismo concepto de Realismo socialista⁷³² para conjugar un debate que se venía dando desde la década de los veinte y que venía referido tanto a figuras, estilos, temas... Tal y como atestigua la tesis de Régine Robin se trataba más bien de una “imposibilidad”⁷³³ a pesar de reconocerle ciertas constantes como la exaltación de las políticas del régimen; la presencia del héroe positivo; el culto a la personalidad de Stalin; la expresión de individuos y formas típicas...etc. En el campo estilístico, solamente podríamos destacar una política clave que se irá implementando paulatinamente: relato estructurado de acuerdo a alcanzar unos fines narrativos y desestimación de toda experimentación formal. En todo caso, si se puede denominar al Realismo socialista como institución, durante finales de los años veinte y principios de los treinta no es posible establecer un corte limpio entre prácticas vanguardistas y prácticas oficialistas.

⁷³⁰ En 1924 había muerto Lenin y Stalin comenzaba su ascensión al poder, en 1929 Trotsky y Zinóviev son expulsados del partido y en 1931 se convierte en el definitivo sucesor de Lenin.

⁷³¹ Rokotov, Timofei: “Why is *October* Difficult?” (1928) en Taylor y Christie, *The film factory*, pp. 219-220.

⁷³² Las conferencias de Zhanov, Gorki, Radek y Bukharin en el Congreso de 1934 se pueden consultar on-line en http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/index.htm [Consulta: 24 de enero de 2011].

⁷³³ Esta tesis está desarrollada sobretudo en la tercera parte del libro, Robin, *Op. cit.*, pp. 165-295.

6.4.4. Hacia la cultura afirmativa a través de la vanguardia: Eisenstein, Vertov, Dovchenko

Como ejemplo de la heterogeneidad de prácticas fílmicas aún bajo el régimen estalinista, sólo hay que comparar aquí tres filmes dispares entre sí pero que pivotan sobre los temas típicos del plan quinquenal, colectivización e industrialización forzosa⁷³⁴. Se trata de *La línea general*, *La Tierra* (Zemlya, Dovchenko; 1930) y la factográfica *Entusiasmo*, *Sinfonía de Donbass* (Entuziazm, Sinfonía Donbassa, Vertov; 1930), película que incluiremos en el apartado sobre Vertov.

La línea general presenta el relato típico de los filmes sobre colectivización: presentación de campesinos pobres vs. el kulak ambicioso y paulatina toma de consciencia del colectivo al comprobar los beneficios de crear una cooperativa. El proceso de concienciación era un tema recurrente desde *La huelga* (Stachka, Eisenstein; 1924); las de Pudovkin *La madre*, *El fin de San Petersburgo* y *Dezertir* (1933); *Zlatye gory* (Yutkevitch, 1931); *Ivan* (Dovchenko, 1932) o *Dom na Trubnoi* (Barnte, 1927). La película acaba en un final feliz con el tractor arrasando con las vallas que cercaban las tierras, símbolo final de la colectivización total. Este film practicaba los presupuestos del montaje dialéctico –igual que en *Octubre*–, tratando de dar un paso más allá del montaje de atracciones de los primeros filmes, el objetivo era crear una dinámica asociativa *capaz de construir una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase*⁷³⁵.

Aunque por largo tiempo haya prevalecido la idea, difundida por Jean-Luc Godard⁷³⁶, de que el método de Eisenstein era diametralmente opuesto al de Vertov, ambos convergen en este ideal de hacer del código cinematográfico un lenguaje universal del que emerja la “verdad de las cosas”, fenómeno que caracteriza la tendencia factográfica de Vertov: ambos

⁷³⁴ Como comenta José Enrique Monterde, manifestaciones del realismo socialista se dan ya en filmes de los primeros años veinte: filmes conmemorativos de los hechos revolucionarios como *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *Dejatoe Janvarka* (Viskousky, 1925); films históricos como *La nueva Babilonia* o *Parizsky 1871* (Madjanov, 1929) y sobretodo en la presentación del héroe individual y positivo *Arsenal* (1928) de Dovchenko. De igual modo, rasgos del estalinismo están ya presentes en el gobierno leninista. Monterde, José E.: *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, pp. 119-129.

⁷³⁵ En este mismo año 1929 Eisenstein publica uno de sus textos teóricos donde explica sus “Métodos de montaje” en *La Forma del cine*, Siglo XXI, Madrid, p. 72.

⁷³⁶ Ejemplo paradigmático de ello es la oposición entre el cine-ojo de Vertov y el cine-puño de Eisenstein al que apela Godard, aunque, finalmente ambos representen “las dos manos de un mismo cuerpo”. Recordemos el homenaje a la radical postura de no-representación de Vertov cuando Godard junto a Gorin fundarán su colectivo cinematográfico como el “grupo Dziga Vértov” en 1968. Entrevista con Robert Kolker Phillip: “Angle and Reality: Godard and Gorin in America” (1972) en Sterrit, David (Ed.): *Jean-Luc Godard: interviews*, University Press of Mississippi, 1998, p. 67.

apelaban a una tercera realidad que emerge de la combinación de imágenes en movimiento distinta al tipo de realidad representativa tradicional. La factura de *La línea general*, rodada con campesinos auténticos, seguía los esquemas estalinistas con la estética del *agit film*, una forma muy distinta a la escritura lírica de Dovchenko.

Aleksandr Dovchenko en *La tierra*, también una obra épica sobre la colectivización, esta vez filtraba el tema a través de una oda al ciclo regenerativo de la vida. Lo que más sorprende de esta película es el uso de un lenguaje completamente distinto al de Eisenstein o a al de vanguardistas menos radicales como Pudovkin. *La tierra* sigue presentando la fundación del mito socialista pero desde una materialidad que no visualiza el dispositivo representacional sino que lo oculta a favor de la mística del relato y que a pesar de ser mudo, tal y como se expresaba Dreyer en su último film silente *La pasión de Juana de Arco* (1928), es una película que habla⁷³⁷. Esta película estaría más arraigada en la tradición rusa anterior al vanguardismo que ninguna otra a través de una conexión mucho más íntima con los personajes -que aquí sí son actores-. A pesar de la exaltación de la colectivización como guía principal de la narración y el típico enfrentamiento entre campesinos del kolhos y kulak, la historia apunta a la refundación del mito de la vida. A menudo Dovchenko nos parece indicar las correspondencias entre un la muerte y resurrección de un Jesucristo en el plano de la falsa ideología -representada por el cura- con el ahora terrenal sacrificio del joven campesino Vasily quien “con sangre caliente firmó la sentencia suprema contra vuestro enemigo de clase”. Sangre de la que resurge la nueva vida soviética y colectiva llena de abundancia, todo ello circunscrito por el símbolo femenino de la fertilidad y la preeminencia del paisaje ucraniano: constantes grandes planos entre el cielo y la tierra en el que se sitúan los personajes y que denotan cierta conexión con un cineasta soviético posterior como Tarkovsky. El mismo Tarkovsky señalará la diferencia esencial entre el cine de Dovchenko y el resto de sus contemporáneos: “su principio básico era la destrucción de la llamada expresividad, es decir, quería eliminar la frontera entre la imagen y la vida real. En otras palabras, quería que la vida real causara su efecto expresivo, en imágenes”⁷³⁸. Aquí recae la distinción entre Dovchenko y el resto de cineastas revolucionarios, tal como Tarkovsky lo expresa, es la oposición misma lo que para él encara la idea de vanguardia en Dovchenko: como “mera constatación de una situación trágica, expresión de una crisis de los ideales de belleza “sin ganar unos nuevos”, una simple búsqueda o

⁷³⁷ Bazin, André et al.: *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 1999, p. 43

⁷³⁸ Tarkovsky, Andrei Arsenevich: *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1997, pp. 120 y ss.

experimento...contra el Arte⁷³⁹.



La tierra, 1930

6.4.5. Fridrikh Ermler y el melodrama social

En el caso del melodrama, cabe mencionar un caso como el de

⁷³⁹ Tarkovsky sigue: “De experimento y de búsqueda artística se suele hablar sobre todo en relación con el vanguardismo. Pero, la palabra experimentó, ¿qué significa en arte? ¿Probar y ver qué es lo que resulta? Y si no se obtuviera nada, eso sería el problema de aquel pobre hombre, el artista de vanguardia. Pero una obra de arte lleva en sí una unidad estética y de ideas, es un organismo que vive y se desarrolla según leyes propias.”, *Ibid*, p. 123.

Fridrikh Ermler quien cultivara el género *bytovoi* (asuntos de actualidad), películas que solían incidir en los asuntos conflictivos del periodo de la NEP cuando hacía ya diez años de la Revolución de octubre e intentado integrar la vanguardia en el cine comercial. En *Katka bumazhnii ranet* (1926) [Katka, la vendedora de manzanas] una joven emigrada a un Leningrado lleno de corrupción vive numerosas aventuras que, según Youngblood, salvo por el final feliz, logra esquivar los clichés típicos del melodrama primitivo. Por ejemplo, el personaje negativo no es un burgués, sus compinches están retratados como parte de la clase obrera soviética y no como los restos depravados de un lumpenproletariado de la época zarista y todo personaje vandálico está retratado con bastante realismo⁷⁴⁰. En su siguiente film, *Parizhskiy sapozhnik* (1927) [El zapatero de París] desecha ya el final feliz a favor de un inusual fin violento. De nuevo aquí se trataba de la chica metida en problemas y embarazada. Según las críticas⁷⁴¹ más favorables *Parizhskiy sapozhnik* había resuelto los excesos vanguardistas y los de la “basura” comercial a través del realismo y cierto esteticismo; se le reprochaba a su vez –pudiendo ser esto considerado positivamente– la ausencia de respuestas a los problemas que retrataba y el reflejo de las cuestiones de clase de una forma ambigua... Otras veces, estos componentes de la filmografía de un director situado a la izquierda del PC, le llevarían también a situarse en los márgenes como sucedió con *Dom v sugrobakh* [La casa en las dunas], melodrama que retrataba las duras condiciones de vida en el invierno de 1919.

Con *Las ruinas de un imperio* (*Oblomok imperii*, 1929-1930) una de las más aclamadas películas de Ermler, se cierra una etapa tanto en la deriva del director como en la del cine soviético pre-stalinista. En este caso se trataba de representar la difícil tarea de transformar no sólo una sociedad estructuralmente sino, culturalmente a través de un sargento del Ejército Rojo que tras la Guerra Civil pierde la memoria. El protagonista Filimonov, tras recuperar la conciencia de lo que ha pasado decide volver a San Petersburgo para buscar a su mujer. En el periplo, Filimonov se topa con la serie de transformaciones sucedidas tras 1917, algunas son tratadas con humor como la incorrecta decodificación de términos nuevos como Fabkom (comité de fábrica) que Filimonov interpreta como el Señor Fabkom dueño

⁷⁴⁰ Youngblood, “Cinema as Social Criticism. The Early Films of Fridrik Ermler”, en Lawton, *Op. cit.*, p. 67.

⁷⁴¹ Youngblood cita las revistas *Sovetskii ekran*; las críticas de la Asociación de Cine Revolucionario (ARK) luego ARRK y de la asociación de amigos del cine soviético (ODSK) y las de la revista *Puti kino*. *Ibid*, p. 70-71. Sobre las políticas de ambos organismos ODSK y la ARK, además de tantos otros antes de la era stalinista, consultar los elocuentes capítulos “The disorganisation of organisation: the early twenties” y “The organisation of the disorganisation: the later twenties” en Taylor, *The politics of the Soviet cinema, 1917-1929*, pp. 64-101.

de la fábrica; o el esmero de Filimonov al esconder un ejemplar del *Pravda* cuando los guardias están pasando revista en la fábrica...Por otro lado, se articulan problemáticas culturales que la revolución y la reestructuración de la sociedad soviética no solucionaron, ese es el caso de la contradicción entre un nuevo discurso cultural feminista y la real condición de la mujer puertas adentro – a través del caso de la mujer de Filimonov y su nuevo esposo, un trabajador cultural que precisamente realiza mítines sobre el tema en el club obrero de la fábrica pero en casa resulta ser un déspota.

Las ruinas, tras su estreno, fue aclamado por la crítica como uno de los mejores filmes soviéticos que se habían realizado hasta entonces. Los recursos innovadores de la vanguardia se articulaban en momentos decisivos del film como el shock de Filimonov al recuperar la memoria, cierto expresionismo en los momentos de flashbacks, la impresión causada por el nuevo Leningrado repleto de rascacielos...la representación de la modernidad suponía la articulación de imágenes de forma rítmica y dinámica mientras que el conjunto del film seguía una unidad estilística y narrativa que transmitían de forma coherente toda la historia. Algunos hicieron de *Las ruinas* el paradigma que resolvía la batalla entre las innovaciones de Leningrado y el frente reaccionario de Moscú. De hecho Ermler había organizado su propio Taller de Experimentación Cinematográfica, el KEM (*kino-eksperimental'naia masterskaia*). Según Peter Bagrov⁷⁴², podemos detectar claras influencias provenientes de Trauberg y Kozintsev en películas de Ermler como *Skarlatina* (1924), inspirada por *Las aventuras de Octobrina*; y en *Katka* por *La ruta del diablo*. Curiosamente, años más tarde, las aclamaciones de Ermler se volverían en su contra y sería denunciado como “formalista”. Ya con tecnología sonora y la Conferencia de 1928 dando sus frutos, Ermler se dedicará a realizar filmes acordes con el Realismo socialista como *Vstrechnyy* (1932) junto a Yutkevitch; *Krestyane* (1935) o *Velikiy grazhdanin* (1938) [Campesinos y El gran ciudadano] hasta su muerte en 1967.

6.4.6. La ultraortodoxia de la vanguardia: Vertov

En los títulos de crédito iniciales de uno de los documentales más celebrados, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) – producido por el VUFKU, Comité Panucraniano de cine y fotografía–realizado por el equipo de Vertov, junto a su hermano Mikhail Kaufman y su mujer Elizaveta Svilova, se presenta el proyecto de este colectivo: la *primera película sin guión, sin actores, sin ficción, fuera de los decorados*, en alusión directa a los parámetros estéticos e industriales hegemónicos. Vertov

⁷⁴² Bagrov, Peter: “Ermler, Stalin, and Animation: On the Film *The Peasants* (1934)” en *KinoKultura*, nº 15, January. 2007. Disponible on-line en <http://www.kinokultura.com/index.html> [Consulta 21 de enero de 2011].

estaba presentando la producción en esencia, el *verum factum* del que emerge el *acontecimiento*. En palabras de Tretiakov, en su ensayo titulado “Nuestro cine” comentará: “Vertov doesn’t go by the Word “director”, which relates to acting; he is an “author-manager” (...) Vertov discovers this event. He does not construct an illusory World with the asístanse of writers, actors, and set Designers. He just places his camera right into the middle of the dense mater of real life”⁷⁴³.

Uno de los principios de la tendencia de la factografía⁷⁴⁴ consistirá precisamente en esta idea: todos los objetos contienen conocimiento, todo objeto es producción de información. El mensaje político se halla pues en la propia materia, principio que se traducirá en el slogan del Kino-glaz de Vertov: *no describir, sino grabar*.⁷⁴⁵

Para entender este concepto de factografía hemos de ubicarlo en el marasmo de neologismos que acompañan a la vanguardia soviética entre los cuales está también el de productivismo. Básicamente, se trataba de dar la vuelta a lo expuesto por Marx: si la tradición artística ha estado siempre determinada por un plano socio-económico aún a pesar del carácter “ilusionista” del arte burgués, la producción artística soviética debería invertir esta relación y hallar aquello que tiene de materialista “la fábrica de sueños”. Esta era una forma de pretender despojar el arte de sus “vicios idealistas”; en el caso del productivismo, Tretiakov, Vertov, Arvatov... entienden que la materialidad de la práctica creadora incide en la transformación del contexto social en el que se halla inscrita. En este sentido, otros conceptos como el de “escritura operante” de Sergei Tretiakov⁷⁴⁶, serán recuperado más tarde por Benjamin al tratar de expresar

⁷⁴³ Tretiakov, Serguei: “Our cinema” en *October*, nº 118, Fall 2006, pp. 27-44.

⁷⁴⁴ La factografía como ismo de la vanguardia emerge de la refundación de la revista del *LEF* en *Novyi LEF*, una vez Mayakovski la deja en manos de Serguei Tretiakov en 1927. En esta nueva edición y a diferencia de la anterior, la fotografía y la imagen documental ocuparán el lugar prominente. Sobre los postulados de la factografía en la *Novyi LEF* véase: Dickerman, Leah: “The fact and the photograf” en *October*, nº 118, *Op. cit.*, pp. 133-152. Por otro lado, la factografía fue furto del auge de la prensa ilustrada, el empuje de la llamada fotografía obrera, medio desde el que se teoriza la factografía y que pretendía cambiar las estructuras de producción y consumo de la información dando lugar a una nueva esfera pública proletaria e involucrarse en los procesos de colectivización de granjas mediante la documentación de todo el proceso.

⁷⁴⁵ Conferencia de Devin Fore titulada “Labor *sans phrase*”, en el marco del seminario *Los nuevos productivismos*, viernes 27 de marzo en el MACBA. La ponencia se basó en el texto del mismo autor: Fore, Devin: “The Operative Word in Soviet Factography”, *October* nº 118, *Op. cit.*, pp. 95-131. Este número editado por el mismo Fore supone un paso más allá al texto de Benjamin Buchloh editado en la misma *October*, nº 30, en otoño del 1984 “De la factura a la faktografía” publicado en castellano en *Formalismo e Historicidad. Models y métodos en el arte contemporáneo del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, pp. 117-152.

⁷⁴⁶ El dramaturgo vanguardista Serguei Tretiakov, al igual que Eisenstein, Medvedkin o el psicólogo Aleksandr Luriia, se desplazaron al campo para entender y participar en el

aquellas rupturas que en el campo del arte se focalizan en la organización del trabajo como lugar para generar nuevos sujetos políticos.

Para una comprensión mayor del productivismo es importante recuperar los textos de Boris Arvatov⁷⁴⁷, miembro del INKhUK, el Instituto de la Cultura Artística, historiador del arte y teórico del LEF, escritos en 1926 sobre *Arte y Producción* donde trataba de trascender la oposición entre postulados izquierdistas (desactivación del “arte eterno”) y derechistas (protección del arte antiguo)⁷⁴⁸ a través de cierto funcionalismo del arte, cuyo destino natural en la sociedad proletaria era la industria. No es de extrañar pues el ánimo hacia el “arte activo, elevándolo hasta la más alta cualificación profesional”⁷⁴⁹.

proceso de creación de los kolkhoz. Tanto científicos como intelectuales se desplazaron a la zona rural para entrar en contacto con lo que suponía “una total reestructuración de la consciencia premoderna”. En el caso de Tretiakov y de su texto seminal “The writer and the socialist village” éste se desplazó al kolkhoz *El faro comunista*, en la zona del Cáucaso, primero como reportero y más tarde como encargado de gestionar la estructura de comunicaciones entre la granja y Moscú, generando un periódico, transportando y realizando programaciones cinematográficas, montando una radio...*El faro comunista* le dio a Tretiakov la posibilidad de llevar a la práctica todos los preceptos del operativismo, incluyendo aquella transformación de una esfera pública en la que el autor deviene productor. El texto derivado de esta experiencia será difundido en la República de Weimar, en 1931 en la *Gesellschaft der Freunde des neuen RuBland* (Sociedad de los Amigos de la Nueva Rusia). la difusión más relevante de estas ideas de Tretiakov fue el texto de Benjamin “El autor como productor” en 1934. Más información sobre el texto de Tretiakov en Introducción a “The writer and the socialista village” de Serguei Tretiakov, *October* nº 118, *Op. cit.*, pp. 63-70.

⁷⁴⁷ Arvatov, Boris: *Arte y Producción. El programa del productivismo*, Comunicación serie b-Alberto Corazón, Madrid, 1973 (1926).

⁷⁴⁸ Según comenta Arvatov, ambas partes contendientes, que identifica como figurativos contra abstractos, o la derecha y la izquierda artística –que no política-, capitularon ante la idea de fundir el arte con la organización social. Con la derrota de ambos proyectos artísticos llegaron, según Arvatov, los marxistas revolucionarios “por convicción”, ya que “comprendían la necesidad de romper decididamente con el arte puro de todo tipo, incluido el izquierdista. Comenzaron criticando los conceptos básicos de la estética burguesa y en lugar del problema de la forma, plantearon el problema de los métodos de trabajo”. *Ibid*, pp. 70-74.

⁷⁴⁹ Este proceso hacia lo que de modo general se entiende como constructivismo queda ilustrado en la misma trayectoria de artistas como Liubov Popova o Aleksandr Rodchenko al abandonar la vanguardista rusa pictórica en 1921, cuyo periodo quedará sepultado con la celebración de la exposición de pintura $5 \times 5 = 25$ como ya hemos señalado anteriormente. Tras la “última exposición” Rodchenko, Popova y otros artistas se pasarán a la publicidad, al cine o a las fábricas de textiles. Es en este contexto donde se podría ubicar la exclamación de Rodchenko: “El hombre que ha organizado su trabajo, su vida y a sí mismo, es un artista contemporáneo”. La dialéctica entre el arte como objeto social o como una disciplina autónoma se intentará superar sobre todo en los entornos del grupo del LEF, cuya trayectoria comienza con la entrada en el período de la NEP. “Por qué combate el LEF” firmado, entre otros, por Arvatov, Tretiakov, Mayakovski y Osip Brik en *Constructivismo*, *Op. cit.*, p. 93.



Diseños constructivistas aplicados a productos comerciales durante la NEP



Diseños de ropa funcional para la vida del obrero de Lyubov Popova.

El empuje de Arvatov, en afianzar los lazos entre arte y producción de bienes materiales de forma orgánica, estaba determinado por la propia necesidad de reformular la política de la NEP a través de la vanguardia: no se pretendía decorar objetos, ni aplicarles desde “afuera” las tendencias artísticas del momento, sino que esa organicidad era más bien una funcionalidad basada en la ingeniería, la técnica y los métodos de organización científica del trabajo.

En el ensayo de 1925 de Arvatov “La vida cotidiana y la Cultura del

Objeto”⁷⁵⁰, traduce por primera vez la atención hacia el consumo y la vida cotidiana; se trataba de imaginar cómo el socialismo transformaría los bienes capitalistas pasivos en objetos activos socialistas con vistas a producir nuevos sujetos modernos. Resulta sorprendente, tal y como apunta Christina Kiaer⁷⁵¹, la atención de este autor del comunismo temprano hacia algo que hoy nos resulta extrañamente familiar como es la transformación de los sujetos a través del consumo y del trabajo. Factor que en la Unión Soviética, como resultado de una masiva pero tecnológicamente primitiva infraestructura industrial, acompañarían una producción muy nimia de bienes de consumo. En mitad de esta fase de acumulación de capital de la NEP, la teoría de Arvatov trataba de ensayar una forma alternativa de modernidad socialista.

Arvatov creía en una interacción de los objetos de consumo y los objetos de producción en la esfera cotidiana o *byt*, articulada en formas “fijas y esqueléticas” serían capaces de transformarla en una *bytie*⁷⁵².

La oportunidad productivista de organizar la vida, de inventar nuevas formas de comunicación (a través del lenguaje por ejemplo.) es un factor que entraría en contacto con el movimiento formalista de Víctor Shklovsky y Boris Eikhenbaum cuando proponían re-conceptualizar los códigos del lenguaje para que se vinculasen *material* y *psíquicamente*⁷⁵³. El mismo

⁷⁵⁰ “The great majority of Marxists who address the problem of proletarian culture approach it on a purely ideological level, or at the very least take ideology as the point of departure for their investigations. Views on culture dominant within the Marxist sphere are characterized by a peculiar ideologism. Whenever comrades are called upon to explain social processes, including cultural ones, they begin with the production of material values. However, as soon as they attempt to explain the organizational connection between different forms of culture, they abandon their usual historic-materialist position, Thus for them, social consciousness as a form of culture takes pride of place, while material culture is sidelined. In the most extreme case, they analyze the technical system of society only in the narrow sense of a system that forms economic relations, of a system of economic relations as society's driving force”. Arvatov, Boris: “Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question)” en *October*, nº 81, Summer, 1997, pp. 119-128.

⁷⁵¹ Kiaer, Christina: “Boris Arvatov’s Socialist Objects” en *October*, nº 81, *Op. cit.*, pp. 105-118.

⁷⁵² *Bytie* en ruso significa “existencia” en el sentido de una existencia filosófica o espiritualmente significativa, opuesta diametralmente, en la cultura rusa, a la vida material diaria significada por *byt*. *Ibid*, p. 117.

⁷⁵³ Sobre el formalismo de Sklovski, Trotsky: “Aparte de los débiles ecos de los sistemas ideológicos prerrevolucionarios, la única teoría que se ha opuesto al marxismo en la Rusia soviética en los últimos años es la teoría formalista del arte. Lo paradójico en este caso es que el formalismo ruso estaba estrechamente ligado al futurismo ruso y, mientras éste ha capitulado políticamente ante el comunismo, el formalismo se ha opuesto al marxismo con todas sus fuerzas.” A pesar de ello, Trotsky ver elementos satisfactorios en esta “primera escuela científica de arte” donde Sklovski eleva “el estadio de la alquimia al de la química” pero se niegan a “admitir que sus métodos tienen sólo un valor accesorio, instrumental y técnico semejante al de la estadística para las ciencias sociales o el microscopio para la

Dionisio Arkadievich Kaufman eligió el apodo de Dziga Vertov, en ucraniano *dziga* es peonza, algo que gira incesante, zíngaro, gitano... y *vertet* en ruso es girar o dar vueltas... haciendo referencia a estas concepciones de dinamismo y “movimiento continuo”.

Recordemos que la presentación de la realidad de Vertov a través de su cine no se basaría en un registro tal cual de la naturaleza, sino en su dinamismo forjado a través del montaje expandido a todo el proceso de fabricación del film⁷⁵⁴. En Vertov, al igual que en Arvatov, la idea de una integración del objeto con la vida en una especie de prótesis posthumana, está presente ya desde la defensa del cine como *cine-ojo*: “nuestro ojo ve muy mal y muy poco, y por ello los hombres concibieron el microscopio para ver los fenómenos invisibles, inventaron el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos desconocidos, pusieron a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales”⁷⁵⁵. El cine-ojo aparece como el “cine-yo veo + cine-yo escribo + cine-yo organizo”⁷⁵⁶, no hay distinción entre lo orgánico y lo *maquínico*; sólo es la vieja concepción pasiva del arte lo que “impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de ser máquina”⁷⁵⁷.

Y sin embargo, vemos cómo Vertov, en consonancia con las ideas esbozadas por William Morris⁷⁵⁸ en torno al trabajo creativo y oponiéndose a las formas de trabajo y gestión de la industria cinematográfica, intenta desarrollar un modo de trabajo no alienado a los tiempos y métodos industriales. A lo largo de la trayectoria de Vertov, si recurrimos a sus diarios, veremos una preocupación constante sobre lo que podríamos entender como *praxis*⁷⁵⁹, es decir, la no separación de su proyecto teórico de

biología”. En “La escuela formalista de poesía y el marxismo”, Trotsky, *Op. cit.*, pp.82 y ss.

⁷⁵⁴ “Cualquier film del cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film”

⁷⁵⁵ “Instrucciones provisionales a los círculos del cine-ojo” en Vertov, *Memorias*, p. 212.

⁷⁵⁶ “Del cine-ojo al radio-ojo”, *Ibid*, p. 230.

⁷⁵⁷ “Nosotros. Variante del manifiesto”, *Ibid*, p. 154.

⁷⁵⁸ Arvatov cita al propio Morris cuando habla de la imposibilidad de montar una industria del arte a base de talleres artesanos. Para Arvatov, estos intentos de frenar el avance de la historia eran tarea en vano. Señala la buena voluntad de Morris en su lucha por superar las desgracias de una sociedad capitalista e introducir de nuevo la creatividad en el trabajo, pero por estar enclavado en un socialismo utópico, dice Arvatov, sus “talleres degeneraron en una escuela más de artesanía”. También es cierto que aunque haya prevalecido en Morris la idea del retorno a sociedades artesanales, la máquina para él sólo es negativa en el momento en que supone el trabajo alineado y no debe entenderse como una crítica totalizadora contra cualquier avance tecnológico, sobre todo si nos referimos a su segunda época socialista. *Ibid*, p.66.

⁷⁵⁹ Si acudimos a la definición filosófica de *praxis*: “El término «praxis» es utilizado aquí por oposición al término «conducta». La conducta es un concepto etológico o psicológico; la *praxis* es un concepto antropológico (la *praxis* presupone la conducta, y aun vuelve a ser una

la forma en que éste ha de ponerse en práctica. Esta manera de proceder le traería frecuentes problemas dada la imposibilidad de gestionar su práctica al margen de la administración estatal.

Vertov nunca hablaría del cine sin llamarlo cine-ojo, cine-verdad frente al repudiado cine-drama, dando la espalda al teatro, la literatura, la música...cualquier idea tradicional en torno a lo que artísticamente debía ser lo cinematográfico. Aferrado a cierta idea de lo que podríamos llamar un *devenir-máquina*⁷⁶⁰, utilizando llanamente el concepto, Vertov es junto a su equipo, unos hombres-cámara, aprendiendo a ver en el momento preciso hombres-montaje, hombres-laboratorio...constituyendo “cine-fábricas de los hechos”. Y no porque la máquina ayude o sirva como injerto que mejora la visión del ojo humano, sino porque crea formas de realidad completamente nuevas⁷⁶¹. En este contexto la palabra *hecho* preside el título de uno de los manifiestos de Vertov⁷⁶², el “Fabrika faktov (V poriadke predlozheniia)” o “La fábrica de los hechos” –texto que en inglés conserva mejor su vinculación con la factografía: *the factory of facts*-. “Fact” como derivación del hacer, en latín *facere*, tiene una singular importancia para vincular a Vertov con el movimiento de la factografía y el productivismo.

Dentro de la factografía, el interés de Vertov consistiría en alejarse

nueva forma de conducta cuando, por ejemplo, se automatiza como rutina). Hablamos de la conducta (no de la praxis) de la araña tejiendo su tela, pero hablamos de la praxis de los trabajadores en un telar. La determinación de la frontera entre conducta y praxis debe ser discutida en cada caso. En general suponemos que la praxis es el resultado de *anamórfosis* de conductas previas, lo que implica que será preciso contar con configuraciones culturales, sociales e históricas muy complejas en cuyo ámbito puedan refundirse determinadas conductas de homínidos, incluso de hombres primitivos, para dar lugar a la forma de la praxis” En García Sierra, Pelayo: *Diccionario Filosófico*, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2000, p. 236.

⁷⁶⁰ Existe un interesante ensayo sobre algunos de los momentos en los que aparece ese devenir máquina o lo maquínico frente a la servidumbre maquínica, desarrollado por Guattari primero, y junto a Deleuze posteriormente, a lo largo de la teoría social y diversas experiencias culturales o artísticas sociales en Raunig, Gerald: *Mil Máquinas, breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. de Marcelo Expósito, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

⁷⁶¹ Sobre esta apreciación del cine-ojo, en *La imagen-movimiento* de Deleuze aparece la diferencia entre el concepto alienante de máquina y la propuesta afirmativa de lo *maquinístico*. Sin entrar en el concepto de lo *maquínico* (acto en potencia) si nos aventuramos un poco en el sistema filosófico del autor podríamos advertir que en este ensayo de Deleuze aparece una definición de la máquina vertoviana que podría representar la inversión de lo *maquínico* (potencia en acto): “No es un ojo humano ni tan siquiera mejorado. Porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción, que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada.” [Paidós, Barcelona, 1984, p. 122].

⁷⁶² En *Pravda*, el 24 de julio de 1926, p. 6.

del discurso formalista soviético para acercarse a lo que podríamos llamar como “políticas de verdad”, es decir la conjunción entre verdad y discurso, entendiendo esto no como creencia en la *re-presentación* si no en la *presentación de lo real a través de su construcción cinematográfica*. Para el ucraniano lo real emerge de la poesía, de su puesta en forma⁷⁶³. Una paradoja a la que Jean Mitry se referiría como una contradicción entre la creatividad (del montaje) y la integridad (de lo real)⁷⁶⁴.

Dándole la razón a Mitry, podríamos constatar que después de toda la elaboración teórica sobre la capacidad del cine de expresar la “verdad” y la reflexión crítica de Vertov en torno al papel del cineasta en la sociedad, uno no puede dejar de vincular sus producciones sobre el mundo del trabajo a un cine de propaganda que precisamente ocultaba las duras condiciones del trabajador soviético, y en este sentido, el documental y su presentación de lo real se sitúa, igual de cerca o más, a una política de la cohesión que otros géneros como el melodrama o la comedia.

Como ejemplo de este último género podríamos citar un film como *La felicidad* (Shastye) de Medvedkin que, en pleno 1933, aportó una dosis crítica que le valió la censura total de la cinta. La película mostraba los intentos frustrados de un campesino que ya sólo pretende suicidarse, atosigado por todos los estamentos, no le quedará otra opción que seguir trabajando y alimentar a “toda Rusia”. Del mismo modo, otro trabajo de Medvedkin echaba por tierra ciertas políticas de verdad defendidas desde el documental factográfico. Según el visionado de material recuperado de Medvedkin de 1932, gracias a la apertura de los archivos, que nunca fue editado ni exhibido se pudo visionar secuencias de sus rutas de cine-tren por las zonas rurales donde Medvedkin intentaba, con ayuda de estas filmaciones (*Kino-poedz*, 1930-1935) animar el funcionamiento de los kolhos. En estas películas se podían ver los verdaderos conflictos emergidos de las colectivizaciones. Vale la pena reproducir aquí las palabras de Chris Marker en su film-homenaje a Medvedkin en *El último bolchevique* (Le Tombeau d'Alexandre; 1993) y que de algún modo corregía a modo de crítica un film anterior de Marker, *Le train en marche* (1971):

⁷⁶³ Como colofón de los motivos que acercan Vertov a Grierson, Jaques Aumont argumentará que a ambos cineastas, salvo el modelo social ideal que representan, los acerca un sentido de lo real contenido en lo real “hasta perder de vista las distancias entre lo real, su verdad, y el discurso que el cine puede sostener sobre uno y otra” y ello, después de la Segunda Guerra Mundial, derivaría en el sentimiento de revelación que penetra en el vínculo cine-realidad. En Aumont, Jaques: *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 81.

⁷⁶⁴ Según lo cita Deleuze: “No se puede defender el montaje y al mismo tiempo' sostener la integridad de lo real. La contradicción es flagrante” Mitry, *Histoire du cinéma muet*, Ed. Universitaires, Paris, 1967, p. 256, citado en Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Loc. cit.*

En los años treinta, la realidad se maquillaba, se fabricaba, se hacía edificante. Ni Vertov creía ya en la vida como era. Y tú filmaste los debates entre obreros armado con tu buena conciencia socialista pero sin trucar jamás la imagen. Según tu diario, el resultado fue abrumador: absentismo, desorden burocrático, robos de un taller a otro... Sería mucho pedir a la realidad de entonces haber sido el ejemplo de democracia obrera que esperabas. Al menos, los acusados replicaban. Aún no era la época de las confesiones. Y en esa época los eslóganes triunfalistas, la cartela final sonaba melancólica. (...) Luego subiste a tu locomotora y fuiste a los koljoses donde lo visto aún sería peor.

Nuestra última aproximación a Vertov para rastrear las contradicciones de la vanguardia será el análisis de *Entusiasmo, Sinfonía del Donbass*. Este film segmentado en dos partes, una primera revolución cultural simbolizada desmantelamiento de iglesias, y una segunda dedicada a un “Plan hacia el socialismo” que centellea repetidas veces sobre maquetas de tractores desfilando. A partir de ahí sigue desplegándose el juego entre imágenes y sonido que Vertov desarrolló para este film y que ciertamente, composición musical a base de una superposición de silbidos de chimeneas y el ritmo de las fábricas, articula unas secuencias de gran belleza. Pero el llamamiento al cumplimiento del Plan Quinquenal de Vertov está realizado de forma completamente opuesta a lo visto en *Dovchencko*, aquí no hay rastro ya de humanidad ni de vinculación con la tierra, ahora se trata de un pueblo disciplinado, de una masa de hombres convertidos en máquina que a pesar de haberse agotado el carbón, se lanza con entusiasmo al trabajo: de las Minas a la fábrica y a la fundición de metal, todos deben cumplir con los objetivos que marca el plan, también los kolhos que alimentarán y de donde depende la masa proletaria y urbana, todo queda cerrado en el gran ciclo productivo del comunismo.





“Ocurrió en Donbass, durante el Plan Quinquenal en 1930. No hay más carbón. Escasez. El pueblo necesita suministro de carbón...” La segunda parte de *Entusiasmo*, con su banda sonora a base de sonidos de fábrica pretendía funcionar como un llamamiento real, intercediendo a nivel psíquico y material, al esfuerzo de los trabajadores.

Numerosos documentales de Vertov ya habían sido realizados para exaltar el trabajo de forma positiva: *Adelante soviét!* (Chagai Soviet, 1926); *La sexta parte del mundo* (Shestaya Chast Mira, 1926); *El undécimo año* (Odinnadcaty, 1928). Todas ellas, articuladas en esa concepción factográfica apuntaban al nuevo hombre industrial “perno y tornillo de una gigantesca Máquina industrial coordinada” y a la vez, a la represión del excesivo régimen estalinista. Como apunta Slavoj Žižek en este sentido, la vanguardia artística al sublimar el movimiento mecánico y su absoluta depicologización se estaba sobreidentificando con el corazón de la ideología oficial, “era subversiva por su propia *ultraordoxia*”⁷⁶⁵. Para Žižek, el Realismo socialista trataba de ser un paso hacia atrás en un intento por reafirmar un socialismo de rostro humano y “reinscribir el proceso de industrialización dentro de las restricciones del individuo psicológico tradicional”. En el caso de Vertov y a pesar de ubicarse en la estela de una vanguardia susceptible de generar una cultura negativa, es posible rastrear aquella estatización de la

⁷⁶⁵ Žižek, Slavoj: *Repetir Lenin*, Akal, Madrid, 2004, p. 77.

política de la que hablábamos al citar a Benjamin⁷⁶⁶. Por lo tanto, la vanguardia artística no estaba exenta de generar formas de culto y se había desprendido de su carácter negativo⁷⁶⁷.

Toda la teoría y praxis vertoviana gira en torno a esta expresión afirmativa: *Queremos únicamente. UNA FÁBRICA DE LOS HECHOS. Filmación de los hechos. Selección de los hechos. Difusión de los hechos. Agitación por los hechos. Propaganda mediante los hechos. Puñetazos de hechos*⁷⁶⁸. Si acudimos al testimonio más relevante de la factografía: Sergei Tretiakov cuya praxis radica en otra noción esencial, la del “operativismo” su significado trata precisamente no de reflejar pasiva y de forma verídica la realidad, sino en una transformación activa⁷⁶⁹ a través de ella: “The objectivism of an indifferent documentary had no place in the interventionist practices of the factographers”⁷⁷⁰.

6.5. Repercusión del cine y la teoría soviética: la ruptura de las vanguardias en Europa, hacia un cine político

Las fracturas vanguardistas ocasionadas en los treinta, marcadas por el segundo Congreso Internacional de Cine Independiente celebrado en Bruselas y que también implica el paso de una vanguardia formalista-experimental a un cine documental social, han sido uno de los motivos, junto a la aparición del sonido, que han dado lugar en la historiografía cinematográfica a hablar del fin de la vanguardia. Desde mediados de los veinte veremos cómo, en el tejido Europeo va calando cierta actitud anti-experimental a favor de un tono más político y siempre determinado por el

⁷⁶⁶ En el capítulo 3.1. En la Unión Soviética también los espectáculos de “política de masas” son un elemento temprano, por ejemplo véase la Toma del Palacio de Invierno en la que se reproducían los hechos históricos en el mismo emplazamiento, con decoraciones vanguardistas y masas de obreros y soldados interpretando su papel.

⁷⁶⁷ En la filosofía de Deleuze este paso de la negatividad a la “actividad” corresponde a una amplia reflexión acerca del problema de la expresión que sería interesante retomar en un futuro y vincular con el romanticismo de algunas propuestas vanguardistas. Deleuze, Gilles: *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. de Horst Vogel, Muchnik, Barcelona, 1996.

⁷⁶⁸ “Fabrika faktov (V poriadke predlozheniia)” (La fábrica de los hechos) en *Pravda*, el 24 de julio de 1926, Vertov, *Memorias*, p. 206.

⁷⁶⁹ Un punto de unión entre esta concepción afirmativa de “operatividad” de la Rusia de los años veinte y la preocupación de los años sesenta y setenta en la búsqueda de nuevas formas de organizar lo político – contexto en el que ubicar la idea de afirmatividad de Deleuze – estaba dirigido “inicialmente contra la dura segmentariedad de las izquierdas estatales realsocialistas y eurocomunistas, pero también, y en particular, contra el proceso de estructuralización de los movimientos revolucionarios de izquierda”[Raunig, *Mil máquinas*, *Op. cit.*, p. 34]. De este modo, no es casual que movimientos autonomistas como el operativismo italiano, compartan léxica y conceptualmente algunos fundamentos con el término de Tretiakov tal y como lo desarrollamos aquí.

⁷⁷⁰ Fore, “Introduction”, *October*, nº118, *Op. cit.*, p. 4.

auge de los movimientos de izquierda –por ejemplo en trayectorias como el documental republicano español⁷⁷¹ y por el influjo que supuso la exportación del cine soviético a contextos como la República de Weimar, el Reino Unido, EEUU y Francia tal y como estudiaremos en los siguientes capítulos.

Esta transición hacia la politización del cine tendrá una relevancia cultural considerable. Por ejemplo, en el caso español –que omitimos en esta investigación–, el influjo soviético, la publicación y circulación de textos sobre cine, arte y vanguardia fue muy prolífica y ocupó amplios espacios en las publicaciones periódicas, publicaciones especializadas en cine y otras dedicadas a cultura y literatura, dio comienzo a una teoría cinematográfica propia y la frecuente publicación de textos de figuras internacionales como Eisenstein⁷⁷² etc. En los contextos estudiados veremos cómo el influjo soviético no sólo determinó el auge de una vanguardia política sino la reformulación de parte de la teoría cinematográfica y un avivamiento del debate cultural y artístico.

Tal y como desarrollaremos en el resto de la investigación, nuestro objetivo es difuminar los límites entre ciertas dinámicas de vanguardia y el cine político de los años treinta. En el resto del continente y otros contextos como por ejemplo el estadounidense, el cambio de tendencia y el supuesto fin de la vanguardia más experimental no supuso el agotamiento del concepto que había promovido el espíritu vanguardista. Como comenta María Luisa Ortega, esta transición de lo formal a lo político, podría suponer una domesticación de la experimentación en las formas al crear unos mensajes directos y efectivos como instrumentos de acción. Algunos como Ivens tomarán la vía de la naturalización del lenguaje negando la idoneidad del cine-ojo vertoviano, mientras coexiste toda una línea de desarrollo formal del cine documental donde se seguirán explorando algunos logros de la vanguardia y la cinematografía soviética revolucionaria⁷⁷³. En lo que sigue

⁷⁷¹ Como señalan las conclusiones de la Tesis Doctoral de Alfonso Puyal, en lo que se refiere a España, gran parte del movimiento cinematográfico documental se implicaba en proyectos educativos financiados por el gobierno republicano como por ejemplo pasó con las Misiones Pedagógicas. Mientras, la vanguardia “impresionista” que bebía de fuentes de financiación propias del mecenazgo artístico, y a pesar del impulso que adquirió en Francia la creación de una red alternativa de producción y difusión, en España, no se dio más que un cine vanguardista “en potencia” Puyal, Alfonso: *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, Tesis doctoral - Universidad Complutense de Madrid, Dept. de Comunicación Audiovisual, 1999, pp. 477-486.

⁷⁷² Entre las publicaciones interesadas por este tipo de cine encontraríamos revistas como *Nuestro Cinema* (1932-35), *Octubre* (1933-34), *Nueva Cultura* (1935-37) dirigida por Josep Renau, donde en su nº 11 del marzo del 1936 publican una retrospectiva sobre el paso de la vanguardia abstracta al documental político realizada por Juan Piqueras, o libros de amplia difusión como el de Villegas López *Arte de masas: ruta de los temas filmicos* de 1936.

⁷⁷³ Ortega, M. L.: “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación” en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds): *Documental y Vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, p.190.

vamos a ver cómo se dan estas transformaciones y qué vínculos se establecen entre el discurso crítico detentado por el campo del arte y el del campo cinematográfico que nos ayudarán a revelar ese complejo proceso que llena el espacio entre las *dos vanguardias*⁷⁷⁴.

No obstante, nos parece oportuno señalar brevemente los focos que dieron lugar a la difusión de esta transición hacia la vanguardia política como son los congresos de La Sarraz y Bruselas de 1929 y 1930 respectivamente junto a la fortuna del operativismo durante la oleada de cine político en las décadas de los sesenta y setenta.

6.5.1. De La Sarraz a Bruselas

En 1929 en el castillo de La Sarraz se celebra el Primer Congreso de Cine Independiente, donde se intentó definir el término de cine independiente, frente a otros términos como vanguardia o experimental, como aquél que se realizaba al margen de la industria. A su vez, se pretendía establecer una red de grupos y salas especializadas para fomentar la circulación internacional de films independientes, una cooperativa Internacional de Producción y una comisión internacional⁷⁷⁵. Entre los asistentes más destacados constaban: Jean-George Auriol, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac, Walter Ruttmann, Hans Richter, Béla Bálázs, Ernesto Giménez Caballero, Eisenstein, etc. Eisenstein llegó a realizar una sátira colectiva – supuestamente perdida- llamada *El asalto de La Sarraz* llevando a la pantalla la lucha del cine independiente contra el cine comercial y donde Moussinac era representado como D'Artagnan y Eisenstein como Don Quijote⁷⁷⁶.

⁷⁷⁴ La referencia a dos tipos de vanguardia se volverá a repetir en 1976 a través de la reflexión realizada por Peter Wollen en “The two avant-gardes” al designar una vanguardia de significantes puros, la del movimiento Co-op americano de esos años sesenta y otra de carácter narrativo propia de la tradición europea (Godard, Straub-Huillet, etc) ésta teoría refutada por él mismo años después en “The avant-gardes: Europe and America” (1981) [*Framework*, Vol. 14, Spring] La primera publicada en castellano en Julio Pérez Perucha (Ed): *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 1968*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 1998.

⁷⁷⁵ Verdone, Mario (Ed): *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma, 1975, p.366 Citado en Puyal Sanz, Alfonso, *Op. cit.* , p.461

⁷⁷⁶ Algunos estudios concretos sobre el congreso de La Sarraz pueden ser el de Richard Taylor. “Eisenstein at La Sarraz”, en Christie, Ian (Ed): *Eisenstein rediscovered*, Routledge, New York, 1993; Pero la definitiva recopilación acerca del encuentro la aporta la revista *Archives*, publicada por el Instituto Jean Vigo en Perignan, Suiza, que dedicó su número 84, de abril de 2000, a reconstruir los eventos del 1er. Congreso Internacional de Cine Independiente publicando algunas sesiones plenarias. Roland Cosandey y Thomas Tode coordinaron el número. Disponible on-line en:

http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/CICI/archives_84/archives_no_84.pdf [Consulta: 8 de marzo de 2010].

Eisenstein, dio cuenta de que los fines del congreso no eran demasiado claros y que los delegados soviéticos “tratan de explicar pormenorizadamente que en el sistema de estados capitalistas, la “cinematografía independiente” es la misma ficción que la prensa... “independiente”” y más adelante añade: “Los delegados soviéticos hablan de otra tarea básica y fundamental de la inteligentsia creadora de Occidente: la necesidad de su acercamiento ideológico al movimiento radical-revolucionario en los países de Occidente. Los estetas y paladines del arte por el arte, por supuesto se encabritan. Derrotarlos es bastante fácil. (...) El tema está listo: la lucha de los independientes contra las firmas”⁷⁷⁷.

Entre otras tensiones esenciales estaban las posturas defendidas por cineastas como Hans Richter quien, perturbado porque en el Congreso había sido invitado Pabst, “quien hace *spielfilms*”, argumentaba que sólo los filmes absolutos y abstractos podrían denominarse filmes independientes⁷⁷⁸. Al final del evento se redactaron unas bases de actuación de lo que resultaría la creación de una Liga Internacional de Cine Independiente y una cooperativa para la producción y apoyo entre los diferentes núcleos, con una distribución a través de los ya existentes clubs y dedicados a un público “already educated and intelligent, and able to furnish sufficient guarantee of moral responsibility”⁷⁷⁹. Esto iba a causar no pocos descontentos entre los asistentes más politizados del congreso.

Al año siguiente, en 1930 se celebró el segundo congreso en Bruselas organizado por la cooperativa Internacional de Cine Independiente y donde el documental se convirtió en el central punto de atención. La conclusión más relevante que se suele extraer del congreso de 1930 es, a parte de defender la independencia artística del cine, el giro hacia el activismo político y la crítica social mediante fórmulas documentales: “quedan atrás la forma y la exploración expresiva para ser aplicadas y ensanchadas en relación con el propósito y con la elección de un sujeto político”⁷⁸⁰.

6.5.2. La fortuna del operativismo

Lo que podemos subrayar de las aportaciones de Tretiakov y que trascenderán el contexto soviético en la necesidad de refundar el concepto de *arte revolucionario*⁷⁸¹. Tretiakov se planteaba: ¿Desde la perspectiva del

⁷⁷⁷ Eisenstein, S.: *Yo, memorias inmorales*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 311-313.

⁷⁷⁸ Lenauer, Jean en *Close Up*, Vol. 5, nº 4 October, 1929. En Donald, James et. Al, *Op. cit.* p. 306.

⁷⁷⁹ *Ibid*, p. 307.

⁷⁸⁰ Introducción de Jostxo Cerdán y Casimiro Torreiro en *Documental y vanguardia*, *Op. cit.* pp. 26-28.

⁷⁸¹ Tretiakov, Sergei: “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic

comunismo, las tareas de la revolución se resuelven mediante el páramo artístico de la “representación”? ¿O acaso el arte debe enfrentarse a las tareas organizativas y constructivas que aún no han sido logradas con los medios existentes en nuestro tiempo?

Tretiakov reconocía la meritoria tarea del realismo -suponemos que habla de la tradición que viene dándose desde el siglo XIX- en la superación de esta concepción de arte espectral que falsea la ilusión de verdad. Un paso más allá, comenta el autor, es tener presentes las relaciones productivas entre arte y sociedad.

Lo que hasta el momento, dice Tretiakov, se ha venido a llamar arte “revolucionario” se basaba en el uso de un tema o una imagen revolucionarias o innovadoras en el trabajo artístico. Sólo cambia la cuestión del tema, fenómeno que podríamos vincular más bien a una cuestión de género en el campo artístico que a sus cuestiones revolucionarias. De este modo, Tretiakov intentaba romper con una de las tradiciones más pesadas de la tradición artística: “Which will be subordinated to the other: form to content or content to form? We think, however, that both of these formulations are equally erroneous”. En este punto encontramos las tesis de Marx sobre la crítica negativa como una lucha entre opuestos que no viene a solucionar el problema de la necesidad histórica:

*The poet found himself in the role of a priest entering into the same old church to conduct the same old liturgy, only now celebrating Marx instead of Christ. (...) Indeed, the poem continued to be a poem, the poster continued to be a picture*⁷⁸²

Ser revolucionario no significa hablar infaliblemente sobre el presente, significa hablar infaliblemente en conexión con el presente.

Estas cuestiones que enlazan con la definición del dispositivo crítico serán retomadas por el entorno del mayo francés con el objetivo de crear *nuevas formas para nuevos contenidos*⁷⁸³.

Sin avanzar tanto en el tiempo, en el caso más temprano de la República de Weimar, Benjamin, al retomar a Tretiakov en “El autor como productor”, partirá del mismo y antiguo debate en torno al arte político: el que trata de la relación en que están el contenido y la forma, especialmente en la literatura política. El tratamiento dialéctico de esta cuestión no se detiene en la cosa estática aislada (obra, novela, libro). Necesita conectarla con el conjunto vivo de las relaciones de producción. Y por supuesto ¿cuál es

Consumption and Production)” de 1923 en *October*, nº 118, *Op. cit.*, pp. 12-18.

⁷⁸² *Ibid*, p. 16.

⁷⁸³ Zunzunegui, Santos: “El fondo del aire es rojo: Cine/Ideología/Política en el entorno de mayo de 1968”. En: Perucha, *Los años que conmovieron al cinema*, pp. 143-170.

la posición de la obra dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras:

El concepto de técnica representa el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido. Este concepto de técnica contiene además la indicación para la determinación correcta de la relación entre tendencia y calidad. (...) Así pues, si anteriormente pudimos afirmar que la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria debido a que incluye su tendencia literaria, ahora podemos precisar que esta tendencia literaria puede consistir en un progreso o un retroceso de la técnica literaria.

Es decir, Benjamin somete a revisión los géneros, por ejemplo el periodismo vs. la literatura, y de ello se deriva una visualización: la permutabilidad de dos conceptos, reacción y revolución. La tendencia (repercusión, visibilidad y por ello activación de una ideología) viene dada de su calidad, en cómo es capaz de crear repercusiones a nivel social gracias al uso de unas herramientas o técnicas, que como prejuicio de clase, no le son propias. Frente a los intelectuales de izquierda burgueses sitúa a los *escritores operantes* marxistas. Con ello quiere destacar cómo los literatos burgueses serían contrarrevolucionarios frente a los no intelectuales que se sirven del medio periodístico para la organización común y la activación de sus ideas. El ejemplo de *escritor operante*, Benjamin lo materializa en el mismo Tretiakov.

En conexión con las ideas benjaminianas y el operativismo, durante la década de los sesenta y setenta, se tratará de recuperar un cine materialista que refleje su propio proceso de producción. A partir de 1968, las prácticas cinematográficas europeas enfatizarán el concepto de *producción*, sustituyendo términos como *creación*. En textos como el de Jean Louis Comolli⁷⁸⁴ se re-definirá el concepto de *cine directo* como una interrelación o interdependencia entre cine y realidad -desbancando así la idea de imagen directa y evocadora de lo real- a través de la idea de producción por encima de la idea de reproducción o representación, tal y como en cierto modo, el movimiento factográfico pretendía. Otro artículo en esta línea podría ser el de Jean Paul Fargier⁷⁸⁵ en el que “Le processus de production du film” es el lugar principal desde donde reformular el concepto de arte.

En cuanto a la difusión de la teoría factográfica en el contexto europeo del 68 hay que mencionar aquí la importancia de la revista *Tel Quel*

⁷⁸⁴ Comolli, Jean-Louis: “Le détour par le direct” en *Cahiers du Cinéma*, nº 209, 1969, pp. 40-45.

⁷⁸⁵ *Cinethique*, nº 6, Febrero, 1970, pp. 45-55.

en la traducción y difusión de los textos de Tretiakov –cabe mencionar que fue arrestado en 1937 y fusilado en 1939, no se “rehabilitó” en la historiografía soviética hasta 1956–, Sklovsky y Brecht, señalando las afinidades entre conceptos como el extrañamiento de los soviéticos y el distanciamiento de Brecht. Según comenta Manuel Asensi⁷⁸⁶, Todorov publicaba en 1968 en *Tel Quel*, un texto reivindicando la recuperación de los formalistas rusos reprimidos a partir de los años treinta: “La revolución poética va a la par que la revolución política. Eso no quiere decir sólo que, en la “vida”, los futuristas simpaticen con el movimiento revolucionario contemporáneo o que participen directamente en los acontecimientos de octubre. No; consideran su empresa poética misma como un acto revolucionario (...) la lengua transnacional debía, en el espíritu de sus creadores, convertirse en la lengua de la calle, de la acción pública, venía a contrarrestar los discursos clásicos, integrados por la sociedad burguesa”⁷⁸⁷.

Más allá del territorio francés, en el 1972 la revista británica *Screen* publicará un monográfico titulado: “Soviet film of fact of the 1920's”⁷⁸⁸ donde traducirán numerosos textos del *LEF*, *Novyi LEF* sobre Mayakovski y Kuleshov.

⁷⁸⁶ Asensi, Manuel: *Los años salvajes de la teoría: Phillipe Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Tirant lo blanch, Valencia, 2006, p. 92.

⁷⁸⁷ Traducción de Manuel Asensi, *Ibid.* Texto original publicado en Todorov, Tzevetan: “Formalistes et futuristes” en *Tel Quel*, nº 35, pp. 42-45.

⁷⁸⁸ “Soviet film of fact of the 1920's” *Screen*, Vol.12, nº4, 1972.

7. Dispositivos críticos bajo las tensiones políticas de la República de Weimar: el alcance de la vanguardia, la modernidad y la revolución

El imperialismo de la civilización es la forma última de la idea romana de unificación contra la cual protesta Alemania; y contra ninguna de las formas en las que se manifiesta lo ha hecho más apasionadamente, contra ninguna de ellas ha tenido que librar una lucha más terrible que contra ésta.

Thomas Mann, *Consideraciones de un apolítico*, 1917⁷⁸⁹

Al intentar dibujar cuáles son los fundamentos filosóficos que atraviesan la emergencia de prácticas críticas en la República de Weimar nos encontramos con un panorama complejo y lleno de tensiones frente a las expectativas de regeneración que suponía la entrada en la Gran Guerra y frente al bagaje de una crisis cultural que ya venía anunciada desde la Alemania del Reich y el Imperio Austro-Húngaro. Este capítulo se puede entender como una continuación de los capítulos tercero y cuarto, dedicados al contexto del idealismo y la forma en la que la tradición germana articula la política con la cultura, como también lo es del capítulo sexto en lo que se refiere a la difusión e influencia del cine soviético en Europa.

Considerando que las circunstancias de la Alemania post-guillermana nos obligan a situar nuevas coordenadas en la práctica política y artística, tendremos ocasión de ver cómo se desarrollan dispositivos críticos bajo el auspicio de una llamada industria cinematográfica de izquierdas alternativa a la hegemónica.

Por un lado, este capítulo, como el anterior sobre la Unión Soviética, nos obligará a enfrentarnos a paradojas similares como puedan ser la articulación entre la disolución de la tradición cultural a la que aspira la vanguardia y la generación de formas que desarrollen cierta estética marxista. Por otro lado, el peso del idealismo en la tradición germana impulsa nuevas prácticas críticas asociadas a la vanguardia o a la búsqueda de lo originario

⁷⁸⁹ Escrito en los albores de la IGM, estas manifestaciones antidemocráticas transitorias de Mann enlazan con el anterior espíritu decimonónico de la *Kultur* germánica vs. la civilización: “La concordancia y la unificación de todas las comunidades que pertenecen al imperio del espíritu burgués [la democracia] se denominan actualmente “la *entente*” –un nombre francés, como era justo-, y es realmente una *entente cordiale*, una unificación plena de la concordia más cordial y excelente, y en lo espiritual, en lo esencial, a pesar de algunas diferencias de temperatura, a pesar de divergencias imperialistas: orientada contra la Alemania protestataria, que se opone al perfeccionamiento último y a la consolidación definitiva de este imperio.” Mann, Thomas: *Consideraciones de un apolítico*, Grijalbo, Barcelona, 1978 (1958), p. 70.

burgués en términos distintos a los que lo hicieron los soviéticos. Podríamos adelantar aquí que bastantes paradojas van a colmar el paisaje weimariano de entreguerras; por ejemplo, desde la idea de una “revolución conservadora” hasta cierta parálisis experimental en materia cinematográfica –desde la industria de izquierdas- que resulta extraña si se consideran las exitosas innovaciones que habían sido propuestas por el cine expresionista. En este capítulo intentaremos exponer cuáles son las derivas de algunas prácticas artísticas y del cine alemán, sujetas a los debates estéticos y políticos y cómo emergen en ese panorama los dispositivos críticos.

De nuevo, intentaremos seguir la metodología esbozada anteriormente, basada en exponer las especificidades sociales y las tensiones culturales y políticas propias del caso de la República de Weimar para ver en qué modo afectan al ámbito del cine y constituyen las prácticas críticas. Para ello, debemos situarnos en el contexto de la Primera Guerra Mundial y las repercusiones sociales, económicas y políticas que ésta tuvo sobre el tejido del Reich. Derivado de estas transformaciones profundas van a cobrar gran ímpetu las propuestas revolucionarias de pensadores del siglo XIX. Por ejemplo, si intentamos hallar los fundamentos filosóficos del expresionismo, aunque no sea éste el tema nuclear del capítulo, no podemos dejar de introducir lo que Nietzsche supuso en la renovación de las bases filosóficas y sobre todo por el giro que supuso sobre el concepto de crítica kantiana y que afecta directamente a la consideración del lenguaje como una problemática cardinal de la filosofía moderna. Recurrir a esta historia del pensamiento nos servirá para situar las principales tensiones entre los valores revolucionarios representados por el expresionismo y el retorno al realismo como re-edificación de la razón. Básicamente, los prismas que articulan estos dos puntos en conflicto, los podemos condensar en las reformulaciones vanguardistas de Walter Benjamin o Bertolt Brecht por un lado, y en la tendencia marcada por Georg Lukács por el otro.

7.1. Crítica como crítica del lenguaje: fundamentos filosóficos de las revoluciones weimarianas

7.1.1. El primer Nietzsche y la crítica del lenguaje

En este contexto en el que se desarrolla la crisis finisecular centroeuropea es Nietzsche quien deviene figura clave, como punto de partida para la cultura de fin de siglo. Nietzsche es el principal teórico, en analogía con el físico Ernst Mach desde el ámbito de la ciencia⁷⁹⁰, en cuanto

⁷⁹⁰ Ernst Mach es uno de los autores citados por Casals como el umbral hacia donde se desarrollará la *Kulturkritik*. Mach será uno de los autores más revisados por los vieneses preocupados por el lenguaje; Musil elabora su tesis en torno a él. Ya hemos visto también

al derrumbe de la metafísica kantiana⁷⁹¹ y lo que ello conlleva, es decir, la crisis del sujeto trascendental. Ambos son pioneros en la sospecha frente al poder evocador del lenguaje y su correspondencia con lo factual. Pero a diferencia de Mach, Nietzsche cuestiona la misma noción positivista de “hecho”: hechos en sí no los hay, “sólo hay interpretaciones”⁷⁹².

Para acercarse mejor a la noción de verdad y a la imposibilidad de la misma en lo que a la representación se refiere se puede analizar el texto de 1873: “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”⁷⁹³. Escrito después de *El nacimiento de la tragedia* y mientras proyecta *El libro del filósofo* y las *Meditaciones de Manfred*⁷⁹⁴ este texto empieza la labor nietzscheana de

que la influencia de Mach llega hasta la Unión Soviética a través de Bogdanov. Mach cuestiona la metafísica kantiana aunque no llega a una epistemología escéptica o subjetivista. En Mach todavía hay fe en el conocimiento como puente de significado entre Logos y Cosmos. Tiene confianza en ese sistema de relaciones de la representación que se da entre objeto y signo. Desaparece la verdad objetiva pero permanece la creencia en una verdad que adecue las formas de representación al objeto físico. Con lo que en definitiva sustituye una metafísica por otra. Acudiendo a las *Afinidades vienesas* se pueden extraer algunos puntos de apoyo para trabajar las correspondencias que se dan entre los diversos pensadores de la *Kulturkritik* finisecular en Casals, Josep: *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 39-56. Quizá otro de las figuras reveladoras de este fin de siglo austro-húngaro que se podría poner en relación con Nietzsche, sobre todo en lo perteneciente a la idea de un eterno retorno, es su contemporáneo Ludwig Boltzmann. De hecho Mach fue uno de los más fuertes opositores a Boltzmann –este último ocuparía su puesto en la cátedra de la Universidad de Viena en 1901-. Boltzmann lanzó teorizó la ecuación de la entropía y revolucionó la idea de tiempo de la física clásica, algo que tuvo una implicación crucial tanto en el terreno filosófico como político: ningún orden, ni siquiera el divino, durará para siempre. Según Boltzmann no existe ningún orden natural e inmutable diseñado por un Dios y, acorde con la crisis finisecular austriaca, para Boltzmann, un físico menospreciado por los círculos académicos, no era posible ya ninguna teoría de la certidumbre, sus ideas sobre el fluir del mundo influenciarían a Bertran Russell. Más información sobre Boltzmann en Blackmore, John (Ed.): *Ludwig Boltzmann. His Later Life and Philosophy, 1900-1906*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1995.

⁷⁹¹ Además de la gran influencia que tuvo sobre Nietzsche la lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, otra de las obras que lo marcará será la *Historia del materialismo* de Friedrich Albert Lange [trad. de D. Vicente Colorado, Daniel Jorro, Madrid, 1903 (1866)] en la que se criticaba las teorías materialistas de la crítica de la metafísica kantiana, del que Nietzsche se interesó en la medida en que, según él mismo, toda especulación metafísica es una expresión de ilusión poética.

⁷⁹² La cita sigue: “Mach sustituye la verdad de lo sustancial por la verdad de lo aparente y encomienda a la ciencia reflejar esa verdad fenoménica. Nietzsche es consciente de vivir en un baile de máscaras, en un ensueño de apariencias, pero también sabe que, así “como el sonámbulo debe seguir durmiendo para no matarse”, el sujeto cognoscente no tiene otra tarea que la de hacer formulable ese mundo reconocido como falso: el poder que sobre ese mismo mundo confiere tal operación es el único criterio de verdad”. Casals, *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁹³ Nietzsche, Friedrich y Vainhinger, Hans: *Sobre verdad y mentira*, trad. de Lluís M. Valdés, Tecnos, Madrid, 1994, p.15-33.

⁷⁹⁴ Texto ubicado pues en la primera época de Nietzsche, entre 1872-1876, en la que desarrolla una alternativa a la interpretación de la cultura griega imperante e inspirada en la

mostrar tanto el carácter metafórico del lenguaje como la dinámica de enmascaramiento de la verdad, ambas –lenguaje y verdad– convenciones o necesidades de utilidad social. Así, del carácter convencional de la verdad como fruto de cualquier constitución de una sociedad, surgen los cánones de lo verdadero y de lo falso –una mentira colectiva consensuada socialmente:

En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser verdad, es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira.⁷⁹⁵

Sobre esta convención surge además la idea de que el lenguaje, en sí mismo, como expresión adecuada de todas las realidades, es ya de por sí una cáscara vacía:

¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón.⁷⁹⁶

Su respuesta marca un momento de ruptura con la historia de la filosofía: cosa en sí o “la enigmática x”, como la llama Nietzsche, es simple impulso nervioso, es imposible pues fundamentar nada sobre una base, ya de entrada, no lógica de correspondencia entre el lenguaje y la esencia de las cosas. Para Nietzsche el lenguaje es una mediación, el índice de algo que se ha perdido; de modo que; *las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son*. La palabra y todas aquellas herramientas mediante las que se intentan expresar verdades son ficción, engaño, ilusión y sin embargo la base para instaurar verdades, leyes, privilegios, regulaciones...en definitiva, todo lo que podríamos llamar progreso y civilización. Puesto que es imposible una aproximación a las verdades en sí, reales y universales⁷⁹⁷, dado que toda

obra de Winckelmann y que servirá como base para su visión acerca de las fuerzas no racionales que residen en la fundación de toda actividad creativa, lo dionisiaco y gracias también de una influencia importante de textos presocráticos. Wicks, Robert: “Friedrich Nietzsche” en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta, 2004, disponible online <http://plato.stanford.edu/entries/nietzsche/> [Consulta: 12 de abril de 2010].

⁷⁹⁵ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, p. 20.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹⁷ Uno de los puntos a considerar como claves en la génesis de la modernidad artística va a ser lo que Nietzsche apunta en este sentido: puesto que nada es aprehensible en sí, sólo somos capaces de remitirnos al mundo gracias a la red de relaciones que las cosas establecen unas con otras mientras nos resultan completamente incomprensibles en esencia; “en realidad sólo conocemos de ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo, el espacio, por tanto

ciencia se levanta sobre una proyección antropomórfica del hombre sobre las cosas, el hombre, en uso de una potencia artística o creadora, se fuerza a generar la metáfora, aunque finalmente se olvida de ese proceso. No obstante, cabe distinguir entre dos instancias diferenciadas de creación o producción artística, según el autor existe la mimética, “imitación sobre la base de las metáforas de las relaciones de espacio tiempo y número”⁷⁹⁸; y por otro lado, la creación de un arte no servil a tales metáforas sino creador y libre:

*Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones.*⁷⁹⁹

Por un lado, en Nietzsche la crítica pasa a ser crítica del lenguaje, se da una puesta en crisis de la verdad y el poder de representación de éste; por otro, esto le permite al arte generar esas dislocaciones que lo libran de su sujeción al tejido de los conceptos. En este sentido, según Hans Vaihinger, hay mucho de Kant o del espíritu de Kant en Nietzsche en tanto que “penetró hasta la médula en la naturaleza de la apariencia, pero que, a pesar de haber visto a través de ella, también vio y reconoció conscientemente su utilidad y necesidad”⁸⁰⁰.

Como decíamos, según Nietzsche esas dos instancias de lo artístico, la que abraza la mentira “en sentido extramoral” y descansa, bien sobre el primitivo anhelo de ilusión: arte apolíneo, el arte del mito de la antigua Grecia—cuyos fines se encuentran en el arte plástico—, o bien, sobre el arte de Dionisos —correspondido con el arte no plástico de la música—. En *El nacimiento de la tragedia*⁸⁰¹ y en el prólogo de Nietzsche a la edición de 1886

las relaciones de sucesión y los números. Pero todo lo maravilloso, lo que precisamente nos asombra de las leyes de la naturaleza, lo que reclama nuestra explicación y lo que podría introducir en nosotros la desconfianza respecto al idealismo, reside única y exclusivamente en el rigor matemático y la inviolabilidad de las representaciones del espacio y del tiempo”, *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁰⁰ Vaihinger, Hans: “Las fuentes de la idea de ficción en Nietzsche. Escritos de juventud”, *Ibid.*, p. 46.

⁸⁰¹ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* en *Friedrich Nietzsche—Obras completas*, Vol. 1, trad. de Germán Cano, Gredos, Madrid, 2009, pp. 31-185.

se advierte que, cuestionando la idea de moralidad, toda actividad genuinamente metafísica del hombre no es sino artística y toda moral no es sino una negación de la vida porque la vida es algo esencialmente inmoral. De este modo, Nietzsche da la espalda al nihilismo de Schopenhauer donde la vida, como fuente de mentiras, no es digna de nuestra adhesión⁸⁰². En *El nacimiento de la tragedia* se introduce además una fuerte componente de crítica al capitalismo y a la idea de progreso de la sociedad moderna. Tal y como viene sucediendo en la línea del romanticismo alemán, el *deus ex machina* son “las fuerzas de las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado...fuerzas que llegan al extremo de creer, gracias a una vida conducida por la ciencia, que no sólo son capaces de corregir el mundo por medio del saber, sino también de confinar al hombre individual dentro del más asfixiante círculo de problemas solubles, un círculo desde el cual este hombre pueda decir a la vida: “Te quiero, vale la pena conocerte” ”⁸⁰³.

En tales circunstancias Dionisos y Apolo son dos modos antitéticos de resolver la contradicción moderna, aunque no son contradictorios entre sí. Dionisos destroza al individuo mientras Apolo diviniza el principio de individuación, construye la apariencia de la apariencia, la hermosa apariencia, el sueño o la imagen plástica se libera del sufrimiento. Pero el problema para Nietzsche no es la tendencia de Apolo o Dionisos, sino la desarrollada en Sócrates: el hombre teórico contrario del hombre trágico. En un paso más allá, -aún en *El origen de la tragedia* no lo identifica como tal-, el problema se centrará en el cristianismo que no es ni apolíneo ni dionisiaco. Tal y como apunta Deleuze, el juego de ambos sentidos, el apolíneo y el dionisiaco, no debe tomarse como juego dialéctico, ya que la dialéctica es para Nietzsche algo que debería ser suprimido; en todo caso, Dionisos sería la negación misma de la dialéctica, “la afirmación diferencial contra la negación dialéctica, contra todo nihilismo...”⁸⁰⁴.

Sobre esta anulación de la dialéctica en la obra temprana de Nietzsche, Giorgio Colli apunta que se trata de un juego entre Dionisos y el mundo, como relación entre la vida divina indecible y su reflejo: “El símbolo órfico ridiculiza la antítesis occidental entre inmanencia y trascendencia (...). No hay dos cosas, respecto a las cuales haya que averiguar si están separadas o unidas, sino que hay sólo una cosa, el Dios, del cual nosotros somos la alucinación”⁸⁰⁵.

En esta voluntad por anular todo pensamiento dialéctico, lo que se

⁸⁰² *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰⁴ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 28.

⁸⁰⁵ Colli, Giorgio: *Después de Nietzsche*, trad. de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1978, p. 149.

empieza a dibujar en *El nacimiento de la tragedia* y en *Sobre verdad y mentira* es “la introducción en filosofía de los conceptos de sentido y valor” revelando así que el precedente de “Kant no realizó la verdadera crítica, porque no supo plantear el problema en términos de valores”. De este modo Nietzsche se propondrá realizar la crítica total, una “filosofía a martillazos”⁸⁰⁶.

En este sentido, *el problema crítico es el valor de los valores*. Hasta Nietzsche se habían criticado las cosas en nombre de valores ya establecidos (Kant y Schopenhauer) – como Dios, lo bueno y lo bello-, con Nietzsche se pretenderá una radicalidad total que someta a crítica los valores y su fundamento mismo. Es por ello que, lejos de pretender ser juez de tribunal, comenta Deleuze, Nietzsche se plantea estos problemas desde la proyección de una genealogía. Es decir, entendiendo la genealogía como origen y como creación de unos valores determinados. Por tanto, la genealogía como crítica del valor de los valores es concebida por Nietzsche, no como una reacción (crítica negativa), sino como una acción (crítica positiva, creativa) opuesta a la venganza, el rencor o el resentimiento⁸⁰⁷. Abolir, por tanto, la finalidad que es siempre finalidad de la razón y afirmar el juego azaroso de la voluntad, siendo esta idea de acción creadora la que se transmita hacia las bases del expresionismo y también a la revolución conservadora.

Se tratará de afirmar la alegría de la tragedia –algo que, por ejemplo, vemos llevado al extremo en la apología de la guerra de Jünger- y no la decadencia de un drama o pathos cristiano de la contradicción -que Nietzsche reprochará a Wagner posteriormente-. De hecho, este pathos es asimilable a todo el desarrollo de lo que ha venido a ser la civilización moderna: “Lo que se ha descubierto en los textos de juventud de Hegel es también la verdad final de la dialéctica: la dialéctica moderna es la ideología propiamente cristiana.”⁸⁰⁸

Este paso hacia una reformulación de la modernidad es, en última instancia, una nueva crítica a la modernidad al intentar superar la crítica kantiana. Por lo tanto, esta parte del pensamiento nietzscheano nos interesa en tanto que incide en la emergencia de dispositivos críticos tanto artísticos como cinematográficos. Por tanto, aunque podríamos seguir ahondando en muchos otros aspectos de la obra nietzscheana, el espacio que se nos abriría aquí sería muy extenso, así que a medida que entremos en las ideas estéticas vinculadas a los actores de este capítulo irán apareciendo otras apreciaciones en relación al filósofo. De momento, sólo retendremos estas aproximaciones a su obra temprana de las que habrán de surgir el subjetivismo como única vía posible de expresión frente a la contingencia del lenguaje y los fines utilitaristas de la razón y que será el núcleo esencial de la vanguardia

⁸⁰⁶ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 7.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

expresionista y, en otro plano, la conciencia sobre la exterioridad del lenguaje, la crisis de la representación a la que conduce (Brecht) y que para nosotros formula uno de los caracteres fundamentales de la crítica que puede ser extensible a la modernidad cinematográfica .

7.1.2. El legado de Karl Kraus

Más allá de las fronteras alemanas, en la Viena finisecular⁸⁰⁹, el pensamiento nietzscheano y su crítica al lenguaje serán retomadas por la *Kulturkritic* de algunas figuras como Karl Kraus quien, a través de esa “mentira de la verdad”, abordará la degradación y confusión de registros a los que el lenguaje periodístico llegó a principios de siglo. No es gratuito que los medios de comunicación sean uno de los puntos de ataque de estos pensadores debido al alto grado de incidencia social que éstos alcanzan en la Mitteleuropa durante el siglo XX⁸¹⁰ sobre todo si pensamos, y de esto Kraus dará mucha cuenta, en la relación del nazismo con los medios de masas. En cuanto a la incidencia de este pensador, la revista de Kraus *Die Fackel* será la antorcha que ilumine trabajos tan relevantes como el de Wittgenstein, hacia

⁸⁰⁹ En la Viena de fin de siglo XIX, como nodo intelectual de Centroeuropa a la sombra de París, encontraremos una serie de intelectuales que teorizaron problemas que todavía hoy permanecen como tema de debate en las corrientes de pensamiento. Aquella realidad del *finis Austriae* fue denominada por Herman Broch como una “alegre Apocalipsis”; o como el “laboratorio del nihilismo” según Elias Canetti [*Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, trad de J. A. González Sáinz Anagrama, Barcelona, 2001(1974), p. 242]. Como comenta Claudio Magris, Broch, en su intimidación a los nostálgicos del mundo de ayer, seguro y ordenado, desmitifica la alegre Viena de la Belle Epoque mostrándola como “un apocalíptico vacío de valores enmascarado por un kitsch de opereta”. La minoría intelectual austriaca, sumergida en su crisis y casi sin darse cuenta, produjo las grandes revoluciones culturales que marcan profundamente el resto del siglo XX. Estas manifestaciones rupturistas se dieron en diferentes ámbitos con Mahler, Schönberg o Webern en lo referente a la música, Klimt o Schiele en pintura; Loos en arquitectura; etc. Como anuncia el prólogo de José María Valverde a la obra de Casals, *Afinidades Vienesas*, fue en Viena donde tuvo lugar uno de los giros esenciales de la historia de la conciencia humana; un cambio esencial que se vertebra a través de la conciencia sobre la determinación del lenguaje sobre el mundo, es decir, pone en cuestión el hecho de que hablar no es otra cosa que pensar. De ello se desprenderá que la problemática del sujeto y la representación que éste se hace del mundo a través del lenguaje, establezca nuevas formulaciones en torno a la cuestión de la representación y el arte. Y fue Nietzsche uno de los principales responsables en quebrar la imagen de un sujeto sustancial y poner en crisis el fundamento metafísico. Casals, *Op. cit.*, p. 12.

⁸¹⁰ Karl Kraus influirá no sólo a contemporáneos suyos sino que de su crítica del lenguaje y de los medios de comunicación se desprenderán algunas dedicatorias en el ya avanzado siglo XX como el capítulo de Pierre Bourdieu en el marco de su *Pensamiento y Acción* [trad. de Octavio Kulezs, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2002] o en la trilogía del cineasta austriaco Michael Haneke titulada “*de la glaciación*” tal y como Kraus definió la Viena contemporánea.

1913⁸¹¹, y también las reflexiones del propio Brecht⁸¹². Wittgenstein, después de sus aportaciones al sistema lógico⁸¹³, alude a los problemas de la filosofía y en torno a sus disertaciones metafísicas como algo carente de sentido. Si algo ha de ser el núcleo de las preocupaciones filosóficas, esto ha de ser el lenguaje. Wittgenstein establece que la filosofía es aquella disciplina que ha de establecer el límite del lenguaje, por ello debe convertirse en crítica del lenguaje. Y es que el vacío del lenguaje metafísico de Nietzsche y Wittgenstein es el mismo que el vacío del lenguaje periodístico en Karl Kraus. En estos momentos es cuando Wittgenstein apela a lo místico, dado que es algo que no se puede nombrar, es aquello inefable sobre lo que se construye el lenguaje formal. Del concepto de lo místico –y aquí podemos establecer fuertes lazos con el marco del expresionismo artístico– Wittgenstein partirá hacia el sujeto del solipsismo, ésta será la única forma correcta para hablar del yo, un yo que equivale a asumir que estoy fuera del mundo. Para el sujeto, incapaz de ordenar el mundo, el estado de cosas “es” como el yo la ve, hecho que no significa que así sea fuera de sí mismo. De aquí se establecen también las consideraciones respecto a la ética y la moral: el concepto de Bueno y Malo son conjugaciones del sujeto y, como en Nietzsche, también extramORALES; son ideas que no existen en el mundo accidental, por lo tanto las cuestiones éticas son inexpresables⁸¹⁴.

⁸¹¹ La crisis del lenguaje, la sospecha acerca del lenguaje como representación de las cosas y del mundo, determinarán también a un autor como Ludwig Wittgenstein de dónde se pueden extraer las aportaciones más profundas en torno a la crisis lingüística de principios del siglo XX. Wittgenstein se formó en el ámbito de las matemáticas y la lógica matemática pero sus intereses y lecturas abarcaron desde su juventud a Schopenhauer, a Weininger, y la *Die Fackel* de Karl Kraus. A través de sus estudios entró en contacto con Bertrand Russell, se trasladó entonces a Cambridge donde daría a luz su primera obra de carácter filosófico: *Tractatus Logico-Philosophicus*, cuyo prólogo es datado en Viena durante el año 1918. El *Tractatus* se convertirá, en palabras del propio Wittgenstein en la “*exposición de un sistema*” que establece la cuestión de lo decible y lo indecible y su delimitación precisa. Según una carta a von Ficker, en octubre de 1919, citado en la introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera edición española del *Tractatus* [Alianza, Madrid, 1995, p. 8].

⁸¹² Casals, *Op. cit.*, p. 84.

⁸¹³ Según Wittgenstein, existe lo real, el estado de cosas, el mundo accidental –*Sachlage*– y existe la proposición lógica como imagen o figura, es decir, una relación representativa con lo real –*Bild*–. Esta proposición lógica es el intermediario entre lenguaje y mundo. El sentido de una forma lógica es aquello que conecta la proposición con lo real, se trata pues de una conexión que toma lo uno por lo otro. Para Wittgenstein, el problema radica en cómo se relacionan ambas, proposición y *sachlage*, para que la figura llegue a tener sentido (*Sinn*), siendo sólo entonces cuando podrá ser verdadera o falsa: “Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera –correcta o falsamente– figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad” Wittgenstein, *Op. cit.*, pp. 27 y ss.

⁸¹⁴ Sin embargo aquello inefable, aquello inexpresable sí existe; se muestra. El final del *Tractatus* expone esta idea de forma radical –*de lo que no se puede hablar hay que callar*– y será el puente hacia la preocupación realmente importante para el filósofo: lo místico. Donde

Para Kraus, donde también el misticismo es un pilar fundamental, como factor revelador, éste provenía de la nostalgia de un mundo perdido y cuya práctica tenía como misión devolver a la lengua su originalidad perdida, un retorno al contacto mágico entre “las palabras y las cosas”. Kraus reconocía tres fuentes básicas en la corrupción del lenguaje y, por extensión, del mundo: la política, el periodismo y la publicidad. Ejerció la ferocidad de su método crítico a través de violentas “performances” como fueron las *Vorlesungen*, (veladas de lectura). Una de sus directrices se definía por oposición al teatro-espectáculo de Max Reinhardt – personaje que estará muy vinculado al auge del cine alemán- que para Kraus vendría a representar cierta idea de baja cultura. Kraus se opone al lenguaje embrutecido de los medios de comunicación y la “degradación” de la cultura; sus acciones performativas funcionaban como una depuración de la perversión de la verborrea periodística. También en Klimt el emblema de la *Jung Wien* -la *Nuda Veritas*- se basaba en la voluntad de mostrar el reflejo desmitificado de una época. El espejo que apunta hacia el espectador en el cuadro de Klimt, al igual que las *vorlesungen* krausianas, pretendían modificar la supuesta posición impasible del espectador o del oyente. Esta sintomática se repetirá bajo las formulas, distintas en cada caso, del expresionismo y de Brecht cuya opción en el desarrollo de su *Lehrstück*, método de aprendizaje que intentaba desarrollar a través el Teatro Épico, será justamente desnudar la escena de complementos accesorios para escapar de los efectos ilusorios que éstos puedan generar. En las acciones de Kraus tampoco hubo nunca puesta en escena; su furia recae siempre sobre la pantomima creada por los medios y modos de expresión de su contemporaneidad vienesa; a través de la descontextualización Kraus generaba su método crítico, sacaba de contexto textos y palabras del *Journaille*, “mirando las cosas desde afuera, rompiendo el vínculo de complicidad tácita que se tiene con ellas”⁸¹⁵, según Brecht “cuando la época alzó la mano contra sí misma, él era esa mano”⁸¹⁶. Tal y como veremos también para Brecht tiene significativa importancia el

podemos acudir para resumir esta disertación sobre cuestiones éticas y su valor arbitrario, y de forma más prosaica que en el tratado, es en la “Conferencia sobre ética” donde expone la única posibilidad de la ética de ser nombrada en primera persona y no como juicio absoluto: “La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo acerca del sentido último de la vida, de lo absolutamente bueno, de lo absolutamente valioso, no puede ser ciencia. Lo que dice no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia de la mente humana que, personalmente, no puedo evitar respetar profundamente y que no ridiculizaría por nada del mundo”. En: Wittgenstein, Ludwig; *Ocasiones Filosóficas: 1912-1951*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 65.

⁸¹⁵ Bourdieu, Pierre: “Actualidad de Karl Kraus. Manual contra la dominación simbólica”. Texto extraído de una intervención en el coloquio “Actualidad de Karl Kraus. Centenario de la *Fackel* (1899-1936)” en París el 4-6 de noviembre de 1999. Publicado en Bourdieu, *Pensamiento y Acción*, p. 52.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

lenguaje y su carácter representacional como única vía donde sustentar un dispositivo crítico.

Kraus usa dos términos para designar el mal del lenguaje: la *Phrase*, el lugar común, la frase hecha, el cliché que se usa para todo y que no quiere decir nada -fraseología común en la prensa y fetiche de la mercancías- y la *Journaille*, es decir, la prensa como el lugar desde donde se promulga la palabrería. En *Moral y criminalidad*, publicada en 1902⁸¹⁷, Kraus discurre sobre los peligros que conlleva la pérdida del sentido en el lenguaje del periodismo:

*De la misión de proporcionar medios legales de castigo al escándalo que la inmoralidad provoca en público, el legislador se vio llevado arteramente al sofisma de que la inmoralidad provoca escándalo público. Y cuando verdaderamente se dio escándalo público a causa de la persecución de la inmoralidad privada, ese criterio basado en hechos que se buscaba había pedido ya su capacidad de distinguir entre causa y efecto.*⁸¹⁸

La prensa se le antoja culpable de confundirlo todo, lo *Kitsch* lleva a no saber discernir *una urna de un orinal*⁸¹⁹. Pero junto a la vacuidad de ese lenguaje periodístico, a principios de los años treinta, Kraus advertiría sobre el *despertar de la nación* y del lenguaje a través de la esencia animal y primitiva. Como comenta Casals, para Kraus el nazismo fue la puesta en marcha de un sistema que era el extremo opuesto a la retórica socialista puramente formal que conducía a la autonomía de la “política de la política”. La *phrase* nazi o su palabra-acción no separaban el lenguaje de su objeto, no corría un velo entre palabra y cosa sino que convertía la palabra en Real, el nazismo fue la aniquilación de la metáfora⁸²⁰.

En correspondencia con Nietzsche, Kraus encuentra en el lenguaje una voluntad creativa: “El contrapunto con el que la palabra establece sus lazos más sólidos no es, por tanto, el pensamiento abstracto o la realidad concreta sino la representación; el pedernal que en ese engranaje hace saltar la chispa es la imaginación poética.”⁸²¹ De lo indecible a lo que remite la metafísica de la cosa en sí accedíamos a través de lo poético, restaurando así la ruina de las ficciones y las representaciones⁸²². Esta fe en la potencia

⁸¹⁷ Kraus, Karl: *Escritos*, Visor-La balsa de la Medusa, Madrid, 1990, p. 15.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁸¹⁹ Kraus, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*. Taurus, Madrid, 1981, p. 14.

⁸²⁰ Casals, *Op. cit.*, p. 105 y ss.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 94.

⁸²² Esta potencialidad de lo artístico es heredado por el expresionismo en tanto que, como comenta Aumont, su ideología añade la idea de un más allá de la representación. Si la imagen empieza allí donde acaba la vulgar función representativa, no tiene interés, ni

creativa de nuevo la encontraremos en Benjamin. Se tratará de una potencia que, como en Nietzsche, debe hacer saltar el *continuum* de la historia, la linealidad de las representaciones, o como en el eterno retorno, llenar el vacío homogéneo del tiempo, de tiempo actual o *Jetztzeit* (ahora-tiempo)⁸²³ del Angelus Novus que ve en el proceso de la historia una catástrofe única “que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”⁸²⁴. Para Benjamin es la toma de conciencia de ese *Jetztzeit* aquello que hace posible la revolución y también, porqué no, ir más allá de la retórica puramente formal, romper con aquella la tempestad que arrastra al ángel hacia el futuro para darle la espalda –y que representa a una idea de progreso que desvincula al hombre del aquí y ahora-. En este aspecto, tanto desde la postura heterodoxa de Benjamin como en posturas vinculadas a la revolución conservadora es palpable una desconfianza cada vez mayor en la idea de progreso que también parte no sólo de Nietzsche sino del idealismo romántico.

A grandes rasgos, tenemos dibujado el avance de la crítica hacia crítica del lenguaje a partir de Nietzsche; como también la crítica a la idea del progreso, donde lo místico del mesianismo judío en Benjamin, o la *phantasie* en Kraus, hacen posible la revolución en uno y la recuperación del mundo originario en el otro. Vamos a intentar comprender las derivas de estas cuestiones ahora en el terreno alemán de la República de Weimar y las dos revoluciones que tienen lugar en sus inicios ya que vuelve a aparecer aquí otra articulación más entre cultura y política derivada del sustrato nietzscheano. Posteriormente intentaremos ver si este sustrato cultural repercute de algún modo o tiene continuidad con la emergencia de dispositivos críticos en el campo cinematográfico.

7.2. Idealismo y revolución después de la Gran Guerra: algunas tendencias discursivas

7.2.1. Contexto histórico de la República de Weimar

El debate historiográfico más extendido, si nos referimos a la República de Weimar, y sostenido durante largo tiempo, ha sido el de la cuestión de la “vía especial” alemana o *Sonderweg*, Es decir, la cuestión

siquiera existencia, sino en relación con ese más allá. El rechazo expresionista de la imitación no es, pues, una negatividad, sino por el contrito un deseo positivo de llegar “más lejos”, de permitir a la imagen alcanzar la representación de lo invisible, de lo inefable, de lo trascendente.” En Aumont, *La imagen*, p. 313.

⁸²³ Precisamente estas palabras fueron escritas bajo la cita a Kraus “El origen es la meta”, en Benjamin, Walter: “Tesis de filosofía de la historia” en *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 86.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 82.

acerca de por qué Alemania, bajo determinadas circunstancias, degeneró en un sistema totalitario y fascista mientras que en condiciones similares otros países –con los que Alemania se comparaba tradicionalmente– no se abocaron a un régimen autoritario⁸²⁵. Esta tesis, por otro lado, sigue teniendo sentido en el intento de dar respuesta al destino alemán en un contexto cultural determinado⁸²⁶. En este sentido, nosotros no incidiremos demasiado en la cuestión puesto que excede el marco de esta investigación, con todo, nos parece imprescindible citar al menos el debate intelectual que gravita siempre sobre el caso histórico de la República de Weimar.

Llevando el tema del destino alemán a nuestro terreno, precisamente los estudios más representativos y ya clásicos sobre el cine de Weimar, el de Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* (1947) y el de Lotte Eisner *La pantalla demoníaca* (1951), tal y como anuncian los títulos, se realizan a través de una prospectiva con la mirada puesta en aquellos rasgos sintomáticos que pretendían explicar el futuro ascenso del nacionalsocialismo.

Yendo a cuestiones más historicistas, para el historiador Jürgen Kocka el problema de la deriva histórica de Weimar residía ya en el Estado autoritario construido por Bismarck, el cual “succionó sin cesar muchas de las energías y de los temas de la intelectualidad progresista.”⁸²⁷. Esta cuestión llevaría a Theodor Fontane –poeta y novelista realista alemán– a plantear la cuestión alemana en unos términos que no son difíciles de entender: “detrás de las venerables formas de nuestro principio conservador

⁸²⁵ Esta cuestión de la excepcionalidad alemana o *Sonderweg*, sigue Jürgen Kocka, “tomó forma sobre la base de la experiencia vital y los intereses intelectuales de dos generaciones, la de los emigrantes y exiliados y la de los sucesores más jóvenes que, cada vez más, se veían como parte de Occidente y deseaban hacer compatible el lastre de su pasado con las oportunidades de su futuro” en *Historia social y conciencia histórica*, trad. de Elisa Chuliá, Marcial Pons Historia, Madrid, 2002, p. 207.

⁸²⁶ Mientras que, añade el autor, “sería absurdo si se trata de analizar comparativamente, por ejemplo, procesos industriales regionales o nacionales desde el punto de vista de su dependencia de estructuras preindustriales, o sistemas educativos de distintos países desde la perspectiva de la exclusión y la inclusión. En este sentido todas las regiones o naciones escogen vías especiales respecto a estas cuestiones”. En lo que sigue, Kocka esboza determinados planteamientos en los que la tesis de la *vía especial* conserva su validez. *Ibid.*, pp. 208-210.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 17. Hay que tener en cuenta que la cuestión del *Sonderweg* tiene su origen en lo que comentábamos en el capítulo anterior acerca de la debilidad de la sociedad burguesa alemana subyugada al sistema de terratenientes conservadores. De ahí se desprendería, por tanto, una serie de déficits que determinarán la fragilidad democrática de la República de Weimar cuya constitución derivada del anterior modelo monárquico-parlamentario y el sistema de voto directo, el consecuente desarrollo del populismo y las reformas legítimamente permitidas por la arquitectura jurídica de Weimar, acabará por permitir el ascenso e irrupción del nacionalsocialismo. Kocka, por su parte, cita los estudios críticos que ponen de manifiesto que esta feudalización de la burguesía alemana y la adopción de valores y modos de vida conservadores y aristocráticos no representan un fenómeno específicamente alemán sino de toda Europa. *Ibid.*, pp. 164 y ss.

del Estado, detrás de la máscara de conservadurismo, se esconde un radicalismo revolucionario”⁸²⁸. De este modo vemos cómo, el impulso regenerador que tiene su origen en el idealismo pasando por Nietzsche, se difunde tanto hacia el flanco revolucionario de la derecha como hacia el de la izquierda de antes de la I Guerra Mundial.

Este fervor por acabar con el degenerado régimen guillermino, en el que la unificación alemana de Bismarck supuso ya de entrada una crisis constitucional que -enfrentando al rey, al ejército y al ministerio con una mayoría liberal- conducirá a algunos a hacer apología de la guerra como fuente reedificadora. Estos aires de radicalidad se extendían por todos los ámbitos, sociales y culturales de la República y de otros contextos, tal y como sucedía en el futurismo italiano.

En este sentido, cabe establecer una separación fundamental entre los discursos culturales y políticos que adoptan este aire militarista y aquellos grupos que se situaban en defensa del pacifismo⁸²⁹. La voluntad de ambos grupos pasaba por la misma iniciativa de constituir nuevas formas de vida y nuevos valores culturales. Algunas veces, tales proyectos pasaban por la recuperación de lo originario burgués, más que por una ruptura total con la tradición.

Los intentos por recuperar o reestablecer nuevos valores para la cultura alemana y alejándose de los vicios modernos, se venían dando ya desde finales del siglo XIX cuando emergen movimientos y propuestas regeneradoras ligadas a las juventudes alemanas. Algunos ejemplos, cargados de extravagancia, los podemos encontrar en los neopaganistas del Círculo Cósmico de Munich de Alfred Shuler y Ludwig Klages, los *Blutleuchte* (Luminaria de sangre) o los grupos juveniles anti-burgueses de los *Wandervögel*, todos ellos diferentes entre sí pero comunes en la época Guillermina en su apuesta por formas de vida alternativa y por la “crítica a la civilización”.

⁸²⁸ *Loc. cit.*

⁸²⁹ Representada por revistas filo-anarquistas como *Der Kampf* y más tarde la libertaria *Die Aktion*, canalizadora del expresionismo más politizado y pacifista; *Der Sturm* también expresionista, más dedicada a asuntos artísticos y *Die Weissen Blätter* o *Sirius* con gente cercana a la liga Espartaquista que tenían como objetivo principal el rechazo al conflicto armado y abrigar el camino para un compromiso político de la intelectualidad nacional y europea -factor que lleva a muchos a renegar de su nombre germano: John Heartfield, Georg Grosz. etc.



Lichtgebet (1922) o La oración de la luz de Fidus, apodo de Hugo Reinhold Karl Johann Höppener artista incluido en el movimiento general del Lebensreform Bewegung o movimiento Reforma de la vida que encauza con los movimientos misticistas basados en el culto al antiguo paganismo germánico existentes desde finales del siglo XIX. En *Der Lichtpfad. Die geistige Monatsschrift* [La trayectoria de la luz. Revista espiritual mensual] colaboraría Fidus como ilustrador y mantendría su publicación durante el III Reich.



Schwertwache (1912) [Guardianes con espada] también de Fidus. “Tanto la disciplina ascética del sacerdote dirigida a la mortificación, como la disciplina heroica del guerrero, dirigida a lograr un endurecimiento como el del acero (...). En uno y otro caso se trata de mantener enteramente sujeta a nuestro poder la vida, para estar a cualquier hora en condiciones de lanzarla al combate en el sentido de un orden superior.”⁸³⁰

⁸³⁰ Jünger, Ernst: *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquets, 2003 (1934), p. 35

Las aspiraciones de este espíritu demoledor no tardarían en cristalizar en acontecimientos dramáticos. Con el asesinato del archiduque de Austria-Hungría, Francisco Fernando, y de su esposa la duquesa de Hohenberg⁸³¹ a manos de un nacionalista serbio en Sarajevo, se desata la contienda del Imperio Austro-húngaro frente a Rusia y sus exigencias sobre la afirmación de los derechos soberanos de Serbia. Frente al enfrentamiento entre ambas potencias, el Reich decide intervenir e impulsar una guerra que mantendría al imperio como su aliado. Debido a las demás alianzas estratégicas entre las potencias imperialistas, Francia, Inglaterra y el Imperio Ruso forman la Triple Entente y dispuesta a entrar en el conflicto frente a los imperios centrales. Pero la crisis era de carácter profundo, más allá de los objetivos imperialistas y coloniales, hay que subrayar los conflictos internos, con múltiples revoluciones sociales y enfrentamientos entre las nacionalidades que componían estos imperios.

Desde el plano de los movimientos sociopolíticos, la reivindicación de paz durante los años de contienda se uniría a las demandas de democratización del régimen Guillermina. Ello llevará a canalizar los esfuerzos de algunos grupos políticos hacia la búsqueda de nuevas formas de convivencia – sobre todo el bloque compuesto por la socialdemocracia, los católicos y algunos sectores liberal-progresistas-.

Frente al tímido proceso de reformas gubernamentales, que poco iba a cambiar el paisaje político, emergen las huelgas de los movimientos obreros. La escasez de alimentos y bienes básicos de consumo fruto de la guerra conducen a amotinamientos de los propios soldados y buques de guerra negándose a reprimir insurrecciones⁸³². Dada la urgencia del momento, frente a la previsión del desastre de la pérdida de la guerra, el Reichstag inicia la parlamentarización del régimen llamando a los socialistas a participar en el gobierno. Este factor los obliga a pactar con los demás sectores políticos para la modificación de la Constitución Imperial de 1871 y el establecimiento de una monarquía constitucional parlamentaria. Frente a las pretensiones de mantener al Kaiser en el poder, entran en acción más movimientos revolucionarios como los de Kiel el 9 de noviembre de 1918. Formados por soldados y trabajadores, las movilizaciones conocidas como la Revolución de Noviembre se extienden por todo el país generándose consejos obreros en todas las ciudades y exigiendo el armisticio, la paz y la abdicación de Guillermo II. En estos primeros días de 1919, “casi sin un solo disparo y en el transcurso de cinco jornadas, se asistía al trágico hundimiento

⁸³¹ Renouvin, Pierre: *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial*, Akal, Madrid, 1990, pp. 176 y ss.

⁸³² Díez Espinosa, José Ramón: *El fracaso de una ilusión. Sociedad y cultura en la República de Weimar*, Universidad de Valladolid, 1996, pp. 33-34.

de la forma de Estado más fuerte del continente”⁸³³. Finalmente, la constitución de Weimar convertía el Reich en una república democrática.

Estos acontecimientos, denominados como la Revolución de Noviembre, abrirán paso a la vía republicana con la ascensión al poder de los socialdemócratas del SPD y con una oposición de la izquierda, desde los socialistas independientes -pidiendo reformas más radicales como la organización por consejos o soviets (los *rät*), junto a un parlamento, la plena socialización de la industria y una no-colaboración con la burguesía; la escindida *Spartakusbund* liderada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, anexionados posteriormente al Partido Comunista alemán (KPD) y confiados en una prolongación de la revolución más allá del 9 de noviembre.

Tras la victoria de los socialdemócratas, vendría lo que muchos han calificado como el “club del suicidio”: la decisión voluntaria de los consejos de renunciar a su papel político y confiar todo en el gobierno republicano⁸³⁴.

Las alianzas entre sindicatos y empresarios ponían las bases para una continuidad de políticas capitalistas en la economía, no se sociabilizaba la producción, se mantenía la propiedad de las fábricas pero los obreros reducían sus jornadas a ocho horas y se realizaban marcos de convenios colectivos, una regulación de seguridad social, etc. Mientras, al final de la guerra el ala conservadora se reagrupa entre el pangermanista y antirrepublicano *Deutsche Nationale Volkspartei* DNVP, el *Deutsche Volkspartei* DVP, liberales de derecha conservadora, el sector más a la izquierda del *Deutschke Demokratische Partei* DDP y el partido católico de centro *Zentrumspartei*. Sin embargo, tan sólo a un mes vista de las primeras elecciones, las alianzas de paz se rompen y se levantan movilizaciones revolucionarias cuya represión, en enero de 1919, acaba con el asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht a manos de los Freikorps⁸³⁵, las milicias de la derecha. De esta situación saldrán también beneficiados los socialdemócratas que se mantendrán en el poder mientras derrochen esfuerzos en combatir contra el eterno enemigo que representaban los comunistas en vez de hacerlo frente al ascenso de los nacionalsocialistas a principios de los treinta.

Para hacer más cómodo el recorrido recurriremos a la segmentación de la historia política de Weimar según los tres periodos: de 1918 a 1923, marcado por una coalición de centro-izquierda y la grave inflación; a partir de 1924 y hasta el año treinta, con un gobierno de centro-derecha y cierta estabilidad económica; entre 1930 y hasta 1933, bajo los durísimos efectos de la crisis del 29 y la derecha en el poder. Muchas veces la República de

⁸³³ *Ibid.*, p. 37.

⁸³⁴ Toller, Ernst: *Una juventud en Alemania*, Muchnik, Barcelona, 1987 (1933), p. 105.

⁸³⁵ Lo que se vendrá a llamar “el octubre alemán” en referencia a la revolución bolchevique. Díez Espinosa, *Op. cit.*, pp. 57-61.

Weimar ha sido caracterizada por tres factores básicos que se extienden a lo largo de toda su existencia: el “déficit democrático”, la catástrofe económica y la crisis política. Las dos interpretaciones más extendidas sobre la quiebra de la democracia en la República han sido la traición de la socialdemocracia alemana a los intereses de las clases trabajadoras y los efectos de la crisis económica de 1929. En palabras de Georg Lukács:

Esto [la gran fuerza del reformismo y la endebles orgánica del ala izquierda del movimiento obrero] hacía que la democracia burguesa fuera, esencialmente, como proféticamente lo había previsto Engels y desde mucho antes, una agrupación de todas las fuerzas de la burguesía contra la amenaza de una revolución proletaria. Y las experiencias directamente vividas de la revolución rusa de 1917 influyeron de un modo considerable, en este punto, no sólo sobre la misma burguesía, sino también sobre el ala reformistas del movimiento obrero. He aquí por qué esta ala de reformista apoyó incondicionalmente, de hecho, la coalición democrática de todas las fuerzas burguesas, dirigida contra el proletariado, y no sólo la apoyó sino que fue, en realidad su centro y su fuente de energías. De ahí que la república de Weimar fuese, en lo esencial, una república sin republicanos, una democracia sin demócratas.⁸³⁶

7.2.2. La política cultural de la Räterepublik

El caso de la Räterepublik de Munich es un buen ejemplo para introducir algunas de las diversas tendencias revolucionarias que abren de forma abrupta el panorama de la República de Weimar. El 7 de noviembre de 1918, a raíz de una manifestación pacifista organizada por el SPD en Baviera se formó el primer Consejo de Obreros, Soldados y Campesinos de Munich -tal y como sucedía en otros territorios del Reich tras la revolución de noviembre- bajo la dirección de Kurt Eisner⁸³⁷ por aquel entonces dirigente de la escisión de socialistas independientes USPD. Frente a las agitaciones políticas del noviembre revolucionario, Luis III de Baviera abandonó la ciudad (es el primer monarca depuesto por una revolución alemana), se proclamó la República de Baviera o República de Consejos de Munich - será el movimiento de consejos de más largo alcance- y ese mismo día se formó un nuevo gobierno con una coalición entre socialdemócratas y

⁸³⁶ Lukács, Georg: *Asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, trad. de Wenceslao Roces, Barcelona, 1976 (1959), p. 60.

⁸³⁷ Consúltesen las obras más relevantes de Eisner: *Fester der Festlosen* (1906) y *Die Götterprüfung* (1920). Eisner, Kurt: *La revolución alemana*, prólogo de Jean Longuet y trad. de F. Müller, Editorial América, Madrid, 1920.

radicales independientes. La Revolución bávara se divide en cinco fases diferenciadas: una primera marcada por la supresión de la monarquía con la temprana muerte de Kurt Eisner por los militares contrarrevolucionarios a principios del 1919; una segunda, liderada por el intento del Consejo Central de reafirmar el movimiento; la tercera, con el gobierno de Johannes Hoffmann intentando reinvertir el parlamento; la cuarta, definida por una Räterepublik de tendencia anarquista –*Räter* en castellano equivale a consejo como órgano de gobierno–; y la quinta, dominada por los comunistas⁸³⁸. En su totalidad conforma un periodo que se extiende desde noviembre de 1918 a mayo de 1919.

Algunos de los responsables de este movimiento de consejos fueron actores con un pié en la política y otro en la cultura, puesto que durante el siglo XIX los artistas convirtieron el arte en “algo tan serio” como la política, durante la Räterepublik intentarían romper con la tácita separación entre la esfera de la cultura y la esfera de la política gubernamental dotando al arte de un rol políticamente activo en la revolución. Los actores principales en esta tarea fueron el mismo Kurt Eisner, al comienzo de la revolución, con un programa inspirado en *Las cartas de la educación estética* de Schiller; Gustav Landauer, proveniente del ámbito de la cultura y política libertaria; Erich Mühsam, escritor independiente que provenía de la escena del cabaret de Berlín; y Ernst Toller quien acabaría siendo presidente del Consejo Central con tan sólo veinticinco años. Entre los consejos obreros de Baviera estaría también un joven Bertolt Brecht.

Tras los intentos por aprovechar lo que sería la última oportunidad alemana de generar una democracia de base, “la Räterepublik de Munich representó una tentativa de redefinir la política por parte de un determinado grupo de intelectuales alemanes, y por lo tanto de superar la artificial distinción entre teoría y práctica que había caracterizado a la *Geistesgeschichte* [espíritu en sentido metafísico] alemana al menos desde Kant”⁸³⁹.

Frente la pervivencia alemana de las fronteras entre cultura y política, una tendencia que emerge a la falta de revoluciones burguesas y otros factores que ya hemos analizado anteriormente, la Revolución bávara, nos sirve para analizar el intento de llevar a la praxis política, al terreno del movimiento obrero, las tesis idealistas de Schiller y compañía. El ejemplo determinante, en este intento por superar los lastres que criticara Marx sobre el idealismo, se hallan en el personaje de Kurt Eisner⁸⁴⁰. Sin embargo, los

⁸³⁸ Lamb, Stephen: “Los intelectuales y el desafío del poder: El caso de la Räterepublik de Munich” en Phelan, Anthony (ed.): *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*, Alfons el Magnànim, València, 1990, pp. 173-209.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁴⁰ Un estudio detallado sobre la relación entre Eisner y la revolución bávara en Mitchell, Alan: *Revolution in Bavaria, 1918-1919: Kurt Eisner and the Bavarian Soviet Republic*, Princeton, 1965. En lengua alemana está publicado el discurso de Eisner sobre “La actitud

acontecimientos nos conducirán de nuevo a no poder constatar de qué modo era posible esta incorporación del idealismo a la política real ya que, tal y como hemos indicado, Eisner es asesinado y tras él, con el comienzo de la Räterepublik otros más mueren a tiros... Se desatará así un caos político donde se relevan los periodos revolucionarios con vacíos de poder que pasan a manos anarquistas, hasta que el KPD toma el gobierno y éste es derrotado finalmente por los Freikorps.

De todos modos, el caso de la Räterepublik, como excepción en el compromiso pragmático de los intelectuales con la política en el periodo de Weimar, nos servirá para introducir algunos aspectos sobre la influencia de Nietzsche en la izquierda artística.

A partir del 1919 se da una división entre los defensores de los soviets y defensores de un Parlamento a pesar de que ambos defendían una democracia auténticamente participativa que, en palabras de Eisner, trataba de “acabar con la distinción entre pensamiento y acción” y convertirse en la “quintaesencia de toda la cultura”. El socialismo de Eisner se resumía en las palabras de Wilhelm Hausenstein: “Kant y Fichte influyeron en su mentalidad más, o al menos más fundamentalmente, que Marx y el marxismo. Para él era más importante ver en el socialismo una consecuencia de la evolución de las condiciones económicas de acuerdo con las leyes de la historia”⁸⁴¹. Con un socialismo tachado de ético y estético, caracterizado como *Belletristik*, no es sorprendente descubrir que cuando Kurt Eisner se proclama como primer ministro de la República de Baviera concediera mucha más importancia a la política cultural y social que a las cuestiones económicas. Heinrich Mann, en su funeral, declaró: “Los cien días de gobierno de Eisner han producido un más placentero ejercicio de las facultades racionales del hombre, más rejuvenecimiento del espíritu que los cincuenta años anteriores”⁸⁴².

Tal y como incide el historiador de la cultura Stephen Lamb, Eisner intentó configurar un *Rat geistiger Arbeiter* (Consejo de Obreros Intelectuales) reducido después por el exceso de retórica frente al debate práctico, a través del cual *la revolución bávara, quizás la primera en la historia del mundo que une el ideal y la realidad* sería un *cuento de hadas que se hace realidad*.⁸⁴³

Su convicción de que la política es el medio por el que se alcanza la libertad, definida como el más alto objetivo del Estado, se presenta como negación del “dogma de la resignación desesperada” representado para él por

del gobierno revolucionario para con el arte y los artistas” en *Sozialismus als Aktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, pp. 113 y ss.

⁸⁴¹ Lamb, *Op. cit.*, p. 180.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 181.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 189.

“nuestra época clásica”:

*Que la libertad sólo puede florecer en el reino de la belleza fue un dogma de la resignación desesperada. Me parece que en la época actual y en el futuro este refugiarse en el reino de la belleza ya no es necesario. Me parece también que el arte no tiene que ser ya el refugio de aquellos que se hallan desesperados por la vida. La vida misma debería ser una obra de arte y el estado mismo la más grande obra de arte.*⁸⁴⁴

En Eisner, estetizar la política de nuevo tal y como hacía la tradición clásica de Weimar, debería conducir a la re-espiritualización que educase y elevase a las masas aunque esta vez el *Kulturstaat* se llevaba a cabo además por la vía revolucionaria y no únicamente por la vía literaria, dando lugar así y por fin, a la unión entre cultura y política. Junto a otros escritores de la generación expresionista como Ernst Toller, Erich Mühsam, Oskar Maria Graf o Alfred Wolfenstein llevaría a cabo la experiencia única, dentro del devenir alemán, de unir el socialismo revolucionario al idealismo alemán⁸⁴⁵.

Eisner sería el primer político en introducir en el parlamento el asunto del “arte alemán” a través del programa expuesto en “La actitud del Gobierno Revolucionario en torno al Arte y los Artistas”. El principal objetivo de Eisner era acabar con la autonomía del arte integrándolo en los procesos productivos y como agente activo en el nuevo estado de consejos pero manteniendo siempre su libertad frente al control del Estado. De este modo, Eisner se situaba en la posición contraria al sistema artístico del antiguo Reich basado en la censura y el sistema académico, la credencial y la subvención estatal. Paradójicamente, las críticas de Eisner contra el arte como mercancía de lujo o su negativa a un sistema de subvenciones no encajarían con las demandas del organismo encargado de representar a los artistas, el consejo Münchner Neueste Nachrichten. El consejo daba cobijo a los grupos artísticos formados en la zona bávara tras la revolución: Wirtschaftsverband bildender Künstler [Asociación profesional de artistas visuales], Bund zeichnender Künstler [Federación de dibujantes], Die Juryfreien, Illustratorenverband [Asociación de ilustradores], Künstlergenossenschaft [Asociación de artistas], Künstlerinnenverein [Asociación de mujeres artistas], Luitppoldgruppe [Grupo Luitppold], Radierverein, la Sezession y el Münchner Bund al que posteriormente se

⁸⁴⁴ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁸⁴⁵ Con todo, el gobierno de Eisner tubo ciertos resultados concretos, su política basada en una gradualidad en la construcción del socialismo y el principio de gobierno por consenso lo acercaban más a la socialdemocracia que al comunismo o al anarquismo.

añadirían Münchener Neue Seceesion y Gruppe 100.⁸⁴⁶ A pesar de todo, el espectro de propuestas y colores políticos de los agentes artísticos era muy variado en Munich y no se puede someter a un único paradigma.

En esta línea, grupos más allá de Munich como el Aktionsausschuss revolutionärer Künstler también recogían la tradición de Saint-Simon, Charles Fourier y Morris en la revitalización del artesanado – presente, por ejemplo en la explotación de la litografía como sucedía con el expresionismo- como forma de oposición a la producción capitalista y la inclusión del arte en la vida cotidiana de las masas aunque si emerge un lema general en este informe grupo de propuestas, que van desde el expresionismo (Max Pechstein y Cesar Klein) al activismo social (Käthe Kollwitz) y la miembros de la Freie Seceesion (como el impresionista Theo von Brockhusen) o hasta la arquitectura utópica de Bruno Taut, era el de la democratización del arte y la descentralización institucional de éste.



Arbeiter. Bürger Bauern. Soldaten aller Stäemme Deutschlands vereinigt Euch zur Nationalversammlung (1918) [Los trabajadores, soldados, agricultores y ciudadanos se unen en la Asamblea Nacional] y *Wer nicht arbeitet ist die Totengräber seiner Kinder* (1919) [El trabajador que no trabaja es el sepulturero de sus hijos] de Cesar Klein

⁸⁴⁶ Un análisis muy detallado sobre de las relaciones entre la revolución, las diversas políticas revolucionarias y sus manifestaciones culturales durante todo el proceso de la revolución de noviembre véase Weinstein, Joan: *The end of expressionist: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1918*, University of Chicago Press, 1990. Para el caso de Munich ver pp. 161-218.



Octavilla *Nie wieder Krieg* (1924) [Nunca más la guerra] y gravado *Aufrubr* (1899) [Revuelta] de la artista Käthe Kollwitz

Eisner propondría como comisario de cultura a otro componente de este grupúsculo de letrados: Gustav Landauer⁸⁴⁷. Ligado al anarquismo comunitario, había dedicado su carrera a la traducción de Kropotkin y Proudhon al alemán y también de Oscar Wilde. Desconfiaba tanto de la autocracia guillermina como de las aspiraciones socialdemócratas o de la comunista dictadura del proletariado. Rechazó la estrategia del PC en su *Incitación al socialismo*⁸⁴⁸ en 1919, tachando el marxismo “de un materialismo en el más crudo sentido de la palabra para quienes nada es más sagrado que el progreso técnico”⁸⁴⁹ su idea era la de poner en práctica una comunidad basada en una estructura social federalista donde la revolución no iba articulada a la idea soviética de destrucción sino a la reconciliación orgánica entre religión, cultura y economía. Defendiendo la idea de un “renacimiento mitológico”⁸⁵⁰ que desde finales de siglo XIX venía vinculado al romanticismo alemán, Gustav Landauer también sería uno de los paradigmas para exponer que los giros de la cultura germana no

⁸⁴⁷ Sobre Landauer existe un amplio y citado análisis de su vida y obra en Lunn, Eugene: *Prophet of community: the romantic Socialism of Gustav Landauer*, University of California Press, 1973.

⁸⁴⁸ Uno de los pocos títulos de Landauer traducido al castellano en 1931 por Ediciones Mundial, Barcelona.

⁸⁴⁹ Lamb, *Op. cit.*, p. 192.

⁸⁵⁰ Frente a la vacuidad de la razón, la refundación de una nueva mitología profana servía a idealistas (Novalis, Shelling, Schlegel, etc.) y románticos alemanes para refundar valores y dotar de sentido la existencia basada ahora en una convivencia y consenso universal. Un interesante estudio sobre el amplio espectro neomitológico de los románticos junto a otro centrado específicamente en el retorno de Dionisos durante el siglo XX prefascista puede encontrarse en las dos obras de Manfred Frank: *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Serbal, Madrid, 1994 y *Dios en el exilio: lecciones sobre la nueva mitología*, Akal, Madrid, 2004.

desembocan necesariamente en proyectos totalitarios o reaccionarios⁸⁵¹.



Portada de Fritz Shaefer del nº 1 (1919) de la revista de tendencia anarquista y revolucionaria, *Der Weg*, una de las aparecidas tras la revolución de Noviembre y que comprendía tanto artículos políticos como artísticos. Y un panfleto revolucionario de Max Pechstein *An alle Künstler!* (1918) [¡A todos los artistas!] desde Novembergruppe incitando a la revolución. El panfleto se encargaría de difundir las diversas propuestas políticas de los grupos artísticos y el programa de Eisner en Munich “La actitud del Gobierno Revolucionario en torno al Arte y los Artistas”.

Landauer, es uno de esos personajes inabarcables por la cantidad de proyectos políticos y movimientos culturales a los que lo podemos vincular, tan sólo mencionaremos aquí algunas de sus concepciones políticas sobre el arte y la posibilidad de transformación social que no tuvo posibilidad de llevar a la máxima, puesto que pocos meses después de su nombramiento como comisario del pueblo para la instrucción pública fue asesinado por las tropas blancas.

Parte del cuerpo teórico de Landauer es una deriva de la tradición romántica, de Pierre Lerroux y su socialismo de reacción a la ilustración francesa junto a las ideas esbozadas en el primer Wagner⁸⁵² de *El arte y la revolución*, pasando después a Nietzsche y Spinoza, introducirá en sus reflexiones la sospecha frente al lenguaje entre otras muchas cuestiones.

⁸⁵¹ Kauffeldt, Rolf: “La idea de una nueva alianza (Gustav Landauer)” en Frank, *Dios en el exilio*, pp. 139-191.

⁸⁵² Landauer, durante los años noventa del siglo XIX, también impulsaría el movimiento de “Teatro popular libre” junto a Bruno Wille a través de la consigna de Wagner: el arte para el pueblo, acuñado a propósito contra el lema de la línea oficial de partido de la socialdemocracia, *Ibid.*, p. 140.

Gustav Landauer escribiría tanto sobre temas culturales como políticos, influyendo de forma directa sobre la teoría de cooperativas de urbanización, en el movimiento de asentamientos sionistas en Alemania y Palestina: los kibutz socialistas y sobre el movimiento judaico-revolucionario de la Nueva Comunidad⁸⁵³ del que, junto a Martin Buber, renegaría después por su pátina de “píjerieo cultural berlinés”⁸⁵⁴. Landauer influiría también a Ernst Bloch y a muchos de los escritores expresionistas de Weimar. Colabora con Fritz Mauthner en su obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje*⁸⁵⁵ a través de la que, en la estela de Nietzsche, consolida una actitud escéptica frente al positivismo. En este movimiento crítico, el arte se convierte en el vehículo posible para la comunicación, como “instrumento que expresa lo indecible”: “Mauthner nos ha mostrado que la ciencia conceptual de nuestra ansia por captar el mundo y lo que nos es propio de un modo distinto al meramente humano, nunca jamás puede satisfacerse; el arte, sin embargo, puede conseguirlo en los momentos en los que vivimos dentro de él. Nosotros alcanzamos y creamos mundos y nos perdemos a nosotros mismos”⁸⁵⁶.

En su idea de *Separación a través de la comunidad* (*Durch Absonderung zur Gemeinschaft*) Landauer elaboraría un programa de estrategia revolucionaria alternativa, en este caso se trataba de la recuperación del romanticismo y el mesianismo judío como “vida y revuelta”, potencia subversiva y activista bajo parámetros, primero socialistas, y luego anarquistas intentando hacer avanzar a éste hacia efectos prácticos⁸⁵⁷. Pensemos que uno de los objetivos principales del romanticismo revolucionario de Landauer era, precisamente, deshacerse de los atisbos utópicos y demostrar que la realización del socialismo era posible. Éste sería la principal motivación del proyecto Alianza Socialista que preveía la

⁸⁵³ *Neue Gemeinschaft* fundada en 1900 por los hermanos Heinrich y Julius Hart es otro de los movimientos ecológicos y filosóficos-naturalistas para la práctica de una “nueva vida”, éstos intentarían fundar una comuna lejos de la ciudad industrializada y sobre una base comunitaria. Según Manfred Frank, La Nueva comunidad “fue, en torno al cambio de siglo, un punto culminante de las innovaciones intelectuales y artísticas, a partir del cual rastros persistentes conducen a los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX”. *Ibid.*, p. 155. Sobre los textos políticos de Landauer desde sus inicios hasta la Räterepublik existe un compendio en inglés de artículos publicados en prensa traducidos y editados por Gabriel Kuhn en Landauer, *Gustav: Revolution and Other Writings: A Political Read*, PM Press, Oakland, 2010. En castellano: *La Revolución*, Tusquets, Barcelona, 1977 (1907).

⁸⁵⁴ Kauffeldt, *Op. cit.*, p. 158.

⁸⁵⁵ Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje* trad. de José Moreno Villa, Herder, Barcelona, 2001 (1892).

⁸⁵⁶ En *Escepticismo y mística* (1903), citado por Kauffeldt, *Op. cit.*, p. 173.

⁸⁵⁷ De su *Incitación al socialismo* de 1911 se ha considerado que junto al texto de Heinrich Mann *Espíritu y acción* conforman los dos escritos programáticos para la autocomprensión intelectual del expresionismo, *Ibid.*, p. 144.

construcción de comunidades confederadas y colonias autoorganizadas en el “aquí y ahora”. Este marco organizativo para el llamado “socialismo de la realización” y “revolución voluntarista”, contrario al desarrollo marxista paulatino, se transferiría como base ideológica para la Rätrepublik.

En su *Discurso a los poetas*: “Sin embargo, nosotros necesitamos en verdad la renovación que siempre retorna, necesitamos la disponibilidad a la conmoción, necesitamos la gran llamada de la *seisachtehia* a través de los campos, necesitamos la trompa del pastor Moisés, que de tiempo en tiempo convoca al gran año jubilar, necesitamos la primavera, la locura y la ebriedad y el frenesí, necesitamos –una vez y otra y otra- la revolución, necesitamos al poeta.”⁸⁵⁸

Hay que recordar también el resto de grupos artísticos derivados de la revolución de Noviembre extendiéndose por todo el territorio alemán como el Novembergruppe⁸⁵⁹, Arbeitsrat für Kunst [Consejo de trabajadores para el arte] fundado por Bruno Taut y Adolf Behne en Berlín, el Bund Radikaler Künstler [Asociación de artistas radicales], el Dresdner Sezession Gruppe o el Aktionsausschuss revolutionärer Künstler [Comité de Acción del Arte Revolucionario] en Munich, provenientes del círculo de *Die Aktion* pretendían hacer honor al concepto político de vanguardia.

Si nos profundizásemos en esta dirección, se nos abriría la posibilidad de examinar las múltiples y complejas vinculaciones entre aquellos artistas e intelectuales provenientes de las filas del expresionismo y la vanguardia con la programática socialista y de un arte proletario, con variadas propuestas para la transformación económica y estructural del campo artístico y en perpetua transformación debido a los violentos acontecimientos entre SPD y espartaquistas, suponen el ocaso de la utopía vanguardista, sepultada tras el fracaso de la revolución.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 183

⁸⁵⁹ Para un estudio introductorio al Novembergruppe véase el artículo de Rigby, Katherine: “Novembergruppe” en Washton Long, Rose-Carol (Ed.): *German expressionism: documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of national socialism*, University of California Press, 1995, pp. 210-240.



Ilustración de Max Pechstein para el programa *del Arbeitsrat für Kunst* en Berlín (1919)



Arbeiter. Hunger. Tod naht. Streik zerstört, Arbeit ernährt. Tut eure Pflicht. [Trabajador. El hambre. La muerte se acerca. La huelga destruye, el trabajo alimenta. Cumplid con vuestro deber] litografía propagandística de corte socialdemócrata contra la huelga general por Heinz Fuchs en 1919 para el periódico *Werbedienst der deutschen Republik*.

A modo de conclusión, comenta Stephen Lamb: “los intelectuales de la Räterepublik en tanto que sacrificaron los dominios etéreos de la filosofía y la literatura al mundo de la realidad política, lo cierto es que no sólo se propusieron mantener y afirmar su integridad moral, sino que además no experimentaron necesidad alguna de ajustar los registros de su lenguaje, ya fuese en los discursos públicos, en sus contribuciones a los debates, en los documentos o en las proclamas.” El tono básicamente abstracto, místico y

moralizante con “conceptos como *Geist* y *Gemeinschaft*, por citar sólo un par de ellos, pueden ser vertidos a otra lengua solamente de un modo inexacto, puesto que una traducción literal posiblemente no pueda dar cuenta de sus connotaciones culturales específicamente alemanas”. Quizás la respuesta más adecuada sea que los intelectuales de Munich creían sinceramente que las concesiones a nivel lingüístico conllevarían necesariamente “concesiones en cuestiones de principios, y con ellas la concesión de que la política y la moralidad eran áreas distintas, incluso mutuamente excluyentes, de la actividad humana. (...) en el caso de Mühsam, los intelectuales de Munich estaban convencidos de que sus tareas no eran en absoluto políticas en el sentido convencional del término.”⁸⁶⁰ De todos modos, tal y como comenta Weinstein⁸⁶¹, y como veremos a continuación, la vanguardia se encaminará hacia la institucionalización, edulcorando así cualquier vinculación con la política; la fuerte represión y censura ejercida por los estamentos que la República hereda de la etapa Guillermina y un gran protagonismo de los partidos políticos que asumirán las tareas de liderazgo cultural, por unas causas o por otras, desarticulan las prácticas de la vanguardia tal y como se habían dado antes de la guerra y durante el periodo revolucionario.

7.2.3. La mística de la Revolución Conservadora

También aquí nos hemos de situar, en los años que siguen al auge del expresionismo, frente aquellos intelectuales no izquierdistas en los que la influencia de Nietzsche tuvo una impronta relevante a la hora de formular una crítica frente al devenir del fin de siglo en la República de Weimar. Lo que se ha venido a llamar la Revolución Conservadora no se consideró una ideología ni una filosofía política o cultural⁸⁶².

Una de las formulaciones que suele considerarse como la más acertada en la definición del movimiento es la que fue realizada por Hugo von Hofmannsthal en “La escritura como espacio intelectual de la nación” de 1927 al reclamar un movimiento de reacción al proceso desencadenado por el Renacimiento y la Reforma, un movimiento de reacción que permita al hombre actual escapar a la disociación moderna y reencontrar su vínculo

⁸⁶⁰ Kauffeldt, *Op. cit.*, p. 207.

⁸⁶¹ Weinstein, *Op. cit.*, pp. 219 y ss.

⁸⁶² Según comenta Armin Mohler la primera tentativa de definición de tal fenómeno se halla en la introducción a la Antología rusa de 1921 de Thomas Mann. Otros como Stefan Breuer constatan la existencia del término en Dostoiévski y Maurras. Para un análisis de la *Konservative Revolution* con el decadentismo de fin de siglo, ideología dominante de la República de Weimar que constituye el jalón fundamental en la extensión y familiarización con la ideología de la derecha radical europea véase: Simón Gómez, Miguel Ángel: “El decadentismo en la derecha radical contemporánea” en *Política y Sociedad*, Vol. 44, nº 1, 2007, pp. 175-197.

con la totalidad⁸⁶³ y también aquí Hofmannsthal “preconiza, el apego y la aplicación al pasado en tanto que medio de cohesión de la comunidad a partir del lenguaje”⁸⁶⁴.

En un modo similar a como hemos visto en la influencia nietzscheana sobre la izquierda, la revolución conservadora trataría de cuestionar los principios surgidos de la revolución Francesa y su creencia en el progreso continuo cuya fe en la razón desatendía la organicidad del hombre en la tierra, al intentar comprender las cosas en sí mismas, de forma aislada. También el fin de siglo como fin de una época burguesa se hacía notar en Alemania⁸⁶⁵. Para uno de los personajes más destacados de este marco teórico, Edgar J. Jung, la revolución “será fundamentalmente opuesta a los métodos de evaluación y formas sociales del mundo liberal que se constituyó en 1789”⁸⁶⁶

En pocas palabras, se trataría de un *movimiento espiritual de regeneración que trataba de desvanecer las ruinas del siglo XIX y crear un nuevo orden de vida*⁸⁶⁷, la autora Keith Bullivant considera al igual que Armin Mohler, el más conocido historiador de la Revolución Conservadora, ésta es un punto de partida para la oposición al mundo liberal y democrático del siglo XIX, considerando a la Alemania guillermina como la manifestación más filistea y banal de dicho mundo.

La Guerra de 1914 es tratada por los conservadores como la oportunidad para barrer con la decadencia en la que había caído la cultura alemana:

Crecidos en una era de seguridad, sentíamos todos un anhelo de cosas insólitas, de peligro grande. Y entonces la guerra nos había arrebatado como una borrachera. Habíamos partido hacia el frente bajo una lluvia de flores, en una embriagada atmósfera de rosas y sangre. Ella, la guerra, era la que había de aportarnos aquello, las cosas grandes, fuertes, espléndidas. La guerra nos parecía un lance viril, un alegre concurso de tiro celebrado sobre floridas praderas en

⁸⁶³ Citado por Gilbert Merlio: “Y a-t-il une Révolution conservatrice sous la République de Weimar?”. En: Koehn, Barbara (dir.): *La Révolution Conservatrice et les élites intellectuelles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 49.

⁸⁶⁴ Casals, Josep: “Entre dos fines de siglo” en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*, nº 22, 1996, pp. 113-82.

⁸⁶⁵ Sobre la decadencia del fin de siglo ver Mann, Thomas: “Mi tiempo” en *Sobre mí mismo, la experiencia alemana*, trad. de Ana M^a de la Fuente, Plaza y Janés, Barcelona, 1990.

⁸⁶⁶ “Neubelebung von Weimar?” en *Deutsche Rundschau*, nº 58, 1932 citado en Bullivant, Keith: “La revolución conservadora”, Anthony Phelan, *Op. cit.*, pp. 67-95.

⁸⁶⁷ Mohler, Armin: *Die konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932*, Friedrich Vorwerck-Verlag, Stuttgart, 1950. Otro estudio más reciente es el de Karl Prümm *Die Literatur des soldatischen Nationalismus* citados por Bullivant, *Op. cit.*, p. 68.

*que la sangre era el rocío*⁸⁶⁸.

Las grandes oleadas de voluntarios que partían al frente iban en pos también de un nacionalismo revolucionario que alcanzaba una nueva relación con lo elemental y con la tierra, también aquí el idealismo y el misticismo se vinculan al pensamiento conservador. El mismo Jünger había pertenecido a la organización *Wandervögel*⁸⁶⁹ del movimiento juvenil alemán hacia 1911. El nacionalismo, aunque originariamente fue un tema central para la política de izquierdas hasta 1848, se aunaría con el liberalismo y, en parte también, con la democracia. Durante el periodo Imperial, en cambio, el nacionalismo se convertiría cada vez más en una cuestión de la derecha que se aplicaba a menudo contra demócratas y socialdemócratas que progresivamente, durante la República de Weimar, se irá convirtiendo en elemento clave para la lucha de la derecha contra el parlamentarismo democrático⁸⁷⁰.

El ligazón de algunos de los personajes clave de la revolución conservadora con aquellos movimientos juveniles de principios de siglo, anticipaba el deseo de muchos por distanciarse de los grupos existentes y de las ideas del viejo conservadurismo que anhelaba la restauración del antiguo Estado dinástico mientras que el nuevo movimiento centraba su preocupación en el logro de un *Volksgemeinschaft* [comunidad del pueblo] que habría de romper los moldes de las formas políticas y sociales hasta entonces conocidas como por ejemplo la lucha de clases. La caída de la monarquía, la revolución de 1918-19 y los años inciertos de la primera parte de la República, apuntaban hacia una predisposición a transformaciones radicales.

En cierto modo, tal y como hace Mann en *Consideraciones de un apolítico*, escrita entre 1914 y 1918, se trataba de recuperar de nuevo lo originario de la revolución luterana que fundamentaba el antagonismo alemán a la Revolución francesa. Mann, en un escrito posterior, rechazará su flirteo con la derecha radical que domina esta obra como una defensa quiijotesca de la burguesía romántica, del nacionalismo y de la guerra⁸⁷¹. Ya

⁸⁶⁸ Jünger, Ernst: *Tempestades de acero* trad. de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona, (1914), p. 7.

⁸⁶⁹ También con influencias nietzscheanas, este grupo al igual que otros como el Lebensreform promovían colonias rurales, el culto al nudismo, vegetarianismo... una "reforma de la vida" donde el hombre, cerca de la naturaleza encontraría su yo verdadero y la vinculación a la comunidad. Más información en "The youth movement and Nietzsche" en Hinton, Thomas R.: *Nietzsche in German politics and society, 1890-1918*, Manchester University Press, 1983, pp. 96-111.

⁸⁷⁰ Kocka, *Op. cit.*, p. 230.

⁸⁷¹ Y Mann sigue diciendo que se desentendería de ella por el rechazo recibido de parte de los conservadores alemanes "a los que parecía excesivamente europeo y liberal; por ciertos roces personales con estos círculos, su realidad política y espiritual, que me metieron el

habíamos visto en Fichte y sus *Discursos a la nación alemana*, el peso de la cultura alemana en la constitución ideológica contra aquello que representaba la civilización moderna, de nuevo se trata de la *Kultur* contra la civilización, el espíritu contra el individualismo y el progreso. En el pensamiento decadentista y en el de la Revolución Conservadora, a parte de la exaltación pangermanista, uno de los pilares fundamentales será la idea de palingenesia donde la guerra iba a cometer su función en purificadora de la patria alemana, y por ende, vinculando de forma violenta la idea de cultura a la de una política real y no vinculada a ningún partido político –ya que la idea de partidos es parte del modelo demócrata. Es el pensamiento *Lebensphilosophie* [filosofía vitalista] vinculado a algunos de estos pensadores: “la irrupción de un autoconocimiento espiritual transformado y de una autoconciencia concomitante, (...) la revolución empieza por la completa reconquista del hombre, no por el esbozo de un programa de partido.”⁸⁷² De hecho, la cultura alemana, la unidad alemana bajo la idea del Estado totalitario, es una instancia superior a la política y a la civilización, es a ella a quien obedece el hombre y se hace hombre por ello mismo⁸⁷³.

De modo similar, Oswald Spengler:

¡Cultura y civilización, esto es, el cuerpo vivo y la momia de un ser animado! Así se distinguen las dos fases de la existencia occidental, antes y después de 1800. Antes es la vida en toda su plenitud y evidencia, vida cuya forma brota de dentro, en un único y poderoso trazo, desde los días infantiles del goticismo hasta Goethe y Napoleón. Después es la vida rezagada, artificial, desarraigada de nuestras grandes urbes, cuyas formas dibuja el intelecto. ¡Cultura y civilización, esto es, un organismo nacido del paisaje y un mecanismo producto del anquilosamiento! El hombre culto vive hacia dentro; el civilizado, hacia fuera, en el espacio, entre cuerpos y «hechos». Lo que aquél siente como un sino, compréndelo éste como una conexión de

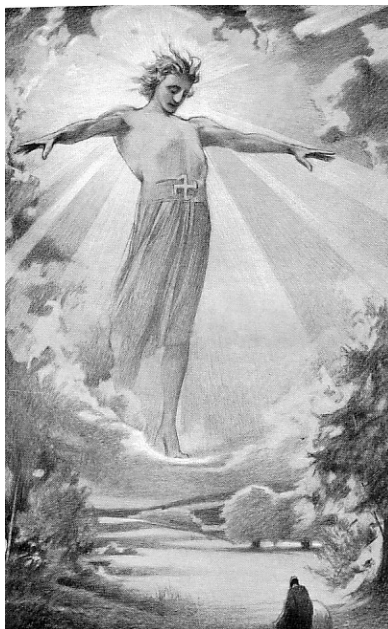
miedo en el cuerpo; y por la aparición de aquella ola de oscurantismo revolucionario en lo espiritual y en lo científico, un movimiento que me parece profundamente alarmante, que enfrenta la nacionalidad y la humanidad, y que tacha a esta última de degenerativa y retrógrada; en suma, por la aparición del fascismo” Mann, *Sobre mí mismo*, p. 15.

⁸⁷² Bullivant, *Op. cit.*, p. 71.

⁸⁷³ Mohler identifica cinco categorías principales en el grupo de la revolución conservadora: los pensadores völkisch; los jóvenes conservadores Oswald Spengler, Thomas Mann, Van den Bruck, Heinrich von Gleichen, y el Juni Club con Edgar J. Jung y Franz Mariaux; los “nacional-revolucionarios” o nacionalistas militares, representados por los hermanos Jünger y los que enfatizaban la experiencia del frente occidental; el movimiento de la juventud Die Bündischen, influenciado por Stern des Bundes de Stefan George, Der Wanderer zwischen zwei Welten de Walter Flex, y Hans Blüher; y el movimiento Landvolk. En Bullivant, *Op. cit.*, p. 72.

*causas y efectos.*⁸⁷⁴

También Arthur Moeller van den Bruck, otra de las figuras capitales de la Revolución Conservadora, específicamente del ala de los Jóvenes conservadores (*Jungkonservativen*), revela en *El Tercer Reich* (1923) que se trataba de una revolución en términos espirituales más que políticos pero que en último término debía vengar a la nación alemana del tratado de Versalles⁸⁷⁵. De hecho, con ciertas simpatías hacia el bolchevismo, se trataba de “espiritualizar” el movimiento proletario, “no son ni la máquina, ni la mecanización del trabajo, ni el salario, los que hacen del hombre un proletario, sino solamente la conciencia proletaria. Las masas dejarán de ser proletarias el día en que puedan integrar a su existencia otros valores que sean distintos a los valores económicos o mercantiles”⁸⁷⁶.



Mann im Sonnenlicht [El hombre en la

⁸⁷⁴ Spengler, Oswald: *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Vol. 1, trad. de Manuel G. Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1966 (1918), p. 338. Cabe apuntar aquí la diferencia entre el decadentismo negativo y pesimista de la derecha radical representada por Spengler y el decadentismo positivo, que cree en la regeneración alemana, de la Revolución Conservadora. La Revolución Conservadora trataría de apropiarse también del concepto de revolución del que era propiedad la izquierda.

⁸⁷⁵ No existe traducción al castellano. Moeller van den Bruck, Arthur: *Das Dritte Reich*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1931. Para una introducción al pensamiento de van den Bruck existe un número dedicado en su totalidad al autor en la revista neonazi *Urkultur* nº 15, *Moeller van den Bruck, Conservador Revolucionario*. Abril, 2011 disponible on-line en <http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com/2011/06/urkultur-n-15-moeller-van-den-bruck.html> [Consulta: 18 de julio de 2011].

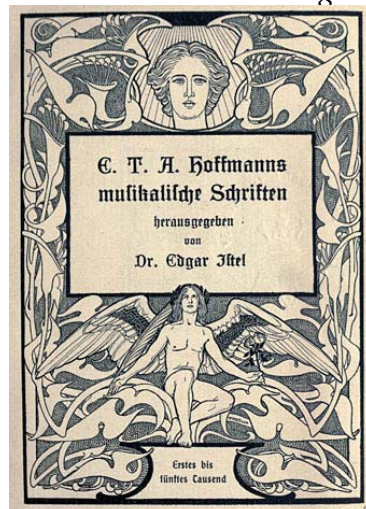
⁸⁷⁶. Acerca de las principales aportaciones de van den Bruck véase de Benoist, Alain: “Moeller van den Bruck”, *Ibid.*, pp. 21-72.

luz del sol] ilustración de Ludwig Fahrenkrog en 1913 para el movimiento völkisch neopaganista *Die Germanische Glaubens-Gemeinschaft* [Comunidad de la fe germánica], fundado por él mismo y que alimentaría el imaginario nacionalsocialista años después.

Un anticapitalismo declaradamente romántico y antiliberal constituía el terreno común del área de la Revolución predispuesta a un “socialismo alemán” que en el discurso de la derecha era conocido como *Werkstätige*; socialismo a la Prusiana según Oswald Spengler o Socialismo del Frente para Ernst Jünger en lugar del concepto *Arbeiter* ligado al socialismo de izquierdas. La diferencia entre ésta y la tradición soviética radicaba en que la revolución no era llevada a cabo por el proletariado sino por el sentido de comunidad, del *Volk*.

El nihilismo era considerado aquí como una declaración de guerra a la seguridad del mundo burgués, una voluntad de aceptar la “anarquía productiva” de Hofmannsthal y la defensa del ser activo: “ser miembro del Reich significa estar poseído por la fuerza creativa que despierta la nueva vida eterna, y tomar parte en los dolores del parto y en el arrobamiento de renacer; es ser al mismo tiempo llama y mariposa”⁸⁷⁷.

La creencia en valores eternos de un orden mundial; la vía intermedia como campo de fuerza de dos conjuntos de valores opuestos, la revolución y el conservadurismo, lo extraen de *Así habló Zaratustra*, una tercera vía frente a las alternativas de progresismo vs conservadurismo o revolución vs restauración asegurando lo *ya sido* o una *revolución hacia el origen*⁸⁷⁸.

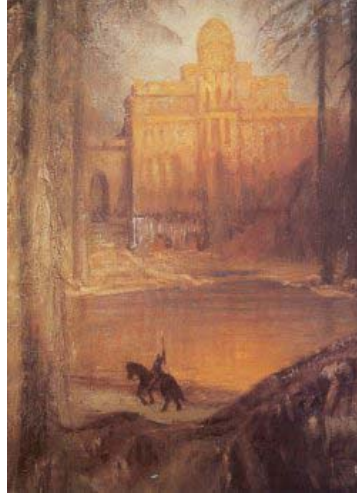


Ilustraciones de Franz Stassen para la Biblioteca de la Liga Pan-

⁸⁷⁷ *Loc. cit.*

⁸⁷⁸ Mayorga, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Barcelona, 2003, p. 18

germánica, la *Alldeutsche Verband* y para las obras musicales de E.T.A. Hoffmann. Stassen junto a otros artistas, poetas y literatos conservadores, formaría parte de la *Deutsche Kunstgesellschaft* [Sociedad Germana del Arte] activa desde 1920 a 1945, lograría aliarse contra el arte moderno con gran parte del movimiento *völkisch* como *Kampfbund für deutsche Kultur*; *Verband Deutscher Kunstvereine*; *Schwarzhäuser Ring*; *Ziel der Adler* o la *Verdhandi* o *Werdandi-Bund*, federación en honor a una diosa nórdica también personaje de la obra de Wagner, fundada por Adolf Bartels, Arthur Moeller van den Bruck, Houston Stewart Chamberlain et Henry Thode, Ludwig Schemann y el pintor **Hermann Heindrich** de quien son ambas ilustraciones *Parsifal* (1906) y *La cabalgata de las Walkirias* (1906)



Por otro lado, en su atentado contra el orden burgués, podríamos remitirnos a un fenómeno más amplio y que no deja de ser otro dispositivo crítico que se ha venido a llamar expresionismo. La definición cardinal del expresionismo en su origen artístico designaba una toma de postura contra la institución, valores y normas tradicionales acompañado de un primitivismo que acogía la reacción contra el desarrollo del sistema capitalista. Ello constituye un vínculo con la tradición germana esbozada en capítulos anteriores y que desde finales del siglo XIX se estaba encaminando hacia la constitución de una nueva ética, una nueva estética y una nueva forma de vida articulando la tendencia *völkisch*, el socialismo utópico, el idealismo alemán....⁸⁷⁹ Como vemos, éste concepto expresionista es mucho más complejo de lo que en principio el uso común del término señala al referirse al subjetivismo de algunos artistas alemanes de las primeras décadas del siglo XX. Viendo las transformaciones que se dan en torno a los límites

⁸⁷⁹ Es interesante el estudio sobre las raíces Neo-kantianas del movimiento expresionista desde Herman Cohen a Paul Natorp en la llamada escuela de Marburgo por Barbara Drygulski Wright "Sublime Ambition: Art, Politics and Ethical Idealism in the Cultural Journals of German Expressionism" en Kellner, Douglas y Bronner, Stephen Eric (Eds.): *Passion and Rebellion: the expressionist heritage*, Taylor & Francis, London, 1983, pp. 82-112.

fluctuantes entre idealismo y materialismo, y más allá de la tradicional separación entre un primer expresionismo y uno segundo de carácter activista y retórico⁸⁸⁰, si retomásemos un estudio específico sobre el expresionismo cabría, por tanto, adentrarse de forma más profunda en los diversos discursos estético-políticos y reformas educativo-culturales que cada grupúsculo de artistas aporta y cómo se vinculan con este magma de propuestas políticas que van desde la izquierda a la derecha. De hecho, muchos de los artistas expresionistas se sitúan de forma antagónica entre ellos y frente a la brecha abierta por la Revolución de Noviembre. Unos contra la herencia ilustrada de la socialdemocracia, otros contra toda articulación del arte a las políticas de partido sean filocomunistas o ácratas, involucrados en el movimiento obrero, otros de corte “lumpen” y outsiders, otros de corte conservador... Además de las múltiples y acusadas diferencias y especificidades que supone hablar de un cine expresionista o pintura o arquitectura y literatura.

A diferencia del desbordamiento que supone el concepto de expresionismo y su vinculación con las revoluciones weimarianas, emergerá precisamente, contra algunos parámetros expresionistas, otro dispositivo crítico un poco más delimitado conceptualmente como fue el dadaísmo⁸⁸¹. De hecho, a partir de 1918, los dadaístas atacarían la hipocresía de aquellos expresionistas que se intentaron vincular con la cultura proletaria. En este sentido, el manifiesto de Berlín de 1918 redactado por Richard Huelsenbeck exclamaba:

*¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras esperanzas en un arte que sea un balotaje de nuestros asuntos más vitales? ¡No! ¡No! ¡No!
 ¿Han satisfecho los expresionistas nuestras esperanzas en un arte que nos queme en la carne la esencia de la vida? ¡No! ¡No! ¡No! Los expresionistas en la literatura y en la pintura se han agrupado, bajo el pretexto de la interiorización, en una generación que en la actualidad espera ya ansiosamente su apreciación literaria e histórico-artística y es candidata a un honroso reconocimiento de los ciudadanos. Bajo el pretexto de propagar el alma se han acostumbrado, en su lucha contra el naturalismo, a los gestos patético-abstractos, que tienen como presupuesto una vida carente de contenido, cómoda e inamovible. (...) El odio contra la prensa, el odio contra los anuncios, el odio contra la sensación habla a favor de hombres, para los que su sillón es*

⁸⁸⁰ Tesis éstas desarrolladas en los estudios clásicos de Wolfgang Paulsen *Aktivismus und Expressionismus* (1935) y *The Writer in Extremis* de Walter Sokel (1959).

⁸⁸¹ Debemos excusarnos aquí por no dedicar espacio al movimiento dadaísta tal y como se merecería por su vinculación, mucho más coherente, con las ideas revolucionarias de la izquierda en este periodo de la República de Weimar.

*más importante que el ruido de la calle y sacan partida de ser engañados por cualquier chanchullero de vía estrecha.*⁸⁸²

El movimiento fue originariamente creado en Zurich en 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire. La crítica de Dada era absoluta y emergía de los acontecimientos de la IGM no como una revolución purificadora del que resurgiría una nueva nación alemana sino como constatación del fin de la utopía:

*Estábamos de acuerdo en que la guerra había sido urdida por los diferentes gobiernos por las razones más autocráticas, sórdidas y materialistas; los alemanes conocíamos el libro J'accuse, pero sin él tampoco habiéramos tenido la más mínima confianza en la decencia del Kaiser alemán y de sus generales. (...) Ninguno de nosotros tenía en mucha estima esa clase de coraje que consiste en hacerse matar en nombre de una nación que, en el mejor de los casos es un cartel de comerciantes en pieles y de avariciosos traficantes en cuero, y en el peor, una asociación cultural de psicópatas que, como han hecho los alemanes, iban con un libro de Goethe en las mochilas mientras ensartaban franceses y rusos en sus bayonetas.*⁸⁸³

Los fundadores del grupo de Berlín, Franz Jung, Raoul Hasuman y Otto Gross, tenían un sustrato político mucho más acusado que el resto de grupos (París, Colonia, Nueva York). Aunque éstos pasaban por un originario interés por el expresionismo se distinguía por la base psicoanalítica, el anarquismo y la final afiliación al KAPD. Huelsenbeck señalaba que, en los orígenes del movimiento, mientras algunos no hacían distinción entre dadaísmo y arte abstracto (en Suiza, Francia e Italia), los alemanes, influidos notablemente por el interés por la psicología asumirían un carácter político muy definido (comunismo radical) y contra el movimiento expresionista emanado de la revista artística *Der Sturm* – fundada por Herwarth Walden en 1910 en Berlín junto a la revista de crítica política, literatura y arte *Die Aktion* eran dos de las más influyentes revistas culturales del período. Ciertamente, Dadá evolucionó para llevar a sus últimas consecuencias la negación vanguardista. Si el expresionismo, al igual que los movimientos *volkish* y de la *Jungkonservativen* aún creía en el arte como fuente purificadora y de nuevos valores, el dadaísmo ya no encuentra

⁸⁸² En González, Seraller, Fiz, *Op. cit.*, p. 205.

⁸⁸³ Huelsenbeck, Richard: “En avant Dada: una historia del dadaísmo” (1920) en Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, pp. 404-409.

el sentido de esa práctica más que para someterla al más completo absurdo. Se trataba de llevar a cabo aquella crítica total nietzscheana, se niega el arte y los valores que lo regulan, con total coherencia, el mismo Dadá manifestaba su condena a muerte, era la *rebelión de los no creyentes contra los descreídos*⁸⁸⁴. De este modo, el dadaísmo –en su proceso ya maduro– se nos presenta como el gran paradigma de dispositivo crítico en el campo artístico, en este sentido Bürger afirmaba que se trataba del más radical de los movimientos de vanguardia donde ya no se critica las tendencias artísticas precedentes, sino toda la *institución arte* tal y como existía en la sociedad moderna⁸⁸⁵, dando al traste con cualquier dialéctica – aunque tampoco éstos estarían exentos de ser cooptados por la institución que criticaban–.

Una vez visto el espectro de las tendencias políticas de la República vamos a pasar a hora al bloque dedicado exclusivamente a la industria cinematográfica y ver si de algún modo existen nexos de unión con esta tradición cultural.

7.3. El cine en la República de Weimar

Una de las tareas emprendidas en cuestión de política cultural nada más acabar la guerra por el gobierno socialdemócrata en Weimar, fue la de abolir la censura. Sin embargo esta medida esperada por muchos iba a ser algo efímero, sobre todo en materia cinematográfica, dada la gran proliferación de películas pornográficas durante aquellos años. La opinión conservadora siempre había favorecido la censura, pero incluso los socialdemócratas, quienes impulsaron su abolición, iban a cambiar de opinión aplicando el *Reichslichtspielgesetz* – ley con carácter retroactivo para el cine–, en la Constitución de agosto de 1919 quedaba clara la abolición de la censura excepto para las películas. Después de debatirlo con los responsables de la industria se lanzaría una ley desde las Oficinas Censoras de Berlín y Munich donde dos presidentes y cuatro asesores trabajarían a través de un proceso democrático. Tales regulaciones iban dirigidas a mantener cierta estabilidad del orden público alemán y, en definitiva, de la estabilidad de la delicada República dejando fuera cualquier película ligada a la agitación política fuera comunista o socialista⁸⁸⁶. Estas acciones eran de esperar en un sector donde casi todos los estamentos funcionariales, en los niveles medios y altos de las principales instituciones, se mantenía el mismo

⁸⁸⁴ Según una entrevista a Hans Arp en 1957 en DeMicheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1983, p. 171.

⁸⁸⁵ Bürger, *Op. cit.*, p. 62.

⁸⁸⁶ Welch, David: “The Proletarian Cinema and the Weimar Republic” en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 1, nº 1, 1981, pp. 3-18.

personal que atendía el sistema imperial anterior a 1918⁸⁸⁷. No sólo los estamentos de la burocracia estatal estarían ocupados por antidemócratas o conservadores, sino también profesores, empresarios, la Iglesia, el Ejército, la industria y las finanzas, las universidades, y toda una variopinta gama de patrullas paramilitares, editoriales y asociaciones “que alentaban una forma nueva y violenta de hacer política”⁸⁸⁸. Pero a pesar de las reprimendas, la lucha ideológica va a mostrarse enfurecida y visible, éste es un rasgo característico de la democracia de la República de Weimar como y que va a determinar en gran medida el desarrollo de un aparato propagandístico de izquierdas que incluya al cine.

Durante la época de Weimar, comenta Eric Weitz, “la política se hacía en voz alta, en medio de protestas, sin ningún control y, para mayor sorpresa, democráticamente. Era raro que hubiera un partido político que no consiguiese votos suficientes para estar representado en el Reichstag. (...) Hasta los más encarnizados enemigos de la República contaban con sus propios periódicos y organizaban manifestaciones. (...) En la década de 1920, partidos y movimientos de todos los colores recurrieron a los medios de comunicación de masas y a las nuevas formas de hacer arte –radio, fotomontajes, altavoces, incluso películas. (...) La política se convirtió en un fenómeno de masas”⁸⁸⁹.

Teniendo en cuenta que la socialdemocracia había sido el grupo más numeroso y mejor organizado de los partidos socialistas y laboristas europeos, generando desde finales del siglo XIX todo un mundo paralelo a la política de Estado que incluía sindicatos, escuelas, talleres de formación profesional, centros culturales, clubes deportivos, grupos de ocio, bandas de música⁸⁹⁰... Era de esperar que ésta dedicaría esfuerzos relevantes para promover una cultura cinematográfica proletaria; sin embargo, le costó hacerse con el medio y lanzar proyectos innovadores al respecto.

De acuerdo con la Constitución de Weimar, eran los Estados federales, igual que antes, quienes tenían las competencias en materia cultural y educativa. Sin embargo, la estructura organizativa del Ministerio de Interior alemán se completó con la organización de un Departamento de Política Cultural (*Kulturpolitischen Abteilung*)⁸⁹¹. Más allá de las instituciones

⁸⁸⁷ Weitz, *Op. cit.*, p. 383.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 384.

⁸⁸⁹ Weitz, Eric D.: *La Alemania de Weimar, presagio y tragedia*, trad. de Greogiro Cantera, Turner, Madrid, 2009, p. 102.

⁸⁹⁰ Sobre la tradición de la socialdemocracia alemana en la generación de una cultura obrera ver Domènech, Antoni: *El eclipse de la fraternidad*, Crítica, Barcelona, 2004, pp. 141 y ss. y 220 y ss.

⁸⁹¹ Con las restricciones impuestas por el tratado de Versalles, la República de Weimar respecto a las políticas culturales van a ser de “autosuficiencia” llegando a establecer contactos internacionales casi exclusivamente con España e Iberoamérica a partir de 1920 y

gubernamentales al uso, tal y como argumenta Díez-Espinosa⁸⁹² toda actividad dedicada a la distracción o al entretenimiento podían ser puestos al servicio de ideales, de modo que, la concurrencia o participación en una actividad deportiva o un espectáculo se transformaban en un acto de afirmación política. Así pues, el ocio ocupaba un puesto privilegiado en la *Bildung* - proceso de autoformación cultural- donde se situaba el asociacionismo al cual, el cine alternativo de izquierdas, también va a deber parte de su existencia. La idea de una cultura o cosmovisión, *Weltanschauung*, proletaria que evitara el dominio cultural de clase se extienden desde las asociaciones de coros, la música, los espectáculos de variedades, el cabaret berlinés y el teatro, reuniría a teóricos como Hanns Eisler en las asociaciones de música popular, Bruno Schölknecht y Martin Gleisner en la comedia musical, Ernst Piscator y Brecht junto a Kurt Weil en el teatro, etc.⁸⁹³

Centrándonos en la situación industrial de después de la guerra la situación era la de un panorama insostenible de pequeñas productoras, entre las que se sitúa la Deutsche Lichtbild de Alfred Hugenberg, magnate de la industria editorial y miembro de la derecha conservadora que tomaría el control de la UFA en 1927, y las iniciativas provenientes de organismos militares. Es de esa correlación entre política, propaganda y cine de donde saldrá la estructura de consorcio que iba a formar la futura UFA: del departamento de propaganda militar de propiedad gubernamental, la *Bild- und-Film Amt* (BuFa). Puesto que tras la IGM las autoridades alemanas se habían percatado del gran poder de persuasión del cine además del calado que las películas anti-germanas tenían en el extranjero, el gobierno intervendría este sector aliándose con otras pequeñas empresas del Reich y junto la participación del Deutsche Bank. Así emerge la gran empresa integrada horizontal y verticalmente que marcaría el poderío de la UFA sobre todas las demás empresas dedicadas al cine⁸⁹⁴. También otra empresa, la Decla de Erich Pommer, que en 1919 contaba ya con los directores Robert Wiene, Murnau, Ludwig Berger o Fritz Lang, se fusionaría con la

sobre todo a través del mundo educativo. López Sánchez, José María: "Política cultural exterior alemana en España", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 25, 2003, pp. 235-253.

⁸⁹² Díez Espinosa, *Op. cit.*, p. 312.

⁸⁹³ Burns, R. y Van der Hill, W.: "La política de la lucha cultural: los intelectuales y el movimiento obrero" en *El dilema de Weimar*, *Op. cit.*, pp. 190-248.

⁸⁹⁴ Para más información detallada sobre el desarrollo de la UFA véase Kreimeier, Klaus: *The UFA Story. A History of German's Greatest Film Company 1918-1945*, University California Press, 1999; Bock, Hans-Michael y Töteberg, Michael (Eds.): *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1992; y de modo más general y actualizando la historia del cine alemán: Bergfelder, Tim; Carter, Erica y Göktürk, Deniz: *The German Cinema Book*, British Film Institute, London, 2002.

UFA en 1921

El General Ludendorff ya abogaría por la centralización de la industria cinematográfica alemana en una famosa carta el 4 de julio de 1917 al Ministerio de Defensa donde comentaba:

*The war has shown the overwhelming force of pictures and films as a medium for educating and influencing the masses. Unfortunately our enemies have used the advantage they have over us in this field so completely that we have suffered considerable damage. For this reason it is desirable, if the war is to be brought to a successful conclusion, to ensure that film is used to make the deepest possible impression wherever German influence is still possible.*⁸⁹⁵

Hay que tener en cuenta que estos son años en los que emergen las primeras teorías sobre los medios de comunicación y sobre el poder de la opinión pública en las que domina la idea de unos medios de comunicación omnipotentes y omnipresentes con efectos directos e inmediatos sobre los miembros de una población dispersa y atomizada⁸⁹⁶. Es decir, una teoría vinculada a la idea de masa que se extiende durante este periodo de entreguerras donde el uso de la propaganda como arma política y psicológica tiene un peso considerable en procesos de manipulación y control social. De esta línea de investigación emergerán los nombres pioneros de Harold D. Laswell con la tesis *Propaganda technique in the World War* (1927) o, a efectos prácticos, el moderno Ministerio de Propaganda impulsado por Goebbels durante el periodo nazi llegando a tener de 350 empleados en 1933 a más de 1900 en 1942⁸⁹⁷.

Volviendo a la preeminencia de la UFA durante los años veinte, hay que resaltar que, a pesar de la imagen de férrea estructuración interna, por el contrario la jerarquía de gestión lo era en menor medida que la hollywoodiense. Hasta su exilio en 1926, Erich Pommer dirigiría el sistema de producción con un concepto de trabajo guiado por cierta libertad creativa, aunque debemos mencionar que esta libertad sería compartida por unos pocos individuos que forman una comunidad creativa considerablemente unida y sectárea. Este sistema de “equipo director” que venía de la época de la Decla-Bioskop –productora que se ocupará de muchas producciones

⁸⁹⁵ Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer im Spiegel der Kritik*, Hildesheim, Berlín, 1956, p. 394. Citado en Welch, *Op. cit.*, pp. 3-18.

⁸⁹⁶ Monzón, Cándido: *Opinión Pública, Comunicación y Política. La Formación del Espacio Público*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 155.

⁸⁹⁷ Para más información destaca el extenso análisis de Bytwerk, Randall L.: *Bending spines: the propagandas of Nazi Germany and the German Democratic Republic*, Michigan State University Press, 2004, p. 30.

expresionistas- explica la estrecha colaboración entre directores, escritores, cámaras, diseñadores...que construiría “la grandeza del estilo UFA”⁸⁹⁸. Sin embargo, esta imagen dorada de la UFA iba a compartir terreno junto a un rol siniestro proporcionado por aquellos vinculados al brazo militar, político y financiero de la Alemania imperial y luego republicana como Erich Ludendorff, Alfred Hugenberg o Ludwig Klitzsch⁸⁹⁹ que, a excepción de las creaciones de algunos directores, impregnaron su industria de una pátina conservadora y vinculada siempre con la derecha, caracterizando a la UFA como aquel camino que va: “De Ludendorff a Hugenberg, de Hugenberg a Goebbels”. Así Elsaesser señala que aún piezas artísticas relevantes como *Metropolis* de Lang o *El último* de Murnau, a pesar de todo, siempre conservan caracteres autoritarios⁹⁰⁰.

De la revolución innovadora del cine de Weimar y su estructura productiva: “mientras que en el sistema clásico de Hollywood vemos una convergencia cada vez mayor entre economía narrativa y eficacia industrial, en Alemania, con Pommer, los tipos de estilo narrativo en los que los directores estaban interesados (o hacia los que se veían empujados en su batalla por la legitimación artística y la respetabilidad) estuvieron en tensión con los medios prácticos para hacer realidad ese estilo. Este modo más “experimental” fue posible porque, a diferencia del sistema americano (que ya a mediados de los años 10 estaba completamente supeditado a la demanda y organizado en función de ella a juzgar por los datos de estrenos), el modelo de Pommer estaba condicionado por el director y no obtenía la misma respuesta que la industria americana de su público.”⁹⁰¹

Vamos a examinar ahora este panorama más de cerca para comprender las relaciones en las que el arte y el cine se ven inscritos a expensas de las diferentes corrientes estilísticas que tienen lugar en el campo del arte y que acaban inscribiéndose también dentro la industria.

⁸⁹⁸ Elsaesser, *Op. cit.*, p. 44.

⁸⁹⁹ Elsaesser, Thomas: *Weimar cinema and after: Germanys's historical imaginary*, Routledge, London, 2000, p. 107.

⁹⁰⁰ Según este autor no se tendría que caer en un determinismo estricto entre el desarrollo histórico político de la República de Weimar respecto a las producciones cinematográficas de la UFA, dado que realmente existen puntos de divergencia entre ambos procesos – aunque Elsaesser se refiere aquí a la divergencia entre la inflación económica del país y el elevado número de público de cine después de la crisis del 29- designando a la UFA un papel contextual de competencia frente a Hollywood, antes que como un aparato ideológico. El objetivo de la revisión de Elsaesser se basa en desarticular la frecuente abstracción de las condiciones de producción de este cine para introducir deliberadamente el contexto político de Weimar. Las divergencias existen dentro del mismo entramado industrial con un desarrollo de técnicas revolucionarias y nuevos estilos proporcionados en la era de Pommer y el cine de Murnau, Lang y compañía a la vez que el cine alemán se convertía en un desastre financiero. *Ibid.*, p. 109.

⁹⁰¹ Elsaesser, “Del Kaiser a la crisis de Weimar”, p. 49.

7.3.1. Algunas cuestiones sobre el cine alemán como práctica artística

Si nos centramos en el cine alemán de la República de Weimar como fenómeno artístico, debemos tener en cuenta que había tenido lugar también en Alemania, a partir de 1910, la emergencia de un cine culturalmente legitimado como estaba sucediendo en el resto de países europeos y como efecto derivado del impacto del cine de la Nordisk danesa. En este caso, se adaptarán al guión cinematográfico obras de escritores de renombre como Hugo von Hofmannsthal o Arthur Schnitzler, de los que surgirán piezas que conformarán la idea de una cinematografía autóctona. A partir de esta época personajes provenientes del teatro como Max Reinhardt se introducirán en el mundo del cine con vistas a ennoblecer el espectáculo de masas. Tal y como comenta Kracauer⁹⁰², hacia 1911-1912 y siguiendo el ejemplo francés, Reinhardt participó en una entidad que habría de regular las relaciones entre los cineastas y los dramaturgos poniendo las bases para que gente que había sido hostil al cine, se interesase por él. Incluso Reinhardt empezó a dirigir películas en los años de pre-guerra. Kracauer apunta al respecto de estas adaptaciones literarias y de los reformadores del cine (*Kinoreformbewegung*) que “el movimiento alemán difería de todos los similares del extranjero en que manifestaba una deliciosa indignación por el descuido con que el cine trataba las obras maestras de la literatura. En 1910 sucedió que la película *Don Carlos* suprimía dos personajes importantes del drama de Schiller. Para los reformadores del cine, eso constituía un crimen. Todo film literario no tenía sino una obligación: preservar la integridad total de su modelo (...) Al hostigar a la industria cinematográfica con sus protestas culturales, los reformadores del cine sobrevivieron a la guerra y continuaron estigmatizando lo que consideraban basura en las películas por medio de inúmeros folletos, invariablemente revestidos de terminología metafísica.”⁹⁰³ A su vez y también como fenómeno inscrito dentro de los procesos de legitimación del medio cinematográfico comienzan a producirse en Alemania los *Aufklärungsfilme*, películas educativas que frecuentemente ilustran sobre temas sexuales y los peligros de la prostitución donde destacó la mano del director Richard Oswald.

No obstante, frente a lo que será un fracaso estrepitoso de los filmes literarios, la industria del cine alemán experimenta un desarrollo considerable a partir de 1913 cuando ya se han establecido salas de exhibición fijas. En ese momento se incrementa la producción de películas y comienzan a desarrollarse una serie de géneros típicos como el drama de suspense, el policíaco o melodramas sociales que atraían a un gran número de espectadores.

A la vez, con el estallido de la guerra y debido a las hostilidades con

⁹⁰² Kracauer, *De caligari a Hitler*, p. 25.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 26.

países extranjeros se restringirá la importación de películas, se incrementan las películas de propaganda y en el campo de la ficción, llegan el género típico alemán que introduce parte de la tradición mística germana en la producción cultural de masas. Esta tendencia del cine alemán con intenciones artísticas y basada en leyendas fantásticas fue introducida por Paul Wegener – proveniente de la escuela de Reinhardt y posterior director y actor oficial de los nazis-. Wegener supo explotar, al modo en que lo hiciera Méliès, las capacidades de tal adaptación proveniente de la ola del *Autorenfilm*⁹⁰⁴ con su primer film *Der Student von Prag* (El estudiante de Praga, 1913) e introdujo en el cine el fervor por los “cuentos de hadas” y temas fantásticos a través de la leyenda judía de *El Golem* (Der Golem, junto a Henrik Galeen; 1914) que acabaría constituyendo un auténtico fenómeno nacional que tanto gustaba “a los entusiastas de la guerra”⁹⁰⁵. Para Kracauer éste habría de inaugurar “la típica obsesión de la pantalla alemana: una preocupación temerosa y profunda por el trasfondo del yo.”⁹⁰⁶ Todo ello, impulsado también por la pátina de innovación, experimentación y progresismo que representaba la cultura alemana de vanguardia y que alcanzaba más allá de este género como sucedía con el éxito de los filmes históricos de Lubitsch, conformaría una especie de etiqueta asociada al “cine alemán” que en incluso en Hollywood llegaría a representar un espacio estético que subvertía las normativas clásicas, algo que para la crítica estadounidense podía representar una forma positiva e innovadora que alcanzaba el rango de producción artística o bien un exceso raro y elitista demasiado alejado de los gustos americanos⁹⁰⁷. Hay quien ha establecido, como la gran pregunta del cine de Weimar, aquella que oscila entre definir este cine como un arte de masas o como un cine popular con ambiciones artísticas⁹⁰⁸. A pesar de las posibles consideraciones sobre la extravagancia alemana, el cine weimariano se convertiría en la industria cinematográfica más poderosa de Europa y la única que entablará cierta competencia frente a la hegemonía de Hollywood.

En cuanto al fenómeno del cine artístico-fantástico impulsado por Wegener que acaba dando paso a la idea de un cine expresionista o al

⁹⁰⁴ Tal y como se denominara a las producciones basadas en la adaptación literaria a modo del film d'art francés en Alemania. En Aitken, Ian: *European film theory and cinema: a critical introduction*, Indiana University Press, 2002, p. 53.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁰⁶ Kracauer, *De caligari a Hitler*, p. 36.

⁹⁰⁷ Allen, Robert C. y Gomery, Douglas: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 132.

⁹⁰⁸ Otra de las grandes preguntas que atraviesan el cine realizado durante el periodo comprendido entre 1919 y 1933 es si éstas películas pueden reflejar los dramáticos cambios en la sociedad alemana, desde los traumas de la guerra y la inflación, la libertad desatada durante los dorados años veinte a la inflación económica de la crisis y el ascenso del fascismo. Hake, Sabine: *German National Cinema*, Routledge, London, 2002, p. 27

caligarismo⁹⁰⁹ durante la República de Weimar se vincularía también al fenómeno mencionado anteriormente y dirigido a la legitimación del cine.

Este fenómeno quedaba inscrito en el llamado *Kino-Debatte*⁹¹⁰, un movimiento de reforma cultural que intentaba apropiarse “de la cultura Guillermina de nivel medio, pero también mitigando la tendencia internacional del cine de la primera época, ofreciendo películas alemanas nacionalmente identificables. Una distinción generada dentro de la universalidad de los géneros cinematográficos donde lo rural-popular y lo nacional-romántico alemanes debían jugar un papel importante”⁹¹¹. Una tradición, que como comenta Elsaesser, chocaba por su conservadurismo y nostalgia con las visiones experimentales y de vanguardia de algunos creadores cinematográficos, pero que por su parte lograría una legitimación tanto cultural como popular por el hecho de rebajar la cultura “de altos vuelos” a través de un medio de bajo nivel desde 1913 hasta 1923⁹¹². Pese a lo comentado por Elsaesser, visto el bagaje cultural de la derecha y su importancia dada a las producciones artísticas en *la expresión de una realidad espiritual*⁹¹³, no es de extrañar esta vinculación entre ciertas creaciones de vanguardia y el conservadurismo.

La pátina cultural será uno de los factores más celebrados al considerar el rol social que el cinematógrafo ejercerá en los años del a República, factor que además lanzaría al estrellato internacional a directores y filmes representantes del llamado expresionismo⁹¹⁴, un género cuyo

⁹⁰⁹ Henri Langlois consideraría que las películas expresionistas no ocupaban más que un pequeño espacio en el seno de un amplio conjunto que denominó caligarismo en “Le Cinéma allemand” en *Images du cinéma allemand (1896-1956)*, Cinémathèque française, Paris, 1956.

⁹¹⁰ Así se denominó en toda la región germana el acalorado y extenso debate que desde diferentes ámbitos procuraba dotar al cine de cierta respetabilidad como herramienta de mediación cultural. El debate empieza su primera etapa con la usual competencia con la novela y con el teatro; en una segunda etapa entre los años diez y veinte, la discusión se centró en el peligro que suponía el cine frente a la extinción de la literatura, mientras algunos sectores de la alta cultura lo defendían bien como una nueva institución literaria o bien como un medio de aleccionar a la masa de población analfabeta. Según Antón Kaes no será hasta la llegada del cine americano, y más aún con la llegada del sonido en Alemania en 1929, cuando el debate en torno a la cuestión literaria desaparezca: “In the Americanism of the 1920s, film was also a means of aesthetic opposition to the educated and prosperous middle class. In 1926, “democratic film-writing” was distinguished from “aristocratic book-writing” by being dubbed “art from down below””. En Kaes, Anton: “The Debate about Cinema: charting a controversy (1909-1929)” en *New German Critique*, nº 40, Winter, 1987, pp. 7-33.

⁹¹¹ Elsaesser, Thomas: “Del Kaiser a la crisis de Weimar” en *Historia general del cine*, Vol. 5, *Op. cit.*, p. 29.

⁹¹² *Ibid.*, p. 31.

⁹¹³ Según van den Bruck citado por Rimbotti, Luca: “Moeller van den Bruck: un rebelde conservador” en *Urkultur*, nº 15, *Op. cit.*, p. 30.

⁹¹⁴ Adentrarse en el tema del cine alemán nos podría conducir al debate generado en torno

trasvase desde filas artísticas se ha justificado también como una asimilación de fórmulas pictóricas que provenían ya de las innovaciones danesas de Holger Madsen, Urban Gad y Robert Dinesen. Sánchez-Biosca, a través de un recorrido historiográfico, ha intentado hacer plausible la falta de definición del expresionismo cinematográfico: qué es lo que hace a un film expresionista. El expresionismo, apunta Sánchez-Biosca, sólo puede ser definido *como un nombre sin cuerpo*, es por ello que el autor lleva a cabo un intenso análisis pormenorizado de cómo se articula un “modo de representación expresionista” en el cine de Weimar para poder acercarse a tal definición⁹¹⁵. Así las cosas, los filmes que usualmente componen el expresionismo suelen ser el paradigma incuestionable de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari Robert Wiene; 1920) seguido de otros films de “menos pureza” como *El Golem* (Der Golem, Paul Wegener y Cal Boese; 1920); *Von Morgens bis Mitternacht* (Karl Heinz Martin, 1920); *Las tres luces* (Der Müde Tod, Fritz Lang; 1921); *Sombras* (Schatten, Artur Robison; 1923); *El tesoro* (Der Schatz, G. W. Pabst; 1923); *Raskolnikow* (Robert Wiene, 1923); *Erdgeist* (Leopold Jessner, 1923); *El caballero de piedra* (Der steinerne Reiter, Fritz Wendhausen; 1923); *El hombre de las figuras de cera* (Das Wachsfigurenkabinett, Paul Leni; 1924); *Los Nibelungos* (Die Nibelungen, Fritz Lang; 1923-1924), *Las manos de Orlac* (Orlacs Hände, Robert Wiene; 1924); *Tartufo* (Tartüff, 1925), *Nosferatu el vampiro* (Nosferatu, 1922) y *Fausto* (Faust, 1926) de Murnau; *Die Chronik von Grieshuus* (Arthur von Gerlach, 1925) y *Metropolis* (Fritz Lang, 1925)⁹¹⁶.

Deberíamos recordar aquí que tras la guerra, el expresionismo (artístico) como dispositivo crítico se ve sometido a una canonización o

al cine expresionista desarrollado en los primeros estudios del cine alemán como los de Kracauer donde el expresionismo había sido considerado en como una premonición inconsciente de lo que vendría a ser la oscuridad del nacionalsocialismo o los de Lotte Eisner donde impera la definición formalista del fenómeno y la tesis de que el cine expresionista es la continuación natural del romanticismo alemán en la pantalla. Nosotros vamos a intentar solamente esbozar la complejidad conceptual a la que se ha visto sometido el término *cine expresionista* sin entrar en un análisis específico sobre esta etapa del cine alemán. Algunos títulos destacables sobre el tema: Kurtz, Rudolf: *Expressionisme et cinéma*, Presses universitaires, Grenoble, 1986 (1926), Courtade, Francis: *Cinéma expressioniste*, H Veyrier, París, 1984; Coates, Paul: *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge University Press, 1991; Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, 2004; Scheunemann, Dietrich (Ed.): *Expressionist Film New Perspectives*, Candem House, New York, 2003.

⁹¹⁵ Sánchez-Viosca, Vicente: *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Valencia, 1985, p. 29.

⁹¹⁶ Para Jean Mitry las primeras aportaciones de Lang y Wegener son calificadas como caligarismo y expresionismo, pasando luego al supuesto realismo del *Kammerspiel* de Lupu Pick y al posterior realismo poético de Murnau en Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine*, Vol. 1, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 278.

institucionalización a partir de la década de los veinte, con su respectiva entrada en catálogos y museos, y anulado su carácter revolucionario en un periodo de retorno al racionalismo que marca el momento de estabilidad económica de la República⁹¹⁷. Es este proceso de canonización el que llevará también al expresionismo, o en su defecto, al concepto expresionista, a insertarse sin problemas en las estructuras de la UFA a partir del 1920 con el *Gabinete del Doctor Caligari* suponiendo “la marca de fábrica de un espíritu nacional alemán”⁹¹⁸.

Si existe algún vínculo entre el cine expresionista y la estela política que supuso el movimiento artístico más allá del uso de una plástica determinada en los decorados y la iluminación, éste era el gran intento por romper con los valores tradicionales e institucionales a través de diversas estrategias estilísticas y discursivas, el uso de la sorpresa y el shock para despertar al espectador de su cotidianidad seriada...tal confrontación estaba soportada siempre desde el “alma, nunca desde lo social, por tanto, el carácter individualista y subjetivista era una tendencia lógica”⁹¹⁹. También el uso de las figuras fantásticas, comenta el historiador Marc Silberman, soportaban un mensaje expresionista de rechazo del orden racional-burgués y capitalista, sin embargo, como bien apunta el autor, no debemos olvidar que estas producciones y sus artífices no tomaban en cuenta su función en el seno de la industria donde el estreno de films expresionistas como *El último* de Murnau era acogida por los altos cargos de la sociedad alemana como un gran evento social de primer orden sin que el mensaje contra el orden social burgués y los valores de éste contenidos en la película causaran ningún efecto⁹²⁰.

La fortuna del expresionismo daría pie a la emergencia de varias tendencias supuestamente antagónicas entre sí, el mismo guionista Carl Mayer quien se había implicado en el desarrollo del expresionismo cinematográfico, desarrollaría la nueva tendencia naturalista del *Kammerspiel* (teatro de cámara), de fuerte tradición en el teatro de Reinhardt con voluntad de alejarse de los postulados expresionistas aunque definido por Sadoul como “una estilización asidua de los hombres y las cosas, mucho más que por un realismo que es siempre una apariencia.”⁹²¹. La ambientación corría en espacios delimitados, con especial atención sobre los objetos que asumían un rol dramático y valores simbólicos, con una atención cuidada

⁹¹⁷ Crockett, Dennis: *German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918-1924*, Penn State Press, 1999.

⁹¹⁸ Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004, p.37.

⁹¹⁹ Silberman, Marc: “Industry, Text and Ideology in Expressionist Film” en Kellner y Bronner, *Op. cit.*, pp. 374-383.

⁹²⁰ *Ibid*, p. 378.

⁹²¹ Sadoul, *Op. cit.*, p. 129.

sobre los efectos visuales con la intención de eliminar, casi por completo, los rótulos. Como paradigmas de del *Kammerspiel* se suelen citar: *El raíl* (Scherben, Lupu Pick; 1921); *Escalera de servicio* (Hintertreppe, L. Jessner; 1921); *La noche de San Silvestre* (Silvester, L. Pick; 1923); *El último* (Der Letzte Mann, Murnau; 1924) o *Michael* (Carl Dreyer, 1924)⁹²².

Hacia 1925, esta tendencia, como la del expresionismo, irá dejando paso a las del tipo de realismo social vinculado a la Nueva Objetividad⁹²³. De forma contraria al dispositivo crítico dadaísta surgía esta otra tendencia cultural. La Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, de nuevo una concepto algo informe, fue un término originalmente ideado por G. F. Hartlaub en 1923, director de la galería Mannheim⁹²⁴, para designar una exposición de pintura post-expresionista con artistas como Otto Dix, George Grosz, Christian Schad y Georg Schrimpf. Con ello las críticas a la Nueva Objetividad como estrategia comercial estaban aseguradas, Benjamin diría de la Nueva Objetividad fotográfica: “El *mundo es bello* es el título del célebre libro de fotos de Renger-Patsch, en el cual vemos en su cima a la fotografía neo-objetiva. Esto es que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce. Porque si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones de moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es. Con otras

⁹²² Frente a esta clasificación historiográfica, Sánchez-Biosca alude al giro operado por los historiadores Raymond Borde, Francis Courtade y Freddy Buache [*Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc, Neuchatel, 1965] al incluir dentro de la vorágine expresionista la corriente de un realismo que rompía con la visión exclusivamente trivializada del *Kammerspiel*. Así, cierto cine realista se acercaría al expresionismo –el mismo Carl Mayer utiliza tintes expresionistas en el *Kammerspiel*– en tanto que busca dar a los objetos un valor dramático, desbordar la óptica teatral y renuncia a plantear los problemas del individuo sin referirse a su medio; y que así, a partir de 1925 “se deshace del *Kammerspiel* y se transforma en el espejo de una sociedad adoptando un punto de vista anarquizante e izquierdista”.; Sánchez-Biosca, *Del otro lado*, p. 51.

Además el abandono del carácter poético y estetizante del expresionismo se verá desplazado, como comenta el autor, por la necesidad, a partir de 1924, de generar una inteligibilidad generalizada a causa de la masiva exportación de films.

⁹²³ Estudios exclusivos sobre la Nueva Objetividad pueden verse en Plumb, Steve: *Neue Sachlichkeit 1918-33: unity and diversity of an art movement*, Rodopi, Amsterdam, 2006; Minneapolis Institute of Arts and Museum of Contemporary Art (Ed.), *German realism of the twenties: the artist as social critic: the Minneapolis Institute of Arts*, The Institute, Chicago, 1980; Benton, Tim: *The new objectivity*, Open University Press, London, 1975.

⁹²⁴ Schmalenbach, Fritz: “The Term Neue Sachlichkeit” en *The Art Bulletin*, Vol. 22, nº 3 Sep., 1940, pp. 161-165. Para una traducción al inglés de los manifiestos fundadores de la Nueva Objetividad, véase Kaes, Anton; Jay, Martin y Dimendberg, Edward (Eds.): *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, 1995 y sendos artículos de Gustav Hartlaub; Franz Roh y Misch Orend.

palabras, en renovarlo según la moda.”⁹²⁵

Otro modo de ubicar la tendencia de la Nueva Objetividad ha sido a través de cierto espíritu de vuelta a la realidad material y vuelta a un orden tangible y como respuesta a los excesos revolucionarios y finiquitados del expresionismo. Se ha venido a decir que el objetivismo emergía como la respuesta cultural al periodo de frágil estabilidad económica de la República comprendido entre mediados de los años veinte y 1930, aunque también se puede entender esta tendencia como la afirmación de una modernidad weimariana frente a las ofensas del conservadurismo de la *Deutsche Kunstgesellschaft*. Si nos encontramos abrumados por este vago concepto es por su múltiple adscripción a figuras tan dispares como los influenciados por los pintores clasicistas de Valori Plastici a cierto verismo crítico de Otto Dix y Georges Grosz o al racionalismo de la Bauhaus, la Internationale Architektur de Groppius⁹²⁶... En el ámbito cinematográfico este término no deja de ser resbaladizo o laxo ya que apunta tanto a *M* de Lang como a los films de Pabst *Cuatro de infantería* (Westfront 1918, 1930), *La comedia de la vida* y *Kamaradschaft* (1931) y, en términos de teoría fílmica, se incluye también a Brecht y a *Kuhle Wampe*⁹²⁷. Otras veces, la Nueva Objetividad se usará para referirse al sustrato social de películas de calle como *La calle* (Die Strasse, Karl Grune; 1923); *Variété* (E. A. DuPont, 1925); *La calle sin alegría* (Die freudlose Gasse, G. W. Pabst; 1925); *El amor de Jeanne Ney* (Die Liebe der Jeanne Ney, G. W. Pabst; 1927); *La caja de Pandora* o *Lulú* (Die Büchse von Pandora, Pabst; 1929), *Tres páginas de un diablo* (Das Tagebuch einer Verlorenen, Pabst; 1929) y *M, el vampiro de Dusseldorf* (M, F. Lang; 1931)⁹²⁸. Mientras otras, estas mismas películas objetivistas junto a otras que se remontan a los primeros años veinte como *Scherben* (Lupu Pick, 1921), *Escalera de servicio* (Die Hintertreppe, P. Leni y Leopold Jassner, 1921) y *La noche de san Silvestre* (Sylvester, Lupu Pick; 1923) que historiadores como Borde Buache y Courtade han aglomerado bajo la idea de un *cinema realista alemán*⁹²⁹.

Sin embargo, si intentamos extraer una definición común y algo estable su expansión a través de la literatura, la arquitectura... podríamos hallarla en la importante mediación de la técnica – a veces tachada de fetichización- que llevaba a hablar de la instauración de nuevas formas de

⁹²⁵ Benjamin, “El autor como productor”, p. 122.

⁹²⁶ Según apunta Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Akal, Madrid, 1994, pp. 62-63; Raposo Fernández, Berta: *Ilustración y modernidad: la crítica de la modernidad en la literatura alemana*, Universitat de València, 1995, pp. 243 y ss.

⁹²⁷ Aitken, *European film theory and cinema*, pp. 20-21.

⁹²⁸ Para un estudio de este género consultar Petro, Patrice: *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representations in Weimar Germany*, Princeton University Press, 1989.

⁹²⁹ Borde-Buache-Courtade, *Op. cit.*

ver y pensar la realidad, o cuando menos, de una crisis en las formas perceptivas y cognitivas, ya no bajo el velo utopista y como promesa de felicidad, renovación espiritual o en la emergencia del hombre nuevo futurista, sino bajo la sospecha alemana frente a la modernidad⁹³⁰. Este fenómeno, ligado a la consolidación de la cultura de masas y a la reproductibilidad técnica, atañe sobre todo a un centro urbano y cosmopolita como fue el Berlín de los años previos a la toma de poder nacionalsocialista. De este modo, podríamos recuperar dos filmes interesantes para hablar de la objetividad como un estadio más allá de la vanguardia pero con vínculos estrechos con ella, *Menschen am Sonntag* y *Berlin Alexanderplatz*.

7.3.2. Después de la vanguardia: *Menschen am Sonntag* y *Berlin Alexanderplatz*

Habría que comentar aquí también que los films de vanguardia en la República, basados en la experimentación formal y con fuertes lazos con los movimientos pictóricos como *De Stijl* y las nuevas tendencias fotográficas *Neues Sehen* o *Neue Optik*, se extienden más allá de los límites impuestos por la aparición del sonido.

Algunos de los trabajos paradigmáticos de la vanguardia experimental alemana que se han vinculado a la Nueva Objetividad serán los de Lotte Reiniger (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926), Viking Eggeling (*Diagonal Symphony*, 1923), Oskar Fischinger (*Composition in Blue*, 1934) o Walter Ruttmann (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927) y Alexis Granowsky (*Das Lied vom Leben*, 1931)⁹³¹, etc. Sin embargo, cabe incidir en un par de figuras que destacan por su intento en la articulación del cine a la política. Uno de ellos es Hans Richter, fundador de la *Gesellschaft Neuer Film*⁹³² y en contacto con el *Volksfilmverband* (Federación popular del cine), realizará films de vanguardia sobre temas sociales como *Inflation* (1928) y *Der Kampf um den Film* (1939) sobre la responsabilidad social del cine junto a la recopilación de textos que explicitaban la fundación de una política progresista a través del cine abstracto y de vanguardia *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen* (1929)⁹³³.

⁹³⁰ Existen obras que tratan exclusivamente sobre el debate técnica vs. cultura que constituye uno de los ejes de análisis capitales de la historia cultural de la República de Weimar como el de Tomás Maldonado, *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar* [Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002].

⁹³¹ Nitschke, Uwe y Leitner, Angelika: *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, Goethe Institut, Munich, 1989.

⁹³² Kracauer, Siegfried: "Cine abstracto, sobre la representación de la *Gesellschaft Neuer Film*" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 62, 2009, pp. 160-165.

⁹³³ Recopilación de textos pensado para la exposición *Film und Foto* organizada por la Deutsche Werkbund de Stuttgart y considerado como una de las primeras historias del cine

Como veníamos diciendo, un filme independiente e innovador en este cruce de vanguardia y ciertos parámetros de la Nueva Objetividad es el documental colectivo *Menschen am Sonntag* [Gente en domingo] (1930) de Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder y Fred Zinnemann, producida por una improvisada Filmstudio 1929 y anunciada como su “primer experimento”, se basaba en mostrar cómo pasan un domingo cualquiera cuatro trabajadores reales, no actores, compuestos por un taxista, una dependienta, una aspirante a actriz y un bodeguero pluriempleado (“funcionario, granjero, anticuario, gigoló, comerciante de vino...”) en su excursión al campo. Combinando elementos narrativos y no narrativos o partes documentales y partes dramatizadas, a veces se ha señalado este film como el antecesor directo del documental moderno o incluso como preámbulo para el neorrealismo. La estructura de este pseudo-documental presenta varios rasgos innovadores que lo ubican fuera de los parámetros formales alemanes de los años treinta y que hubieran podido ofrecer una importante referencia para los cineastas proletarios que intentarán desarrollar un cine con una representación auto-consciente de las clases medias y trabajadoras durante los años treinta⁹³⁴. La película parece tener un carácter bastante improvisado a pesar de tener guión, no se trata de un film agitatorio ni propagandístico, no hallamos ninguna crítica explícita a menos que consideremos el final del film, cuando los cuatro amigos retornan a sus seriadadas vidas en la urbe industrial después del lapso del domingo, como una crítica a la vida alienada del trabajador medio, tema que queda eclipsado por el peso de otros componentes temáticos que parecen enaltecer la vida moderna de una ciudad cosmopolita como el Berlín de los años treinta. En este sentido, *Menschen am Sonntag* se situaría como plasmación de la mediación tecnológica que en esa época hace de la República de Weimar el epicentro europeo de la industria cultural. De hecho, en el film se hace patente esa mediación tecnológica – alusión explícita a la afición fotográfica, tiempo libre en compañía del tocadiscos- y cultural de los mass media –el valor de la colección de postales de estrellas cinematográficas que le dan los protagonistas-, los mismos personajes, donde vemos también a una mujer emancipada económicamente, formarán parte del futuro sujeto político del “precariado”, joven y con contratos temporales que suele darse en el marco de la industria cultural y que señala también unas profesiones y deseos (actriz de cine, modelo) vinculadas a la modernidad postfordista que podría estar apuntándose aquí de forma explícita a través de numerosas referencias

[Verlag Hermann Reckendorf G.M.B.H., Berlín, 1929]. Existe una edición en inglés de *Der Kampf* en Eisler, Hans y Römild, Jurgen: *The Struggle for the Film: Toward a Socially Responsible Cinema*, Scholar Press, New York 1986.

⁹³⁴ Sabine Hake presenta el film como referencia del cine proletario, sin embargo nosotros preferimos poner en duda esta afirmación ya que no volveremos a encontrar cintas tan inusuales como ésta en el entorno del cine proletario. *Op. cit.*, p. 39.

al consumo de la cultura de masas. Pero lejos de apuntar a una crítica, como decíamos, se apunta de forma positiva a estas nuevas formas de vida y de reproductibilidad técnica, a la ciudad como lugar que ofrece múltiples posibilidades, donde la vida se sucede rápidamente gracias a los avances tecnológicos y el transporte... y el campo como lugar idílico de recreo pero no como el opuesto de la ciudad sino como su prolongación.



Los protagonistas anónimos de *Menschen am Sonntag* escuchando música en la orilla del lago.



Brigitte Bochert, la dependienta, en una de las tomas de Berlín frente a un anuncio de música popular alemana, el *Schlager*.



La estación Nikolassee de Berlín que lleva a la muchedumbre a las playas del lago

En cuanto a la estética del film, uno de los rasgos de *Menschen am Sonntag* que más nos llama la atención es la falta de conducción narrativa más allá de presentarnos la deriva de los cuatro amigos y el flirteo entre ellos a las orillas del lago, generando una constelación o un jugueteo entre los personajes en constante cambio y que suscribe también la liberación sexual vivida después del fin del II Reich⁹³⁵. Es reseñable pues esta combinatoria de elementos provenientes del film de vanguardia y la experimentación como sucedía con los ritmos de *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927), pero que ahora se articulan para montar la deriva de cuatro personajes y proponiendo nuevas formas narrativas que mezclan la ficción con el documental. De esta forma podríamos decir que en *Menschen am Sonntag* las fracturas de la modernidad afectan de manera más profunda en la estructuración del relato que, por otro lado, está más cerca del cine sonoro que del silente a pesar de ser un film mudo. Como comenta Lutz Koepnick, en este film se privilegian los detalles atmosféricos por encima de la causalidad narrativa, el juego por encima de la acción, no hay historia más allá de las circunstancias accidentales que rodean los personajes que tampoco se nos presentan definidos psicológicamente ni como actores en la progresión de una trama concreta⁹³⁶, podríamos decir que lo poético prima sobre lo prosaico. Pero la

⁹³⁵ Comenta Eric Weitz: “con su pelo corto, la famosa *Bubikopf* era esbelta, atlética, atractiva y carente de instinto maternal, fumaba y, a veces, vestía con prendas masculinas; salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía; trabajaba, normalmente en una oficina, o se dedicaba al arte, y vivía al día, con total independencia. La mujer del pasado vivía para su marido y para sus hijos, se sacrificaba por la familia. La mujer moderna, por el contrario, creía en la igualdad de derechos y luchaba por su autosuficiencia económica” en Weitz, *Op. cit.*, p. 355.

⁹³⁶ Koepnick, Lutz: “The Bearable Lightness of Being: People on Sunday” en Isenberg,

introspección y obscuridad expresionista quedan eclipsadas por el hedonismo y espontaneidad del grupo de jóvenes. Factor que, por otro lado, no dejaría de suscitar ciertas críticas sobre su carácter pequeño burgués entre el sector más a la izquierda, aún así, el éxito con que fue recibido el film y las buenas críticas que suscitó fue inhóspito para este tipo de producciones de bajo presupuesto. En su impreciso lugar, más allá del expresionismo y del cine comercial, *Menschen am Sonntag* “is everytingh but an auteur film in the classical sense of the word”⁹³⁷, por lo que esta película nos ayuda a vislumbrar lo que podría haber configurado este tipo de documentales objetivistas finiquitados con la llegada del nacionalsocialismo y en una Alemania que por fin participaba en el desarrollo capitalista⁹³⁸.

En esta línea también habría que considerar el documental de corte satírico y también vinculado a la Nueva Objetividad *Markt in Berlin o Markt am Wittenbergplatz* (Wilfried Basse, 1929) sobre el trabajo diario en un mercado berlinés.

Por lo que respecta a la película sonora de Jutzi *Berlin Alexanderplatz*, también enclavada en la *Neue Sachlichkeit* pero producida con objetivos comerciales por Allianz Tonfilm y con famosas estrellas de la UFA, su factura realista denota también una alejamiento sustancial de lo que había sido el expresionismo de los primeros veinte o del realismo de “calle”. En este caso se trata de la transacción al cinematógrafo de la modernidad de una novela inspirada en las aportaciones de Joyce como fue la de Alfred Döblin. Sánchez-Bisoca señala la virtud del trabajo de Jutzi al adaptar el texto, desplazándose de su estructura fragmentaria, a las necesidades específicas de la imagen cinematográfica⁹³⁹. De ello se desprende que la estructura narrativa no se nos presente de forma diferente a como el cine convencional lo venía haciendo, por lo tanto, quizá la ruptura respecto a las formas de relatar no sean tan innovadoras como *Menschen am Sonntag*. Sin embargo, nos gustaría señalar que aquí la crítica negativa es más acusada que en el film de Siodmak y compañía y que justamente esta crítica articulada a través de un film de género –negro– se pronuncia fuera de cualquier parámetro partidista o propagandista.

Franz Biberkopz, personaje también inspirado en las viñetas de Heinrich Zille –el famoso caricaturista que daría nombre a los *Zille Films* inspirados en los ambientes lumpen que dibujaba como *Die Verrufenen* de Gerhard Lamprecht (1925) –, acaba de salir de la cárcel para empezar una

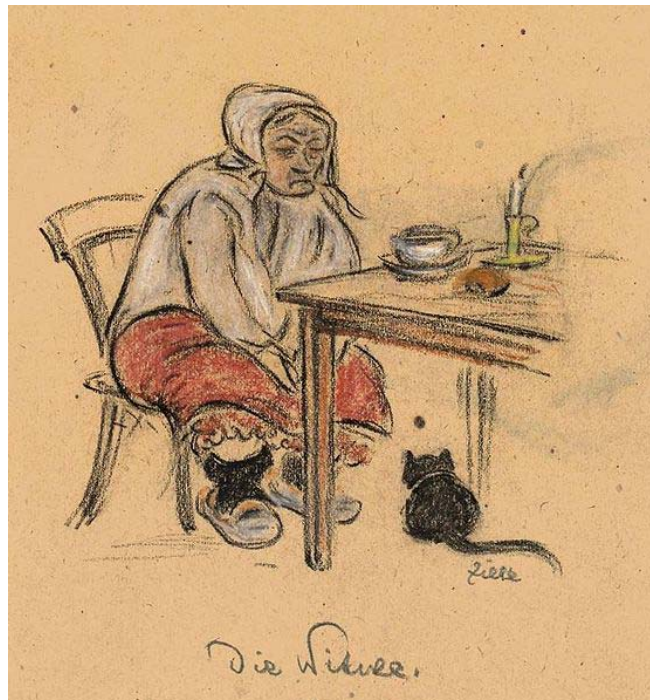
Noah (Ed.): *Weimar Cinema*, Columbia University Press, Nwe York, 2008, pp. 237-254.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁹³⁸ Recordemos que un factor fundamental del *Sonderweg* alemán es el tardío desarrollo del capitalismo que a causa de la situación del territorio centroeuropeo era incapaz de expandirse y exteriorizar las crisis estructurales hacia las colonias, motivo por el cual el país se aventuró también en la IGM.

⁹³⁹ Sánchez-Biosca, *Sombas de Weimar*, p. 260-262.

vida de nuevo pero, a pesar de su perseverancia, será traicionado por una banda de criminales una y otra vez.



Die Witwe [La viuda] de Heinrich Zille, también retrató mediante fotografías los ambientes más duros de Berlín



Carteles con dibujos de Zille para otro Zille-film *Mutter Krausens* (Jutzi, 1929)

En la inserción de Biberkopz en la sociedad, la ciudad se nos presenta a través de secuencias documentales y tomas directas que señalan una nueva forma de articular lo documental a la estructura narrativa, adquiriendo un carácter poco idealizado de Berlín. La ciudad se nos presenta desde los

suburbios y el montaje rítmico le sirve a Jutzi para señalar la alienación a la que está sometido el Sr. Biberkopz. De igual forma, las tomas “objetivistas” no conforman un accesorio gratuito al seguimiento de la trama sino que sirven para poner de manifiesto ciertas contradicciones sociales que atraviesan la República de Weimar y a la paradojas culturales a las que los ciudadanos se ven sometidos: la pompa de la boda entre dos grandes burgueses inmersos en el ambiente obrero; la escena violencia en el bosque entre Reinhold y la novia de Biberkopz, Mezi, mientras cruzan unos ajenos *Pfadfinder* o boy-scouts de modo que el carácter del campo como lugar idílico contrapuesto a la ciudad queda puesto en suspensión; el cartel de prohibido llevar traje de baño en las playas y la mezcla de lenguaje publicitario y discurso político que Franz Biberkopz utiliza en su puesto de ventas; en este caso, las pinzas de corbata se ponen al servicio de la reconciliación de clases... subvierten mediante juegos simbólicos la aparente a-política del film. Finalmente, a pesar del verismo derivado de las tomas de un Berlín suburbial y sus duras condiciones de vida, sorprende el cierre optimista de la película que apunta hacia la esperanza del proyecto demócrata y a la buena voluntad de los alemanes que, en una resonancia del proyecto moderno concebido por Kant, saben decidir por sí mismos cuál es su deber en el Estado moderno. Algo que en cierta medida, supone un alejamiento tanto de los discursos de la izquierda que veremos a continuación, basados normalmente en el mito socialista, como del conservadurismo de la derecha. Ambos filmes, *Berlin Alexanderplatz* y *Menschen am Sonntag* supondrían dos interesantes vías, desde el cine comercial e independiente, para reflexionar sobre el alcance de la vanguardia, más allá del expresionismo, y engastada en cierta idea de realismo.

Vamos a inspeccionar más tarde si las aportaciones de este tipo de películas y estas alternativas estéticas acordes con la idea de un cine socialmente comprometido, gotean en el marco de la nueva esfera pública organizada desde la políticamente polarizada sociedad de la República. Así que, siguiendo la línea de nuestra investigación, deberíamos observar cómo, intentando organizarse en un supuesto “afuera” de la industria y a la contra de la gran estructura de la UFA - el aparato de la izquierda se organiza eficazmente a partir de 1926-, se organizan los discursos y los modos de producción de prácticas políticas a la luz de las instituciones y las tradiciones culturales que los atraviesan, es decir, qué dispositivos críticos emergen en el campo cinematográfico durante este periodo. En este sentido la cuestión del expresionismo en su vertiente cinematográfica queda ya clausurada aunque resuenen los ecos de la fragmentación vanguardista incluso con la llegada del sonido. Vamos a ver cómo se desarrolla el debate vanguardia vs. realismo en el marco weimariano a través de algunos de sus teóricos más representativos y que muchas veces chocarán con la política estética, más bien conservadora,

de las estructuras alternativas financiadas por los partidos.

7.3.3. Discursos estéticos sobre las posibilidades políticas del cine: el problema del realismo frente al expresionismo

Siguiendo con la línea de dispositivos críticos que hemos analizado hasta ahora, se nos vuelve a presentar de nuevo la cuestión sobre cómo se articula una crítica ideológica en el panorama de antagonismos entre la vanguardia y el realismo; o incluso dentro del antagonismo político que adopta la forma de las dos industrias cinematográficas diferenciadas: las establecidas, donde la UFA se sitúa como prototipo de monopolio industrial y aparato ideológico de la derecha a medida que avanza la década de los años veinte, y las iniciativas emprendidas por las izquierdas para construir una cultura de masas alternativa.

Brecht daría cuenta de ello en la sentencia: *la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología*⁹⁴⁰. En esta lucha de contrarios, la tarea de Brecht, como las reflexiones de Benjamin, van a ser las de elaborar un enclave crítico que escape del antagonismo ideológico, de la pátina política que se concretaba en la idea de *Tendenzkunst*, arte de tendencia, muchas veces achacado a la Nueva Objetividad.

Este paso hacia la reconsideración del cine como medio con posibilidades artístico-políticas va a basarse, y aquí entendemos que existe cierta vinculación con el programa expresionista, en el lenguaje entendido como medio o como técnica que “enriquece las posibilidades de expresión”⁹⁴¹. Es aquí donde podríamos enlazar toda una trayectoria que parte de Nietzsche, pasando por los intentos de Kraus en devolver al lenguaje su capacidad de acción. Ya lejos del expresionismo, habrá que ver cómo en lugar de reivindicar el subjetivismo frente a la imposibilidad de aprehensión del mundo (tal y como hacía la vanguardia) se reafirma el carácter del cine como presentación realista y analítica del mundo.

Para abordar el panorama de las iniciativas de una industria cinematográfica alternativa⁹⁴² podemos clasificar las actividades según la

⁹⁴⁰ citado por Benjamin en la entrada del 26 de julio de 1934 de “Las conversaciones con Brecht”, en *Tentativas sobre Brecht*, *Op. cit.*, p. 150.

⁹⁴¹ En Brecht, Bertolt: *Diarios de Trabajo (1938-1955)*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1979, p. 126.

⁹⁴² La bibliografía sobre el cine y la política durante la República de Weimar es extensa, nombraremos solamente aquí algunos de los títulos pioneros y clásicos en lengua alemana que han abordado el cine de la izquierda durante Weimar: un primer estudio cronológico exclusivo sobre la Prometheus publicado en 1962 por Gerd Meier: *Materialien zur Geschichte des Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH 1926-1932* [Deutsche Filmkunst, Berlín]. Más adelante se publicarán, junto con materiales y documentos de la época, los dos extensos volúmenes de Kuhn, Gertrude; Tümmeler, Karl y Wimmer, Walter: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, Henschel, Berlín, 1975; la

iniciativa de los diversos partidos políticos, atendiendo de paso al proceso de politización de la cultura de masas en la República de Weimar. Si mientras en el campo de las artes y la literatura o el teatro, la ebullición experimental está muy patente durante los primeros años y la voluntad de generar una cultura nueva partiendo de la crítica a los viejos valores se extiende desde la izquierda a la derecha, en el caso del cine producido por la izquierda va a ser difícil encontrar prácticas realmente transformadoras que supongan ir más allá de la generación de contrainformación o propaganda, ya que ésta intentará más bien insertarse en los mismos parámetros comerciales bajo los que funciona el cine hegemónico⁹⁴³

De momento, vamos a exponer brevemente cuáles son las ideas estéticas más relevantes sobre el arte político asociado al realismo, a la vanguardia y al cine, que se sostienen desde la izquierda.

A. Lukács y el Realismo crítico frente a la disolución de la razón

Recurriendo al retrato que Thomas Mann hace de la Europa de principios de siglo, podemos recuperar aquella actitud de Settembrini, donde confluían la tendencia combativa del ciudadano y la tendencia humanista de tiempos remotos, el literato libre de una literatura que no es más que la unión del humanismo y la política⁹⁴⁴ y donde impera la creencia en la civilización. Frente a éste, el judío Leo Naphta, con su “instinto a la vez revolucionario y aristocrático socialista y, al mismo tiempo, poseído por los sueños de poder llegar a formas de existencia nobles y distinguidas, exclusivas y ordenadas”⁹⁴⁵, cuyo judaísmo, “de orientación terrenal y objetivo, gracias a su socialismo y a su espíritu político, se hallaba infinitamente más cerca de la esfera católica que el protestantismo en su subjetividad mística e individualista”⁹⁴⁶. A través de estos dos personajes compañeros de viaje de Hans Castorp en la *Montaña Mágica*, Mann retrata las tres grandes corrientes de pensamiento que teñían el paisaje weimariano. Por un lado, permanece la creencia en esos conceptos importados a la cultura germana que eran la civilización, la democracia y el progreso, como valores de la tradición burguesa e ilustrada a la que Mann pertenece y con la

edición, fruto de la muestra de cine político en la República por la Cinemateca Alemana en el 1977: *Materialien zur Filmgeschichte* (Eds.): *Erobert den Film: Proletariat und Film in der Weimarer Republik*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst-Freunde der deutschen Kinemathek, Berlín, 1977; y el análisis de Willi Lüdecke: *Film in Agitation Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-1933)*, Rundschau, Frankfurt, 1973.

⁹⁴³ Si atendemos a la conclusión de David Welch: “both the SPD and the KPD would fail ultimately to create a distinctive cinematic style of their own and as such to provide a radical alternative to the commercial film organisations in Germany”, Welch, *Op. cit.*, p. 16.

⁹⁴⁴ Mann, Thomas: *La montaña mágica*, trad. de Mario Verdaguer, Edhasa, Barcelona, 2003, p. 220.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 613.

⁹⁴⁶ *Loc. cit.*

que Mann se reconcilia hacia mediados de los años veinte, después de sus vicisitudes antidemócratas y romanticistas a través de la Revolución Conservadora; y por último, a través del personaje de Naphta, que viene a referenciar la figura de Lukács -que Mann no dejó de admirar-, plasma la creencia en las posibilidades de un orden representativo en el que hallar una análisis dialéctico del mundo.

Tal y como vamos exponiendo, la misma República de Weimar se hallaba inmersa en su propio debate en torno a la escisión entre la tradición cultural alemana y la disolución de la razón que experimentaba la vanguardia. Es en el espacio abierto entre estas dos formas culturales desde donde podemos fijar una mirada nueva sobre la relación entre cine y política. Tal y como hemos introducido, la tensión Lukács-Nietzsche podría servir como metonimia de ese espacio, al igual que Benjamin y Brecht, desde los márgenes del marxismo, representarán una salida tangencial al debate del realismo y la vanguardia.

“La posibilidad de decir” hace de Lukács una de las figuras representativa de la historia cultural europea previa a 1914⁹⁴⁷. Lukács nace y desarrolla su primera obra filosófica en territorio austro-húngaro hasta su adscripción al marxismo hacia 1919⁹⁴⁸. Durante este periodo el interés de Lukács gira en torno a la estética⁹⁴⁹, desprendiéndose de estos años trabajos como *El alma y las formas* y *Teoría de la novela*⁹⁵⁰.

A partir de 1919 publicará textos tales como *Historia y conciencia de clase*, del que le lloverán intensas críticas en contra tanto desde la ortodoxia como desde la socialdemocracia⁹⁵¹. A partir de los años veinte Lukács emprenderá una relación difícil con la ortodoxia que lo llevarán a repudiar toda su obra temprana, tal y como argumenta a raíz de *Teoría de la novela*: ésta había sido una “obra reaccionaria desde todos los puntos de vista, llena de mística idealista, falsa en todas sus estimaciones del desarrollo histórico.

⁹⁴⁷ Tal y como afirmaba Jorge Semprún acerca de ambos pensadores. En Kadarkay, Arpad: *Georg Lukacs. Vida, pensamiento y política*, trad. de Francesc. Agües, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1994, pp. 11.

⁹⁴⁸ Durante esta época es Comisario de Educación y Cultura en Hungría durante el régimen de Bela Kun, desplazándose después a Austria, Alemania y a la Unión Soviética donde desarrollará su teorización del “realismo socialista”. Es en Alemania donde los primeros escritos importantes de Luckács resuenan con más fuerza.

⁹⁴⁹ Tesis sobre el realismo y el arte mimético que años después serán revisadas en el texto *Contra el realismo malentendido*, publicado después de la invasión en Hungría por las tropas soviéticas para frenar la revolución contra el gobierno estalinista en 1956.

⁹⁵⁰ Lukács, Georg: *El alma y las formas y Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975 (1911 y 1920).

⁹⁵¹ Para un seguimiento de la relación de Lukács respecto a *Historia y conciencia de clase* y la crítica véase Löwy, Michael: “El marxismo de la subjetividad revolucionaria de Lukács” en *Herramienta*, nº 34, marzo, 2007 en <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-34/> [Consulta: 29 de julio de 2010].

1922: estado de ánimo excitado, cargado de impaciencia revolucionaria. Todavía oigo silbar en torno mío las balas de la guerra roja contra el imperialismo, aún palpita en mí la tensión de la clandestinidad en Hungría; todas las fibras de mi ser se niegan entonces a reconocer que ha pasado la gran oleada revolucionaria, que la resuelta voluntad revolucionaria de la vanguardia comunista no es capaz de derrocar el capitalismo. Fundamento subjetivo, pues: impaciencia revolucionaria. Resultado objetivo: *Historia y consciencia de clase*, libro reaccionario por su idealismo...”⁹⁵².

El influjo del marxismo y su exilio en la Unión Soviética después del 1933 harán que el interés de Lukács se derive hacia cuestiones de tipo económico y social, dejando a un lado la estética para luego volver a temas literarios tras las múltiples acusaciones de “desviacionismo” por parte del partido. A lo largo de este periodo son numerosos sus textos sobre arte y cultura, que se recogerán en ediciones posteriores. El grueso de su complejo trabajo estético estará representado por una obra estrictamente sistemática que no aparece publicada hasta el año 1963 en la Alemania Federal: se tratará de un tratado en tres volúmenes sobre materialismo dialéctico y materialismo histórico: *Estética*⁹⁵³.

A grandes rasgos, su concepción estética estará basada en los textos de Hegel y Goethe y en la recuperación de los parámetros clásicos que parten de la poética aristotélica. Lukács presupone la posibilidad de que el arte pueda reflejar la totalidad de la realidad, es decir, afirma la posibilidad representativa de éste y su correspondencia con el mundo de los fenómenos. El arte, en este caso, estaría en la situación de cumplir su función social dado que refleja o evoca las relaciones sociales de la vida práctica. Pero esta correspondencia entre el arte y el mundo no es directa, es fruto de un proceso muy complejo basado en el *reflejo* y la *particularidad*⁹⁵⁴. Éstos son los dos elementos centrales de la estética lukacsiana “para formular como perspectiva final de todo arte el hecho de que este representa la memoria de la humanidad, el hecho de que ofrece, en otras palabras, un índice del estado evolutivo del hombre”⁹⁵⁵.

⁹⁵² Lukács, Georg: *Materiales sobre el realismo*, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1977 (1964), p. 34.

⁹⁵³ Los volúmenes de la colosal obra en castellano se divide en: La peculiaridad de lo estético; La obra de arte y el comportamiento estético; El arte como fenómeno histórico-social, de los que tan sólo se dispone del primer volumen, dividido a su vez en otros cuatro, en Lukács, Georg: *Estética*, Vol. I, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1966.

⁹⁵⁴ Uno de los más claros y completos estudios sobre la estética de Lukács ha sido el de Perniola, Mario: *L'estetica del novecento*, Il Mulino, Bolonia, 1997.

⁹⁵⁵ Jung, Werner: “Georg Lukács y el realismo. Revisión de un paradigma”. Originalmente publicado en: “Georg Lukács und der Realismus. Überprüfung eines Paradigmas”, en *Von der Utopie zur Ontologie: zehn Studien zu Georg Lukács*, Aisthesis, Bielefeld, 2001, pp. 158-170 [versión traducida por Esteban Ruiz para *Herramienta*, n° 25, Abril, 2004, Buenos Aires disponible on-line: [http://www.herramienta.com.ar/revista-impresa/revista-herramienta-n-](http://www.herramienta.com.ar/revista-impresa/revista-herramienta-n-25)

Toda la estética en Lukács parte de un antagonismo respecto a la tradición idealista alemana y del anti-realismo vanguardista o del expresionismo que, supuestamente, dará sus frutos en la conceptualización de una estética marxista que cristalizará en el realismo socialista adoptado por la política cultural de Stalin y Zhanov. Sin embargo, no debemos entender la estética del húngaro como mero apuntalamiento de la retórica propagandística del realismo socialista.

Lukács se ubica en un debate con y contra Bloch⁹⁵⁶, Benjamin, Adorno, y Brecht por su conceptualización del realismo, a favor de Mann y Balzac y en contra del naturalismo de Zola. Históricamente, esta conceptualización del pensador húngaro ha de entenderse como una vía para la solución a las tensiones culturales de Weimar: desde el fin de la revolución de noviembre, la vía del expresionismo como arte para la revolución había acabado; la crisis generada por la disolución de la razón no se había recuperado de la fragmentación de la realidad moderna y su decadencia era incluso copartícipe de la implantación del irracionalismo fascista⁹⁵⁷. Después de los fracasos revolucionarios alemanes, Lukács creía necesario instaurar una fe renovada en la verdad objetiva y en la razón, en la ciencia materialista y, por tanto, en la aprehensión de la realidad y las condiciones en las que el hombre se halla inmerso. Para Lukács, era imprescindible recuperar de los escombros de la crisis finisecular la herencia clásica del realismo burgués del siglo XIX y del clasicismo alemán. Es ahí donde se instaura el concepto de *totalidad* y la *teoría del reflejo* barajadas por el autor frente a la fragmentariedad moderna defendida por Ernst Bloch o Hanns Eisler. Según el seguidor lukacsiano, Leo Kofler, el realismo en Lukács señalaba “la simple experiencia inmediata del proceso social complejo y contradictorio por el individuo carente de mediaciones con lo característico y lo oculto de este proceso, y simplemente presente ante él” (...) “Ello significa que esencia y apariencia no coinciden”⁹⁵⁸. Esta reflexión acerca de la estética realista se basaba en el carácter fetichista de la mercancía donde tras la apariencia ideológica se ocultan las verdaderas relaciones de existencia de los individuos, por tanto, “el reflejo ideológico como visión falsa, por una parte, y a su vez como visión correcta de su contenido a través de la mediación con la realidad social, por otra parte, no se excluyen, sino que constituyen una unidad dialéctica”⁹⁵⁹, se trataría pues de *reflejar* correctamente las brechas

²⁵ [Consulta: 12 de julio de 2010].

⁹⁵⁶ Del enfrentamiento entre Lukács y Bloch se desprende el artículo “Grandeza y decadencia del expresionismo” y para ver las manifestaciones estéticas de Bloch nos podríamos referir a *Geist der Utopie* (Espíritu de la utopía) de 1918.

⁹⁵⁷ Recordemos aquí una obra que habla de los vínculos entre la vanguardia y el fascismo y que citaremos en otras ocasiones, *La responsabilidad del artista* de Jean Clair, *Op. cit.*

⁹⁵⁸ Kofler, Leo: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona, 1972, p. 42.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

abiertas por una falsa conciencia mientras que el arte abstracto, al romper con el referente analítico de la apariencia, sin el reflejo que oculta las complejas relaciones entre esencia y apariencia, se haría imposible entender las relaciones sociales ya que el arte de la vanguardia “cae en la nada, en un vacío oscuro, en una generalización abstracta estéticamente inexpresiva”⁹⁶⁰. Por lo tanto, el realismo según Lukács no trataría de ser una mera mimesis, no entiende el realismo como un mero estilo figurativo y en correspondencia verosímil con los fenómenos, en él no existe una comunión directa entre lenguaje y mundo, sino que el realismo debía servir como método mediante el cual sea posible descifrar las contradicciones de la sociedad moderna.

El debate expresionismo-realismo, ligado a la literatura y las artes, se había librado a través de la revista *Das Wort*, donde años más tarde se encontraría a Alfred Kurella señalando al expresionismo como articulador de la causa fascista⁹⁶¹. Incluso, algunos expresionistas que comulgaban con la programática del arte proletario, como sucediera con el grupo arquitectónico de Adolf Bhene y Bruno Taut *Arbeitsrat für Kunst*, renunciaban a la política en favor de las exposiciones lo que denotaba otro rasgo de institucionalización y desapego político hacia 1920.

Sobre el debate expresionismo-realismo y sobre la vinculación del arte a la política, el propio Lukács se sitúa como víctima de ese proceso que deviene al vincular el subjetivismo provocado por la emoción revolucionaria a un estado de inmadurez que conduce al idealismo, a la utopía. En el plano de la política, los independientes del USPD -que impidieron la toma de poder por los consejos en Weimar- contenían ya la degradación del expresionismo al que Lukács achaca: “la lenta separación del *Spartakusbund* de la USPD, su insuficiente crítica de principio a la USPD expresan un aspecto importante de aquella debilidad, de aquel atraso del factor subjetivo de la revolución alemana que Lenin criticó desde el principio tan enérgicamente”⁹⁶². Para Lukács los expresionistas, con convicciones sinceras pero también inmaduras y confusas, funcionaron como los ideólogos de esa indeterminación de las masas vacilantes de la USPD. Lo que en el expresionismo es revolucionario, eterno fluir y devenir, se tornó contrarrevolucionario porque impidió la verdadera captación de la realidad social y política por parte de la masa de trabajadores. Esto lleva a Lukács a afirmar que la derrota del expresionismo es pues, en última instancia, el resultado de la madurez de las masas revolucionarias. Para el autor está claro

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁶¹ La primera aportación de Kurella data en 1931 en el seno de *Linkskurve*, revista de la *Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller* (Unión de Escritores Proletarios y Revolucionarios). El debate se extiende de 1937 a 1939 por los exiliados alemanes en *Das Wort*, *Internationale Literatur* y *Die Neue Weltbühne*, que albergaban las políticas fretepopulistas. En Wischer, *Op. cit.*, p. 132.

⁹⁶² Lukács, *Materiales sobre el realismo*, p. 35.

que ese proceso de “madurez” fue el que llevó a las masas a rechazar la vanguardia en la Unión Soviética. Con la misma seguridad en sus palabras Lukács afirmará que los vanguardistas no verían en las revoluciones nada más que rupturas y catástrofes que aniquilan todo lo pasado, desgarrando toda conexión con un pasado grande y glorioso⁹⁶³. Ya hemos podido comprobar cómo en la Unión Soviética no toda la vanguardia se basaba en una destrucción sistemática de la tradición anterior, ni tampoco la “derrota” de la vanguardia se efectuó por agotamiento de unas fórmulas. Las duras palabras de Lukács van dirigidas a defender la posibilidad de salir de la decadencia generada por la modernidad capitalista a través de un realismo que encuentra su paradigma en el caso de Thomas Mann: “la pugna no es entre clasicismo y modernidad, sino en torno a la cuestión de qué escritores y qué tendencias literarias representan el progreso en la literatura actual.” En uno de los textos en respuesta al debate entablado con su amigo Ernst Bloch, “Se trata del realismo”⁹⁶⁴, podemos hallar las bases de ese modelo de *realismo crítico* instaurado por Lukács que es contrario a la idea del Naturalismo⁹⁶⁵. El autor defiende a Thomas Mann como ejemplo de autor realista del mismo modo que Marx defendiera el método de Balzac por la composición de unos personajes “en contraposición con una realidad independiente de ellos”⁹⁶⁶ y no “puramente desde su conciencia” tal y como demandaba Bloch en su defensa de James Joyce:

¿Por qué sigue siendo Thomas Mann, con la modernidad de sus temas, artísticamente tan “pasado de moda”, “tradicional”, en vez de dárseles de vanguardista? Precisamente porque es un realista, lo que en este caso significa por de pronto que –en cuanto artista– sabe perfectamente quién en Christian Buddenbrook, quién Tonio Kröger, Hans Castorp, Settembrini o Naphta. No necesita saberlo en el sentido de un análisis social científico abstracto: desde este punto de vista se puede equivocar, como se equivocaron antes que él Balzac, Dickens o L. Tolstoi; pero lo sabe en el sentido realista productivo; sabe cómo nacen el pensamiento y la sensibilidad del ser social, cómo vivencias y sensaciones son partes de un complejo total de la realidad.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁶⁴ Texto escrito en 1938, *Ibid.*, pp. 7-46.

⁹⁶⁵ Por eso el enemigo principal será el Naturalismo, que pretende “identificar el arte con la realidad”, con preeminencia de los aspectos descriptivos y reproductivos, básicamente acrílicos, en el esfuerzo por excluir la subjetividad del autor; un Naturalista próximo al “reflejo mecánico del contorno fenoménico no asimilado del artista” que se situaría en la línea del pensamiento de Engels” según palabras de Martin Jay [La imaginación dialéctica, *Op. cit.*, p. 286] en Monterde, José Enrique: “Una aportación para una futura estética del cine” en *Archivos de la filmoteca*, nº 37, 2001, pp. 122-133.

⁹⁶⁶ Lukács, *Materiales sobre el realismo*, p. 17.

(...) Así pues, cuando Thomas Mann no se limita, por ejemplo, a llamar a Tonio Kröger “burgués extraviado” sino que muestra con la composición artística porqué es un burgués extraviado pese a su contraposición directa con la burguesía, pese a su falta de patria en la vida burguesa, pese a estar excluido de la vida de los burgueses (...) se sitúa no sólo artísticamente, sino también en cuanto a comprensión del desarrollo de la sociedad, infinitamente por encima de esos “ultraradicales” que se imaginan que sus estados de ánimo antiburgueses, su recusación –a menudo meramente estética– de la mezquindad pequeño burguesa, su desprecio de los muebles de terciopelo o del pseudo-renacimiento en arquitectura los convierte ya objetivamente en enemigos irreconciliables de la sociedad burguesa.⁹⁶⁷

La esencia puramente subjetiva del expresionismo, resulta necesaria como crítica dentro del movimiento de las vanguardias, en la que reconoceríamos su valor al dar con “la esencia de las cosas”. Pero esta crítica no sería útil ya cuando “como consecuencia necesaria de una actitud ajena o incluso hostil a la realidad se produce crecientemente en el arte “vanguardista” una creciente pobreza de contenido, que en el curso del desarrollo se exagera hasta ser ausencia principal de contenido e incluso hostilidad al contenido”⁹⁶⁸.

El expresionismo se había convertido pues en toda una ideología reaccionaria y frente a éste había que desarrollar una cultura propia de izquierdas. Según algunos autores que comentan la postura de Lukács, éste no había captado lo esencial del dispositivo crítico que articulaba el expresionismo, “su característica primordial: el ataque a las mismas raíces del proceso artístico, el continuo cuestionamiento que su concepción del lenguaje supone para un arte que ha venido cayendo una y otra vez en su propia trampa”⁹⁶⁹. Asumir el dispositivo crítico desde el cine significaría, según Talens, abrirse a un nuevo sistema de relaciones y operaciones discursivas. Pero Lukács sí entendió tal actitud crítica:

*Por supuesto estos movimientos críticos no han tenido en modo alguno y sin excepción, considerados subjetivamente, una intención apologética. Hay también (...) intelectuales que han intentado, con sinceridad subjetiva, en parte una crítica de las condiciones políticas y sociales alemanas, y en parte inclusive una crítica del sistema capitalista*⁹⁷⁰.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁶⁹ Talens, Jenaro: “Dispositivo denotado “yo”” en Sánchez-Viosca, *Del otro lado*, pp. 9-14.

⁹⁷⁰ Lukács, Georg: “Grandeza y decadencia del expresionismo” en *Problemas del Realismo*,

Pero tal crítica, para Lukács, se mueve en el terreno ideológico común del imperialismo alemán⁹⁷¹ cosa que la hace caer en una apología indirecta de la decadencia de éste, es decir, se convierte en una crítica mistificadora del presente, véase por ejemplo:

De este modo, el desarrollo en cuestión no es más que la preparación ideológica de la movilización de los espíritus al servicio de la guerra, que luego se llevó a cabo en la guerra mundial (...). Es pues, a justo título que el expresionismo forma parte también de la "herencia de noviembre" general del nacionalsocialismo. (...) Del mismo modo que el fascismo es la consecuencia necesaria de la traición de noviembre de la clase trabajadora alemana y la revolución por parte del SPD y el USPD, así puede reclamar también la "herencia de noviembre" en el aspecto literario⁹⁷².

Comprobando cuál es el discurso que sostiene el realismo de Lukács contra el montaje moderno del cine, y más aún, contra la idea de montaje no narrativo, exponente de la subjetividad y la realidad fragmentada, tal expresionismo se alejaba en demasía de los postulados de un realismo crítico para el autor húngaro. Mientras que para Bloch el montaje era la visión y expresión de la modernidad, el fragmento como la imposibilidad de una realidad transparente⁹⁷³... Para Lukács: "Donde el montaje en su forma original, como fotomontaje, puede actuar de un modo llamativo y a veces con intensidad agitatoria, su efecto se debe precisamente a que reúne sorprendentemente trozos de la realidad objetivamente muy diversos, aislados y arrancados de su contexto. El buen fotomontaje tiene el efecto de

Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

⁹⁷¹ Sobre el irracionalismo desde Schiller hasta Hitler en Lukács véase *El asalto a la razón*.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 258.

⁹⁷³ Cabe mencionar aquí también el interesante estudio de David Frisby sobre las teorías de la modernidad en Simmel, Kracauer y Benjamin, escépticas ante las propuestas de totalidad de autores como Lukács o pensadores adscritos al anti-modernismo y que nos permite adentrarnos en el carácter fragmentario de la modernidad más allá de las teorías estéticas. Los análisis presentados en esta obra contemplan la experiencia de lo nuevo en la sociedad moderna: lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente...tal como hicieran años atrás Baudelaire, Marx y Nietzsche o desde una postura conservadora, Max Weber no tanto desde los procesos de cambio sino a través de los procesos de racionalización. "Su preocupación primordial fue la experiencia discontinua del tiempo, el espacio y la causalidad, como fenómenos transitorios fugaces y fortuitos o arbitrarios: experiencia localizada en la inmediatez de las relaciones sociales, incluidas nuestras relaciones con el medio físico y social de la metrópolis y nuestras relaciones con el pasado." Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor-La balsa de la medusa, Madrid, 1992, p. 24.

un buen chiste.”⁹⁷⁴

Estas manifestaciones pueden considerarse referidas a todo recurso del agit-prop presente en los trabajos de John Heartfield que serían publicados en la revista de Münzenberg *AIZ, Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*. Algo similar añadiría Lukács sobre el shock agitador del montaje cinematográfico cuando en su prólogo al libro de Aristarco varias décadas después trata el problema de la manipulación: “El shock es hoy uno de los instrumentos esenciales de la manipulación. (...) El *shock*, con su efecto explosivo y su subitáneo aparecer, confiere a quien lo recibe, y con mayor razón a quien lo produce, la ilusión de una actitud no conformista, sin que de ella brote luego una decidida oposición, en el plano teórico o ético, al ser manipulado; sin que se manifieste, pues, el menor anticonformismo auténtico”⁹⁷⁵.

De nuevo, en 1965 apelaría Lukács a su oposición frente a la *negación radical de lo existente* que lleva al antidrama, a la antinovela...tal y como para él lo conseguía toda irracionalidad expresionista⁹⁷⁶. Sin embargo, en uno de los textos de los primeros años sobre cine, “Reflexiones sobre una estética del cine”⁹⁷⁷ (1913), tema que no retomará Lukács más que en contadas ocasiones a través de algún artículo en *Cinema Nuovo*⁹⁷⁸, el mismo autor había defendido los límites del cine como su particularidad estética, no de forma negativa si no como unos límites generativos, su *principium stilisationis*. Y es la ausencia de esa corporalidad que sí tiene el teatro lo que hace del cine un “*Todo es posible*: esta es la intuición del mundo del cine, y

⁹⁷⁴ Lukács, *Materiales sobre el realismo*, p. 26-27.

⁹⁷⁵ Lukács, Georg: Prefacio a Aristarco, Guido: *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*, trad. de Antonio Pasquali, Universidad Central de Venezuela, 1969.

⁹⁷⁶ En un texto de 1971, el propio Lukács explica su posición política frente a las cuestiones estéticas y que se forjó en los años de residencia en Berlín durante la República de Weimar: “Esta actitud crítica se amplió y profundizó en seguida porque vi en las tendencias formalistas del presente (que eran entonces ante todo el expresionismo y la nueva objetividad) tendencias naturalistas en sentido estético. Así se me produjo una especie de lucha en dos frentes, en la cual se podía utilizar el concepto de lo típico, recientemente fundado por el marxismo, contra ambas tendencias aparentemente contrapuestas. Esta lucha en dos frentes se agudizó en la práctica crítica por el hecho de que las dos tendencias literarias que yo rechazaba estéticamente solían tener, efectivamente, fundamentos sociales contrapuestos: el naturalismo abierto tenía el fundamento de una espontaneidad proletaria, mientras que las distintas variantes del nuevo formalismo tenían un fundamento de izquierda burguesa. La acentuación estética de lo típico cobró así también un sentido político.” Epílogo al volumen 4 de la edición alemana de 1971 *Probleme des Realismus I*, Herman Luchterhand Verlag, Berlin, pp. 257-260.

⁹⁷⁷ En Lukács, Georg: *Sociología de la literatura*, trad. de Michael Faber-Kaiser. Península, Madrid, 1973, pp. 71-79.

⁹⁷⁸ “Sui problemi estetici del cinematografo” en *Cinema Nuovo*, año VI, n°135, Septiembre-October, 1958, pp. 128-137 y “Diavolo azzurro o diavolo giallo?”, *Cinema Nuovo*, año X, n° 154, Noviembre-Diciembre, 1961, pp. 500-505.

puesto que en cada instante aislado su técnica expresa la verdad absoluta (aunque empírica) de este momento. La vigencia de la “posibilidad” queda suprimida como categoría contrapuesta a la “realidad””. Para Lukács, en aquel momento de “inmadurez” se pretendía la generación de mundos nuevos transformando las imágenes naturales de lo real⁹⁷⁹. La verdad natural del cine, comenta Lukács, no está ligada a nuestra realidad, el cine puede hacerse fantástico, como el mundo de ETA Hoffmann o de Poe.

La fuerza de la estética de Lukács en este texto recae en la idea de que una restricción del naturalismo implícito del cine –restricción ya que se trata aún de cine silente- lo dispone como lugar poético:

La substracción de la palabra, y con ella de la memoria, de la obligación y de la fidelidad hacia sí mismo y hacia la idea de la propia ipseidad lo hace todo fácil, alado, frívolo y alegre cuando la falta de palabra se convierte en totalidad. Lo que tiene importancia en los acontecimientos representados, se expresa y debe expresarse exclusivamente por medio de sucesos y gestos; toda apelación a la palabra significa una desentonación de este mundo, una destrucción de su valor esencial. Pero de este modo todo aquello que subyugaba la fuerza abstracta y monumental del destino florece hacia una rica y exuberante vida⁹⁸⁰.

Debemos señalar aquí que si existe una influencia de la estética de Lukács en la teoría y crítica cinematográfica⁹⁸¹ ésta tendrá lugar a través de los críticos de los años cincuenta y sesenta que señalarán ese carácter realista y no naturalista del cine como producto estético mediador y no como mero registro de lo real.

Para concluir podríamos recuperar de Lukács y de su teoría literaria, en ausencia de una teoría cinematográfica como tal, que si aporta algo a la configuración de una estética política es el componente crítico, precisamente contrario al valor propagandístico del arte político común, factor éste que no mantiene al autor húngaro tan alejado de su rival teórico Brecht cuando formule su idea de un teatro didáctico. Para Lukács, la función política del arte en general sería su función pedagógica compleja, indirecta y mediata,

⁹⁷⁹ Pero este artículo se desarrolla durante el periodo mudo del cine, con lo que el sentido de acción cobra un sentido completamente distinto al que podemos equívocamente interpretar. Lukacs habla por ello de una desentonación de este mundo en el cine, una destrucción de su valor esencial, y es que en el cine el *cómo* de los acontecimientos tiene una fuerza que domina todo lo demás.

⁹⁸⁰ Lukács, *Sociología de la literatura*, p. 74.

⁹⁸¹ Para una introducción a la posible estética cinematográfica derivada de Lukács véase, De la Calle, Román y Soler, Fernando: *Lukács, estética y poética*, Nau Llibres, Valencia, 1985, pp. 47-60.

autoconsciente de su papel social “capaz de conducirnos a una experiencia más amplia y esencial de la totalidad real, jalón básico para cualquier proyecto de transformación emancipatorio, (...) designios ético-educativos que por ejemplo ya apuntaba la teoría estética aristotélica”⁹⁸².

B. Benjamin y la función política del montaje cinematográfico

De Benjamin hemos resaltado ya su posición, anómala dentro del panorama alemán de entreguerras, frente a las vías del arte político de su tiempo en *El autor como productor*. Benjamin es un autor que, en cierto modo, llegaría a reformular el idealismo bajo una mirada comprometida con el marxismo y a través del mesianismo judío. Factor éste, que no lo llevaría por el sendero expresionista sino más bien a una depuración de la vanguardia con vistas a impedir su posesión en sentido fascista tal y como veremos a continuación.

Sus observaciones sobre el cine como espectáculo de masas le conducen a entenderlo como dispositivo capaz de desarticular los valores clásicos del arte: “su significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta (...) concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural”⁹⁸³. El interés de Benjamin sobre el cine existe en la medida en que le permiten formular las *exigencias revolucionarias en la política del arte*. Es decir, fundamentar la praxis del arte pasando de lo ritual a lo político. Lo negativo del arte moderno, de todo aquello que pueda derivar en ese ritual o carácter cúlctico, fenómeno también propio del *art pour l'art*, puede caer en una regresión reaccionaria. En el terreno del cine, del mismo modo en que la temprana teoría intentaba introducir el arte o su carácter cultural, también el propio engranaje capitalista elabora el carácter fetichista a través de las estrellas de cine. Ciertamente, la determinación capitalista del cine no impide la permanencia de ciertos lastres culturales de la alta cultura, pero a pesar de todo ello, para Benjamin, el cine podía cumplir las demandas de un arte-revolucionario por su propia naturaleza intrínseca. El montaje, cuyas demandas habían sido impuestas prematuramente por el dadaísmo⁹⁸⁴, conseguía la destrucción del aura. A través de cierto uso del montaje, ya que hay que destacar aquí que Benjamin está mirando hacia el cine soviético al redactar estas líneas, el cine podía desarticular el carácter mítico de la representación mimética. Pero es

⁹⁸² Monterde, “Una aportación...”, p. 132.

⁹⁸³ Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) (primera redacción), en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008, p. 14.

⁹⁸⁴ El dadaísmo “trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine” *Ibid.*, p. 40.

destacable que la idea que persigue Benjamin, como lo hiciera también Brecht a lo largo de su carrera, a diferencia de otras tendencias teóricas no rechaza el carácter espectacular, ocioso o popular de la cultura de masas. Para Benjamin como para Brecht el objetivo no es eliminar el carácter narrativo, ya que entienden que ésta es en esencia parte de todo arte de masas, sino más bien desnaturalizarlo. La idea era producir el escándalo a través del montaje, provocar la indignación del mismo modo que operaba el *Verfremdung* brechtiano o *V-Effekt*.

Es ésta una observación contraria a la de Lukács en quien el shock propio del cine es una revelación más de las transformaciones de la ciudad y cultura modernas, en el sentido caótico y negativo de esta modernidad que desbarata toda posibilidad de orden. De forma negativa, también Benjamin advertía sobre las cualidades de la reproductibilidad técnica. Toda reproducción en masa favorece la reproducción de masas⁹⁸⁵, es ahí donde hallamos un enclave interesante de las observaciones de Benjamin sobre el cine y su vinculación con los movimientos de masas. El cine no sólo proporciona la capacidad de otorgar medios para la exigencia de derechos, sino que también proporciona una expresión: *así, en consecuencia desemboca en la estetización de la política*⁹⁸⁶. La estetización política debía desarticularse mediante la politización del arte tal y como hemos visto en “El autor como productor” con Brecht, Vertov y Tretiakov. Como ejemplo de la estatización de la masa moderna, Kracauer señalaría los rituales mecanizados del “Ornamento de masa” en los espectáculos de las *Tiller Girls*. En este caso, la fragmentariedad moderna y el montaje son expuestos en su forma más negativa, al remitir a una composición de masa no orgánica: “Sólo en cuanto que miembros de la masa, y no como individuos que se creen formados desde dentro a afuera, son los seres humanos fracciones de una figura”⁹⁸⁷. Una organización de la multiplicidad racional, que homogeniza todas las asperezas, encuentra su apología en los espectáculos de masa como “reproductores de masa”. Según Benjamin, la parte oscura de estos montajes radica en que opera a través de la sujeción social: “Ha sido diseñada según unos principios racionales de los que el taylorismo no ha hecho sino extraer la última consecuencia. Las piernas de las *Tiller Girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante”⁹⁸⁸. La crítica cultural de Kracauer a las *Tiller*

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁸⁷ publicado originalmente en el *Frankfurter Zeitung*, 9 y 10 de junio de 1921, en Kracauer, Siegfried: “El ornamento de la masa”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 33, Octubre, 1999, pp. 94-105.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

Girls o a los “espectáculos de estadio” destilan reminiscencias de lo que vendrían a ser las expresiones multitudinarias del futuro Tercer Reich o del estalinismo, de hecho, aquí Kracauer advierte sobre el mismo componente cúlctico que no se despacha con la modernidad.

En este sentido, a Benjamin le interesa de Brecht la teoría “no aristotélica” que elimina de su dramaturgia la idea catártica de purificación o liberación de las pasiones, evitando así que “el movimiento de la ola arrastre consigo al público”⁹⁸⁹. Es decir, como movimiento de ola entendemos el proceso de identificación al que el teatro y el cine tienden. Es por ello que la idea del distanciamiento como modo de mostrar cómo fue producido aquello que está siendo visto, descomponer la ilusión de transparencia, va a ser uno de los enclaves más relevantes de la teoría estética política de los años setenta.

Especulando sobre el teatro épico, éste avanzaría del mismo modo que lo hace una cinta cinematográfica, “a empujones”, bajo la forma del shock, de “títulos en el cuadro escénico, de convencionalismos gestuales de los actores diferenciando una situación de otra”, que dan lugar “a intervalos que más bien perjudican la ilusión del público [tendremos que considerar el medio cinematográfico como un factor de relevancia en la trayectoria teatral de Brecht]. Dichos intervalos están reservados para una toma de posición crítica por su parte, para que medite”⁹⁹⁰. Era esa la fórmula de tendencia política que no rehúsa la reproductibilidad técnica y por ello es arte progresista, ya que tanto en el teatro épico, el cine o el periódico son el material con el que se supera la dialéctica típica de las artes tradicionales y se fundan formas nuevas en nuevas condiciones de producción⁹⁹¹ que según la expresión de Brecht sirven para “pensar con las cabezas de otras gentes”.

En resumidas cuentas se trata aquí del concepto de *transformación funcional* también brechtiano: “no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista”. Así, mediante proponer innovaciones técnicas, Benjamin se distingue de la oleada idealista que proponía transformaciones espirituales, o bien, se aparta de la tendencia de la Nueva Objetividad de figuras como G. W. Pabst, que para el autor representaban el prototipo erróneo de arte político ya que formaba parte del aparato burgués que absorbía para sí los temas revolucionarios:

*Y afirmo además que una parte relevante de la llamada
literatura de izquierdas no ha tenido otra función que la de conseguir*

⁹⁸⁹ Benjamin, Walter: “El país en el que no se permite nombrar al proletariado” en *Tentativas sobre Brecht*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1975, p. 64.

⁹⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹⁹¹ Benjamin, “El autor como productor”, p. 121.

*de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público.
Con lo cual llego a la "Nueva Objetividad."*⁹⁹²

La prensa cinematográfica también apelaría con frecuencia a la máscara de la Nueva Objetividad representada por el despunte de films convencionales de temática obrerista o por las películas de *calle*. En una crítica del documental *Wie der Berliner Arbeiter wohnt* (1930) en el *Arbeiterbühne und film* se comentaba:

*"Thus the bourgeois is trying to spread its lies among the masses under the mask of "objective, actual reports" and New Objectivity in film. The most effective defence is the proletarian documentary that does not reconcile, but rouses to action that shows the proletarian his miserable existence in an unadorned way."*⁹⁹³

Por tanto, vemos que uno de los objetivos de la praxis brechtiana en el ámbito cinematográfico va a ser el intentar superar esa pátina política de algunas producciones cinematográficas de modo que se deba operar no sólo sobre el contenido sino sobre la forma y el modo de producción.

Una vez hayamos expuesto cómo se organiza y bajo qué parámetros funciona una industria cinematográfica alternativa a la hegemónica, veremos las posibilidades de inserción de las teorías críticas de Benjamin y Brecht en dos momentos determinados: con la primera adaptación al cine de *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht desde la industria convencional y con su segunda colaboración en la realización de su guión en *Kuhle Wampe* desde la industria alternativa.

C. Brecht y la crítica a la industria cinematográfica a través del "experimento *Die 3 Groschoper*"

Con la proclamación de la República de Weimar y junto al proceso distópico del expresionismo tras el fracaso de las revoluciones, el movimiento sufre un proceso de institucionalización marcado por la publicación de una antología de textos editados por Alfred Wolfenstein en 1921: *Die Erhebung, Die Entfaltung* de Kurt Pinthus y Max Krell. Frente al fin de la esperanza cobran sentido las respuestas radicalmente rupturistas como las de Dadá, aparecen grupos vinculados directamente a las ideas de la cultura proletaria como el *Gruppe Progressiver Künstler Köln* de Colonia o, desde otro lado, las corrientes documentalistas a la moda como la Nueva Objetividad asumen cierto discurso político dentro de las estructuras burguesas, tal y como comentaba Benjamin. De este modo, desde dentro del

⁹⁹² *Ibid.*, p. 125.

⁹⁹³ Citado en Schulte-Sassen, *Op. cit.*, p. 49.

mismo movimiento expresionista, algunos artistas en 1921 publicaron una serie de artículos en torno al tema de *La muerte de movimiento*⁹⁹⁴ poniendo de manifiesto su contribución al fracaso de la revolución alemana de 1919.

Junto a esta resignación, las manifestaciones en contra de este movimiento en *Das Wort* y los mencionados ataques de Lukács, era de suponer que, como comenta José A. Sánchez, se diera paso a la definitiva irreconciliabilidad del marxismo con la vanguardia generando una excusa muy bien venida para lanzar una nueva teoría del realismo que abarcara la totalidad en contra de lo fragmentario y del “experimentalismo vacío”. Brecht sería otra de las figuras clave en la posición de enfrentamiento al realismo lukacsiano⁹⁹⁵, no desde la defensa a ultranza de la vanguardia, sino mediante un pluralismo que le hacía comprender la necesidad de experimentación en el terreno cultural y el carácter progresista de las tecnologías de reproducción.

Hay que advertir aquí que la trayectoria de Brecht al respecto de sus ideas estéticas no es homogénea y que existe un proceso que va desde sus primeras obras de éxito cercanas al expresionismo e “inconscientemente políticas” -en tanto que aún no adscritas al marxismo- hasta las obras del teatro épico y su última etapa en el exilio. De todos modos, en la primera época despunta ya su giro político a través del *gesto*: *Baal* (1922); *Tambores en la noche* (1920); *En la jungla de las ciudades* (1921); *Ascensión y caída de la ciudad Mahagonny* (1928). Una segunda etapa, ya en contacto con el marxismo, donde desarrolla la teoría didáctica del *Lehrstücke* con *Ejemplo badense de la convivencia*, (1929); *El que dice que sí y el que dice que no*, (1929-30); *La toma de medidas*, (1930); *La excepción y la regla*, 1930; *La madre* (1931), etc. Estas obras suponen la puesta en práctica de un teatro materialista o científico en tanto que examina y no sólo estimula las emociones del espectador⁹⁹⁶; y finalmente, una última etapa en el exilio cuyas obras más tardías intentan reconciliarse con el supuesto realismo burgués o dramático en obras como *Pequeño órgano para el teatro* (1948).

La aportación más relevante de Brecht, aquella que apunta a los cambios en la producción de medios de consumo, no demanda solamente un

⁹⁹⁴ Título de uno de los artículos de Ivan Goll: “Der expressionismus stirbt” [en Anz, Thomas y Stark, Michael (Eds.): *Expresionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, 1982] citado en Sánchez, José A.: *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1989, p. 20.

⁹⁹⁵ Hay quien defiende una concordancia, más que un antagonismo entre ambos autores; por ejemplo véase Scarpeta, Guy: *Brecht ou le soldat mort*, Grasset & Fas, París, 1979 o Arendt, Hannah: *Walter Benjamin; Bertol Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburg*, Anagrama, Barcelona, 1971.

⁹⁹⁶ Broker, Meter. “Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht” en Thomson, Meter (ed.): *Introducción a Brecht*, Akal, Madrid, 1998, p. 231.

nuevo tipo de suministro para los aparatos sino una nueva actitud de los espectadores. Lo común a todos los esfuerzos de Brecht es que considera central la implicación activa del público⁹⁹⁷

De la incursión de Brecht en el cine habrá que determinar si realmente hubo oportunidad de casar sus teorías con los métodos de trabajo que la industria permitía.

Curiosamente fue Brecht quien, consciente de esta incompatibilidad entre la existente industria del cine y sus apuestas transformadoras, tomó partido en la adaptación al cine de su obra *La ópera de cuatro cuartos* por la compañía Nero Films y Warner Bros, malograda experiencia de la que se derivaría el texto "*La ópera de cuatro cuartos: Un experimento sociológico*"⁹⁹⁸. A partir de la realización del film, se trataba de llevar a cabo un análisis sobre las condiciones económicas de la producción artística a partir de la colaboración con la Nero. Tras el éxito de su obra en el teatro, la Nero vio muy rentable llevarla al cine, así que se hizo con los derechos pero con la obligación de negociar con Brecht en el guión y la dirección. La Nero de Heinrich Nebenzahl y Richard Oswald había adquirido cierta fama por ser menos autocrática que otras productoras en el modo de gestionar la realización de filmes y dejar vía libre a los directores, siguiendo la estela que marcó Pommer con su estrategia de sus *films de calidad*. En esta compañía, cercana a los grupos de izquierda, trabajaba gente como G. W. Pabst, Fritz Kaufmann, Harry Piel o Robert Land. A pesar de las supuestas libertades otorgadas a la hora de diseñar la película, Nebenzahl y Brecht no llegaron a ningún acuerdo sobre el proceso de producción y en agosto de 1930 la Nero rompía el contrato alegando factores económicos y políticos así como quejas provenientes de la asociación de exhibidores alemanes⁹⁹⁹ ofreciéndole a Béla Balázs finalizar el guión. Balázs y Pabst, director encomendado por la Nero para *La comedia de la vida* (*Die 3 Groschenoper*), intentarían suavizar los métodos de Brecht aplicados a esta *Umfunktionierung* (refuncionalización) de piezas del repertorio teatral establecido y que se encaminaban hacia el *Lehrstücke*. Presentando los problemas argumentales bajo una forma completamente paradójica, Brecht pretendía desarticular la tendencia natural de la audiencia a identificarse con los personajes. Este método debía suponer la aprehensión de las condiciones sociales en las que los personajes se hallan inmersos.

Esta experiencia con la industria nos servirá a nosotros para exponer

⁹⁹⁷ Unseld, Siegfried (Ed.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Suhrkamp, Frankfurt, 1960, p. 98, citado en *Ibid.*, p. 110.

⁹⁹⁸ Brecht, Bertolt: "Form The Tree-Penny Trial: A Sociological Experiment" (1931) en McCormick, Richard W. y Guenther-Pal, Alison: *German essays on film*, Continuum-New York University Press, 2004, pp. 111-132.

⁹⁹⁹ Murray, Bruce: *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuble Wampe*, University of Texas, Austin, 1990, p. 164.

el dispositivo crítico que se desarrolla en Brecht.

Brecht empieza por exponer la habitual evolución de las técnicas comunicativas en contacto con los cambios tecnológicos, si la literatura tiene una función social, entonces el cine, gracias a su método inductivo, debería ser aprovechado por la literatura de modo que el arte permute en una disciplina pedagógica, los significados de la representación deben ser multiplicados y cambiados¹⁰⁰⁰.

De igual modo, los cambios productivos han hecho que cualquier persona que trabaje creativamente lo haga dentro del sistema y en calidad de explotado, de igual forma que el productor, también inmerso en ese sistema, no lo controla y trabaja por tanto también de forma alienada. Ese es, comenta Brecht, el terrible círculo vicioso de la explotación de las instituciones y máquinas modernas que lo invaden todo; ciertamente, no hay nada que permanezca intocable, no se puede hacer arte auténtico fuera del sistema: si existe como tal, existe también como mercancía¹⁰⁰¹. El trabajo creativo en esta situación, frente a las máquinas, no debe ejercer una resistencia o lucha contra ellas sino entenderlas “no violarlas con el arte”. Brecht le da la vuelta a la situación del debate cinematográfico que se veía sometido al binomio arte e industria: “It is not true that film needs art unless one creates a new idea of art”¹⁰⁰². De este modo Brecht entiende que el desarrollo de un arte materialista ha de pasar primero por la comprensión de esa máquina social que es la realidad del cinematógrafo y, sólo después, emprender la tarea de transformar el mecanismo de esa máquina. Por lo tanto, Brecht se nos presenta como un autor mucho más consciente en cuanto a la inexistencia de un dentro/afuera del capital, y por tanto, de la necesidad política del arte como crítica institucional.

De la lectura de estos fragmentos se entiende que la idea de máquina funciona también como aparato, en el sentido institucional del término este aparato regula y articula una serie de dispositivos que van desde lo representacional, lo tecnológico hasta sus determinaciones industriales. De este texto se desprende, en nuestra opinión, una de las ideas más novedosas de acción política brechtiana. Por ejemplo, se tratará de detectar sobre qué mecanismos descansa la industria cinematográfica para poder actuar políticamente en ella. Uno de ellos, para Brecht, está condicionado por el concepto de gusto barajado por los exhibidores y que, al contrario de atender a una realidad predeterminada y medible, está condicionada socialmente. Una de las acciones a emprender sería pues la transformación de esa categoría del gusto cosificada en mercancía. En este sentido, Brecht apunta que los intereses de la masa son tanto estéticos como políticos, y siendo estos

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 117.

últimos los más claros, “nunca fue tan apremiante y obvio como en la República de Weimar, la sugestión de Schiller en hacer de la educación política una cuestión estética.”¹⁰⁰³

Es decir, en última instancia Brecht no reprocha al cine tanto su carácter de mercancía, puesto que es así como se pone en funcionamiento, como la sobredeterminación de éste por la mercancía. Creemos aquí que, la crítica de Brecht intenta defender la idea de que primero era necesario hacer posible las transformaciones en el interior del aparato para después permitir el trabajo sobre la “superficie” del lenguaje. Es decir, el objetivo primero era atender al proceso de transformación¹⁰⁰⁴ de las producciones culturales en su medio (cine, radio, teatro), atender a lo actual más que abogar por un futuro teleológico a favor de cierta idea sobre el arte o el arte político. Para Brecht la idea de mercancía en el medio cinematográfico perjudicaba tanto como los valores asociados al arte (alta cultura).

El carácter de este texto es de una gran agudeza en tanto que punto por punto se encarga de desarticular todos los clichés y tópicos extraídos de la crítica de la época: “El Arte contra el cine”; “El cine es un arte”; “La demanda del público”; “cine como mercancía”; “cine como distracción”¹⁰⁰⁵; “La dimensión humana debe jugar su papel en el cine”; “El film debe ser el trabajo de un colectivo”¹⁰⁰⁶; “Una película puede ser reaccionaria en el contenido y progresista en la forma”; “La censura debe ser abolida por razones artísticas” y “la obra de arte es la expresión de una personalidad”.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁰⁴ De esta comprensión de la totalidad material que afecta a los productos cinematográficos o artísticos nos llevaría a comprender, según Brecht, su significación más profunda que consiste en “allowing nothing to be unrelated to anything else, but in connecting everything, just as it also delivers all people up to all people; it is precisely and quintessentially the process of communication.”, *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁰⁵ En este punto sobre la división capitalista entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo es interesante ver cómo Brecht, al comentar que el error no consiste tanto en entender el arte como algo abocado a la esfera de la producción como en entender que el arte puede crear una esfera al margen del sistema, introduce el concepto de *Einbeutung* o *implotación*. En este sentido el espectador que va al cine o al teatro en calidad de espectador pasivo, es un “explotador y un holgazán”, es víctima de una *implotación*, ya que actúa tanto como explotado que como explotador [*Ibid.*, p. 123]. Peter Thomson alude a este doble proceso como el mismo que divide las esferas de la vida según ocio y trabajo: Brecht vio al público como la causa y la víctima de un sistema que divide ambos términos –por una parte caracteriza trabajo y productividad como desprovistos de placer, y por otra, conserva el placer libre de la productividad en interés del trabajo” términos éstos que nos acercan a Brecht a la misma estela dibujada por Tretiakov y cierta vanguardia soviética analizada en el capítulo anterior. Thomson, *Op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁰⁶ Brecht aquí habla del sentido “colectivo” utilizado por una industria cinematográfica que emplea la división del trabajo. Para el autor el trabajo colectivo es una idea progresista, pero no lo es en cuanto esta idea en sentido capitalístico justifica el trabajo artístico como aquél que es especial porque introduce lo único o lo original dentro de la esfera de gestión productiva y jerarquizada por razones funcionales.

La obligada colaboración entre guionistas y directores, técnicos etc., llevaba no sólo a la desarticulación de la historia original para adecuarse a las limitaciones económicas, políticas e industriales... sino a toda una serie de mecanismos que hacen imposible ya de entrada incorporar valores de autenticidad, de propiedad intelectual o expresión personal propios del arte clásico... en definitiva, Brecht denuncia la hipocresía de cierto carácter artístico y libre que algunas compañías le intentaban dar a su modelo de empresa cuando en realidad los parámetros en los que sí se debía operar políticamente no podían ser transformados: "The attempt to assassinate bourgeois ideology had to be possible in film as well. Intrigues, milieus and characters could be treated entirely freely. This destruction of the work from the standpoint of maintaining its social function within a new machinery was rejected by the film company"¹⁰⁰⁷.

D. Bela Balázs y el cine como cultura popular

Si Balázs tenía algo en común con Brecht era una concepción de la cultura de masas que no partiese de los valores de la alta cultura. En los dos autores prima el concepto de lo popular del cinematógrafo como primer medio cultural realmente democrático y por ello capaz de engarzar un proyecto revolucionario rechazando pues las estrategias de la vanguardia o incluso la etiqueta de Nueva Objetividad – estrategias a las que Balázs no era demasiado proclive.

Por su parte, Balázs será el primer teórico del cine en sentido moderno, por su consciencia sobre el carácter de mediación del lenguaje cinematográfico- *el arte de ver es también el arte de los efectos de la ilusión óptica*¹⁰⁰⁸- y por su toma de conciencia sobre la situación del espectador frente a ese relato. Una posición bastante novedosa en la tradición de la historia del arte.

Balázs, que era también húngaro y amigo de Lukács, colaboró como guionista muchas veces en producciones cinematográficas de la República, rechazando trabajar para la UFA debido a la creciente crispación política. En torno a esta intransigencia con lo que se entendía era un contenedor ideológico de la derecha, una anécdota recurrente a la hora de hablar de Balázs es su fuerte amistad con Leni Riefenstahl que desembocaría en la

¹⁰⁰⁷ Brecht, "From the three penny trial", *Op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁰⁸ La cita de Balázs seguía así: "el pretexto de la objetividad es sin duda la más peligrosa. Porque nada es más subjetivo que el objetivo. Cada cuadro captado por la máquina sugiere un marco interior del hombre. Cualquiera forma de ver el mundo significa y sugiere una concepción del mundo. Se miente con la máquina tomavistas mediante los engaños de los hechos reales, con su elección y su montaje. No confíen en los ojos de los demás. Ciertamente, no confíen en la película!" En Balázs, Béla: "Der Film arbeitet für Uns!" en *Film und Volk*, nº 1 marzo, 1928 Marsilio, Saggi (Ed.): *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, Marsilio-Comune di Módena, 1978, pp. 136-138.

colaboración de su primer film de montaña¹⁰⁰⁹ *Das blaue Licht* (1932), justo antes de romper su amistad por el acercamiento de ella al nacionalsocialismo.

Al margen de su trabajo como guionista, Balázs representa la primera intención de otorgar al cine una teoría sistemática y científica donde una de sus más modernas aportaciones fue la de romper con la supuesta neutralidad realística de la imagen fotográfica y la estimación de que el lenguaje cinematográfico es también, en términos nietzscheanos, parte de un consenso que ha de ser naturalizado. Según Romà Gubern, algunas de estas aportaciones a la teoría del cine lo sitúan en las *antípodas semióticas* de Bazin¹⁰¹⁰. Según Balázs:

Above all film is a wholly new art emerging from a new culture. However inadequate it may be in its infancy, it deserves our undivided attention. A means of expressing ideas that can affect mankind so universally and so profoundly, owing to the potentially limitless distribution of its technology, must surely compare in importance to the technological innovations of Gutenberg in his day¹⁰¹¹

Pero en el Balázs de la República de Weimar no hay un intento por legitimar el cine a través de las artes nobles tal y como podría esperarse de los círculos culturales. Al respecto y en el contexto alemán, Balázs diría:

Para los alemanes, arte verdadero y arte popular es una contradicción fundamental e insondable. Ha sido siempre una característica de la espiritualidad alemana que cada profundidad y cualquier altura se debían medir en base a su distancia de lo que era generalmente comprensible. La popularidad todavía se aplica,

¹⁰⁰⁹ Riefenstahl despuntó en esos años desde los llamados *Bergfilms* o filmes de montaña que narraban gestas de alpinismo. En su representación de paisajes montañosos como paisajes míticos pre-industriales se suele engastar parte del discurso *volkisch* de la derecha en el contexto de la República de Weimar. Uno de los más conocidos directores del género será Arnold Fanck con *Der reilige Berg* (1926) [La montaña sagrada] y *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929) [El infierno blanco de Piz Palu] con quien se formará Leni Riefenstahl. En la relación de este género, tanto con parámetros románticos de la revolución conservadora, como de la izquierda y donde aparece analizado *Luz Azul*, véase Rentschler, Eric: "Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm" en *New German Critique*, nº 51, Autumn, 1990, pp. 137-161; Strathausen, Carsten: "The Image as Abyss: The Mountain Film and the Cinematic Sublime" en Calhoon, Kenneth S. (Ed.): *Peripheral Visions. The hidden stages of Weimar cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2001, pp. 171-190.

¹⁰¹⁰ Introducción de Román Gubern en Balázs, Bela: *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 7-14.

¹⁰¹¹ Balázs, Bela: "Film Criticism" (1922) en *October*, nº 115, Winter, 2006, pp. 55-56.

siempre y con razón, como signo seguro de banalidad y de Kitsch¹⁰¹².

Y por eso:

*El filme es el único arte creado por el capitalismo que debido a su desarrollo no ha logrado ser un privilegio cultural de la clase dominante. Porque éste necesita también de los céntimos del pueblo. El film debe ser y permanecer como arte popular y no puede convertirse en el lenguaje convencional de una aristocracia cultural pese a los esfuerzos más “encarnizados”.*¹⁰¹³

Es así, en su dimensión de cultura de masas, como Balázs entiende el cine y extrae de ello una forma positiva:

*El film era, hasta ahora, el feliz paraíso de la inocencia, donde no era necesario ser culto ni crítico. En su oscuridad, en su atmósfera podían desnudarse sin vergüenza de su formación responsable, de su gusto severo, los espíritus más cultivados y serios, para entregarse en su primitivismo infantil al simple acto de observar. Allí se descansaba no sólo del trabajo, sino también de la matización espiritual. Se podía reír hasta desencajarse y llorar en la oscuridad de cosas que se hubieran mirado con desprecio en la literatura. Uno se avergonzaba de haber disfrutado con una música mala, pero el film, gracias a Dios, no era algo formativo. Simplemente era algo placentero como el alcohol. ¿Y ahora queréis que se transforme en un arte del que se deba entender algo? ¿Ahora debemos hacer la diferencia entre bueno y malo como tras el pecado original?*¹⁰¹⁴

Esta actitud de Balázs frente a la espontaneidad de un lenguaje cinematográfico que apela a las emociones del espectador era inusual en un contexto en el que, como apuntan Jost Hermand y Frank Trommler, “El

¹⁰¹² La traducción del italiano es mía: “Tra i tedeschi, arte vera e arte popolare sono una contraddizione necessaria e insanibile. È stata sempre una caratteristica della spiritualità tedesca che ogni profondità e ogni altezza si dovessero misurare in base alla loro distanza da ciò che era generalmente comprensibile. La popolarità da noi vale ancora sempre e con ragione come segno sicuro di banalità e di kitsch”. Balázs, Bela: “Die *Film-Krisis*” (1928) originalmente publicado en *Das Tagebuch*, nº 18. *Ibid.*, pp. 133-135.

¹⁰¹³ Il film è l'unica arte creata dal capitalismo che anche al suo massimo sviluppo non riesce a essere un privilegio culturale della classe dominante. Poiché c'è bisogno anche dei centesimi del popolo. Il film deve essere e rimanere arte popolare e non può diventare il linguaggio convenzionale di un'aristocrazia culturale nonostante gli sforzi più “accaniti”. En Balázs, “Der *Film* arbeitet für Uns!”, p. 134.

¹⁰¹⁴ Extracto de *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, (El hombre visible o la cultura cinematográfica) de 1924 de Montiel, *Op. cit.*, pp. 54-55.

éxito de Chaplin y Eisenstein deja entrever el problema que padecía el cine alemán a mitad de esa década, es decir, su incapacidad para comprender las nuevas posibilidades estéticas que abría la cinematografía debido a “su ambición tan artificiosa y literaria”¹⁰¹⁵. El mismo Kracauer advertía al inicio del *De Caligari a Hitler* que a los alemanes les resultaba un tanto incomprensible el humor de las comedias extranjeras basadas en la ingenuidad y la casualidad¹⁰¹⁶. Por ello podemos entender que la colaboración de Balázs en el guión de *Eins + Eins = Drei*, producida por Prometheus en 1927 y dirigida por Felix Basch, resultara incomprensida por la crítica weimariana de la época. Ésta se trataba de una parodia de las películas románticas al uso¹⁰¹⁷, el modelo que Balázs intentaba emular eran las películas de Chaplin. En una carta de Balázs a Chaplin se podían leer las siguientes palabras:

*I can prove to you with numbers that it had to come this way. Have you ever calculated by how many people you are loved? If you take, very modestly, only half of the movie audiences in all the countries where your films have produced laughter and tears, you'll probably reach well over half a billion. The tender and enthusiastic love of half a billion people! Do you know that there has never been a hero or prophet of mankind who was able to accumulate such an enormous love capital during his lifetime? ... But do you know what will happen when you come to Europe? An eminently historical event: it will be the first time in world history that America gives us a great artist as we have never had one before. See, you can do whatever you want: even when you leave America, you only contribute to her fame. Please, Mr. Chaplin, come to Europe!*¹⁰¹⁸

En cuanto a la propuesta de Balázs sobre una estética política del cine¹⁰¹⁹, realizada en 1922 durante la etapa silente, su idea era un tanto conservadora, se trataba de realizar películas sobre acontecimientos revolucionarios con héroes revolucionarios, en vez de películas de detectives o dramas reales pequeñoburgueses. Estos episodios legendarios, inspirados

¹⁰¹⁵ Hermand, Jost y Trommler, Frank: *die Kultur der Weimarer Republik*, Nymphenberger, Munich, 1978, p. 261, citado en Weitz, *Op. cit.*, p. 248.

¹⁰¹⁶ Kracauer, *De Caligari*, p. 29.

¹⁰¹⁷ Tal y como se apuntaba en su reseña de la revista *Der Film*, 10 diciembre de 1927, el film fue también un éxito de taquilla y abrió nuevos horizontes para la Prometheus en la apreciación del slapstick. Murray *Op. cit.*, p. 128.

¹⁰¹⁸ Hake, Sabine: “Chaplin Reception in Weimar Germany” en *New German Critique*, nº 51, Autumn, 1990, pp. 87-111.

¹⁰¹⁹ “Die revolutionäre Film” en *Die Rote Fahne*, 10 October 1922 en Kühn-Tümmler, p. 492.

en la historia germana, llena de leyendas revolucionarias y no demasiado lejos de su idea del cine silente como lenguaje universal, vendrían a conformar una especie de sustrato político nacional capaz de articular los deseos de la audiencia. Como estrategia contra la hegemonía conservadora del cine convencional, Balázs animaba a jugar en el mismo terreno, sin arriesgarse a elaborar nuevos códigos cinematográficos, el húngaro proponía la táctica urgente de realizar un cine desde las estructuras alternativas del KPD pero con formas estéticas y narrativas similares a las del cine dominante. Podríamos señalar aquí que, mientras en el contexto soviético y su radio de influencia, parte de la nueva estética se sustenta en una apología a la revolución técnica y una lectura estética del taylorismo, en Alemania perdura ese sentimiento anti-racionalista – como bien sostiene *Metropolis* o los últimos films *de calle*¹⁰²⁰ – y receloso en cuanto a despachar su tradición cultural en pos de lo nuevo. En este aspecto, se ha querido en ver incluso en un miembro de la KPD como Balázs, una búsqueda del espíritu nacional-volk y una teoría cinematográfica que entablaría fuertes lazos con la filosofía de Herder¹⁰²¹. Ello no era de extrañar en un momento en el que la búsqueda de una revolución propiamente alemana estaba presente en gran parte del espectro político. De este modo, la postura de Balázs se halla en la búsqueda del héroe nacional o *Volksheld*, a través de películas comerciales que incluyen procesos revolucionarios¹⁰²² como *Metropolis*; *Die Weber* [los tejedores] (Friedrich Zelnik, 1927) así como en las que son producidas por las estructuras alternativas del SPD y KPD respectivamente: *Freies Volk* [Pueblo libre] (Martin Berger, 1925) y *Schinderhannes* (Kurt Bernhardt, 1927-28).

7.4. Organizar una industria cinematográfica alternativa desde las izquierdas

Para ocuparnos del campo cinematográfico, hemos de tener en cuenta también que, dejando de lado las disquisiciones teóricas de Benjamin o Lukács, la realidad cinematográfica más allá de los parámetros meramente comerciales estará polarizada según las iniciativas de los partidos de

¹⁰²⁰ Sánchez-Biosca elabora algunas reflexiones útiles y señala el devenir de la estética soviética del montaje analítico-constructivo en el cine de Weimar y que supuestamente se debería oponer a las formas narrativas basadas en la transparencia generando cierto distanciamiento, es decir, entendiendo que el shock efectuaba una toma de posición activa por parte del espectador. Sin embargo, comenta el autor, los filmes de tendencia social se alejan casi siempre de estas formas. Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán, 1918-1993*, Verdoux, Madrid, 1990, pp. 85-96.

¹⁰²¹ Frey, Matias: “Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, ‘universal language’ and the birth of national cinema” en *Screen*, Vol. 51, nº 4, 2010, pp. 324-340.

¹⁰²² Roper, Katherine: “Looking for the German Revolution in Weimar Films” en *Central European History*, Vol. 31 nº 1, 1998, pp. 65-90.

izquierda.

Durante el periodo de estabilidad económica, entre 1924 y 1929, los debates políticos y culturales entre las diferentes alas de la izquierda continúan siendo agitados, tanto entre del KPD y el SPD, como dentro de cada facción. La actitud de los partidos con respecto a los medios de comunicación había sido bastante conservadora, es decir, tenían al cine bajo la sospecha de constituir una herramienta de manipulación ideológica de la derecha antes que considerarlo como un medio con posibilidades emancipatorias. Es a partir de 1925 cuando emerge otro tipo de espíritu cultural en torno a los medios de masas, las razones de este cambio son varias. Primeramente, la estabilización económica de 1925 induciría a pensar el cambio político más en términos culturales que en términos revolucionarios y de intervención directa, con lo que un trabajo en ese ámbito se hacía ineludible – recordemos el importante trabajo político a través del teatro y la literatura-. En segundo lugar, la introducción de medidas de contingencia para regular la importación de películas hizo necesario a la izquierda el plantearse producir sus propias películas con lo que, consecuentemente, se abriría cierto debate desde esa ala política. En tercer lugar, la circulación de la vanguardia soviética (Eisenstein, Pudovkin y Vertov sobretodo) influyó a la hora de plantear nuevas formas de construir los relatos de agitación y propaganda a través del medio cinematográfico además de ofrecer una alternativa representacional de izquierdas¹⁰²³.

Sobre las posturas teóricas que se barajaban dentro de estas instituciones son tres las tendencias más visibles en lo que denominaríamos un análisis materialista del arte. Una sería la tendencia más tradicionalista y conservadora representada por Karl Kautsky¹⁰²⁴ y su defensa de los valores de la alta cultura alemana frente a la baja cultura de la clase obrera. En este sentido, el SPD consideraría que la acción cultural iba encaminada a educar a la masa obrera en los asuntos de la autonomía del arte y su tradición en la cultura dominante. En contraste a Kautsky, otras corrientes preponderantes de la época se pueden agrupar bajo las tesis de Franz Mehring¹⁰²⁵ - miembro

¹⁰²³ Silberman, Marc: "The Rhetoric of the Image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht's *Kuhle Wampe* or *Who Owns the World?*" en *German cinema: text in context*, Wayne State University Press, 1995, pp. 34-50.

¹⁰²⁴ Miembro del SPD después de romper con los independientes y con Luxemburgo. Ya en el SPD será fundador de la revista *Die Neue Zeit*, futuro núcleo de la sociología del conocimiento alemana. Posteriormente publicaría algunos artículos sobre cuestiones artísticas, sobre todo en la publicación vienesa *Zeitschrift für Plastik* donde más bien reflexiona sobre el método de análisis marxista del arte antes que esbozar una teoría estética propia. Para una reseña de sus obras donde se incluyen cuestiones artístico-culturales véase Solomon, Maynard: *Marxism and art: seáis and contemporary*, Wayne State University Press, 1979, pp. 112 y ss.

¹⁰²⁵ Existe un estudio que analiza las disputas culturales del SPD en relación a Mehring en Riplinger, Cathryn Ann: *Franz Mehring and the naturalist controversy: a perspective on the*

de la liga espartaquista- del que se desprendían estudios e investigaciones que intentaban explicitar las relaciones entre la producción artística y sus condiciones sociohistóricas desde una perspectiva materialista. Las preocupaciones centrales de Mehring se basaban en articular los principios marxistas, en torno al contenido ideológico de las obras de arte, con los principios estéticos de los clásicos alemanes como Kant y Schiller¹⁰²⁶. De una de sus primeras obras, *Aesthetischen Streifzugen* (1899), se desprendería el debate sobre la cuestión del gusto y su condicionamiento histórico, factor que se aplicaría también al público cinematográfico¹⁰²⁷.

Como posición teórica opuesta a estas dos existiría otra de carácter minoritario nacida de los socialistas independientes, abierta por la política y pedagoga Anna Siemsen desde la izquierda del USPD. Básicamente, el discurso de Siemsen se fundamentaba en una posición crítica respecto a la concepción tradicional –de Kautsky y Mehring- de los conceptos del arte que contenían valores de entretenimiento o edificación. La propuesta de Siemsen reside en la no división entre arte, en la esfera del ocio, y trabajo, en la esfera de producción. El principal problema de la situación cultural era el dominio de los medios de comunicación por parte de la clase dominante, con lo que, una de las vértebras para transformar la capacidad política de los obreros pasaba por sus capacidades creativas. Para Siemsen, la generación de radios, las asociaciones de fotografía y cine independientes haría posible un marco para experimentar y generar formas de expresión proletaria más cercanos a lo emocional que a lo racional y que fundamentaran valores de solidaridad y responsabilidad social¹⁰²⁸. Pero éstas eran unas propuestas asociadas al Proletkult que poco iban a poder hacer frente a las instituciones educativas dominantes y conservadoras de la izquierda como la *ReichsausschuB für sozialistische Bildung* o el *Sozialistischer Kulturbund* y desde los que el SPD no iniciaría ninguna tentativa de transformación para cambiar los anteriores modelos culturales jerárquicos¹⁰²⁹.

En el KPD, durante los años de estabilidad, también se van a desechar las facciones más experimentales o innovadoras debido al ascenso de Stalin en la Unión Soviética y a las órdenes de éste hacia el comité Central alemán que habrá de adoptar políticas culturales más conservadoras.

7.4.1. Las iniciativas cinematográficas del SPD

Una justificación a estas actitudes tan moderadas respecto a lo

cultural position of the SPD, University of Wisconsin-Madison, 1970.

¹⁰²⁶ Solomon, *Op. cit.*, p. 102.

¹⁰²⁷ Murray, *Op. cit.*, p. 252.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, pp. 91-93.

cultural la podemos encontrar en el período de antes de la República. Durante el periodo imperial, el SPD publicaba artículos en el *Vorwärts*¹⁰³⁰ alertando sobre los peligros del cine en la educación y moral de la juventud debido, en parte, a la extensa afición a la pornografía del público alemán. No será hasta 1912 cuando el SPD empiece a cambiar su posición al respecto abogando por el uso educacional del cine en sus programas¹⁰³¹.

Tal como venimos apuntando, la política del SPD no será demasiado innovadora y preferirá centrar su acción cultural en educar al proletariado en la apreciación de las artes nobles a través de las instituciones existentes, sin demasiado ánimo en cuestionarlas o proponer nuevos modelos.

Por otro lado, frente a las demandas de la clase obrera, los mismos estudios que realizaban films apoyando el régimen imperial asumirían la tarea de realizar films “rojos” tal y como ocurría con la Nordisk: *Söhne des Volkes* de Holger-Madsen (Los hijos del pueblo, 1918); *Die Waffen nieder* (Abajo las armas, 1914) del mismo director con guión de Dreyer; *Pax Aeterna* (1917); *Freiheit Gleichheit* (?), *Brüderlichkeit* (Libertad, igualdad, Fraternidad) (?) o *August Bebel* (?)¹⁰³²... Mientras, las acciones más inmediatas por parte de la militancia de la izquierda, durante los primeros años de la República, se basaban en generar disturbios en las salas de proyección donde se pasaban films militaristas como sucedió en una sala de Berlín donde se pasaba *Friedericus Rex* (Arzen von Cserépy, 1922) o en los asaltos y quema de copias del film antisoviético *Todesreigen* (*La ronda de la muerte*, William Karfiol, 1922) en Leipzig.

De este modo, antes de aventurarse en la construcción de una industria alternativa, al comienzo de la década de los veinte, la tarea de contra-información más relevante que llevaron a cabo los grupos socialistas sería a través de la crítica de cine, críticas negativas hacia los filmes alemanes y por otro lado, la aclamación de los filmes soviéticos que lograban ser distribuidos en la República.

La dificultad primera para desarrollar una política cinematográfica propia, tanto para el SPD como para el KPD, iba a ser, junto a los elevados costes de producción que suponía la realización de películas de largometraje, la imposibilidad de distribuir y exhibir sus películas en un circuito de distribución y exhibición que estaba prácticamente colapsado por la presencia de la UFA impidiendo la entrada de material proveniente de estos dos grupos ideológicos.

No obstante, en 1922 el SPD crea su primera infraestructura para difundir las actividades del partido, los festivales deportivos de las

¹⁰³⁰ Publicación periódica del SPD, desde 1881 hasta 1933.

¹⁰³¹ Murray, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰³² Citados en *Cine de propaganda política de la República de Weimar*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977.

asociaciones obreras y sus mítines: el *Volksfilmbühne*. Este organismo perduraría solamente hasta 1924 cuando la sección del SPD, *Film und Lichtbilddienst* [Servicio de Cine], asumiría la realización de los filmes meramente producidos para usufructo del partido¹⁰³³. Durante la existencia de la *Volkslichtbühne*, Martin Berger conseguiría dirigir dos filmes de ficción: *Schmiede* (1924) [La fragua] y *Freies Volk* (1925) [Pueblo libre], publicitados como “superproducciones obreras” aunque no obtuvieron demasiado éxito¹⁰³⁴. *Schmiede* trataba sobre la confrontación entre el personal de un taller en huelga de forma desorganizada frente a otro grupo de trabajadores mejor organizados que triunfan en sus propósitos. A este grupo se le promete un aumento de salario si renuncian a la jornada de ocho horas. Se niegan a tal oferta pero cuando la fábrica está al borde de la destrucción a causa de una tempestad, se arriesgan y la salvan puesto que la fábrica es su único modo de subsistencia. Se trataba de subscribir la idea de una clase obrera comprometida con la lucha social, con cierto grado de radicalismo si se precia, nunca yendo más allá de la huelga como herramienta para la presión y siempre responsable para con los deberes y obligaciones requeridos para el buen funcionamiento del sistema.

Freies Volk sigue también un discurso socialdemócrata típico, explicaba la historia de un joven profesor de pueblo que intenta seducir a la hija de una familia de terratenientes que lo rechaza, sin embargo todo acaba en una reconciliación entre clases representada por la pareja enamorada al frente de una manifestación internacional por la paz.

De estas películas, y sobre la misión política de la socialdemocracia en general, comenta Welch: “These *proletarian superproductions*, for this is how they were described, attempted to show the need for concerted action in the class struggle and for this reason alone Berger's films possess a certain political message. But their ideological leanings were directed not towards the inequalities in German society but rather class reconciliation”¹⁰³⁵. Las tendencias reformistas propias del SPD, frente a las que se deberían oponer los discursos del KPD, irán en crescendo. Las tendencias de aproximación a lo cinematográfico desde las organizaciones de izquierda van a ser estas dos: reforma o revolución. Mientras unos consideran la crítica social como motivo para el progreso, otros procurarían no ofrecer ningún relato que pudiera alterar el orden social que, durante los años veinte, gozaría de cierta estabilidad.

¹⁰³³ Loomis Perry, Laurie: “A Survey of Leftist Film Activity in the Weimar Republic en Plummer, Thomas; Murray, Bruce; Schulte-Sasse, Linda; Munson, Anthony y Loomis Perry, Laurie (Eds.): *Film and Politics in the Weimar Republic*, University of Minnesota, 1982, p. 37.

¹⁰³⁴ la censura impidió la realización de films más experimentales como *Kreuzzeug des Weibes* [La encrucijada de una esposa] (1926) de Martin Berger.

¹⁰³⁵ Welch, *Op. cit.*, p. 6.

Tras el fracaso de los filmes de Martin Berger y la difusión del *Potemkin* de Eisenstein en 1926, que supuso un gran éxito de público tanto en las filas izquierdistas como en las curiosas filas conservadoras, el SPD decidió intensificar sus actividades cinematográficas y enfurecer su competencia frente al KPD.

En este momento el SPD intentaría alejarse lo máximo posible de los comunistas y no dar pie a confusiones ya que *Schimedde* y *Freires Volk* habían sido calificadas como “bolcheviques” por la prensa liberal y por la derecha. La organización paralela, *Film und Lichtbilddienst* distribuiría todo tipo de películas a las demás sedes del partido y a los sindicatos, con especial demanda en áreas rurales donde los cines eran escasos y servían al SPD para recolectar votantes.

Ayudándose de la distribución de la *Lichtbilddienst*, promovida desde el sindicato de trabajadores portuarios, en 1929 el SPD realizaría el film de Werner Hochbaum *Bürder* [Hermanos]. Basada en acontecimientos históricos, narra la huelga portuaria de 1896-97. En los intertítulos iniciales se anunciaba: “Esta película es un intento de realizar con medios sencillos una película alemana proletaria. Los actores son trabajadores y trabajadoras portuarias, niños y gente del pueblo. Todos los participantes se ponían por primera vez delante de una cámara.” La estrategia parecía divergir de la anterior factura de superproducción imitando las formas cinematográficas del melodrama. En este film se ve cierto interés en reproducir una estética alternativa a la hegemónica y cercana a cierta idea de realismo documental. A pesar del esfuerzo, de la filmación en exteriores denotando el carácter verista y el uso del montaje constructivista, la falta de recursos delimita esta película anclándola en un modo de representación un tanto tosco. De todos modos, debemos señalar algunas aportaciones de Hochbaum y de la producción colectiva del proyecto en el intento por modernizar las propuestas cinematográficas del SPD al retratar a los propios productores del film y protagonistas reales de la historia en sus pésimas condiciones de vida y en su cotidianeidad. Curiosamente, el método utilizado para plasmar la pesada cotidianeidad de los personajes era la ausencia de elipsis y de diálogo, de modo que cierta tosquedad amateur se vehicula para recalcar el carácter verista del film. Largas secuencias mostrando a los obreros afincados en barracones se suman a otras sobre la incorporación al trabajo en el duro invierno, el trabajo en el muelle... A pesar de ser una película histórica se incorporan numerosas tomas documentales que señalan el nexo con la realidad obrera de Berlín de finales de los años veinte. Ya hemos visto en otros contextos cómo el uso del género histórico iba dirigido a evocar el contexto contemporáneo de los espectadores y cobraba un carácter agitador.



El sencillo relato que componía esta película narra la toma de decisión de los obreros de ir a la huelga general tras la negativa de una subida de sueldos. A pesar de las represalias de la policía y de que los mismos trabajadores conocen su fragilidad como organización, la huelga sigue su curso. La cohesión entre ellos y el espíritu fraternal se desprende de las asambleas- de ahí el título de la película-, de la organización de la huelga y del liderazgo del obrero portuario protagonista, que pretendidamente es el hermano del jefe de policía que habrá de liderar la represión de las masas por orden del canciller y el emperador. La metáfora aquí es evidente al referirse a la reconciliación de clase y a la necesaria unidad nacional – plasmada a través de los dos hermanos enfrentados-. Tras la detención del protagonista, su hermano decidirá ponerlo en libertad para que la huelga siga su curso mientras se yuxtaponen los lemas de las manifestaciones “¡El mundo es nuestra patria y todos los hombres nuestros hermanos!”. Finalmente, tras once semanas de lucha y la vuelta del protagonista a la cárcel, “prende la mecha del entusiasmo”.

Para los críticos comunistas Kühn, Tümmeler y Winner, *Brüder* constituía un retrato realista de la situación social de 1896 pero que no era

aplicable ya a la situación social de 1929 dado que los sindicatos formaban parte y seguían los intereses del establishment¹⁰³⁶. Lo mismo pasaría con el film de una de las líderes de la *Film und Lichtbilddienst*, Marie Harder, a cuyo *El contable Kremke* (Lohnbuchhalter Kremke), de 1930 y cercano al *Kammerspielfilm*, se le criticaría su confianza en las reformas necesarias del gobierno para mejorar la situación del proletariado¹⁰³⁷ y de contener a todas luces una ideología pequeño burguesa. Ya desde el origen de la práctica cinematográfica proletaria la oposición entre socialistas y comunistas va a estar presente.

Por su parte, *El contable Kremke* podría ser tenida en cuenta como un melodrama que sostenía una crítica contra la racionalización llevada a cabo en el ámbito laboral. Kremke, un contable de edad algo avanzada y con valores pequeño-burgueses, conservadores y militaristas e incapaz de asumir su propia conciencia de clase, es sustituido por una máquina. Kremke hará lo necesario para asegurarse que nadie se percata de su condición de parado. Ese juego de apariencias, representa, de hecho, un elemento característicamente finisecular. Así Herder incorpora sutilmente una de las críticas más recurrentes a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y finales del XIX que ya era sostenido, por ejemplo, en el motivo de la *Nuda Veritas*. En este sentido, uno de los comentarios finales reza lo siguiente:

La vida del contador Kremke ha sido siempre una vida de apariencias, de tópicos a sostener. Así ha sido educado, así entiende el mundo y la vida. Este pequeño burgués que, realmente, nunca tuvo nada ni fue nada más que las apariencias, siempre creyó en la moral impuesta y en la soberbia de un pasado imperial que realmente nunca fue el suyo.

7.4.2. Las asociaciones independientes: *Volksverband für Filmkunst*, el aparato crítico y *Liga für unabhängigen Film*

En 1928 se desarrolla un organismo cinematográfico de tipo asociativo e independiente, la *Volksverband für Filmkunst*, renombrada un poco más tarde como *Volksfilmveerband* (VFV), apoyado desde la Organización Nacional de Consumidores y con el objetivo de desarrollar filmes de arte. Pero lo que distinguía a la VFV era ser la única iniciativa surgida de un movimiento de base y no adscrita a ningún organismo de partido. Los fundamentos de la VFV defendían una participación de lo cinematográfico de forma no centralizada, en donde los espectadores tenían

¹⁰³⁶ En *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, p. 424, citado por Loomis, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁰³⁷ *Loc. cit.*

voz para hacer consideraciones en torno a las películas programadas a través de un forum. Sus proyectos estarían abanderados por la idea de “collect together those masses of cinema goers and educate them in critical perception”¹⁰³⁸ y mediante la organización de seminarios en cine clubs diseminados por el territorio nacional. Estas actividades animarían a muchos a publicar agresivas críticas y manifiestos en los periódicos llamando a nuevos movimientos para el cine.

La VFV estaba patrocinada por un elenco de figuras como Heinrich Mann a la cabeza, junto a G. W. Pabst, Karl Freund, Erwin Piscator, Max Derii, Käthe Kollwitz, Leonhard Frank, Franz Höllering entre otros tantos. Se trataba de un star system intelectual que, como comenta Murray y según la correspondencia entre el director de la VFV Rudolf Schwarzkopf con Heinrich Mann, se trataba más de una estrategia de imagen pública que de una participación realmente activa en las actividades de la asociación¹⁰³⁹. Al ser una asociación de tipo independiente, en sus filas trabajarían figuras procedentes de diversos sectores de la izquierda e intentarían desmarcarse de los partidos para generar un frente común aunque el SPD se ocuparía de insistir en que los demócratas superaban por triplicado a los comunistas en la plantilla de trabajadores. Entre los que trabajarían para la VFV constan: Balázs, Pudovkin, Dovchenko, Arthur Pieck, Eisenstein y Friedrich Wolf.

Los miembros de la asociación fueron capaces de establecer relaciones con salas para crear su propio circuito de exhibición y organizar en él actividades al menos diez veces por año, gracias una suscripción fija mensual de 50 peniques. Ello les permitió regular los precios de entrada según el coste de producción del film y de lo que resultaban entradas más baratas que las de los cines comerciales.

De la VFV surge la revista *Film und Volk* donde se publicaban críticas de cine, ensayos teóricos y reportajes sobre las actividades del organismo, estableciéndose como uno de los vehículos político-culturales más relevantes del periodo final de la República. En su primer número la nota editorial defendería la necesidad de movilizar y unificar un frente de izquierdas independiente de los partidos para combatir los efectos de la derecha y su cine. Es interesante ver cuáles serán los objetivos de la VFV que se erigirían como crítica al resto de asociaciones de la izquierda. Los tres pilares básicos serán: promover películas progresistas, establecer una estética contra lo *kitsch* y los modos de representación conservadores pero defendiendo una idea de film artístico diferente al de la tradición burguesa; informar a las masas sobre la función político-cultural del cine; y mejorar la puesta en marcha de una industria de cine alemán democratizada¹⁰⁴⁰. En

¹⁰³⁸ Welch, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁰³⁹ Murray, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁴⁰ La sede de Hamburgo de la VFV lanzaría también la publicación *Sozialistische*

algunos de los artículos del *Film und Volk* se exponían las críticas hacia los modos dictatoriales de producción de las compañías sobre los directores y numerosos artículos sobre la conexión entre algunos críticos y algunos productores o la influencia de algunos grupos de interés sobre la industria cinematográfica¹⁰⁴¹. Sin embargo, esta posición independiente del VFV le trajo no pocos conflictos por ambos lados, desde el SPD y desde el KPD. Las críticas usuales de éste último, irían contra la producción de filmes reformistas o contra la idea de pretender cambiar la cultura cinematográfica sin cambiar las condiciones de producción.

También para la VFV las condiciones para programar películas y producirlas iban a ser muy difíciles debido a los boicots de la gran industria, a la negativa de salas a programar los domingos – estrategia de la que se servían esta organización- y a la negativa de las distribuidoras de permitirle estrenar películas en salas comerciales. Además, a pesar de las buenas intenciones de la VFV, muchos de los filmes programados eran cesiones de otras empresas de la izquierda y esta asociación se acabaría convirtiendo en el escaparate de los programas ideológicos del SPD y del KPD que operaban a través de los miembros asociados. De las aspiraciones productoras de la VFV tan sólo emergería el film documental *Hunger in Waldenburg* (1929). Dirigida por Piel Jutzi, guión de Leo Lania y coproducido junto a la Weltfilm, narra las condiciones de vida de la barriada minera de Waldenburg con actores no profesionales, el resultado era el de un film de montaje con cierto tono constructivista a base de tomas documentales sobre Waldenburg y el entorno fabril.



Filmkritik bajo la dirección editorial de Willi Bredel quien también se ocuparía de la edición del KPD *Hamburger Volkszeitung*. Loomis, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁴¹ En Alfons Goldschmidt “Die Filmwirtschaft” Febrero 1928 o en Rudolf Schwarzkopf en “Abenteuer um Abenteuer”, Abril 1928, *Ibid.*, p. 40.



Hunger in Waldenburg (1929)

Por otro lado, el panorama de la crítica cinematográfica también albergaba no pocas controversias. Durante este periodo debemos considerar la prensa como uno de los núcleos más importantes en la determinación de una esfera pública y su interacción con la producción artística¹⁰⁴².

Desde revistas sobre cine con una tirada de ejemplares importante, como la *Kinematograph*, se defendía lo contrario de la *Film und Volks*: la separación entre lo cinematográfico y lo político ya que nada tenían en común una cosa y la otra. La Tendencia de la derecha era defender la supuesta neutralidad ideológica de las películas. Otra revista como la *Film-Kurier* también se oponía al uso político del cine aunque no negaba la existencia de la relación entre cine y propaganda política; defendía el uso del cine en la lucha política de los partidos mientras en las salas se ofreciese una variada selección de temas para un público heterogéneo¹⁰⁴³.

La revista *LBB* o *Lichtbild-Bühne* también abogaba por la desvinculación de la política en el cine; en el artículo de 1926 “Hetzfilme” [Películas de agitación] informaba de la ley de censura promovida por los nacionalistas para abolir los filmes de propaganda o los soviéticos aunque esta revista entendía lo paradójico de la situación: “It is somewhat curious that such protective measures are being proposed today precisely by the parties of the right, who have employed film propaganda themselves, and who only call for police assistance when left-oriented films begin to make

¹⁰⁴² Schulte-Sasse, Linda: “Film Criticism in the Weimar Republic”, en Plummer et al., *Op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁴³ Murray, *Op. cit.*, p. 65.

them uncomfortable”¹⁰⁴⁴. Para las revistas de corte conservador el cine debía ser puro entretenimiento apolítico, esa era su función social junto a la posible la articulación de educación y ciencia en filmes de instrucción.

Es decir, desde la derecha se hacía una llamada a separar la política del cine como si *Federicus Rex* no fuera un asunto político o las películas de la UFA fueran algo fuera de cualquier sospecha. En medio de este debate el *Deutsch-Nationale Volkspartei* lanzó también la proclama de prohibir los filmes políticos ya que desestabilizaban el equilibrio social y promovían la lucha de clases o actitudes revolucionarias.

La otra asociación de relevancia y al margen de los partidos será la *Deutsche Liga für unabhängigen Film* [Liga alemana para el film independiente] con Hans Richter a la cabeza, ligada al proyecto de reforma urbanística de Frankfurt, el *Bund Das Neue Frankfurt* y a la *Arbeitsgemeinschaft für unabhängigen Film* [Asociación para el filme independiente]. Éste se trataba de un proyecto sintomático del giro de la vanguardia a la política tras el Congreso Internacional de Cine Independiente de Bruselas en 1930. En ambas asociaciones encontramos a artistas experimentales procedentes de la vanguardia que con sus dispositivos móviles, como la nueva cámara Leica, se lanzaron a retratar ciertos procesos de transformación social ligados a proyectos arquitectónicos – muchos de Mart Stam-: *Abbruch und Aufbau* (1931) [Abbruch und Aufbau] de Wilfried Basse, *Die neue Wohnung* (1931) [El nuevo apartamento] de Hans Richter o las obras de la artista constructivista y seguidora de Joris Ivens, Ella Bergmann-Michel, *Wo wohnen alte Leute* (1931) [Donde vive la gente mayor]. Con recaudaciones colectivas y a través del apoyo de estas asociaciones independientes, Ella Bergman-Michel produciría films documentales con tecnología silente como *Erwerbslose kochen für Erwerblose* (1932) [Desempleados cocinan para los desempleados] para recaudar fondos para alimentar a los parados a través de los comedores sociales y cuyas imágenes demuestran un uso bastante distanciado respecto a lo filmado, sin efectos retóricos, al igual que otro de sus trabajos previos al ascenso del nacionalsocialismo y por el que fue arrestada al filmar la sede del NSDAP.



¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.



Imágenes de *Erwerbslose kochen für Erwerblose* muestran el funcionamiento de los comedores sociales y el agotamiento de existencias debido al ascendente y gran número de parados.

Wahlkampf 1932, se trataba de un film documental sobre la campaña electoral de 1932. El film se basaba en mostrar, desde una panorámica “neutral”, el proceso electoral a base de los diversos carteles propagandísticos, octavillas y banderas de los partidos mayoritarios. En la segunda parte y el final, Bergmann-Michel montará una serie de tomas donde aparecen las charlas en la calle, las discusiones de los votantes en una multiplicidad de actitudes y en donde la posición fija de la cámara acepta todas las miradas directas, montando una larga secuencia a base de estas miradas a cámara, el documento parece querer sondear las responsabilidades democráticas de cada individuo. Al margen de las reflexiones que este documento visto retrospectivamente pueda sugerir, *Wahlkampf 1932* es sin duda un documento excepcional por su posición realmente independiente, lejos de la polarización partidista que suele iluminar las producciones cinematográficas alternativas y como canto de cisne del film de vanguardia socialmente comprometido en Alemania.





Wahlkampf 1932

7.4.3. La gran iniciativa del KPD: Prometheus

Durante los primeros años de la República de Weimar y la crisis de postguerra, las primeras andaduras del KPD en el campo cultural fueron bastante agitadas en comparación con años venideros. Los inicios de estas actividades estuvieron marcados por la influencia de la Unión Soviética, a través de la publicación de textos del Proletkult y traduciéndose los ensayos de Bogdanov cuyo auge coincide con los años de posguerra alemana. De la traducción de sus teorías se desprendieron algunos experimentos en 1919 como la *Bund für proletarische Kultur* [Alianza para la Cultura Proletaria]¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁵ Fundada por Alfons Goldsmiths en 1919 junto a Arthur Holistscher y Ludwig Rubiner y disuelta en 1920. De esta Liga se derivaron otros proyectos de teatro experimental como

en la fábrica de Siemens o experimentos de teatro proletario con Edwin Piscator y Hermann Schüller en varias fábricas, desarrollando formas colectivas de producción, recepción y administración durante el 1920-1921. Lo mismo pasó con la literatura de Franz Jung, quien junto a otros simpatizantes de los métodos del Proletkult se organizarían en torno al KPD¹⁰⁴⁶.

Para el flanco comunista, son años en los que la posibilidad de la revolución es todavía una realidad y las fuerzas reaccionarias del partido aún no ejercen una represión totalmente restrictiva en comparación con los años venideros. No obstante, hay que considerar que estas actividades radicales emergen desde organismos formados por sindicalistas o artistas sin mucho contacto con el partido.

Por parte del KPD, la puesta en práctica de sus ambiciosos programas de cultura proletaria no fue tal, como comenta el historiador Willi Guttsman: "If we look for attempts at the practical application of radical thinking about the arts in the proletarian milieu, we find it at the extremes of the political spectrum. (...) for a short time after 1918 [el KAPD] attracted a fair measure of popular support, for such groups, the new proletarian culture would be a culture not only for the proletariat but one in the creation of which workers would be actively involved. (...) Bringing arts to the worker could not be done just from outside the working class; it needed the involvement of workers not only in the formal organization but also through their participation in the actual production of art."¹⁰⁴⁷

En lo que respecta al cine, el principal artículo que exponía las bases de la política cultural del KPD, "Kino und Proletariat", con reminiscencias al título de Bogdanov *Arte proletario*, acabaría por alejar a los alemanes de los principios del Proletkult. Básicamente, el texto de 1922 publicado en *Die Rote Fahne*, subrayaba la necesidad de competencia frente a la industria y la ideología hegemónica en vez de defender las formas colectivas de producción. Los escritos comunistas se referían simplemente a las tareas de un *Arbeitermacht* [poder de los trabajadores] socialista, de un posible régimen de trabajadores postrevolucionario. En lugar de discurrir sobre la necesidad de desarrollar formas alternativas de producción y recepción dentro del sistema existente, se focalizaba en qué contenidos cinematográficos debía albergar el futuro socialista. Aunque no ofreciera respuestas a las cuestiones del cine proletario, tal y como el Proletkult se

Tribüne, de cuya escisión surgirá el *Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur* dirigido por Piscator y Herman Schüller. En Guttsman, Willi: *Art for the workers: ideology and the visual arts in Weimar Germany*, Manchester University Press, 1997, pp. 65 y ss.

¹⁰⁴⁶ Murray, *Op. cit.*, pp. 39-41.

¹⁰⁴⁷ Guttsman, p. 65.

planteaba a la hora de determinar qué es cultura proletaria y cómo dialoga con la tradición, el KPD abrió camino a la larga discusión sobre la cualidad ideológica del cine comercial y la posibilidad de alternativas proletarias. El periodista y escritor Axel Eggebrecht contribuirá a implantar esta tendencia de la crítica comunista¹⁰⁴⁸ en Alemania, abriendo la cuestión al problema de las formas y su efecto en la recepción.

Con la puesta en marcha de las organizaciones socialdemócratas, la KPD se replanteará su política cultural y tomará un papel más incisivo en lo que respecta al ámbito industrial cinematográfico, aunque como veremos, más o menos la línea discursiva principal va a girar casi siempre en torno a la cuestión de los contenidos.

Como ya hemos visto, Balázs, en los márgenes del KPD y distinguiéndose de algunos de sus predecesores, se interesó en cómo los filmes comerciales influían en su audiencia y, aunque rechazó la ideología conservadora de éstos, aceptó y promovió las formas expresivas del cine comercial en su faceta de espectáculo popular.

Por su parte, Edwin Höernle, quien en los años de la Liga Espartaquista llevaría junto a Münzenberg y Clara Zetkin actividades de agitación¹⁰⁴⁹, se había afiliado al KPD llevando los asuntos culturales e involucrándose en el movimiento de fotografía obrera¹⁰⁵⁰ y en propuestas de pedagogía revolucionaria. En “Der proletarische Film en Internationale Presse-Korrespondenz” (7 de abril 1923)¹⁰⁵¹ expresó su escepticismo a la hora de luchar contra la industria cinematografía. El único modo de contraatacar, era a través de un circuito alternativo aunque también bajo la perspectiva de un cine de entretenimiento con temática revolucionaria. Höernle consideraría la posibilidad de crear un *Proletkino* donde los trabajadores pudieran hacer objeciones sobre los temas tratados en los filmes y evaluar críticamente el producto final –aunque el proyecto estaba pensado sólo bajo condiciones económicas socialistas. Esto representaba una innovación interesante dentro de una estancada discusión teórica que, tal y como se estipulaba en la teoría de la comunicación de los veinte, consideraba a la audiencia de forma uniforme y manipulable o pasiva.

De todos modos, los radicalismos que representan gente como Höernle desaparecerán de los planes del KPD hasta que unos años después

¹⁰⁴⁸ Murray, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁴⁹ Gruber, Helmut: “Willi Münzenberg’s German Communist Propaganda Empire 1921-1933” en *The Journal of Modern History*, Vol. 38, nº , September, 1966, pp. 278-297.

¹⁰⁵⁰ “Debemos proclamar la realidad proletaria en toda su repugnante fealdad, con su denuncia a la sociedad y su exigencia de venganza (...) Debemos presentar las cosas como son, con una luz dura, sin compasión” Höernle, Edwin: “The Working Man’s Eye”, en Mellor, David (Ed.), *Germany. The New Photography, 1927-1933*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1978, p. 49.

¹⁰⁵¹ Murray, *Op. cit.*, p. 50.

aparezcan las iniciativas de la VFV, también bastante novedosas dentro del panorama cultural de las izquierdas. Sumado a todo esto, cabe mencionar la paulatina desarticulación del Proletkult en la Unión Soviética y la desacreditación de Bogdanov por parte del partido a partir de la mitad de los años veinte -teniendo en cuenta que el KPD estaba sometido a las directrices del KOMINTERN- que acabarían por frenar cualquier toma de postura más radical en territorio alemán.

Paralelamente, hacia 1921 la *Internationale Arbeiterhilfe* IAH (Asistencia Internacional de los Trabajadores o Socorro rojo) había emprendido sus colaboraciones con los cineastas soviéticos a través de la Mezhrabpom. Este organismo estuvo liderado por un personaje singular dentro del partido, Willi Münzenberg¹⁰⁵². Éste representaba el tipo de figura semiindependiente, con un pie en las actividades culturales extraoficiales y otro en el aparato del partido. Una situación ambigua que le permitiría obtener mucho éxito en la construcción de su imperio cultural¹⁰⁵³. Inmediatamente, con su puesta en marcha, la IAH formó comisiones para producir cortos documentales sobre problemas sociales como los efectos de las sequías en las condiciones de vida de los campesinos rusos. Se sucedieron más documentales y la IAH empieza a actuar en otros países importando films de ficción soviéticos mientras desarrollaba contactos tanto con la Proletkult como con la Goskino en Moscú: “The surprising success of the IAH’s film program (...) contributed to the changing attitude about film in Communist circles, as did both the victory of moderate factions in their struggle with the leftist radicals and, not least of all, the strength of the commercial film industry, itself. Communists gradually developed long-term political and cultural strategies the included a proletarian film program.”¹⁰⁵⁴

Ciertamente, Münzenberg tenía una inventiva muy aguda a la hora de idear métodos de acción para la IAH: realizó peticiones directas a los parlamentos extranjeros medio millón de coronas a Suecia, un millón de Noruega, y otro millón de Dinamarca; pidieron a trabajadores alemanes contribuir con los salarios de uno o dos días, o con los salarios del domingo;

¹⁰⁵² Para más información sobre este personaje véase Koch, Stephen: *El fin de la inocencia Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales*, Tusquets, Barcelona, 1997; y la biografía de Gross, Babette: *Willi Münzenberg, una biografía política*, Ikusager, Vitoria-Gasteiz, 2007.

¹⁰⁵³ Münzenberg después de empezar sus relaciones con la política en grupos anarquistas alemanes, en su exilio a Suíza se formaría como activista cultural en las filas socialistas, donde entablaría amistad con Lenin durante la IGM hasta su deportación a Alemania, momento en que comenzaría su actividad junto al grupo espartaquista. Con la disolución de la Liga Münzenberg entraría como delegado en el KPD y colaboraría también en el Komintern; gracias a sus contactos con Lenin llevaría a cabo una “rusificación” de sus propuestas de acción cultural y pondría en marcha la IAH. Gruber, *Op. cit.*, p. 278.

¹⁰⁵⁴ Murray, *Op. cit.*, p. 53.

los comités de ayuda de los trabajadores se formaron para organizar recolecciones, peticiones a pie de calle, puerta a puerta, acontecimientos deportivos, tardes culturales y artísticas, teatro y exposiciones de carteles rusos y pinturas; las mujeres de los trabajadores pasaban los domingos reparando la ropa donada; y recolectando herramientas de trabajo para la ayuda.

En el campo cultural¹⁰⁵⁵ el éxito más relevante del imperio Münzenberg va a ser la revista ilustrada *AIZ*, la agencia fotográfica *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen* (Asociación de fotografía obrera) -con una vida que va del 1924 al 1938- y la revista *Der Arbeiter-Fotograf*, nacida de un concurso de fotografía proletaria propuesto por *AIZ*. Estos organismos crearían una forma colectiva de periodismo a través de la publicación de fotografías hechas por los mismos obreros sobre sus experiencias sociales y desde sus puntos de vista. La *AIZ* parecía cumplir las formas de praxis a las que Benjamin aludía, donde productores y lectores de la revista eran los mismos suscriptores, es decir, la clase obrera produciendo su propia esfera pública con sus propios medios.

Esta actividad de la *AIZ* tuvo grandes repercusiones sobre el fotoperiodismo obrero de los años treinta¹⁰⁵⁶, por ejemplo ayudando a generar grupos similares en toda Europa, EEUU y México. La *AIZ* propuso una colaboración regular a John Heartfield cuyos experimentos de fotomontaje frecuentemente vistieron la portada¹⁰⁵⁷, además de múltiples proyectos derivados del movimiento de la *Arbeiterfotografie* como el manifiesto de la ROPF (Asociación Rusa de Fotoperiodistas Proletario) contra el formalismo de la Nueva Visión¹⁰⁵⁸; un circuito de intercambio

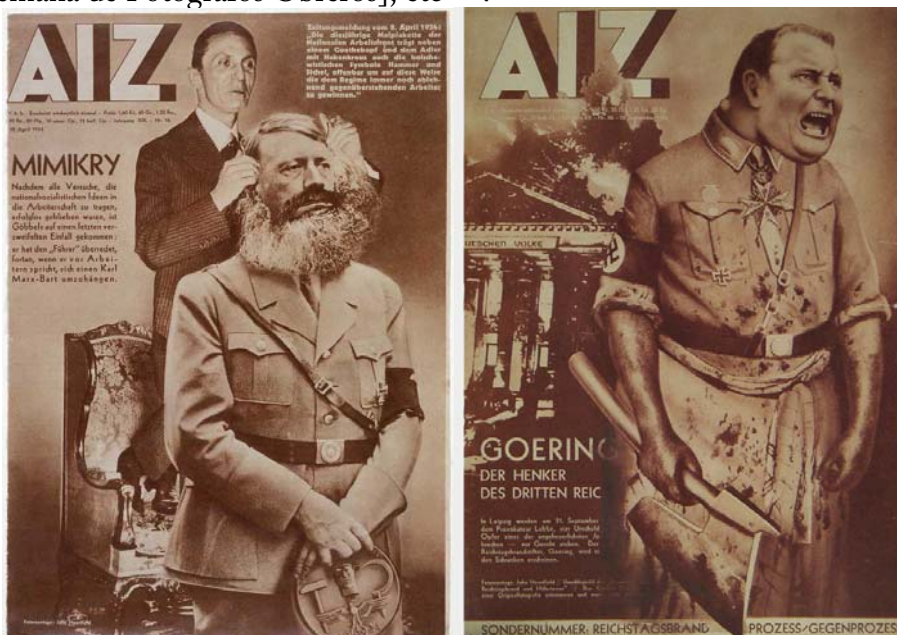
¹⁰⁵⁵ Hacia 1920 Münzenberg había levantado toda una serie de publicaciones periódicas políticas como el *Mahnruf Der rote Aufbau* con 80.000 y 140.000 suscriptores; revistas humorísticas como *Der Eulenspiegel* de 115.000; el *Neuer Deutsche Verlag*; el diario *Berlina am Morgen*; el *Neue Montags-Zeitung* y el antiimperialista *Der kommende Krieg*. El *AIZ* llegaría a tener medio millón de suscriptores. *Ibid.*, p. 287.

¹⁰⁵⁶ Eskildsen, Ute: "The A-I-Z and the *Arbeiter-Fotograf*: Working Class Photographers in Weimar," *Image 23*, nº 2, 1980, pp. 1-8.

¹⁰⁵⁷ Además de los experimentos de *Fotokonfrontationen*, Heartfield desarrollaría su idea sobre una cultura de masas y el uso de la tecnología para organizar a las masas de lo que surgirían sus experimentos con radio, fonógrafo y cámara que llegarían a fotógrafos amateurs y diseñadores de Madrid, Barcelona y París gracias también al trabajo de su hermano Wieland Herzfelde. Más información sobre las relaciones entre Münzenberg y Heartfield y sobre sus propuestas artísticas en Cuevas-Wolf, Cristina: "Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield" en *New German Critique*, nº 107 (Dada and Photomontage across Borders), Summer, 2009, pp. 185-205.

¹⁰⁵⁸ El manifiesto de la ROPF aparece en el número de octubre de *Proletarskoe Foto* y en el de febrero de 1932 de *Der Arbeiter-Fotograf*. El manifiesto está firmado por S. Friedland, A. Shaikhet, M. Alpert, R. Karmen, M. Oserowski, B. Tschemko, N. Maximov, E. Mikulina, S. Blochin y J. Chalip.

cultural con la URSS; los periódicos murales en las fábricas donde se generaban exposiciones fotográficas autogestionadas por los mismos obreros y la revista *Robochaia Gazeta*; los reportajes “24 horas” con el pionero reportaje sobre las –falseadas– mejoras en la condición de vida de la familia obrera moscovita Filipov, realizada por Max Alpert, Arkady Shaikhet y Semen Tules; la expansión de revistas similares como *URSS en construcción* que llegaría a España en 1938 con montajes de El Lissitzky, el documentalismo y los debates factográficos de Tretiakov de las revistas *Proletarskoe foto* y *Sovetskoe Foto* (propaganda del Plan Quinquenal); difusión de la *WIN* (Workers Illustrated News) en UK; la exposición *Foto-Ausstellung Berlin*; la revista *Nous Regard* en París; la constitución en 1926 de la Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands (VdAFD) [Asociación Alemana de Fotógrafos Obreros], etc¹⁰⁵⁹.

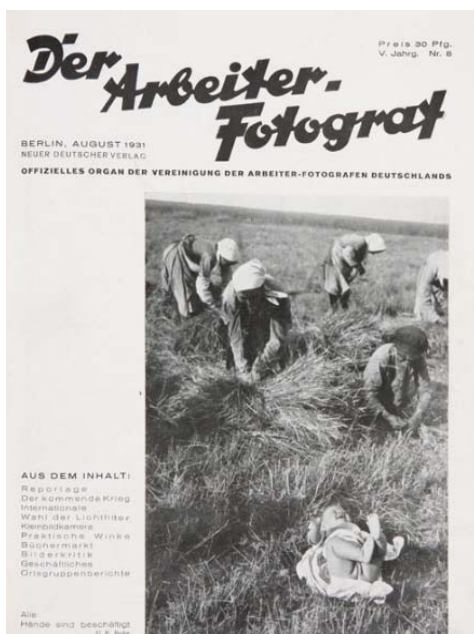


Mimikry [mimetismo] en 1934 *AIZ* n° 16, el 19 abril de 1934: “Noticia de prensa del 8 de abril de 1934: “Aparte de un busto de Goethe y el águila con la esvástica, este año la medalla del 1 de Mayo del Frente Nacional del Trabajador lleva también los símbolos bolcheviques del martillo y la hoz, aparentemente para ganarse así a los obreros que todavía se encuentran en oposición al régimen”. Y *Göring, der Henker des Dritten Reichs* [Goering, el ejecutor del Terder Reich] en *AIZ* n° 36, el 14 Septiembre de 1933

¹⁰⁵⁹ Sobre el movimiento de fotografía obrera se han realizado dos eventos que exponen en profundidad este fenómeno. Comisariado por Jorge Ribalta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en enero de 2010: Seminario-El movimiento de la fotografía obrera. Hacia una historia política del origen de la modernidad fotográfica y la exposición en julio de 2011: *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939*. En: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/fotografia-obrera.html> y <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/fotografia-obrera.html> [Consulta: 12 de julio de 2011].



Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben Motto: *Millionen Stehen Hinter mir!* [El sentido del saludo hitleriano: pequeño hombre pide grandes dádivas. ¡Hay millones respaldándome!] portada de Heartfield para *AIZ* nº 42, 16 de octubre de 1932 tras la obtención de 230 escaños de los nazis en el Reichstag. Y fotografía de Tina Modotti para el *AIZ* nº17 el 1 de mayo de 1931, una de las pocas fotografías mujer del entorno socialista



Portada de *Der Arbeiter Fotograf* formaba parte del emporio de Munzenberg *Neuer Deutscher Verlag* y postal de la revista “¿Es usted ya miembro de los fotógrafos obreros?”.

Los logros en el campo del cine se dan hacia 1924, cuando las capacidades de la IAH se incrementan y gracias a su colaboración con la Mezhrabpom, aparecerá el nombre más representativo de la infraestructura alternativa de Weimar, La Prometheus. Ésta va a ser la productora y

distribuidora organizada desde la IAH por Münzenberg para a distribuir algunos documentales soviéticos en la República de Weimar. La industria cultural levantada por Münzenberg seguirá los propósitos de la IAH al generar un puente entre las experiencias obreras alemanas y las soviéticas, tanto en asuntos culturales como en los de carácter organizativo para el movimiento obrero.

Pero lo más relevante de Prometheus va a ser su capacidad para incidir en aquello de lo que no había sido del todo capaz la VFV: cambiar los modos de producción. Uno de los ensayo-manifiestos más representativos de las intenciones de Münzenberg de 1925 va a ser “Erobert den Film”¹⁰⁶⁰ [conquistar el film]. Éste comenzaba alertando que aunque los lectores de la prensa son mayores en número, hoy en día es cuando los espectadores de cine visionan unas imágenes fuertes y contundentes de manera que el público lee las películas como si de prensa se tratase. Las películas no sólo tienen fines de entretenimiento, sino también fines didácticos; en casi todos los países el cine está ahora en las universidades, los colegios, escuelas e incluso escuelas primarias para la reactivación de los métodos de enseñanza; una mirada a la evolución del cine desde su primera aparición en las ferias de los años 90 hasta nuestros días, con el lujo refinado de los teatros especialmente equipados prefigura la magnitud en las próximas décadas de lo que será el dominio del cine. Pero, como comenta el autor “In the struggle against the bourgeois press, it was easier for the working class to establish its own because producing a newspaper is relatively simple and inexpensive. More difficult, nearly impossible, is the production of anticapitalist and antibourgeois films in capitalist countries because for a good film –and only good ones have a chance of exercising a mass effect- the necessary sums are so large that no workers’ organization is capable of financing them”¹⁰⁶¹.

A diferencia de las otras organizaciones, la IAH disponía de una cantidad solvente de películas soviéticas, con lo que se podía ahorrar presupuesto destinado a la producción. Sin embargo, la distribución masiva de las películas soviéticas se encontraba sometida a la censura alemana. La ley de Contingencia de 1924 sólo permitía la importación a aquellas compañías que eran productoras también y estableciendo la cuota de un film producido por la importación de otro, de ello surgiría la necesidad de lanzar la Prometheus en 1925. Por último, estaba la propiedad de las salas de exhibición por parte de la derecha¹⁰⁶². Las soluciones de Münzenberg al

¹⁰⁶⁰ Münzenberg, Willi: “Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda“ publicado en 1925 en *Neuer Deutscher Verlag*, pp. 1-28, traducción al inglés en Kaes-Jay-Dimendberg, *Op. cit.*, pp. 228-232.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁶² Loomis, *Op. cit.*, p. 40.

respecto serían las de tratar directamente con las salas pequeñas – especialmente en las provincias– para exhibir los filmes soviéticos asumiendo la proyección con su propio equipo y generando muestras de cine proletario en organizaciones sindicales a bajo precio.

Pero la IAH no era una organización cinematográfica, por lo que Münzenberg trataría de levantar una oficina desde la IAH dedicada a coordinar los asuntos de distribución y a elaborar políticas exclusivamente dedicadas al cine. Los esfuerzos de la IAH para poner en marcha un programa de distribución deben considerarse dentro de unos parámetros de burocracia centralizada cuya naturaleza disminuía las posibilidades y éxitos de nuevas iniciativas. Básicamente, los intereses de la dirección del IAH, es decir, el KPD, giran en torno a la creación de opinión pública, con lo que la actividad cinematográfica que más les preocupaba eran los filmes no comerciales dedicados a las actividades de partido¹⁰⁶³. En esta situación es donde Münzenberg, junto a sus dos socios del partido Ernst Bechker y Richard Pfeiffer, van a intentar hacer avanzar los asuntos cinematográficos más allá de las actividades de partido y motivados también por la ley de contingencia impuesta desde 1924. En 1925, desde la IAH, se pone en marcha la absorción de una pequeña compañía de capital privado, la *Deka-Compagnie Schatz und Co.*, y capital de la empresa *Aufbau* y el KPD y de cuya fusión emerge la *Prometheus*.

Con la *Prometheus* en marcha, Münzenberg va a ser el encargado de encarar la batalla para importar y exhibir *El Acorazado Potemkin* en Berlín en 1926. Este sería uno de los logros más memorables de su empresa¹⁰⁶⁴, la batalla duraría tan sólo un mes debido a la oleada de protestas de algunos de los artistas e intelectuales conocidos frente a las prohibiciones del aparato censor de proyectar la película; finalmente éste acabaría cortando 200 metros de película para su exhibición pública. Estas polémicas, apareciendo en prensa de forma asidua, acrecentarían si cabe más el aura mítica de la película. El éxito fue tal que incluso la UFA pretendió hacerse con los derechos de distribución de la película de Eisenstein. Ahora, la *Prometheus* en coproducción con *Mezhrabpom*, tenía suficiente capital para emprender sus propias producciones. De aquí surgiran filmes como *Überflüssige Menschen* [hombres superfluos] (Aleksandr Razummy, 1926); *Kladd und*

¹⁰⁶³ Murray apunta que durante los años de estabilidad económica la única diferencia entre las iniciativas del SPD y las del KPD va a ser que, mientras la SPD después del fracaso de los films de Martin Berger no va a dedicar esfuerzos a la producción de películas comerciales o de ficción, la KPD sí lo hará sobre todo a partir de 1926. Murray, *Op. cit.*, 120.

¹⁰⁶⁴ Aunque ya en su primer año la *Prometheus* tenía contrato para distribuir 13 películas de *Mezhrabpom* y los derechos de otras películas producidas por estudios más pequeños. Kopley, Vance (Jr.): "The workers' International Relief and the Cinema of the Left 1921-1935" en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 1, Autumn, 1983, pp. 7-23.

Datsch, Die Pechvögel [Cuaderno y Dacha, la mala suerte] (Jutzi, 1926); *Mirakel der Liebe* [Milagro de amor] (Leander de Cordova, 1926)¹⁰⁶⁵. También en esta ocasión las películas de Prometheus fueron criticadas negativamente por la prensa especializada ya que, frente a las condiciones de desempleo, no incidían lo suficiente en la crítica social y favorecían una visión decimonónica propia de las adaptaciones de Chejov que nada aportaban respecto a las innovaciones que había supuesto *El acorazado Potemkin*.

En 1927, tras recaudar más capital de la importación de films soviéticos de temática poco política para poder sortear la censura, la Prometheus lanzaría su siguiente película sin mucha repercusión: *Das Mädchen aus der Fremde* [La joven extranjera,] (Franz Eckstein, 1927). Basado en un poema de Schiller se incluía en el nuevo programa de la productora bajo el eslogan “No Cantidad, sino Calidad”¹⁰⁶⁶ y del que sólo saldría realizado el film –no localizado– con guión de Balázs y dirección de Felix Basch *Eins + Eins = Drei* o *Ehe man Ehemann wird* [1+1=3].

Tras el film de Balázs, la Prometheus realizaría algunos cortos documentales más en 1927 para su distribución no comercial y el largo documental *Die rote Front marschiert* (Jutzi, 1927) que fue drásticamente censurado.

En 1927, el IAH y el KPD habían creado el Film-Kartell *Welt Film GMBH* (Weltfilm) para coordinar eventos y filmes para los mítines comunistas, programas para las campañas, etc. y sobre todo con la intención de exportar películas a otros centros vinculados con la IAH en Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Este organismo de cine no comercial desarrolló, a parte de los registros filmicos de los eventos del partido, el modelo de noticiarios soviéticos como *Zeitproblem. Wie der Arbeiter wohnt* dirigido por Slatan Dudow en 1930 (en total realizaría una treintena de cortos documentales), mientras la derecha llevaba a cabo sus propios noticieros antibolcheviques, como el newsreel *Wochenschau* de la UFA de Hugenberg.

Estas producciones seguían la línea estética de los noticieros sin grandes innovaciones más allá del registro de los hechos. De hecho, comenta

¹⁰⁶⁵ Otros filmes producidos por Prometheus, sin contar los que sólo distribuía, fueron: *Das Mädchen aus der Fremde* (Franz Eckstein, 1926-27); *Schinderhannes* (Kurt Bernhardt, 1927-28); *Quer durch Sowjet-Russland* (1927-28); *Kindertragödie/Kinderschicksal* (Karl Lutz, Phil Jutzi, 1927); *Die rote Front marschiert* (Phil Jutzi, 1927); *Eins + Eins = Drei* o *Ehe man Ehemann wird* (Felix Basch, 1927); *Kindertragödie* (P. Jutzi, 1927); *Der lebende Leichnam* (Fjodor Ozep, 1928); *Salamander* (Grigori Roshal, 1928); *Der lebende Leichnam* (Fedor Ozep, 1928); *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (P. Jutzi, 1929); *Jenseits der Straße* (Albrecht Viktor Blum, Leo Mittler, 1929); *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Slatan Dudow, 1931-32).

¹⁰⁶⁶ Murray, *Op. cit.*, p. 125.

Welch, normalmente la línea del KPD, intensificada al final de los veinte, era la de seguir el modelo de directores “seguros” como Dovzhenko, mostrándose ambivalente frente a los trabajos más radicales de Eisenstein o Vertov: “Therefore despite building up a talented group of film-makers and as well as establishing the foundations for a self-financing production-distribution base, KPD activity in the cinematic field lacked both artistic innovation and an ideological commitment to Marxist aesthetics”¹⁰⁶⁷.

De este modo, el logro relevante de la Weltfilm fue el convertirse en un centro efectivo de distribución y producción comercial gracias a la cual grupos de agit-prop pudieron rodar su material y fabricar sus propias “cámaras obreras”¹⁰⁶⁸. Estas cámaras se camuflarían durante la manifestación de 1929 en el barrio de Wedding de Berlín, pudiendo registrar los hechos de primera mano y ser montados posteriormente en el film de Jutzi *Blutmai* [Mayo sangriento] y en la crónica contra-informativa *Welt der Arbeit* (1930) [El mundo laboral].

Sobre la estética soviética y su recepción en la República, Murray cita un artículo revelador de la situación firmado por Alfred Durus en 1930 sobre Eisenstein en el que anota “Eisenstein wishes to assemble thoughts, but often only assembles images and “emotions where clear Marxist-Leninist thought patterns would be indispensable”¹⁰⁶⁹. Más adelante el mismo autor se deshace en elogios frente a *Entusiasmo* de Vertov, film no menos experimental que los de Eisenstein, donde la construcción socialista es retratada con *vivida autenticidad* gracias a las condiciones socialistas en las que fue realizada¹⁰⁷⁰. La situación de finales de la década acrecienta las posturas autoritarias de liderazgo cultural dejando de lado cualquier práctica crítica respecto a la capacidad de los obreros frente a lo cinematográfico, salvo algunas excepciones como el colectivo obrero *Arbeiterkorrespondenten* (correspondencia obrera) que enviaba críticas de los lectores a las publicaciones periódicas del KPD, la *Die Rote Fahne* y *Berlin am Morgen*, e incluso intentó iniciar a los lectores en la producción de películas en las que el guión sería escrito por los lectores en cooperación con la Mezhrabpom. Se trataba de los primeros intentos por generar lo que más tarde se conocerá

¹⁰⁶⁷ Welch, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶⁸ En los grupos de fotografía obrera era una práctica común el fabricar cámaras, o acceder a ellas de forma barata gracias a la fabricación de las cámaras portátiles Leica y sus imitaciones más baratas. El éxito de la afición amateur a la fotografía quedaba patente en las revistas ilustradas como *Berliner Illustrierte Zeitung* desde antes de la IGM y con 1,85 millones de ejemplares; *Münchener Illustrierte Presse* en 1923; *Kölnische Illustrierte Zeitung* en 1926; y la ya citada *Arbeiter Illustrierte Zeitung* que llegaría al medio millón de ejemplares. Weitz, *Op. cit.*, p. 248.

¹⁰⁶⁹ “Der Kampf um die Erde” en *Die Rote Fahne* el 12 de febrero de 1930, Murray, *Op. cit.*, p. 193

¹⁰⁷⁰ Murray se refiere al artículo de Durus “Enthusiasm” del 26 de agosto de 1931 en *Die Rote Fahne*, Murray, *Op. cit.*, p. 193.

como una práctica de producción participativa o cine colectivo. La idea de un cine independiente realizado por colectivos obreros también se vio expuesta gracias al desarrollo del film de 8 mm que alentaba a cambiar las formas existentes de producción y recepción; iniciativas que en las condiciones de la dura crisis se vieron rápidamente arruinadas. Según comenta Murray, “When the KPD re-evaluated its political strategy and abandoned the concept of social fascism in 1932, it is likely that cultural readers also grew more susceptible to proposals for radically democratic cultural alternatives. As the popularity of National Socialism increased and the economic crisis intensified, the KPD leadership perhaps became more sensitive to criticisms and proposals from its political and cultural left wing [Ernst Thälmann]. (...) By 1932 the KPD’s cultural leaders seemed willing to accept such criticism and initiate campaigns to increase the participation of readers and moviegoers in the party’s film program. In January 1933 before they could test the viability of their new approach, Hitler assumed power.”¹⁰⁷¹

Mientras, la prensa marxista o socialista proyectaba sus deseos colosales de hacer del cine no sólo una herramienta capaz de analizar y mostrar las contradicciones del capitalismo, sino que debía ser también capaz de ofrecer alternativas positivas frente al desastre. Echando una mirada general a las propuestas comunistas, básicamente se pueden distinguir las tendencias del marxismo ortodoxo de *Die Rote Fahne* dependiente del KPD y las de *Berlin am Morgen* y *Die Welt am Abend* bajo el auspicio de Münzenberg y menos ortodoxas que la anterior, cuyos miembros “vestían a la moda, habían desechado el apelativo de “camarada” y desayunaban en el Hotel Kempinski¹⁰⁷².

A partir de 1927 la Prometheus empieza a verse amenazada por los nuevos organismos que entran en el tejido de importación con la Unión Soviética, es el caso de la Derussa (Deurtch-russische Film Allianz). Este factor lleva a Münzenberg a introducirse en la coproducción de películas de gran presupuesto con la Mezhrabpom de cuya colaboración surge *Salamander* (Grigori Roshal, 1928), un “psychological drawing-room dramas”¹⁰⁷³, con guión de Lunacharsky.

A esto se sumaba la llegada del sonoro que causó una gran crisis en la industria alemana del cine y acrecentó el poder monopolístico de la Ufa. La Prometheus intensificó su competencia en el plano del cine comercial gracias a los acuerdos con la British Phototone y las colaboraciones con la Mezhrabpom –que de hecho era la única productora semiprivada de la

¹⁰⁷¹ Murray, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁷² Schulte-Sasse, *Op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷³ Taylor, Richard: “Cinema for the Millions’: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy” en *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, nº 3, July, 1983, pp. 439-461.

Unión Soviética dedicada a realizar filmes de género. La entrada del sonoro implicaba la búsqueda de éxitos comerciales y llevó a Prometheus a la adaptación de *El cadáver viviente* de Tolstoi ya que su representación teatral, de la mano de Reinhardt en 1928, había sido todo un éxito. Con estas garantías Prometheus contratará a Pudovkin como actor y se lanzará a la realización de *Der Lebende Leichnam* (Fedor Ozep, 1928) [El cadáver viviente], inspirada en el texto de Tolstoy, criticaba la ley de divorcio en época zarista y acabaría siendo una de las películas más populares del año - la censura cortaría unos seiscientos metros- junto a otra producción soviética distribuida por Prometheus, *Tempestad sobre Asia* (Pudovkin, 1928).

Esto alentó a la Prometheus a producir un nuevo film comercial sin la ayuda de Mezhrabpom, con guión de Willi Döll y dirección de Leo Mittler: *Jenseits der Strasse*. Además de su siguiente *Fahrt ins Glück* dirigida por Jutzi en 1929, se trataba de un homenaje al recién fallecido Heinirch Zille. En ella se usarían sus textos acompañando las imágenes documentales de las gentes del famoso barrio obrero Wedding de Berlín; de paso, se trataba de otro éxito casi seguro teniendo en cuenta la popularidad del autor satírico.

La apertura *Mutter Krausens* nos presenta una producción bastante innovadora en materia estética. Jugando con la banda sonora de las tomas documentales y las tomas de los textos de Zille, propone una yuxtaposición de registros y fragmentos. El mismo texto, al igual que el montaje de la parte documental, está compuesto por fragmentos descontextualizados que enumeran detalles del suburbio sin que éstos apelen a las imágenes filmadas:

*El mundo sombrío de los siervos y esclavos / los barrios miserables
de los cuarteles de alquiler sin sol / la calle polvorienta del reposo / las
ferias, las alegrías de la juventud creciente / tabernas desiertas / salas
de baile nauseabundas / asilos nocturnos / gente pobre con caras
perturbadas, afligidas / obreros inválidos demacrados, vacíos, con los
ojos hundidos, cegados / indiferentes, apáticos, con la mirada perdida
/ borrachos balbucientes / mendigos pasando frío / tras los montones
de escombros de las fábricas y las vallas / Conmover- gris sobre gris
- sombrío. Berlín N*

Tras este juego entre imagen documental y literatura, un travelling tomado desde el aire, tal y como abrirá Hitchcock *Psicosis* en 1961 con la panorámica de la ciudad y el zoom a través de la ventana del hotel donde se encuentran los protagonistas, el pionero Jutzi, en lo que debió ser un ingenioso uso de la cámara, nos introduce por la ventana y nos señala: “aquí vive la madre Krause”. La yuxtaposición sigue entre el baile de Erna, la hija de la madre Krause con su novio y entre las imágenes documentales de la

fiesta del barrio.



Travelling de la secuencia de introducción a la casa de la madre Krausens

De este modo se nos presenta a la joven ajena a las circunstancias, mientras el otro hijo Paul busca entre los escombros, como trapero, mientras un anciano suspira “ojalá tuviera un trapo” -*Lumpen* en alemán-. Sorprende cómo, de forma tan distinta a como operaban los filmes del SPD en el uso de las técnicas veristas, en *Mutter Krausens*, las duras condiciones de vida de los personajes se nos presentan entre las formas de cine directo y cierto tono paródico que irá desapareciendo a medida que avance el filme. El uso de montaje rítmico en algunas partes del filme, con la inserción de planos documentales y arriesgadas tomas desde multitud de ángulos en sintonía con la experimentación objetivista contrastan con el tosco film de *Brüder*. Esto sucede en el parque de atracciones donde Erna conoce a Max, un obrero militante del partido comunista. También en las tomas en las playas del lago, de algún modo, reconocemos la estética con la que *Menschen am Sonntag* nos mostraba las formas de recreo de la clase obrera, aunque en *Mutter Krausens* estos divertimentos pequeño burgueses al ser reproducidos por la clase obrera desprenden cierto malestar.

A lo largo del film, bajo la aparente normalidad de las agitadas calles de Wedding, un murmullo constante a través de los esfuerzos de la madre Krause, nos recuerda que ella es la única que parece soportar el peso de la desventura que atraviesa la familia, correspondiéndose con la miseria que atraviesa la República de Weimar en 1929.

Entre tanto, el hijo que se ha bebido el sueldo. Este incidente, ante la presión de que echen a la madre del trabajo y la denuncien, se convierte en el punto de inflexión donde la hija decide prostituirse para saldar la deuda.

Otra de las líneas de la película contiene una alusión al papel de la mujer en la lucha social, Jutzi incorpora un guiño al inicio del film cuando Erna encuentra un libro mientras limpia la estantería *El papel de la mujer en la lucha revolucionaria*. Junto a la madre, la ya politizada Erna, que ve en el partido comunista una posibilidad de cambio, constituyen las heroínas no proclamadas del melodrama; Erna que se enfrenta no sólo a problemas estructurales de la sociedad sino también a los culturales representados en la actitud misógina de algunos personajes masculinos que son siempre secundarios e ineptos o delincuentes; y tanto ella como la madre, quien finalmente decide suicidarse para que sus hijos se mantengan con el dinero del seguro, someten su propio cuerpo para salvar la situación familiar.



Algunos planos finales de Erna y Max frente al suicidio de la madre y el plano último mostrando la marcha desfilada obrera como la vía solución final frente la soledad de los protagonistas y donde el efecto buscado es claramente melodramático

7.4.4. *Kuhle Wampe*: cómo resolver la antítesis entre propaganda y distanciamiento

Con ambas películas aclamadas por la crítica, parecía que la Prometheus estaba empezando a despuntar cualitativa y estructuralmente, aunque los desgastes de la crisis intensificados por la transición al sonoro acabarán por disolver la Prometheus en 1932. De todos modos, en 1931 la productora se lanza a planificar el único largometraje en el que Brecht, a parte de elaborar el guión, participará en su casi totalidad, con poco presupuesto, *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* [Kuhle Wampe: ¿A quién pertenece el mundo?]. Se trata de la primera película sonora de la Prometheus y la última de toda su trayectoria así como también el punto final de una larga década de desarrollo de cine de izquierdas que no se

retomará en Alemania hasta veinticinco años más tarde. Para algunos autores, *Kuhle Wampe* revela los déficits sintomáticos y las ilusiones de parte de la izquierda en la crisis social de finales de los veinte, sobretodo en lo que se refiere al contenido del film y que apela a la fuerte polarización entre socialdemocracia y comunismo y causa indirecta del ascenso del nacionalsocialismo. No obstante, para el objetivo de nuestra investigación, *Kuhle Wampe* quizás represente uno de los casos más interesantes a tener en cuenta debido a la conjugación de varios aspectos la convierten en un caso paradigmático de dispositivo crítico. *Kuhle Wampe* introducirá en la praxis la teoría crítica que supera el concepto clásico de ideología visibilizando los modos de representación institucionales y poniéndolos en crisis; además de intentar una reorganización del trabajo frente a los modelos de la industria cultural convencional; de este modo conseguirá superar el enclave del prototípico cine de propaganda y anticipar rasgos que se darán en la modernidad. Justamente esta combinación, entre un teórico como Brecht y la fuerte componente propagandística que se le supone a una producción del KPD en medio del huracán político de principios de los treinta, no deja de remitirnos a una de las cuestiones que atraviesan la investigación como es la posibilidad de la práctica crítica desde el marco propagandístico de la producción de izquierdas.

La dirección de *Kuhle Wampe* la llevaría a cabo Slatan Dudow, un director búlgaro formado en las filas soviéticas de Piscator, Eisenstein y Mayakovsky que pronto comenzaría a trabajar sobre textos de Brecht en alguna pieza teatral y a colaborar en Prometheus como director del documental *Wie der Berliner Arbeiter wohnt* (1929) [Cómo vive el obrero berlinés]. El equipo, buscando una integración participativa de la clase obrera alemana, contó con la colaboración de los miembros del Club deportivo Fichte (integrado por simpatizantes comunistas) a quienes pidieron ayuda. La banda sonora fue realizada uno de los partidarios experimentales del KPD, Hanns Eisler, con quien Brecht compartía el interés por el jazz y la música folklórica. Otros participantes serían el novelista Ernst Ottwald, miembro de la Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller [Federación de los escritores revolucionarios del proletariado] dado su amplio conocimiento de los círculos obreros; la famosa actriz de teatro y esposa de Brecht, Helene Weigel como intérprete; la colaboración de Ernst Busch, otro conocido actor del teatro obrero, en el papel de Fritz; y miembros del Das rote Sprachrohr [El megáfono rojo], grupo de teatro agitprop¹⁰⁷⁴. La colaboración con los círculos obreros y grupos teatrales le

¹⁰⁷⁴ Más colectivos interesados en participar en el proyecto de Kuhle Wampe fueron los diseñadores Scharfenberg y Haacker, Günter Krampf como cámara, miembros de los grupos de teatro de izquierdas: *Gruppe junger Schauspieler*, y los voluntarios de diversas asociaciones deportivas. Murray, *Op. cit.*, p. 218.

permitía a Brecht nuevos medios para poner en práctica sus teorías sobre el *Lehrstück* y el distanciamiento y sería la única vez en la que Brecht participaría en todas las fases de la producción.

Ciertamente, *Kuhle Wampe* destaca por ser una película de producción colectiva, pero de la realización de esta película, se debe tener en cuenta no sólo el factor político que la significa contra el modelo productivo de los estudios, sino también debido a las precarias condiciones de producción en las que se encontraba la Prometheus a finales de la década y que la obligaban a pedir ayuda voluntaria.

En el contexto de la izquierda, las preocupaciones principales en torno al cine como método de lucha frente a los efectos de la ideología conservadora seguían basadas en contraponer contenidos de izquierda. Sin embargo, debemos recordar el cambio operado en la política cultural del círculo comunista gracias a las actividades de la IAH en la importación de la vanguardia soviética y de la Prometheus a partir de 1926 con el éxito de *Mutter Krausens*. *Kuhle Wampe* tomará elementos muy similares de la trama de *Mutter Krausens* como el suicidio, el asunto amoroso, el tiempo de ocio de la clase obrera como espacio de subjetivación política, la emancipación de la hija a través de la política... Sin embargo, en cuanto a la apertura en la política cultural del KPD, *Kuhle Wampe* representaría el más serio intento de “investigar el sistema representacional y significativo del cine y sus posibilidades cognitivas”¹⁰⁷⁵ para con el espectador: una dialéctica entre formas políticas y el contenido social que constituyen las relaciones imaginarias del espectador como agente participativo en el proceso cognitivo¹⁰⁷⁶.

Brecht organizó *Kuhle Wampe* a modo de pieza dramática y de forma muy sistematizada. El guión constaba de tres actos –el tercero no será anunciado en la película pero sí consta en el guión de Brecht–: I. Un desempleado menos; II. Los mejores años de un hombre joven y III. La historia de la bailarina Mata Hari; además de un epílogo final que clausura el film. Cada uno de los actos, siguiendo con el método de Karl Krauss, se articulará en torno a uno o varios artículos aparecidos en prensa, éstos detonan la acción que compone cada acto, menos en el segundo, donde la lectura de un artículo sobre Mata Hari se yuxtapone sobre el montaje de imágenes de productos alimenticios generando cierto extrañamiento, mientras, la Sra. Bönike intenta ajustar la lista de la compra a su presupuesto.

El primer acto se abre con el tema musical del *Solidaritätslied*, leitmotiv compuesto por Brecht y Eisler para la película y acompañando el

¹⁰⁷⁵ Silberman, Marc: “The Rhetoric of the Image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht’s *Kuhle Wampe* or *Who Owns the World?*” en *German cinema: text in context*, pp. 34-50.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

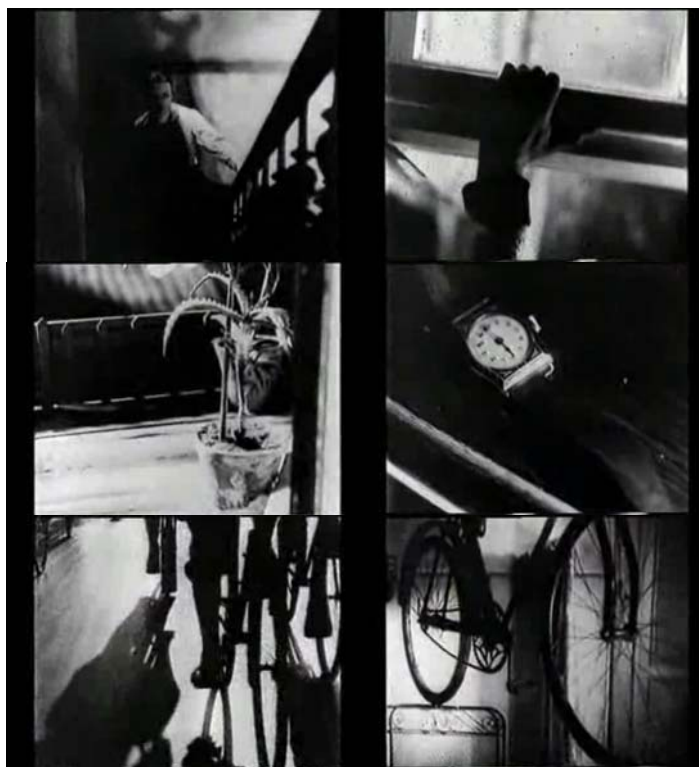
montaje intelectual que volveremos a encontrar en el tercer acto a modo de antítesis. Vemos una sucesión de planos supuestamente del barrio de Wedding e inserciones de titulares de la prensa diaria: “veinte semanas en vez de veintiséis (*Vossische Zeitung*, 2 de octubre de 1931); “2.5 millones sin trabajo, el resultado de las políticas de Schachts”; “De 3 a 4 millones de desempleados”; “Al menos 5 millones de desempleados”, etc. A continuación veremos, mientras suena el leitmotiv de *Kuhle Wampe*, la sucesión de planos en multitud de ángulos que nos muestran la carrera inútil de obreros en bicicleta por diversas zonas de Berlín en busca de trabajo. Tras la larga introducción sin diálogos, uno de los jóvenes ciclistas, sigue el trayecto en solitario hasta llegar al patio de su casa donde se topa con un par de músicos callejeros. Esta escena, donde el joven Bönike se baja de la bicicleta y observa a los dos músicos, es utilizada para generar una transición narrativa hacia la parte argumental del film: el leitmotiv extradiegético se convierte ahora en música diegética que está interpretada por estos dos personajes.

El chico llega a su casa, alrededor de la mesa se van disponiendo los miembros de la familia Bönike: la madre, el padre, la hermana Annie... Todos menos el afectado conversan sobre el irregular cobro del paro y presionan al hijo en la búsqueda de trabajo. Annie sale a la defensa del chico. Esta secuencia potencialmente dramática, ya sin música procedente de la calle, queda desestabilizada por la inserción de cortísimos planos autoreferenciales de las bicicletas rodando por Berlín. A continuación tendrá lugar la escena del suicidio que da pie a la trama del filme. Creemos interesante desmenuzar aquí el montaje realizado por Brecht-Dudow para ilustrar la distancia de *Kuhle Wampe* frente a otros filmes que también presentan episodios de la misma índole -como por ejemplo el mismo *Mutter Krausens*-:





En un plano secuencia, planificado mediante un cuadro fijo, a base de zooms y sin acompañamiento musical, el joven Bönike mira a cámara para luego dirigirse hacia la ventana donde metódicamente y sin cortes vemos cómo se descuerda el reloj, lo deposita en la mesilla, aparta un tiesto y salta al vacío. La secuencia inmediatamente posterior se articula mediante una sucesión de planos que de forma indirecta aluden a la muerte del suicida recopilando marcha atrás los objetos depositados y seguido de otra sucesión de planos donde diversos vecinos, niños o obreros del barrio incorporan comentarios del suceso. De este modo, cada plano introduce frases típicas generando una acumulación que lleva de nuevo a un extrañamiento frente al lenguaje y los lugares comunes. Las miradas directas a cámara de los vecinos conforman un mosaico que actúa como mediador o coro trágico que rompe cualquier proceso de identificación entre espectador e imagen. Mientras en *Mutter Krausens* el suicidio devenía uno de los puntos dramáticos del filme y era subrayado dramáticamente, en *Kuhle Wampe*, la representación de la muerte del chico es omitida.





La última aparición de una vecina anónima, “...un hombre tan joven. Tenía por delante los mejores años...” dará paso, no sin cierto cinismo, al segundo acto: “Los mejores años de un hombre joven”. En una usual dicotomía germana ciudad-campo ya vista en otras ocasiones, el segundo acto abre con una sucesión de tomas documentales e idílicas del bosque también acompañadas por la música de Eisler. De nuevo, el significante de la secuencia quedará truncado cobrando un sentido inverso al propuesto inicialmente, cuando aparece el plano contrapicado del juez dictando sentencia comprobamos que el sentido de las imágenes se refiere al traslado de la familia Bönike que ha sido obligada a abandonar su apartamento por impago. La sentencia en la banda de sonido se superpondrá a las imágenes de la mudanza de la familia generando otro proceso de distanciamiento frente a las imágenes.

Seguidamente, Annie intentará buscar trabajo pero finalmente el traslado a un campamento será irremediable. De nuevo aquí encontramos una secuencia fragmentada generando un ritmo de planos entre Annie recorriendo la calle vs. cartel de empresa vs. empresario vs. empresario cerrando puerta.

Ya de camino al campamento donde la familia ha sido invitada por Fritz, el novio de Annie, volveremos a encontrar el juego de yuxtaposiciones entre la banda de sonido y las imágenes en movimiento. Aquí se trata de la disonancia generada mediante el sonido de un programa radiofónico sobre marchas militares y la instalación de los Bönike en el campamento Kuhle Wampe. Con la llegada al campamento, Dudow-Brecht vuelven a hacer uso

de la radio vs. imagen, un locutor relata las maravillas del asentamiento mientras a través de la imagen intuimos la miseria del lugar: “A una hora en autobús desde la ciudad de Berlín, instalado entre la pradera y el bosque junto a las atractivas orillas del Lago Müggel, no demasiado lejos de las colinas, está la colonia Kuhle Wampe, el campamento más antiguo de Alemania. Fue establecido en 1913 con entre diez o veinte tiendas. Después de la Guerra sufrió una expansión tal que ahora comprende unas noventa y tres tiendas en las cuales hay alojadas trescientas personas. La esmerada limpieza de la colonia y sus alrededores es remarcable. La colonia Kuhle Wampe Club es miembro de la Organización Central de Clubs de Playa. La relación del Club con las autoridades es también buena”.

Vemos pues que el gesto de distanciamiento operado a través del montaje y sonido y la rotura del *découpage* clásico no constituyen accesorios gratuitos del film sino que articulan toda la narrativa desde el principio hasta el final, ni se constituye como un efecto de shock o agitación sino que se organizan como elementos gramaticales que tejen el relato.

En el tercer acto tendrá lugar la final politización de una Annie emancipada. La chica cree estar embarazada y se lo comunicará a su compañero, quien de mala gana y empujado por las circunstancias socio-culturales decidirá casarse con la chica. Ante esta decepcionante reproducción social de la institución familiar, Annie decide escapar ella sola y enfrentarse a su nueva vida. Una postura que, por otro lado, no deja de ser un gesto político relevante, pensemos que en *Mutter Krausens* por ejemplo, la heroína se politizaba sólo a través de y gracias a la autoridad de la figura masculina. De vuelta en la ciudad y acogida por una amiga, Gerda, Annie se verá introducida en un grupo de jóvenes comunistas. A partir de ese momento, la sección final que se abre de nuevo con el leitmotiv del *Solidaritätslied*, presenta otra vez la ciudad y la fábrica en contraposición a la secuencia del bosque, sin embargo, el relato final deja de representar individuos para representar a la masa politizada. Ya no volveremos a ver a los personajes aislados sino en multitud, a través del grupo de jóvenes militantes entre los que se encontrarán los reconciliados Annie –quien se va a encargar de sostener la familia con su trabajo - y Fritz.

A través de la participación en una competición deportiva, el típico cierre con mitin político es sustituido aquí por el montaje de los diversos deportes y una canción militante sobre la solidaridad obrera (*Solidaritätslied*). En este sentido, el paso que da *Kuhle Wampe*, más allá de la pauta prototípica militante o del film de Piel Jutzi, lo encontramos en ese juego entre sonido e imagen antes que en una apelación directa a la política del KPD. Por otro lado, la politización de la heroína no es el elemento que clausura el relato, es cierto que el cierre vendrá dado por un motivo teatral, a modo de coro, formando un semicírculo, el grupo teatral *Das rote*

Sprachrohr canta el “Megáfono rojo, la voz de las masas oprimidas”. Ahora sí, el film cierra con el clímax propagandístico. Sin embargo, Brecht-Dudow introducirán un epílogo final menos pomposo. La masa de la concentración se va disolviendo, todo vuelve a su lugar, y el pequeño grupo de amigos entre atletas y trabajadores se dispone a coger el metro de regreso a casa. La última escena nos sitúa en el interior del vagón donde se expondrán diversas voces, encarnadas en diversos tipos, reflexionando acerca de una noticia aparecida en el periódico sobre la quema de 25 millones de libras de café en Brasil. De nuevo, un titular en prensa sirve para re-presentar lo lugares comunes del lenguaje y ciertos referentes de la realidad política alemana, entre los que se encuentra un conservador de sospechoso parecido a Hitler: “¿24 millones de café puro quemado? ¡Eso no es más que demagogia!”. La serie de comentarios sobre la veracidad o no de noticia, sobre las causas de ésta, desentonarán con la aparición de otros viajeros del metro como las de amas de casa: “Debes saber que el café nunca tiene que llegar a hervir, si hierve se estropea”.

Se deciden exponer las causas de la crisis alemana pues a través de una incursión socrática a base de preguntas y respuestas que sirven para poner de manifiesto diversas cuestiones sobre la política internacional, la necesidad imperialista del país para sostener el sistema de precios o la asunción de valores culturales e ideológicos de “clase media” entre la clase obrera que, por un lado, eran efecto de las aspiraciones de los obreros frente a la inestabilidad de la República y por otro lado, suponían el calado de cierto discurso de armonía social y homogenización de clases elaborada desde el Nacionalsocialismo¹⁰⁷⁷. Además, se pondrán de manifiesto, mediante el juego dialéctico, lo absurdo de ciertas aseveraciones. Este recurso dialéctico se nos ofrece como otro de los enclaves críticos que componen *Kuble Wampe* al margen del usual tono dirigista de algunos panfletos políticos.

En lo que se refiere a la factura del filme, deberíamos aludir también aquí a dos matices importantes: por un lado, la posibilidad de introducir los métodos brechtianos se debería enlazar con el éxito del *Acorazado Potemkin* en la República de Weimar, cuyas innovaciones en el montaje tiene consecuencias patentes en las innovaciones permitidas en este filme que se realiza en el marco de la Prometheus y con la mediación de Münzenberg. *Potemkin*, había supuesto la transformación de términos clave en el debate crítico del cine. Una de esas transformaciones la hemos comentado a través de la puesta al día que Benjamin hiciera del arte de tendencia o *Tendenkunst*. Y por otro lado, deberíamos apuntar también a las limitaciones usuales impuestas por la censura que nos impiden hablar con plena garantía del resultado del proyecto estético de Brecht en un film que, al fin y al cabo, fue

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

revisado hasta tres veces por los censores y cortado en varias escenas, sobre todo en las referentes al aborto de la protagonista¹⁰⁷⁸.

Centrándonos en la vinculación política entre forma y contenido planteados por Benjamin y Brecht, se vuelve a presentar la oportunidad de subrayar la postura positiva de éstos respecto a la cultura de masas. En *Kuhle Wampe* el interés de Brecht y sus colaboradores por los géneros populares también está presente. Al igual que los temas de la literatura popular estadounidense habían calado en la cultura de masas alemana –a través del caso paradigmático de Karl May–, en el caso cine ocurrió lo mismo cuando la presencia americana, tanto de nuevas técnicas como estéticas y temáticas, se hizo más patente a causa de la hiperinflación de 1923 que hizo a la industria cinematográfica de Weimar más dependiente de la inversión de Estados Unidos. *Kuhle Wampe* y el interés de Brecht por el gusto popular le llevan a introducir las emociones y asociaciones de miedo y deseo, corrupción y libertad, masa e individuo... familiares al público de la época¹⁰⁷⁹ que toman un nuevo significado a través de las dislocaciones llevadas a cabo por medio del montaje y de la música.

Brecht se sintió atraído por el cine ya desde su juventud, del mismo modo en que lo hizo la novela policíaca al inicio de su carrera como dramaturgo. Ya desde un principio cuando a sus veintitrés años, en 1921, en su admiración profunda del cómico muniquense Karl Valentin y de Charles Chaplin, intenta una carrera como guionista con la pieza *Drei im Turm* [Tres en la torre] junto a Caspar Neher, comedia sobre un triángulo amoroso, parodia de *La danza macabra* de Arthur Strindberg e incluso sátira sobre la figura autoritaria del *Gabinete del Dr. Caligari*; *Die Brillantenfresser* [El comedor de diamantes]. Otro proyecto será *Das Mysterium der Jamaika-Bar* [Los misterios del bar Jamaica]. Todos ellos quedarían sin ser llevados a la pantalla. En 1922 Brecht se dedicará ya por completo al teatro hasta que un año después surge la posibilidad de rodar un corto escrito por él, *Mysterien eines Frisiersalons* (1923) [Los misterios de una peluquería] junto a Erich Engel y Karl Valentin, la comedia narra el desastroso funcionamiento de una peluquería. Poco después, Brecht propone una filmación de la obra teatral *Mann ist Mann* (con Carl Koch, 1931) que ponía en crisis nociones del drama expresionista en torno a la individualidad que se encontraban la obra *Die Wandlung*, *Das Ringen eines Menschen* de Ernst Toller¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁸ Material sobre la película y guión de rodaje en Brecht, Bertolt; Gersch, Wolfgang y Hetch, Werner (Eds.): *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt, 1978. Citado por Thompson, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷⁹ Thompson, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁸⁰ Los estudiosos de Brecht han situado *Mann ist Mann* como la primera exploración que dará lugar al teatro épico. Temáticamente sigue con la línea de otras obras del *Lehrstücke*, pero *Mann ist Mann* vendría a configurar una crisis del propio género trágico a través de la

Igualmente, el carácter ligeramente escandaloso que suponía introducir los géneros populares en el teatro (como el slapstick en el caso de *Mann ist Mann*) funcionaba del mismo modo con la aceptación del nuevo medio cinematográfico y el rechazo de todos aquellos valores elitistas en torno a las artes que se proferían desde la crítica cinematográfica¹⁰⁸¹.

Coincidiendo con la etapa de desarrollo del *Lehrstücke*, Brecht se propondría aquí retomar la aplicación, ahora de forma radical, de sus teorías materialistas y su idea del realismo: cómo la imagen produce conocimiento sobre la realidad.

El *gestus* en *Kuhle Wampe*, a diferencia de su aplicación en la praxis teatral basada en la actuación del actor, se basa en el uso moderno de la gramática cinematográfica: movimientos de cámara y montaje interrumpiendo sobre la continuidad narrativa de los planos y descentramiento del sujeto espectador (títulos de prensa escrita, inserción de plano simbólicos, miradas a cámara), *décalage* entre sonido e imagen (e inserción de elementos ajenos al profilmico: radio, música popular), distanciamiento frente al cine realizado en estudio gracias a ciertos efectos documentales (la película está rodada en emplazamientos reales) y un inusual uso de la cámara (uso de planos-secuencia o planos en ángulos poco habituales). Es importante subrayar aquí que el elemento de distanciamiento operado a través del montaje, de la mirada a cámara, de la puesta en escena y de la banda de sonido, rompe por completo con el efecto de transparencia institucional mucho antes de que lo hicieran autores plenamente modernos vinculados a los nuevos cines. Lo que vendría a ser el “cine épico” brechtiano, aunque sea sólo a instancias de esta película, resulta de esta conciencia sobre la no naturalidad del lenguaje cinematográfico que tan explotado será en los discursos teóricos posteriores sobre políticas de representación. En este sentido, apunta Silberman: “Here *Kuhle Wampe* has become an example for the dialectical relation between aesthetic innovation and political commitment in the cinema, demonstrating that any discourse about the real and the cognitive relations that govern it cannot escape an examination of how we represent “reality” and how those representations constitute that very reality”¹⁰⁸².

parodia sobre sus rasgos característicos y sobre las formas típicas del *Trauerspiel*. En Lyon, James K.: “Brecht’s *Mann ist Mann* and the Death of Tragedy in the 20th Century” en *The German Quarterly*, Vol. 67, nº 4, Autumn, 1994, pp. 513-520.

¹⁰⁸¹ Otros aspectos de la carrera de Brecht como guionista y que no vamos a analizar en este capítulo serán, ya bajo condiciones muy distintas a las del periodo alemán, las derivas de su exilio en Hollywood, por ejemplo, la colaboración con Fritz Lang en *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also die*, Fritz Lang; 1943). Sobre la trayectoria de Brecht exclusivamente en el campo cinematográfico existe el estudio de Gersch, Wolfgang: *Film bei Brecht*, Henschelverlag, Berlín, 1975.

¹⁰⁸² Silberman, “The Rhetoric of the Image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht’s *Kuhle*

Así, las operaciones de la cámara registran, antes que emociones o situaciones psicológicas determinadas de los protagonistas en sus condiciones sociales, realidades físicas. Para Brecht, la idea de un materialismo estético viene determinada por el sentido y uso del *gestus*, éste se convierte en la herramienta que visibiliza el proceso productivo del filme: “in other words, its Von-Aussen-Sehen (seeing from the outside) becomes the cornerstone of an aesthetics of making visible, das Sichtbarmachen.”¹⁰⁸³

También esta manera de entender el realismo en Brecht, como conciencia explícita frente la construcción del relato, nos sirve de nuevo para alejar a Brecht de las aspiraciones realistas de Lukács: “Brecht's emphasis on the historical nature of representational procedures is specific to his thinking on realism as a set of conventions which surport to portray the real. In short, for Brecht there is no Realism in any essentialist sense but rather realisms, modes of representation that evolve with the real and that at the same time play a role in transforming reality”¹⁰⁸⁴.

Kuhle Wampe, en este sentido, ha servido muchas veces, tal y como comenta Roswitha Mueller, para marcar este alejamiento frente a los autores que lo justifican como más cercano a Lukács de lo que él quisiera y, por otro lado, ampliar la idea de *gestus* para despachar cualquier idea de una ortodoxia brechtiana¹⁰⁸⁵. El montaje en Brecht “se limitaba a presentar la simultaneidad de realidades, de fragmentos de realidad procedentes de diversos contextos. El efecto resultante de ello no estaba definido. No era en cualquier caso una tercera imagen, sino un extrañamiento de las imágenes en conflicto, consecuentemente, del acontecimiento escénico. (...) Es decir, en tanto Heartfield, Piscator o Eisenstein entendieron el montaje dialécticamente, Brecht, privándolo del tercer momento sintético, lo utilizó como medio de representación de la conflictividad y la anarquía”¹⁰⁸⁶. Esta actitud brechtiana nos vuelve a conectar con la naturaleza de la modernidad que veíamos al inicio de la investigación, aquella modernidad que Foucault, refiriéndose a Kant, define como una puesta en crisis del mismo discurso que la sostiene.

Hemos visto aquí en qué lugar se sitúa este film, como dispositivo

Wampe or Who Owns the World?”, p. 48.

¹⁰⁸³ Silberman, Marc: “The Politics of Representation: Brecht and the Media” en *Theatre Journal*, Vol. 39, nº 4, December, 1987, pp. 448-460.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 452.

¹⁰⁸⁵ Mueller, Roswitha: *Brecht and the Theory of Media*, University of Nebraska Press, 1989. El sentido del montage en Brecht, también le permite a Mueller acercarlo más a las tesis eisenstenianas más que a las de Vertov y contradecir la idea de Barthes sobre el fragmento en Brecht como sintagma autónomo [“Diderot, Brecht, Eisenstein” en *Screen*, Vol. 15, nº 2, 1974, pp. 33-40]. Citado por Mueller, Roswitha: “Montage in Brecht” en *Theatre Journal*, Vol. 39, nº 4, December, 1987, pp. 473-486.

¹⁰⁸⁶ José A. Sánchez, *Op. cit.*, p. 118.

crítico, frente a la representación realista asignada al cinematográfico – en este sentido Brecht sí creemos que tiene puntos en común con Lukács¹⁰⁸⁷, al convenir un realismo que no sea reflejo directo de lo real sino que sirva para exponer las contradicciones sociales – y que nos ayudan a generar una reflexión alternativa frente a las propuestas usuales de los aparatos de la izquierda involucrados en la producción cinematográfica.

En primer lugar, nos gustaría constatar la superación de *Kuble Wampe* de la tradicional diferenciación entre alta y baja cultura y la posibilidad de generar formas críticas más allá de la propaganda y/o del género documental; o de la asimilación de fórmulas melodramáticas convencionales. En segundo lugar, *Kuble Wampe* y la trayectoria de Brecht presentan un giro importante en la consideración, ahora activa, del espectador cinematográfico al retomar y llevar a ese campo el trabajo realizado anteriormente por Victor Shklovsky.

Analizando la postura brechtiana podemos establecer un modo de entender la producción cultural sin necesidad de buscar el lugar que correspondería en un supuesto afuera. A través de la afirmación cínica de lo real como medio más virulento para ejercer la crítica, se trataba de no desmontar el sistema, sino instrumentalizar su imagen desde posiciones cínico-anarquistas con el objetivo de producir diversión¹⁰⁸⁸. Si no hay afuera, entonces la crítica ha de operar no a la contra de la institución sino a través de una crítica institucional: no criticar lo ideológico sino lo literario, por tanto, la crítica es posible en Brecht a través de crítica del lenguaje.

Si recuperamos aquí la recopilación –realizada por Robert Stam¹⁰⁸⁹– de aquellos factores de la praxis teatral de Brecht que son aplicables al cine, damos cuenta de los estrechos vínculos de *Kuble Wampe* con la estética brechtiana y con la modernidad cinematográfica: 1) La creación de un espectador activo (en oposición a los «zombis» ensoñadoramente pasivos que el teatro burgués engendra o los autómatas que marchaban a paso de ganso en los espectáculos nazis); 2) El rechazo del voyeurismo y de la “convención de la cuarta pared”; 3) La noción del llegar a ser más que el ser popular, esto es, la transformación del deseo espectral y no su satisfacción; 4) El rechazo de la dicotomía entretenimiento-educación, dicotomía que da por

¹⁰⁸⁷ Es interesante en este aspecto consultar el libro de Hannah Arendt: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburg*, trad. de Luis Izquierdo y de José Cano Tembleque, Anagrama, Barcelona, 1972.

¹⁰⁸⁸ José A. Sánchez, *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸⁹ Robert Stam realiza una útil enumeración de todas las correspondencias entre el método brechtiano y los rasgos estilísticos de autores modernos en “La presencia de Brecht”, *Teorías del cine*, pp. 175-180. concretamente esta primera recopilación de las correlaciones del teatro y el cine las extrae de la famosa edición de ensayos de Brecht de John Willet: *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*, Hill and Wang, New York, 1964.

sentado que el entretenimiento es inútil y que la educación no ofrece placer alguno; 5) La crítica a los abusos de la empatía y el pathos; 6) El rechazo de una estética totalizadora en la que todas las «pistas» se presten a potenciar un sentimiento único y abrumador; 7) La crítica del esquema Destino / Fascinación / Catarsis típico de la tragedia aristotélica, en favor de la representación de gente corriente que crea su propia historia; 8) El arte como llamada a la acción, en la que se lleve al espectador no a contemplar el mundo sino a cambiarlo; 9) El personaje como contradicción, como escenario en el que se encarnan las contradicciones sociales; 10) La inmanencia del significado, donde el espectador debe elucidar el significado del juego de voces contradictorias del texto; 11) La división del público, en función de su clase; 12) La transformación de las relaciones de producción, es decir la crítica no sólo del sistema en general sino de los aparatos que producen y distribuyen la cultura; 13) La visualización de la red causal, en espectáculos que sean realistas no estilísticamente sino en términos de representación social; 14) *Efecto V*, que desacondicionen al espectador y extrañen el mundo social en el que vive, liberando a los fenómenos socialmente condicionados del sello de familiaridad y revelando que no son, simplemente, naturales; 15) El entretenimiento, el teatro entendido como arte crítico y a la vez divertido, análogo en ciertos aspectos a los placeres del deporte o del circo.

En definitiva, en Brecht encontramos la intención de borrar el sujeto del enunciado, recuperando la crítica nietzscheana al carácter representacional del lenguaje a la vez que le permitía superar la caída del expresionismo en el solipsismo del artista: moverse en la superficie, aceptar la mentira del lenguaje y jugar violentamente con ello, lo que por otro lado, permitía a Brecht superar la asimilación entre política y propaganda. Es así, a nuestro entender, como Brecht activa o introduce la emancipación moderna del espíritu crítico de nuevo en lo que debía constituir una esfera pública –de la que recordaremos en Kant se basaba justamente en la crítica– y que, tal como veíamos en Habermas, se acaba desplazando por la idea de publicidad en tanto que valor de mercado.

La dirección tomada por el dramaturgo va a verse truncada, tal y como comenta Mueller; la trayectoria que siguen tanto la industria del cine desarrollada en la Alemania nazi como en el extranjero, cada vez más, llevarán a Brecht hacia una posición de antagonismo hacia los modos dominantes de expresión cinematográfica, por lo que sus impulsos creativos hacia este medio serán obstaculizados y transformados en una crítica negativa¹⁰⁹⁰.

Si como bien apunta Jim Hillier¹⁰⁹¹ y tal como apuntamos en esta

¹⁰⁹⁰ Mueller, “Montage in Brecht”, *Op. cit.*, p. 486.

¹⁰⁹¹ Hillier, Jim (Ed.): *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema*,

investigación, el proceso moderno en el arte constituía un proceso de politización, la influencia ejercida por Brecht sobre los artífices de la modernidad cinematográfica va a ser capital¹⁰⁹². Dos de los ejemplos más evidentes serán los métodos empleados por Jean-Luc Godard y Straub-Hulliet o, de forma referencial, en la filmografía de Rainier Werner Fassbinder. Entre otros tantos, encontraremos rasgos del método brechtiano en cineastas como Louis Malle, Orson Welles, Alain Resnais, Marguerite Duras, Glauber Rocha, Dusan Makavejev, Alain Tanner, etc¹⁰⁹³. Además, la influencia de Brecht se extiende de forma aún más apremiante a partir de 1968 y no sólo en la praxis sino también en la teoría. En esta línea cabría consultar las seminales aproximaciones de Bernard Dort en “Pour une critique brechtienne du cinema” y *Lecture de Brecht*¹⁰⁹⁴ en 1960 y los múltiples artículos de Roland Barthes durante los años cincuenta como “La révolution brechtienne” y “Les tâches de la critique brechtienne”¹⁰⁹⁵, los números de *Cahiers du cinéma* dedicados al autor¹⁰⁹⁶, diseminándose la crítica brechtiana por la teoría francesa de Baudry, Comolli...¹⁰⁹⁷ por la teoría británica de Peter Wollen, Stephan Heath, Colin MacCabe...¹⁰⁹⁸.

En contraste con Brecht, hay que mencionar también la otra línea estudiada, como es la compuesta por pensadores como Theodor W. Adorno, que ya desde la IIGM negarán cualquier posibilidad de crítica -más allá de la teoría- desde dentro del sistema. En un momento dado, años después de la

Reevaluating Hollywood, Vol. II, Harvard University Press, 1992, p. 8.

¹⁰⁹² Es *Los verdugos también mueren*, primer trabajo de Hanns Eisler y de Brecht en Hollywood - y con la colaboración de John Wexley, el guionista de uno de los primeros filmes estadounidenses sobre la IIGM, *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Lytvak, 1938) – será una de las vías, junto al estreno de *Madre Coraje* en 1956 -del Berliner Ensemble en el Teatro de Naciones de París-, por las que los principales artífices del cine moderno se interesarían por Brecht. Aunque cabe mencionar que en esta obra quedaron eliminados todos los rasgos de su praxis y la experiencia del trabajo con Lang en el sistema de estudios fue poco menos que frustrante. No será hasta después de su muerte que el trabajo realizado con Charles Laughton en la obra teatral *Galileo* desde 1943 y dirigida por Joseph Losey en el 1947 quien también la llevará a la pantalla en 1975 respetando la metodología brechtiana en *La vida de galileo* (Galileo Galilei, 1974).

¹⁰⁹³ Stam, *Teorías del cine*, p. 178.

¹⁰⁹⁴ En *Cahiers du Cinéma* nº 114, Diciembre 1960. En castellano *Lectura de Brecht*, trad. de Juan Viñoly. Seix Barral, Barcelona, 1973.

¹⁰⁹⁵ En *Théâtre populaire* nº 38, 1960 y *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

¹⁰⁹⁶ Concretamente los números del 103 al 207, de enero de 1960 a Diciembre de 1968. Todos ellos están comprendidos en la mencionada edición de Jim Hillier.

¹⁰⁹⁷ Estudios específicos sobre la influencia de Brecht en el cine y teoría moderna véase Lellis, George: *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinema and Contemporary Film Theory*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982; Walsh, Martin y Griffith, Keith M.: *The Brechtian aspect of radical cinema*, British Film Institute, London, 1982.

¹⁰⁹⁸ Véanse por ejemplo los números especiales dedicados a Brecht donde se encuentran los de Stephen Heath: “Lessons from Brecht” en *Screen*, Vol. 15, nº 2, Summer, 1974 o todo el Vol. 16, nº 4, Winter 1975-1976.

publicación de la *Dialéctica negativa* y poco después del movimiento del 68, Adorno comentaba, a razón de la unión entre teoría y praxis, que la confianza en la acción limitada de grupos pequeños le recordaba la espontaneidad que se atrofia en el todo endurecido y sin la que el todo no puede convertirse en otro; el mundo administrado tiene la tendencia a estrangular la espontaneidad para canalizarla; “no es casualidad que los ideales de acción inmediata y la propaganda de la acción hayan resucitado una vez que organizaciones antiguamente progresivas se han integrado voluntariamente y han desarrollado en todos los países de la Tierra rasgos de aquello contra lo que se dirigían”¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁹ En “Resignación” conferencia emitida en la Radio Libre de Berlín el 9 de febrero de 1969 publicada en Adorno, Theodor W.: *Crítica de la cultura y sociedad*, Vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, 2009, pp. 707-711.

8. Dispositivos críticos en el Reino Unido desde la independencia, el documental institucional, la militancia y la industria

*Art is the prototype of that harmony which the human mind seeks, its proper
Business is to harmonise the relations of life*¹¹⁰⁰.

John Grierson

A través de una mirada sobre las fuentes y bibliografía del cine británico de este periodo vamos a comprobar cómo una de las tensiones que permite articular las diferencias entre los diversos grupos y modelos productivos va a pivotar sobre el concepto de independencia. En un Estado donde se subvenciona la producción cultural, la independencia acabará significando, no sólo aquellos movimientos críticos o de oposición, sino todo un marco artístico. Con ello, los grupos de izquierda y militantes diversos que construyeron un marco crítico, hasta la fecha inexistente, se tendrán que situar en una categoría distinta a la del cine subvencionado, sorteando la censura y elaborando otros relatos al margen de los reformistas u oficiales y desarrollando sus propias infraestructuras sin ningún tipo de subvención pública. Para ubicar todo el cúmulo de prácticas que componen la idea de un cine militante británico vamos a desarrollar aquí el marco contextual en el que se ubican, en dialéctica tanto con el discurso de lo independiente, como con los modos representativos del documental institucional y frente a la gran industria.

Por tanto, en un primer momento, dibujaremos cómo se sitúan las estrategias gubernamentales en torno a la cuestión cultural, cuál es el debate artístico ejercido desde los grupos vanguardistas y progresistas así como las redes de cooperación que se establecen entre unos y otros para pasar luego a las tensiones entre éstos y los grupos más politizados de la izquierda. En un segundo momento y en dirección opuesta creemos interesante también introducir cuáles fueron las derivas, desde la industria cinematográfica británica, al involucrarse y nutrirse del magma generado por el realismo social.

8.1. Sobre la relación entre Cine y Estado democrático: la institucionalización del documental y la posibilidad crítica

Para iniciar el análisis del cine como dispositivo crítico en el contexto británico¹¹⁰¹ habrá que tener en cuenta el marco democrático en el que se

¹¹⁰⁰ Citado en Aitken, Ian: *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, Lonon, 1992, p. 190.

¹¹⁰¹ Las investigaciones sobre la historia general del cine británico, hoy ya clásicas, pueden

desarrolla, mucho más estable y consolidado que en el resto de Europa – aunque también partiendo de una tradición parlamentarista distinta-. La conversión y consideración del cine como servicio público puesto al servicio de las formas de gobierno establece un vínculo insoslayable con el proyecto democrático. En este sentido, nos es imposible obviar uno de los proyectos más reivindicados desde el contexto inglés como fue el impulso del documental llevado a cabo por John Grierson y sus seguidores. Tener este movimiento presente y comprender sus aspectos fundamentales también nos permitirá, a través de la diferencia, comprender la actitud crítica de los dispositivos cinematográficos más radicales.

8.1.1 La intervención del Estado en materia cultural después de la Primera Guerra Mundial.

A finales de los años veinte la puesta en práctica de nuevos códigos lingüísticos basados en el documental vendría a ser el resultado, tanto de un proceso que pretendía la legitimación artística del cine, como de un cuerpo teórico proveniente de las ciencias políticas. Con ello Grierson respondía a una situación en la que el cine era entendido como sector industrial y productor de beneficios monetarios pero también como productor de unos valores y una identidad nacional propia que se estaba viendo amenazada por la “invasión” estadounidense. El cine se había convertido, sobre todo en el periodo de entreguerras, en el más importante entretenimiento de la clase obrera donde acudían los miles de parados y mujeres que tenían el beneplácito social de ir al cine sin ser cuestionadas. Sin embargo, tal situación estaba manchada por el desprecio del cine como espectáculo de masas y que lo situaba muy por debajo de las excelencias del teatro, la novela o la poesía inglesas. A esto se le añadía el agravante de que, tras la IGM, las posibilidades de levantar un cine nacional y culturalmente legítimo parecían estar en decaimiento debido a la competencia norteamericana, tanto en el sector de la producción como en el de la exhibición –se pasará de 145 películas nacionales al año, a principios de los años veinte, a 37 en 1926¹¹⁰².

En el año 1927, con la implantación del Cinematograph Film Act, el gobierno intentará dar cierta protección al cine realizado en tierra británica. En lo que a la distribución y exhibición se refiere, el acta regulaba el alquiler de películas y el *block and blind booking*, obligando a distribuir y exhibir un

ser, entre otras, obras como la de Roger Manwell y Rachel Low: *History of the British Film 1896–1906* (1948) junto a los otros dos volúmenes de Low en solitario abarcando hasta 1939 [Routledge, London, 2005]; el de Charles A. Oakley *Where we came in: seventy years of the British film industry* de 1964 [Allen & Unwin, 2005] y la historia cinematográfica de Roy Armes, *A critical History of British Cinema* [Oxford University Press, 1978].

¹¹⁰² García Fernández, Emilio: “La industria del cine en otros países europeos” en *Historia General del Cine*, Vol. 5, *Op. cit.*, p. 160.

número mínimo de películas inglesas en las salas. Más adelante incidiremos de nuevo en estas medidas gubernamentales. Mientras, a otro nivel se sucede el debate cultural en torno al cine. La cuestión se resumía a través de dos propuestas, o bien, producir películas que aunque fuesen muy comerciales, partieran de la gran tradición teatral y literaria nacional, o bien, seguir el modelo populista estadounidense. Enfrentándose o sirviéndose de los resortes de esta crisis, durante los años treinta irán surgiendo iniciativas que aunque ignoradas por la prensa seria, lograrán un gran éxito entre el público inglés aprovechando justamente las medidas intervencionistas de las cuotas de pantalla. Algunos de los involucrados serán productores como Michael Balcon o directores-productores como Herbert Wilcox, Victor Saville y Alexander Korda¹¹⁰³ entre los que trabajaría un joven Alfred Hitchcock. Más adelante veremos qué papel jugaron estas figuras en la industria cinematográfica británica.

En esta trama, la movilización desde el punto de vista gubernamental va a venir motivada por razones que exceden la propia industria del cine. Frente al descuido sobre los valores tradicionales británicos y la intrusión acelerada de los valores modernos americanos, Hollywood representaba un arma de propaganda para el consumo¹¹⁰⁴ de productos no-británicos. Un factor éste que nos llevaría a hablar de los fuertes lazos que desde un principio tuvieron el cine, la economía y el colonialismo¹¹⁰⁵ ya que, como veremos en este capítulo, acabarán constituyendo una preocupación política importante desde la primera postguerra en adelante. En parte, estos vínculos se verán intensificados gracias a la puesta en marcha del documentalismo de Grierson.

Recordemos también que a nivel mundial, el periodo de entreguerras estuvo marcado por una profunda crisis de los ideales liberal-democráticos.

¹¹⁰³ Armes, *Op. cit.*, pp. 66 y ss.

¹¹⁰⁴ La connexion entre las películas y el consumo de masas era visto como un fenómeno alarmante, según V. F. Perkins: "For some British commentators, the image of the popular audience as threateningly other was matched by the foreignness of popular films, overwhelmingly American. If the clients were an indiscriminating class, their supply came from a whole society which was held to lack class and culture". Perkins, Victor F.: "The Atlantic Divide" en Dyer, Richard y Vincendeau, Ginette (Eds.): *Popular European Cinema*, Routledge, London, 1992, p. 197.

¹¹⁰⁵ "The economic problems that beset the British film industry faced with American competition were analogous to those which Britain had been racing on a much broader front in other sectors of the economy for a very long period". Miles, Peter y Smith, Malcolm: *Cinema, literature & society: elite and mass culture in interwar Britain*, Routledge, London, 1987, p. 166. Robert Stam comentaba también lo útil que resultaba el cine como herramienta de difusión y propaganda de los proyectos imperialistas europeos que coinciden, no de manera casual, con el inicio del cine. Los países que mayor capacidad de producción tuvieron a finales del siglo XIX y principios del XX –periodo satisfactorio para el cine británico– fueron evidentemente, los países protagonistas del colonialismo. Stam, *Teorías del cine*, p. 40.

Esta crisis no dejará de salpicar al Reino Unido. El Estado británico era el lugar donde esta tradición democrática estaba más arraigada y la situación de crisis y paro masivo no condujo, como en el resto de países industrializados, al extremismo político o a grandes revoluciones sociales –debido también a una serie de factores como el diálogo más o menos fluido entre patronales y sindicatos, ciertas mejoras laborales¹¹⁰⁶, incrementos importantes de sueldo y reducción de horas, etc.-. De todos modos, después de la IGM también la política interior inglesa y el modo en que se gestionaba la democracia sufren un cambio considerable al implantar el sufragio universal a hombres mayores de 31 años. Esto implicaba una mayor consideración cualitativa y cuantitativa del individuo como votante. De ello se desprenderán políticas que intentarán mediar en las formas de vida, generar consenso e intervenir sobre nuevas áreas económicas y sociales administrando los asuntos públicos a través de la herramienta de la opinión pública¹¹⁰⁷. Frente a tales cambios y frente a las crisis políticas europeas, surgen numerosas investigaciones que, en pocas palabras, concluían que la democracia y la idea de una sociedad igualitaria sólo eran posibles a través del liderazgo de una elite capaz de gobernar a una multitud movida por fuerzas irracionales¹¹⁰⁸. Como ya hemos comentado, la tendencia general de disciplinas como la ciencia política, la psicología social o la investigación en la comunicación de masas tendían hacia la consideración de una masa como ente peligroso a la vez que susceptible de ser manipulado y sondeado. Estos “avances” se sucedían sobre todo en EEUU gracias a que, tal y como comenta Ian Aitken, “This newly expanded lower class threatened middle-class control of the political process, and sought, in some instances, to actualize the democratic ideals enshrined within the American constitution. It was against this context that anti-democratic theories began to appear [el behaviourist y la sociología positivista]. Many of these anti-democratic theorists were connected to big business, and functioned ideologically on behalf of corporate interests, in stressing the need for an efficient, modern society, in which elites governed the majority”¹¹⁰⁹.

Junto a los procesos de la política económica, es necesario aludir

¹¹⁰⁶ Parker, Robert y Clarke, Alexander: *El siglo XX: Europa, 1918-1945*, Siglo XXI, Madrid, 1980, pp. 141-155.

¹¹⁰⁷ Swann, Paul: *The British documentary film movement 1926-1946*, Cambridge University Press, 1989, pp. 2-3.

¹¹⁰⁸ Un legado que va de las bases establecidas por Freud a sus aplicaciones en el campo del marketing y consumo por el mismo sobrino de éste, Edward Bernays, pasando por las aportaciones de Laswell o Lippman. Una de las pocas voces críticas al respecto de estos trabajos durante esta época será John Dewey quien ponía en cuestión la naturaleza irracional de la sociedad de masas a través de su concepto de “arte social”. Para una introducción a Dewey véase la de Ramón del Castillo a: Dewey, John: *La opinión pública y sus problemas*, Ediciones Morata, Madrid, 2004 (1927).

¹¹⁰⁹ Aitken, *Film and reform*, p. 52.

también a la fuerte división clasista existente en Inglaterra y que de un modo u otro también afectará a las consideraciones políticas de la cultura como campo para la educación de la ciudadanía. Tal como comenta Clive Coultas¹¹¹⁰, las cuestiones de clase habían sido institucionalizadas ya desde el siglo XIX a través de la división ejercida desde el sistema escolar. La educación inglesa se estructuraba según escuelas de pago, las llamadas Public Schools para los hijos de clase alta; la Grammar School, para los hijos más capacitados de la clase media-baja y clase obrera; y la Elementary School para el resto. Así, desde la época victoriana, parte del papel desempeñado por las Public Schools era el de formar a la élite administrativa que gobernaría el Imperio británico. Además de la cuestión de clase, cabe mencionar la existencia de la otra gran división social generada por unas regiones agrarias en declive. En este sentido, el movimiento documental también debería ejercer cierta mediación entre dos áreas tan diferenciadas como la rural y la metropolitana. Grierson apelaría así al objetivo social del cine documental puesto que pretendía mostrar a la clase obrera y agraria en su propio ambiente – aunque sin incidir demasiado en las condiciones de ésta en ese ambiente.

Tal consideración socio-cultural sobre el cine comienza a tomar relevancia en estos finales de los veinte y primeros años treinta. Pero hay que tener en cuenta que las primeras reformas a las que se somete al cine británico no parten de consideraciones culturales sino de regulaciones mercantiles.

En este proceso cabe mencionar las primeras políticas económicas intervencionistas impulsadas por el primer ministro conservador Stanley Baldwin (desde 1923). Su gobierno puso en marcha el departamento de la EMB para la promoción de productos imperiales, siendo el primero en intentar introducir todo un sistema de medidas que afectarían al campo de la comunicación de masas, tanto al cine comercial, a través de las cuotas de pantalla, como al documental. Después de la gran guerra parecía que la economía liberal iba a tomar el mando pero el intervencionismo estatal se hizo muy fuerte¹¹¹¹ ya que sería la principal medida empleada para superar la fuerte crisis ocasionada por la contienda.

¹¹¹⁰ Coultas, Clive: “El cine realista británico. Perspectiva histórica” en *El cine realista británico*, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1978, pp. 5-16.

¹¹¹¹ “El abandono por parte de Gran Bretaña de los principios de la libertad de transacciones en el seno de una única economía mundial ilustra dramáticamente la rápida generalización del proteccionismo en ese momento. Más concretamente, la Gran Depresión obligó a los gobiernos centrales a dar prioridad a las consideraciones sociales sobre las económicas en la formulación de sus políticas. El peligro que entrañaba no hacerlo así -la radicalización de la izquierda y, como se demostró en Alemania y en otros países, de la derecha- era excesivamente amenazador” en Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 1995, p. 102.

Durante el siglo XIX y hasta entonces, las dos áreas de la cultura que habían entrado en la administración estatal eran, junto al sistema educacional, la National Gallery y los museos públicos. Pero con la entrada del siglo XX y el auge de la industria cultural, el estado no podía mantenerse al margen y en los años veinte el gobierno reconsidera el cine como potencia no sólo industrial sino cultural. De tales reconsideraciones se desprenderán otras reformas como la mencionada Cinematograph Film Act de 1927¹¹¹² y la fundación del British Film Institute en 1933. Otras formas de administración de la cultura de masas se ejecutaron a través de la regulación de las radiofrecuencias. Las emisoras, entendidas como un dispositivo con indudables beneficios para la educación y la cultura nacionales, pasarían a formar parte de la propiedad del Estado en todos los países occidentales, excepto en EEUU -aunque en 1967 el gobierno del demócrata Lyndon B. Johnson aprobará una ley de apoyo público a los programas culturales radiofónicos entre otras ayudas a las artes en general.

Los contenidos de la radiodifusión británica en estos años de entreguerras estaban dirigidos a ofrecer un acceso democrático a la alta cultura para todas las clases sociales. Como comenta Gournay, los diferentes países que impulsaron dichas políticas lo hicieron antes de que se crearan instancias nacionales encargadas de asuntos específicamente artísticos¹¹¹³. En 1922 se había creado la agencia del British Broadcasting Company (BBC) con dos objetivos clave: asegurar el acceso de todo el país a la programación y mantener unos altos estándares culturales “to provide the best of everything” además de establecerse con cierta independencia y autonomía respecto al gobierno¹¹¹⁴. Para lograr estos objetivos era necesario,

¹¹¹² En este marco aparecerán las llamadas *quota quickies* para cubrir la cuota de pantalla marcada por ley, se trataba de películas de bajo presupuesto y peor calidad que duraban apenas una hora. Alexander Korda sería uno de los directores que más se aprovecharía de estos subsidios. Para un estudio sobre este tipo de producciones véase Chibnall, Steve: *Quota Quickies: the birth of the British "B" film*, BFI Publishing, 2007.

¹¹¹³ Gournay, Bernard: *Contra Hollywood. Estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual*, Bellaterra, Barcelona, 2004, p.25.

¹¹¹⁴ Según Jim MacGuigan organismos como la BBC o el futuro Arts Council (1946) se erigirían como instituciones “a un brazo de distancia” de los organismos gubernamentales, garantizando así su independencia al margen de políticas partidistas. Durante la IIGM veremos el giro de esta premisa hacia una implicación total entre arte, cultura y dirigismo político debido al esfuerzo bélico. De modo contrario, en los años 70, instituciones como el British Film Institute sufrirán un proceso de politización al margen de los partidos al albergar a las nuevas generaciones de la izquierda del post sesenta y ocho. Sin embargo y a pesar de diversas crisis, el modelo británico de política cultural se caracterizará por una voluntad de neutralidad política en el diseño de unas instituciones que gestionarían las subvenciones y ayudas públicas, al menos hasta antes de los 80 cuando el modelo sufra cambios estructurales considerables debido a la entrada en juego del neoliberalismo. MacGuigan, Jim: *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, London, 2004, pp. 38 y ss.; Yproductions: *Nuevas Economías de la Cultura. Tensiones entre lo económico y lo cultural*

por un lado, operar como un monopolio para que la competición no forzara a abandonar la “calidad” de los programas culturales o afectara a los programas educativos; por otro, implantar una *licence fee* (canon) regular para asegurar que los costes de los programas no fueran determinados por el rango de la audiencia – por ejemplo programas de alto presupuesto podían ir dirigidos a grupos minoritarios¹¹¹⁵. En parte, los éxitos de la BBC como instancia educativa, reguladora del buen gusto y de las conductas sociales, inspirarían a Grierson en la creación de una unidad cinematográfica en el Empire Marketing Board.¹¹¹⁶

8.1.2. El proyecto reformista de John Grierson

La carrera de John Grierson se emprende un poco más atrás en el tiempo, hacia 1924, gracias a una beca de la Rockefeller Foundation que le permite llevar a cabo una investigación en la Universidad de Chicago sobre la inmigración y sus efectos en las condiciones sociales de EEUU. El trabajar en un área que estaba liderada por la figura de Walter Lippmann y el tremendo impacto de su obra *Opinión Pública*¹¹¹⁷ tendrá una relevancia seminal en su conceptualización del movimiento documental. En este aspecto, como comenta Aitken, el idealismo de Grierson y sus inclinaciones hacia la social-democracia reformista dejaron calar sólo algunos aspectos de aquel empirismo americano. Del entorno de Lippman, Grierson retuvo la idea de que el ciudadano era incapaz de comprender una variedad de datos sociales complejos. De la necesidad de transmitir una serie de informaciones a la población civil, con vistas a impulsar una democracia supuestamente más lícita, el método de Grierson se empezó a forjar a través de la observación de la prensa sensacionalista:

The idea of documentary in its present form came originally not from the film people at all, but from the Political Science school in Chicago University round about the early twenties. (...) We were concerned with the influence of modern newspapers and were highly admiring of the dramatic approach implicit in the journalism of Mr. Hearst. Behind the sensationalizing of news we thought we recognized a deeper principle, and I think Mr. Luche at very much the same time was recognizing it too. We thought, indeed, that even so complex a world as ours could be patterned for all to appreciate if

en las industrias creativas, Investigación financiada por Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Barcelona, 2009.

¹¹¹⁵ Crisell, Andrew: *An introductory history of British broadcasting*, Routledge, London, 2002, p. 17.

¹¹¹⁶ Aitken, *Film and Reform*, p. 170.

¹¹¹⁷ Lippmann, Walter: *La Opinión Pública*, Langre, Madrid, 2003 (1922).

*we only got away from the servile accumulation of fact and struck for the story which held the facts in living organic relationship together.*¹¹¹⁸

Grierson volvió a Inglaterra influenciado no sólo por las refinadas ideas de los métodos cautivadores de la prensa amarilla, de las ideas de Lippman o Laswell sino, y de forma importante, por la eficacia visual del *Acorazado Potemkin* y las formas documentales de Flaherty en *Moana* (1926). De ello se desprendería un proyecto cinematográfico basado en la capacidad de la cultura del entretenimiento para educar a la población civil y proponer nuevas formas de gobernanza¹¹¹⁹. De este modo, Grierson entendió que frente a los dos procesos que afectaron la sociedad británica durante el periodo de finales de los veinte y principios de los treinta: el crecimiento del poder del Estado y el desarrollo del capitalismo corporativo; la emergencia del film documental y su cohesión en un movimiento¹¹²⁰ encontraba su razón de ser aprovechando además que estos procesos estimulaban la expansión de las relaciones públicas de la industria.¹¹²¹

Grierson concluyó, al final de su periodo de investigación, que el cine ofrecía la mejor herramienta para la integración de grupos sociales diversos a través de la producción de unos filmes que enfatizasen la interconexión entre lo individual y lo social. Grierson creyó que la industria cinematográfica, por su orientación comercial, no iba a asumir gran número de este tipo de películas, así que acudió al nuevo recurso disponible para tal proyecto cinematográfico y social: el Estado, o en su defecto, organismos con una presencia nacional muy fuerte.

Desde el ámbito del cine propagandístico y después de la Primera Guerra Mundial, el Estado británico ya había impulsado nuevas agencias como el Ministerio de Información en la que se incluyó al cine produciendo noticieros de guerra (*The Battle of the Somme*, 1916).

¹¹¹⁸ Citado en Ellis, Jack C.: *Grierson: life, contributions, influence*, Southern Illinois University Press, 2000, p. 22.

¹¹¹⁹ “Grierson, al final de su vida, considera que el hecho más singular del documental fue precisamente no buscar el dinero de Hollywood sino el del gobierno, comprometiendo a las instituciones con los propósitos del cine realista” en Ledo, Margarita: *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y muerte del documental*, Paidós, Barcelona, 2004, p.54.

¹¹²⁰ Traduciendo al inglés el término francés *documentaire* en febrero de 1926 al describir el film de Robert Flaherty *Moana* (1925) en el *New York Sun*. Algunos (Dodd & Dodd) han visto la conexión con la tradición literaria del siglo XIX denominada “The Unknown Englad” y cuyos autores de clase media-alta escribían sobre las áreas desconocidas de la clase obrera británica. En Lay, Samantha: *British social realism: from documentary to Brit-grit*, Wallflower, London, 2002, p. 41.

¹¹²¹ Aitken, Ian, “The Documentary Film Movement: The Post Office Touches all branches of life” en Hassard, John y Holliday, Ruth (Eds): *Organization-representation: work and organization in popular culture*, SAGE, London, 1998, p. 17.

En este impulso de los nuevos medios en el área de la propaganda gubernamental, no fue difícil que el EMB, organismo dedicado a la promoción de productos provenientes del imperio británico frente a la crisis posbélica, apoyara el proyecto de Grierson en la creación nuevas herramientas de mediación social para levantar el comercio y los valores coloniales británicos. Si los compromisos militares y políticos estaban en declive, el EMB iba a apostar por otras soluciones basadas en el consumo.

Dentro de esta empresa se dedicó una parte importante de los fondos a generar un departamento de relaciones públicas. Gracias a las simpatías entre Grierson y el secretario de la EMB, Steven Tallents, y también a la flexibilidad del organismo que frecuentemente obtenía contratos extra-gubernamentales de la industria, se genera la EMB Film Unit – de 1927 a 1933-. En este marco se desarrollaron los primeros documentales de Grierson: *Pescadores a la Deriva* (*Drifters*; 1929) promocionando la industria pesquera de Escocia; y una serie de *single-reel films* a base de material ya rodado y que suponía, según el propio Grierson, el mejor método de formación para sus alumnos¹¹²² –Paul Rotha y Basil Wright son quienes mayoritariamente montarán estos primeros filmes. Así surgen películas como *Conquest* (1930), sobre los migrantes del Oeste Americano a base de footage de films de Hollywood o *Lumber* (1930); *South African Fruit* (1930), *Canadian Apples* (1930), *Sheep Dipping* (1930), etc. A partir del 1931 y con más fondos para la unidad cinematográfica, Grierson gastará casi el total del presupuesto, unas 2.500 libras, en ofrecerle un documental a Flaherty. Esto respondía a una doble estrategia por parte de Grierson, por un lado Flaherty representaba un capital simbólico que legitimaría el documentalismo inglés y por otro, sus alumnos, puestos a trabajar bajo el ideal de pertenecer a un movimiento cultural, podrían nutrirse de las técnicas de éste. Así surgió *Industrial Britain* (Flaherty; 1931) que pronto se convertiría en el segundo gran éxito del grupo certificando la efectividad del método de trabajo colectivo de la escuela: Wright y Arthur Elton filmaron y Edgar Anstey editó el material con la supervisión de Grierson.

En lo que respecta al funcionamiento de dispositivos críticos desde estas primeras intrusiones en el mundo documental, la primera dimensión política que se le podía atribuir era la representación de la clase obrera y el mundo del trabajo junto al “country side” en un medio que, hasta entonces, había “negado” tal imagen¹¹²³. Aún así, dado el contexto comercial en el que se ubica y sin despreciar la apurada estética con la que Flaherty trabajaba, *Industrial Britain* captura a unos trabajadores de forma bastante

¹¹²² *Ibid.*, p. 120.

¹¹²³ Aludiendo aquí al título del libro de José Enrique Monterde *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana-Festival de Cine de Gijón, Valencia, 1997.

romántica¹¹²⁴, ilustrando las competencias de éstos forjadas a través de los años, de una forma positiva ensalza a unos maestros artesanos que “presiden” sus áreas de producción, en algún momento se alude a ellos como *chairmans* en el trabajo del vidrio, la siderurgia o el fundido de metal... El contexto reformista en el que el documental se estaba desarrollando no era precisamente un buen enclave para abordar dispositivos críticos salvo en contadas ocasiones, y de forma muy disimulada, tal como veremos más adelante. En este sentido, Grierson se tendrá que enfrentar a las críticas lanzadas sobre la cuestión de que, al margen de las innovaciones introducidas en el ámbito cinematográfico, al fin y al cabo los documentales no podían desprenderse de esa pátina promocional del gobierno. A ello contestaría en 1951:

*The documentary film, even under Tory sponsorship, was the first and only trade art form produced by social democracy, and did more than later Socialist Readers are inclined to allow to make their victory emotionally real.*¹¹²⁵

En este sentido, los logros que surgieron del complejo sistema de producción de la EMBFU se explican según dos fuerzas motrices: por un lado, las necesidades de promoción y propaganda de la administración estatal que recibía fondos del Departamento del Tesoro para realizar sus producciones y por otro lado, el impulso profesional de unos cineastas que defendían su propia autonomía creativa y alimentaban ciertas pretensiones artísticas a través de este modelo¹¹²⁶.

Grierson también dedicaría esfuerzos a una labor teórica donde plasmar su idea sobre la práctica documental:

Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. (...) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine

¹¹²⁴ De estas colaboraciones con Flaherty surgirán los documentales de la EMB: *The Country Comes to Town* (Wright, 1931); *O'er Hill and Dale* (Wright, 1931); *Upstream* (Elton, 1931) y *Shadow on the Mountain* (Elton, 1931) que junto a Lumper se les conocerá como los Imperial Six, comprados posteriormente por la Gaumont British. *Ibid.*, p. 122.

¹¹²⁵ En el prefacio de Grierson a Rotha, Paul: *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1951, p. 18.

¹¹²⁶ Heredero, Carlos F.: “El movimiento documentalista británico. la semilla del futuro y la herencia imposible” en Monterde, José E. y Heredero, Carlos F. (Eds.): *En torno al Free Cinema*, Ediciones de la Filmoteca-Festival Internacional de Cine de Gijón, Valencia, 2001, p.35.

*un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que puedan conjurar la mente del estudio.*¹¹²⁷

No sólo se filmaron documentales y se dotó de un cuerpo nuevo a este formato sino que Grierson realizó la puesta en marcha de espacios para la formación cinematográfica con ayuda del EMB pero con cierta independencia administrativa. Esta dualidad organizativa se basó en la entrada de fondos por parte de la EMBFU junto a la compañía privada New Era Productions a través de la cual se contrataban los servicios e infraestructuras. A través de la New Era eran contratados el resto de colaboradores de Grierson, con lo que él era el único contratado por el estado. Los talleres recogieron una docena de jóvenes de clase media y aunque se les pagaba tan poco que era ridículo e incluso lamentable, todos estaban atrapados por la emoción de un arte que se había puesto al servicio de lo social¹¹²⁸. En un tono socarrón, uno de los miembros del movimiento añadía: “The reason they distinguished between art and non-art as equivalent to documentary and non-documentary was because they were taking less wages, so it must be art.”¹¹²⁹

Si bien no podemos aludir al respecto del movimiento documental el despliegue pleno de un dispositivo crítico, sí podemos reconsiderar la permanencia o la captación de los vínculos entre el concepto de arte y la transformación de las formas de trabajo que se daban en la bohemia decimonónica y que hábilmente fueron introducidas por Grierson en el cine subvencionado. En este sentido, las estrategias con las que Grierson trabajará en los organismos oficiales acabarán desembocando en un discurso reivindicativo por parte de sus seguidores que los llevará a inscribirse en las filas llamadas “independientes”. Este calificativo de independencia podía implicar tanto una vía directa a la acción crítico-ideológica como a la experimentación en términos meramente formales. De hecho, durante los

¹¹²⁷ Grierson, John: “Postulados del documental” (1932-1934) en Romaguera-Alsina, *Textos y Manifiestos*, pp. 139-147.

¹¹²⁸ Ellis, Jack C. y McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*. Continuum Books, NY-Londres, 2005, p. 61. También Kuhn apunta a la contradicción intrínseca a las unit films donde precisamente este hecho de cobrar cantidades míseras o incluso trabajar sin honorarios podía haber sido rechazado por parte del personal más radicalizado políticamente, sin embargo, el hecho de trabajar colectivamente y esquivando los modos capitalistas constituía la distinción política del movimiento documental. Kuhn, Annette: “British Documentary in the 1930s and Independence: Recontextualising a Film Movement” en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, London, 1980, pp. 24-33.

¹¹²⁹ Montagu, “Interview”, p. 92.

años treinta, el término independiente en el cine británico comenzaba a articular tanto a sectores marginales y militantes como al entorno de la revista *Cinema Quarterly* que acabaría siendo el órgano oficial del efímero Independent Film-Makers' Association, con su primera y única escuela de cine durante el verano de 1934 fundada en Edimburgo en 1933, su consejo asesor estuvo formado por Anthony Asquith, John Grierson, Andrew Buchanan, Stuart Legg, Paul Rotha y Basil Wright¹¹³⁰.

Si intentamos generar cierta cohesión dentro del ámbito independiente, habrá que considerar que no todas las producciones documentales se ubican en las mismas condiciones y contextos de producción. De este modo, Annete Kuhn¹¹³¹ apunta: "The independent film movements of the 1930s existed as a set of institutional practices defined in terms of particular modes of organisation for the production of films, inscribing a series of at times contradictory positions with regard to their own practice"¹¹³². Sobre esta contradicción, Kuhn se refería a la aparente contradicción entre unas entidades cinematográficas protegidas por el Estado que operaban sometidas a los requisitos de la propaganda a la vez que justificaban la protección por el mérito artístico de las películas producidas. Desde la bibliografía clásica sobre el cine y el documentalismo británico, funcionando a base de una historia de los autores, estas cuestiones aún no habían sido puestas en cuestión.

8.1.3. El capital cultural del movimiento documental: arte y realismo al servicio de la industria.

A mediados de los treinta, una vez los documentalistas están ya plenamente formados y desprendidos de la supervisión de Grierson, encontraremos compañías como la Strand Film Company, la primera firma independiente dedicada al documental y fundada por Donald Taylor y Paul Rotha en 1935; o la Associated Realist Film Producers como plataformas para la administración de nuevos sponsors a la vez que otras compañías privadas como la Shell, generaban su propia unidad cinematográfica (con Edgar Anstey, Arthur Elton, Len Lye) o emergían patrocinadores nuevos como la Compañía de Gas Británica.

Respecto a Grierson, éste abandona Gran Bretaña en 1938 para montar la primera Film Office del National Film Board of Canada. Con el estallido de la IIGM la unidad del General Post Office se transfiere al

¹¹³⁰ Johnston, Claire: "Independence and the Thirties. Ideologies in History: An Introduction" en Macpherson, *Op. cit.*, pp. 9-23.

¹¹³¹ Kuhn, "British Documentary in the 1930s and Independence: Recontextualising a Film Movement", pp. 24-33.

¹¹³² *Ibid.*, p. 26.

Ministerio de Información renombrándose como Crown Film Unit donde seguirán trabajando figuras como Humphrey Jennings.

El cometido de estas conexiones con el sector privado, radicaba en solventar la irregular financiación estatal y de paso “coordinating all the directors of Documentary films under one banner”. Basil Wright, apuntaba en la revista de vanguardia *Film Art*¹¹³³, que puesto que el verdadero objeto del documental es sociológico y por tanto, de valor sólo para los departamentos gubernamentales interesados en las relaciones públicas –que paradójicamente oponen a la idea de propaganda-, los independientes deben saber encajar los intereses de los sponsors con las capacidades del creador para generar formas de expresión adecuadas a las necesidades artísticas y comerciales.

Tras la disolución de la unidad cinematográfica de la EMB, Grierson también optará por establecer lazos contractuales más allá del organismo estatal de la General Post Office que asumía ahora la nueva Unit film: el Chesterfield Education Authority, El Ministries of Labour and Adversiting, the Travel and Industrial Association, la Ceylon Tea Company o la BBC. Todas ellas eran o bien instituciones públicas o bien asociaciones gremiales o corporaciones comerciales. Las películas producidas en estas circunstancias, según destaca Aitken, “are pervaded by a form of liberal, humanist sentiment, which shows workers as individuals, possessing integrity, judgement, and a knowledge drawn from experience”¹¹³⁴. En cierto modo, el énfasis en la representación de la clase obrera entraba en contradicción con los intereses de los sponsors al proferir una mirada más intensa a las formas de trabajo tradicional, la cultura popular y los valores orgánicos que sobre las infraestructuras comerciales, la vida moderna y sus procedimientos.

El traspaso de la EMBFU a la General Post Office (1933-1940) donde Tallents había sido nombrado presidente y donde entrará a dirigir Humphrey Jennings, supuso que la estructura de producción ensayada en la EMB –con administración privada de la producción- se viera modificada en la GPO cuando éste se convirtió en el nuevo impulsor de la propaganda estatal. En 1935 la productora de la GPO que contrataba al personal creativo externalizó en la Associated Talking Pictures el sector técnico. Esto no impidió otras medidas de freno frente a las intervenciones estatales; el modelo organizativo separando dirección creativa y técnica permitía bastantes libertades así como estar fuera de la industria los mantenía impermeables a los criterios de rentabilidad comercial y el prestigio crítico que habían alcanzado funcionaba como coartada para justificar la autonomía

¹¹³³ Wright, Basil: “The Future of Documentary”, *Film Art*, Vol. 3, nº 8, Spring, 1936, pp. 44-52.

¹¹³⁴ Aitken, “The Documentary Film Movement...”, p.21.

creativa¹¹³⁵. En este sentido, aunque se trate de un movimiento al servicio de una institución, Grierson y su concepción de las formas de organizar el trabajo y el barajar paradigmas artísticos en la realización, de nuevo lo inscribían en el sector de las prácticas independientes. De hecho, incluso algunos directores de la GPO representaron a veces cierto flanco anti-capitalista por su “seria” aproximación a la clase trabajadora y por su rol como artistas luchando contra el individualismo y las políticas de beneficio de Hollywood¹¹³⁶.

En el discurso que atraviesa el movimiento documental, la ficción era considerada por las figuras del documentalismo –sobre todo por las más politizadas– como el paradigma del modo de producción encorsetado en las demandas de mercado. Los propios documentalistas y la prensa especializada establecían así la correspondencia insalvable entre ficción y entretenimiento, mercantilización de la cultura y producción seriada. En el extremo opuesto, se hallaba el área identificada con el “arte” en la que precisamente el movimiento documental se veía inscrito teniendo en cuenta que éste rechazaba el componente ilusorio o mistificador de las ficciones¹¹³⁷. Una falsa dicotomía entre realidad vs entretenimiento que lleva a pensar que para muchos, la forma documental contenía de forma implícita una política de la verdad que, aunque articulada “creativamente”, remetía siempre a la realidad de forma directa: *donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo, el cine era documental por ese solo hecho*.¹¹³⁸ Esto era así y se potenciaba en la idea del “uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente y en términos sociales la vida de la gente tal como existe en realidad”¹¹³⁹.

De este modo, Rotha definía “los principios del documental”: “The documentary method, as a distinct kind of film, as an interpretation of social feeling and philosophic thought quite different in purpose and form from the Entertainment motives of the story-film, has materialised largely as the result of sociological, political and educational requirements. (...) we have tried to show that documentary is a genuine independent kind of cinema...”¹¹⁴⁰

En el documental pues, venían justificados los efectos poéticos, la experimentación con el sonido y la manipulación de éste para crear efectos “de modernidad” que contrastaban con la imagen de las formas de vida rurales en films como *Song of Ceylon* (Wright, 1934) producido por la GPO

¹¹³⁵ Heredero, *Op. cit.*, p. 37.

¹¹³⁶ Macpherson, *Op. cit.*, p. 128.

¹¹³⁷ Sobre estas manifestaciones e puede consultar por ejemplo el primer número de *Cinema Quarterly* de 1932. Kuhn, “*British Documentary in the 1930s and Independence: Recontextualising a Film Movement*”, p. 26.

¹¹³⁸ Grierson, “Postulados del documental”, p. 139.

¹¹³⁹ Según el subtítulo del libro de Rotha, *Documentary Film*, *Op. cit.*

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 105.

con sonido de Cavalcanti – esta pieza recibiría un año después el premio a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Bruselas- o *Coal Face*, cuya presentación en el Film Society fue anunciada como “an experiment in sound”¹¹⁴¹ anunciaban la pátina creativa del documentalismo.

Otras realizaciones como el film de la GPO *Night Mail* (Wright y Harry Watt; 1936) se decantarán hacia formas más austeras con un estilo más cercano al informativo, con una fotografía y factura también excepcionales, no incluyendo música hasta la parte final cuando se recitaba el poema de H. D. Auden acompañado de la música de Benjamin Britten.

Si existía cierta antipatía respecto al cine e industria comerciales, la artísticidad asociada a la estética realista servía como subterfugio aunque sin un discurso plenamente específico sobre qué es lo realista.

En cuanto al resto de prácticas documentales realizadas durante la segunda mitad de los treinta, Grierson fundaría el Film Center y Cavalcanti, junto a Henry Wyatt, liderarían la unidad de la GPO. En este traspaso de poderes a la GPO, el logro más importante sería el desarrollo del documental “dramatizado y naturalista”, un estilo propio de Cavalcanti, que se mostraría en: *Enough to Eat* (1936), *The Saving of Bill Blewitt* (1937) y *North Sea* (1938) utilizando gente corriente en la interpretación del guión y sustituyendo la voz en off narrativa por diálogos¹¹⁴² un primer paso desde el documental hacia nuevas formas de ficción que marcarán el periodo de guerra y postguerra y el llamado “film de calidad”.

Jeffrey Richards, señala la importancia del movimiento documentalista – en su incidencia sobre la ficción comercial¹¹⁴³- como campo de formación y difusión de un nuevo realismo que se impondrá, después de la IIGM, en los filmes de ficción. Anteriormente se habían dado ya colaboraciones fructíferas con la industria cinematográfica convencional como en el caso de *Hombres de Aran* (*Man of Aran*, 1934) de Flaherty que fue producido por la Gainsborough Pictures¹¹⁴⁴ de Michael Balcon quien, a

¹¹⁴¹Aitken, Ian: “Coal Face” en *Screenonline* BFI <http://www.screenonline.org.uk/film/id/461606/> [Consulta: 15 de agosto de 2010].

¹¹⁴² En *North Sea* se usó por primera vez una integración entre técnicas documentales y métodos derivados de la ficción, no hay voz en off y los personajes están caracterizados individualmente como personajes de la narración que es interpretada por obreros reales pero éstos reproducen un guión previo escrito por Harry Watt. Aitken, *Film and Reform*, p. 145.

¹¹⁴³ Richards, Jeffrey: “El cine británico del periodo 1930-1945” en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (Coords.): *Historia General del Cine, Europa y Asia (1929-1945)*, Vol. 7, Cátedra, 1997, pp. 157-192.

¹¹⁴⁴ Con la dirección de Balcon, la Gainsborough entabló relaciones con la UFA de los años veinte y principios de los treinta. Así, aquellos que resultaron incómodos para la UFA con su entrada en el periodo de Hugenberg, serían acogidos por la empresa de Balcon: Conrad Veidt, Elizabeth Bergner, Berthol Viertel, Mutz Greenbaum y Alfred Junge. Con el estallido de la IIGM, Gainsborough ahora con la influencia de Ted Black y Arthur Rank, la compañía se convertirá en una de las líderes del mercado inglés por su producción de

su vez, se fusionó con la Gaumont-British Pictures Corporation - competidora privada en la producción de cortos documentales y noticieros-. Aunque no hay que tener en cuenta que, tal como comenta Aitken, ya desde la IGM compañías privadas y Estado mantenían unas relaciones muy estrechas a través de la facilitación de material rodado para generar cortos sobre la guerra como *The Battle of Jutland* (1921) y *Armageddon* (1923)¹¹⁴⁵.

La proliferación de organismos que el movimiento documental disemina durante esta época es notable. Mientras Grierson explota sus capacidades como asesor a través del Film Center, tanto a instituciones estatales como privadas a partir de 1936, consigue que Shell Internacional, a través de un informe sobre los beneficios de invertir en películas de interés público, pusiera en marcha la unidad de cine dedicada a la producción documental sobre temas técnicos y científicos¹¹⁴⁶.

Otros como Paul Rotha junto a los demás documentalistas crearán todo un conglomerado documental con organismos como la Association of Realist Film Producers; Strand Film Unit junto a Donald Taylor y Stuart Legg en 1935; Realist Film Unit con Basill Wright en 1937. Esta última desviaría presupuesto para la realización de documentales con Ralph Bond y los grupos de la Workers Film Association y las sociedades cooperativas. Sobre todo en Paul Rotha, como puente entre la práctica documental y las prácticas más politizadas de la izquierda, encontraremos incisos sobre la diferenciación entre dos tipos de documentalismo. Rotha sintetiza el panorama según dos extremos entre los cuales existen varias posibilidades: un realismo romántico y evasivo, donde incluye a Flaherty, y otro en el que se ponen en marcha las herramientas de análisis social siendo éstas la primera demanda del método documental.¹¹⁴⁷

Ciertamente, en este movimiento y de forma consciente, se abrió la posibilidad a toda una gama de prácticas diversas, más o menos impresionistas, más o menos dramatizadas...etc. Este pluralismo, en lo que a códigos "realistas"¹¹⁴⁸ se refiere, y su apoyo en el capital cultural del

melodramas para mujeres que continuaría la dirección de la productora Betty Box. Gracias a la incorporación de guionistas conocedores del gusto popular y las formas hollywoodienses que se hicieron con el público femenino. Hacia los primeros años cuarenta realizarían películas en esta línea, visualmente extravagantes y moralmente ambivalentes como *The Man in Grey* (Leslie Arliss, 1943) o *Madonna of the Seven Moons* (Arthur Crabtree, 1944) dilapidadas por la crítica. Harper, Sue: *Picturing the Past: the Rise and Fall of the British Costume Film*, Indiana University Press-BFI, 1994; Harper, Sue: *Women in British Cinema*, Continuum, London, 2000.

¹¹⁴⁵ Aitken, *Film and Reform*, p. 163.

¹¹⁴⁶ Ellis, Jack C y McLane, Betsy: *A New History of Documentary Film*, Continuum International, London, 2005, p. 63.

¹¹⁴⁷ En Rotha, *Documentary Film*, pp. 105-118.

¹¹⁴⁸ Tal como apuntaba Andrew Tudor y tal como veremos a medida que avanzan los años treinta y cuarenta: "The label 'realism' has always claimed some value in and of itself,

discurso artístico-experimental, hacían que la naturaleza del movimiento documental como brazo propagandístico del Estado quedara enmascarado o desactivara la problemática. Tal carácter realista también naturalizaba la idea de que un grupo de directores de tendencia socialdemócrata o progresista trabajase para un gobierno conservador. Así pues y como veremos más adelante, tanto el movimiento documental como el cine hecho en la izquierda comparten el mismo discurso fundamentado en una amplia idea de realismo que se define por oposición a la ficción comercial. Todos ellos se acogerán al auspicio de la “independencia” y sin graves tensiones entre unos y otros.

A diferencia del contexto alemán, en el Reino Unido no aparecerán voces críticas que defiendan ciertos parámetros populares o comerciales propios de la ficción como motivos a insertar en discursos radicalizados. Alguna incursión práctica de cineastas politizados en la industria convencional como Ivor Montagu no tendrá ningún valor en este sentido. Donde sí quizá podríamos salvaguardar cierto carácter crítico desde la reformulación de códigos convencionales era en las tempranas comedias satíricas de la época muda de Adrian Brunel¹¹⁴⁹.

8.1.4. ¿Dispositivos críticos desde la propaganda institucional?

Donde podríamos rastrear cierto carácter crítico, considerando siempre que se trata de un movimiento encorsetado en los límites que la promoción de los asuntos nacionales imponía, es en algún documental como *Shipyards* (1934), del que su realizador Paul Rotha manifestaría que era “el primer documental británico que expresaba objetivos sociales”¹¹⁵⁰. *Shipyards*, producido por Gaumont-British, muestra el proceso de construcción por parte de los astilleros de Lancaster de un navío para cruceros. Podríamos aventurar aquí que Rotha realiza un film con un tono tímidamente divergente al resto del movimiento. En primer lugar nos introduce las

(...)In effect, then, 'realism' is a label which many generations of critics have used as a de facto substitute for 'highly valued'. Like many similarly relativistic terms it can be easily employed as an argument-topping justification.” Tudor, Andrew: “The many mythologies of Realism”, en *Screen*, Vol. 13, nº 1, Spring, 1972, pp. 27-36.

¹¹⁴⁹ Sobre Brunel, Montagu explicaba su papel “clandestino” en la fundación de la Film Society al verse instigado por la industria del cine a deshacerse de su vinculación con este movimiento bajo la amenaza de no volver a encargarle ninguna película: “so that he was forced to resign from all connection with the Society, or he would never have been allowed to make another picture. He helped us in every conceivable way and we worked from his office, but his name did not appear on our notepaper. These were the sort of pressures that were brought to bear” en Wollen, Peter; Lovell, Alan y Rohdie, Sam: “Interview with Ivor Montagu” en *Screen*, Vol. 13, nº 3, Autumn, 1972, pp. 71-113.

¹¹⁵⁰ También era el único de sus primeros filmes del que Rotha guardaba afecto. Declaraciones de Rotha en *El cine realista inglés*, *Op. cit.*, p. 58.

condiciones sociales en las que los trabajadores viven en sus barrios confinados, “unos modos de subsistencia dependientes de la construcción de navíos”, mientras la masa de trabajadores yendo a trabajar nos recuerda un montaje muy parecido a tal como abre *Kuhle Wampe*, a través de cierta abstracción generada mediante los planos distanciados del contexto cotidiano de la clase obrera.





Junto a la voz en off enumerando oficios, barrios, datos informativos sobre el tipo de trabajador portuario, el sonido de las pisadas de una multitud en decalaje con el montaje de planos generales... el film se inicia basándose en el exceso de modo que imagen y guión apuntalan el confinamiento obrero en las barriadas. El juego entre sonido e imagen continuará presente a lo largo del documental.

Las reminiscencias al cine soviético son palpables por el uso del montaje y el juego con la banda sonora: enumerando todas las piezas y trabajos a realizar mientras multitud de planos nos muestran en ritmo constante la cadena de montaje.

En determinados momentos, incluso podríamos intuir el sustrato marxista de Rotha cuando después del concienzudo trabajo, los obreros en planos yuxtapuestas a los futuros usuarios del navío, se presentan desposeídos del objeto producido: montaje alternado planos de obreros viendo como se aleja la nave contra planos de clases altas subiendo al barco; planos de obreros trabajando e imágenes superpuestas de los futuros viajantes del Orion en sus vacaciones tropicales...



De este modo, dentro de toda la tendencia realista proclive a mostrar ciertos problemas sociales moviéndose dentro de los límites propagandísticos de los sponsors, algunos documentos incidían un poco más allá de la mera exposición positiva de la clase obrera o de los tintes antropológicos, bien por circunstancias coyunturales, bien por la propia politización de sus directores. Nos referimos aquí a tipos como *Housing Problems* (1935) de Elton y Anstey para la British Comercial Gas Association mostrando, sin apelar a la compañía de Gas, los serios problemas de la reforma de viviendas sociales y con los afectados hablando directamente a cámara.





De igual modo operaba *Hoy nuestra vida* (Today We Live, 1937) de Ruby Grierson y Paul Rotha además de la colaboración con Ralph Bond quien, como veremos más adelante, será uno de los ejemplos de cineastas más comprometidos políticamente¹¹⁵¹. *Hoy nuestra vida* mostraba la situación precaria de los mineros y el colectivo de mujeres trabajadoras de la villa de South Cerney. Este documental fue realizado para la National Council of Social Service por Strand Films. La compañía fundada por Rotha, John Taylor y Stuart Legg será uno de los mejores ejemplos para mostrar la dialéctica en la que el documental se situaba: “Rotha, who wanted to make social comments, whilst being forced to remain within the restrictions imposed by private sponsorship (...). The question is, whether films such as *Today We Live* merely served as a “safety valve” for social discontent or whether the critical material which they contained contributed to a process of reform”¹¹⁵².

El documental mostraba, también sin apenas patrocinio del National Council, cómo los habitantes de South Cerney, en colaboración entre ellos y de forma emprendedora, logran organizarse para, a pesar de la crisis y el paro, levantar un centro social y un taller para que los parados adquieran nuevas competencias. Un espíritu autónomo de colaboración ciudadana que será el discurso identitario impulsado también por parte del gobierno como forma de superar los estragos bélicos y la crisis.

¹¹⁵¹ Al respecto de estos dos documentales comenta Swan: “When documentary crews made a rare excursion into working class homes, as in *Housing Problems*, they tended to retain their detachment and alienating approach. In contrast, two Strand films, *Here is the Land* and *Today We Live*, attempted a much more sympathetic portrayal of working class family life, and were not films that could be accused of slumming. Rotha had developed a familiarity with ordinary working class men and women that reached its maturity in the films he made for the Ministry of Information during the war. In essence, Rotha presented the worker as completely blameless for his own unemployment. Workers were shown as anxious to take advantage of the services of government bodies and organizations such as the Land Settlement Association. As in the Post Office films, it was an essential part of these films that all roles should be played by real people, not professional actors.” Swan, *The British Documentary Film Movement*, p. 117.

¹¹⁵² Aitken, *Film and Reform*, p. 137.





El documental abre con un largo prefacio sobre las condiciones sociales de la clase obrera británica, el éxodo a las ciudades y la consecuente aglomeración sin control en los *slums* junto a la consecuente desmembración de las poblaciones rurales, los problemas de vivienda y la desatención institucional de los veteranos de guerra...Para pasar luego a la parte dramatizada por los habitantes de South Cerney.

En esta línea destaca “the film story of subsistence production”, el anómalo documental *Eastern Valley* (1937) de Stuart Legg y Donald Alexander para Strand Films y financiado, no por una empresa comercial, sino por petición de la Society of Friends – también conocidos como la comunidad religioso-disidente de los cuáqueros. El documento narra cómo tras los efectos de la Depresión en los valles de Rohnnda en Gales sus ciudadanos se organizaron en la Eastern Valley Subsistence Production Society. Este tipo de sociedades nacían del trabajo voluntario de un grupo de gente que volvía a un sistema cooperativista retomando los trabajos agrarios de la zona y funcionando mediante trueque y precios de coste. En este sentido, *Eastern Valley*, producido desde la independencia es un film cercano al agit-prop. El film fue rodado en el mismo Eastern Valley con los habitantes y los implicados en el “experimento social”¹¹⁵³. El objetivo era difundir los modos en los que se podía poner en marcha un modelo cooperativo y animar a ello en las zonas rurales y las zonas devastadas por la crisis.

¹¹⁵³ Existe una publicación –no localizada– sobre la película y la iniciativa en Legg, Stuart y Donald, Alexander: *Eastern valley: the film story of subsistence production*, Edgar G. Dunstan, 1938.



Eastern Valley combinará también partes documentales con partes dramatizadas por los propios socios de la cooperativa

Desde otro punto de vista, tal como comenta Montagu al respecto de la conciencia o voluntad de estos directores de hacer cine político, esta dimensión abarcaba a todo el documentalismo y no sólo a estos casos excepcionales:

To reach the screen you had to be so restrained with it. They got away with that film that was made about rents (Housing Problems) but it was so rare, so rare. Really it was impractical. Take for instance Basil Wright making Song of Ceylon, a lovely picture, or making the Post Office things. They were political films for those days. (...) The Documentary films were teaching people that working class people were human beings¹¹⁵⁴

Como veremos más adelante, la realización de un cine más conscientemente político será más ampliamente asumida por los grupos militantes, no obstante cabe decir que estas producciones, al contrario del movimiento documental, no supusieron demasiadas innovaciones en lo que a un discurso estético se refiere ya que no era ese su objetivo como tampoco lo sería el generar una conciencia crítica a nivel lingüístico. Debemos entender aquí que, si bien el cine documental no soportaba un discurso crítico más allá de la inclusión de la clase obrera en la representación cinematográfica y en la reformulación de los códigos documentales, el cine

¹¹⁵⁴ Wollen et al., "Interview to Ivor Montagu", p. 90.

militante tampoco se verá capacitado para elaborar prácticas que superen la mera adscripción de la política al cine. Estas dos dimensiones, al contrario del caso alemán, a menudo serán consideradas como ámbitos estancos, adscribiendo la praxis de la militancia al sentido más inmediato del concepto de cine político¹¹⁵⁵.

El grupo formado por Harry Watt, Basil Wright, Edgar Anstey y Paul Rotha, mayoritariamente en el ala izquierda del movimiento documental, rodaría numerosas películas (*World of Plenty*, 1943; *Children of the city* de B. Cooper, 1944; *Land of Promise*, 1946) para promocionar las actividades de sus patrocinadores (Ministerio de Trabajo, Información, etc.) pero aprovechando la entredicha para introducir cierta “crítica social” que iría acompañada de las correspondientes protestas por parte de los financiadores. Pero los tintes filocomunistas o políticos más a la izquierda, tal como comenta Aitken, deben ser considerados como perfiles políticos del mismo modo en que lo fueron otros grupos vinculados al campo de la comunicación como Mass Observation, The Next Five Years Group¹¹⁵⁶ y Political and Economic Planning, que al igual que el documentalismo estaban motivados por construir una nueva socialdemocracia en oposición al dominante conservadurismo del periodo de entreguerras sin ocupar ninguna posición socialista explícita¹¹⁵⁷. Si había alguna componente crítica en el movimiento documental institucional, debido a sus objetivos como herramienta de mediación social, la señalaban como *a spirit of balanced criticism*. Así lo definía el mismo Cavalcanti al hablar del espíritu de realismo social de un documentalismo desde los márgenes institucionales:

For, despite the fact that these films were subsidized by governmental bureaus, their makers did not consider themselves government employees; and they did not believe themselves obliged to express an elemental propagandistic conformism. Here was criticism expressed in an objective form. They were seeking to make everyone conscious of the real social problems of the community. This single

¹¹⁵⁵ Sobre esta cuestión es interesante volver de nuevo a la entrevista realizada a Montagu en 1972, a la pregunta *You did have some notion of the political cinema at the same time?* La respuesta va a ser:

Not under British conditions. You know, making all the films one could, but we didn't expect that . . . I don't know, you use the word cinema as if that were a sort of school. One made a particular picture for the Party because the Party asked for one for a particular campaign, that was all”, *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁵⁶ Para más información sobre este grupo y otras políticas y proyectos públicos véase Ritschel, Daniel: *The politics of planning: the debate on economic planning in Britain in the 1930s*, Oxford University Press, 1997, pp. 232-279.

¹¹⁵⁷ Aitken, Ian: “The British Documentary Film Movement” en Murphy, Robert: *The British Cinema Book*, BFI Publishing, 1997, p. 59.

*attitude implied a revolution.*¹¹⁵⁸

Fuera o no una revolución en toda la amplitud del concepto, el éxito del proyecto iniciado por Grierson conduciría a que las películas de tipo documental se proyectaran en el Imperial Institute Cinema y ya en 1932 un millón y medio de escolares habían visionado los films¹¹⁵⁹. Esto animaría los debates sobre la función educadora de los medios de comunicación durante el periodo de entreguerras influyendo a su vez en la teoría y praxis posterior. En el entorno del documentalismo se organizarían publicaciones como *Cinema Quarterly*, *World Films New* dirigida por el mismo Grierson y *Documentary Newsletter*¹¹⁶⁰.

La filosofía del movimiento documentalista británico era la de crear una ciudadanía informada y educada por lo que la relevancia del movimiento griersoniano, más allá de establecer una herramienta para mediar en los asuntos sociales, situaría en primer plano la posibilidad de crear imágenes y modos de hacer nuevos sin necesidad de convertirse en un hecho marginal. El movimiento documental será el punto de mira, no sólo en la estética del cine realizado durante toda la década posterior o en ciertos aspectos del Free Cinema (Humphrey Jennings), sino que determinará y será el punto de mira del discurso legitimador del cine británico en los años treinta y cuarenta con la proyección de un “cine de calidad”, y por su capacidad por introducir el componente creativo en la creación de códigos lingüísticos dentro de unas estructuras normalizadas y dentro de un circuito comercial y por presentar alternativas a los modos de producción. Algunos aspectos de todo ello, entre otros, determinarán no sólo el concepto de independencia que se baraje en estos momentos –sea por asimilación o por oposición– sino algunas de las reformas que el cine experimental recuperará con movimientos como la London Film-makers’ Co-operative en 1967 o la fundación del Independent Film-makers Association en 1974¹¹⁶¹ y en las que, por otro lado, no dejan de

¹¹⁵⁸ En una entrevista a Cavalcanti por Emir Rodriguez Monegal en “Alberto Cavalcanti”, *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 9, nº 4, Summer, 1955, pp. 341-358.

¹¹⁵⁹ *Ibid.* p.3.

¹¹⁶⁰ La respuesta crítica a los planteamientos representacionales del movimiento documental llegarán en los setenta con la ola crítica del formalismo y la semiótica, en el caso de UK encabezada por Bill Nichols en y la revista *Screen*. Pero, para Aitken, la crítica más significativa que se le hizo al movimiento durante los 70 y 80, fue la subordinación del movimiento a la planificación gubernamental de la ciudadanía, dejando fuera cualquier otra postura no consensuada o con una ideología alternativa. También que las ideas de Grierson, más o menos válidas en su contexto, han sido recuperadas por la televisión contemporánea en vistas de institucionalizar una doctrina de “balance” –equilibrio– supuestamente neutro y justo. *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶¹ Junto a la ascensión del cine alternativo después de la llegada del Free Cinema existieron otras propuestas con una trayectoria basada en el amateurismo. Esta tendencia se vendrá a conocer como The Underground Cinema Movement y estará ligada a la London Co-op en

establecerse tampoco relaciones con el sistema democrático que integrará los movimientos “independientes” en sus programas a través de instituciones como el British Film Institute –conquistado por la generación del Free Cinema- o el Arts Council.

Por otro lado, las críticas negativas que le han llovido a Grierson, y que ya han sido esbozadas anteriormente, versarán sobre su idea de máquina de propaganda al servicio de un Gobierno Nacional de corte paternalista y con una visión de lo social y político basada en la negación de los conflictos y auspiciado por un estado “poderoso” y “benevolente” a la vez: “Combining reformists fervour with an interest in experimental aesthetics, and with a funding structure designed to inaugurate a new political era, the GPO Film Unit produced Films “portraying British life” which created a new realist mythology for a Britain struggling to represent itself to the World as a stable and contented nation”¹¹⁶².

8.2. ¿Contra el Estado? La articulación del concepto independencia

En el proceso de generación de una cultura crítica asociada al cine y no adherida a las instituciones estatales, hay que mencionar el movimiento intelectual que desde principios de los años veinte, en parte debido por la dominación americana sobre el mercado británico, fue elemental en el desarrollo de un nuevo acercamiento de la burguesía intelectual al cinematógrafo. Este proceso se generó desde una facción de jóvenes universitarios que habían trabajado para la industria del cine y que se habían auto-organizado en torno a la London Film Society, fundada en 1925, estará en contacto con el Cambridge Film Guild y revistas como *Close up*, *Film Art*, *New Cinema*, *Cinema Quarterly* y su relevo del 1936-1938 la *World Film News*.

Junto al círculo de la London Film Society podemos diferenciar otras dos tendencias no excluyentes en ese marco del cine británico llamado “independiente” y diferenciadas del movimiento documentalista. Una línea estará más preocupada en introducir un carácter experimental y artístico en el cine y no dudará en mantener relaciones fluidas con el movimiento documental, nos referimos aquí al entorno denominado *Art Cinema*. La otra tendencia, organizada a través del Workers’ Film Movement¹¹⁶³, estará

los años sesenta. De este modo, las derivas del underground, del amateurismo o de la vanguardia cinematográfica que se forjan en la historia cinematográfica británica hasta nuestros días, muchas veces se definirán por un marcado rechazo a cualquier tipo de subvención estatal (New London Underground). Para más información sobre el tema véase Reekie, Duncan: *Subversion. The definitive history of underground cinema*, Wallflower Press, London, 2007.

¹¹⁶² Introducción de Don Macpherson a Macpherson, *Op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶³ Este movimiento de cine obrero y de los grupos Kino establecía lazos con el más

motivada por la militancia política y en la batalla contra la censura, y por tanto, contra algunas medidas gubernamentales que impedían, por ejemplo, exhibir películas soviéticas. Parte de los involucrados en estas dos manifestaciones pasarán a generar sus propias estructuras y producciones marcadas además por una fuerte preocupación por temas político-económicos.

Estas dos tendencias, la englobada bajo el concepto del *Art Cinema* y la más politizada conjugada en torno al Workers' Film Movement – generado a partir de 1929 con la idea de generar grupos de cine obrero produciendo películas en formatos subestándar y difundiendo films soviéticos- no deben entenderse como dos líneas opuestas o antagónicas entre sí.

Tampoco las tensiones entre las figuras o grupos más cercanos al laborismo y las cercanas al comunismo tienen la misma magnitud que en otros países como podía pasar en la República de Weimar¹¹⁶⁴. Los argumentos ideológicos que afectarán a la amplia idea del cine independiente británico son más atemperados que en otros contextos europeos. Aún así y sin un cuerpo teórico radical, las figuras más comprometidas con el cine independiente generarán fructíferos intentos por cambiar las estructuras y modos de producción cinematográficas, tanto desde el marco de la independencia, como desde dentro de la misma industria cultural en casos aislados (Ralph Bond y el ACT Films Ltd.). De igual

antiguo movimiento del Workers' Theater Movement ligado a la tradición cultural y teatral socialista desde 1870 y a la revista *The Clarion* (desde 1891). En 1926 se funda el Workers' Theater Movement propiamente dicho y miembros de éste traspasarían también al Workers' Film Movement y viceversa, realizando actividades conjuntas, filmaciones, representaciones teatrales, experimentos de teatro y cine en las calles, etc. Fuentes recuperadas de las actividades del WTM pueden consultarse en Samuel, Raphael y Thomas, Tom: "Documents and Texts from the Workers' Theatre Movement (1928-1936)" *History Workshop*, nº 4, Autumn, 1977, pp. 102-142.

¹¹⁶⁴ En el caso inglés, lo que se vino a llamar la "Red Decade" como respuesta política a la crisis generada en 1929 marcó la verdadera entrada del marxismo en Gran Bretaña. Hasta la fecha no es posible hablar de una corriente marxista o comunista de relevancia que entre en conflicto con la socialdemocracia. Con la entrada de la crisis se desarrollará cierta cultura marxista a partir de publicaciones como la *New Writing*; la *Left Review* y sobre todo, gracias a actividades asociativas como las del Left Book Club. El marxismo británico ha sido caracterizado por ser una incompleta y derivada versión del marxismo soviético, sin una tendencia local y siempre en transferencia con la tradición del movimiento obrero británico. La influencia más relevante del marxismo resultó ser la que se dió en el campo cultural, sobre todo en cuestiones sobre la conciencia de clase y en el análisis materialista a través de la crítica literaria, siempre por encima de las demandas revolucionarias o propuestas artísticas radicales. Para más información sobre el tema véase MacIntyre, Stuart: *A Proletarian Science, Marxism in Britain: 1917-1933*, Lawrence & Wishart, London, 1987; Linehan, Thomas P.: *Communism in Britain, 1920-39: from the cradle to the grave*, Manchester University Press, 2007; Laski, Harold Joseph: *Communism*, Routledge, London, 1968.

modo, se dieron estrategias por insertar la experimentación formal más allá del cine de vanguardia, como ocurrió en el área del film publicitario (Norman McLaren) entendido como una parte más del sector artístico. De momento, vamos a intentar dibujar qué representa y qué abarca el panorama independiente británico a través de sus diversos aparatos y discursos.

8.2.1. Intentar definir la independencia desde el núcleo de la vanguardia británica y sus mixturas

Para adentrarnos en lo que constituyó el Movimiento de Reforma Cinematográfica a partir de finales de los años veinte y si se desarrollan en él componentes críticas, cabe señalar las variantes industriales frente a las que se ubicarán las prácticas antagónicas. Recordemos que, a partir de 1927, con el Quota Act y la aparición del sistema de las *quota quickies*, las circunstancias siguieron menoscabando el prestigio de la industria cinematográfica británica amplificando la reacción de una renovada crítica cinematográfica contra ciertos productos nacionales como también, y de forma aún más importante, contra la invasión hollywoodiense. Aunque, de forma positiva, el sistema de cuotas estaba sirviendo como marco de pruebas y aprendizaje de productores y directores que serían reconsiderados por la crítica en su trayectoria posterior –como en el caso de Balcon o Korda-. Además, las *quota quickies*, aportaban cierto empuje para la industria británica realizando hasta el 50% de la producción nacional. Este sistema de cuotas que se perlongará durante los años treinta serviría para alimentar fenómenos como el de Alexander Korda¹¹⁶⁵ quien, con sus épicas imperiales ambientadas en las colonias, determinará parte de los valores dominantes de la industria cinematográfica británica y del discurso identitario: castas de oficiales dedicados al servicio, al deber y al autosacrificio o bien, comedias sobre una clase obrera que intenta llevar su vida lo mejor que puede entre

¹¹⁶⁵ Por ejemplo la trayectoria de Alexander Korda, quien tuviera lazos estrechos con el gobierno conservador, se verá marcada por el éxito y pulcritud de su película *The Private Life of Henry VIII* en 1933, a partir de entonces tanto él como los más destacados se intentarán distanciar del ámbito de las cuotas para dedicarse a la producción de alto presupuesto. Por otro lado, cabe destacar también el uso político del cine en estos primeros años treinta de otros partidos y organismos vinculados a la derecha como la British Union of Fascists liderados por Oswald Mosley y su revista *Blackshirt*. Para más información sobre el fascismo en Gran Bretaña se puede consultar el clásico Benewick, Robert: *The Fascist Movement in Britain*, Allen Lane, London, 1972; y el más reciente: Thurlow, Richard C.: *Fascism in Britain: From Oswald Mosley's Blackshirts to de National Front*, I. B. Tauris, London, 1998. Sobre la relación entre fascistas y cine, se puede consultar el artículo de P. Linehan y Thomas P.: "Reactionary Spectatorship: British Fascist and Cinema in Inter-War Britain" en Gottlieb, Julie V. y Linehan Thomas (Eds.): *The culture of fascism: visions of the Far Right in Britain*, I.B. Tauris, London 2004, pp. 27-44.

risas y canciones alegres¹¹⁶⁶.

La mala reputación del cine británico –a poner en entredicho– labrada en estos años de precariedad llevará a figuras como Jean Luc Godard a comentar que “los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine, nada”¹¹⁶⁷. También Truffaut expresaría su conformidad a este prejuicio cuando le comentara a Hitchcock, en la mítica entrevista realizada al director, “uno puede preguntarse si no existe una incompatibilidad entre la palabra cine y la palabra Inglaterra.”¹¹⁶⁸ Hitchcock, en esa misma entrevista, retrataba a la intelligentsia británica como una clase cultivada reunida bajo la London Film Society que organizaba sesiones los domingos por la tarde para los aficionados al cine extranjero –continental– mientras “la producción de Hollywood era relegada al pie de página”¹¹⁶⁹.

Ciertamente, la resistencia a las formas y relatos cinematográficos de Hollywood encontraban lugar incluso en la narrativa de algunas producciones de bajo presupuesto dedicadas a representar todo lo contrario a lo que se podía ver en las películas americanas o en films que seguían patrones similares. A través de películas como *The Shadow* (George Cooper, 1933) o *Shot in the Dark* (George Pearson, 1933) se podía ver la oposición a los valores modernos de la cultura de consumo: mientras la familia representaba la tradición, estabilidad y aislamiento del prototipo rural, el villano asumía una identidad sofisticada, cosmopolita y vistiendo a la moda de los entornos urbanos de donde provenía¹¹⁷⁰.

Sobre todo, la presencia masiva de Hollywood, con estrategias como el *block and blind booking* que combatían la política de intervención estatal, su modelo productivo y sus políticas de representación y ayudado por la entrada de la crítica ideológica en el núcleo intelectual, se convertiría en uno de los frentes comunes bajo los que se podía agrupar el heterogéneo discurso crítico y las prácticas independientes durante los años treinta. De hecho, en el sector “independiente” del Reino Unido el rol de cineasta y el de crítico suelen coincidir en la misma persona.

En referencia al cine realizado en Hollywood, Ralph Bond, una de las figuras relacionadas con el comunismo y el Workers’ Film Movement escribiría en el boletín *Plebs*:

¹¹⁶⁶ Más adelante volveremos sobre esta cuestión y sobre qué producciones desafiaban estos valores. Richards, Jeffrey: “Tod Slaughter and the Cinema of Excess” en Richard, Jeffrey (Ed.): *The Unknowns 1930s’. An alternative history of the British Cinema 1929-1939*, I. B. Tauris, London, 1998, p. 140.

¹¹⁶⁷ En su *Histoire(s) du cinéma*, Vol. 1 *A Toutes les histoires* (1988).

¹¹⁶⁸ Truffaut, François y Hitchcock, Alfred: *Hitchcock-Truffaut*, Akal, Madrid, 1991(1967), p. 100.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁷⁰ Napper, Lawrence: “A despicable Tradition? Quota Quickies in the 1930s” en Murphy, *The British Cinema Book*, pp. 37-57.

*We can and must fight capitalist influences in the cinema by exposing, in a Marxist manner, how it is used as an ideological force to dope the workers. That can be done by exhibiting the films of the only country where the workers are the ruling class, and by making our own films, not to initiate “new spirits” and “new religions”, but to aid and encourage the workers in their fight against capitalism*¹¹⁷¹

Frente a estas exclamaciones podríamos pensar que existe una facción politizada contra tendencias esteticistas o formalistas tal y como sucedió en los dos Congresos de Cine Independiente. Pero la impresión es que, rastreando los diferentes sectores que conforman esta práctica y crítica independiente, se puede apreciar que todos ellos estuvieron intercomunicados sin componer un antagonismo marcado entre ellos.

Como núcleo de difusión para la legitimación artística del cine y vinculada por tanto al círculo de *Art Cinema*, se encontraba la revista *Close up*. Desde 1925, año marcado por la fundación de la London Film Society, y hasta 1929 emergió de forma creciente la institución del llamado “público serio” del cine y del *Art Film*. Este proceso se vio respaldado por una intelligentsia progresista que intentaba dar respetabilidad e interés cultural al medio cinematográfico. Pero como vamos viendo, la legitimación no vendría dada al cine como espectáculo de masas sino, más bien, a través de la esfera de la alta cultura. Aunque ya existía prensa con tintes intelectuales dedicada a publicar artículos sobre cine, es en este periodo cuando prolifera de forma relevante la idea de cine relacionada con el arte y lo hará a través de revistas como *The Art of the Moving Picture*, *The Mind and the Film* y sobre todo *Close up*.

“*Close up*, an english review, is the first to approach Films from the angles of art, experiment, and possibility”¹¹⁷². Así se presentaba la revista teórica más relevante del periodo y en activo entre 1927 y 1933. Fue fundada

¹¹⁷¹ Citado en Johnston, *Op. cit.* p. 16. *Plebs* era la publicación mensual oficial de la Plebs League, un grupo sindicalista-marxista fundado en 1908 cuya actividad en el Ruskin Collage se basaba en la educación para adultos, promoviendo procesos y métodos para el auto aprendizaje de la clase obrera. Este tipo de movilización acabaría fundando en 1921 la National Council for Labour Colleges para organizar mejor dichas infraestructuras a través de toda Gran Bretaña. La mayor vinculación entre estos organismos dedicados a la educación independiente y el cine se dio a través de Huntly Carter, un crítico de teatro y cine que escribirá, en 1930, *The New Spirit in the Cinema* y se dedicó a la compilación de films soviéticos y de vanguardia en su *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (1927).

¹¹⁷² Según la cubierta del nº 4, octubre de 1927. Otros subtítulos fueron: “We want better films!”, “The Official Guide to Better Movies!”, “The Only Magazine Devoted to Films As An Art- Interesting and Exclusive Illustrations-Theory and Analysis-No gossip”. En Donald, James; Friedberg, Anne y Marcus, Laura (Eds.): *Close up, 1927-1933: cinema and modernism*, Continuum, London, 1998, p. 3.

por Kenneth Macpherson y la escritora Bryher, amante de la poetisa H.D. (Hilda Doolittle) y junto a la colaboración de ésta última, Oswald Blakeston, B. Vivian Braun, Robert Fairthorne e Irene Nicholson. La revista de tirada internacional se hacía eco de los textos de cineastas soviéticos, de la *Kulturkritik* alemana y del creciente interés por el psicoanálisis. Eran admiradores de Pabst y Ernö Metzner y de la teoría del cine francesa, publicaron numerosos textos sobre psicoanálisis como los de Hanns Sachs, promovieron redes alternativas de difusión como los cineclubes y las prácticas de vanguardia desde las filas amateur -asumiendo también una sección sobre información técnica-, lideraron campañas en contra de la censura y, sobre todo, *Close Up* se convertiría en la plataforma para las primeras mujeres dedicadas a la crítica de cine e involucradas en el feminismo.

La revista estaba comprometida con las causas, tanto de la Federation of Workers' Film Societies, como las de la London Film Society. Junto a la actividad directamente política involucrada con el feminismo y con políticas de representación que afectaban a las minorías étnicas, el otro objetivo de este grupo era la difusión de la experimentación cinematográfica y del cine artístico. De hecho, la revista estaba respaldada por POOL, una organización con mano en la publicación de libros y en la producción de films experimentales donde los mismos críticos de *Close Up*, como Irene Nicholson o Kenneth Macpherson, saltarían a la producción fílmica.

Tal y como se puede interpretar al respecto de *Close Up*, su vinculación con el término vanguardia incluía un amplio espectro de preocupaciones estético-políticas que los vinculaban tanto con movimientos reformistas como con los militantes. Por tanto, *Close up* se situaba, no sólo junto a las tendencias artísticas del modernismo vanguardista europeo (Hans Richter, Walter Ruttmann, Man Ray), sino también con otros movimientos como el documentalismo, el newsreel independiente e incluso cierto sector publicitario¹¹⁷³. De hecho, el primer film de Grierson, *Drifters*, se estrenaba en la London Film Society junto a *La Chute de la Maison Usher* de Epstein y *El acorazado Potemkin*. No existía pues una brecha marcada entre un cine realizado por las instituciones estatales y otro independiente o en los márgenes. Estas ambivalencias desembocaban también en que, a pesar de las usuales críticas al modelo capitalista y a la mediocridad de los productos hollywoodienses, *Close Up* se mantuviera más entusiasta que otros grupos críticos en lo que representaba la relación entre arte e industria: "really good art IS comercial" diría Kenneth Macpherson. El ideal que perseguía el grupo de intelectuales¹¹⁷⁴ era cambiar las posibilidades estéticas del medio

¹¹⁷³ Dusinberre, Deke: "The Avant-Garde Attitude in the Thirties" en Macpherson, *Op. cit.*, p. 35.

¹¹⁷⁴ En este aspecto tuvieron gran importancia las traducciones de Ivor Montagu en 1933 de

cinematográfico, factor que debía pasar tanto por un cambio en el modelo de producción como en los modelos de representación.

En cuanto al debate común entre la tendencia formalista del *Art Cinema* y la militante en Inglaterra, éste existirá pero no de forma muy avivada. En este sentido encontramos algunas alusiones de demarcación frente a la vanguardia formalista. Entre éstas encontramos los textos teóricos de Paul Rotha que, en determinado momento, se referirá a la vanguardia como “these pastiches were inspired by nothing more serious than kindergarten theory, their observations on the contemporary city scene being limited to obvious comparisons between poor and rich, clean and dirty, with a never-failing tendency towards the rhythmic movements of machinery and the implications of garbage cans.”¹¹⁷⁵

A pesar de ello, persiste la idea de una independencia diversa y dispersa en diferentes núcleos y sin batallas internas. Estas indeterminaciones empujarán a autores contemporáneos como Jamie Sexton¹¹⁷⁶ a sostener que, durante el periodo de entreguerras, las divisiones conceptuales entre los diversos modos de producción de películas no existían; además, Sexton inserta en el marco independiente incluso a aquellas películas comerciales hechas dentro del sistema industrial convencional pero que eran consideradas marginales y que por ello permitían ciertas innovaciones. Sexton se refiere aquí – en parte por que se trata de realizadores involucrados en la Film Society- a las series paródicas de Adrian Brunel hechas entre 1924 y 1925, comedias burlescas de Ivor Montagu de 1928 o comedias experimentales de Lloyd T. Richards, Desmond Dickinson, Gerald Gibbs y Harcourt Templeman como *C.O.D. – A Mellow Drama* (1929).

Volviendo al sentido de independencia, este espíritu de moderación aportaba consecuencias positivas. Por ejemplo, la London Film Society, acostumbrados a no implicarse demasiado en temas políticos para esquivar la censura, lograron proyectar sin problemas la película *La nueva Babilonia* de Kozintsev mientras la WFS, con una trayectoria mucho más politizada, se

los textos de Pudovkin *Film technique: five essays and two adresses*; la traducción al inglés del libro de Rudolf Arnheim *Film (Film und Kunst)* en el 1933; el libro de Paul Rotha *The Film Till Now* en 1930 [*El cine hasta hoy: panorama del cine mundial*, Plaza y Janés, Barcelona, 1964]; y en 1935 el de Raymond Spottiswoode *A grammar of the film. An analysis of film technique* [*Gramática del cine*, Losange, Buenos Aires, 1958].

¹¹⁷⁵ Rotha, *Documentary Film*, p. 85. Otras recopilaciones de escritos de Rotha se pueden encontrar en Rotha, Paul: *Rotha on the film: a selection of writings about the cinema*, Faber and Faber, London, 1958; Marris, Paul: *Paul Rotha*, British Film Institute, 1982; Rotha, Paul; Kruger, Robert y J. Petrie, Duncan: *A Paul Rotha Reader*, University of Exeter Press, 2000.

¹¹⁷⁶ Sexton, Jamie: *Alternative Film Culture in Inter-War Britain*, University of Exeter Press, 2008.

veía impedida a la exhibición de muchos filmes prohibidos¹¹⁷⁷.

Otro de los núcleos centrados en la defensa de la vanguardia¹¹⁷⁸, aunque esto no impedía cubrir otros films de tipo documental o propaganda antifascista, sería la revista *Film Art*¹¹⁷⁹ de Vivian Braun quien también se dedicaba a la realización. De la actividad artística del entorno *Film Art* destaca *This Open Road* (1934) de Braun junto a Irene Nicholson y producción del Film Art Group, versaba sobre las formas de ocio de los nuevos suburbios vs. trabajo alienado. Otra producción será *Ephemeral* (1934) de Irene Nicholson.

Uno de los objetivos principales de *Film Art* fue la profesionalización de los grupos amateur e intentar generar, a través de pequeños cursos, un corpus estético serio del que surgiría el grupo de vanguardia Forum Cinema en el Villiers Street de Londres e impulsado por Braun, Nicholson y M. Hatzfield. La actividad de la revista abarcaría desde el 1933 hasta el 1937. En estas fechas Vivian Braun creará la revista de relevo a *Film Art* consciente de las limitaciones que el cine radicalmente vanguardista sufría debido al declive generado por la aparición del sonoro. La nueva revista se llamaría *New Cinema* y curiosamente acabaría incorporando artículos no sólo en defensa del cine experimental sino del cine comercial de la Paramount o de la Gaumont-British¹¹⁸⁰.

La revista *Cinema Quarterly*, por su parte, se erigiría como la voz más crítica contra el modelo hollywoodiense y como portavoz de gran parte del movimiento independiente centrado en el cine amateur. Su actividad se enmarca desde 1932 hasta 1935 siendo la revista portavoz del Independens Filmmakers Association IFMA¹¹⁸¹ –iniciativa que se retomaría en 1974 con la creación del IFA¹¹⁸²–:

¹¹⁷⁷ Dunisberre, *Op. cit.*, p. 68.

¹¹⁷⁸ Algunos de los cineastas británicos de vanguardia o con actividad en el Reino Unido más representativos fueron: Oswell Blakeston, Guy Brancy, B. Vivian Braun, Francis Bruguière, Adrew Buchanan, Robert Farithorne, H. D. Brian Desmond Hurst, Len Lye, Norma MacLaren, Kenneth Macpherson, Brian Montagu, Irene Nicholson, Brian Salt.

¹¹⁷⁹ En *Film Art* será donde Basil Wright publicará su programa sobre “El futuro del documental” para trabajar con más independencia respecto a la dirección de los sponsors. En el Vol. 3, nº 8, Spring, 1936. Publicado en Macpherson, *Op. cit.*, p. 180.

¹¹⁸⁰ Dusanberre, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁸¹ Con el objetivo de “asistir a aquellos interesados en la producción de películas documentales, experimentales o educativas” a través de la acción cooperativa para poner en contacto grupos o individuos dispersos por el territorio y prestar servicio en el acceso a los recursos; generar discurso crítico a través de *Cinema Quarterly* y difundir las actividades a través del Boletín de Información; crear un catálogo de las películas realizadas por los miembros para ponerlos en circulación; generar una bolsa de trabajo para realizar películas o publicidad para empresas o instituciones; y crear una escuela de verano, la “Independent Film Makers Association” según la propia *Cinema Quarterly*, Autumm, 1933

¹¹⁸² Es necesario citar al respecto que, si bien dentro del movimiento independiente de los treinta hallamos tanto grupos autónomos como las Film Units sponsorizadas por el Estado,

*The crystallization of film method must come from outsider commercial ranks. (...) Give a cinema group a supply of film stock and usually it will try to produce a “play” in imitation of Hollywood. If the world didn’t produce another film-play for five years we’d still be over-supplied*¹¹⁸³.

Ralph Bond también haría una llamada a la necesidad de desarrollar una “teoría y práctica” del amateurismo en torno a contenidos sociales y políticos, de este modo *Cinema Quarterly* se diferenciaba de otras revistas como *Amateur Films* que se dedicaban a informaciones más prosaicas sobre cuestiones técnicas¹¹⁸⁴.

Por su parte, el magazín marxista *The Plebs*¹¹⁸⁵ y el crítico Huntly Carter representaban la postura escéptica y crítica tanto frente a la tendencia vanguardista como frente a las formas en las que el Workers’ Film Movement funcionaba. Básicamente, Carter atacaba la problemática presente en la idea de un cine proletario. Es decir, ponía en cuestión si bajo tal idea proletaria existía realmente una estructura participativa para con la clase obrera y no una jerarquía de liderazgo cultural. Desprendido de todo ello emergía la cuestión central y peliaguda sobre qué era realmente “un punto de vista obrero” en la producción de imágenes. De este modo, siguiendo cierto discurso ortodoxo, Carter:

What is clear is that it was decided that the film-hungry workers must be fed on unusual foreign goods, Russian and German for preference, as these contained elements agreeable to the two groups – the Federation of Workers’ Film Societies and the film Society and its followers– that were exploiting them for their technical and poetical material.

Y más adelante:

Of course, the aim of the Right Wing folk was not alone to

en 1974 las figuras que van a inspirar al comité de IFA no van a ser tanto las provenientes de estas unidades, como las figuras más politizadas como Ivor Montagu, Sidney Cole y Ralph Bond. Más información al respecto en Independent Film-makers Association Conference: Organising Committee, Independent Film-making in the 1970s, 1976. Existe un resumen en Dickinson, Margaret: *Rogue reels: oppositional film making in Britain, 1945-1990*, BFI Publishing, London, 1999, p. 126 y ss.

¹¹⁸³ MacPherson, *Op. cit.*, p. 202.

¹¹⁸⁴ Johnston, *Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸⁵ Para más información sobre la Liga véase la introducción de Miles, Andy: “Workers’ Education: the Communist Party and the Plebs League in the 1920s” en *History Workshop*, nº 18, Autumn, 1984, pp. 102-114.

*slaughter the censor, but to have a voice in the importation and selection of Soviet films for distribution in this country. their obvious game was the subordination of revolutionary and social content to the technique of aesthetic, to fix the attention of the workers not on Eisenstein's or Pudovkin's Marxian message, but on their "montage".*¹¹⁸⁶

El tono de Carter, a veces un tanto populista, lo llevaría a denominar las tendencias de vanguardia como derechistas o a acusar al movimiento del cine obrero de tener una base comercial. Con tales afirmaciones, en *The Plebs* se iniciaría el debate entre Carter y Bond. Este último respondería:

To show such films [La madre y San Petersburgo] says the emancipated Mr. Carter, is to insult the intelligence of "our workers" who are not in such a "backward stage" to need such pictures. Perhaps Mr. Carter has never mingled with a working-class audience during an exhibition of St. Petersburg; perhaps he has never heard their applause and seen with what passionate interest they follow the events leading to the Russian Revolution, how they see in the suffering and struggles of Russian peasants and the Russian workmen of this film the counterpart of their own sufferings and struggles.

*I agree, absolutely, that it is not sufficient to witness and applaud the films made in toher countries, but while Mr. Carter has been inmmersing himself in the outpourings of the high-low-middle brows (...) others have been borrowing film cameras and have gone to the docks, the Labour Exchanges, the slums, and the streets and squares, photographing real life and constructing newsreels and short documentaries of the class struggle.*¹¹⁸⁷

Bond se refiere aquí a las actividades del Workers' Film Movement que funcionaba del mismo modo en que lo hicieran asociaciones pioneras como Vereinigung der Arbeiter-Fotografen, a través de poner a disposición de los trabajadores cámaras y demás infraestructura para realizar noticieros o films documentales, programar sesiones en las que era imprescindible un trabajo cooperativo entre diversas instituciones y colaborar con organismos internacionales.

¹¹⁸⁶ Carter, Huntly: "Labour and the cinema" en *The Plebs*, November, 1930 y véase también "Where are the British Labour films?" en *The Plebs*, June, 1931. Publicados en Macpherson, *Op. cit.*, pp. 134-138

¹¹⁸⁷ Bond, Ralph: "Labour and the cinema: A replay to Huntly Carter" en *The Plebs*, August, 1930. Publicado en *Ibid.*, pp. 140-144.

La vanguardia británica también estaba en sintonía con los cineclubes y los preceptos parisinos de Delluc pero en un contexto social y económico divergente a la Europa continental: “the British avant-garde initially perceived its Project as specifically an alternative too both the failed British industry and American popular cinema, which was despised but also envied. As in France the definitive logia of the British avant-garde cinema movement was to (re)construct cinema as an autonomous art; however, the parochial and conservative character of British art was far more resistant to the foundations of a cinematic seventh art and the movement remained isolated from modern art and Modernism.”¹¹⁸⁸

En definitiva, la vanguardia insular se vería superada por el éxito del movimiento documental y sus actividades se verían subsumidas el ámbito amateur a partir de 1937.

Sin embargo, cabe destacar la labor acometida en *Borderline*. El único film de POOL que sería exhibido en circuitos comerciales y que contaba con la participación de Paul Robeson¹¹⁸⁹ en el papel protagonista, de modo que el objetivo de la productora era el de superar el sectarismo de la vanguardia y su carácter privado. Como el título indica, la trama transcurre en una ciudad fronteriza con personajes también fronterizos, parejas interraciales y parejas homosexuales pero teniendo en cuenta que ese no es el pilar capital de la película sino que, intentando naturalizar la representación de unas minorías excluidas de las pantallas, están al servicio de una usual *love story*. Al margen de la ubicación geográfica, este film compone otro tipo de frontera entre el código deambulante de los filmes experimentales y las narrativas comerciales. La delirante deriva de los seis personajes, movidos por los celos y atrapados en esa ciudad suiza, es sostenida en base a un montaje fuera de las convenciones del modo institucional, insertando planos paisajísticos y rítmicos al estilo de los films de Joris Ivens en *Regen* (1929) o secuencias extrañas a la trama que captan algún detalle del entorno. De hecho, la elección de película muda, por parte de Macpherson, fue una elección a propósito ya que le permitía escapar de las rigideces del lenguaje convencional que el sonoro parecía imponer. Estas abstracciones, según manifestaciones de *Close up*:

I do not mean that Mr. Macpherson is out of sympathy with any form of realistic cinema abstraction, I simply quote him, remember his

¹¹⁸⁸ Reekie, *Op. cit.*, p. 82-83.

¹¹⁸⁹ Paul Robeson, de origen estadounidense, se labró una carrera en Inglaterra desde 1928 a 1939. Ya desde su implicación con el grupo de *Close up* y por su trayectoria posterior Robeson es considerado como un “artista político”: “There is no such thing as a non-political artist. The artist must elect to fight for freedom or for slavery” en Robeson, Paul: *Here I Stand*, London, 1958, p. 60, citado en Richards, Jeffrey: *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*, Manchester University Press, 1997, p. 64.

*sayin in casual conversation, why should one trouble to photograph a match stick when a birch tree is so interesting? Mr. Macpherson finds a white birch tree as interesting, as abstract, as some people find a tooth-brush. (...) The method of Mr Macpherson is admittedly an abstract method, but he is only satisfied when abstraction coupled with related abstraction makes logical dramatic sequences*¹¹⁹⁰

La idea de Macpherson también era desestructurar el código cinematográfico y retornar a la originalidad amateur. Este efecto lo buscaría y conseguiría mezclando personal profesional y no profesional en el equipo de rodaje¹¹⁹¹.



Secuencia de la persecución de la pareja formada por Robeson y Eslanda Robeson montada junto a la toma documental ajena de una abuela calzando a su nieto



¹¹⁹⁰ Donald, James et. Al, *Op. cit.*, p. 223.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 224.

8.2.2. Redes de cooperación y discurso anti-censura como catalizador de la práctica independiente: London Film Society, vanguardia y Workers' Film Society

Un núcleo independiente importante, por el empuje estructural y la labor cultural que realizó, será la London Film Society. Fundada con la colaboración de Ivor Montagu, éste era una de las figuras más a la izquierda dentro del panorama cinematográfico de los veinte-treinta. La LFS se convertiría en una de las plataformas, junto a los sindicatos, las co-operativas o el Left Book Club¹¹⁹², en las que tenía salida todo el formato en 16mm, además de películas en 35, los documentales del entorno de Grierson, films de propaganda, amateurs, etc. El término independiente también aquí acogía diferentes prácticas textuales; defendiendo nociones de libertad artística y experimentación y del agit-prop -a veces reunidas en una misma película como pasa con *Peace and Plenty*, 1939 de Ivor Montagu-, o bien filmes sin adhesión a ningún ideario en concreto más allá del cine absoluto.

Lo que muchas de las prácticas independientes sí compartían era la defensa de la tradición artesanal -factor que liga con la trayectoria iniciada por William Morris- como sistema de producción alternativo a las relaciones de producción de la industria¹¹⁹³. Este factor va a ser importante a la hora de determinar qué es y qué no es independiente cuando, al final de los años sesenta, pase a cobrar de nuevo una importancia vital al designar prácticas políticas¹¹⁹⁴.

¹¹⁹² Uno de los organizadores de los grupos del Left Book Club fue John Lewis, filósofo y ex-miembro del Independent Labour Party aparecerá en uno de los ensayos de Louis Althusser: "Respuesta a John Lewis" [*Para una crítica de la práctica teórica*, Siglo XXI, México, 1972] donde criticaría las tendencias estalinistas de algunos partidos comunistas en 1972.

¹¹⁹³ Debemos entender esta implicación del movimiento documental e independiente con el legado de Morris de forma moderada a pesar de que el corporativismo había generado un importante movimiento social durante el primer tercio del siglo XX. La importante tarea de Morris en la educación y propaganda política socialista durante la segunda mitad del siglo XIX daría lugar al Guild Socialism en torno a la revista *The New Age* y Arthur Penty en 1906 y con G. D. H. Cole y S. G. Hobson. Este movimiento, conocido también como socialismo corporativo, guildismo o socialismo gremial, proponía organizar la industria por áreas autogestionadas, mediante la autonomía de las cooperativas y diferenciándose frente al reformismo Fabiano, se oponía al centralismo de Estado y a las colectivizaciones radicales y forzadas del comunismo estalinista. Más información contemporánea al auge del movimiento en Carpenter, H. Niles: "The Literature of Guild Socialism" en *The Quarterly Journal of Economics*, Vol. 34, nº 4, August, 1920, pp. 763-776.

¹¹⁹⁴ En opinión de algunos historiadores el término independiente no es el idóneo para referirse a un grupo de prácticas fílmicas que están más definidas por la dependencia al Labour Movement que a su autonomía estructural, ya que, en cuanto el Estado empieza a dar subsidio a las artes, el concepto de independencia adquiere el significado de "non profit". En Hogenkamp, Bert: *Deadly parallels, Film and the Left in Britain, 1929-1939*, Lawrence and Wishart, London, 1986, p. 8.

La corriente al margen de la mediación estatal solía estar falta de recursos y el ser iniciativas privadas les obligaba a establecer lazos cooperativos entre ellos. De esta política surgirán sociedades como la LFS e incluso, mucho antes, otras menos conocidas, por ejemplo, las pequeñas salas de exhibición independientes como el Academy Cinema regentado por Elsie Cohen.

Paralelamente, esta iniciativa cooperativa y la administración de programas cinematográficos distintos a los convencionales, abriría paso a nuevas consideraciones en torno al rol de la audiencia como mediadora de los programas de exhibición. A su vez, este fenómeno permitió deshacerse de viejos preceptos sobre la consideración del público de masas y la función pasiva de los espectadores. Al respecto tales ideas sobre el factor de la audiencia en Inglaterra, Elisabeth Coxhead desde *Close Up* escribía:

*The greatest work of the Academy is the establishment of quite new relations between exhibitor and audience. As its ideas spread, the theatre itself will become less important; it will end as just one of a wide circle of theatres working on the same plan. But the spirit of co-operation which it has fostered will increase; the ideal of a thinking audience, as opposed to an audience which is spared all through by the exhibitor's own policy, may finally become the most powerful factor in the Trade. And it will be high time. (...) the film is our responsibility, and the co-operative film theatre our best way of creating a film that is worth while.*¹¹⁹⁵

Por su parte, la London Film Society había surgido como un cine club privado donde además de Ivor Montagu colaboraron un grupo de críticos y activistas del entorno de Cambridge¹¹⁹⁶, como Adrian Brunel y el crítico Iris Barry, incluyendo algunos miembros destacados del grupo de Bloomsbury como Roger Fry o incluso el economista John Maynard

¹¹⁹⁵ Coxhead, Elisabeth: "Towards a co-operative cinema, the work of the Academy, Oxford Street" en Donald, James et al., *Op. cit.*, pp. 296-299.

¹¹⁹⁶ En Cambridge hubo una recepción importante de cine europeo en entornos privados generando un grupo de interesados en "el arte del film". Además cabe mencionar la proliferación de los cineclub ideados por Louis Delluc en Francia en los primeros años veinte que traspasó fronteras. En Inglaterra y antes del LFS existía la Stage Society of London, fundada en 1889 donde se exhibían por primera vez films no pasados por censura, así como obras teatrales de Ibsen, Strindberg, Gorky, etc y asumiendo, por tanto, las primeras redadas policiales debido por ejemplo a la representación de una obra de Bernard Shaw *You never can tell*. Su función deja de tener sentido una vez el rol de difusión de nuevas tendencias teatrales y obras prohibidas es asumida por las salas convencionales después de la IIGM. Macpherson, Don: "Censorship and the Law", en Macpherson, *Op. cit.*, p. 96-125.

Keynes¹¹⁹⁷. Su fundación, como decíamos, marca el inicio del movimiento de cine independiente británico (si prescindimos de considerar como pioneros a los involucrados en el cine amateur).

Desde la LFS se realizó una importante difusión de cine soviético con la importación del *Acorazado Potemkin* como momento culminante – dado el revuelo que esta película causaría en todo el mundo– un 10 de Noviembre de 1929 junto a *La caída de la casa Usher*, *The Barn Dance* (Walt Disney; 1929) y *Drifters*. La primera sesión de 1925 había mostrado “films absolutos” de Ruttmann de 1923-1924; *How Broncho Billy Left Bear Country* (1912); la parodia del noticiero *Topical Budget, Typical Budget* (A. Brunel; 1925); *El hombre de las figuras de cera* (Das Wachsfigurenkabinett-Waxworks, Paul Leni; 1924) y *Charlot, campeón de boxeo* (Champion Charlie, C. Chaplin; 1916)¹¹⁹⁸.

También la LFS influyó de forma indirecta a la generación del movimiento Workers’ Film en 1929 y en el movimiento documental, al que apoyó numerosas veces en sus programaciones. Pero sobre todo, la LFS es fruto de una batalla institucional frente a la British Board of Film Censors, una batalla que en realidad estaba sometida a procesos cambiantes. La Cinematograph Act de 1909, base de la censura cinematográfica británica¹¹⁹⁹, estuvo pensada y planteada para evitar los altos riesgos de incendio de la película de nitrato. Al margen de este acta, en 1912 desde la propia industria y no desde el gobierno– que todavía recogía las referencias vagas sobre la censura de 1909–, específicamente, a través del comité de la Kinematograph Manufacturers Association and the Cinematograph Exhibitors Association, se funda la British Board of Film Censors para poder actuar como puente entre los intereses de gobiernos centrales y gobiernos locales. De este modo se establecían una serie de criterios censores y reguladores a nivel nacional más o menos uniformes (un film en los treinta podría obtener la licencia por el BBFC y sin embargo ser prohibido por la autoridad local). Esta acta seguía en sintonía con la primera en materia de seguridad y una vez aparecen los formatos subestándar lanzados por Kodak a partir de 1923. En esas fechas es cuando es posible sortear la censura desde el vacío legal que suponían estos nuevos formatos no inflamables.

¹¹⁹⁷ Socios destacados fueron: Lord Ashfield, Anthony Asquith, Anthony Butts, Lord David Cecil, J. B. S. Haldane, Julian Huxley, Augustus John, E. McKington Kauffer, George Bernard Shaw, John Strachey, Dame Ellen Terry, H. G. Wells. En el consejo directivo: Iris Barry, Sidney Bernstein, Frank Dobson, Hugh Miller, Ivor Montagu, Walter Mycroft, Adrian Brunel. Más tarde: Sidney Cole, Thorold Dickinson, Robert Herring, Basil Wright, Ellen Wilkinson y John Grierson.

¹¹⁹⁸ Para una visión retrospectiva de la experiencia de la LFS ver Montagu, Ivor: “The Film Society” en *Cinema Quarterly*, Vol. 1, nº 1, Winter, 1932-33.

¹¹⁹⁹ Sobre la censura británica véase Trevelyan, John: “Film Censorship in Great Britain” en *Screen* nº 11, 1970, pp. 19-30.

Pero, tal y como comenta Macpherson¹²⁰⁰, esta amalgama de relaciones diversas entre instituciones y discursos legales y políticos, desvela un sistema laberíntico de difícil aprehensión y donde fácilmente el discurso contra-hegemónico se reducía a la sentencia monolítica de “Law is the expression of the rule of the capitalist class”. Ralph Bond, en uno de los números de *Close Up* comentaba:

*This question has suddenly become a storm centre of heated discussion and fierce controversy.(...) These extraordinary events, following so rapidly one upon the other, seem at last to have convinced various people that the British censorship and its attendant licensing regulations are the most reactionary in Europe. It takes a long time to get some people moving, but All-Party Committee has been organised and has promised to raise the whole question of the censorship in the House of Commons and in the London County Council*¹²⁰¹

Un ejemplo de estas imprecisiones a la hora de aplicar la ley lo podemos encontrar en el caso de *Borderline* (K. Macpherson, 1930), un film independiente que evidentemente desafiaba las políticas de representación del medio cinematográfico, tanto a nivel textual como formal. Se trataba de una película transgresora respecto a los prejuicios raciales y con un trasfondo homosexual muy presente, estaba rodado en 35 mm y, contra todo pronóstico, obtuvo la licencia del BBFC.

La censura, lejos de ser un aparato homogéneo se trataba de una serie de actividades descentralizadas y a menudo con contradicciones internas. La BBFC, a pesar de ser un organismo estatal, actuaba de forma similar al Código Hays en EEUU: “censorship had to be self-imposed by the trade so as to secure the maximum market and avoid legal intervention from local authorities, external pressure groups, decency leagues and so on. Eventually a political intervention by the Hays Office was necessary to stabilise this contradiction between economic and ideological interest”¹²⁰².

En el caso de la BBFC, sus expedientes se veían respaldados o contradichos por los gobiernos locales o Nacionales como el Home Office. Esto servía en referencia a la ficción, en cambio, en materia de noticieros proyectados en cines comerciales junto a las películas, no había una regulación específica puesto que no representaban ningún problema. Puesto

¹²⁰⁰ Macpherson, *Op. cit.*, p. 97.

¹²⁰¹ Bond, Ralph: “Act under the Acts”, *Close up*, April, 1930. Este artículo se escribió tras la batalla organizada por los independientes para poder hacer legales las exhibiciones de filmes no censados todos los domingos. Publicado en Donald et al., *Op. cit.*, pp. 301-303.

¹²⁰² Macpherson, *Op. cit.*, p. 98.

que las compañías de noticieros no asumían una posición contestataria o conflictiva en el tratamiento de los temas, no estaban sujetos a licencia por la BBFC. Aún así, y frente a las posibles apariciones de newsreels más agitadores, el Home Office daba autoridad a la policía o responsables diversos para prohibir tales exhibiciones (habiendo en su caso asaltos de la policía o redadas en las salas, retenciones de negativos o destrucción en los laboratorios, etc). En este sentido, las prácticas independientes de oposición se pueden englobar casi en su totalidad a través de un discurso basado en una crítica negativa constante al establishment. Como comenta Kenneth Macpherson¹²⁰³, todo el núcleo independiente –excepto el documental– se definía en términos negativos: anti-censura y anti-Hollywood.

Toda esta situación llevaba a una contradicción fundamental dada la ambigüedad del estatus del film, regulado como mercancía y como medio de expresión a la vez: “In a society which accepts the principle of “freedom of speech”, there has nevertheless always been a problem as to what extent this applies to film. This problem was tackled differently in terms of the relations between national and/or state institutions, their legal apparatuses and the trade interest”¹²⁰⁴.

El cine independiente británico pues, se halla inmerso también en este proceso que marca la diferencia esencial respecto al contexto de la inmediata postguerra, cuando el cine estaba regulado solamente en términos de mercancía (salud pública). A lo largo de los años treinta vemos cómo se va implantado el estatus del cine como medio de expresión cultural y gracias a las actividades de los independientes.

Por su parte, el movimiento impulsado por el Workers’ Film Society emergía desde núcleos cercanos al comunismo británico y frente a la London Society, mientras la membresía de la WFS costaba un chelín, en la LFS costaba 25. Este era sin duda un factor que marcaba el aro de club privado de la London y que no dejaría de ser criticado por la Workers’. Su consejo fundador en 1929 estaba representado por John Grierson, Henry Dobb, Oswald Blakeston, Ben Davis, Ralph Bond y el mencionado Montagu¹²⁰⁵, con sus Workers’ Films Societies (WFS), una distribuidora-productora Kino en 1933 y la Workers’ Film and Photo League (productora) en 1934.

El carácter “más público” de las WFS –abierta a todo el mundo–

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁰⁴ *Loc. cit.*

¹²⁰⁵ En la primera sesión realizada en el Co-operative Hall tras la prohibición de realizarla en un cine comercial un domingo por parte del London County Council, en ésta se proyectó, frente a quinientos asistentes, *Dva Dnya de Georgy Sabovoi* (1927); *Skyscraper Symphony* (1928) de Robert Florey y *La Zone* (1925) de Georges Lacombe. Sobre la fundación del Workers’ Film Movement véase Bond, Ralph: “First Steps Towards a Workers’ Film Movement” en *Close up*, January 1930, pp. 60-69. Publicado en Donald et al., *Op. cit.*, pp. 281-286.

llevaba a una confrontación aún más fuerte con las instituciones censoras ya que, el amplio espectro de público que podía albergar, restringía a las WFS de poder aprovechar el hueco legal de las sesiones privadas del club para exhibir films ilegales, evento que también podía ir seguido de una redada. Como contrapeso, las WFS mantuvieron buenas relaciones con grandes instituciones como el British Film Institut quien veía con buenos ojos estas sociedades, legales todas ellas, que promovían la apreciación artística del cine.

Inicialmente, la WFS fue organizada para distribuir filmes soviéticos y de la República de Weimar por la red de cine-clubs asociados – estableciendo lazos con Münzenberg y la IAH¹²⁰⁶– o bien, se hacía con películas no permitidas por el aparato censor dado que, como sociedades privadas, estaban exentas legalmente. Podían exhibirlas en sus sedes y no en locales autorizados como salas comerciales. A partir de los años treinta, la WFS sortearía la censura debido al uso del 16 mm. De esta experiencia habrían de surgir nuevos grupos dedicados principalmente a la distribución, como la Kino en 1933, o bien, con expectativas puestas en la producción propia de noticieros y películas agit-prop. Tal fue el caso de la rama productora de la Kino en 1934, la Workers’ Film and Photo League (WPPFL) y la compañía adherida –y ya existente– Atlas en 1934 y dedicada también a la importación. Hacia mediados de los años treinta había asociaciones y sedes de Workers’ Film por todo el Reino Unido: Londres, Glasgow, Bradford, Manchester y Salford que se proclamaban como “the only organisation which can make films about reality and which is not dependent on the capitalist class for finance”¹²⁰⁷.

8.3. Dispositivos críticos desde la relación entre el Labour Movement y la práctica cinematográfica

Atendiendo ahora a las relaciones de lo cinematográfico con la política¹²⁰⁸, ya desde la década de los veinte, el movimiento obrero británico

¹²⁰⁶ Al respecto de las influencias del modelo Münzenberg en el resto de Europa y EEUU a través de asociaciones como la Workers’ Film and Photo League, las filiales NYKino y Frontier films estadounidenses o incluso en las actividades del Frente Popular francés dirá Vance Kepley: “Such autonomous groups did important work, but the realistic hope of creating a single worldwide socialist film organization died with WIR. It was an idea who's time had come and gone, having been born of the optimism of the left in the early 1920s with the model of the Soviet revolution close at hand and with the growth of radical activity elsewhere”, En Kepley, “The Workers' International Relief and the Cinema of the Left 1921-1935”, p. 20.

¹²⁰⁷ Porcupine, Peter: “Film notes” en *Daily Worker*, 21 May 1935.

¹²⁰⁸ Algunos de los estudios más amplios sobre las relaciones entre el movimiento obrero y cine son el de Jones, Stephen G.: *The British Labour movement and film, 1918-1939*, Taylor & Francis, London, 1987; Hogenkamp, Bert: *Deadly Parallels: Film and the Left in Britain*,

(Labour movement) estaba organizado según sectores políticos, industriales y culturales. Las plataformas políticas principales eran el Labour Party (LP), la Fabian Society, the Independent Labour Party (ILP) y el partido Cooperativo junto a fuerzas alternativas como el recién formado Partido Comunista de Gran Bretaña¹²⁰⁹ (CPGB) y pequeñas fracciones marxistas como el Socialist Party of Great Britain o el National Minority Movement. Desde el ámbito industrial, los sindicatos y sociedades cooperativas jugaban un rol de liderazgo importante debido a la creciente insurgencia generada durante el periodo previo a la huelga general de 1926. En lo que al tejido cultural se refiere, no será hasta esta etapa de entreguerras cuando el movimiento obrero se abra un poco más allá de la tendencia a racionalizar el ocio tal y como lo había hecho la tradición victoriana, tradición que justamente iba perdiendo prestigio a partir del periodo de entreguerras.

El historiador Stephen Jones¹²¹⁰ expone tres tendencias básicas y no estrictamente delimitadas en la consideración cultural del entorno del Labour Movement y que afectarán también a lo cinematográfico: la tradición puritana del Rational Recreationalist y del Labour Highbrow con una mirada aristocratizada, antipopulista y elitista sobre el cine, considerándolo como espectáculo vulgar y corrosivo; una tendencia más libertaria que respetaba las formas de recreo de la clase obrera; y por último y dentro de la línea marxista, la visión mucho más sistemática del cine como aparato ideológico de la clase dominante.

Ya hemos podido comprobar cómo la prensa especializada y algunos directores independientes que se agrupaban en torno a revistas como *Cinema Quarterly* veían el cine con buenos ojos si era un medio para educar y transmitir los valores de la alta cultura a las clases trabajadoras. En lo que se refiere a la corriente marxista británica, éstos tenían una visión mucho más

1929-39, Lawrence and Wishart, London, 1986; .y el exclusivo sobre el movimiento cooperativo de Bruton, Alan G.: *The British consumer co-operative movement and film: 1890s-1960s*, Manchester University Press, 2005. Más allá del cine, en la relación entre cultura y movimientos de izquierdas durante los años treinta existe Branson, Noreen: *Britain in the Nineteen Thirties*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1971.

¹²⁰⁹ La lucha política en Inglaterra empezó en 1838 a través de la Asociación de Trabajadores de Londres que daría lugar al cartismo. Todos estos grupos políticos se ubican en una fase de recuperación política del movimiento obrero y regeneración frente a los viejos sindicalistas ligados al liberalismo y tras las crisis de las organizaciones sindicales a finales del siglo XIX por las represiones de la patronal: El Partido Laborista surgió a raíz de la creación del Labour Representation Committee en 1900 del que Ramsay MacDonald sería secretario dando una nueva etapa histórica al movimiento con el rechazo de la lucha de clases. El ILP fue creado en 1893 en Bradford; el partido comunista británico fue creado en 1920 entre delegados del British Socialist Party, del Communist Unity Group y del Socialist Labour Party junto a diversos grupos sindicalistas y el ala izquierda del ILP. Para más información sobre el movimiento obrero británico véase Morton, Arthur Leslie y Tate, George: *Historia del movimiento obrero inglés*, Fundamentos, Madrid, 1971.

¹²¹⁰ Jones, *Op. cit.*, p. 40.

ideológica de lo cinematográfico que los laboristas, según un crítico de la revista *New Leader*: “Its special function is to develop in men and women a certain bias towards life, to give them a particular view-point, to crystallize in a certain definitive way their attitude toward their fellow and towards their surrounding in general (...) The cinema then is an efficient, an important, a universal statement of capitalist propaganda”¹²¹¹.

Los simpatizantes del Partido Comunista británico, como ya hemos comentado, establecieron lazos con la IAH de Berlín y así hacía posible una distribución sistemática de los filmes soviéticos que causarían un gran impacto sobre las sociedades cinematográficas. Los comunistas eran quizás los más concienciados a la hora de entender la lucha ideológica como una lucha cultural necesaria para contrarrestar la labor de la opinión pública conservadora. Por ello quizá, los comunistas se vieron impulsando la mayoría de proyectos más relevantes como la London WFS, intentando generar una estructura estable para la cultura obrera, con Ralph Bond a la cabeza. Desde filas comunistas surgiría también una revista especializada en cine proletario, la *Workers' Cinema*, aunque con una tirada muy corta. Los esfuerzos de este ala política iban dirigidos mayoritariamente a la defensa y apología de los filmes soviéticos frente a los productos hollywoodienses aunque, en determinados momentos, podían ver en películas comerciales valores positivos. Este era el caso de las comedias de la Gainsborough sobre policías y ladrones con el famoso actor Jack Hulber, *Jack's the Boy* (Walter Forde, 1932)¹²¹² y las comedias de Chaplin, las de Charlie Chase y las de Laurel & Hardy. También la Kino y sus miembros establecerían lazos y apoyo con el movimiento documentalista a través de la *Left Review*.

Por lo tanto, todas estas tendencias deben considerarse de forma no exclusiva ni adscritas a organismos determinados y estancos. Por ejemplo, parte de la consideración puritana del cine, sólo loable si era usado como medio para la educación, la ciencia, el arte o la literatura, también trasvasaría a las páginas del *Cinema Quarterly*, cuya editorial podía sostener también voces más marxistas, y sobre todo, siempre proclive a aquellas críticas que iban dirigidas contra la influencia cultural americana. Estos tópicos desarrollados desde el discurso socialista en el contexto británico se nutrían de la influencia tradicional de Mathew Arnold, F. R. Leavis y T. S. Eliot - constituyendo claros referentes de una visión de cultura como elemento educador, producto de clases cultivadas y en todos los casos, recelosas de las formas de cultura que emergen de las clases populares-. Pero el círculo comunista contuvo también voces más progresistas como las de Robert Bentley Suthers (desde *The Clarion*), Arthur Greenwood o Friedrik Montague. En todo caso, lo que más molestaba a estos últimos era la

¹²¹¹ Citado en Jones, *Op. cit.*, p. 53.

¹²¹² *Ibid.*, p. 171.

alienación ejercida por el modelo productivo de la industria. Pasemos a ver ahora algunas de las agrupaciones de izquierda que tuvieron relación con la práctica cinematográfica más allá de la realización de películas, es decir, que de algún modo transformarían las bases estructurales.

8.3.1. Sindicatos de los trabajadores culturales

Desde los años veinte la proliferación de organismos sindicales en la industria del espectáculo había ido en aumento. Dada la expansión de una industria que estaba generando multitud de empleos, los sindicatos se verían aún más atareados con la llegada del sonoro y la consecuente destitución de algunos sectores técnicos o de músicos. Algunos sindicatos ya existentes acogían a muchos trabajadores del cine mientras se fueron creando nuevos. Los más representativos y con más duración en el tiempo fueron el National Association of Teatrical Employees con actividad desde 1890 (NATE); el Variety Artists' Association (VAA); nacional Association of Cinematograph Operators (NACO) y el Association of Cine-Technicians (ACT y Association of Cinematograph Television & Allied Technicians a partir de 1955) que sería uno de los más politizados con Ralph Bond, Sydney Cole y Ivor Montagu como miembros y cuyos objetivos principales versaban sobre un mayor control sobre los procesos de producción por parte de guionistas, directores y técnicos¹²¹³; la Electrical Trade Union (ETU); Equity y Film Artists' Association (FAA). Las condiciones de trabajo de los empleados por la industria del cine sufrían además unas condiciones bastante precarias y abusivas. Mientras un asalariado común estaba amparado por la jornada de ocho horas diarias, en los estudios cinematográficos se llegaba a trabajar hasta dieciséis horas en un día. Además y para muchos de sus empleados se trataba de un trabajo intermitente que los obligaba a seguir buscando trabajo durante gran parte del año, había condiciones irregulares para unos trabajadores y otros y variedad de salarios sin una base estable. La tecnificación taylorista y la especialización del trabajo también afectaría a la industria británica y aunque no en el mismo grado de jerarquía que en EEUU, la inflexibilidad de este modelo productivo también sería una batalla a librar desde los sindicatos como el ACT con Anthony Asquith como presidente.

Por otro lado, en determinados momentos durante la década de los treinta, se dieron notables desarrollos en la cooperación entre el que fuera

¹²¹³ El ACT tuvo unos inicios un tanto distintos al resto de sindicatos, procedía de una organización social previa, la Kine Cameraman's Society fundada en 1918 y que sería acusada de no ser más que una asociación snob de técnicos de alto rango y burgueses universitarios. En 1933 tenía unos 1200 simpatizantes y sería reorganizado en 1936 tras los fracasos de los primeros años e inscribiéndose figuras relacionadas con el movimiento obrero y el comunismo. Jones, *Op. cit.*, p. 73.

sindicato de productores, el Film Producers' Group of the Federation of British Industries (FBI) y el TUC General Council –el consejo general de los sindicatos británicos-. Estas alianzas reforzarían las políticas de intervención estatal para promover y proteger la industria y los intereses nacionales. Pero esto representaba, al igual que en las reivindicaciones de otros sindicatos, un choque de intereses entre sectores como la exhibición y otros como la producción.

Otros procesos que menguaban la capacidad de negociación de los sindicatos serían las reacciones de parte de las compañías norteamericanas frente a la idea del unionismo, por ejemplo, Kodak emprendería mejoras laborales y líneas de acción desde dentro para evitar la sindicalización de sus trabajadores.

En el caso del ACT, aunque sus objetivos principales eran sindicalistas, también estuvo ayudando a producir documentales durante la Guerra Civil española a través del Progressive Film Institute de Montagu ofreciendo personal técnico. Poco después surgirán las iniciativas del ACT para realizar filmes políticos. Geogre Elvin tomará el cargo como secretario en el ACT en 1935 y dará un impulso al sindicato¹²¹⁴, en 1939 se involucrarán en la producción del corto documental *International Brigade Empress Hall Rally* (1938) sobre la llegada a Londres de las Brigadas Internacionales que fueron a luchar a España. Del poco espacio que se dedicó a la Guerra Civil española en los noticieros convencionales, según Anthony Aldgate¹²¹⁵, la balanza se decantaba hacia los Nacionales, mientras que la labor de los documentales surgidos del PFI estaría a favor de la causa republicana. Parece ser pues que, al margen de estas colaboraciones con organismos independientes y contrainformativos, los sindicatos se ocuparon principalmente de las reformas estructurales.

8.3.2. Labour Movement y cine: discursos y experiencias laboristas y comunistas

Dejando de lado el sindicalismo, otra relación urgente entre el cine y el movimiento obrero va a ser la adopción del cine como método de propaganda. En este aspecto el Partido Laborista lanzó las primeras tentativas desde el Sub-comité de Literatura, Publicidad e Investigación del partido a partir del noviembre de 1919 –, por ejemplo, ilustrando las condiciones laborales en las minas y campañas para la nacionalización de la

¹²¹⁴ Tras estas experiencias y algún tiempo después, a través de Ralph Bond, se pondrá en marcha el ACT Films Limited Production durante los años cincuenta aunque no parece haber demasiada información al respecto de esta organización.

¹²¹⁵ Aldgate, Anthony: *Cinema & History: British Newreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, London, 1979.

industria carbonera. Pero las dificultades financieras y la mayor popularidad y atención hacia las actividades musicales y el teatro, como formas de ocio predilectas, derivará en que las acciones cinematográficas relevantes desde el laborismo no sean palpables hasta finales de los años veinte¹²¹⁶ con la ayuda de Ellen Wilkinson desde el ILP y sobre todo durante la IIGM.

En 1929 aparecerán organismos como el Labour Cinema Guild, el Masses Stage and Film Guide y el Arts Guild, sociedades ligadas al partido laborista que intentarán exhibir films internacionales de prestigio aunque el interés de los laboristas por las actividades culturales se decantaba por la literatura o el teatro. A veces, como reclamo para llenar las salas de los mítines, éstas pasarán películas comerciales con mensaje moral como por ejemplo las adaptaciones de Dickens: *Jo, the Crossing Sweeper* (Alexander Butler, 1918) o *Les Misérables* (Richard Boleslawsky, 1935) o incluso películas de corte imperialista – en los organismos del TUC- como *The Lives of a Bengal Lancer* (1935) de la Paramount.

En 1933, con la desaparición de estos organismos, el Socialist Film Council con el eslogan “Making films to make socialist”¹²¹⁷ impulsarían una ficción antibélica como *Blow, Bugles, Blow!* (1938) junto al PFI y la película de propaganda *The Road to Hell* (R. Messel, 1933), contra el llamado Means Test. El Means Test era un procedimiento de investigación fiscal mediante la cual se determinaba la asistencia social o no a una familia. Ambas películas las dirigió Rudolph Messel¹²¹⁸. Otra producción de este colectivo sería *What the Newsreel Does Not Show* (1933)¹²¹⁹, un proyecto de noticiero alternativo del que sólo se realizaría el primer capítulo sobre el desarrollo del plan quinquenal soviético, las barriadas londinenses y las manifestaciones del 1º de Mayo.

Como ya hemos introducido anteriormente, si en el Reino Unido el movimiento documental empezó con el objetivo de llevar a cabo ciertas necesidades gubernamentales, como movimiento de oposición frente a la institucionalización de este tipo de producciones, se definió la fracción desde la izquierda para cubrir la producción de noticieros y documentales contrainformativos pero, en este caso, sin ninguna aspiración artística. De todos modos, en el Reino Unido, como en muchos países europeos, el impacto de los filmes soviéticos fue decisivo a la hora de configurar una producción, no sólo ideológicamente comprometida con el socialismo, sino para impulsar movimientos sociales - cuestiones raciales o políticas como

¹²¹⁶ Jones, *Op. cit.*, p. 141.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹²¹⁸ También fue crítico cinematográfico, escribió el libro: *This Film Business*, Ernest Bess, London, 1926.

¹²¹⁹ Según *Cinema Quarterly*: “This is an attempt by a group of Socialists to show the trade picture of the *World today*”, mostrando el trabajo en el plan quinquenal ruso. Low, *Op. cit.*, p. 175.

sucedió con la protesta civil frente a la no intervención británica en la Guerra Civil española- e impulsar cierta renovación estética en algunos núcleos como en el Workers' Film Movement. Habrá que ver en este panorama si alguna producción propone rasgos de modernidad más allá de la mera propaganda.

La proyección de clásicos soviéticos prohibidos como el *Acorazado Potemkin*, *La madre*, *Octubre*, etc. iba a generar un sustrato para cierto cine proletario impulsado por diversas infraestructuras y grupos adscritos al Workers' Film Movement llegando a crear una Federación de las Workers' Film Societies (FOWFS) para el trabajo cooperativo entre las asociaciones. A ella se adscribe la pionera London Worker's Film Society¹²²⁰ esta vez ligada a tendencias filocomunistas (del partido Minority Movement y el PC británico).

Así, a partir de 1929, Gran Bretaña se pone en sintonía con los otros núcleos de cine proletario europeos como Alemania, Francia, Países Bajos o Dinamarca encaminándose a un periodo de creciente agitación desde la izquierda, sobre todo a partir de 1931 con la formación del National Government (gobierno de coalición entre 1931 a 1940). Como comenta Bert Hogenkamp, los grupos cinematográficos de izquierda no se entienden tanto en oposición y tensión con el Estado más que con otras fracciones del movimiento socialista.¹²²¹

La primera producción propia y sonora del WFM será el newsreel *Workers' Topical News n° 1*¹²²² (1930) a través de la compañía Atlas, con montaje de Ralph Bond y realizada por menos de cuarenta libras, como muchas de estas películas. Al tratarse de producciones de bajo coste, se podía generar un archivo bastante amplio –de lo que se ocuparía Kino- con las filmaciones en las calles de los aficionados adscritos al movimiento y propiciado por un uso entusiasta de la película no inflamable de 16 mm. Además de que la distribución y la circulación de las películas en formatos subestándar era mucho más sencilla, lo importante era que el uso de este formato articulaba la estrategia para situarse fuera de los marcos legislativos de la censura y fuera del marco propagandístico estatal.

El éxito más temprano de Atlas en 16 mm fueron los documentales obreros *Glimpses of Modern Russia* (1930), *The Charter Film* (1931) y *Soviet*

¹²²⁰ Ambas asociaciones lideradas por Ralph Bond, activista del grupo comunista Minority Movement fundado en 1924 y cuyas funciones eran las de organizar los sindicatos.

¹²²¹ Hogenkamp, *Op. cit.*, p. 7.

¹²²² Esta serie de noticiarios, de la que surgirían tres números, incluía acontecimientos que no tenían cobertura por los noticieros comerciales, algunas de sus filmaciones fueron: la marcha del hambre, protestas por la desnutrición de la clase obrera, manifestaciones del May Day y las protestas de los parados. Este n° 1 de la serie trataba sobre la capacidad de organización de la clase obrera londinense en el día Internacional del Desempleo, el 6 de mayo de 1930.

Russia: Past and Present (1933) de los que Bond, el editor de todos ellos, diría: “The documentary type is (...) the one most suited to our aims (...) We can take our cameras out into the streets, and at the expense of little more than film stock, patience and infinite capacity for taking trouble, photograph tour material as it actually exists”¹²²³. Aquí anticipadas formas de cine directo o “film as witness” que articulaban la idea del newsreel obrero como el ápice del realismo. Paradójicamente, estas ideas iban en sintonía con una conceptualización neutralista que veía la realidad captada por la cámara-testigo de los trabajadores que salían a la calle como una forma de verdad independiente de factores ideológicos. Habría que esperar un poco para que la teoría diese un giro más elaborado sobre estas cuestiones... De todos modos, de las urgencias del momento, la idea de la verdad del cine directo como base para la realización de noticieros, filmado por los propios obreros, iba a ser el baluarte del movimiento cinematográfico proletario en oposición a las formas dramatizadas de formatos tipo *The March of Time*. Una forma dramatizada, que por otro lado, también podía ser achacada al método Grierson. Pero lo remarcable aquí era que, frente a la tradicional visión del newsreel, como formato no político o neutral ideológicamente –de hecho no pasaban por la censura por esta suposición–, los grupos de izquierda empezarán a incidir en la sospecha frente a esa supuesta neutralidad del noticiero y a defender una toma de postura por parte del espectador:

*Whether this bias is to Right or Left, it is in any case something to be regarded as dangerous. The public must be warned. And, what is more, impartiality must be regained. If the newsreels themselves are unwilling or unable to re-attain it, there will very soon –if not already– be a crying need for a truly-balanced newsreel, which will give both sides of the picture with equal fairness, avoid violent political lobbying on public screens, and in general keep a check on the more unscrupulous of its contemporaries.*¹²²⁴

En este sentido, parte de la relevancia de los grupos de cine obrero la tuvieron los grupos Kino. En Londres, la primera asociación fue fundada en 1933, se ocupaba de la distribución de películas de 16 mm y organizó un amplísimo archivo de filmes soviéticos y alemanes de Pabst o Jutzi por ejemplo y gracias a la colaboración con la Prometheus de Münzenberg. El programa ideológico de la Kino, reflejado en el boletín Kino News, se basaba en realizar films para la clase obrera y hacer posible el acceso a la tecnología cinematográfica a todo aquel interesado, sin ánimo de extraer

¹²²³ Citado en Burton, *Op. cit.*, p. 48.

¹²²⁴ “Newsreels Show Political Bias” en *World Film News*, October, 1936.

beneficios y motivados la necesidad de cubrir parte de una audiencia que, en plena democracia, no estaba aún cubierta. En este sentido, un artículo como “making films with a purpose” de Ralph Bond se hacía eco de este sentido de ser de Kino y sin alejarse demasiado de la escuela griersoniana comentaba:

Our purpose in making films must be to dramatise the lives and struggles of the workers. (...) Our propaganda must not to be forced or artificial: we don't want melodrama or false heroics and the message or lead must grow naturally out of the material. Our films must be positive in the sense that they must indicate the subjective factor of revolt and struggle against existing conditions, and it will be the task of those who make our films to learn how this can be most effectively achieved.

De este modo, la producción alineada en la izquierda no propondrá bases teóricas demasiado diferentes al amplio movimiento documentalista que encontramos en el contexto británico y del que Bond participaba. Otra de las tendencias estéticas más destacadas será pues moverse en el marco del “cine directo” como testimonio de la clase obrera, o bien, a través de ficciones interpretadas por los propios protagonistas de la historia, rehusando técnicas de estudio, con sobriedad y sin ningún amago de experimentación, irán incorporando insertos documentales a la ficción que aportan ese grado de “autenticidad” que veíamos también en el documental institucional. De hecho, parte del mismo discurso sostenido aquí lo encontraremos absorbido más tarde por el programa oficial del “cine de calidad” (naturalidad, coherencia, moderación...):

For instance merely to tag a few slogans on the end of our films is not sufficient. It would be unnatural, dramatically and artistically weak. A film must have unity and lead up to its motivating point in such a way that the audience will be carried with it naturally and logically. The documentary type of film is, I think, the one most suited to our aims.¹²²⁵

En el sector más militante no interesaba reformular las formas estéticas del cine de ficción ni las expresionistas de la vanguardia. Las películas nacionales comerciales solían ser rechazadas por estos grupos que preferían, en todo caso, surtirse de ficciones realizadas en otros países como Alemania o la Unión Soviética, las cuales eran consideradas como realmente

¹²²⁵ Bond, Ralph: “Making films with a purpose” en *Kino News*, Winter, 1935. Publicado en Macpherson, *Op. cit.*, pp. 150-152.

válidas por provenir de un país socialista en el caso de los soviéticos o por la conjunción de industria y cine político en el caso de los alemanes. Cabe mencionar también que miembros que habían puesto a funcionar la Kino eran conscientes de que infraestructuras como la suya no podrían soportar la realización de “buenos” filmes comerciales cuyos costes mínimos eran al menos de diez mil libras¹²²⁶ –el film más caro del movimiento obrero había costado tres mil–, así que como mucho, estos grupos sólo podían competir desde el ámbito documental. Así pues, centrarán sus objetivos de concienciación, determinados por la delicadeza sociopolítica del momento como era la posible entrada en otra guerra mundial, las desigualdades sociales, el paro, etc. a través del documental.

Mientras, se crean grupos y exhibiciones en todo tipo de organizaciones como sindicatos; en la Sociedad de Amigos de la Unión Soviética; en las Film Societies; en las sedes de los Labour Parties; en escuelas o en las sociedades cooperativas. En 1934, la Kino Films se lanza a la producción y tomará el nombre de Workers’ Film and Photo League y producirá de forma colaborativa con el Workers’ Theatre Movement el documental de la *Hunger March* (1934) editado por Sam Serter. De nuevo, estos conformarán unos Workers’ Newsreels que incluían imágenes directas tomadas por los mismos asistentes a las marchas y manifestaciones siendo editados por profesionales.

Por otro lado, Kino también estuvo muy cercano al Progressive Film Institute –denominado así en respuesta al British Film Institute– fundado en el 1935 por Ivor Montagu¹²²⁷ y principal distribuidor de películas soviéticas de 35 mm. El PFI realizó algunas de las producciones implicadas en la causa republicana española con Montagu y McLaren como *Defence of Madrid*, (1937), *Spanish ABC* (Thorold Dickinson y Sydney Cole, 1939) y *Behind the*

¹²²⁶ El 26 de abril de 1936 se realizará el primer Annual General Meeting of Kino, con Joseph Reeves como moderador y conferencias de Ivor Montagu, William Hunter, organizador del Dartington Film Unit, un organismo profesional y no comercial de filmes educativos y George Elvin, secretario del ACT. En esta reunión se debatiría sobre la necesidad de realizar los esfuerzos necesarios para hacerse con equipos sonoros y sobre la poco práctica idea de aventurarse en la producción de filmes comerciales: “It was Mr. Montagu’s opinion that Kino should concentrate on documentary films. Kino was in a position to make trade documentaries, whereas a good many so-called documentary films were forged documents. He mentioned one very famous documentary film which had received a gold medal from one fascist dictator and had been purchased for distribution by another – on condition that the names of all Jews connected with the production were withdrawn.” Al film que se refieren aquí es a *Hombres de Aran* de Flaherty, premiado por el premio Mussolini del Festival de Venecia en 1934 y otro en premio en Berlín, como comenta Macpherson la Alemania nazi quería distribuirlo también. En *Kino News*, Spring, 1936 en Macpherson, *Op. cit.*, p. 152.

¹²²⁷ Su eslogan era “please give us any films you can’t get anybody else to show”, en Wollen et al., “Interview to Montagu”, p. 91.

Spanish Lines (T. Dickinson y S. Cole, 1938)¹²²⁸. Los objetivos que movían al Instituto eran la lucha contra el fascismo en la que el gobierno británico se mantuvo neutral hasta la entrada en la guerra debido el pacto europeo de no intervención. Para ello el PFI lanzaría en 1937 el magazín *Left Film Front* con el eslogan “Peace, Freedom and Democracy!”¹²²⁹, el objetivo era cubrir y difundir todo lo relativo a la lucha contra el fascismo y los acontecimientos españoles.

Kino, en cooperación con el PFI, se ocuparía de pasar a 16 mm los films de 35 mm para poder moverlos por el Reino Unido sorteando la censura.

Otra de las labores del PFI fue la producción de películas realizadas por la clase obrera con objetivos sindicalistas y en formatos subestándar aprovechando material ya filmado: *Construction* (1935) junto a la *Workers Film and Photo League*, sobre una jornada de trabajo en la construcción; *Housing Progress* sobre la construcción de viviendas sociales en el 1936; *Revolt of Fishermen* (1936); sobre manifestaciones como *March against starvation* (1936) o el exitoso *Free Thaleman!* (1935), realizado para el Comité de Ayuda a las Víctimas del Fascismo Alemán y dirigido por Montagu. Uno de los mayores logros estéticos del PFI, produciendo para el partido comunista, será *Peace and Plenty* (1939) de Montagu. Según la historiografía del cine británico, esta película, junto a *Hell Unltd.* (Helen Biggar y Norman MacLaren; 1936) de la Kino de Glasgow¹²³⁰, supone una de las dos únicas propuestas de ruptura respecto a las convenciones realistas que se barajaban en los grupos de la izquierda.

Peace and Plenty se trataba de un film a base de material ya rodado¹²³¹, extraído del archivo de la Kino y el PFI y que según Hogenkamp, no era una elección económica sino estética que servía para montar imágenes, texto y banda sonora para lanzar una feroz crítica al National Government de Chamberlain.

Hell Unlimited era un corto que incluía secuencias de animación con el objetivo de ofrecer una visión crítica sobre el incremento del gasto público en armamento y cómo la industria británica sacaba provecho en detrimento

¹²²⁸ Otros filmes sobre la guerra española del PFI serían *International Brigade* (Vera Elkan); *Crime against Madrid*; *News from Spain* (Herbert Marshall, 1937); *Madrid Today* (1937); *Prisoners Prove Intervention in Spain*; *Mr. Attlee in Spain*; *Testimony of Non-Intervention*; *Visit to the International Brigade* (Ivor Montagu, 1938).

¹²²⁹ *Ibid.* p. 158.

¹²³⁰ De 1932 a 1936 McLaren se encontraba estudiando diseño en la Glasgow School of Art y dirigió algunos filmes en su paso por la GPO entre 1937 y 1939 hasta que partió hacia Nueva York.

¹²³¹ Alguna parte del metraje es extraído de un film que, según Hogenkamp, fue la inspiración de Montagu: *La vie est à nous* de Jean Renoir para el Partido Comunista Francés, Hogenkamp, *Op. cit.*, p. 202.

de sectores como la educación o la salud.

En contraste a este tipo de producciones autónomas respecto a los grandes sindicatos, el TUC en 1937 intentaría lanzar su propio programa de propaganda pero auspiciado por la idea de un “first-class documentary”, desechando pues formatos subestándar, generando un comité para elaborar una línea unitaria junto al aparato del Labour Party y optando por tipos que debían seguir los ejemplos de la GPO.

En lo que respecta a la Workers’ Film and Photo League de Londres (WFPL) que a su vez propuso iniciar otros pequeños grupos locales de producción como la North London Film Society Ciné-Unit, sostuvo una organización vertical marcada por la necesidad de generar una red de grupos de producción que esquivasen la dependencia del movimiento en la importación de películas extranjeras.

Todos estos grupos, a pesar de sus vinculaciones con los partidos de izquierda, se mantenían al margen de unos aparatos políticos que casi nunca financiaban películas directamente¹²³². *Peace and Plenty* se trataba de una de esas escasas implicaciones directas del partido comunista en la realización de películas. Tanto los aparatos del partido Laborista como la Asociación Sindical (TUC) o el comunista habían mostrado poco interés en el cine de ficción o en desarrollar estructuras industriales que compitieran en el mismo terreno que el resto del cine británico –aspiración que sí veíamos en la República de Weimar. De nuevo y con un interés exclusivo por el cine de propaganda, desde el Partido Laborista y el TUC surgiría el Workers’ Film Association, formado en 1938 se convertiría en uno de los pocos supervivientes del cine hecho desde la izquierda e independiente del mercado durante la IIGM produciendo filmes de propaganda y educativos¹²³³. El verdadero impulsor del cine desde dentro del partido

¹²³² El Partido Comunista inglés impulsará pequeñas compañías distribuidoras hacia principios de los cincuenta como New Era; Plato Films; Contemporary Films y Bond Films, sin más interés que la filmación de eventos y otras actividades del partido. Burton, *Op. cit.*, p.51.

¹²³³ Cabe mencionar también que durante el mandato del National Government desde 1931 y durante la IIGM, el partido conservador y los demás aliados pusieron en marcha su propia propaganda aunque bajo la idea de una supuesta “a-política noción de interés nacional”. Así se creó el National Publicity Bureau (con actividad hasta 1939) diseñado para unificar la propaganda de los tres partidos involucrados en el gobierno representado por Ramsay MacDonald, en el laborista; Neville Chamberlain del conservador y Kingsley Woods, quien también en el conservador, se ocuparía de la transferencia del EMB a la unidad del GPO donde daría cuenta de una mayor y descarada propaganda del National Government. El objetivo del NPB era reconstruir el capitalismo británico desligando la política de la economía y generar una identidad común contra las tres amenazas imperantes: fascismo, comunismo o cualquier tipo de dictadura. De todos modos, mientras las producciones cinematográficas eran presentadas como propaganda, el NPB se presentaba a sí mismo como “explanatory”, “informational” o “a store film with a moral, Without Prejudice” en Macpherson, *Op. cit.*, p. 144.

laborista y del movimiento cooperativo y a cargo de la Workers' Film Association, fue Joseph Reeves desde las filas del Royal Arsenal Co-operative Society y como secretario del National Association of Co-operative Education Committees. Vamos a englobar a éste y sus implicaciones con el cine en el siguiente apartado sobre el cooperativismo.

8.3.3. La implicación del Movimiento Cooperativo con el cine militante

Joseph Reeves usaría sus conexiones con el movimiento cooperativista para impulsar las tres películas más caras de la WFA durante el período de entreguerras: *Advance Democracy* (Ralph Bond, 1938), *Voice of the People* (Frank Sainsbury, 1939) y *People with a Purpose* (Ralph Bond, 1939).

Estas prácticas cinematográficas al margen del marco institucional se verán respaldadas por la fuerte tradición británica del cooperativismo que desde el siglo XIX se establece como movimiento cultural y modelo económico alternativo. El movimiento cooperativista tiene sus orígenes en 1844 y ha sido defendido por la historiografía reciente como un fenómeno de central relevancia en términos tanto económicos, políticos como culturales dentro de la experiencia de la clase obrera británica desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX¹²³⁴, representando no sólo un nuevo modelo identitario (de cultura cooperativa) sino cómo la sociedad cooperativa supuso una práctica política en sí misma.

Con el estallido de la IGM las sociedades cooperativas contaban con aproximadamente tres millones de miembros en Inglaterra y con unas cuentas que representaban el diez por ciento de la actividad comercial nacional. El año 1946 sería punto de inflexión hacia el declive, con la máxima de 10 millones de miembros registrados.

En 1938 la Co-operative Wholesale Society operaba con 192 fábricas y talleres que producían bienes con el valor de 47 millones de libras al año. A lo largo del periodo de entreguerras las sociedades cooperativas se expandieron hacia nuevos mercados, más allá de la producción de productos de consumo básico, como por ejemplo sucedía con los salones de belleza y los bares-caféterías. Fue destacable que mientras la depresión generalizada de los años treinta iba en aumento, las sociedades cooperativas suponían cuotas de crecimiento económico.

¹²³⁴ Estudios que abrieron este campo de investigación son los de Peter Gurney, Raphael Samuel, Gareth Stedman Jones o Lancaster y Maguire. Algunas obras de referencia citadas en el libro de Allan Burton son: *Towards the Co-operative Commonwealth. Essays in the History of Co-operation, Co-operative College and History Workshop Trust*, Manchester, 1996 editado por Lancaster y Maguire; Gurney: *Co-operative Culture and the Politics of Consumption in England, 1870-1930*, Manchester University Press, 1996. Burton, *Op. cit.* pp 10-11.

Los otros brazos del movimiento eran la Co-operative Union y el Co-operative Party, además de los clubes organizados en torno a la Women's Co-operative Guild. El movimiento ya había producido películas publicitarias desde principios de siglo para los productores de leche, pasteleros, etc. El uso educativo del cine por parte de las cooperativas no se dará hasta los años veinte.

Joseph Reeves, como secretario de educación del Royal Arsenal tuvo la capacidad para promover la producción de filmes educativos de lo que surgiría la National Co-operative Film Society en 1937¹²³⁵, rivalizando con las unidades cinematográficas de la Co-operative Wholesale, la Union y el NACECS (National Association of Co-operative Education Committees) en la proposición de suplantarlo el film de carácter publicitario por el film educativo. Reeves presentaría sus ideas sobre la centralidad de la educación en el proceso de transformación del capitalismo a través de panfletos y conferencias como "Education for Social Change"¹²³⁶ o la conferencia "The Film and Education"¹²³⁷. De hecho, el valor de la educación como base de la nueva sociedad era una de las consignas de todo el movimiento cooperativo: "War upon illiteracy and ignorance was necessary if men and women were to equip themselves to build a new society"¹²³⁸. La tarea educacional era llevada a cabo por los grupos cooperativos locales sobre temas políticos, economía y ciencias sociales, por ejemplo, a través de la Co-operative Women's Guild y de instituciones de voluntarios para la educación de adultos.

La cuestión cultural fue una de las preocupaciones del movimiento que, como el gran grueso de la izquierda, se dedicó a entablar un debate en torno a cómo debían ocupar el tiempo libre los trabajadores y cómo hacerlo de modo provechoso. El movimiento cooperativista, según Peter Gurney¹²³⁹ ofreció también su propia definición de un modo de vida alternativo basado en la creación de miembros activos más que consumidores pasivos y a través de fiestas siempre inclusivas como la fiesta del té, los días de gala, eventos

¹²³⁵ El programa de la sociedad se definía de este modo: "It is envisaged that the film society would, for the larger societies, act as an agency for supplying equipment and provide a weekly change of film programmes; for the medium societies, arrange for the supply of equipment on a hire-purchase basis with a weekly change of programme, and for the smaller societies, provide a road service whereby the society could hire apparatus, operator, and films for single showing at an inclusive price", en "Co-operative Film Society in the Making", *The Co-operative News*, 6 de marzo de 1937, citado en Burton, p. 151.

¹²³⁶ Citado en Roberston, Nicole: *The Co-operative Movement and Communities in Britain, 1914-1960*, Ashgate Publishing, Ltd., London, 2010, p. 117.

¹²³⁷ Publicado por National Association of Co-operative Education Committees, Stoke-on-Trent, 1936.

¹²³⁸ Roberston, *Op. cit.*, p. 118.

¹²³⁹ Gurney, "The Making of co-operative Culture in England, 1870-1918" citado en Burton, *Op. cit.*, p. 26.

musicales, coros, exhibiciones comerciales, proyección de películas, lecturas y debates. El objetivo era fomentar una identidad colectiva de compañerismo cuya ideología estaba íntimamente ligada a un “modelo ético de economía” que provenía del fabianismo.

A la hora de relacionar el Co-ops Movement con la producción de cine de la década de los 20 y 30 debemos aludir no tanto a una línea autónoma y definida, sino al trabajo casi conjunto entre miembros del movimiento y los grupos de izquierda. Tanto laboristas, como sindicatos representados por el TUC y el movimiento cooperativista unieron esfuerzos y colaboraron en el establecimiento del movimiento Workers’ Film iniciado en 1929.

La principal idea sostenida por el movimiento se basaba en que “Co-operators wished a radical alteration of society, but sought this not through contests in the political arena –of prime interest to politically motivated historians- but rather in the Marketplace, where it was believed that co-operation could defeat Capitalism.”¹²⁴⁰ Dentro de esta línea, grupos y sindicatos cercanos a las sociedades cooperativas o la misma CWS no tenían ningún reparo en exhibir películas de Hollywood en sus eventos, comprendiendo que debía haber algún tipo de diálogo entre la cultura obrera y la cultura de masas o al menos, tal como pensaba Reeves, que un programa cinematográfico para la clase obrera no podía consistir sólo en películas documentales o de propaganda¹²⁴¹.

En cuanto a la producción de la NCFS destaca *Advance Democracy* (1938) “A film which illustrates the Struggle of the Workers to Obtain Economic Redress”. Reeves, aprovechando la financiación de un plan quinquenal¹²⁴² para la producción cinematográfica en el lanzamiento de la WFA –basado en otorgar 1.000 libras al año para la realización de un documental-, acudiría al prestigio de Ralph Bond labrado en las filas del Realist Film Unit. La película versa sobre las desigualdades sociales en una ciudad de nueve millones de habitantes (Londres) donde unos “duermen en los mejores hoteles y comiendo en los mejores restaurantes” mientras la gran mayoría compra en las tiendas más baratas y come en los restaurantes más modestos”. Este comienzo, alternando planos documentales de ricos y pobres – modelo llamado “deadly parallels”-, según Burton no diferiría demasiado del tipo de propaganda socialista del fotoperiodismo durante el periodo eduardiano (1901-1910).

¹²⁴⁰ Burton, *Op. cit.*, p. 56.

¹²⁴¹ Swann, *Op. cit.*, p. 173.

¹²⁴² “five documentary social films on co-operation be produced one per year at a cost of one thousand pounds each”, Burton, *Op. cit.*, p. 156.



Advance Democracy

Tras la introducción, el narrador presenta a los dos personajes reales: Bert un estibador y su mujer May – dos actores aficionados del Unity Theater- y un seguido de tomas que muestran sus labores diarias y su trabajo en el puerto, hasta aquí ninguna novedad respecto al documentalismo de la época. Según Burton, la novedad llega con el diálogo dramatizado del matrimonio durante la cena, de forma pausada y natural, sin decoros, una escena mundana que intentaría responder a las usuales críticas de la izquierda sobre la incapacidad de llevar a cabo escenas cotidianas y naturales de la clase obrera¹²⁴³.

Otro elemento a destacar en *Advance Democracy* es que mientras Bert es presentado como el obrero machista y despreocupado, May, como miembro de la Women's Co-operative Guild, juega el rol de mujer políticamente comprometida e informada que intenta ilustrar al marido sobre sus responsabilidades de clase. Ella le sugiere escuchar la radio donde A. V. Alexander, un cooperativista, explica en qué se basa el movimiento, sus objetivos políticos y las reformas que el cooperativismo puede operar sobre el sistema capitalista mientras la inserción de imágenes documentales ilustran el discurso en off de Alexander sobre la represión histórica de los sindicalistas, los acuerdos para abaratar los sueldos, la necesidad de involucrarse en la manifestación del May Day, y cómo las sociedades cooperativas pueden solventar las carencias de la clase obrera mediante su modelo económico y sus servicios. De este modo, y volviendo al escenario de la pareja, Bert comprueba cómo todo ello le afecta directamente - .

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 157.



Advance Democracy

Esta parte sigue con los planos de material ya rodado apelando al avance del fascismo, la amenaza de una segunda guerra mundial...mostrando al movimiento como defensor de la paz, la libertad y la democracia (ya en conexión con el eslogan frentepopulista). Bert, ya convencido, apaga la radio con rabia cuando acaba el programa y empieza a sonar una canción. El protagonista ha tomado conciencia, Bert se involucra en la movilización de sus compañeros en el muelle para participar en la marcha. El film acaba con imágenes de la marcha mientras el coro canta La Internacional orquestada por Benjamin Britten.

Desde el mismo Five Year Plan se financió otro film cooperativista, *The Voice of the People* (Frank Sainsbury, 1939), de nuevo con Bond y la

Realist Film Unit. El documental explicaba la historia del movimiento obrero desarrollando los métodos realistas empleados en *Advance Democracy*. Con un extenso recorrido con voluntad educativa, la película pasaba por toda una serie de acontecimientos como la masacre de Peterloo en 1819; Robert Owen; las luchas sindicales, los cartistas y sus reformas políticas...hasta llegar al presente y los logros conseguidos gracias a las luchas obreras.

Otro de los films impulsados por Reeves junto a Bond, siguiendo la iniciativa anterior del High Level Documentary y desde la WFA, será *People with a Purpose* (1939).

Con la entrada en guerra otros grupos saldrán más mal parados. En la postguerra y con el desarrollo de la Guerra Fría el activismo de izquierdas sufre cambios relevantes, los lazos con el comunismo soviético se empiezan a romper y la antigua izquierda se atomiza hacia nuevos movimientos como el de desarme nuclear –con lo que podemos marcar la entrada en otra etapa distinta en la organización de la izquierda con la New Left y todos los cambios culturales que ello supone. En el campo cinematográfico los partidos laboristas reemplazan la WFA por la National Film Association hacia 1946 y en 1953 cesan sus actividades teniendo en cuenta el papel que jugará, en la mediación social, la televisión. Por lo tanto, con el final de la IIGM y el cambio contextual, el consiguiente proceso hacia otras formas de activismo político y movimientos sociales, a lo que se le deben sumar otros factores de igual importancia como las nuevas formas de ocio, implicarán el proceso hacia el nuevo cine independiente de los cincuenta y sesenta abanderado por las nuevas generaciones del Free Cinema, nuevas oleadas de cine “underground” y amateur que reformulan lo político cinematográfico y apuestas por otras formas cooperativas como la London Film-Makers’ Co-operative (1966), la London Women's Film Co-op (1972), Sheffield Film Co-op (1975), que ya no tienen nada que ver con el movimiento de la primera mitad de siglo. Después de la IIGM, algunos han subrayado el periodo de nulidad para el cine de no-ficción¹²⁴⁴. Pero existe una brecha abierta entre estos dos momentos de fuerte politización, y hacia la introducción de la modernidad cinematográfica, en la que se da un fenómeno interesante cuando el gobierno y la industria absorbieron los textos y discursos sobre el realismo social desarrollado desde filas documentales y cierto carácter crítico que iba a ser asumido por la producción de ficción.

Para concluir con el marco de cine militante, podríamos acudir a un texto de Rotha¹²⁴⁵ que expone claramente el tipo de componente crítica que

¹²⁴⁴ Coultass, *Op. cit.*, p. 13.

¹²⁴⁵ Rotha, Paul: “Films and the Labour Movement” (1936) en Aitken, Ian (Ed.): *The Documentary Film Movement, An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998, pp. 171-178.

este cine detentaba y la consideración sobre el rol del cine político en general. Durante este periodo y frente a la ascensión del cine como herramienta de propaganda -concepto que más tarde se tornará peyorativo- el sector del cine militante y proletario no se sitúa críticamente frente a él sino en su mismo nivel. De hecho, la propaganda se comprende como un factor necesario para la cohesión, sea del lado del gobierno, como de su oposición. Frente al esfuerzo de guerra, muchos de los directores tanto del ámbito independiente en general como del Workers' Movement, se sumarán a las filas del Ministerio de Información y en cualquier caso, no se pone en crisis la consideración del vocablo propaganda.

Como decíamos, la lucha ideológica de los grupos militantes derivaría hacia la necesidad de construir un relato de oposición frente a los asuntos sociales más urgentes: el paro, la entrada en la guerra, la segregación social... pero sin incidir en el modo en como éste relato se construye. Habrá que esperar algún tiempo para comprobar cómo, en el ámbito del cine político, la reflexión crítica sobre la propia construcción del relato cinematográfico inserta parámetros de modernidad.

Por su parte, la crítica sostenida por los grupos de izquierda en este sentido, frente a los relatos “institucionalizados” que se vestían de cierta pátina de crítica social, apelará a la necesidad de exponer e incidir en las “raíces de la injusticia social” y no sobre “los efectos” del propio medio. Ciertamente, se dibuja una voluntad de distanciamiento no sólo frente al cine comercial o el que sostiene relatos más conservadores, sino a la “emulación” del sector antagónico. A estos “films bastardos” Rotha los llamará “bluff films” pero la crítica a estos no dejará de insertarse en parámetros marxistas poco elaborados: “They depict the conflicto as between individual and individual unrelated to class and social conditions. Such were *The Mayor of Hell*, *I Am a Fugitive from a chain Gang*, *Gabriel Over the White House* and *Modern Times*”¹²⁴⁶.

Vamos a atender brevemente, en el siguiente apartado, al proceso de asimilación de estos realismos por parte de los diversos agentes del campo cinematográfico.

8.4. Institucionalización del realismo social: relatos obreros y subalternos desde dentro de la Industria y la política del *Quality Film*

Durante los politizados años treinta y aunque no podamos hablar de un dispositivo crítico pleno, desde la industria cinematográfica británica encontraríamos algunos puntos de fuga respecto a la corrección política que impregnaba las ficciones comerciales. Según Stephen Jones se pueden señalar algunos textos que, de diversas maneras, eran antagonistas al discurso

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 175.

de orden social promovido por los focos conservadores¹²⁴⁷. Algunos estudios cinematográficos captaron un número considerable de autores y guionistas politizados o progresistas como Walter Greenwood, apodado “the champion of the underdog”, escribiría el guión de *The Hope of His Side* (Jack Raymond; 1935) para la British&Dominion y el de *No limit* (Monty Banks; 1935) para Associated Talking Pictures; Milles Malleon, el líder del Independent Labour Party’s Arts Guild, escribió numerosos guiones para películas como *Calumniado* (Action for Slander, Tim Whelan; 1937) para la London Film Productions, *The Blue Danube* (Herbert Wilcox; 1932), *Nell Gwyn* (H. Wilcox; 1934) para la British&Dominion y *Money Means Nothing* (H. Wilcox y Hacourt Tempelman; 1932) de Paramount-British.

Durante este periodo también fueron usuales las adaptaciones de voces críticas como Bernard Shaw, J. B. Priestley y H. G. Wells en multitud de películas. John Baxter, en sintonía con el movimiento documentalista, dirigió películas donde las miserias de la época y el tinte social tendrían una presencia capital. En este sentido podemos mencionar películas como *Doss House* (Sound City, 1933), *Flood Tied* (Real Art, 1934), *Lest We Forget* (Sound City, 1934), *Real Bloke* (Baxter&Barter, 1935), *Hearts of Humanity/The Crypt* (Baxter&Barter, 1936).

En estos años treinta, Michael Balcon, con una visión estratégica, también se nutriría del panorama independiente contratando a documentalistas para trabajar en la renovada marca Ealing, o a jóvenes socialistas como Aneurin Bevan para el thriller político *The Four Just Men* (Walter Forde; 1939), un grupo militante que tomaba la justicia por su mano y que sería re-utilizada en la campaña del esfuerzo bélico de Churchill. Según Charles Barrs, la película “powerfully expresses Ealing’s late-thirties opposition to ruling-class decadence”¹²⁴⁸.

Es importante señalar también que, más allá de los textos, la transfusión de sangre que se dio a la industria marcará espacios, tal y como apunta Jones, para la “creative decision-making in film production”¹²⁴⁹. Sobretudo en el entorno de Balcon, donde se darían unas nuevas condiciones de trabajo mucho más flexibles que en el resto de la industria. Toda esta suma de factores abrió camino, al final de los años treinta, a una más compleja representación de las luchas y conflictos sociales como también a visiones anti-imperialistas o raciales en algunas de las cintas de *Tarzan* de Johnny Weissmuller o en *Old Bones of the River* (Marcel Varnel, 1938) para la Gainsborough, comedia anti-imperialista ambientada en el dominio inglés del Africa Negra –mofa de la película *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935)- con Will Hay. También *Song of Freedom* (Hammer

¹²⁴⁷ Jones, *Op. cit.*, p. 24.

¹²⁴⁸ Barr, Charles: *Ealing Studios*, University of California Press, 1999, p. 190.

¹²⁴⁹ Johnes, *Op. cit.*, p. 25.

Production-British Lion, 1936)¹²⁵⁰, con Paul Robeson y dirigida por J. Elder Wills, se situaría en esta oleada reformista de la industria británica.

Estas actividades discordantes desde dentro de la industria comercial no configuran más que un grupo minoritario donde podemos situar a figuras independientes como los hermanos Oster, Michael Balcon o Sidney Bershtein quien había ayudado a impulsar la London Film Society y y pondrá en pie los cines Granada en 1935, con la particularidad de generar por primera vez un feedback con la audiencia a través de cuestionarios que ofrecían la posibilidad de opinar sobre lo visto en el cine y las preferencias de cara a próximas exhibiciones¹²⁵¹.

Paradójicamente, en el ámbito comercial encontramos a una figura como Ivor Montagu que, sin incidir de forma política alguna, trabajó en la industria como productor asociado en el film de Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (Gaumont British, 1934), *Sabotage* (Gaumont British, 1936) y *Secret Agent* (Gaumont British, 1936).

Cabe advertir, por ello, que muchas de las colaboraciones que podrían considerarse como una prolongación de las prácticas político-críticas de los directores y guionistas de la izquierda ahora dentro de la industria, en casos como las colaboraciones de Ivor Montagu con Hitchcock y Balcon, la actividad cinematográfica y la política permanecen completamente separadas:

I've always regarded myself as a single person. It seemed to me that one of the ways one could do work for the ideas in which one believed is by leading a creditable life, making some sort of a creditable impression in any particular profession. I had to take up the film profession because I couldn't live without earning money and that seemed to me, how wrong I was, but at the time, that seemed to be an industry with a future, that one would grow up with it. (...) I also, of course, when the chance came, worked to build up the trade union, that was political work one could do, or social, it depends on how far you extend the word political. (...) I should probably never

¹²⁵⁰ Fernte a estas producciones se situaban las imperialistas, racistas y chauvinistas de la London Film Productions de Zoltan Korda: *Sanders of the River* (1935) con un decepcionado Paul Robeson como protagonista; *The Drum* (1938) o *The Four Feathers* (1939).

¹²⁵¹ Esta compañía acabaría derivando en Granada Televisión en 1954, así mismo Bernstein produciría dentro de los límites de la industria películas que incluían considerables innovaciones como *Rope* de Hitchcock (La Soga, 1948) o *Under Capricorn* (Atormentada, 1949), la supervisión de Hitchcock sobre las imágenes rodadas por los aliados en los campos de concentración de Bergen-Belsen: *Memories of the Camps* (1945), etc. Sobre Granada y la cadena ITV véase Finch, John; Cox, Michael y Giles, Marjorie: *Granada Television: the first generation*, Manchester University Press, 2003.

*have been in films if I had had a guaranteed and assured income.*¹²⁵²

Vamos a analizar ahora algunos ejemplos de estas relaciones entre cine, crítica y política cultural durante los años de la IIGM y la postguerra a través de la ascensión del realismo como garante de éxito en la construcción de un cine nacional. En este marco veremos los procesos de cooptación del movimiento independiente mientras las prácticas críticas de oposición se han desmembrado a causa del esfuerzo de guerra.

8.4.1. Factores de renovación de la industria cinematográfica británica en los años cuarenta

Tras los vaivenes de la primera postguerra, la legitimación artística del documentalismo y las iniciativas de compañías comerciales al asumir los tintes realistas, el Estado y el aparato crítico intentarán proyectar ciertas bases para generar el llamado “cine de calidad” británico. Una marca nacional que se va a servir del programa realista desarrollado en el documental para convertirlo en todo un proyecto de “reconstrucción” cultural y económica durante los años cuarenta. De este modo, el cine de ficción asumía las tareas de gobernabilidad que había asumido anteriormente el documental institucional.

Si por esta etiqueta “realista” entendemos la representación de problemas sociales, en el cine británico ésta se estaba dando ya desde finales de los años treinta en películas de ficción desde sellos independientes como es el caso de *Song of Freedom*. Se trata de una de las pocas películas, por no decir la única, hasta la fecha que introducía los horrores del esclavismo inglés del siglo XVII y la final integración de sus descendientes como clase obrera en el XX. La trama nos muestra la historia de un diaspórico Johnny Zinga (Paul Robeson), trabajador portuario y cantante en sus ratos libres que ansía conocer sus orígenes africanos. Casualmente será descubierto por un empresario musical de origen alemán no sin la oposición racista de sus subordinados. Johnny Zinga acabará aceptando a pesar de su disconformidad con el trato recibido y para poder costearse un viaje a África. Otra casualidad llevará al protagonista a descubrir su ascendencia Real con lo que marchará rápidamente hacia la isla de Casanga con la voluntad de “mejorar” la vida de sus compatriotas. En ese momento del film descubrimos una innovación respecto a las políticas de representación del hombre negro. Johnny, se acaba convirtiendo en una reproducción de las políticas coloniales, intenta aplicar sus ideas de progreso y racionalidad occidentales en un mundo manejado por ritos ancestrales y tabúes. Proceso éste que le lleva a un continuo choque cultural con el contexto africano, esto planteará

¹²⁵² Montagu, “Interview with Ivor Montagu”, *Screen*, pp. 95-96.

importantes contradicciones políticas modernas a través del personaje negro de Paul Robeson quien de repente traspasa su condición de ex-esclavo para convertirse en colono. Un aspecto bastante loable del film si tomamos en consideración el resto de narraciones cinematográficas de la época basadas en la idea de un hombre blanco promotor de la verdadera civilización y cultura al continente africano.

Sobre esta película de la Hammer, Paul Robeson afirmó: “I believe *The Song of Freedom* is the first picture to give a true picture of many aspects of the life of the coloured man in the west. Hitherto on the screen, he has been caricatured or presented only as a comedy character. This film shows him as a real man with problems to be solved, difficulties to be overcome”¹²⁵³.



Paul Robeson en la isla de Casinga en *Song of Freedom*

En esta senda, Paul Robeson escribió el guión de su película más apreciada, *The Proud Valley* (1940). Dirigida por Pen Tennyson para la Ealing, venía a ser una “justa” representación de la condición obrera y racial en las minas de carbón de Gales antes de la IIGM¹²⁵⁴. *The Proud Valley* trataba de un expatriado americano, protagonizado por Paul Robeson (David Goliath), que encuentra trabajo en el valle minero de Gales –

¹²⁵³ En *Film Weekly*, 23 Mayo de 1936. *Ibid.*, p. 72.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 77. Algunas películas más de esta época que conformaron el elenco de dramas comerciales de clase obrera fueron: *South Riding* (Victor Saville; 1938), *Bank Holiday* (Carol Reed; 1938), *The Stars Look Down* (C. Reed; 1939), *There Ain't No Justice* (P. Tennyson; 1939).

estableciendo similitudes con *The Stars Look Down* (Carol Reed, 1940) y con lo que tres años después será *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, John Ford; 1941)¹²⁵⁵. El protagonista, gracias a su espléndida voz, es acogido en la competición de coros, poesía, etc. llamada *Eisteddfod*, típica de la región galesa. A pesar de los prejuicios raciales de algunos compañeros, David Goliath sacrificará su vida para salvarlos del accidente en la mina. Según comenta John Hill¹²⁵⁶, el guión de este film –escrito por el comunista Herbert Marshal– acababa por institucionalizar el discurso socialista del mito de masculinidad encarnado en la figura del minero y como imagen predilecta de la clase obrera. De hecho, la comunidad minera deriva en el mito de la comunidad nacional –recordemos además que Inglaterra entra en la IIGM justo durante el montaje del film siendo modificado para atender a ese sentimiento patriota, desplazando los tintes nacionalistas-galeses. Por otro lado, y antecediendo al film de Ford, cabe destacar el papel que jugó *The Proud Valley* en la representación de la nación galesa y de la unidad familiar como fuente de unidad nacional que, aunque no incorpora el galés, sí respeta el acento como símbolo identitario de la comunidad galesa que desde 1925 había conseguido formar el partido *Plaid Cymru* [Partido de Gales].

Con todo ello, el influjo de Tennyson en la Ealing de Balcon¹²⁵⁷, con su “seriedad política y estética”, marcará uno de los hitos de la iniciativa de Balcon basada en la realización de películas en la estela del realismo social. Este factor junto a la inclusión de figuras provenientes del documentalismo conformará la exitosa marca Ealing¹²⁵⁸. En este sentido, el contexto propició los siguientes dos principios en la legitimación de cierto realismo social desde la industria de ficción -sin que ello supusiera cuotas realmente críticas y que, por otro lado libraron del cierre a la Ealing en tiempos de guerra-:

¹²⁵⁵ Junto a estos dos films suele citarse también *The Citadel* (King Vidor, 1938) también sobre los mineros galeses y basada en una novela de J. A. Cronin como *The Stars Look Down* y en la que Tennyson, en su periodo de formación en la MGM, estuvo trabajando como asistente.

¹²⁵⁶ Hill, Jonh: “A working-class hero is something to be? Changing representations of class and masculinity in british cinema” en Powrie, Phil et al. (Eds.): *The trouble with men: masculinities in European and Hollywood cinema*, Wallflower Press, 2004.

¹²⁵⁷ Según Ellis, la diferencia del modelo productivo de Basil Dean frente al de Balcon era: “But the difference between Balcon's Ealing and the pattern of production under Basil Dean (1931-9) was that all films were regarded as on the same level artistically. Dean had subsidised the prestige productions (mostly adaptations of stage plays) with a programme of immensely popular 'low' comedies starring Gracie Fields and George Formby” Ellis, John: “Made in Ealing” en *Screen*, Vol. 16, nº 1, Spring, 1975, pp. 78-127.

¹²⁵⁸ Como comenta Barr, sólo la Ealing junto a la Hammer y la Gainsborough lograrían establecerse como sellos con una marca propia. Barr, Charles: “Projecting Britain and the British Character: Ealing Studios” en *Screen*, Vol. 15, nº 1, Spring, 1974, pp. 87-121.

a) La ausencia tanto de una tradición o mirada socio-política como de una estética radical marcada. La inexistencia de una estética demasiado experimental propició que la tradición documental pasase sin problemas al terreno comercial. La necesidad central en tiempos de guerra era la de asumir los problemas sociales aunque las mayores influencias realistas no pasarían de ser técnicas como la rigurosidad estilística, narrativas sobrias, filmación en exteriores y cierto uso del montaje.

b) Por otro lado, la llegada de la “familia” de documentalistas diseminaría cierto carácter colaborativo dentro de los estudios, sobre todo por la influencia que Cavalcanti tenía sobre todos ellos. Un “top echelon of creative people” según Balcon, que a cambio de un gran margen para actuar libremente, recibían sueldos más bajos de lo normal o incluso, en el caso de guionistas, trabajo sin contrato y cobros por adelantado¹²⁵⁹.

Junto a este fenómeno, también durante la IIGM y la postguerra, se va a instaurar de forma oficial el discurso que pretenderá establecer qué y cómo debía ser entendido y realizado un cine nacional británico de “calidad” y en cierta tensión con el término vecino de éste, condensado en la noción de “prestige film”¹²⁶⁰. Este concepto lo representaban películas de alto presupuesto en la línea de ejecutivos como Arthur Rank quien llegaría a manejar todo un monopolio cinematográfico hacia 1946¹²⁶¹. La marca del *quality film* tendrá su punto culminante en 1948 cuando sufra un desplazamiento hacia el circuito especializado de exhibición de películas europeas.

La construcción de este discurso desde el aparato crítico se realizaba a través de una serie de términos y procesos específicos que debían constituir el respetable objeto “film de calidad”. Como comenta Ellis¹²⁶², este discurso tenía unas raíces muy claras en el corpus del pensamiento progresista de entreguerras que, cuando los laboristas ganaron las elecciones en 1945, se materializó en un modelo de política cultural. El Partido Laborista había ganado las elecciones generales convocadas después de la guerra tras haber estado en el gobierno durante un breve lapso de tiempo en coalición con los liberales en 1924 y en 1929-31. El corpus teórico que los laboristas trajeron consigo en materia cultural venía caracterizado por la idea de un humanismo

¹²⁵⁹ Sobre ello véase la entrevista de Bernard Cohn a Alexander Mackendrick en *Positif*, nº 92, Fevriér, 1968, pp. 41-46.

¹²⁶⁰ Ellis, John: “Art, Culture and Quality. Terms for a Cinema in the Forties and Seventies”, *Screen*, Vol. 19, nº 3, Autumn, 1978, p. 8.

¹²⁶¹ Para más información sobre Arthur Rank puede consultarse Macnab, Geoffrey: *J. Arthur Rank and the British Film Industry*, Routledge, London, 1994.

¹²⁶² Ellis, *Op. cit.*, p. 12.

que representaba la creencia en el progreso de, hasta la fecha, unas clases desprovistas de una cultura elevada.

Otras iniciativas, acabada la Guerra, serán las emprendidas por el Ministerio de Información respecto al movimiento documental: Grierson debía asumir un cargo como líder de una nueva Central Office of Information, pero debido al fracaso de esta iniciativa Grierson dimite en 1950 y se embarca en una empresa nueva, el Group 3. Ésta era una empresa de producción apoyada por el Estado y puesta en marcha en 1951 con la financiación del National Film Finance Corporation para realizar películas de bajo presupuesto donde jóvenes documentalistas se podrían formar y suministrar nuevas generaciones de cineastas británicos. Sin embargo, la iniciativa será un fracaso que acabará en 1955 y de la producción de veintidós películas sólo una, *The Brave Don't Cry* de Philip Leacock (1952), obtendrá cierto éxito.

Todo ello estuvo en consonancia con el programa de evaluación de las artes diseñado con vistas a una nacionalización parcial. Ya en 1941 se habían promovido instituciones como el Dartington Hall Trustees para investigar y elaborar informes sobre el valor y el impacto de las artes visuales en Gran Bretaña¹²⁶³. En 1947 un informe del gobierno, "The Factual Film in Great Britain", proponía no solo cuáles eran los objetivos del BFI sino también el futuro de la industria cinematográfica y televisiva entendidas como un aparato conjunto. En 1948 una nueva Films Act abogaba por el apoyo a la producción de cine nacional y a su exhibición en salas junto a otras provenientes de países como EEUU. Aunque, el gobierno puso freno a las políticas de nacionalización¹²⁶⁴ de la industria cinematográfica, el control que se empezó a ejercer sobre ella fue muy extenso. Medidas como la National Film Office of Information; el National Film Production Council, un comité para la promoción de la cooperación dentro de la industria; la agencia del National Film Finance Corporation para proveer de fondos públicos la producción nacional; el mismo Group 3¹²⁶⁵... marcarán un periodo de expansión de las políticas culturales en el que la industria cinematográfica estaba batallando, además, frente a la crisis generada por la televisión, se trataría de *making the cinema a priority matter of public concern*.

¹²⁶³ Manwell, Roger: "The Cinema and the State: England" en *Hollywood Quarterly*, Vol. 2, nº 3, April, 1947, pp. 289-293.

¹²⁶⁴ Este proceso de nacionalización proponía que el gobierno adquiriría unas quinientas salas de los grandes circuitos, generar una organización controlada y financiada por el gobierno para gestionar la producción independiente británica y facilitar infraestructuras y estudios para la producción de estos filmes. Otras medidas iban a poner freno a las tendencias monopolísticas que se estaban dando (Arthur Rank), el establecimiento de un banco de financiamiento para la producción independiente, etc.

¹²⁶⁵ Meran Barsam, Richard: *Nonfiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, 1992, p. 242.

Y más allá del cine también arraigadas a la experiencia de la IIGM surgirán instituciones determinantes en el mundo cultural como el CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts) en el que Ellen Wilkinson volcaría su programa de postguerra, es decir, otro programa destinado a la educación cultural del pueblo británico. A pesar de esta articulación tan estrecha entre cultura y Estado durante la Segunda Guerra Mundial, el modelo británico de política cultural, en el que participaría John Milton Keynes, acabaría diseñando modelos de financiación pública pero con autonomía y capacidad de decisión respecto al gobierno. De este diseño de políticas públicas y a pesar de las reticencias de Ellen Wilkinson¹²⁶⁶, surgirían el Arts Council (transformación del CEMA) en 1945 o el Entertainments National Services Association (ENSA).

8.4.2. La política cultural del realismo británico y su aparato crítico: el *Quality Film*

Como venimos comentando, este programa político y cultural se convertiría en la bandera de la ministra de educación laborista Ellen Wilkinson -apodada “Red Ellen” por sus tendencias de izquierda- impulsora de políticas radiofónicas como el “Third Programme” diseñando toda la programación en aras de utilizarla como medio educativo público y de elite después de la IIGM¹²⁶⁷. Durante esas fechas Ellis se encontraba participando en la fundación de la UNESCO, factor que quizá también influyera en el tipo de discurso que el cine nacional británico debía reflejar:

*Henos aquí ahora reunidos, trabajadores de la educación, de la investigación científica y de los variados ámbitos de la cultura. Nosotros representamos a los que enseñan, a los que descubren, a los que escriben y a aquellos cuya inspiración se expresa por medio de la música y del arte. Nuestra responsabilidad es grande puesto que se nos ha encomendado la tarea de crear una parte, y no la menos importante, de esa organización de las Naciones Unidas en la que descansan nuestras esperanzas para el futuro de la humanidad. Nos corresponde preparar los cauces por los que puedan fluir de un país a otro las corrientes del saber y del pensamiento, de la verdad y de la belleza, que son las bases de la verdadera civilización.*¹²⁶⁸

¹²⁶⁶ Sobre el proceso CEMA-Arts Council véase Weingärtner, Jörn: *The arts as a weapon of war: Britain and the shaping of the national moral in the Second World War*, I.B. Tauris, London, 2006, pp. 130-169.

¹²⁶⁷ Para más información véase Whitehead, Kate: *The Third Programme: A Literary History*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

¹²⁶⁸ Ellen Wilkinson en el discurso pronunciado durante la Conferencia para la creación de una Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura,

Pero esta etapa laborista y su modelo de intervención en el ámbito cinematográfico entrarán en crisis con la controversia en 1950 por el estreno de *Chance Of A Lifetime*¹²⁶⁹ (Bernard Miles; 1950), tal y como veremos en un apartado posterior.

Esta etapa del cine británico puede ser considerada como el despliegue de una técnica de propaganda “top-down” que se había estado desarrollando durante los esfuerzos de la IIGM en un gobierno de unidad nacional entre todos los partidos guiados por Wiston Churchill, para mediar en los problemas económicos y sociales del país. Muchos de los directores que trabajaron en el ámbito independiente, como Thorold Dickinson o Arthur Elton, trabajaron también para el Ministerio de Información durante la guerra. Esto desembocaría en renovados lazos entre Estado y cine recuperando la estética basada en la combinación de ciertas formas de la propaganda y la representación de caracteres de clase obrera durante la guerra cuyas formas “naturalistas y auténticas” provenían del sustrato documental¹²⁷⁰. Durante la IIGM la incorporación de acentos en los personajes jugó un papel significativo en la representación de una clase obrera y rural que se integraba en un orgánica idea de nación y ayudaron a generar, a través de la inclusión de “gente común” en las películas y tramas, el llamado “wartime wedding between the documentary and the fictional feature”¹²⁷¹.

Por ejemplo, un modelo propuesto como prototipo de film de calidad emergido de los tiempos de guerra sería *Millions Like Us* (Sidney Gilliat y Frank Launder; 1943). Éste narra la historia de una joven que por equivocación –queriendo seguir los pasos de su hermana en la Women's Auxiliary Air Force- acaba colaborando en el esfuerzo bélico yendo a trabajar en una fábrica armamentística donde conocerá a un joven piloto del ejército. Este film era una muestra idónea del discurso de solidaridad en

celebrada en Londres del 1 al 16 de noviembre de 1945 en *El Correo-UNESCO*, Octubre, 1985 disponible en <http://www.unesco.org/new/es/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

¹²⁶⁹ Vincent Porter tiene un artículo dedicado exclusivamente al fin de estas políticas a través de este filme del que dijera: “In a sense, *Chance Of A Lifetime* was the first truly neo-realist British film. It was not only one of the first non-studio feature films to be made in Great Britain, but also the first to be made about a contemporary subject which used real locations, both out-of-doors and inside genuine houses, factories and pubs”. Porter, Vincent: “Feature film and the mediation of historical reality: *Chance of a lifetime*—a case study,” *Media History*, Vol. 5, nº 2, 1999, 181-199.

¹²⁷⁰ Finalmente la candidatura de *Chance of a Lifetime* a mejor película por los premios de la Academia fue desbancada por *The Blue Lamp* (1950) de Basil Dearden y los estudios Ealing. *Ibid.*, p. 196.

¹²⁷¹ Higson, Andrew: *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford University Press, 1995, pp. 42-43.

tiempos de guerra: la dialéctica entre la competencia individualista y la solidaridad por la comunidad¹²⁷². Específicamente, *Millions Like Us*, habría de servir para disipar el temor de las mujeres por su incorporación al trabajo en la fábrica introduciendo en la experiencia varias historias de amor, relato que impera en el film por encima de las cuestiones contextuales. En el *Manchester Guardian* se podía leer lo siguiente al respecto de la película:

*Nothing more clearly marks the coming-of-age of the British cinema than its treatment of ordinary working people, especially as minor characters or in the mass. The clowns of ten years ago first became lay figures of sociological drama and then, with the war, patriotic heroes. In Millions Like Us they are real human beings, and the British film has reached adult maturity.*¹²⁷³

Además, en sintonía con la intervención del gobierno en materia económica frente a la crisis y los esfuerzos bélicos o post-bélicos, la película respondía a las necesidades de planificación que requerían promover valores de unidad nacional en el ámbito industrial, disipar conflictos entre trabajadores y empresarios, sobre todo en el sector dedicado a la producción armamentística. Este cambio estructural contribuyó a una mejora de las condiciones de trabajo y a una mayor presencia de los sindicatos y trabajadores en las tomas de decisión. Pero la necesidad de presentar una identidad nacional unitaria durante la guerra impondría desechar temas que fueran demasiado críticos con los poderes establecidos. Como comenta Santamarina, la guerra estableció “un sentimiento de fuerte identidad nacional en todo el país y se forjaría, asimismo, una imagen idealizada de Gran Bretaña como una sociedad compacta y sin fisuras, cerrada sobre sí misma, donde las diferencias de clase aparecían borradas como de un plumazo y la solidaridad se convertía en el valor primordial que todos ensalzaban como rasgo distintivo del ser británico”¹²⁷⁴. Por tanto, los esfuerzos de guerra estaban generando un caldo de cultivo idóneo para la construcción de una identidad nacional que debía ser construida a través de la forma de ocio más común entre la población.

¹²⁷² Existe un interesante recopilatorio de artículos sobre la construcción de esa identidad nacional debido a las condiciones de la IIGM que extrae su título justamente de este film. En Hayes, Nick y Hill, Jeff (Eds.): *“Millions like us?”: British Culture in the Second World War*, Liverpool University Press, 1999, p.22.

¹²⁷³ *The Manchester Guardian*, 28 diciembre de 1943, *Ibid.*, p. 59.

¹²⁷⁴ Santamarina, Antonio: “El fin del imperio y la rebelión de los jóvenes airados”, en Monterde-Heredero, *En torno al Free Cinema*, p. 21.



Patricia Roc en el papel de Celia Crowson en la fábrica a la que masas de mujeres acuden para prestar sus servicios en tiempos de la IIGM.

El aparato crítico involucrado en la asunción de este discurso, atravesaba tanto la prensa diaria conservadora o liberal de *News Chronicle*, *The Observer*, *The Sunday Times*, *Daily Telegraph*, *The Times* o el *Manchester Guardian*¹²⁷⁵, como la comunista *Daily Worker* y la crítica especializada de revistas como *Sight and Sound*, con una fuerte voluntad educadora, o la *Penguin Film Review*, editada por Roger Manvell y que intentaría convertirse en la bandera de la crítica progresista con una audiencia bastante masiva. De este modo, la crítica seria se abrió paso más allá de los límites del movimiento oposicional del *Art Cinema* soportado por las revistas especializadas de los primeros años treinta:

*The arty boys have so far confined their activities to the productions of the French and Russian cinemas, with a faint bleat about cashing in on Shakespeare. The cinema may think itself fortunate that its name is not bandied back and forth with those of Sartre, Connolly, Lady Gregory and Dylan Thomas. But it may think itself unfortunate that no one, with the exception of Roger Manvell, has seen fit to publish a book about it for the mass of the public whose opinion, totalled, should be the criterion for good taste*¹²⁷⁶

¹²⁷⁵ Los críticos que firmaban los artículos de cine eran: Elspeth Grant, Simon Harcourt-Smith, Jympson Harman, C A Lejeune, Joan Lester, Fred Majdalany, Frank Mullally, Dilys Powell, EArnot Robertson, Stephen Watts, Noel Whitcomb, William Whitebait, Richard Winnington, Basil Wright.

¹²⁷⁶ Por D. A. Yerrill, *Sight and Sound* Summer 1947, p. 46. Citado por Ellis, *Op. cit.*, p. 20.

La idea era emular ciertas películas neorrealistas como *Roma ciudad abierta* y *Alemania año cero*, intentando articular el realismo cinematográfico a través de diversos tópicos que apuntaremos a continuación.

Ante todo, tenía que imperar la idea del humanismo. Después de la guerra, la población británica se enfrenta a la tarea urgente de reconstrucción del país tanto económica como culturalmente. Los objetivos principales en esta reconstrucción perseguían la erradicación del analfabetismo o en su ausencia de una ignorancia que supuestamente era connatural a la clase obrera junto al descenso de enfermedades normalmente asociadas a altos índices de desnutrición y de pobreza. Este humanismo, por tanto, medio de realización de estos objetivos heroicos, era sinónimo de comprensión frente a los problemas ajenos –recordemos que la sociedad británica se caracterizó por ser muy clasista-; los valores específicos de cada cultura y la sensibilidad frente a los valores humanos –en sintonía con el programa de la UNESCO-.

Otros tópicos serían la exaltación de los valores colectivos por encima del individualismo; un sentido de responsabilidad civil y comprensión de las condiciones sociales y experiencias en las que los individuos se hallan inscritos para dotarlos de ese sentido cívico; solidarizarse con la situación de los otros; fomentar actitudes de compasión, lucidez, esperanza y “rectitud con mirada clara”: *lucid; hopeful and clear-eyed*¹²⁷⁷. Es decir, valores que no condujeran a actitudes conflictivas con el orden social o radicalismos fuera de tono, así como tampoco eran deseables las vulgaridades en el retrato de determinada clase social –tal y como sucedía en las producciones de bajo coste.

La habilidad para conectar con las emociones del espectador, otro de los objetivos de este cine realista, debía ser no sólo una nueva forma de entretenimiento sino, un nuevo instrumento para influenciar el gusto, las formas de vida y las emociones de un número ilimitado de espectadores:

*Films are a new art. Even more than that: by cinema a new sense through which to experience the visible world he lives in has been created for man*¹²⁷⁸

Pero la factura de calidad debía atender y alertar también sobre el confuso binomio arte-cine, suavizándolo para no llegar a subjetivismos o genialidades excesivas que eclipsasen valores de carácter universal:

If we are interested in the use of the entertainment film as a means of cultural and educational enlightenment, we must not

¹²⁷⁷ Ellis, *Op. cit.*, p. 21.

¹²⁷⁸ Asquith, Anthony: “The Tenth Muse Climbs Parnassus”, *Penguin Film Review*, nº 1, 1946, p. 49.

*deprive it of its power to 'take us out of ourselves'*¹²⁷⁹

Por tanto, el ideal de belleza de este cine de calidad giraba en torno a la construcción coherente de la película como una unidad y a la adecuación a lo “real”, un presupuesto que ahora se convertía en un “imperativo moral”. Tal unidad era entendida como un todo armonioso, sin exaltaciones realistas excesivas ni mixturas entre géneros diversos, con ritmo y movimientos fluidos. El modelo era el Neorealismo cuidado de Rossellini –aunque los resultados distaban bastante del referente– frente a las exaltaciones melodramáticas y coloristas de Michael Powell y Emeric Pressburger en *Los zapatos rojos* (The Red Shoes; 1948).

El programa sigue con la sugerencia de usos moderados en el tono y de la poética visual: “Restraint is a matter of authenticity and understanding, of a certain detachment in attitude where a film understates its message rather than being forced to be painfully obvious in subjectmatter and technique”¹²⁸⁰. Ese imperativo moral de corresponder a la representación correcta del mundo, un imperativo que se aproximaba a la idea de Verdad¹²⁸¹, dejaba fuera a aquellos “artistas” que trabajaban con una deliberada exclusión de la belleza ya que tergiversaban el carácter real del pueblo británico.

La figura artística del cine de calidad se debería basar en la idea del artista-artesano, pero esta vez no como promotor de modos de producción alternativo sino para limar las asperezas del “genio”: tener un conocimiento del medio y talento en cuanto a la idea del saber hacer y no como una exaltación del yo más personal. El artesano debía tener una genialidad que permitiese trabajar dentro de las condiciones establecidas por la industria: “pulcra, honesta e integralmente”¹²⁸², un sistema armonioso entre productividad industrial y creatividad.

La defensa de una mayor armonía entre las partes que participan en el film, esa defensa del artesanado en detrimento de la preponderancia de una única figura endiosada, sea el director o el productor, Ellis la relaciona en oposición a los efectos de la campaña que por aquel entonces estaba emprendiendo la American Guild of Screenwriters. Ésta se basaba en

¹²⁷⁹ Jympson, Harman: “Truth and British Films” en *Sight and Sound*, Vol. 15, nº 57, Spring, 1946, pp. 15-16.

¹²⁸⁰ Las cursivas son del autor y corresponden a las extracciones de la prensa de la época. Ellis, *Op. cit.*, p. 27.

¹²⁸¹ “The real is an absolute, the correlative of mankind. It exists outside films, beyond representation: the moral imperative for the quality film is that of representing the world correctly, avoiding misrepresentation of place and character for the sake of convention or the susceptibilities of romance.(...) The real is therefore primarily a moral imperative, and it is often equated with truth itself: the two terms become interchangeable”. *Ibid.* p., 28.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 34.

defender un estatus de más privilegio de la figura del guionista dentro del sistema, considerándolo un artista en toda su magnitud. Una campaña, que por otro lado, tomaría a la figura del director como principal enemigo.

En cuanto a la proclamación de la bandera del neorrealismo cabe aludir aquí a las reflexiones del que fuera uno de los críticos contemporáneos del movimiento. André Bazin alertaba ya en 1949 sobre algunas cuestiones inherentes al neorrealismo que podemos trasladar al campo británico¹²⁸³. Por un lado, éste era un movimiento que según el crítico se había agotado en un lapso muy breve de tiempo (de 1945 a 1947) debido al rápido desgaste del efecto sorpresa: “¿Qué quedará del neorrealismo italiano, cuando la fuerza de las cosas le haga volver a los temas tradicionales: policíacos, psicológicos o incluso costumbristas?”¹²⁸⁴. La modernidad irrumpida en el cine con el neorrealismo había significado la irrupción de la *imagen-tiempo*. Si el contenido adscrito al tópico de realismo social o realismo crítico no era nada inusual en el cine, lo que sitúa algunos filmes neorrealistas como el punto de arranque de la modernidad es la invención de unos nuevos códigos estéticos a través de la crisis de algunos de los pilares que constituían el MRI. Según Bazin, ese carácter antecedió al propio etiquetaje realista: “Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que «se apuntaba» a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo”¹²⁸⁵.

Así Bazin alertaba sobre lo siguiente:

*Pero lo peor ha sido quizá la aparición de una especie de superproducción «neorrealista» donde la búsqueda del escenario verdadero, de la acción costumbrista, la pintura de un medio ambiente popular, y de segundos planos «sociales», llegaba a ser un lugar común puramente academicista y por tal título todavía más detestable que los elefantes de Escipión el africano. Porque si hay algo absolutamente claro es que un film neorrealista puede tener todos los defectos, salvo el de ser académico.*¹²⁸⁶

De este modo, estaba hablando, sin saberlo, sobre el fracaso de un “neorrealismo construido” en el terreno de las políticas culturales. De hecho, es curioso ver cómo, en lo que sigue, Bazin veía en *Breve encuentro* (Brief

¹²⁸³ Paul Rotha también seguirá los patrones neorrealistas a través de su primera ficción en *No Resting Place* (1951) financiado por la NFFC.

¹²⁸⁴ Bazin, André: “*Ladrón de Bicicletas*” en *Esprit*, noviembre de 1949, en *¿Qué es el cine?*, trad. de J. L. López Muñoz, Rialp, Madrid, 2000, p. 326.

¹²⁸⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*. p. 11.

¹²⁸⁶ Bazin, *Loc. cit.*

encounter, David Lean; 1945) el renacimiento cinematográfico inglés de la postguerra para luego desdecirse en una nota de 1956. Este artículo publicado en 1949 parece condensar algunas de las problemáticas tratadas en esta investigación, en tanto que Bazin trata de señalar un nuevo nivel de cine político a través de *Ladrón de bicicletas* que lo sitúan más allá del cine de propaganda. *Ladrón de bicicletas* expresaría el paradigma que abandonaba la idea de crítica como lucha entre opuestos o la crítica negativa para insertarla como parte de la propia construcción discursiva: “*Ladrón de bicicletas* es el único film comunista válido de estos últimos años, y lo es porque tiene un sentido, incluso si se hace abstracción de su significación social. Su mensaje social no es algo añadido, sino inmanente en el acontecimiento, pero al mismo tiempo resulta tan claro que nadie puede ignorarlo, ni recusarlo, ya que no se explicita jamás como mensaje”¹²⁸⁷.

De momento, el caso británico no parecía adscribirse a esta modernidad que debía articular la política con un giro en el modo de representación, por lo que la inserción de la crítica, “forzando los límites del clasicismo”¹²⁸⁸, deberá esperar al advenimiento del Free Cinema. Sin embargo, en nuestra búsqueda de antecedentes o procesos que inician el futuro camino hacia la modernidad, habrá que señalar cierta corriente, ya fuera del marco militante y en los márgenes de la industria convencional, que por su carácter de producción de bajo presupuesto y por su tono irreverente con los preceptos culturales imperantes nutriría el porvenir del Free Cinema.

8.4.3. Algunas tensiones frente al concepto oficial de realismo: el caso del *spiv film*

Como comenta Jeffrey Richards, en el cine británico siempre ha existido una tensión entre lo respetable y lo irrespetable, en cada década ha habido films conformes a cierta estética dominante, en este caso a la del realismo documental, o conformes a fuentes literarias de calidad con mensaje moral. En nuestro caso, estas formas realistas o de “calidad” conviven con unos films que desobedecían el canon en todos los niveles: exaltando la irrealidad, el hedonismo, moviéndose entre las populares fórmulas del *pulp fiction* y sin remilgos a la hora de insertar excesos melodramáticos¹²⁸⁹. En este sentido, la desestimación de la vulgaridad en el cine de los cuarenta iba pareja a la crítica negativa del género *spiv* que por

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 329.

¹²⁸⁸ Monterde, “Un Nuevo cine llamado Free Cinema”, *En torno al Free Cinema*, p. 13

¹²⁸⁹ Richards, Jeffrey: “Tod Slaughter and the Cinema of Excess” en Richards, Jeffrey (Ed.): *The Unknowns 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929-1939*, IB Tauris, London, 1998, p. 139.

aquel entonces tenía bastantes adeptos. Frente a las alabanzas de cierto público juvenil respecto a este género, la crítica bienpensante respondería: “es simplemente la pretensión de una minoría inepta y amanerada y cuanto antes desaparezca el culto a éste del cine, mejor para todos nosotros”¹²⁹⁰. El *spiv*, traducido como vivales, y como término popularizado a raíz del racionamiento durante la guerra y la postguerra, se refería a aquellas tramas sobre los pequeños crímenes del mercado negro o sobre el mundo del estraperlo y cuya oleada no fue tampoco demasiado alarmante en el Reino Unido. En el cine de los treinta la censura había prohibido la aparición de escenas con prostitutas, drogadictos o criminales que eran leitmotiv sólo en algunos thrillers de bajo presupuesto que por ser producciones marginales sorteaban fácilmente las reprimendas del aparato censor.

Algunos de estos films fueron realizados por Arthur Woods y Walter Summers aclamados por comedias como *Convict 99* (Marcel Varnel; 1938) o *A Fire has been Arranged* (Leslie S. Hiscott; 1935), y algunas otras películas protagonizadas por el actor cómico Edgar Wallace. El género del *spiv* se introduce por primera vez en la historia del cine inglés gracias a *The Bells Go Down* (B. Dearden, 1943), sobre el cuerpo de bomberos auxiliar formado en tiempos de guerra donde la colaboración entre sus miembros supera las diferencias de clase, y ya de forma plena en *Waterloo Road* (S. Gilliat, 1944), la que se considera el primer *spiv* film¹²⁹¹.

Waterloo Road se podría situar en el lado opuesto a *Millions Like Us*. El tono de este film está completamente desprovisto del “buen hacer” del *quality film*, los entornos retratan los bajos fondos y el pillaje londinense, mientras que la trama que transcurre en la calle Waterloo no tiene nada que ver con las grandes gestas del ciudadano inglés, sino que está basada en la actitud irresponsable del soldado Jim Colter quien decide solventar los agravios a los que la guerra ha conducido a su familia. El relato está organizado en base a un par de flash-backs a través de los cuales el Dr Montgomery recuerda los primeros años de la guerra cuando Jim Colter, el joven recién casado con su novia Tillie, decide escaparse del cuartel sin permiso para ir a buscarla puesto que le han llegado rumores de que Tillie está flirteando con uno de los maleantes del barrio. El film entero narra la eterna búsqueda de Jim a través de las callejuelas y locales de Londres, al tiempo que se escabulle de los oficiales que lo intentan atrapar para arrestarlo. Finalmente, Jim encuentra a Tillie, quien en el último momento reconoce seguir estando enamorada de su marido. La película cerrará con una vuelta al presente, Jim ha muerto en combate, y con un mensaje más

¹²⁹⁰ C. A. Lejeune en *Observer*, 30 de Noviembre de 1947, citado por Ellis, “Art, Culture, Quality”, p. 29.

¹²⁹¹ Murphy, Robert: *Realism and Tinsel. Cinema and Society in Britain 1939-49*, Routledge, London, 1989, pp. 150-151.

coherente con los tiempos de guerra, la voz del Dr. Montgomery deposita sus esperanzas de futuro en el hijo de la pareja.



John Mills como Jim Colter, Steward Granger como el ganster Ted Purvis y Joy Shelton como Tillie Colter en *Waterloo Road*.

Sobre este género David Hugues añade que se trataba de uno de los relatos donde mejor se manifestaba la espontaneidad de la clase obrera frente al modelo de austeridad del cine de calidad: “They were, more than trade union readers, more than the politicians, the voice of the working class—buys undermining (oh, the irony) the future of their own people. The Spivs, flashily displaying al the suppressed energies of the back streets, were an unconscious, dramatic protest, a form of civil disobedience that millions of English people found endearing”¹²⁹².

En el *spiv* se podía articular perfectamente la factura realista aunque situándose en el extrarradio del discurso oficial o incluso constituyendo una contrahegemonía. Tal caldo de cultivo no tardó en despertar el interés de directores provenientes del documental como Cavalcanti quien realizaría el film de gánsters ambientado en la postguerra *Me hicieron un fugitivo* (*They Made Me A Fugitive*, 1947) y recuperando ciertos tintes expresionistas en la puesta en escena a razón de la adaptación de la obra literaria de Jackson Budd *A convict has escaped*. También Cavalcanti sería el responsable de

¹²⁹² Hugues, David: “The Spivs” en French, Philip y Sissons, Michael: *The Age of Austerity 1945-1951*, Oxford University Press, 1986, p. 105.

introducir ciertos parámetros subjetivistas en el género de terror como hizo con *Al morir la noche* (Dead of Night; 1945) en la Ealing junto a Charles Crichton y Robert Hamer, factor que le suponía cierto capital simbólico a la compañía. Este factor aumentaba todavía más la reacción de la crítica contra el *spiv*: “They have nevertheless an unpleasant undertone, a parade of frustrated violence, an inversion and disordering of moral values, a groping into the grimier recesses of the mind, which are unhealthy symptoms of the same kind of illness.”¹²⁹³

Las críticas que le llovieron a Cavalcanti lo condenarían a la figura de director “that could be written off as a good director who having Leith the safety of Ealing had lost himself in the commercial jungle.”¹²⁹⁴ Al igual pasaría con Robert J. Hamer¹²⁹⁵, director de la comedia negra *Ocho sentencias de muerte* (Kind Hearts and Coronets, 1949) también para la Ealing, situado dentro de la tradición *spiv* y que a pesar de sus sobresalientes cualidades también sería menospreciado por el discurso oficial del realismo británico.

Las malas críticas no cesarán hasta la década de los setenta cuando se intente legitimar el cine sobre los bajos fondos, antes visto como una mera adaptación del cine negro americano –factor peyorativo desde la perspectiva de la crítica inglesa– y sólo después del advenimiento de la modernidad cinematográfica representada por el Free Cinema.

Después de todo, este sustrato cultural políticamente incorrecto alimentará el advenimiento del *kitchen sink realism* o *kitchen sink drama*, tendencia que abarca desde la novela con John Osborne, el arte, el teatro o el cine y que vendría a reconfigurar el concepto de realismo social ligado a los Angry Young Men rompiendo todo tipo de tabúes y cánones sobre la corrección realista de los años cuarenta y cincuenta.

Esta nueva disposición frente a ciertos géneros puede ser considerada como una impostura frente a lo que en su día la crítica Dilys Powell¹²⁹⁶ proclamara “the new movement in the British cinema: the movement towards documentary truth in the entertainment film”¹²⁹⁷. Dilys defendía esa tendencia del film de calidad donde cierta idea de realismo

¹²⁹³ Vesselo: “Films of the Quarter”, *Sight and Sound*, Vol. 16, n.º. 63, Autumn, 1947.

¹²⁹⁴ Murphy, *Realism and Tinsel*, p. 155.

¹²⁹⁵ Hamer se había formado a las órdenes de Cavalcanti en la GPO y una vez en la Ealing se labraría cierta carrera por todo aquello que Balcon no le permitiría realizar. A pesar de todo, de esta colaboración surgirían dos filmes, según Charles Drazin, “tan brillantes como intransigentes” como *It Always Rains on Sunday* (1947) y *Ocho sentencias de muerte* (Kind Hearts and Coronets, 1949). En Drazin, Charles: *The finest years: British cinema of the 1940s*, IB Tauris, London, 2009, p. 71.

¹²⁹⁶ Considerada como una de las voces oficiales del gusto de clase media británica en los años cuarenta desde *The Sunday Times*. Otro de los críticos de renombre que lideraron el periodo sería C. A. Lejeune desde el periódico *Observer*.

¹²⁹⁷ Powell, Dilys: *Film Since 1939*, British Council-Longmans, London, 1947, p. 22.

forjado en los años de guerra expresaba el verdadero carácter británico¹²⁹⁸ y que, según Powell, eran acogidas con emoción por la audiencia. Este dato entraba en tensión con la proclamada preferencia de la audiencia por el escapismo en años de penurias, más que por el realismo social, tal y como informara Ernest Betts en 1941¹²⁹⁹.

Códigos referentes a este realismo social contrahegemónico serán articulados en películas de las factorías de Sidney Bernstein, Micahel Balcon, Richard Winnington y Roger Manwell¹³⁰⁰. Concluyendo, cabe señalar aquí que la construcción del discurso realista, tal como comenta Samantha Lay, se trata siempre de un conflicto y competencia entre diferentes ideologías más que un consenso estable y por tanto, siempre estamos frente a muchos “realismos” en constante flujo¹³⁰¹. De hecho, a lo largo de esta investigación estamos comprobando cómo el concepto de realismo se halla sometido siempre a su propia contingencia como relato construido bajo condiciones sociales, políticas e ideológicas concretas¹³⁰². Sin ir más lejos, podemos diferenciar entre el realismo desarrollado en los años treinta con voluntad de reforma social, frente al realismo del frente más

¹²⁹⁸ Sobre la implicación de Powell en el realismo también puede verse Stead, Peter: *Film and the working class: the feature film in British and American society*, Blackwell, London, 1990, pp. 118 y ss.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁰⁰ En la historiografía británica de los últimos tiempos, la más ligada a una visión desde los estudios culturales británicos, se ha tratado de luchar, por un lado, contra la idea de que el cine británico no ha tenido un estilo propio o no es reseñable y por otro lado, contra el discurso oficial centrado en este cine realista “de calidad”, sacando a la luz aquellas realizaciones que en realidad formaban el grueso de las preferencias de la audiencia y analizando la construcción de ciertos discursos desde las instituciones y el contexto sociopolítico: “Films like *The Man in Grey*, *The Seventh Veil*, *So Evil My Love*, *They Made Me a Fugitive*, utterly contradict the idea that British cinema is anything less than full-blooded; and seen in their proper context “realistic” films like *Brief Encounter* and *The Small Back Room*, with their theatring shadows and angst-ridden protagonists, belong more properly to a Rich tradition of melodrama”, Murphy, *Realism and Tinsel*, p. 2. Este cambio de perspectiva que responde a la segunda oleada de estudios marxistas durante los años ochenta y que fijaban la atención al concepto gramsciano de hegemonía, emergida en el BFI Summer School en 1983 en la Universidad de Stirling, de la que surgiría la publicación del curso *National Fictions: Struggles over the meaning of WWII*. Más información sobre lo que supuso esta oleada teórica en Geraghty, Christine: “National Fictions. Reports from the BFI Summer School” en *Screen*, Vol. 24, nº 6, 1983, pp. 94-96. Ejemplos que también participan en la línea de recuperación del cine británico y análisis de los modos de representación de la cultura popular también se encuentran en Curran, James y Porter, Vincent: *British Cinema History*, Barnes&Noble Books, 1983; Harper, Sue y Porter, Vincent: *British Cinema of the 1950s. The Decline of Deference*, Oxford University Press, 2007; Richards, Jeffrey: *The unknowns 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929-1939*, I. B. Tauris, London, 1998.

¹³⁰¹ Lay, *British Social Realism*, p. 33.

¹³⁰² Un estudio relevante sobre el realismo y el cine británico puede verse en Hallam, Julia y Marshment, Margaret: *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, 2000.

combativo de la izquierda que, más que consenso, exponía motivos de disenso social. También el concepto de realismo de los treinta difiere del de los años cuarenta durante la IIGM y del desarrollado en los cincuenta o del que se mantiene al margen del cine de calidad, por ejemplo, a través de los melodramas de la Gainsborough o del *spiv*.

8.4.4. El caso de *Chance of a Lifetime*

Como punto final a este cúmulo de incentivos en la puesta en marcha de un cine que debía hacer las veces de producto cultural de alto rango y de mediador social en el contexto de la postguerra -a la vez que debía atender también a las cuotas de entretenimiento que se le suponían al cine- mencionaremos el caso de la película de Bernard Miles, *Chance of a Lifetime*.

Bernard Miles era un actor proveniente del teatro, cosa que se hace notar en un film donde el diálogo prima por encima de los efectos visuales, sin embargo, la austeridad de la película rodada en emplazamientos reales, el uso de dialectos y *slang* en una fábrica de herramientas agrarias, la aleja un tanto de los films de estudio realizados en la postguerra. *Chance of a Lifetime* se ubica en esos años de dificultades económicas causadas por el enfrentamiento bélico y el desmembramiento social. El film introduce algunas particularidades históricas que marcan el movimiento obrero de los años cincuenta como la crisis de las relaciones entre sindicatos y obreros, señalando un claro desgaste de los movimientos sociales sin por ello desdeñar las tensiones existentes en el ámbito de las relaciones laborales.

Junto a lo que podríamos considerar una representación no monolítica de la vida en la fábrica, *Chance of a Lifetime* introduce algunas de los de los cambios producidos en la organización y administración empresarial después de la IIGM. De hecho, la trama se desarrolla a partir de la estrategia managerial basada en poner un buzón de sugerencias para optimizar el trabajo en la fábrica agraria Dickinson. Los trabajadores, acabarán usando este recurso para protestar frente a lo que les parece un trato insultante por parte del encargado. Desatado el conflicto, el señor Dickinson, prototipo del *self-made-man*, retará a sus trabajadores a hacerse cargo de la empresa. La camarilla se tomará en serio el desafío proponiéndole llevar a cabo el “experimento”. Por orgullo Mr. Dickinson cederá a sus demandas. Los obreros lograrán salir hacia delante con mucho esfuerzo y a pesar de los continuos boicots de bancos y empresas del acero contra la empresa colectivizada y el cese a las importaciones de países soviéticos. Finalmente, no sin tintes idealistas, el señor Dickinson, como parte interesada en el bienestar colectivo, colabora para que las gestiones salgan adelante y cede la dirección a uno de sus empleados. Final éste que

deja intuir procesos futuros en el régimen de relaciones laborales del “nuevo espíritu del capitalismo”¹³⁰³ donde el deseo devendrá una fuerza capital en la esfera productiva.



Obreros viendo marchar a Mr. Dickinson de la fábrica en *Chance of a Lifetime*

Provieniendo de la productora independiente Pilgrim de Filippo Del Giudice, *Chance of a Lifetime* se convierte en el prototipo problemático de película “de alto interés cultural pero difícilmente comercializable” y sobretodo, desde el sector más conservador de la industria, acaba siendo rechazada por sus tintes “propagandísticos”. La polémica se desató cuando fue rechazada por los circuitos comerciales dominantes – el de ABPC y el de Rank, ABC y The Odenon-: “Overtly at least, the attitudes of the two companies towards the film were different. Rank was prepared to book it, but only as a second feature, which would have been financially disastrous for a film with a £167,000 budget. For ABPC, however, the film was too political and Robert Clark, the company's head of production publicly said that Miles was a communist”¹³⁰⁴.

Finalmente tuvo que ser exhibida tras la discusión en la cámara de los

¹³⁰³ Según el título de Luc Boltanski y Eve Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo* [Akal, Madrid, 2002] donde estudian cómo al régimen de relaciones laborales después del sesenta y ocho se añaden las fuerzas no plenamente coercitivas sobre los asalariados: el compromiso entre ambas partes basado en el incentivo de beneficios a título individual y también para el bien común. La ideología que, según los autores, refunda el compromiso con el capitalismo.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 187.

comunes, y la cámara de comercio (Board Trade) apelando al Cinematograph Films Act de 1948¹³⁰⁵. Tras ver la película, la cámara objetaría que, por el valor de entretenimiento del film, pudiendo ser éste exhibido sin riesgo de pérdidas en el circuito comercial: “is suitable for exhibition as a first-feature film by reason of its entertainment value”. Paradójicamente, Del Guidice entendía su película como una producción artística que debía ser amparada por el circuito de exhibición como un producto cultural, por lo que, exigía una protección de ésta en las salas más allá de los tiempos normales asignados a una producción comercial y sólo acompañada de uno o dos documentales artísticamente competentes.

En el conflicto desatado por *Chance of a Lifetime* llegaría a intervenir incluso el Ministerio de Trabajo que, de lado del sector industrial, desaprobaba el supuesto mensaje comunista del film por incitar al conflicto entre obreros y empresarios: “It is the considered view of the senior people here who are responsible for industrial relations (...) that this film can do nothing but harm to the cause of greater friendliness and understanding between management and labour. It will cause great resentment on the part of manufacturers and bankers who are shown as being quite ready in their own selfish interest to sabotage the national effort. It will be welcomed by communists for whom it will provide much ready made propaganda, particularly those elements which, to the continuing embarrassment of Ministers, are demanding direct worker control of nationalised industries. It will be a disservice and a handicap to those in Government circles and in industry who are trying to spread the system of joint consultation and a common approach to the problem of industry”¹³⁰⁶. *Chance of a Lifetime* supone así el paradigma donde entran en colisión las políticas culturales, los intereses industriales y las aspiraciones artísticas individuales y las aspiraciones políticas de la militancia cooperativista que se venían desarrollando desde los años treinta.

En lo que respecta a la modernidad del Free Cinema (1956-1966) y sus propuestas en la reformulación de los códigos cinematográficos, también éste se inscribirá en la tradición de un realismo que se remonta al documental británico y a una tradición, “no tanto de intervención o militancia política como de responsabilidad cívica y social”¹³⁰⁷, con las consecuentes rupturas frente al modo clásico y alejados de cualquier

¹³⁰⁵ Un seguimiento a través de actas y documentos del caso de *Chanche of a Lifetime* están recogidos en Street, Sarah: *British cinema in documents*, Routledge, 2000, pp. 39 y ss.

¹³⁰⁶ Carta de George Ince (Ministerio de Trabajo) a J.H. Woods (Board of Trade), del 17 de Marzo 1950, Porter, *Media History*, pp. 189-190.

¹³⁰⁷ Monterde, “Un nuevo cine llamado Free Cinema”, pp. 13-17.

tremendismo estético e inscritos en cierta voluntad autoral que los diferencian de la tradición inmediatamente anterior.

En esta investigación no vamos a adentrarnos en el caso del Free Cinema para poder dejar espacio a otros casos, también relevantes, que configuran un primer periodo anterior a lo que entendemos como cambio de paradigma en el cine político de la modernidad y a la segunda gran oleada política a partir de 1968.

Hemos elegido adentrarnos, no tanto en lo que representaría un despliegue del dispositivo crítico a través de la modernidad cinematográfica, sino a un momento anterior y fronterizo con esta modernidad. Por un lado, porque este contexto británico nos sirve como contrapunto y prolongación de los capítulos y casos anteriores, además de introducirnos en lo que serán las nuevas relaciones entre cultura, cine y Estado bajo las circunstancias de la primera postguerra y la IIGM y la puesta en marcha de mecanismos de gobernabilidad a través del cine. Esta mecánica no hace más que prolongar las ideas desarrolladas desde el siglo XVIII y XIX, en lo que respecta al rol político de la cultura. Si hemos visto cómo las políticas británicas emprenden la tarea de mediar y canalizar las actividades estéticas de las individualidades y/o colectivos con el fin de generar una identidad nacional cohesionada y mediar en los estilos colectivos de vida¹³⁰⁸ -al igual que sucede en otros países como EEUU.

En un segundo momento será Francia quien profile el binomio Política Cultural propiamente dicho a través del Ministerio de Cultura ideado por Malraux en 1959. Este modelo diferirá del inglés en tanto que supone una gestión totalmente centralizada de la cultura desde un mismo órgano -el ministerial- y fundado sobre la idea de cultura como una “nueva religión” en la sociedad racional y científica. Los debates políticos en torno al factor de la educación y la cultura como pilar de las sociedades modernas se venían dando desde el primer régimen republicano. Philippe Urfalino¹³⁰⁹ define la política cultural como un objeto que exige la unión de la historia de las ideas y representaciones sociales junto a la historia del Estado moderno. Este modelo se basará justamente en una recreación de las actividades de los grupos de izquierda del Frente Popular de 1936. Las líneas de Malraux, que Urfalino llama de “action culturelle” y que perduran hasta mayo del 68, se basaron principalmente en dos grandes proyectos: uno social y otro político, cristalizándose así en la democratización del acceso a la cultura, entendiendo ésta como cultura de “excelencia” lo que implica un aparato censor que designe qué es y qué no es cultura; y la construcción de una identidad

¹³⁰⁸ Yúdice- Miller, *Política Cultural*, p. 11.

¹³⁰⁹ Urfalino, Philippe: *L'invention de la Politique Culturelle*. La Documentation française, Paris, 1996. p. 14.

nacional fuerte¹³¹⁰. Un modelo éste, del que habrán de beber numerosos estados como el español.

Por otro lado, entendemos que este periodo y en este marco geográfico británico ha sido poco explotado en territorio estatal por lo que creemos merecía un espacio amplio. Ejes paralelos al caso británico a los que prestaremos atención ahora van a ser el estadounidense y el francés, y van a configurar el último apartado de lo que venimos denominando como las prácticas críticas cinematográficas pre-modernas. Vamos a intentar destacar algunas singularidades de estos dos contextos, el estadounidense y francés, antes de la Segunda Guerra Mundial y a través de casos específicos.

¹³¹⁰ Para un discurso crítico con el modelo de Malraux véase Fumaroli, Marc: *El Estado Cultural*, Acantilado, Madrid, 2007.

9. Dispositivos críticos durante el New Deal: lo documental, la configuración de la vanguardia militante y el modernismo Hollywoodiense

*En el fondo, latía un pensamiento entre los gobernantes occidentales: la falta de instrucción convertía a las capas populares de la sociedad en gentes poco preparadas para resistir con racionalidad y sentido crítico la manipulación de la propaganda revolucionaria y a los gobiernos correspondía el deber de preservarlos de aquel mal*¹³¹¹

Ya no puede dudarse de ello: la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología
Bertolt Brecht

Ahora debemos devolver a ese templo sus antiguos valores. La magnitud de la recuperación depende de la medida en que apliquemos valores sociales más nobles que el mero beneficio económico. La felicidad no radica en la mera posesión de dinero; radica en la satisfacción del logro, en la emoción del esfuerzo creativo. La satisfacción y el estímulo moral del trabajo no deben volverse a olvidar en la irreflexiva persecución de beneficios fugaces. La recuperación no sólo reclama cambios en la ética

Franklin Delano Roosevelt, Primer Discurso Inaugural, 1933

9.1. *Propaganda contra la propaganda*: el retorno a la capacidad de juzgar durante las políticas de New Deal.

El detonante de lo que acabará configurando el gran movimiento documental durante los años treinta estadounidenses, vendrá marcado por un especial interés por lo no-ficcional que se extiende tanto por el campo de las artes visuales, el teatro, la danza, la fotografía, como por la literatura, el periodismo –véase la relevancia de revistas como *Life* o *Fortune*, que se sumarían a la difusión de la fotografía documental de la época- e incluso se dio una corriente “documental” en las ciencias sociales. Todo ello respondía a varios fenómenos que eclipsan el debate cultural y político de este periodo. Por un lado se hizo necesario y urgente generar un aparato informativo frente a las carencias de una esfera pública que estaba dando la espalda a los problemas sociales emergidos a partir de la Gran Depresión. De este modo, el auge de la imagen reproducida mecánicamente sirvió para redefinir

¹³¹¹ Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio: *Creando la realidad: cine informativo, 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 69.

aquellas prácticas que aludían de forma más inmediata a los conflictos sociales y adscribirles un carácter verista. Pero, por otro lado, la definición de lo documental, lejos de esclarecerse se torna un receptáculo de discursos algo enmarañados debido a las múltiples reacciones contra lo ideológico que tiñen este periodo¹³¹². La gestación de dispositivos críticos que atañen al campo cinematográfico forzosamente se verá envuelta en esta dicotomía entre la necesidad de una carga ideológica de las imágenes y la creencia en la representación de lo real sin mediaciones; por tanto, uno de los debates que atravesará el contexto aquí analizado nos vuelve a remitir a la función social del realismo.

Vamos a intentar diseccionar cómo los procesos sociales emergidos en razón de la crisis económica determinan la posibilidad política de lo cinematográfico en su relación con los procesos históricos. De hecho, la construcción de cierto discurso crítico, a diferencia del acento sobre la cohesión social que veíamos en Inglaterra, es asumida como proyecto de gobierno en ciertos sectores. Mientras el proyecto de Grierson ponía el acento en la capacidad de persuasión del ciudadano por encima de la calidad de la información, en EEUU, veremos un proyecto crítico un tanto más progresista puesto que sometía a evaluación, a través de gabinetes de sociólogos, los efectos de los medios de masas. Todo ello desde las mismas instituciones estatales que bajo el gobierno de Roosevelt subvencionarán proyectos artísticos documentales. Al mismo tiempo, veremos cómo los núcleos culturales más comprometidos y, en cierto modo, aquellos que conforman la esfera antagónica y subversiva, asumen un mecanismo de distinción cultural que abandera un compromiso con lo ideológico y no con las formas documentales institucionales que precisamente intentaban despojarse de su carácter político¹³¹³. A lo largo del capítulo veremos cómo se resuelven estética y teóricamente estas tensiones a través de movimientos y producciones culturales.

¹³¹² Sobre los diversos movimientos culturales gestados durante el New Deal existe una gran cantidad de títulos bibliográficos; entre ellos, algunos remarcables pueden ser: Szalay, Michael: *New Deal Modernism: American literature and the invention of the Welfare State*, Duke University Press, Durham, 2000; Saal, Ika: *New Deal theater: the vernacular tradition in American political theater*, Palgrave Macmillan, New York, 2007; Eldridge, David Nicholas: *American culture in the 1930s*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008; Damon, Duane: *Headin' for better times: the arts of the Great Depression*, Twenty-First Century Books, Breckenridge, 2002; Callan, Jim: *America in the 1930s*, Infobase Publishing, New York, 2005; Rabinowitz, Paula: *Labor & desire: women's revolutionary fiction in depression America*, University of North Carolina Press Books, Chapel Hill, 1991 y Corbus Bezner, Lili: *Photography and politics in America: from the New Deal into the Cold War*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

¹³¹³ El mismo programa político del New Deal se ha presentado normalmente como un programa de medidas pragmáticas, como un programa innovador y experimental, completamente despojado de una ideología concreta, entiéndase aquí socialista.

Sobre la expansión generalizada de lo documental pueden considerarse como paradigmáticos los nuevos formatos editoriales que mezclaban medios literarios y fotográficos como *You Have Seen Their Faces* (1937) de Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White; *An American Exodus* (1939) de Dorotea Lange y Paul Taylor o las obras vinculadas a las políticas culturales gubernamentales como *These Are Our Lives* (1939) del Federal Writer's Project¹³¹⁴, una recopilación de historias contadas por los mismos habitantes de North Carolina afectados por las sequías y la crisis. En el caso de la fotografía documental, en su función de presentar la *verdadera naturaleza de los hechos*, se situaba a la contra del previo preciosismo fotográfico, pero si hay algo que caracterice este concepto documental en EEUU podría ser una voluntad manifiesta por apelar, no tanto a hechos veraces y pruebas objetivas –tal y como otra de las acepciones de documental sugieren–, como a la capacidad narrativa y creativa de exponer tales hechos de forma que motiven al espectador, esto acercaría el documentalismo griersoniano. Se trataba de producir “documentos humanos” ya que para muchos de los considerados artistas de los treinta la afición precedía a la información. Sin embargo, la incidencia en los crudos problemas sociales en EEUU aleja el movimiento del tono de complacencia británico.

¹³¹⁴ En este sentido los artistas de los años treinta asumían de forma nueva su responsabilidad social ante las catástrofes de la crisis. Aunque ya existía una tradición realista americana desde principios de siglo XX, cuyo máximo representante será Upton Sinclair con la novela *The Jungle* (1906), los treinta serán años en los que toman gran empuje las formas literarias del “testimonio” y la autobiografía, el periodismo radical de John L. Spivac y los abundantes reportajes sobre temas sociales relevantes, la literatura de Hemingway, la vertiente experimental de Robert Cantwell y Edward Dahlberg, el naturalismo de James T. Farrell...etc. Mientras, la derecha emprende una campaña de acoso a toda literatura considerada de izquierdas como fue el caso de Steinbeck y *Las uvas de la ira*. En el variado magma de izquierdas, a finales de los treinta, se dan polémicos debates acusatorios como el protagonizado por John Dos Passos contra las purgas de Moscú o las políticas de la Unión Soviética frente a la Guerra Civil española y el pacto con los nazis. Más información sobre el documentalismo Americano en Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*, University of Chicago Press, 1986. Otros dos títulos interesantes al respecto, exclusivamente sobre las políticas de representación documental del periodo: Böger, Astrid: *People's lives, public images: the New Deal documentary aesthetic*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2001 y Rabinowitz, Paula: *They must be represented: the politics of documentary*, Verso, New York, 1994.

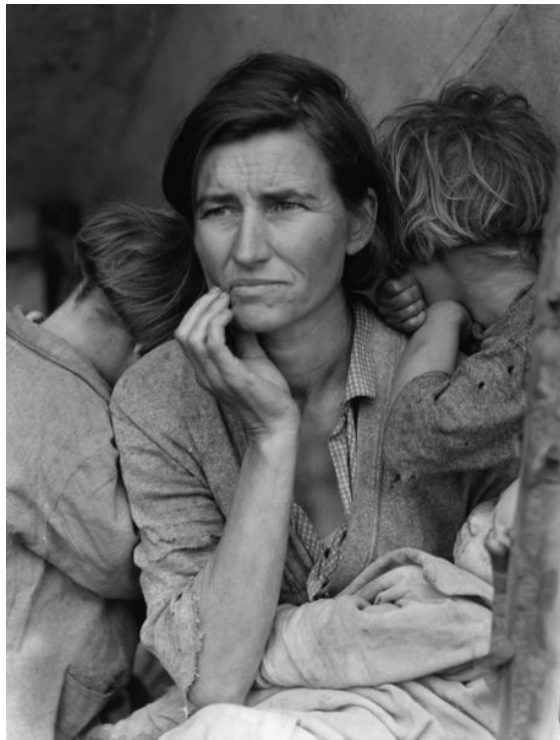


Relief line following the Louisville Flood, 1937 de Margaret Bourke-White publicada en Life.

Este era un momento en el que parecían emerger cambios de orden epistemológico a través de los cuales la emoción era la vía adecuada para acometer un cambio social. Se trataba de un momento en el que la emoción parece situarse en el centro de las relaciones tanto económicas como sociales, de este modo, el dispositivo documental se articulaba con una general disposición a los afectos y no tanto con la capacidad de juicio: “Those who practices documentary tend to be skeptical of the intellect and the abstractions through which it works. Like artists, they relieve that a fact to be trade and important must be felt”¹³¹⁵. Tal y como comenta la socióloga experta en la sociología de las emociones, Eva Illouz “la construcción del capitalismo se hizo de la mano de la construcción de una cultura emocional muy especializada (...) el yo interior privado nunca tuvo una representación tan pública ni estuvo tan ligado a los discursos y valores de las esferas económica y política” y a través de esta mirada hacia la modernidad emerge lo que la autora llama la *narrativa de reconocimiento* donde el individuo “se relaciona con los intereses ideales y materiales de una variedad de grupos sociales que operan en el mercado, en la sociedad civil y dentro de los límites institucionales del Estado”¹³¹⁶. De hecho, va a ser en este periodo cuando de forma más apremiante aparecen instituciones encargadas de desarrollar y poner a prueba técnicas científicas que comprendan y manejen las emociones en un momento en el que emergen el estado del bienestar, la amenaza del fascismo y la puesta en marcha de una sociedad basada en el consumo.

¹³¹⁵ Stott, *Op. cit.*, p. 12.

¹³¹⁶ Illiouz, Eva: *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Katz, Madrid, 2007, pp. 18-19.



Migrant Mother, 1936 de Dorothea Lange. Fotografía tomada en un campo de acogida de agricultores sin tierras financiado por la FSA. Uno de los objetivos de estos reportajes sería la recaudación de fondos de otros estados para la implementación de los proyectos del New Deal.

En la elaboración discursiva encargada de despojar las relaciones económicas de la frialdad instrumental, el propio Roosevelt hablaría de leyes económicas en términos de “human beings”¹³¹⁷ y a la contra del anterior presidente Hoover quien defendía la las leyes que regulan la economía del *laissez faire* en términos de “naturalidad”, justificando así la Depresión como un ciclo transitorio en el funcionamiento del liberalismo económico.

Un proceso interesante que viene como colofón de esta emergencia de la razón afectiva será el cruce de “estímulos ideológicos” provenientes de tres frentes: desde las políticas rooseveltianas basadas en el intervencionismo; de la contrapartida conservadora acusando de comunista al New Deal y apelando a los derechos individuales de la Constitución; y desde la agitación de los grupos comprometidos en el Frente Cultural. En este caos que tiene como epicentro las fuerzas irracionales de la masa moderna va a emerger la paradójica idea de una “Propaganda contra la propaganda”.

Como ya hemos mencionado anteriormente, los primeros estudios sistémicos sobre la propaganda fueron un fenómeno propio del periodo de entreguerras. En ascenso desde la IGM, los estudios científicos sobre la propaganda, con el fin de elaborar mejores técnicas de marketing y

¹³¹⁷ Stott, *Op. cit.*, p. 21.

comunicación política, serán un campo hegemónico en las universidades norteamericanas así como también los análisis sobre los efectos sociales de los mass media. Todo ello se verá agudizado con la entrada en juego de los fascismos y la amenaza comunista, factor que convierte al término propaganda en algo cada vez más peyorativo. A partir de 1930, estos estudios y centros de investigación se multiplican y se suman otras disciplinas como la naciente psicología social o los estudios sobre la persuasión¹³¹⁸, intentado generar una aproximación científica a los usos y efectos sociales de la propaganda, no sólo a nivel político, sino a nivel económico. En 1930 aparece otra obra clave de Harold Lasswell, *Psychopathology and Politics* y en 1935 *World Politics and Personal Insecurity*. Lo interesante en este estado de cosas es que va a ser el propio gobierno de Roosevelt el que ponga en marcha una maquinaria que intentaría modificar los mecanismos de la opinión pública, que en pocos años Adorno y Horkheimer¹³¹⁹ tacharían de estadio en el que el pensamiento degenera en mercancía, y despojarla así de la idea de manipulación.

Este cambio intentaba retar los fundamentos mismos de la obra Lippmann -quien desarrolló conceptos como democracia tutelada y cohesión social- o Lasswell. Dentro del aparato de la opinión pública estadounidense, una figura central fue un sobrino de Sigmund Freud, Edward Bernays quien, interesado por métodos de control de las masas, elaboró exitosas estrategias comerciales y políticas a partir de las ideas de Lippmann que, de forma prolífica, habían marcado la puesta en marcha la “ingeniería del consentimiento” y la sociedad de consumo durante los años veinte y la anterior legislatura de Hoover. Una de las manifestaciones más citadas de Bernays, extraída de su libro de 1928, *Propaganda*, y que Chomsky agradecerá por su honestidad, fue aquella que decía así:

*The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country.*¹³²⁰

Frente a ello y con la proposición de reforzar la idea de democracia,

¹³¹⁸ La investigación motivacional que corre pareja a la puesta en marcha de la “sociedad del consumo” no se consagró como movimiento serio hasta más o menos 1950. Los precursores de la investigación motivacional, se disputan entre Ernest Dichter, presidente del Institute for Motivational Research, Inc. y Louis Cheskin, director del Color Research Institute of America, más información sobre esta área de la historia de la propaganda en Packard, Vance: *Las formas ocultas de la propaganda*, Sudamericana, México, 1998.

¹³¹⁹ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 52.

¹³²⁰ Bernays, Edward: *Propaganda*, Liveright, New York, 1928, p. 9.

el New Deal reunió a una serie de tecnócratas y planificadores que, a la contra del discurso sobre la manipulación de las masas, debían mostrar la capacidad racional del individuo y hacer de la opinión pública una verdadera herramienta para la participación de éste en la política del país. A partir de 1935 todos los periódicos de EEUU estaban obligados a publicar una columna titulada “America Speaks” donde se mostraban los resultados de sondeos y encuestas sobre las medidas de intervención llevadas a cabo por el gobierno; también se fundará el American Institute of Public Opinion con el estadístico George Gallup a la cabeza, generando todo un arsenal de resultados y estudios sobre los métodos empleados en los procesos de extracción de información.

Ante la crisis de la democracia que estaban suponiendo los acontecimientos de la primera mitad siglo XX, Roosevelt se proponía refundar el contrato social reconsiderando la madurez del ciudadano para tomar decisiones políticas –algo completamente contrario a la ingeniería del consentimiento-. En este sentido, el programa de subvención a las artes del Work Progress Administration le deberá mucho a este cambio de rumbo en los métodos de gobierno.

Como podemos evidenciar, este proceso no estuvo exento de contradicciones y acabará derivando en un escollo donde la depuración ideológica convivía con políticas de incentivación al consumo que debían empujar la economía en crisis y el bienestar de la nación¹³²¹. En 1937, Charles A. Beard, Paul Douglas y Robert Lynd¹³²², sociólogos al servicio del New Deal y liderados por Clyde Miller, serán los encargados de poner en marcha el Institute for Propaganda Analysis. Este instituto tenía como tarea articular la base de una democracia moderna donde todo ciudadano, como un ser racional, tiene igual acceso a los hechos -the facts- y pueden actuar en consecuencia, inteligentemente, en la criba de los asuntos tanto públicos como privados¹³²³. Por un lado, se trataba de dotar de competencias críticas al individuo y por otro, elaborar una *sociología crítica* frente a la abdicación de la ciencia social de su responsabilidad en el abordaje de los problemas culturales e institucionales y, según estos investigadores, obsesionada por la técnica y la especialización¹³²⁴. Algo similar habíamos apuntado al respecto,

¹³²¹ De hecho en 1933 Robert Lynd publica el manifiesto “The People as Consumers”. Sobre el cambio estructural y discursivo que situó el consumo como la base sobre la que preservar la democracia capitalista véase el interesante artículo Jacobs, Meg: “Democracy's Third Estate:” New Deal Politics and the Construction of a “Consuming Public” en *International Labor and Working-Class History*, Vol. 55, nº 1, 1999, pp. 27-51.

¹³²² De los estudios y trabajos de Lynd en este momento surgirá su libro: *Knowledge for What? The Place of Social Science in American Culture*, Princeton University Press, 1939.

¹³²³ Sproule, Michael J.: *Propaganda and democracy: the American experience of media and mass persuasion*, Cambridge University Press, 1997, p. 131.

¹³²⁴ “La segunda cuestión es la pregunta de Lynd: ¿sociología para qué? Deberíamos

en el caso de la teoría crítica, al proponer una salida frente la tendencia de los estudios sociales a insertarse en el proceso global de producción y como “mero instrumento al servicio de lo existente”.

Para Lynd, el mayor problema de la democracia era la cuestión acerca de cómo la libre capacidad para elegir del público debía funcionar para evadir los excesos de persuasión de los grupos de interés. El enemigo del instituto era pues la propaganda y un análisis apurado de ella, mediante la difusión pública de estos mecanismos, ayudarían a los ciudadanos a comprender cómo los medios de masas, sindicatos, empresas, escuelas o iglesias operaban controlando las pulsiones y deseos de la población. De este modo, pretendían situar al ciudadano en una posición autónoma frente a los medios y con capacidad de juicio frente a los abusos de poder. No obstante, la vertiente crítica asumida por el New Deal no iba a poder lidiar con la ofensiva del sector privado y las corporaciones que, tras constatar la reelección de Roosevelt en el 1937, pondría en marcha su propio discurso sobre un modelo social basado en el consumo y donde el libre mercado realizaría por sí mismo todo ideal de progreso y bienestar social. Con las elecciones al Congreso de 1938 y las restricciones del programa del New Deal, se labraría de nuevo el ascenso del magnate de las Relaciones Públicas, Edward Bernays¹³²⁵.

Todo este proceso dialoga con el asunto aquí tratado ya que, en consonancia con el auge de la ingeniería social, la *expresión documental* y la vida cultural de los años treinta son una consecuencia directa, tanto crítica como afirmativamente, de las políticas del New Deal. Es decir, las relaciones entre documental y cinematógrafo deben apelar a esta idiosincrasia local y no tanto a la mera mimesis del proyecto griersoniano.

Paralelamente, los documentales arbitrados por este grupo de sociólogos comprometidos se las tendrán que ver con el desprestigio

comprometernos con los fines de la sociedad o simplemente interesarnos por los medios para alcanzar tales fines. Ésta es la distinción subyacente en la discusión de Max Weber sobre la racionalidad técnica y la racionalidad valorativa. Weber y, posteriormente, la Escuela de Frankfurt estaban preocupados porque la racionalidad técnica suplantase la discusión sobre los valores; Horkheimer se refirió a esta situación como el eclipse de la razón, y en colaboración con Theodor Adorno definieron como la dialéctica de la Ilustración” en Burawoy, Michael: “Por una sociología pública” en *Política y Sociedad*, Vol. 42, nº 1, 2005, pp. 97-225.

¹³²⁵ Edward Bernays, “was among those active in helping Business to appropriate the Communications media and professions as counterweight against the organizing power of progressives. Bernays viewed the various anticapitalistic currents of the mid-1930s as bringing about a turning point for public relations. The inclination of business leaders to circle the wagons helped Bernays’s infant profession to gain the ear of business leaders and become a permanent department of corporate operations. Bernays, of course, saw this trend as giving birth to better social adjustments as business increasingly matched its policies against “public interest and public opinion”. Sproule, *Op. cit.*, p. 118.

propagado por el discurso anti-propaganda del sector conservador y una producción independiente que, lejos de rehusar la propaganda, la elevaban al parangón del Arte. Como comenta William Stott¹³²⁶, aunque la gente de la época odiase la idea de propaganda, la propaganda era, de hecho, su modo de expresión. Incluso uno de los cineastas más relevantes de este periodo que estará ligado a la producción independiente, Joris Ivens, era capaz de afirmarla sin ningún reparo:

*...of course, we were immediately labelled as propagandists, and in a way, I accept that label. In a way, it is true...I think in such great problems as life and death and democracy and fascism, there is no objectivity for an artist (...) His work has to be very emotional. I think you might say that documentary film is an emotional presentation of facts. The audience can try to be objective, but not the documentary film director.*¹³²⁷

Al mismo tiempo, el auge de la esfera radicalizada del cine proletario había emergido en 1930, justamente como acción frente a los mecanismos de propaganda de los años veinte y frente a la ausencia absoluta de noticias acerca de los conflictos sociales en los medios de comunicación hegemónicos. Es por ello que debemos aceptar el acontecimiento del documentalismo americano, no como un acontecimiento “natural” acorde a una supuesta inherencia natural del medio cinematográfico¹³²⁸ que estaba presente ya en los primeros Lumière, sino como respuesta política al rumbo que había tomado la institucionalización del medio y el discurso cultural hegemónico. Este detalle abrirá la concepción del término documental. Creemos por ello interesante recuperar aquí las palabras de Costa al respecto:

El documental es por tanto no la inocencia del cine sino, al contrario, algo que emerge cuando el cine ya ha perdido su inocencia primitiva. El documental no es la ausencia de poder frente la realidad sino su toma de posesión. El documental suponía establecer un nuevo equilibrio entre el cineasta y lo filmado [retando, por ejemplo, la transparencia del relato y permitiendo la mirada a cámara] y en este sentido se trataba del primer movimiento consistente (sólo después seguido por la ficción y por un nuevo paradigma teórico) en invertir

¹³²⁶ Stott, *Documentary expression*, *Op. cit.*, p. 25.

¹³²⁷ Ivens, Joris: “Documentary: Subjectivity and Montage” conferencia para el MOMA en 1939, editado en Bakker, Kees (Ed.): *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp. 250-260.

¹³²⁸ Costa, José Manuel: “Joris Ivens and the Documentary Project”. *Ibid.*, p. 18.

*en este tipo de tensión creativa entre la realidad controlada e incontrolada que supone cualquier acto de filmación.*¹³²⁹

Vamos a intentar situar aquí en qué medida emergen disonancias frente a la tradición realista entendida como “reproducción de caracteres típicos bajo circunstancia típicas”, no sin antes introducir el modo en que se despliega el cine documental institucional ya que determina, en una oposición a éste, la praxis de los grupos radicalizados.

9.2. El programa de subvenciones al film documental del New Deal: Pare Lorentz.

Entre las medidas para reactivar la economía del país tras la catástrofe del crack del 1929, se encontraría la agencia del Farm Security Administration, organismo gubernamental creado en el programa del New Deal en 1935 para intentar solventar los altos niveles de pobreza de las zonas agrarias. El FSA, en cierto modo, era un proyecto experimental que intentaría fomentar la colectivización de granjas y su modernización a través de la implantación de la red eléctrica en zonas rurales – *The Power and the Land* (Ivens, 1941) será el documental que retratará estas reformas-.

De este programa de subvenciones surgiría uno de los movimientos documentalistas más reconocidos y subvencionado por el Estado con los fotógrafos Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn y Marion Post Walcott. En el departamento de información de la FSA se contratarían no sólo artistas sino también sociólogos como Roy Stryker quien será el encargado de liderar un proyecto que debía superar los métodos del fotoperiodismo para lograr un “realismo humanitario”¹³³⁰. Junto a Stryker, otros sociólogos, involucrados en el Institute for Propaganda Analysis, se encargarían de la sección de preparación de guiones y de elaborar informes sobre los efectos que la proyección de estos documentales tenía en las zonas rurales o ciudades periféricas. Entre ellos trabajaría, en calidad de asesor en el departamento de historia de la FSA, el mismo Robert Lynd junto a su mujer Hellen. Ambos realizarían también una serie de investigaciones sobre cómo el cine y demás artefactos modernos estaban cambiando las costumbres y las culturas juveniles en núcleos urbanos de 30.000 habitantes y que devinieron en los famosos Middeltown Studies: *Middletown: A Study in Contemporary American Culture* (1929) y *Middletown*

¹³²⁹ *Loc. cit.*

¹³³⁰ Según Striker las fotografías y documentos al servicio de la Farm Security Administration eran “la muestra de lo que hay en la parte de atrás de la acción.” En Foster-Krauss-Buchloch-Bois, *Op. cit.*, pp. 277-280.

in Transition: A Study in Cultural Conflicts (1937).

Otro proyecto puesto en marcha por Roosevelt sería el Works Progress Administration, organismo para el empleo y subsidio en la casi totalidad del territorio estadounidense a través de la inversión en obra pública. Una parte de esa inversión, por primera vez en la historia estadounidense, iría dirigida a la cultura. Así aparecen el Federal Art Project: Federal One con sus ayudas a artistas parados incluyendo a pintores, músicos, gente del teatro, escritores... Un 5% de los fondos de la WPA se asignaron a proyectos artísticos de los que se emplearía a unos 40.000 artistas¹³³¹. Todos los proyectos estaban sometidos a cierto control para evitar que, como comentara Roosevelt, un grupo de artistas entusiastas pintaran el busto de Lenin en el Palacio de Justicia¹³³². A pesar de ello, el WPA no estuvo exento de controversia y salpicado por aquellos tintes ideológicos que la sociología crítica intentaba combatir dado que era un momento en el que gran parte de la intelligentsia se suma al Frente Cultural. Como comenta Michael Denning, investigaciones realizadas contra los distintos proyectos acabaron por abolirse, como fuera el caso del Federal Theatre Project -denunciado por el Comité de Actividades Anti-Americanas en 1938- o bien, se acabarían desestimando si en el periodo bélico no se sumaban al esfuerzo de guerra.

Los primeros filmes documentales que se realizarían a través del programa de la WPA serían los de Pare Lorentz: *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1937) -y más adelante la olvidada *The Fight for Life* (1940)-. Estos fueron producidos por la U.S. Resettlement Administration; la USDA Farm Security Administration, y el U.S. Film Service respectivamente.

En el caso de *The Plow...* el filme se ocuparía de los desastres generados por la Dust Bowl puesto que la Resettlement Administration era el organismo encargado de asistir y realojar a aquellos agricultores afectados por la sequía forzados a desplazarse masivamente. El desastre derivado de la gran tormenta de polvo no era sino consecuencia directa de un proceso iniciado por los colonos desde finales del siglo XVIII. A través de la aniquilación masiva de búfalos y de los medios de subsistencia de las tribus

¹³³¹ Medidas gubernamentales relacionadas con la cultura previas al WPA eran la exención de impuestos a las donaciones para instituciones sin fines de lucro; en la IGM se creó una Comisión sobre Información Pública dedicada al sector militar. Otras medidas lanzadas durante los treinta y cuarenta serían la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado en 1938 y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos en 1940 liderado por Nelson Rockefeller y La Política del Buen Vecino establecerían un patrón para la política cultural exterior estadounidense y las instituciones filantrópicas como el Fondo Carnegie y la Fundación Rockefeller. Miller-Yúdice, *Política Cultural, Op. cit.*, p. 58-59.

¹³³² Citado por Denning, Michael: *The Cultural Front. The Labouring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, New York, 1996, p. 45.

nativas de indios, los colonos consiguieron desplazar o aniquilar aquellas civilizaciones que se habían negado a ceder tierras por cantidades ínfimas de dinero o a través de soborno. De este modo, la gran extensión de las llanuras que antes regulaba de forma natural la humedad de la tierra, fue sustituida por métodos y técnicas de arado modernas que desestabilizaron el ecosistema de la zona. El sistema productivista desató el proceso de erosión y grandes nubes de polvo acabarían con el modo de subsistencia y el consecuente éxodo de tres millones de granjeros en 1934¹³³³. La Resettlement Administration de Roosevelt y la pléyade de intelectuales del servicio cultural del New Deal pusieron en manos de Pare Lorentz la realización de *The Plow* para informar sobre las medidas del gobierno para realojar a los granjeros. Lorentz, quien no había realizado nunca una película, convenció al profesor Tugwell de la Universidad de Chicago y al comité “new dealer” de la necesidad de crear una unidad cinematográfica para promocionar los progresos del New Deal, y de paso, superar el modelo educacional del documental griersoniano mediante un “Film of Merit”. Es decir, Lorentz se pretendía alejar de Grierson, no en la línea más acorde a la contra-propaganda de los sociólogos críticos, sino a través de un nuevo tipo de documental dramático-informativo-persuasivo¹³³⁴ y quizá más cercano al romanticismo de Flaherty.

Evidentemente, la mirada crítica que se le suponía a la nueva expresión documental-institucional no era demasiado rigurosa si se trataba de promocionar la política de las tres R: *relief, recovery* y *reform*. Desde el punto de vista del contenido, el film de Lorentz no generaba ningún conflicto sobre el asunto de las Grandes Llanuras ni ponía en duda el discurso oficial y neutralizado sino que generaba una mera descripción del desastre natural. Desde el punto de vista formal, la factura del documental es muy similar a las propuestas del entorno griersoniano; grandes planos sobre las llanuras y una voz en off de tono épico describiendo las dificultades a las que se enfrentan sus habitantes, su éxodo, la subida de precio del trigo a causa de la guerra... Una música melancólica acompaña todo el pasaje que quizá sí apunta más hacia componentes melodramáticas que otros documentales aunque, paradójicamente, Lorentz descuida ofrecer datos o información sobre las medidas del gobierno. Tampoco aparecen referencias a las causas originarias del desastre ecológico, apareciendo como únicos responsables los ciclos climáticos de sequías.

Del mismo modo actuaba el segundo documental *The River*. Financiado por la Farm Security Administration generaba conciencia sobre

¹³³³ Worster, Donald: *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, Oxford University Press, New York, 1999, pp. 277 y ss.

¹³³⁴ Ellis, Jack C. y McLane, Betsy: *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York, 2005, p. 81.

la preservación de los recursos naturales y la construcción de presas en el Mississippi en un tono afirmativo –tarea llevada a cabo por Tennessee Valley Authority-. Junto al propósito de informar a la población sobre los planes de recuperación, también existía la necesidad de contrarrestar las críticas del núcleo conservador del Congreso frente al supuesto “socialismo” que se desprendía de las medidas “protosoviéticas” como la implantación de cooperativas agrarias para el campesinado. Este espíritu cooperativista irradiaba no sólo en documentales como el posterior *Power and the Land* dirigido por Ivens en 1941¹³³⁵ sino que llegará a infiltrarse dentro de la industria hollywoodiense como veremos más tarde a razón de King Vidor. De nuevo, en un tono celebratorio y épico sobre las gentes y recursos naturales de EEUU, las tomas se superponen a la voz sobreactuada del tipo *The March of Time* y una sinfonía grandilocuente –Virgil Thompson–, aunque esta vez sí se apuntan los logros conseguidos a través de las medidas del New Deal (nuevas plantaciones, mejora en la maquinaria agrícola, implantación de granjas modernas...) a la vez que se contrarrestan con los desastres naturales y desbordamientos del río. *The River* será premiado en el Festival de Cine de Venecia de 1938, nominada al premio Pulitzer por la narrativa poética y exhibida en más de cinco mil salas¹³³⁶ debido a que fue uno de los pocos documentales que tuvo la suerte de que una major, la Paramount en este caso, se ocupara de la distribución. Tal éxito le valdría a Lorentz la fundación de la US Film Service y la primera incursión del director en la ficción con producción de la Public Health Service en *The Fight for Life* (1940). Esta película, situada en sintonía con los propósitos anteriores y retratando los logros de un centro de maternidad, se desarrolla de modo distinto a la narrativa usual en películas de ficción; se trata de un *rara avis* configurada a base de largos travellings acompañando a los doctores y a sus pensamientos en off sobre la profesión médica y la carga de la responsabilidad que conlleva; largas disertaciones que rozan un tono de oda entre doctores en largos planos fijos y, de nuevo, con una gran importancia dada al acompañamiento musical. Este extraño film seudo-

¹³³⁵ Ivens también realizaría otra película institucional en el periodo de los treinta aprovechando el material filmado para realizar otro film para, esta vez, criticar las medidas tratadas en el anterior; será el caso de *Zuiderzeewerken* (1930) sobre la recuperación de tierras al mar para su uso agrícola en los Países Bajos y el posterior *New Earth* (1933) donde suma imágenes, en contraste con las anteriores, sobre la pobreza de los holandeses, que a pesar de los planes agrícolas de los diques, siguen en peligro de muerte por inanición mientras se tiran grandes cantidades de grano y leche al mar como medida para especular con los precios. Como comentara Bill Nichols: “In *New Earth* a voice-over commentary of moral denunciation replaces the tone of poetic observation in *Zuiderzee*”, Nichols, Bill: “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde” en *Critical Inquiry*, Vol. 27, nº 4 Summer, 2001, p. 606.

¹³³⁶ Ellis-McLane, *Op. cit.*, p. 84.

documental denominado “docudrama”¹³³⁷ es quizá menos conocido pero más innovador que el resto por el uso de la música y la restricción de la voz en off a favor del guión a veces no sincrónico. *The Fight for Life* contiene incluso un contenido más crudo cuando sí aparecen imágenes filmadas a pie de calle, aunque con excesos dramáticos, al retratar los problemas médicos a los que se enfrentan las futuras madres con pocos recursos. Pero ello no significa que Lorentz desafíe críticamente la narrativa hegemónica, sino más bien exalta ciertos componentes dramáticos como contrapicados, primeros planos y, sobre todo, el papel protagonista del acompañamiento sinfónico¹³³⁸ para insertarlo en un film educativo. Algo que bien podría considerarse una aberración a los ojos de futuros críticos como el Rivette de “De la abyección”¹³³⁹ y que lo llevaría a ser tachado de propagandista tanto por Hollywood como por miembros del Congreso. Este sería el último proyecto del Film Service.

9.2.1. La reacción de los estudios frente al documental y el auge de una comunidad política en Hollywood.

Frente al auge del documental institucional, iba cobrando fuerza la oposición de la industria frente la exhibición en salas de las producciones financiadas por el Estado. El sector privado, apelando a la tradición del liberalismo económico, advertía que “el Estado no podía hacer la competencia a los particulares en sus actividades profesionales y económicas, porque incurriría en competencia desleal. (...) Los recursos del Estado provienen de los impuestos que pagan los ciudadanos; si se emplean para elaborar productos ofrecidos luego por debajo de lo que señala la libre competencia, resulta que el gobierno emplea el dinero de los impuestos para arruinar a quienes los pagan. El otro principio se refería exclusivamente a la idea de que el cine comercial era entretenimiento y no medio de orientación y propaganda ideológica. (...) Menos aún si esa ideología tenía tintes socialistas”¹³⁴⁰.

Desde hacía unos años el *fact film*, terminología inicial para designar películas documentales en EEUU, estaba entrando en un apogeo, según comenta el crítico literario Max Forester, el desarrollo del sonido propició la emergencia de las películas entendidas como un medio informativo: “to the

¹³³⁷ Nisbett, Robert F. Nisbett: “Pare Lorentz, Louis Gruenberg, and “The Fight for Life”: The Making of a Film Score” en *The Musical Quarterly*, Vol. 79, nº 2 Summer, 1995, pp. 231-255.

¹³³⁸ De hecho, el film fue nominado a mejor música original cuya partitura era de Louis Gruenberg en los Premios de la Academia de 1940.

¹³³⁹ El famoso artículo sobre el film *Kapo* (G. Pontecorvo, 1961), “De l'abjection” publicado en *Cahiers du Cinéma* nº 120, junio de 1961, pp. 54-55.

¹³⁴⁰ Rebollo y Montero, *Op. cit.*, p. 181.

movie producers' old awareness of the public's innate interest in facts was a new tool which enabled them to come closer to reality"¹³⁴¹. Forester señalaba la creencia de ciertos sectores hacia las bondades del documental que estaba propiciando nuevas competencias críticas en el espectador. Por ello, alertaba sobre las acusaciones continuas de Hollywood contra la propaganda documental.

Para Forester también se estaban diseminando los intereses políticos de los documentalistas en películas como *Blockade* (1938), de William Dieterle y producida por United Artists, o *Confessions of a Nazi Spy*¹³⁴² (1939) de Anatole Litvak en la Warner y frente la desaprobación de la Breen Office¹³⁴³. Ambas películas se convertirán en las pioneras representantes de la HANL: Hollywood Anti-Nazi League que había sido fundada en 1936 por los escritores Dorothy Parker y Donald Ogden Stewart; por Fritz Lang; el actor Frederic March y el compositor Oscar Hammerstein. Para el columnista Forester, el fenómeno de incluir temas de actualidad política con cierta aspiración documental en las producciones cinematográficas – aspiración motivada por la temática y no tanto por una cuestión de forma-, no era sólo una incongruencia de la industria sino un factor peligroso ya que se estaban presentando bajo la forma del melodrama o del film de espías acontecimientos históricos tan serios como la Guerra Civil Española y el nazismo.

Vemos pues que existían voces que segmentaban de forma estricta los contenidos “serios” y de actualidad bajo la forma documental, dejando a un lado el cine convencional como mera forma de entretenimiento, factor que debió influir en el área del cine militante puesto que casi en ningún momento se plantean la realización de ficciones. Según la crítica de Forester –una de las pocas que aparecen en relación a este asunto-, parecían darse por supuestos unos valores veristas connaturales al film documental para la construcción de un estado del bienestar y un ciudadano críticamente autónomo; “As the screen handles more factual material, the public will probably develop a critical sense sufficient to establish fair standards. Flagrant propaganda should disappear from the screen as the public becomes more articulate in its demand for full and impartial treatment of facts. This can be achieved only through the encouragement of new attempts to develop honest fact films, conceived and presented as such”¹³⁴⁴.

¹³⁴¹ Forester, Max: “The coming revolution in films” en *The Public Opinion Quarterly*, July, 1939, pp. 502-506.

¹³⁴² La primera producción hollywoodiense que sostenía un mensaje antifascista aunó la colaboración de exiliados europeos y cineastas politizados y sirvió como el modelo para las siguientes películas progresistas realizadas durante la guerra.

¹³⁴³ Brazo de la Motion Picture Producers and Distributors Association para gestionar la autocensura del Production Code y a cargo de Joseph I. Breen.

¹³⁴⁴ Forester, *Loc. cit.*

Sin embargo, esta visión sobre el carácter neutral y objetivo que debía alcanzar el *factual film* va a contrastar con el programa estético desarrollado por el grupo de cineastas más radicalizados, un programa que lejos de optar por vías equilibradas en la representación de los conflictos sociales, abogaba por una praxis involucrada vivencial y artísticamente con el objeto filmado, entendiéndolo que en su batalla política no se trataba meramente de exponer o mostrar cierta información, sino de transmitirla a través de mecanismos seductores. Estas reflexiones sobre la naturaleza del cine político o revolucionario no emergen de forma espontánea sino que van a ser fruto de una serie de tensiones que tienen lugar dentro mismo de la esfera crítica generada por los organismos de cine y fotografía proletaria tal y como veremos a continuación. Pero antes de entrar en el grueso de la producción marginal queremos apuntar brevemente al proceso de politización que también deviene dentro del sistema de estudios.

Mientras los grupos de izquierda se atrincheraban al margen de la industria o en las subvenciones gubernamentales, una comunidad también vinculada a la izquierda intentaría negociar desde dentro de los estudios ciertas incursiones en la lucha anti-fascista y difundir las bonanzas de las políticas progresistas del New Deal –como era el caso de Warner Bros.¹³⁴⁵– en un conglomerado que, como ya hemos comentado anteriormente, se estaba manteniendo completamente al margen del debate político. Los involucrados en esta batalla serían los llamados Hollywood New Yorkers, en referencia a los intelectuales emigrados desde Nueva York y los Hollywood Europeans, cineastas progresistas y refugiados del nazismo y que serán los encargados de dar salida a cierto “modernismo hollywoodiense”¹³⁴⁶. En este

¹³⁴⁵ Roddick, Nick: *A new deal in entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London, 1983. Según Brian Neve, Jack y Harry Warner apoyaron al presidente Roosevelt, incluso Jack participaría en la campaña de 1932 hasta que en 1936 los magnates vuelven otra vez al círculo republicano. Por lo tanto, atendiendo a diversos estudios sobre el caso de la Warner en los treinta, Neve advierte que si bien la inclusión de ciertos tintes realistas en algunos filmes de la Warner en estos años treinta son fruto de una estrategia de mercado para hacerse con un nuevo nicho –en esos años la Warner tenía menos lazos con los bancos que otros estudios y por lo tanto tenía un poco más de margen a la hora de diseñar contenidos– también los Hos. Warner sentían cierto espíritu “outsider” respecto al resto de majors que los condujo a incorporar ciertas temáticas. Este factor no contradecía un complejo y riguroso control de la producción y de los contenidos que se vería aumentado con el endurecimiento del Production Code en la segunda mitad de los años treinta, sobre todo en lo que respecta al género de gánsters y que había gozado de cierta permisibilidad en cuanto al tratamiento de ciertos conflictos sociales.

Neve se basa en los estudios del ya citado Roddick; Richard Griffith en “The American Film: 1929-1948” en Rotha, Paul (Ed.): *The Film Till Now*, Spring Books, London, 1967 (1949); Gabler, Neal: *An Empire of their Own: How the Jews Invented Hollywood*, Crown, New York, 1988; Buscombe, Edward: “Walsh and Warner Brothers” en Phil Hardy (Ed.): *Raoul Walsh*, Edinburgh Film Festival, Colchester, 1974. Neve, *Op. cit.*, pp. 15-16.

¹³⁴⁶ Según lo denomina Saverio Giovacchini en *Hollywood Modernism. Film and Politics in*

aspecto, el historiador Saverio Giovacchini tiene que enfrentarse al concepto de modernismo –que no modernidad- extrapolándolo tanto del sentido vanguardista que se había labrado en Europa, como también del concepto de modernismo empleado por Clement Greenberg y las estrategias de los New York Intellectuals que, paradójicamente, hicieron de las prácticas artísticas anti-realistas de EEUU la bandera de enfrentamiento al bloque soviético durante la Guerra Fría. Fenómeno que en los años posteriores a la IIGM, en una prolongación de ese espíritu anti-propagandista que estamos viendo, establecerá lazos con cierto discurso conservador que pretendía excluir a la vanguardia americana de todo lo relacionado con la izquierda o con la política en general bajo el eslogan *el arte de la libertad*. Posteriormente esta política cultural exterior como fue el expresionismo abstracto, se revelaría como parte del programa de la CIA.

Volviendo a esa idea de un modernismo hollywoodiense, según algunos historiadores¹³⁴⁷ que intentan lidiar con la imagen monolítica de la Industria Cultural difundida por la Teoría Crítica, los años treinta supusieron un campo de fuerzas que dio lugar a una reconfiguración de la práctica estética del clasicismo cinematográfico con el objetivo de democratizar el elitismo vanguardista a través de la cultura popular de los mass media establecidos. Esta revisión de la época dorada de Hollywood podría considerarse también como una tendencia historiográfica cuyo objetivo pretende equilibrar la mirada habitual que determina la oleada de europeos e intelectuales hacia Los Angeles por motivos meramente económicos –la perspectiva llamada “Hetch Interpretation”¹³⁴⁸- y dotarla de un revestimiento cultural, de una admiración por parte de estos europeos hacia la meca del cine, factor que, por otro lado, no es desacertado. En este

the Age of New Deal, Temple University Press, Philadelphia, 2001, p. 2.

¹³⁴⁷ Junto a esta línea investigada por los autores y obras citados aquí, deben mencionarse los títulos más relevantes en torno a la politización de la comunidad hollywoodiense durante los años treinta: Neve, Brian: *Film and politics in America. A social tradition*, Routledge, New York, 1992; Ceplair, Larry y Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the film community, 1930-1960*, University of California Press, Los Angeles, 1983; Muscio, Giuliana: *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia, 1997; Rose, Murray: *Stars and Strikes: Unionization of Hollywood*, Columbia University Press, New York, 1941; Steven, Peter (Ed.): *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, Praeger, Connecticut, 1985; Horne, Gerald: *Class struggle in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 2001.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 15-16. Junto a estas observaciones, Giovacchini aprovecha para reseñar también las dos grandes áreas historiográficas que se han ocupado del análisis de la industria hollywoodiense. Por un lado una pionera que no negaba las posibilidades populares del medio para introducir modificaciones como en Lewis Jacobs; una segunda e influenciada por la visión negativa de la teoría crítica en David Riesman y Dwight MacDonald; y finalmente una tercera, fruto de los intentos de algunos historiadores por evitar el determinismo cultural de las producciones culturales y la visión monolítica de la industria en Lary May, Miriam Hansen, Tom Gunning o Dana Polan.

caso, algunos ejemplos que señalan la introducción de parámetros vanguardistas en la industria fueron el pionero *Amanecer* de Murnau (Sunrise, 1927) o el posterior *Hollywood Boulevard* (1936) del bicéfalo Robert Florey quien trabajaría tanto para la industria como en el marco vanguardista realizando Sinfonías Urbanas como *Skyscraper Symphony* (1929). *Hollywood Boulevard* se trataba de una reconversión del film experimental del mismo Robert Florey *The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra* (1928), una crítica a la promesa del sueño hollywoodiense.



The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra

Se generaba así otro debate cultural en torno a la industria cultural estadounidense a través de los recién llegados, unos apelaban a éste como la meca de la modernidad y los avances tecnológicos, otros le reprocharán al sistema la americanización y desactivación de los parámetros radicales de la vanguardia europea. Un ejemplo de ésta última tendencia lo encontramos en la batalla de Bertolt Brecht contra el Theatre Union, un grupo a medio camino entre Broadway y el teatro experimental, negándose finalmente a la cesión de derechos sobre su obra.

Como comentan Lepar y Englund¹³⁴⁹, ningún gremio de escritores como los guionistas de Hollywood estaban tan bien pagados, pero al mismo tiempo, ninguno estaba tan sometido a los designios de los ejecutivos. Con la aparición del sonido el trabajo del guionista se hizo más relevante. Pero la crisis que trajo consigo la Depresión y que también afectó a las majors hollywoodienses – sobre todo para Paramount, Fox y RKO-, la necesidad de sindicarse para mejorar su situación laboral se hizo patente y de forma más aguda que cualquier otra área de la industria cinematográfica ya que por su condición social de intelectuales éstos estarían políticamente radicalizados. Además de que, en comparación con otros sindicatos de trabajadores especializados que habían negociado sus condiciones laborales sin problemas, los actores tampoco traían demasiados conflictos y mientras que los directores eran pocos y sumisos, los guionistas habían alcanzado cierto estatus artístico que los llevó a batallar violentamente contra las oficinas ejecutivas. Hay que tener en cuenta también el desarrollo creciente de la

¹³⁴⁹ Lepar y Englund, *Op. cit.*, p. 16.

taylorización del trabajo que había tenido lugar unos años antes y que no hacía más que precarizar el carácter creativo de este colectivo¹³⁵⁰.

En 1933 se funda el Screen Writers Guild aunque ya había habido tentativas previas en 1914 que habían fracasado dado que la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences había dominado las relaciones laborales de guionistas y productores entre 1927 y 1933. En realidad, la emergencia de organismos sindicales informales en Hollywood anteceden a la oleada crítica de los años treinta, en 1919 tubo lugar la primera huelga de trabajadores de Hollywood y multitud de asociaciones habían emergido frente a las abusivos contratos con las productoras, desprotegidos de leyes federales que no se aplicaban a la industria cultural y con pocas posibilidades de enfrentarse a una organización vertical de los estudios. De este modo, en 1933 y frente a los recortes del 50% del salario a los trabajadores de la industria se lleva a cabo la formación del sindicato independiente Screen Writers Guild con John Howard Lawson a la cabeza, futuro integrante de los “Diez de Hollywood”; y el Screen Actors Guild, a la vez que los conservadores y veteranos de la industria, a gusto con sus condiciones laborales y con cierto trato especial, se aglomeraban en el sindicato Screen Playwrights siendo la única asociación reconocida por el sector de producción. Finalmente, gracias a la intervención de la National Labor Relations Board en 1941, el SWG se convertirá en el sindicato oficial. En cualquier caso, estos conflictos entre conservadores y progresistas serán continuos llegando a su cenit con la posterior caza de brujas. Uno de los detonantes en este sentido llegará en 1941 cuando, a partir de la huelga de los trabajadores de Disney, la empresa establecería vínculos con el Comité de Actividades Antiamericanas para emprender el combate contra el sindicato, de modo que el SAG y el SWG se acabarán convirtiendo en un banco de nombres a procesar durante el período conocido como macarthismo durante la Guerra Fría. Por su parte, el SAG estuvo respaldado por actores de renombre como Spencer Tracy, Gary Cooper, James Cagney y Boris Karloff, factor que ayudó en sus primeras negociaciones, mientras que muchos de los miembros de SWG sufrieron discriminaciones y muchos de sus miembros no lograrían encontrar trabajo. Según dijo Leo Rosten, el colectivo de guionistas era el más frustrado del sistema, constreñido por las demandas de los productores, el público y la censura¹³⁵¹. Las demandas de los guionistas eran la subida de sueldos, reducción de horas, prácticas de contratación regularizadas – ya que muchos

¹³⁵⁰ Sobre la aplicación del taylorismo a la industria cinematográfica por parte de Thomas Ince y su relación con el desarrollo del sistema hollywoodiense véase: Staiger, Janet: “Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System” en *Cinema Journal*, Vol. 18, nº 2, Spring, 1979, pp. 16-25.

¹³⁵¹ Neve, *Op. cit.*, p. 17.

guionistas, sobretodo en estudios pequeños, trabajaban sin contrato-, contratos estandarizados, una arbitración efectiva y una mayor autonomía creativa sobretodo demandada por el ala izquierdista del sindicato y que debía ser solucionada a través del pago de royalties sobre el guión – propiedad de los estudios-, ofreciendo así cierto control sobre las películas y un prestigio del que no gozaban –muchos guionistas no aparecían ni acreditados, los autores de textos originales como novelistas no podían participar en la adaptación del guión y los guionistas eran excluidos del plató de rodaje. De hecho, en 1938 sólo diecisiete guionistas alcanzaban unas ganancias anuales de 75.000 dólares.¹³⁵²

Por otra parte es importante remarcar que los combates del sindicato de guionistas no sólo intentarían velar por sueldos acordes a los beneficios que la industria extraía de cada producción sino por el mayor control sobre el trabajo creativo, sobre todo por parte de las secciones izquierdistas del sindicato y no sólo motivados por inquietudes estéticas sino por la necesidad de tener cierto control sobre el contenido, una necesidad derivada de la implicación del sindicato con la Guerra Civil española y con la Liga Antifascista. Fue el entorno del SWG el que preparó el terreno para una concienciación con el espíritu frentepopulista dentro de la comunidad cinematográfica que sólo se vería “respaldado” por el sector de la producción durante los años de guerra. Más adelante esbozaremos algunas de las repercusiones estéticas que esta comunidad impulsó desde Hollywood.

9.3. Los pioneros del cine proletario en EEUU

9.3.1. Breve introducción sobre las primeras iniciativas en la creación de un cine proletario en EEUU en los años 10s y 20s

Es preciso mencionar aquí que el uso político del cine desde los movimientos sociales estadounidenses antecede a este periodo de los años treinta y no es de extrañar que lo hiciera en un país donde las luchas sindicales tuvieron un alcance mayor que en ningún otro lugar. Según comenta Steven Ross¹³⁵³, se pueden diferenciar dos periodos previos a la radicalización de los treinta. Un periodo primitivo donde se dan prácticas esporádicas de cine proletario y newsreels de 1907 a 1917¹³⁵⁴, respondiendo

¹³⁵² Un estudio dedicado exclusivamente a los combates del SWG lo podemos encontrar en Schwartz, Nancy Lynn: *The Hollywood Writers' Wars*, Knopf, New York, 1982.

¹³⁵³ Ross, Steven: “Struggles for the Screen: Workers, Radicals, and the Political Uses of Silent Film” en *The American Historical Review*, Vol. 96, nº 2, April, 1999, pp. 333-367.

¹³⁵⁴ Algunos de los largometrajes de corte anti-laborista mencionados por Ross en esta época pueden ser *The Blacksmith's Strike* (1907), *The Molly Maguires* o *Labor Wars in the Coal Mines* (1908), *Awakened Memories* (1909), *The Hero Engineer* (1910), *Tim Mahoney*,

a las campañas antisindicalistas de la industria del cine además de frecuentes disturbios y boicots en salas de cine por parte del movimiento obrero; y otro periodo, de 1918 a 1920, con el auge de compañías que pretendía regular la producción y distribución de películas hechas desde el movimiento.

Algunas de las películas que trataron de batallar contra la visión negativa del socialismo detentada en casi toda la ficción de la época fueron *Why?* (1913) y *The Jungle* (Georges Irving; 1914), ambas adaptaciones de Upton Sinclair, también *From Dusk to Dawn* (Frank E. Wolf; 1913); las más moderadas *The Long Strike* (1911), *The Struggle* (1913), *The Lost Paradise* (J. Searle Dawley; 1914) y *The Blacklist* (William C. de Mille; 1916). Frente a estas películas cabría mencionar también aquellas que aunque fueran comprensivas con la situación del trabajador como individuo aislado, no lo eran tanto con la idea de la acción colectiva¹³⁵⁵.

En estos años emergen también iniciativas desde los propios organismos sindicales y desde la iniciativa de algunos trabajadores involucrados en el socialismo que se propondrán la realización de sus propios filmes. Algunos sindicatos que tomarán esta empresa serán la Western Federation of Miners, la Industrial Workers of the World o la American Federation of Labour. Esta última financiará la película de ficción *A Martyr to His Cause* (1911), considerada la primera película pro-laborista según David E. James¹³⁵⁶. También relevante sería *From Dusk to Dawn* (1913), conocida como *Labor vs. Capital*, dirigida por el líder sindical Frank Wolf,

the Scab (1911), y *The Strike* (1912) *Courage of the Commonplace* (Rollin S. Sturgeon, 1917), *Bolshevism on Trial* (Harley Knoles, 1919) y *Dangerous Hours* (Fred Niblo; 1920). Vinculando los movimientos sociales a la violencia y a la masa irracional: *The Nihilists* (Wallace MacCutcheon, 1905), *The Voice of the Violin* (D. W. Griffith, 1909), *The Dynamiters* (1911) *The Iconoclast* (D. W. Griffith, 1910), *A Poor Relation* (1914) y *Bill Joins the WWVs* (Edward Dillon, 1915). Por otro lado, en el estudio de David Manning White y Richard Averson –uno de los pocos traducidos al castellano–, se citan como ejemplos pioneros de cine proletario motivado por el tipo de público que acudía a los nickelodeons: *The ex-convict* de Edwin S. Porter (1905); *The eviction* (1907); *The Money Lender* (1908) además de los filmes de Griffith en la American Mutoscope desde 1909 a 1912 [*El arma de celuloide*, Marymar, Buenos Aires, 1974, pp. 4 y ss.]

¹³⁵⁵ Algunos films también moderados serían *The Mill Girl* (1907), *Children Who Labor* (1912) y algunas películas del ambivalente D. W. Griffith tales como *The Song of the Shirt* (1908), *A Corner in Wheat* (1909), *The Lily of the Tenements* (1911) e *Intolerance* (1916), donde el mal de los trabajadores explotados no está relacionado tanto con el sistema capitalista sino con la figura aislada de un jefe autoritario y las soluciones a los problemas nunca pasan por la acción colectiva. También destacan otros films-denuncia sobre las condiciones laborales del obrero *The Crime of Carelessness* (1912) *The Workman's Lesson* (1912) *Steve Hill's Awakening* (1914), *The Price of Carelessness* (1915) y *The House That Jack Built* (1917).

¹³⁵⁶ El autor también explora algunas de estas primeras películas políticas en Hollywood en James, David E.: *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles*, University of California Press, Los Angeles, 2005, p. 100.

contaba también con actores profesionales y con producción de Occidental Studios, alcanzó gran éxito este drama popular con dosis de romanticismo, violencia, política y lucha de clases: “Wolfe's five-reel feature employed the same plot devices and visual techniques as non radical films but to very different ends (...) Wolfe's strategy of mixing entertainment and radical politics succeeded. Audience demand was so great that theater magnate Marcus Loew booked *Dusk* into his entire New York chain, where it was seen by an estimated half-million viewers”¹³⁵⁷.

Siguiendo con la estrategia de insertar la lucha obrera en una historia de amor aparecen otros filmes con un título tan leninista como *What Is to Be Done?* (1914) del socialista Joseph L. Weiss donde se relataba la masacre de los mineros en huelga en Ludlow (Colorado).

Con la llegada de la primera posguerra la visión conservadora se hace más hegemónica en la pantalla¹³⁵⁸ y las películas pro-laboristas desaparecen hasta que el movimiento sindical empieza a organizarse desde dentro de la propia industria del cine. Esto podía tornarse algo previsible si se toma en cuenta que esta industria y su desarrollo en las primeras décadas del siglo, la convierten en una de las más prósperas industrias nacionales. De 1916 a 1922 se dan también los primeros esfuerzos para conseguir una organización sindical desde las diversas áreas (actores, técnicos, escenógrafos...) y en 1918 ocurre algo inusitado en la reciente historia del cine proletario con el intento de la Brotherhood of Railroad Trainmen por hacerse con su propio estudio en Hollywood, a lo que seguirán otras tentativas de crear unidades cinematográficas como pasaría con la New York Labor Film Services y la Seattle Federation Film Corporation¹³⁵⁹. Hay que considerar también aquí que toda esta actividad política a través de los medios respondía al amplio espectro político que existía a comienzos de siglo, además de que esta etapa corresponde al periodo concurrencial cuando hacerse con la producción de películas era relativamente barato. Como comenta Steven Ross al respecto:

Edison, Biograph, Thanhouser, Essanay, Vitagraph, and the like—were not afraid to confront the most controversial issues of the

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 342.

¹³⁵⁸ Manning White y Averson señalan también la emergencia del “peligro rojo” en EEUU que emergió tras la revolución bolchevique y el encarcelamiento de seismil comunistas bajo el gobierno de Harding, políticas que apoyarían los grandes empresarios de la industria. Los autores citan algunos filmes antisoviéticos como *The Uplifters* (1919), una sátira del radicalismo rojo; *The Ace of Hearts* (1921) y *Rose of the Tenements* (1926). Manning White y Averson, *Op. cit.*, p. 26.

¹³⁵⁹ Para información más detallada sobre este periodo existe el libro de Ross, Steven: *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

*day, and few issues burned as hotly as the class violence that had rocked the nation since the late 1870s. These class-conscious films told stories about the exploitation of wage earners, protests by unions and radicals, abuses of power by government officials, troubles created by "outside" agitators, and successful efforts by socialists to overturn the capitalist system.*¹³⁶⁰

De ahí que, al margen de los discursos que estas producciones constituían, los cambios trascendentales respecto al periodo militante de los treinta van a ser la presencia del modelo de industria cultural que representa Hollywood con los respectivos aumentos en los costes de producción, el control monopolístico de la distribución y exhibición y el aumento de poder de esta industria tras la IGM; el aumento de presiones por parte de los grandes inversores que preferían garantizar éxitos comerciales y el aumento de la presión política y la censura a través de las agencias locales y estatales. Hay que considerar también que la emergencia del trabajo colectivo vendrá determinada por estos factores circunstanciales.

9.3.2. El cine proletario durante los años 30s: Workers' Film and Photo League

Ya vemos que, desde finales del siglo XIX en EEUU, existen grupos de agitación vinculados a la cultura hasta que el carácter internacionalista, en sintonía con Europa y la Unión Soviética, abre un tercer periodo de cine hecho desde y para la clase obrera, que estará determinado por los años de crisis de la Gran Depresión por un lado y ante el auge del modelo hollywoodiense por el otro. También aquí los comunistas estadounidenses en alianza con el WIR -Workers' International Relief, traducción al inglés del IAH- y con el aparato de Münzenberg¹³⁶¹ crean su propia sede de la International Workers' Aid en los primeros años veinte en Chicago.

Hacia 1930, tras la experiencia de la Workers' Camera League y ante la situación de hegemonía del monopolio cinematográfico de los estudios, se crea la Workers' Film and Photo League fundada por Robert Del Duca, Lester Balog, Sam Brody y el crítico Harry Alan Potamkin¹³⁶², formada con

¹³⁶⁰ Ross, Steven: "The Visual Politics of Class: Silent Film and the Public Sphere" en *Film International*, April 28th, 2011, disponible on-line: <http://filmint.nu/?p=1735> [Consulta: 23 de marzo de 2011].

¹³⁶¹ Sweet, Fred; Rosow, Eugene y Francovich; Allan: "Pionners. An interview with Tom Brandon" en *Film Quarterly*, Vol. 27, nº 1, Autumn, 1973, pp. 12-24.

¹³⁶² Existe una recopilación de los escritos de Potamkin y el también crítico contemporáneo suyo Lewis Jacobs en Potamkin, Harry Alan y Jacobs, Lewis: *The compound cinema: the film writings of Harry Alan Potamkin*, Teachers College Press- Columbia University, 1977. Para una introducción al debate de la vanguardia en la revista *The Soil* véase también Suárez, José

un cincuenta por ciento de asociados “blue collar” más otro cincuenta de “white collar”¹³⁶³ y no exentos de represión policial a causa de la exhibición de películas prohibidas. La League funcionaba del mismo modo en que lo hemos visto anteriormente, permitía una base logística para la filmación de noticieros obreros centrados principalmente en las luchas de clase (huelgas, marchas, sindicalismo, etc)¹³⁶⁴. Con la aparición de la cámara Eyemo portátil se hacía más fácil este tipo de prácticas documentales, se aportaba asistencia técnica y material a los asociados para la filmación de movilizaciones y pase de las películas en circuitos no comerciales como sindicatos, centros educativos, asociaciones, parroquias, zonas rurales, etc., además de estar apoyada por la distribuidora de films soviéticos Garrison Films y el cineclub Film Forum donde el cineasta y teórico Jay Leyda programaba. La principal sede de la League era la de Nueva York seguida por la de Los Ángeles junto a otros núcleos activos que se ubicaban en Detroit, Hollywood, Chicago, Boston y San Francisco.

La existencia de la Film and Photo League, que perdurará hasta 1935¹³⁶⁵, estuvo basada en abordar y dar soporte a las luchas obreras y la situación derivada de la crisis cuando el gobierno americano de Hoover aún no había reconocido públicamente el calibre del desastre. Ello cobraba sentido en un momento en el que la esfera pública no respondía ante la estrepitosa situación de crisis. No será hasta 1933 cuando el gobierno de Roosevelt haga públicas las estadísticas de desempleo¹³⁶⁶. Según comentó posteriormente Leo Hurwitz¹³⁶⁷, mientras las calles se veían invadidas de gente sin hogar y sin trabajo, los cines seguían pasando las mismas películas

Antonio: “Fragmentos de un discurso olvidado: la primera vanguardia norteamericana y el cine” en *Archivos de la Filмотeca*, nº 45, octubre, 2003, pp. 10-21.

¹³⁶³ Nichols, Bill: “The American Photo League” *Screen*, Vol. 13, nº 4, 1972, pp.108-115.

¹³⁶⁴ Casi la totalidad de filmes de la Liga se realizaron en el ámbito del newsreel: *Detroit Ford Massacre*; *Hunger March* (1931-1932); *Hunger* (1931); *Bonus March*; *May Day* (1934); *The Scottsboro Boys*; *Sheriffed*; *East Side*, *West Side*; *Farmer’s March*; *Marine Strike*; *United Front*; *World in Review*, etc. Una lista de todas las producciones realizadas por la Workers’ Film and Photo League según los distintos núcleos de Nueva York; Detroit; Chicago y Los Angeles, ordenados por fecha y género, se encuentra en Alexander, William y Campbell, Russell: “Film and Photo League Filmography” en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 17, 1977, p. 33 y disponible on-line [Consulta: 23 de noviembre de 2010: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FPhotoFilogy.html>].

¹³⁶⁵ En realidad la Film and Photo League permaneció oficialmente hasta 1937 con el ya reducido grupo de Del Duca, Kandell, Roffman y Kern exhibiendo filmes extranjeros y alguna producción propia a base de material ya filmado: *Hands off Etiopía* (1935); *The Birth of New China* (1935) y la serie *Getting Your Money’s Worth* (1937). Tras la disolución el grupo formaría la Contemporary Films Inc. Alexander, William: *Film on the Left, American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, 1981, p. 61.

¹³⁶⁶ Sweet-Rosow-Francovich, *Op. cit.*, p. 13.

¹³⁶⁷ Hurwitz, Leo: “One Man’s Voyage: Ideas and Filmss in the 1930’s” en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 1, Autumn, 1975, pp. 1-15.

del tipo chico-conoce-chica mientras los medios de comunicación daban la espalda a la situación real que se vivía a lo largo y ancho del país. Frente a estas circunstancias, Hurwitz añadía:

*Ordinary people could use film and photography with more relevance and purpose than the professionals. The League chiefly covered news events, filling in where the newsreel did not go. Because it was not interested in converting news into spectacular entertainment but rather in revealing the reality, with the purpose of arousing people to action, the Film and Photo League began to deal with events in what might be called essay form rather than as dissociated fragments of camera-recording, the conventional form of the newsreel*¹³⁶⁸.

Entre la Liga y los grupos posteriores como NYkino y Frontier Films no habrá una consecución directa sino que emergen como fruto de una ruptura frente a ciertos estamentos. Por su parte, hemos de entender la Workers Film como un caldo de cultivo donde se empieza a gestar una comunidad política de izquierdas al margen de los estudios, que tuvo posibilidad de formarse autodidácticamente sobre la marcha y bajo la urgencia de los newsreels, leyendo la *Close Up* británica a la vez que impartían voluntariamente clases a otros interesados, todo ello gracias a las aportaciones monetarias o película vendida a bajo coste por gente próxima al grupo. A diferencia de la independencia poco definida del documental británico, la Liga estadounidense optó desde el principio por “la dura vía de la independencia” tanto a nivel de subsidios o encargos estatales como de relaciones comerciales con la industria¹³⁶⁹ sin ni siquiera trabajar en Hollywood de manera subsidiaria¹³⁷⁰.

Los medios de difusión que daban soporte a la Liga fueron las revistas especializadas *New Theater* editada por Herbert Klein –órgano también de la Worker’s Theater o la Worker’s Dance League- y *Experimental Cinema* o *Film Front* divulgando a su vez el repertorio de cine soviético, así como otras publicaciones marxistas incluirían numerosos artículos al respecto como *New Masses* o el *Daily Worker*, revista y diario oficiales del Partido Comunista de USA (CPUSA). Por su parte, la Harry Alan Potamkin Film School¹³⁷¹, una de las sedes de la Liga en la Lexington

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁶⁹ Sweet-Rosow-Francovich, *Op. cit.*, p. 16.

¹³⁷⁰ Alexander, *Film on the Left*, p. 45.

¹³⁷¹ La escuela sería un punto de apoyo más en la escisión hacia la NYKino. En ella se intentaría superar la primera fase organizativa. Estaba pensada según tres cursos diferenciados: uno que cubriría la historia tecnológica, económica y social del cine; otra sobre la historia del cine soviético y las aportaciones teóricas de Eisenstein, Pudovkin,

Avenue de Nueva York, será una de las iniciativas formativas fundada en honor al prematuramente fallecido Potamkin, uno de los críticos más relevantes del ala marxista norteamericana – y eclipsado por la figura de Dwight MacDonald- que participó activamente en organizaciones tanto artísticas como políticas a través de los John Reed Club, el Young Pioneers o la Workers Film.

El principal debate teórico de la Liga se planteaba en torno a dos cuestiones: bien registrar las luchas diarias salvando las dificultades existentes para estos grupos; bien, desarrollar y explorar nuevas técnicas cinematográficas que podían implicar el trabajo con actores o medios más costosos, iniciativa que retrasaría y limitaría la asistencia al acontecer diario del movimiento obrero¹³⁷². Dada la intensidad y urgencias del momento, el estandarte de la Liga será la concentración en el cine proletario directo y la realización de noticieros. Pero esta postura no sólo era escogida por motivos de precariedad, la política del grupo se veía afectada también por los dictados provenientes del aparato comunista, dadas sus vinculaciones con Münzenberg que veían en la filmación de noticieros una forma segura de evitar cualquier debate en torno a desviaciones vanguardistas. Será por ello que un pequeño grupo ponga en marcha la New York Kino (NYkino), para abordar de forma más elaborada la cuestión de la teoría y praxis cinematográfica desde preceptos artísticos.

Ya en las filas de la Film and Photo League existían ciertos resquemores entre aquellos partidarios del “modo artístico” –Leo Hurwitz, Ralph Steiner (que había realizado algún film experimental como *H2O* en 1929), Irving Lerner- y los más alejados de éste – Sam Brody, Leo Seltzer, Kern, Del Duca, Kandell, Roffman, Tom Brandon y David Platt. Pero también otros conflictos de tipo político atravesaban la League. Si bien el marxismo de sus componentes era algo en formación y muchos no estaban adscritos a la idea de una política revolucionaria, hacia 1931 estaba en juego la creación de un frente cultural más fuerte liderado por la línea dura del CPUSA. De este modo, se comenzaron a generar procesos de alineación al partido por parte de miembros de la Liga a través de la creación del Workers’ Cultural Federation siguiendo el dirigismo político de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios del Komintern.

Más allá del debate cultural, emergerán algunas voces críticas con la situación soviética. Alexander cita el caso de Isador Lerner, miembro de la Liga que tras un viaje a Ucrania y haber experimentado la extrema situación en la que se encontraba esta región soviética, expresó sus desavenencias con

Vertov, Barnet, Kaufman y Dovzhenko impartido por Nathan Adler, Joseph Freeman y Joshua Kunitz; Sam Brody e Irving Lerner desde *New Masses* y *New Theatre* sobre crítica cinematográfica. *Ibid.*, p. 51.

¹³⁷² Sweet-Rosow-Francovich, *Op. cit.*, p. 15.

un sistema que parecía no funcionar o al menos no concordaba con las noticias recibidas al otro lado del Atlántico. Inmediatamente, tras las discusiones del comité de la Liga, Lerner fue expulsado por reaccionario. Las tendencias puristas de la Liga persistirán durante el periodo que se alarga hasta los movimientos frentepopulistas; posturas anti-individualistas por parte del núcleo duro de la Liga impedían a muchos editar las películas que filmaban por el recelo respecto a actitudes autorales¹³⁷³. Leo Seltzer o Lewis Jacobs -y si hubiera vivido, seguramente también Potamkin- serían algunos de los afectados por esta línea política.

Por su parte, Potamkin ya había anunciado en uno de sus manifiestos, "Workers' Films" (1930) que el documental era sólo el primer paso para lo que debería ser, en última instancia, el "film dramático de contenido revolucionario"¹³⁷⁴. Frente a la postura de Potamkin estaba la de Sam Brody, figura que más defendería la idea de un cine proletario sólo deseable a través del documento "real". El film como documento verídico sólo es posible mediante tres formas según Brody: factual film, newsreel y film sintético. Frente a las inferiores mixturas del documental o del drama, el lema era "no actors, no artifice, no illusion"¹³⁷⁵.

Si bien en el caso británico de la producción cinematográfica de la izquierda, la necesidad política superaba la reflexión teórica sobre las formas cinematográficas, desde el grupo de cineastas radicales de EEUU el punto de partida va a ser sustancialmente distinto. Como veremos, mientras cineastas como Ivor Montagu entendían la praxis política de forma estanca a la artística, la fracción de algunos cineastas norteamericanos apuntan a un dialogo entre ambas. A pesar de los proyectos críticos que se están barajando desde la sociología, no se disemina en un campo cultural que mostrará poca aprensión hacia las formas de la propaganda. La voluntad de trascender el

¹³⁷³ Alexander, *Film on the Left*, p. 46-47. Sobre la evolución ideológica de dos de los grandes focos del debate cultural véase el artículo Hagelstein Marquardt, Virginia: "'New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, Spring, 1989, pp. 56-75.

¹³⁷⁴ Potamkin, Harry A: "Workers Films" en *Daily Worker*, May 31, 1930 en Campbell, Russell: "Potamkin's Film Criticism" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 18, August, 1978, pp.23-24, disponible on-line en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/HarryAlanPotamkin.html> [Consulta: 23 de noviembre de 2010].

¹³⁷⁵ Según el manifiesto publicado por Brody en *New Theater* de 1934 "The Revolutionary Film: Problem of Form" a lo que Hurwitz respondería con el texto "The Revolutionary Film-Next Step", citado en Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1982, pp. 115-117. Algunos de los textos publicados por Sam Brody en *New Masses* o *Experimental Cinema* se pueden consultar on-line en <http://www.sambrody.com/> [Consulta: 23 de noviembre de 2010].

trabajo realizado desde The New York Film and Photo League y que daría lugar a NYkino en 1934 lo hacía en consideración a la premisa “There can be no effective propaganda without good art”¹³⁷⁶. En primera instancia fueron una serie de consideraciones artísticas sobre las formas en las que se expresaba el film político las que determinaron la generación de un nuevo grupo de agit-prop.

9.4. La facción artística en la escisión de la Liga: NYkino (1934-1937)

NYkino fue fundada en 1934, y tras un mes de existencia, ya completamente independiente de la Film and Photo League, será una propuesta emergida desde el núcleo artístico de la Liga formada por Hurwitz, Steiner, Lionel Berman, Sidney Meyers e Irving Lerner¹³⁷⁷. Algunos visionados de películas extranjeras también animaron al grupo a generar un nuevo movimiento de oposición, *Pomme de Terre* (Ives Allegret y los hermanos Prévert; 1932)¹³⁷⁸ y *Tres cantos a Lenin* de Vertov fueron los más citados; y en 1933 ya habían puesto en práctica sus ideas a través de un pequeño grupo de cine experimental con la Workers Laboratory Theatre y en contacto con el Group Theatre. La idea de fundar un movimiento cinematográfico cobró más urgencia tras la firme posición de la Liga en la League’s National Film Conference de no permitir ninguna variación más allá de la producción de newsreels, factor que aseguraba evitar conflictos relacionados con el individualismo asociado al artista de vanguardia. Así nacerá la NYkino con el apoyo del Group Theater: “We trade to make the point that an art takes deep involvement, continual search, as well as an identification with the living needs of people.”¹³⁷⁹

La proclama más conocida de los disidentes sería *there is no art without propaganda* y *There can be no effective propaganda without art*¹³⁸⁰.

¹³⁷⁶ Alexander, William: “Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of Impact” en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 1, Autumn, 1975, pp. 16-28.

¹³⁷⁷ En 1935 se unirían a NYKino el joven poeta Ben Maddow, e incorporándose más tarde Henri Cartier-Bresson, Michael Gordon y Willard Van Dyke entre otros que se irían uniendo paulatinamente.

¹³⁷⁸ También conocida como *Prix et Profits* fue un documental francés -que abordaremos en el siguiente apartado- financiado por el educador Celestin Freinet a través de su Coopérative de l’Enseignement Laïc de raíz ácrata e incluida en el programa del grupo teatral francés Octubre. Ponía en imágenes el concepto económico de plusvalía y su apropiación capitalista a través del ejemplo de la plantación de patatas y su venta al público. En Sánchez Alarcón, Inmaculada: *La Guerra Civil española y el cine francés*, Los libros de la frontera, Barcelona, 2005, p. 194.

¹³⁷⁹ Hurwitz, “One Man’s Voyage”, p. 10.

¹³⁸⁰ Hurwitz, Leo: “The Revolutionary Film, Next Step” en *New Theatre*, Mayo, 1934, pp. 14-15.

NYkino seguiría produciendo noticieros pero ahora su valor crítico residía tanto en el contenido como en unas formas que lejos de postularse antagónicas al denunciado *The March of Time*¹³⁸¹, en los términos en que podía situarse el factual film de la Liga, el cambio sustancial residía en el uso de sus mismos medios en la dramatización de los hechos. Mientras el noticiero de Time Inc. utilizaba una propaganda reaccionaria, *The World Today* lo hacía, según sus realizadores, de forma “progresista”, llamando a la acción frente las injusticias sociales: “Thus the film would attempt to get close to its subjects, its people, and theatricalize events through the invention of circumstances and activities which transform concepts, relationships and feelings into three dimensional happenings”¹³⁸².

Más experiencias de las que extrajeron su programa estético serían el film *New Earth* (Nieuwe Gronden, J. Ivens; 1933) y la película de ficción y propaganda *Frontier* (Aerograd) de Dovzhenko en 1935, que posteriormente los inspiraría a crear la Frontier Films en honor al cineasta soviético.

Otro de los objetivos marcados por la escisión de la Liga fue el de superar aquella precariedad, formal y profesional que caracterizaba la improvisada esfera pública de la Liga y la falta de rigor que filmes con actores aparecidos en esas fechas representaban para el trío Hurwitz-Lerner-Steiner; estas películas habían sido realizados por algunos miembros de la League apartados de Brody: *Sheriffed* de Nancy Naumburg y James Guy (1934)¹³⁸³; *The New Legion* de Irving Browning y Manon Miller (1934); *On the Waterfront* de Ed Kern y Leo Seltzer (1934).

Las primeras películas de NYkino, funcionando como manifiesto crítico a las limitaciones del cine proletario, fueron la inacabada y anti-bélica *Café Universal* (Ralph Steiner; 1934), actuando Elia Kazan y Art Smith; *Harbor Scenes* y *Granite* o *Quarry* (R. Steiner; 1936); y, sobre todo, la película completamente alejada ya del noticiero proletario *Pie in the Sky* (R. Steiner; 1935)¹³⁸⁴. Todas ellas, como también la formación del grupo, seguían manteniendo la completa independencia respecto a Hollywood y al Estado. Acerca de este periodo Elia Kazan señalaba: “Teníamos la determinación de

¹³⁸¹ *The March of Time* (1935-1951), un noticiero semanal de tono exasperado denominado como “a new kind of pictorial journalism” –y que será ridiculizado por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941)- se dejará de realizar con la llegada de la Segunda Guerra Mundial. Más información sobre la relación de NYKino con el noticiero comercial en Alexander, William: “The March of Time and the World Today” en *American Quarterly*, Vol. 29, nº 2, Summer, 1977, pp. 182-193.

¹³⁸² *Ibid.*, p. 190.

¹³⁸³ Sobre la fortuna crítica de estos films véase Koszarski, Richard: “Nancy Naumburg: Vassar Revolutionary” en *Film History: An International Journal*, Vol. 18, nº. 4, 2006, pp. 374-375.

¹³⁸⁴ Sobre Ralph Steiner existe la monografía de Zuker, Joel: *Ralph Steiner, filmmaker and still photographer*, Arno Press, New York, 1978.

cambiar América y convertirla en socialista. Mientras tanto, ¡Roosevelt – nuestro mejor amigo– destruía nuestro programa poniendo en marcha el capitalismo!”¹³⁸⁵.

9.4.1. El manifiesto filmico de *Pie in the Sky*

Pie in the Sky, en colaboración con el Group Theater, era una sátira contra el dogmatismo religioso. Este film, a nuestro modo de ver, representa uno de los experimentos más innovadores de la filmografía de izquierdas. A través de un corto cómico y divertido, factor inusual en este tipo de realizaciones, este film de ficción todavía mudo presenta bajo una estructura narrativa y un uso muy avanzado del montaje la recreación ilusoria de los dos mendigos deambulando en un vertedero tras haberse quedado sin su trozo de tarta en el centro de beneficencia. Los dos personajes inventan una Mae West con un viejo maniquí, un viaje en coche en un chasis desgajado...hasta que la trama imaginada se convierte en la trama del propio film, diluyendo la frontera entre fantasía y realidad. Los hambrientos personajes acaban en un imaginado departamento de asistencia social donde, muertos de hambre y a través de un sacerdote, intentan invocar al Señor para hacerse con un trozo de tarta; una secuencia amenizada mezclando planos fijos recreando la canción popular que da nombre a la película: “you will eat, by and bay, in the glorious land above the sky. Work and pray, live on hay, you will get pie in the sky when you die...” La película suponía un desafío no sólo al las formas de propaganda por parte de la izquierda que hasta entonces solamente hacían uso del newsreel o del documental, sino que presentaba una crítica social a través del género cómico y de “la ficción dentro de la ficción”, insertando pequeños tintes vanguardistas en determinados momentos, algo que suponía una novedad y un punto de fuga respecto al común tono propagandista del cine marginal.

¹³⁸⁵ Kazan, Elia y Ciment, Michel: *Elia Kazan por Elia Kazan*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987, p. 28.





A pesar de una frescura que acercaría la película a las realizaciones de Chaplin, ésta fue duramente criticada y marginada por los mismos núcleos del cine proletario a causa de su pátina experimental y mezcla de fantasía y realidad que, según las críticas, no exponía en ningún momento las condiciones de clase. Por ejemplo, Ray Ludlow en *New Theater* criticaría que tal sátira sobre la iglesia no podía más que tirar piedras contra la audiencia potencial de NYkino¹³⁸⁶. En cualquier caso, con el paso del tiempo se señalaría este film como un producto “adelantado a su época”, según el militante Tom Brandon: “*Pie in the Sky* appeared about 30 years before John Cassavetes’ interesting improvisational films, and about 35 years before Norman Mailer’s impotent narcissistic and cement-laden feature-length efforts at improvisation in films.”¹³⁸⁷

Sobre la formación de NYkino, el grupo intentaría ir incluso más allá de la mera adscripción a una línea estética. Tal y como funcionaba el modelo del Shock Troupe del Workers’ Laboratory Theatre, la idea era generar un grupo cooperativo totalmente cohesionado y dedicado plenamente, durante todo el tiempo, a la producción cinematográfica, trabajando de diez a doce horas diarias¹³⁸⁸.

NYkino puede considerarse como un periodo de transición hacia la compañía Frontier Films en el intento de generar una masa crítica y un tejido cultural interesados en superar las formas de newsreel y encaminarse

¹³⁸⁶ Alexander, *Film on the Left*, p. 63.

¹³⁸⁷ Sigue añadiendo Brandon que tanto NYKino como la Frontier Films fue “probably the most accomplished social-political film producing organization of the decade”. Sweet, Fred; Rosow, Eugene; Francovich, Allan: “An interview with Tom Brandon” en *Film Quarterly*, Vol. 27 n° 1, Autumn, 1973, pp. 12-24.

¹³⁸⁸ Steiner, Ralph y Hurwitz, Leo: “Revolutionary Movie Production” en *New Theatre*, September 1934, p. 23.

hacia parámetros artísticos. Por tanto, existe también una evolución estética que va de la NYkino a la Frontier y que es fruto de este periodo de experimentación. En un primer lugar, el espejo donde mirarse había sido la obra de Pudovkin *On film technique*¹³⁸⁹, debido al interés de estos cineastas sobre las formas del montaje ya explotado en las filas de la Liga y, sobre todo, debido a la vía de Pudovkin preocupada por generar una línea narrativa a través del montaje y el guión articulados de forma férrea. Para Pudovkin el argumento del film debía esclarecer y apoyar la historia narrada de forma coherente, todo ello desde la planificación previa del montaje a través del “guión de hierro”. El montaje en Pudovkin se convertía en una especie de ley absoluta pensada desde la práctica del cine mudo y de forma sustancialmente distinta al uso efectista del montaje en Eisenstein, donde el guión era menos relevante, cobrando más fuerza el impacto visual del montaje rítmico.

Más adelante seguiremos encontrando la yuxtaposición de planos en los documentales de este grupo pero ya completamente alejados de la vanguardia radical de Eisenstein y más proclives a formas clásicas que de un modo u otro ya estaban presentes en Pudovkin. Muchas veces, el montaje será utilizado como recurso con una voluntad crítica, como en el caso de *New Earth* de Ivens donde, aprovechando la película institucional *Zuiderzeewerken*, superponía material rodado en las zonas pobres o mediante planos de quema de trigo y contraplanos de niños desnutridos. Pero se dará un progreso hacia códigos menos estrictos e impactantes a favor de tramas formalmente más convencionales para apoyar contenidos críticos como sucede en *Pie in the Sky*.

De Pudovkin permanecerá la idea básica de presentar al espectador una trama coherente y una narración clara que lo involucre en los acontecimientos. Tal y como apuntan Steiner y Hurwitz¹³⁹⁰ éstos reconocían unos intereses iniciales, en la época de los años veinte, declinados hacia el impacto y las formas experimentales de la vanguardia que no tenían porqué ser rechazadas en el nuevo film documental; de hecho muchos de ellos, incluyendo a Ivens, provenían de este campo que en Europa había entrado ya en total crisis en 1929.

De igual manera, aunque no como ruptura frente a la vanguardia sino como progresión de ésta dentro de las formas documentales y en el marco del cine sonoro, llegaría el interés por la narrativa o las estructuras dramáticas. El objetivo último, además de dar rienda suelta a las aspiraciones creativas del grupo, era encontrar el modo de vincular emocionalmente a la audiencia con los conflictos sociales. Quizá aquí, deba mencionarse la apreciación que los miembros de este grupo tenían del cine como

¹³⁸⁹ Pudovkin, Vsevolod: *Lecciones de cinematografía*, Rialp, Madrid, 1960 (1928).

¹³⁹⁰ En “A new approach to film making”, *New Theatre*, en septiembre de 1935.

espectáculo popular y que se veía reflejado en *Pie in the Sky*. Por ejemplo, Hurwitz había declarado que en su adolescencia y juventud cada día acudía a alguna sala para, de forma autodidacta, desentrañar el código lingüístico del cine. También Joris Ivens y su mujer, la editora Helen Van Dongen, dedicaban grandes esfuerzos en conseguir crear ritmos fluidos que captasen a la audiencia¹³⁹¹. No bastaba con filmar eventos revolucionarios sino que la imagen debía explicar las fuerzas que los susciben y para ello era necesario adoptar formas narrativas que permitieran una implicación con el relato. En este sentido, estos artistas no están tan lejos de las formas en cómo estaba operando Hollywood al instituir un modo de representación “naturalista” y los procesos de centramiento del espectador. De alguna forma, estos cineastas estaban proponiendo un desafío a la *ideología documental* vinculada a la mirada cientifista del *presentacionalismo* de Lumière al intentar incorporar en la forma documental, lo que Burch ha llamado, el *representacionalismo* burgués de Edison¹³⁹². El *presentacionalismo* de Lumière hallaría su germen en el efecto analógico, producto de entender lo filmado como una referencia testimonial de la realidad. Estaríamos aquí frente a un modelo no-lineal y que no tiene porqué situar al sujeto espectador en el centro. Sin embargo, el modelo *representacionalista* de Edison se había labrado a partir de los *penny arcade*, es decir, a través de la mirada de aquellos espectadores que sabían leer la continuidad entre los planos del combate de boxeo y por ello, estaban asimilando los primeros efectos de sutura. Otro precedente de esta idea de *representacionalismo* se encuentra en las atracciones de viajes que proporcionaban la ilusión de ir en tren mediante un dispositivo que situaba al espectador en el interior del espacio diegético y por tanto, en un tiempo-imaginario¹³⁹³.

Pero el interés sobre los procesos de identificación que se dan en la relación imagen-espectador, en el caso de los NYkino, no se trataba de imitar las producciones hollywoodienses sino de desafiarlas en su terreno de juego. De este modo y debido al interés por la teoría soviética¹³⁹⁴, la formación del grupo tendrá un acercamiento muy temprano al Group Theater de Nueva York liderado por Lee Strasberg, Harold Culman y Cheryl Crawford¹³⁹⁵ y germen del Actor’s Studio (en 1941). Aparte de

¹³⁹¹ Según las afirmaciones de Ivens en *New Republic*, April 15, 1936, p. 278.

¹³⁹² Burch, *Op. cit.*, pp. 51 y ss.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁹⁴ Durante estos años serán numerosos los artículos de Jay Leyda sobre cine soviético en *Theatre Arts Monthly*; *Hudson Review*; *New Theater* o *Magazine of Art...* y posteriormente será este autor quien traduzca los textos de cineastas y teóricos soviéticos. Existe un número dedicado a Jay Leyda en *October*, Vol. 11, nº 102, Winter, 1979.

¹³⁹⁵ La escena teatral estadounidense se caracterizaba, ya desde el auge de los magnates teatrales de Broadway a principios de siglo XX, por toda una serie de iniciativas no profesionales que luchaban por ofrecer un repertorio propio, artístico y a veces politizado

introducir el método Stanislavski basado en la recuperación de la memoria afectiva del actor para reproducir un mayor verismo en las representaciones, el Group destacó por insertar un nuevo sistema de organización en la compañía, los sueldos se uniformaban y no se pagaba a los actores en función de su más o menos protagonismo sino por su capacidad de involucrarse en el grupo y sus necesidades familiares. Ésta, entre otras reformas, pretendía alcanzar una expresión común, animando y respetando todas las aportaciones individuales de modo que se generase una compañía fruto del trabajo colaborativo y fomentado la sensación de grupo cohesionado pero, y esto era relevante, sin abatir la vocación y creatividad individuales. El historiador William Alexander señala efusivamente el carácter comunitario de este grupo de artistas aunque cabe mencionar que en él prevalecía un sentido estético antes que un sentido político, si nos referimos a su fundación en 1931¹³⁹⁶. Gracias a la colaboración con el Group Theater durante 1934 y 1935 este grupo encontraría un lugar de apoyo en el que poder generar vínculos intelectuales y afectivos. Alexander señala al respecto la importancia del carácter marginado y precario de un grupo de personas que se veía agravado por su condición de emigrantes, muchos de ellos judíos y en un momento en que las consecuencias de la Gran Depresión los afectaban directamente. Podríamos decir al respecto que se trataba de un grupo bohemio o del prototipo de lumpen que encontrábamos en el caso del campo artístico del XIX donde, tal y como evidencian algunas cintas cinematográficas –*The Black Legion*, *The World Today* o *Native Land*–, empiezan a cobrar fuerza ideas más allá de la condición de clase, como eran las cuestiones raciales y étnicas. Algunos cineastas trabajaron en otros oficios externos al cinematográfico, otros estaban en talleres ocupacionales, mientras que los más afortunados extraían su sueldo como fotógrafos en revistas como *Harpers Baazar*. El grupo se sentía cohesionado tanto por las condiciones sociales en las que se veía inmerso como por una ideología compartida. Ambos factores se retroalimentaban mutuamente: se trataba de una militancia costosamente radicalizada puesto que afectaba directamente a sus circunstancias vitales debido a una voluntad tácita de no querer trabajar en la industria de Hollywood. Una situación difícil la de los componentes

frente al teatro comercial. Esto marcó un nuevo periodo teatral en la década de la IGM con el éxito comercial de compañías como el Theater Guild aunque éste acabaría siguiendo los pasos del teatro convencional de Broadway. La aparición del Group Theater marcó otro hito por la introducción del teatro moderno en EEUU a través del método Stanislavski, textos de Chéjov o Strindberg. Carpiolo, Ettore: *El Group Theatre de Nueva York: 1931-1941*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

¹³⁹⁶ La conciencia política vendría a ser uno de los puntales del grupo hacia 1933 con la mayor implicación de la *intelligentsia* americana con el marxismo, aunque a pesar de todo el Group seguiría moviéndose financieramente dentro de los mismos moldes que el teatro comercial. *Ibid.*, p. 32 y p. 45.

de NYkino, si se sumaba el carácter de rojos, emigrantes, judíos, parados y artistas. Esto último era algo de lo que se debía prescindir si se pretendía acceder y permanecer en un marco comercial.

Para Hurwitz, Steiner y Strand, el trabajar en el equipo de Pare Lorentz¹³⁹⁷ para la realización de *The Plow that Broke the Plains* en 1936 acabó por afianzar esta postura de marginalidad y la idea de generar un frente común a la izquierda del New Deal -aunque anteriormente Steiner ya había colaborado en proyectos del New Deal con *Hands* (1934)-. El no poder participar en el guión del documental, que para el trío era ideológicamente indeterminado y mostraba una imagen poco crítica con la situación de las Grandes Llanuras¹³⁹⁸, llevaría a estos cineastas a retomar sus propias actividades en NYkino con más determinación en el desarrollo de una doble vía: mejorar las formas de identificación entre el espectador y la imagen con la intención de sumar audiencia a las causas frentepopulistas y, por otro lado, a través de la incorporación de parámetros “creativos” asumir el estatuto de artistas¹³⁹⁹.

Al contrario de la visión de Ivor Montagu en territorio británico, Leo Hurwitz reconocía más efusivamente una articulación entre lo político y lo cinematográfico: “My own deep involvement in politics meant that I focused on the development of a film form that would reflect the content of our lives”¹⁴⁰⁰. De este modo y viendo tanto films de Vertov, Dovzhenko, Eisenstein, Pudovkin y Barnet como *North Sea* y *Night Mail*, Hurwitz: “I found the Russian films eloquent and the British films pale, though well-formed.”¹⁴⁰¹

¹³⁹⁷ La elección de Lorentz de un equipo proveniente de la NYKino no debe entenderse en términos ideológicos sino profesionales. En 1931 Lorentz había visto los films experimentales de Steiner: *H2O*, *Mechanical Principle* y *Surf and Seaweed* y más tarde *Pie in the Sky*, aunque interesado por el alo artístico de este grupo de jóvenes cineastas, sus simpatías hacia la “radical school of critics” o los comunistas eran pocas. Alexander, *Film on the Left*, p. 97.

¹³⁹⁸ Añade Alexander: “Those who gravitated toward the Film and Photo League and NYKino had lived in a very different America than Lorentz. Most of them had suffered the realities of poverty, discrimination, and alienation”, *Ibid.*, p. 108.

¹³⁹⁹ Sobre la defensa del estatuto artístico y reconciliar el antagonismo existente entre vanguardia y política, algunas de las figuras a tener en cuenta en el debate cultural van a ser James Agee. Por ejemplo véase el texto “Art for What’s Sake” y Joseph Freeman en “Ivory Towers -White and Red” ambos en *New Masses* [15 Diciembre, 1936 y 11 Septiembre, 1934]. Abanderaron, la crítica contra la línea dura del partido comunista en materia artística. También Strasberg tuvo una influencia determinante en las defensa de esta postura.

¹⁴⁰⁰ Hurwitz, “One Man’s Voyage”, p. 11.

¹⁴⁰¹ La cita sigue, comparando sus modos de entender el cine político y la militancia, respecto a los modos británicos: “The difference had to do with the passion in the interior that spoke through the filmic devices. The Russians were treating climatic human content with deep concern. The English were using their content in the service of creating a new

Cabe mencionar aquí que, fuera del marco militante, el reducido núcleo de la vanguardia y del cine experimental en EEUU durante los años que iban de 1919 a 1941, incorporando el sonido, se veía respaldado por Lewis Jacobs a través de la revista *Experimental Cinema* y la red formada por la Amateur Cinema League. En este aspecto, no hubo apenas transferencias entre el formalismo del cine amateur y el entorno de NYkino salvo contadas excepciones como las sinfonías urbanas de Strand o alguna incursión de Ralph Steiner en el estudio fílmico del agua con *H2O*. Otros nombres conocidos en este entorno serían aquellos intelectuales residentes en Nueva York y muchas veces procedentes del territorio europeo como Slavko Vorkapić quien había realizado junto a Florey, en sus horas libres fuera de los estudios, *The Life and Death of 9413: a Hollywood Extra* adoptando las formas del expresionismo alemán y que habían impactado notablemente sobre la audiencia estadounidense; Robert Flaherty con *Twenty-four Dollar Island*; James Sibley Watson con *The Fall of the House of Usher* (1928) junto a Melville Webber quien también realizó junto a Watson *Lot in Sodom* (1933); John Flory y Theodore Huff con la comedia sobre la depresión, en la línea de *Pie in the Sky, Mr. Motorboat's Last Stand* (1933); o Charles Vidor con *The Spy* (1932) entre otros tantos...

9.4.2. La llegada de Paul Strand y Joris Ivens

En la elaboración del programa estético-político de NYkino fue importante la unión en 1935 de Paul Strand¹⁴⁰² quien, tras sus éxitos a través de films de vanguardia como la sinfonía urbana de *Manhatta* (1920)¹⁴⁰³,

film form, loving the textural values of real places and faces, solving problems of structure and the use of sound. It was the difference between Goya and Gainsborough (...). Unlike the Russians, whom they learned from, the English were not letting their minds and hearts move into the deeper layers of their experience." *Loc. cit.*

¹⁴⁰² Strand provenía de un viaje por México donde intentaría realizar films que abordasen los problemas de los indígenas mexicanos para con la revolución. en este proyecto Strand rehusaría tanto los métodos del film institucional instructivo como las formas excesivamente experimentales de la vanguardia y buscaría, a través de las propuestas de su amigo Flaherty, un tipo de lenguaje documental apropiado para el gran grueso de la población mejicana. Alexander, "Frontier Films", p. 18.

¹⁴⁰³ Vemos que se trató de un film pionero en su género ya que antecede otras sinfonías urbanas como *Rien que les heures* (A. Cavalcanti; 1925); *Twenty-Four Dollar Island* (R. Flaherty; 1925-27); *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann; 1927); *A City Symphonie* (Herman Weinberg; 1930); *El hombre de la cámara* (Vertov; 1929); *A Bronx Morning* (Jay Leyda; 1931); *City of contrast* (Irving Browning; 1931); *À propos de Nice* (Jean Vigo; 1934), etc. Es por ello que *Manhatta* y Paul Strand simbolizan la vanguardia y el modernismo cinematográfico estadounidense. En Sánchez-Bisoca: "Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana" en Tranche, Rafael (Ed.): *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Ocho y Medio, Madrid, 2006, pp. 49-70.

había conseguido también su prestigio gracias al semi-documental rodado en México *Redes* (The Wave, Fred Zinnemann, Emilio Gomez Muriel; 1937). Un film sobre la situación de explotación y miseria en la que viven una comunidad de pescadores mexicanos y de los que sólo uno, el protagonista, era actor, el resto era gente del pueblo.

Durante esta estancia, que le permitió conocer a Eisenstein, Strand estaba rebasando el método romántico de Flaherty o de Wright en *Song of Ceylon*, que no expresaban la explotación humana sino la lucha del hombre contra la naturaleza o celebraba sin críticas a los efectos del imperialismo occidental, el indigenismo de las gentes de Sri Lanka. Aunque éstos habían sido importantes en la sofisticación del filme documental, ahora “Strand makes a very different film by directly indicting the local businessman, demonstrating the direct effects of his power, and showing the possibilities for revolt against the conditions he portrays”¹⁴⁰⁴.

Según comenta Sánchez-Biosca,¹⁴⁰⁵ las líneas que atraviesan *Redes* se cuentan entre una trama narrativa heredada de la literatura proletaria que hemos visto de forma recurrente en muchas ficciones (conversión revolucionaria del protagonista-ascenso a condición de líder-sacrificio) y un tratamiento fotográfico y documental de los entornos y vida cotidiana de los indígenas que lo aleja de los excesos de una épica nacional aunque la factura del film opta por un acabado melodramático en la exposición de su crítica social.

Junto a Strand, la otra incorporación relevante fue la del holandés Joris Ivens¹⁴⁰⁶ que también se había labrado cierto prestigio en Europa y

¹⁴⁰⁴ Alexander, *Film on the Left*, p. 76

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁰⁶ Ivens había iniciado su carrera como cineasta político en el entorno holandés del grupo Filmliga como secretario, donde aprendería el oficio a través del visionado de films vanguardistas y militantes rusos, alemanes y franceses. De esta experiencia surgirían films vanguardistas aún silentes como *The Bridge* (1928); *Breakers* (1929) y *Rain* (1930); y con un sentido más socialmente involucrado *We Are Building* (1929) o *Zuiderzee* (1930-33). Posteriormente y no sin conflictos por sus compromisos políticos, Ivens realizaría dos films comerciales – que serían prohibidos- como *Philips Radio* (1931) que lo llevarían a comprometerse ya por completo en el film revolucionario con la entusiasta película *Komsomol* o *Song of Heroes* (1932) – sobre el trabajo en la ciudad industrial de Magnitogorsk- en su viaje a la Unión Soviética. *Komsomol*, contracción de *Kommunisticheski Soyuz Molodiozhi* que aludía a la organización juvenil del PCUS, fue producida para la Mezhrabpom y con colaboración de Hans Eisler. Invitado por Pudovkin, conocería a Vertov, Dovzhenko, Donskoi y Eisenstein. Con esta película, Ivens se enfrentaba a dos problemas: abordar un tema soviético como cineasta extranjero (la implementación del plan de desarrollo industrial de Stalin en la ciudad de Magnitogorsk) y enfrentarse a los dictados de un estudio como Mezhrabpom y su liga al partido en una época en la que la vanguardia ya ha sido desplazada. Sobre el proceso de filmación del film véase: Brunel, Claude: “Music and Soundtrack in Joris Iven’s Films” en Bakker, *Op. cit.*, pp. 198 y ss.

compartía los mismos intereses artístico-políticos que el grupo. Ivens llegaría en 1936 a través de una organización frentepopulista llamada New Film Alliance, fruto de la colaboración entre el núcleo de la Film and Photo League de Nueva York y NYkino¹⁴⁰⁷. Su carta de presentación en EEUU sería la proyección de *Lluvia* (Regen; 1929) y *Borinage* (1933), documental también semi-ficcionado realizado junto a Henri Storck que como ya hemos introducido, muestra las huelgas y desahucios de los mineros belgas de Borinage, alternando cine directo y dramatizaciones. En *Borinage* vuelven a aparecer las secuencias de *Zuiderzee* mostrando la quema de grano y el derrame de leche como medidas para subir los precios; aparecen también secuencias de huelgas y manifestaciones ya utilizados anteriormente; incluso gracias a las tomas con cámaras ligeras Ivens presenta imágenes de policías armados disparando contra los huelguistas; las diferentes movilizaciones se presentan a través de intertítulos o a través de pintadas en las calles como “Frente Único” que antecede a planos de la manifestación de mujeres contra el hambre; la pintada de “El gobierno de los ladrones” antecede las noticias en prensa de la huelga de julio de 10.000 trabajadores, seguidas por planos de controles policiales en las calles; frente a la prohibición de reunión de más de cinco personas, los obreros simulan partidas de naipes para organizarse... Con el sucesivo montaje de imágenes documentales, la exposición de los diversos métodos de lucha obreros, noticias en prensa sobre la expansión de la “revolución” por el territorio belga, etc. Ivens logra generar un sutil hilo narrativo que no encontramos por ejemplo en el resto de newsreels proletarios y que solían ser de metraje corto y centrados en conflictos diversos.

Así el documental pasa de la presentación de la situación económica belga hasta los desahucios de los obreros, a la par que ofrece multitud de datos y noticias contemporáneas sobre la movilización de éstos o a través de injertos no documentales sobre la vida en los suburbios desde dentro de las casas de los trabajadores, algo que aparecerá más tarde en *Housing Problems*, pero esta vez, en un film todavía silente.

¹⁴⁰⁷ En estas fechas la Liga es ya sólo un recipiente de gente y prácticas diversificadas que empiezan a colaborar en proyectos documentales externos y la New Film Alliance respondía a la intención de generar una organización nacional de cineastas independientes, experimentales y amateurs con una plataforma de distribución de sus filmes sin ánimo de lucro. La Alianza también se mostraba a favor de la exhibición de películas comerciales, clásicos, impartir clases sobre cinematografía...fue dirigida por Merritt Crawford y en ella colaboraría también G.W. Pabst y fue paradigmática en el giro discursivo contra Hollywood: the class-struggle emphasis of the league's program was completely dropped: Hollywood films were thus stigmatized not for their anti-working-class bias, but for their “continued reiteration of outmoded, hackneyed, and adolescent themes” en Campell, *Op. cit.*, p. 67.



Imágenes tomadas en una manifestación en la que la policía dio muerte a un obrero e incluidas en *Borinage*.

El resultado es un film totalmente verista y de apariencia sobria que logra captar la atención de la audiencia al centrarse en la crisis económica, la respuesta de los trabajadores y, tras la represión de éstos, los métodos de

organización y las formas de supervivencia frente a la situación. El filme acabará con una llamada a la revolución proletaria, pero el peso del documental cae en el carácter contrainformativo de éste antes que en el mero panfleto.

Junto a *Borinage*, en su llegada a Nueva York Ivens también expuso el ya comentado *New Earth* (Nieuwe gronden; 1933), con música de Hanns Eisler, sobre la devaluación de los precios del grano y la crisis de los obreros alemanes. No es de extrañar pues que la exposición de estas películas insertaran a Ivens en la tradición que Rotha denominaba realista cuando, paradójicamente, Ivens tenía un pie muy insertado en la vanguardia y tampoco desecharía otras vías como la propaganda comunista en momentos posteriores, sobre todo durante su estancia en la Europa del Este en los años cincuenta trabajando para la DEFA – su estancia perdura hasta 1957 cuando retornará a Europa occidental y al film poético con *La Seine a rencontré Paris*. *Borinage* destaca precisamente por lo que Kracauer llama *método cinematográfico*¹⁴⁰⁸: un alejamiento de impactos o refinamientos estéticos y una simplicidad fotográfica. Así Ivens, según Kracauer, sentía que el sufrimiento humano conduce al informe desnudo y la conciencia del artista a un alejamiento del arte.

A la vuelta de su viaje exploratorio por Hollywood, Ivens publicaría uno de sus primeros artículos críticos con la industria cinematográfica en *New Theater*¹⁴⁰⁹ que desembocaba en la necesidad de generar estudios independientes para abordar el cine con una nueva vitalidad. De esta forma no fue difícil la adhesión de Ivens al grupo, sobre todo si como comenta José Manuel Costa¹⁴¹⁰, Ivens representaba un cambio de rumbo en la factura formal del documental que desarrollarán en Frontier Films y que desemboca en una estructura dialéctica que combina la dramatización y la imagen documental presentado los acontecimientos mediante la fórmula conflictivo-

¹⁴⁰⁸ Kracauer, *Teoría del cine*, p. 257.

¹⁴⁰⁹ Del contexto hollywoodiense Ivens admiraba, a pesar de los límites impuestos por la industria, a Capra, Mamoulian, Milestone y Vidor y películas como *El delator* (The Informer, J. Ford; 1935); *Tiempos Modernos* (Modern Times, C. Chaplin; 1936); *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town, F. Capra; 1936); *Furia* (Fury, Fritz Lang; 1936) o *La tragedia de Louis Pasteur* (Pasteur, W. Dieterle; 1935). Ivens, Joris: “Notes on Hollywood” en *New Theatre*, nº 3, October, 1936 citado por Schoots, Hans: *Living dangerously: a biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, 200, p. 113.

¹⁴¹⁰ Costa, José Manuel: “Joris Ivens and the Documentary Project” en Bakker, *Op. cit.*, pp. 20-21. Para Costa, el film representa por un lado la superación de los métodos constructivistas de la vanguardia soviética y por otro, la introducción de una nueva reflexión sobre la imagen documental donde el estilo personal se elabora a partir de una dialéctica frontal con los acontecimientos reales tal y como supuso la filmación en el frente de la guerra civil en *Spanish Earth*. Una revolución representacional que para Costa, antecede a la siguiente transformación que tendrá lugar con el uso del sonido directo de las cámaras ligeras en los sesenta –*Le 17ème Parallel* (1968).

resolución-mirada al futuro. Más adelante veremos de qué modo se sustenta esta política en los filmes de Froniter Films.

9.4.3. La conceptualización de la vanguardia documental

Ivens puede ser considerado como otro paradigma de cineasta que resuelve, a través de su obra y su trayectoria, la dicotomía vanguardia vs. realismo social. La metodología no es la misma que la de Bertolt Brecht, en todo caso podría ser antagónica al método del distanciamiento. Aunque fuera EEUU el país de acogida de Brecht tras el ascenso del nacionalsocialismo, fue Hollywood y no los grupos marginales de la izquierda – salvo en el caso de Lang- donde fueron a parar los cineastas exiliados europeos y algunos intelectuales como Mann o Eisner¹⁴¹¹. En el caso de Brecht no parece haber un contacto relevante con la gente de NYkino.

Estos grupos situados fuera de la industria convencional, donde encontramos a Ivens y la estela de cineastas que formarán Frontier Films, aún después de la crisis de la vanguardia en Europa a finales de la década de los veinte, siguen adscritos a cierta idea de vanguardia que tomará diversos caminos como el más formalista-amateur¹⁴¹² o como vanguardia política cuya función es llevar a cabo la organización de las bases. Es por ello que frente al concepto de “independencia” usado por los británicos como factor que delimitaba su praxis, los militantes estadounidenses preferirán el de “avant-garde documentary film”:

The avant-garde film is a film that aims at raising the interest and the reaction of the spectator. For me, avant-garde films are films that take the initiative of progress and keep it under the banner of the cinematographic sincerity.

*The independent film, indeed, has the ability of self-criticism that leads to progress, whereas the industrial film has no other standard than success, meaning, and the judgment of a badly-educated audience.*¹⁴¹³

¹⁴¹¹ Los intelectuales europeos que fueron a trabajar a Hollywood durante la primera mitad de los años treinta vieron en éste un espacio potencial para articular las demandas de un cine más realista y un mensaje anti-fascista en la industria mediática más desarrollada del mundo, en lo que se ha venido a llamar *Hollywood Modernism*. Giovacchini, *Op. cit.*

¹⁴¹² Sobre la deriva de la vanguardia norteamericana en el cine véase: Horak, Jean-Christophe: *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, 1998.

¹⁴¹³ Ivens, Joris: “Notes on the Avant-garde Documentary Film”, originalmente publicado como “Quelques réflexions sur les documentaires d’avantgarde” en *La revue des vivants*, nº 1, 1931, pp. 518-520 y editado en inglés en Bakker, *Op. cit.*, pp. 224-226.

El gran enemigo de Ivens y NYkino, de nuevo entendido de forma monolítica, sigue siendo Hollywood, y quizá, de forma más crítica aún que en el resto de Europa. A pesar de todo, las tensiones con la industria cinematográfica se templan en determinados momentos, incluso podemos decir de Ivens que tímidamente se adelantó a la defensa de los cahieristas de la Nouvelle Vague en sus apuntes sobre la capacidad artística de los artesanos de la industria:

That is why the film industry also has its good side. A good cameraman makes a larger contribution to a film than a poet. He resembles a medieval craftsman, who, on a large scale, gives shape to the design of the intellect by his perfect knowledge of the material he works with. A good cameraman makes a better film than a poet because he has a better understanding of a material and technique, and because this advantage leads to new opportunities¹⁴¹⁴.

En un segundo momento, a la contra de cualquier programa dictaminado por la institución comunista, conceptualmente se llegará a articular el documental con la vanguardia de un modo ya completamente liberado de la dicotomía europea vanguardia vs. realismo para apostar por una combinación encaminada a formas de subjetivación. Ésta era una forma que a Ivens no le interesaba engastar en el género documental –*This field is unfortunately called documentary film.*

El concepto de vanguardia le otorgaba a Ivens el enclave de “calidad” que el grupo de izquierdas estaba intentando generar al distanciarse del newsreel y como mecanismo de distinción frente a Hollywood:

The avant-garde does not battle with the film industry because it is an industry; it fights it because, on the whole, she regards the production of the industry as being of low quality. What is the task we independent filmmakers assign ourselves? Cinematography has to answer for her own existence in the most perfect manner possible.¹⁴¹⁵

Mientras que la imagen documental se convertía en el camino para descubrir la verdadera forma dramática:

The filmic form originates in the relation of the recorded images to on another –only those images that are true and direct are eligible

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴¹⁵ Ivens, Joris: “The Artistic Power of the Documentary Film” (1932) no cita la fuente. Bakker, *Op. cit.*, pp. 227-228.

*to be called documents. In the documentary film, the filmmaker is forced to be honest and open towards his objects. Only then will he find the right cinematographic design. And with this power, the documentary film should technically lead the way in to the future for acted films and so it is here that real film drama be discovered.*¹⁴¹⁶

Estas apreciaciones teóricas en torno a la apertura de las formas de ficción a través de lo documental son bastante innovadoras y pioneras si consideramos que se adelantan a algunas aportaciones del neorrealismo y del cine moderno. Este modo de operar en Ivens deriva en que también hay que tener en cuenta que se desactiva el carácter crítico de la vanguardia que operaba mediante la puesta en crisis de las narrativas hegemónicas. La articulación de parámetros realistas sostenidos a través de lo documental junto a las innovaciones que se le suponían a la vanguardia, a nivel simbólico, dio como resultado en EEUU una institución contra-hegemónica a la gran industria donde el peso crítico se hallaba en el contenido de las películas y en cierto modo, a la aproximación sobre el tema. Si por ejemplo, tomamos en consideración el futuro documental de Ivens, *Spanish Earth*, éste no será muy distinto del documental institucional de la época en tanto que se adscribe formalmente a modos de representación clásicos. Ciertamente, el contenido del film se centra en la generación del mito de la causa republicana, sin fisuras, aunque la narrativa de Hemingway¹⁴¹⁷ para el film fuese “restringido en su defensa de una ideología en contra de otra. En vez de expresiones dogmáticas, Hemingway optó por un comentario objetivo y distanciado sobre las escenas de la guerra”¹⁴¹⁸. En este sentido, incluso cuando la película fue proyectada en la Casa Blanca, en un visionado para el presidente Roosevelt y su esposa, éstos recomendaron aumentar el tono propagandístico para un mayor efecto del film¹⁴¹⁹. No

¹⁴¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁴¹⁷ De *Spanish Earth* circularon hasta nueve versiones distintas debido a cambios en la voz en off y también a los diversos cortes operados por la censura británica, la holandesa, la de la RDA y la de España, de modo que “el hilo conductor que une esas modificaciones tuvo que abrirse camino entre los intereses estratégicos del Partido Comunista, la política de no-intervención de las democracias occidentales y, sólo en último lugar, entre los matices derivados del peso intelectual de Hemingway, Welles o Renoir”. La versión original llevaba el texto de Hemingway pero con la voz de Orson Welles, más tarde sería desestimada a favor de la versión del escritor, la más difundida. En la versión francesa pondría la voz Jean Renoir. Para un estudio detallado sobre el proceso de producción de estas versiones véase Riambaud, Esteve: “Tierra(s) de España: nueve versiones del film de Joris Ivens” en *Congreso La Guerra Civil Española 1936 - 1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006.

¹⁴¹⁸ Laprade, Douglas E.: “Introducción a Tierra de España” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, Otoño, 1992, p.7.

¹⁴¹⁹ *Loc. cit.*

obstante, es a partir de este carácter narrativo de *Spanish Earth* desde donde podemos comprender la diferencia de este vanguardismo o modernismo en su acepción angloamericana respecto al sentido europeo y que pasa justamente por la introducción de parámetros realistas antes que por una crítica del lenguaje o por la fragmentación, tendencia que apenas existió en EEUU.

Podríamos decir que la idea de arte moderno estadounidense estaba principalmente centrada en combatir el puritanismo y conservadurismo existente en lo relativo a ciertos temas antes que en una asimilación de los parámetros formalistas que se habían desarrollado en el foco europeo¹⁴²⁰. No es gratuito en este aspecto que para la ocasión de un film tan relevante para la causa antifascista como *Tierra de España*, Ivens formase equipo con dos representantes del modernismo literario americano como John Dos Passos y Hemingway¹⁴²¹ además de los cámaras soviéticos Roman Karmen y Boris Makasséiev y un escritor neoyorkino pero de ascendencia española, Prudencio de Pereda.

El tratamiento dado a la Guerra Civil española se articula principalmente a través de la vida de los aldeanos de Fuentidueña, mediante la relación de éstos con la tierra. De este modo, el tema de la guerra se va introduciendo mediante el costumbrismo, la organización del pueblo frente a la escasez de alimentos, la partida de un hijo al frente, la actitud de los hombres frente la muerte... y todo ello, no mediante la expresión de sus protagonistas, sino mediante el uso de la tercera persona, de un narrador

¹⁴²⁰ Hay que tener en cuenta aquí que en lengua inglesa se utiliza el vocablo *modernism* para referirse a todas las manifestaciones artístico-culturales rupturistas que van desde finales del XIX a mediados del XX, incluyendo tanto a todas las vanguardias como a la poesía de Baudelaire y Mallarmé, en definitiva, se trata de lo que en lengua castellana equivale a arte moderno y no a su traducción literal “modernismo”, utilizado para definir movimientos en consonancia con el Art Nouveau. No obstante específicamente, lo que se entiende por modernismo angloamericano abarca a escritores activos en los años veinte y treinta como James Joyce (*Retrato*), Joseph Conrad y Virginia Woolf en contexto británico, mientras que en EEUU, esta corriente, sobretodo relativa a la literatura, estuvo compuesta por figuras como Ezra Pound, T. S. Eliot, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald... vinculados también, junto a John Steinbeck, a la llamada “Generación perdida”. Todos ellos mucho más apegados a la tradición precedente y a la representación realista –salvo Faulkner– que en el caso continental. Durante los años sesenta las nuevas tendencias experimentales que se caracterizarán por un alejamiento frente al naturalismo de la tradición modernista, acogerán con un sentido mucho más crítico el concepto *avant-garde*. Sobre estas complejidades conceptuales sobre el modernismo y el contexto angloamericano y sobre el movimiento literario véase Eysteinnsson, Astradur: *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca, 1992 y Weston, Richard, *Modernism*, Phaidon Press, London, 2001.

¹⁴²¹ Esta colaboración había dado como fruto la propia fundación de la productora del film, la Contemporary Historians Inc., impulsada por intelectuales como el poeta vanguardista Archibald MacLeish –bajo la opresión del PC en su desestimación de formas vanguardistas– Lillian Hellman y Clifford Odets o el productor teatral Herman Shumlin.

externo que otorga de sentido épico la situación bélica a la que el pueblo se ve avocado –*Los hombres que nunca habían combatido antes, que nada sabían de armas, que sólo querían trabajo y pan, siguen combatiendo*–. De este modo, la visión analítica de los acontecimientos es despachada a favor la representación realista queda mediada por la presencia del texto de Hemingway y sus impresiones en primera persona, por lo tanto, sin tono partidista y enfocada a trascender los hechos socio-políticos a favor del sentido trágico experimentado por la colectividad. El film, se centra en la defensa de la carretera que va de Madrid a Valencia, en un episodio del acontecer cotidiano de la batalla, en uno de los bombardeos de Madrid... y, clausurando el relato, la final victoria sobre la vía que les permitirá abastecer Fuentidueña. Ciertamente hay un esfuerzo considerable en dotar de legitimidad artística a un documental ideado para la propaganda política, el rol narrativo de éste pretendía pues generar vínculos emocionales con el espectador e involucrarlo en la causa no a través de la política, sino a través de los sufrimientos de la sociedad civil. Recordemos que el film iba dirigido a recaudar fondos para comprar ambulancias para España. En este caso Ivens acaba por cambiar el paradigma del documental de guerra pero acercándose mucho a algo que estaba sucediendo en el modo de operar del documental institucional, a través de la ficcionalización de la realidad, sin embargo, mientras en el ámbito institucional podíamos detectar una clara voluntad de transparencia y neutralidad ideológica que ocultaba los compromisos entre imagen-realidad-ideología, el modelo de Ivens propone una visibilización de parámetros creativos involucrados en la política. Análogamente, hemos visto cómo la facción dura de la Workers' Film, antepone el valor documental a las ficciones generadas por la industria, algo que entra en contacto con lo que comenta Bill Nichols al respecto de estos años treinta: “la insistencia en que el documental tiene una base narrativa construida contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos ensalzaron del documental como una forma moralmente superior de realización, como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad”¹⁴²². Según comentan Rebollo y Díaz¹⁴²³, la exitosa circulación de *Spanish Earth* por circuitos comerciales acabó por implantar el modelo de documental de narración de Ivens como paradigma de documental político. Una tesis que no es difícil de sostener si consideramos que muchos miembros de NYkino acabarán sumándose a los equipos cinematográficos puestos en marcha durante la IIGM. En el siguiente apartado veremos los intentos de sistematización de esta estética

¹⁴²² Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 150.

¹⁴²³ Rebollo-Díaz, *Op. cit.*, p. 148.

centrada en la articulación de documental y ficción que dio lugar a *Spanish Earth*.



Spanish Earth

Tal y como estamos analizando a lo largo de esta investigación, la ruptura de lo político respecto a la forma afirmativa de la propaganda, de aquella función propia del mito que, según Adorno y Horkheimer, narra, nombra, cuenta el origen, y por tanto, representa, fija, explica¹⁴²⁴, lo encontraremos ligado a la eclosión de la modernidad que representan dispositivos críticos de después de la crisis que supuso la IIGM. Podríamos citar aquí la paradigmática *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, E. Morin y J. Rouch; 1961) donde se rompe la unidad narrativa del mito para descomponer el relato en diversas experiencias personales sobre las condiciones laborales en la Francia de finales de los cincuenta donde el único leitmotiv que articula un posible hilo narrativo es la puesta en común de esas experiencias a través de la propia reflexión sobre su registro cinematográfico. El mismo Ivens se situará ya lejos de la política narrativa de *Spanish Earth* en films posteriores como *À Valpariso* (1963) que, desde el también marco del cine político, aboga por formas completamente desvinculadas ya de la narrativa clásica del cine revolucionario para adentrarse en la poética moderna. Una poética en tanto que es el sujeto, en primera persona, el que articula el relato y no el Acontecimiento, la Historia o el Mito...—la aportación de Chris Marker en esta película es insoslayable— a través de una sucesión de paisajes y momentos cotidianos de la ciudad chilena, sin una linealidad temporal marcada, donde la voz que relata, no redundante en lo filmado, sino que deambula a partir de reflexiones propias que buscan descifrar las imágenes que aquí son ya pensadas como algo enigmático.

¹⁴²⁴ Adorno-Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 63.

Volviendo al contexto de los treinta, la componente mítica que borra las singularidades no es exclusiva del documental político de estos grupos, de forma extraordinaria los objetivos estético-políticos de la comunidad de izquierdas estadounidenses se “colaron” en filmes como *Blockade* (1938) de Dieterle, borrando cualquier intento de explicación del conflicto; o, en un sentido político opuesto, en la apología de las granjas comunales en el filme de King Vidor *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*; 1934) –que analizamos en el último apartado– sólo posible gracias a la autofinanciación del propio director tras recibir la negativa de Irving Thalberg.

En el caso de *Blockade*, situada en la España de 1936, dos personajes entablarán una relación, Marco, un campesino español (Henry Fonda), y Norma (Madelein Carroll), una bohemia extranjera proveniente de la burguesía, anhelan la vida del otro, él una vida viajera y ella el retorno al paraíso perdido que representa el imaginario pueblo costero llamado Castelmar.

Sin ningún atisbo de realismo –si existe una transfusión del realismo vigente en la época, tal y como se pretendía en este proyecto, existe sólo en relación al tema escogido–, será un film rodado en interiores, sin una clara introducción de los acontecimientos históricos o políticos y donde no se mencionan detalles sobre la contienda y los motivos de ésta (no aparecen mencionados como tales ni nacionalistas, ni republicanos), ni mucho menos se alude a las particularidades del contexto español más allá del exotismo que el lugar proporciona. El inicio del film articula la clásica trama de toma de conciencia por parte del protagonista masculino Marcos que, tras los primeros bombardeos, decide quedarse en su pueblo y luchar. Él mismo encarna la figura heroica del líder que convence a sus vecinos para organizarse en la resistencia. Lo nombran alférez con la misión de seguir defendiendo la provincia de los ataques enemigos. En el intento por evitar cualquier infiltración, Marco acaba matando al padre de Norma. Le tendrá que explicar a ella lo que le empuja a luchar. Ella se verá implicada en una trama de espionaje para el bando opuesto que pretende perpetuar el bloqueo de provisiones al pueblo. Tras ver los desastres de la guerra, Norma se concienza de la situación y decide redimirse: “yo creía que en las guerras se luchaba por banderas, por eslóganes, pero ahora que la he vivido la entiendo, he estado traicionándome a mi misma sin saberlo”. En esta corta frase se resume parte del caso estadounidense que venimos analizando aquí al respecto de la voluntad de desvincularse de ciertas formas de acción política; se trata aquí de evadir la apelación a la lucha ideológica –al igual que en *Tierra de España*–, puesto que por parte de los conservadores republicanos y de sectores progresistas, ésta, al igual que la idea de propaganda, contenía demasiados tintes peyorativos. De ello, y tal vez de los duros controles de

censura que tuvo que sortear *Blockade*¹⁴²⁵, se podría derivar la omisión de bandos políticos concretos, la llamada a la lucha contra un enemigo abstracto se hace en términos de algo que trasciende el partidismo, a través de la justicia social y el pacifismo.

La escena final monólogo de Marcos mientras la cámara se aproxima situándolo en un primer plano en el que el protagonista acaba mirando a cámara e interpelando al espectador se convertía en toda una exuberante declaración de intenciones: “Esto no es una guerra común entre soldados, esto es una matanza de gente que no tiene ninguna culpa, de personas inocentes, ¿porqué no la detiene este mundo?! Dónde está la conciencia de este mundo?!” De nuevo aquí, se trata de acercar la situación española al público estadounidense omitiendo cualquier referencia ideológica, de este modo se apela al humanismo, a un concepto universal de justicia, al sentido común como un lugar seguro que se libra del lastre de la política.



Escena final de *Blockade*

9.5. Frontier Films 1937-1942 y la asunción de la *estética dialéctica*

Como maduración de la experiencia llevada a cabo en NYkino, Frontier Films fue fundado como compañía cinematográfica sin ánimo de

¹⁴²⁵ Recordemos aquí que el equipo de guionistas de *Blockade* estaba formado por figuras de renombre y algunas de las más relevantes de la izquierda estadounidense: James M. Cain, el novelista de *El cartero siempre llama dos veces*; el escritor John Howard Lawson, cabeza del PCUSA en Hollywood que será incluido en la lista de los Diez de Hollywood, cofundador de *The New Masses*, del Workers Drama League e impulsor del Screen Writers Guild; y el dramaturgo socialista y miembro del Group Theatre, Clifford Odets.

lucro en 1937 por Leo Hurwitz, Ralph Steiner e Irving Lerner junto a Strand e Ivens, animados por escritores, guionistas, técnicos del cine, dramaturgos, etc., y tras una exhibición de *The Wave* y de *The World Today*. Frontier Films supone el abandono de los propósitos de generar conciencia de clase y hunde sus raíces en el espíritu del Cultural Front. Por otro lado, también romperán con el modelo de total independencia respecto a programas gubernamentales y muchos de sus miembros se sumarán, una vez en el periodo bélico, a la producción de documentales institucionales. Aunque sí seguirá en pie la militancia al margen de toda colaboración con Hollywood, realizarán algún film publicitario como fue *History and Romance of Transportation* (1939) para Rocket Port y *White Flood* (1940).

El modelo económico de Frontier seguía dependiendo por completo de las aportaciones individuales – *Native Land* se financiaría con la aportación de entre cinco y seismil donaciones- o colaborando con organizaciones obreras, recaudando fondos a través del alquiler de copias y exhibiciones en centros sociales, sindicatos, escuelas... u organizando *roadshows* por las zonas rurales a la par que, por primera, vez instituciones culturales se ofrecían a otorgar donaciones como lo hicieron la Whitney Foundation y la Robert Marshall Foundation¹⁴²⁶. Durante este período es sintomático además que se den movimientos en la incorporación del film documental en centros museísticos, véase por ejemplo el caso de 1939 cuando el MOMA programa exhibiciones de documental y donde Jay Leyda trabajaba como comisario en el área cinematográfica.

En cuanto a la solidaridad con el Frente Cultural de muchos intelectuales, esto hizo que se reunieran esfuerzos para realizar filmes de propaganda como sucedió con el ya citado proyecto de Film Historians Inc., luego refundado en Contemporary Historians Inc. y que ayudarían a financiar un film como *Spanish Earth* con el objetivo de recaudar fondos de ayuda a humanitaria para España.

Las implicaciones políticas y culturales con el Frente Popular del Cultural Front tienen lugar a partir de 1935 dada la oposición del sector de la cultura frente al auge del fascismo en Europa¹⁴²⁷. Las tres líneas de acción principales de este Frente Cultural apuntaban a la lucha antifascista; la lucha contra el linchamiento racial y la defensa de los derechos civiles; y la colaboración directa con el movimiento sindicalista del CIO (Congress of

¹⁴²⁶ Campell, *Cinema Strike Back*, *Op. cit.*, pp. 149-150.

¹⁴²⁷ Según Michael Denning, al Cultural Front lo precedía el manifiesto firmado por varios intelectuales llamado *Culture and the Crisis* firmado por Dos Passos, Cowley, Hugues, Edmund Wilson y Lincoln Steffens adscribiéndose al Partido Comunista; y una columna titulada The Cultural Front, también en 1932 publicada en el *Baltimore John Reed Club Bulletin*. A ello se irían sumando demás artículos desde el *Daily Worker* con Michael Gold; James Farrell desde el *Socialist Call* y la *Partisan Review* donde se apelaba a este Frente Cultural. Denning, *Op. cit.*, p. xv-xviii.

Industrial Organizations), una nueva organización sindical (desde 1932) que representaba a una “nueva” clase obrera generada a partir de la gran oleada migratoria y multiétnica de países y estados agrarios hacia los centros industriales de EEUU. Siguiendo al movimiento frentepopulista, el Cultural Front se constituía en la unión de los diversos grupos políticos de la izquierda y simpatizantes no afiliados, una vez el PCUSA suaviza su línea política con la voluntad de generar una tercera opción electoral social-demócrata de coalición entre las izquierdas. Aunque la cercanía de estos actores con las políticas del segundo New Deal eran evidentes, el Cultural Front combatía frontalmente las medidas gubernamentales de no intervención en la Guerra Civil española aprobadas en el Acta de Neutralidad; denunciando la invasión fascista de Etiopía y el imperialismo japonés sobre China y ofreciendo ayuda a los refugiados de la Alemania nazi. El movimiento frentepopulista se llegaría a infiltrar en los estudios de Hollywood a través de los refugiados alemanes e intelectuales generando una comunidad politizada que había impulsado organizaciones como el Hollywood Anti-Nazi League, el Hollywood Writers’ Mobilization, Committee for the Defense of Harry Budes, Joint anti-fascist Refugee Committee y revistas como *Black and White* (posteriormente *The Clipper*), *Equality* y *Hollywood Quarterly*. Como era de esperar, el movimiento frentepopulista y el auge izquierdista del sector cultural acabarían en la purga llevada a cabo por el comité de Actividades Anti-Americanas.

Muchos de los films realizados desde la Frontera serán también bandera del espíritu del Frente Cultural: *Heart of Spain* (H. Kline; 1937), *China Strikes Back* (Harry Dunham y edición de Leyda, Lerner y Sydney Meyers; 1937), *People of the Cumberland* (S. Meyers y J. Leyda; 1937), *Return to Life* (H. Kline y H. Cartier-Bresson; 1938) y el gran proyecto de *Native Land* (Leo Hurwitz y Paul Strand; 1942). Era momento de poner en práctica el programa estético elaborado en la experiencia de años anteriores y a través del contacto con Ivens y Strand. La propuesta sería ahondar en la dialéctica conflicto-resolución a través de una narrativa forjada a base de dramatizaciones y cine directo para crear, en el ámbito documental, un equivalente a la ficción y una estructura que fuese más allá de la simple exposición de los hechos¹⁴²⁸. De este modo, William Alexander, señala la “estética dialéctica” como aquella basada en la tesis/antítesis/síntesis desarrollada por esos años en la Frontier Films, trazando una línea que va desde *Heart of Spain*, *China Strikes Back* hasta *People of the Cumberland*¹⁴²⁹.

Esa era la forma en la que el grupo de cineastas se enfrentaba políticamente a la hegemonía de Hollywood, pero más allá de querer generar

¹⁴²⁸ Klein, Michael y Klein, Jill: “*Native Land: An Interview with Leo Hurwitz*” en *Cinéaste*, Vol. 6, nº3, 1976, p. 5

¹⁴²⁹ Alexander, “Frontier Films...” *Op. cit.*, p. 21.

una crítica al lenguaje clásico-institucional como dispositivo de poder, a Frontier Films le interesaba generar su propia institucionalización de una estética política: una identificación total y emotiva entre imagen y espectador con vistas a generar procesos de subjetivación, por lo tanto, junto a la estructura narrativa basada en la dialéctica permanecerán reminiscencias vanguardistas del montaje soviético¹⁴³⁰.

Ya hemos detallado, a lo largo de este capítulo, el propósito de los grupos cinematográficos marginales frente a la vinculación de la información y del documento que la presenta con sus propósitos ideológicos. Como síntoma de este proceder, el método de trabajo se basaría en involucrar sentimentalmente al cineasta en lo filmado¹⁴³¹. Ya hemos visto cómo, el grupo de esta izquierda americana promovía implicaciones más directas al entender la militancia como una forma de trabajo y vida que, al menos en el plano teórico, debía transformar la praxis fílmica.

9.5.1. *People of the Cumberland y Native Land*

Para comprender la factura desarrollada en Frontier, vamos a detallar la manera en que proceden estos filmes. Por ejemplo, siguiendo la estructura dialéctica mencionada, *People of the Cumberland*, en una primera sección expone la devastación de las tierras de Cumberland, en el Tennessee rural, donde sus habitantes sin tierras que conrear y devastados debido a la crisis de la industria minera¹⁴³², se hallan abandonados a su suerte. A través de la voz en off que describe el material filmado: “¿qué tipo de futuro les espera a estas gentes?”. Comienza la sección segunda: un grupo de profesores se traslada a la zona para levantar una escuela, la Highlander Folk School y dar asistencia a la población. Así, los descendientes de los pioneros americanos

¹⁴³⁰ Cita Campbell: “In their structuring, both *Heart of Spain* and *Return to Life* reveal an attempt to organize documentary material according to montage principles, incorporating, as Leo Hurwitz expresses it, 'opposition, conflict, and contradiction' into their image assembly (...). In *Heart of Spain*, in particular, contrast editing is deployed in a conscious effort to mold a political aesthetic.” en *Cinema Strikes Back*, *Op. cit.*, p. 177.

¹⁴³¹ Esta premisa es la que guiaría la concepción de Ivens sobre el film documental, sobre todo a partir de *Spanish Earth* de una manera más plausible: “I was often asked, why had we not gone to the other side, too, to make an objective film? My only answer was that a documentary filmmaker has to have an opinion on such vital issues as fascism or anti-fascism –he has to have feelings about these issues, if his work is to have any dramatic, emotional, or artistic value...I anyone wanted that objectivity of “both sides of the question”, he would have to show tow films, *The Spanish Earth* an a film by a fascist filmmaker, if he could find one” en Ivens, Joris: *The Camera and I*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1969, p. 137.

¹⁴³² La trama del film parte de los acontecimientos ocurridos debido a la emergencia de sindicatos a partir de 1931 a través del movimiento creado por Myles Horton y el Highlander Folk School.

“¡aprenden los principios de la organización! Historia, Ciencias, Economía... aprenden trabajando”, la película sigue mostrando cómo aprenden los alumnos, cómo los trabajadores se organizan para trabajar, se sindicalizan, el lema “Get wise! organize!” se oye de costa a costa en los EEUU, a través de estos sindicatos las gentes de Cumberland no están solas exclama la voz en off mientras se suceden planos de gente trabajando en fábricas, metrópolis, manifestaciones, fiestas populares y folclore...el tono es decididamente afirmativo frente a la capacidad de organización de la masa obrera. Tras la afirmación sigue la tercera sección, no todo está logrado para los sindicatos y trabajadores que se organizan: represiones y asesinatos los acechan, se abre una secuencia que haciendo uso del suspense mediante la banda sonora, la voz en off relatando la acción de gánsters y acoso a líderes sindicales: manos anónimas empuñando pistolas, persecución, forcejeos, y en la banda de sonido disparos: “Death for one man, a stone for memory”. Acaba la tercera sección en ese clímax y comienza el epílogo apelando a la valentía de los americanos, proclamando no más inseguridad, no más miedo mientras se suceden imágenes de desfiles de sindicatos, fiestas populares y juegos, formas de ocio de las clases trabajadoras boxeo, carreras de sacos, exhibición de una masa cohesionada... pero aún queda mucho por hacer, la voz apela a proyectos como la Tennessee Valley Administration ayudarán a construir el futuro: “A new mornig for America, for the folks of the Cumberland”.

Native Land fue un proyecto ambicioso que se prolongaría desde 1937 –dirigiendo Steiner y Van Dyke- hasta 1942, con Strand y Hurwitz al mando, el más caro de la historia de Frontier, unos 67.000 \$ dedicados a un largometraje cuyo epicentro era la lucha sindical durante los años treinta -de hecho, la más relevante comparada con Europa-. Las circunstancias ocasionadas por la entrada en la IIGM y el imperativo de cooperación entre clase obrera e industria en el esfuerzo de guerra hicieron que esta película, aunque fue estrenada en Nueva York, fuera rechazada por todos los circuitos de exhibición y Frontier Films fuera disuelto ese mismo año.

La película se insertaba en el movimiento del Frente Popular donde también el PCUSA sumaba fuerzas ya no en la batalla del socialismo contra capitalismo sino de la democracia contra el fascismo.

En 1935 se emitió la Ley Nacional de Relaciones Laborales o Wagner Act que facilitaba la formación de sindicatos frente a las presiones ejercidas desde el empresariado; organizarse o asociarse para luchar por sus derechos, pactar salarios y condiciones de trabajo de forma libre... La ley frenaría la discriminación hacia los sindicatos o rehusar negociaciones colectivas por parte de los empresarios. De ello se desprendieron acciones como las escuchas desde 1936 a 1940 por parte del comité La Follete Civil Liberties, apoyado por el senado, desvelaron las presiones ejercidas por los

industriales a través de la extorsión, el espionaje y el desarme de las fuerzas sindicales. Incluyendo también en la narrativa la defensa de los derechos y libertades civiles, *Native Land* abarcaría la discriminación racial motivo por el que Paul Robeson no dudaría en participar como voz en off. Estéticamente *Native Land* iba a seguir con el patrón dialéctico ensayado en las películas anteriores y a través de un trabajo conjunto con el guionista del film Ben Maddow – que en el futuro dirigiría *The Savage Eye* (Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick, 1959)-, alternando, como en *The World Today*, cine directo, material de archivo de los newsreel obreros, animación y piezas dramatizadas en el tono persuasivo de *The March of Time*.

La película se dividía en doce secciones alternando la lucha de los americanos por sus libertades vs la opresión de sus derechos y, a la vez, combinando secuencias sobre casos individuales y específicos junto a la exposición de procesos históricos más amplios. Por ejemplo, el film que debía titularse *Labor Spy*, comienza con una serie de casos individuales (dramatizados) de trabajadores despedidos improcedentemente debido a su sindicalización. La patronal se justificaba acusándolos de insubordinación. “Where is the Bill of Rights?” Seguidamente Robeson da paso a las múltiples movilizaciones sindicales en las ciudades, la llamada a la libertad de los ciudadanos americanos con material de archivo, mientras la voz narra la evolución de la organización obrera desde sus inicios hasta la fundación de la CIO. Vuelta a casos individuales y sus avances gracias a las luchas colectivas (dramatizado), con un montaje rítmico y una banda sonora acompañando los momentos felices hasta que aparece un gangster armado dispuesto a extorsionar al pequeño comerciante. A través de esta inserción de cine negro, el documental sufre el giro hacia la sección negativa, con una elaborada trama de acción a base de un montaje impactante donde el gangster amenaza a la niña que se encontraba comprando en el establecimiento. Siguen después las correspondientes inserciones documentales en tono trágico de las represiones y asesinatos, Robeson relata el número de muertos en diversas huelgas (Pennsylvania, San Francisco...) mientras aparece el material que ya habíamos visto en *Borinage* sobre los tiroteos de la policía contra manifestantes. Esto nos hace constatar un factor relevante para la organización del cine militante como es la libre circulación de material de archivo disponible para su montaje en múltiples cintas.

Por otro lado, las proclamas a favor del trabajo con actores que había tenido lugar desde el primer núcleo escindido de la League, cobraba pleno auge en una película que bien se podía incluir en el género de film histórico, relatando las luchas obreras desde la fase pionera de 1907 hasta finales del siglo XIX¹⁴³³, siguiendo con la estructura dialéctica opresores-oprimidos a lo

¹⁴³³ Para una descripción detallada de las doce secciones que conforman *Native Land* véase

largo del documental.



Primer capítulo de *Native Land* sobre la colonización y los pioneros no sin cierto tono patriota “Dream the new kind of nation, new kind of life under the new sky...” con un uso del montaje analítico junto a la narración de Robeson.



Incorporación del segundo capítulo dramatizado que muestra la agresión a un agricultor sindicado.

Campbell, *Cinema Strikes Back*, *Op. cit.*, pp. 249-259 y también la entrevista a Hurwitz en Klein-Klein, *Op. cit.*, pp. 2-7.

9.5.2. La deriva del concepto de vanguardia en la izquierda cinematográfica de EEUU

Bill Nichols¹⁴³⁴ señaló la idea de una historia alternativa del género documental que pondría en crisis la aparente vinculación de éste con los orígenes del cine y lo conectaría con el ámbito de la vanguardia. Para Nichols, el contexto de este grupo de cineastas militantes, destacando a Ivens y Frontier Films como paradigmas de este modo de entender la praxis del documental político, representan no una ruptura con muchos de los preceptos vanguardistas, tal y como señalaría la historia convencional, sino una continuidad. Sin embargo, en nuestra opinión, esta idea de vanguardia no es ya sino una carga simbólica que a nivel discursivo sirve para concretar prácticas contrahegemónicas y no un marco que acoge una praxis ligada a la crítica lingüística y textual.

Si tal como hace Nichols, vinculamos estos factores característicos de la modernidad a la vanguardia, tal y como sucedió a principios de siglo en el campo artístico, estaríamos adelantando la modernidad cinematográfica unos quince años a su aparición. Así que, como ya hemos comentado anteriormente, creemos que estas prácticas cinematográficas no supondrían una adscripción radical a la vanguardia puesto que no rompen con las fórmulas clásicas desde hace tiempo instituidas y basadas en la temporalidad lineal, en la dialéctica conflicto-resolución y en la centralidad del sujeto; sino que generan unas variaciones sobre esta base que llegan a perfeccionar e institucionalizar los propósitos propagandísticos de las prácticas antagónicas de los treinta. Si acaso, por el contenido que albergan y por las innovaciones formales que introducen, derivadas de la tradición soviética, este cine militante puede ser entendido bajo el marco de los modos alternativos de representación pero entendiendo, y citando aquí a Bordwell, que no existe ninguna alternativa pura y absoluta a Hollywood¹⁴³⁵.

Acudiendo a la reseña que hace José Enrique Monterde de los preceptos modernos como “la crisis de representatividad que desemboca en la ruptura de los valores miméticos; la pérdida de confianza en la relación referencial que conduce al predominio del carácter inmanente del signo sobre sus funciones trascendentes; la disolución del vínculo jerárquico entre forma y contenido; el rechazo de la estructura lógica del discurso; la preeminencia de un nuevo psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo; la tendencia a la fragmentación, sea caótica o analítica, en la perspectiva utópica de una síntesis totalizadora; la reafirmación de los planteamientos hermenéuticos sobre los meramente denotativos o descriptivos; la instauración de la autorreflexión y los

¹⁴³⁴ Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, pp. 580-610.

¹⁴³⁵ Bordwell- Staiger- Thompson, *Op. cit.*, p. 431.

metalenguajes como dispositivo central del funcionamiento artístico, etc.”¹⁴³⁶ nos daremos cuenta de que si bien no podemos negar absolutamente la sentencia de Nichols al señalar que “Ivens exemplifies the avant-garde filmmaker turned leftist documentarian who offered relentless opposition to the bourgeois-democratic state”, sí debemos matizar el concepto de vanguardia que, en este contexto, el autor vincula a la modernidad como forma de oposición al documental griersoniano¹⁴³⁷. Veamos pues, de forma conclusiva, en qué se convierte el vocablo vanguardia para el grupo de cineastas de la izquierda:

- Idea de vanguardia como contestación política a Hollywood de forma frontal, generando un contra discurso y no una crítica que ponga en crisis sus códigos lingüísticos. Por lo tanto, se da un giro conceptual de la vanguardia donde su sentido crítico frente a los mecanismos de verdad de los discursos hegemónicos radica en una adscripción a la forma afirmativa del mito: “The documentary film allows the avant-garde filmmaker to work in a positive way. Being a representative of the masses”¹⁴³⁸.

- Vanguardia, en su acepción artística de lugar desde el que se desafían los modos de producción seriados de la industria del espectáculo y que corresponden a una aceptación de la militancia como precarización de sí, apuntando a unas formas de trabajo y vida.

- Proceso de maduración respecto al formalismo, aceptando e introduciendo fórmulas narrativas clásicas. Vanguardia como ruptura frente a la *ideología documental* tal y como la denomina Burch¹⁴³⁹ y vía hacia el documental *representacionalista*.

¹⁴³⁶ Monterde, José Enrique: “La modernidad cinematográfica” en Monterde, José E. y Rimbau, Esteve (Coords.): *Historia general del cine: Nuevos cines (años 60)*, Vol. 11, Cátedra, Madrid, 1995, p. 18.

¹⁴³⁷ Nichols describe la práctica documental asociada a Ivens y cineastas cercanos del siguiente modo y como forma de distinción frente a la institución documental de Grierson: “the modernist avant-garde's greatest threat was not a failure to pay off but the risk of paying off too well. The very techniques of fragmentation, defamiliarization, suspended belief and activated disbelief, radical heterogeneity and arbitrary closure that characterize avant-garde film de-realized the institutional solidity and civic respectability with which Grierson sought to endow the documentary. The modernist avant-garde provided a way to represent traumatic events in a manner less fetishistic than any traditional representation of them could ever be”. Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, p. 604.

¹⁴³⁸ Ivens, “Notes on the Avant-garde Documentary Film”, p. 224.

¹⁴³⁹ Nichols también alude a este proceso cuando señala que such techniques and aspirations

- Preeminencia del sujeto-artista en el plano teórico y en el plano productivo-“a documentary film requires the development of the personality of the filmmaker, because only the personality of an artists separates him from commonplace actuality, from simple photography”¹⁴⁴⁰- Pero no en el plano fílmico donde el sujeto se limita a presentar y construir la historia que borra singularidades a favor del mensaje político y no a través de una ruptura de los procesos miméticos.

Por lo tanto, se trataría aquí de la elaboración de cierto dispositivo crítico más cercano a las formas de una cultura afirmativa aún dentro de una cultura de oposición y todavía alejado de parámetros crítico-modernos. Por otro lado, este factor en el cine realizado en los márgenes de la industria, sirve a las aproximaciones historiográficas sobre el cine de los años treinta al defender la idea de una modernidad local que intentaría contrarrestar el peso europeo en el auge del cine moderno.

Derivado de todo esto, estaríamos hablando aquí de un proceso de institucionalización de la estética revolucionaria que se deja influenciar por el interés generalizado en las políticas de persuasión más que por los intentos de dotar al ciudadano de herramientas críticas frente la propaganda tal y como algunas figuras progresistas plantearon en los años treinta. Es por ello que se nos hace fácil hablar aquí de institución si recuperamos el concepto desarrollado por Gramsci al respecto. Recordemos que éste es un concepto importante para la generación de la conciencia social y como sinónimo de intelectual orgánico.

La praxis cinematográfica de la izquierda, aunque se sitúe en el plano crítico que reta la extracción de beneficios de sistema capitalista, se halla persuadida tanto por cierto carácter populista o mítico, como por el proceso de legitimación cultural que desde los inicios del cine se halla desarrollándose afirmando la relación cultura-política proponiendo unas formas institucionales de estética política que emergen fuera de la industria. Por lo tanto, aunque frecuentemente oímos hablar de la relevancia de la figura del artista en este cine alternativo, al avanzar los treinta no se advierte demasiado pluralismo y sí un frente común cohesionado que diluye las

speak less to a flight from the social world into aesthetic reverie than to a critique of “an ideology of realism” designed to “perpetuate a preconceived notion of some external reality to be imitated, and indeed, to foster a belief in the existence of some such commonsense everyday shared secular reality in the first place.” Cita extraída de Jameson Fredric: “Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism” en *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, Vol. 2, Routledge-Minnesota University Press, London, 1988, p. 121. En Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, p. 593.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 225.

diferencias políticas o culturales para generar un bloque común. A diferencia de los relatos gubernamentales –el caso de Lorenz–, en las narraciones de este cine militante la masa obrera tiene un relevante papel activo en la transformación social. Por ello podríamos hablar aquí de un proceso claro de asegurar una hegemonía que Gramsci ligaba a la idea de frente cultural.

Hay que considerar que estas prácticas se desarrollan bajo el paraguas deñ llamado *modernismo hollywoodiense*. De hecho, más allá del núcleo militante, la comunidad políticamente activa de la industria cinematográfica también se decantaría hacia esa actitud acorde con lo que Burch definía, al respecto de las especificidades estadounidenses, como el proceso de legitimación cultural que va ligado a la batalla por crear un público de masas¹⁴⁴¹. Es por ello que en el estudio de Saverio Givacchini¹⁴⁴² se apela al concepto de Miriam Hansen¹⁴⁴³ “popular modernism”, intentando definir la actitud general de la intelligentsia estadounidense a la hora de desvincularse del elitismo cultural europeo vinculado a la vanguardia y proponer una producción que superase el antiguo debate entre alta y baja cultura. En este sentido creemos necesario dibujar a modo de epílogo algunas de las incursiones de una actitud crítica desde dentro de la industria hollywoodiense durante estos años treinta y los primeros cuarenta.

9.6. Algunas consideraciones sobre las derivas críticas dentro de Hollywood

Si hemos considerado el influjo que supuso la cultura popular estadounidense en los impulsos de modernidad europeos, deberíamos mencionar también qué papel juega el paso de directores como Lang por la industria de Hollywood; o si la actividad militante que tiene lugar en los márgenes de la industria, junto al discurso new dealer, marca algún tipo de huella en los relatos y prácticas de la producción cultural convencional. Como comentábamos a raíz de la lectura de Adorno y Horkheimer, la industria cultural de Hollywood necesitaba incorporar la diferencia para renovarse y siempre que estas sean asimiladas e integradas por el sistema institucional establecido. Por lo tanto, cualquier innovación o componente crítica desarrollada por los cineastas más politizados, existirá encavada dentro de los márgenes de lo que conocemos como cine clásico. Para los pensadores de la Escuela de Frankfurt no era posible considerar el influjo del

¹⁴⁴¹ Burch, *Op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁴² Giovacchini, *Op. cit.*, p. 106 .

¹⁴⁴³ De Miriam Hansen existe un interesante artículo que ahonda en la cuestión del *popular modernism* a través de la recepción actual de *La Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) y la antagonía suscitada frente el film de Claude Lanzmann en “*Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and PublicMemory*” en *Critical Inquiry*, Vol. 22, nº 2, Winter, 1996, pp. 292-31.

discurso político en la cultura de masas como una puesta en crisis del sistema, sin embargo como ya hemos mencionado, esta praxis determinada estructuralmente dado el sistema en el que se ubica, acaba constituyendo un discurso político en sí mismo que se justifica en la idea de una “democratización del modernismo”, es decir, en la articulación de la alta cultura y cultura de masas. Años después del período New Deal, Fritz Lang hablaba en estos términos de su obra fílmica:

Yo creo en el público. Yo trabajo para el público. El cine es un arte de masas, si no creyera que las masas pueden juzgar correctamente una película, no tendría derecho a hacer películas¹⁴⁴⁴.

Básicamente, estas palabras del director resumen la actitud de los cineastas que conformaron la comunidad política de Hollywood durante los años treinta.

Una de las vías de influjo del discurso realista, tanto el proveniente de las políticas New Deal¹⁴⁴⁵ como del núcleo militante, se insertará en la industria a través de adaptaciones de textos provenientes del proyecto de la WPA. Un ejemplo de estas infiltraciones la encontraríamos en el curioso caso de *One Third of a Nation* (Dudley Murphy, 1939), una de las pocas producciones realizadas desde los estudios en donde colaboraría uno de los miembros de Frontier, Irving Lerner. Los contactos de Lerner con la industria comenzaron precisamente por la invitación que desde Frontier Films se hizo a Fritz Lang para que dirigiese el más ambicioso proyecto de la productora titulado *Pay Day* cuyo guión había sido propuesto por los novelistas George Sklar y Vera Caspary y reescrito por Hurwitz y Strand. Fritz Lang había aterrizado en Hollywood tras entrar en contacto con la izquierda americana de los Hollywood New Yorkers. Recordemos que Lang se había involucrado también en la fundación de la HANL y que de su primer contacto con la industria surgiría una película, *Furia* (*Fury*, 1936), que en cierto modo ponía en crisis algunos valores americanos intocables y cierta idea de justicia social como eran los linchamientos. En este sentido, *Furia* establece fuertes vínculos con el film realizado durante la República de Weimar, *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M. Mörder sind unter uns*, 1931). *Sólo se vive una vez* (*You only live once*, 1937), *Furia* y *You and Me* (1938) serán

¹⁴⁴⁴ Entrevista realizada a Fritz Lang por Jean-Luc Godard en 1967 en el programa *Cinéastes de notre temps* (1964–1972): “Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties”.

¹⁴⁴⁵ En este sentido, uno de los pocos ejemplos de infiltración directa del discurso New Deal en Hollywood lo encontramos en *The President's Mystery* (Phil Rosen; 1936). Nathanael West y Lester Cole entre otros, realizaron el guión del film basado en la idea original del mismo presidente Roosevelt. La producción correría a cargo de Republic Pictures, el conglomerado de Herbert J. Yates quien unificó las minors o Poverty Row companies: Monogram, Mascot, Liberty, Majestic, Chesterfield e Invincible en 1935.

considerados los films de protesta social de Lang¹⁴⁴⁶-. Lamentablemente Lang había firmado un contrato de dos años con MGM y tuvo que rechazar la colaboración con Frontier¹⁴⁴⁷. De todos modos, Lang ofreció a Lerner la posibilidad de trabajar como ayudante en *You and Me*, una extraña comedia romántica inspirada en el teatro brechtiano. Ralph Steiner y Elia Kazan también intentarían llevar a cabo alguna colaboración con Lang pero sin éxito. Por su parte, Irving Lerner aunque abandonó Los Ángeles por motivos económicos y por la enfermedad de su mujer, también trabajaría para el drama semi-independiente *One third of a Nation* -en referencia al segundo discurso inaugural de Roosevelt-. Rodado en los estudios Paramount de Astoria (Nueva York) y obteniendo distribución comercial, *One third* había sido financiada por Harold Orlob y dirigido por Dudley Murphy, antiguo compañero de Man Ray y Fernand Léger en el movimiento vanguardista europeo. Se trataba de la adaptación al cine -en el que encontramos a un joven Sidney Lumet actuando junto a Sylvia Sidney- del texto homónimo de Arthur Arent financiado por el Federal Theater Project. Precisamente, bajo el influjo de esa ebullición cultural neoyorkina, emergía la idea de que la ciudad del este fuera el foco de producción cinematográfica alternativa al núcleo californiano¹⁴⁴⁸. Desde el Eastern Service Studios Inc. (ESSI) *One Third of a Nation* pretendía ser uno de los dos films más radicalmente políticos realizados en colaboración con los estudios hollywoodienses¹⁴⁴⁹. El otro filme sería *Back Door to Heaven* (William K. Howard, 1939), un drama sobre las circunstancias sociales que empujan a un chico a la cárcel. En este aspecto, la censura del código Hays y los recortes operados por las entidades bancarias que invirtieron capital en el proyecto, se ocuparían de desarmar los excesos políticos. No obstante, cabe mencionar el esfuerzo de ambas producciones en retratar la miseria de los bajos fondos. Para algunos, el influjo “vanguardista” de Murphy acabaría en una “yuxtaposición de *kitchen drama* y estética expresionista”¹⁴⁵⁰, de modo que el film se articulaba a través del melodrama romántico basado en la relación interclasista de chico rico-chica de la periferia, escusa que justificaba el duro retrato de las barriadas neoyorkinas.

¹⁴⁴⁶ Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1972, p. 35.

¹⁴⁴⁷ Lerner y el entorno Frontier mantendrán una relación bastante estrecha durante estos años, incluso se comenta la labor de asesoramiento intelectual que Lerner realizó para Lang quien quería conocer la situación estadounidense, aconsejándole por ejemplo la lectura de los tomos *Middeltown* de Robert y Helen Lynd desechando otras lecturas como las de Herbert Agar. Givacchini, *Op. cit.* pp. 80-81.

¹⁴⁴⁸ Para más información sobre la producción cinematográfica en Nueva York véase Koszarski, Richard: *Hollywood on the Hudson: film and television in New York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, 2008.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 472.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 473.

En cuanto a los tintes brechtianos que Lang quiso incorporar en *You and Me* –proyecto del que finalmente Kurt Weil se desentendería-, poco iban a hacerse notar más allá del tono educativo del relato¹⁴⁵¹ y del número musical de los expresos rememorando el paso por prisión y que es introducido a medio metraje rompiendo con la tensión y el flujo narrativo de la película.

La colaboración con Brecht, aunque sólo se dio en el primer esbozo del guión, sí estará presente en un film posterior de Lang como *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die*, 1943). En este último proyecto también participarían Hans Eisler y el guionista de *Confessions of a Nazi Spy*, John Wexley. Sin embargo, *Hangmen also Die* logrará un resultado muy diferente a la propaganda del film de Litvak. Al centrarse en las subjetivación de la resistencia checoslovaca durante los años de ocupación nazi, en cómo se establecen los lazos afectivos de una sociedad reprimida y cómo se subvierten y se construyen las ficciones/verdades como método de resistencia política, *Hangmen* lograba sorterar el discurso doctrinario de los primeros filmes anti-nazis y proponer una interesante reflexión sobre la construcción de un relato que sirve a los habitantes de Praga para proteger al verdadero asesino y miembro de la resistencia checa del terror del mando de las SS, Reinhard Heydrich (personaje real). De esta película Jorge Luis Borges extraería posteriormente la idea de una “estructura de la separación, que percibe como un desajuste respecto de la realidad para cuestionarla (...) para desarticular la división entre lectores y productores, entre verdad y ficción”. A través de la trama donde el pueblo de Praga monta un verdadero complot, (...) la ciudad se transforma así en el escenario de una verdadera representación, cuyo carácter ficcional no escapa ni a sus “actores” ni al “público” al que está destinada. La trama puede ser considerada como una simulación compartida que se proyecta sobre la realidad (del film), pero el hecho de no ser lúdica (aunque algunos episodios lo sean) la proyecta fuera del territorio de la ficción. (...) La ficción aparece en este film de Fritz Lang y Brecht como un instrumento de resistencia, opuesto a la búsqueda de un saber y de una verdad.”¹⁴⁵²

A pesar de la modernidad de este film de Lang, como modelo tanto para la creación de un realismo social hollywoodiense como para los objetivos de la HANL, permanecerán como epítomes la pionera *Confessions of a Nazi Spy* y los biopics del director de *Blockade*, William Dieterle, también con grandilocuentes guiones: *La tragedia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis*, 1936), *The Life of Emile Zola* (1937) y *Juárez* (1939) –

¹⁴⁵¹ Evidentemente, la intención de Lang no era tanto romper la de con el código lingüístico existente como la de “hacer un film que enseñase algo de una forma amena, con canciones”. Bogdanovich, *Op. cit.*, p.36.

¹⁴⁵² Louis, Annick: *Borges ante el fascismo*, Peter Lang, Berna, 2008.

posteriormente, el pacto nazi-soviético mermaría la radicalidad de estas representaciones y haría mella en el núcleo de la Liga-. El género histórico de esta trilogía servía también para introducir cuestiones de clase, valores demócratas y progresistas con un tono moralizante.

El recurso utilizado como método para hacer “realista” un film será el utilizado en *Confessions* y centrado exclusivamente en mostrar de forma muy minuciosa cómo se pone en marcha una trama de espionaje por parte de los Bund (Liga) Nacionalsocialistas en EEUU, la captación de miembros activos a través del discurso nacionalista y racista, el desarrollo de una red de espionaje y la consiguiente investigación por parte del FBI y procesamiento de los implicados. El film contiene datos históricos rigurosos y cantidades ingentes de material de apoyo como es la voz que narra a modo de noticiero aportando la información necesaria para explicar el contexto social, así como numerosas introducciones de material ilustrativo como mapas de la expansión nazi, las conexiones entre el Ministerio de propaganda de Goebbels y las Ligas germánicas afincadas en EEUU, la labor ideológica del Partido Nazi... Además, inserta múltiples discursos pedagógicos por parte de algunos personajes aludiendo a las diferencias esenciales entre el totalitarismo y la democracia americana y el patriotismo de sus habitantes de forma opuesta al furor nazi. El resultado final era el de una película más cercana al documental de propaganda bélico que al cine de espías.



Confessions of a Nazi Spy

Otras tendencias consideradas como exponentes del realismo social de los Hollywood New Yorkers serán las comedias populistas de Frank

Capra, *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936), *Caballero sin espada* (Mr. Smith goes to Washington, 1939), *Qué bello es vivir* (It's a Wonderful Life, 1946), en las que un joven humilde de provincias se enfrenta con éxito a la corrupción de la prensa, la política o las grandes empresas inmobiliarias pero siempre basándose en una posición ambivalente donde se desestima cualquier apelación a la clase o a la ideología y donde los asuntos locales sirven para constituir una comunidad¹⁴⁵³.

Desde otro prisma muy distinto a las comedias de Capra y los films comentados anteriormente, encontraríamos la incursiones sociales de John Ford en *El Delator* (The informer, 1935) y más concretamente sobre el período New Deal, en *Las uvas de la ira*, logrando insertar las innovaciones del realismo documental a través de la profundidad de campo del fotógrafo Gregg Toland. Algunas críticas lanzadas contra el suavizado final del film, respecto a la obra original, serán aquellas que señalen el tono conservador de Ford al hacer prevalecer la unidad familiar Americana como una de los pilares sociales básicos frente a la imagen de la *American people* que prevalecía en la novela. Así mismo, el autor del texto original, John Steinbeck afirmaría estar satisfecho con el resultado dado que: "Nonetheless, the film was the result of a cultural forcefield and also bore the marks of the Hays office's pressures and Zanuck's cautions."¹⁴⁵⁴

No obstante, para otro componente de la izquierda literaria como James Agee, tanto Ford, Capra, Dieterle o Lorentz estaban sobrevalorados. El dramaturgo Mordecai Gorelik, crítico con la retórica del frente cultural hollywoodiense, tildaba este tipo de producciones de realismo romántico e ilusorio al igual que los intentos modernistas del teatro, incapaces por tanto, de realizar el proyecto realmente moderno ya que ponían en suspenso cualquier capacidad en el espectador de reaccionar críticamente¹⁴⁵⁵. Como señalábamos, es importante remarcar que todo intento de modernismo se movía dentro de los márgenes estéticos convencionales.

Por otro lado y partir del auge antifascista, la Warner, el estudio más interesado en asuntos sociales y políticos durante los años treinta, acogió guionistas más comprometidos en este frente como Howard Koch, John Wexley y Albert Maltz quien realizaría filmes con cierto alo de propaganda New Deal como *Four Daughters* (Michael Curtiz, 1938) *They Made me a Criminal* (Busby Berkeley, 1939) *Sólo se vive una vez* (You Only Live Once, F. Lang; 1937). Robert Rossen escribió guiones como el de *Racket Busters* (Lloyd Bacon, 1938) y en cuenta también la producción de películas de gánsteres que permitía retratar los bajos fondos de la metrópolis estadounidense -*Hampa dorada* (Mervyn LeRoy y Little Caesar; 1931) y *El*

¹⁴⁵³ Neve, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵⁴ Giovacchino, *Op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

enemigo público (The Public Enemy, William A. Wellman; 1931) o *Scarface* (H. Hawks, 1932)-, bajo el influjo del realismo social, la Warner acabaría dando cierto giro al cine de gánsters y al cine negro convirtiéndolo en el subterfugio para introducir ciertos componentes críticos como los de Raoul Walsh en *Los violentos años veinte* (The Roaring Twenties; 1939), *La pasión ciega* (The drive by night, 1940) o *El último refugio* (High Sierra, 1941).

Mientras el guión de Rossen en *La mujer marcada* (Marked Woman, Lloyd Bacon; 1937) incorporaba cierta crítica social al representar las circunstancias que atan a un grupo de cabareteras a trabajar sin escapatoria alguna para uno de los gánsters más peligrosos de la ciudad, enriquecido gracias a la oleada de contrabandismo durante la ley seca, la incisión constante en cómo los acontecimientos sociales transforman y determinan la vida de algunos ciudadanos americanos la encontramos en *Los violentos años veinte* donde también encontramos a Wexley. El film narra las vicisitudes de un excombatiente de la IGM al que, tras retornar a casa, le es imposible rehacer su vida y encontrar trabajo. El film incorpora numerosos montajes con informativos y una voz en off radiofónica que narra los diversos procesos a los que se ve sometido el país del mismo modo en que lo hacía *Confessions of a Nazi Spy* –un millón de jóvenes van a la guerra, la subida de precios tras la contienda, la Ley Seca, el desamparo social de los excombatientes...etc-. Desde el inicio de la película se nos advierte de que las situaciones y los personajes fueron reales. El film comienza con un largo flashback intentado conectar los hechos de 1938 con los de 1918 y donde el anti-héroe protagonista elude las categorizaciones de bueno o malo para pasar a ser un individuo determinado por las circunstancias. Éste podría ser otro de los ejemplos en los que encontramos el influjo de cierta voluntad realista-documental en una producción convencional, no tanto a través de la incorporación de una estética realista, si no a través la incorporación de motivos newsreel sin transformar internamente la estética del cine clásico.

Otros filmes del género susceptibles de formar parte del elenco de producción potencialmente subversiva, a pesar de sus concesiones al Código de Producción, serían *Crossfire* (E. Dmytryk, 1947), *Fuerza Bruta* (Brute Force, Jules Dassin; 1947), *Cayo Largo* (Key Largo, John Huston; 1948), *El poder del mal* (Force of Evil, Abraham Polonsky; 1948), *El político* (All the King's Men, Robert Rossen; 1949), *The Sound of Fury* (Cy Endfield, 1950) y *La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle, John Huston; 1950); *Ruthless* (Edgar Ulmer, 1948)¹⁴⁵⁶ y, en cierto modo, la paradigmática

¹⁴⁵⁶ Una de las obras recientes que maneja el tema de la comunidad de izquierdas y las diversas subversiones operadas desde dentro del género negro se puede encontrar en Krutnik, Frank: *Un-American Hollywood: politics and film in the blacklist era*, Rutgers University Press, 2007 y Naremore, James: *More than night: film noir in its context*, University of California Press, 2008.

insubordinación de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles; 1941).

En lo que a insubordinación se refiere, cabría mencionar un último caso interesante, situado tanto en los márgenes de los estudios como fuera del discurso político de la Liga Antifascista, como es la figura de King Vidor. En el caso del film independiente *El pan nuestro de cada día* -con diálogo de Joseph L. Mankiewicz-, la trama es distinta al resto de films políticos de la época aunque también “inspirada en asuntos de actualidad” como anuncian los créditos del principio. Se trata de una iniciativa de una pareja de la ciudad para crear una comunidad cooperativa en una granja heredada. Desde el inicio queda explicitada una crítica más frontal al contexto estadounidense, la pareja acaba de renunciar al sueño americano ejemplificado en la aspiración del chico por ser vendedor de pozos de petróleo -un fracaso que también era el detonante de su anterior film *Y el mundo marcha* (The Crowd, 1922) cuando John Sims era incapaz de sobresalir entre la masa -. A pesar de ser joven y trabajador, John no es capaz de acceder a un puesto de trabajo. La solución es, como incentivaban algunos economistas y medios de información, la “vuelta a la tierra”¹⁴⁵⁷.

El film, en primera instancia, parece que trata de adaptar el discurso proto-socialista al talante patriótico estadounidense, la exaltación de valores liberales emprendedores y conservadores -considerando, por ejemplo, el marcado carácter machista del film se engastarían en el discurso new dealer. En principio parece que se relata la conversión del protagonista a líder “socialista” encubierto. Todo se organiza en torno a la idea de colectividad, todos deciden poner las pertenencias de todos compartidas de forma comunal, se reparten tareas (suministros, tesorero), forman asambleas para decidir la organización de la granja... pero enseguida surge a debate qué tipo de sistema gobernará la granja. Éste es el momento en el que se nos ofrece una interpretación un tanto dudosa: unos apelan a la democracia pero “ha sido este tipo de gobierno el que nos ha llevado a esta situación”; otros apelan a un “sistema socialista donde el gobierno lo controle todo, hasta las ganancias”, finalmente, ante la desconfianza, el desapego político y un cierto tono de pragmatismo, los implicados deciden depositar todo el control en John Sims, “él es nuestro líder”. Ciertamente, el film se basa en las crisis de John frente a su talento, en su difícil rol de líder y en la toma de consciencia sobre la responsabilidad de éste respecto al experimento cooperativo y la comunidad, este detalle no nos deja de causar cierta incomodidad. Este film sería criticado por el trust de Hearst como propaganda comunista pero también, desde New Theatre, como un film que contenía tendencias

¹⁴⁵⁷ En sus memorias, Vidor explica haberse inspirado en un artículo del *Reader's Digest* sobre la solución que representaban las cooperativas para la recuperación de la economía en zonas rurales. Vidor, King: *Un árbol es un árbol: una autobiografía*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 209 y ss.

fascistas por su apología al líder único¹⁴⁵⁸.



Escenas finales de *El pan nuestro de cada día* cuando gracias a la recuperación de la confianza de John Sims en sí mismo, el grupo consigue recuperar la plantación de maíz, no dejan de recordarnos la estética estalinista del Plan Quinquenal.

La epopeya del trabajo comunal, la exaltación de la autogestión o el mito rural no dejan de suscribir unas formas claramente afirmativas. Sin embargo, a la luz de estas cuestiones, la ideología de los films de King Vidor se nos presenta como un caso complejo e interesante a tener en cuenta. Como decíamos, el relato de esfuerzo colectivo que suscribe *El pan nuestro...* podría parecer una adaptación de las políticas estalinistas en el marco estadounidense, pero si tenemos en consideración uno de los filmes posteriores de Vidor, *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949), que justamente es marcadamente anti-comunista, la fuerza dada al personaje de John Sims cobra otros matices. *El manantial* era una película basada en el homónimo de Ayn Rand (1943) cuyo título hacía alusión a una de sus citas “El ego del hombre es el manantial del progreso humano”. Rand, quien colaboró estrechamente con Vidor en el guión de la película, a través de su filosofía objetivista, exaltaba el capitalismo *laissez faire* y el egoísmo a ultranza como única vía para la felicidad. Como en la escena de *Our daily bread*, este liberalismo radical estaría por encima de cualquier ideología, se trata más bien de retratar el genio y capacidad del protagonista para llevar a cabo su proyecto personal¹⁴⁵⁹. Por lo tanto, si tenemos en cuenta estas

¹⁴⁵⁸ Neve, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁵⁹ Hay que tener en cuenta, tal como comenta Àngel Quintana en referencia a la

cuestiones como también la refundación del sueño americano al final del anterior film de Vidor, *The Crowd*, a través del triunfo del individuo sobre la masa, – también el protagonista se llama John Sims, por lo que podemos resaltar la continuidad entre ambas películas- es posible darse cuenta de que el John Sims de *Our daily bread* se presenta como figura antagónica al resto de personajes que existen en calidad de subordinados. El discurso del film afirma, no tanto la colectividad o la fuerza del “nosotros”, como la capacidad y responsabilidad de cada individuo consigo mismo como vía para el bienestar social. El discurso se organiza en torno al “tú eres responsable de todo esto” que la esposa le repite en más de una ocasión; lo bueno para uno mismo significa bueno para todos. Las primeras palabras de *El manantial*, donde se esboza sutilmente la biografía de Frank Lloyd Wright, ilustran muy adecuadamente la ideología política de Vidor a través, precisamente, de la figura de un artista que, al mostrar su trabajo a contracorriente de los parámetros estilísticos establecidos, se encuentra con las siguientes reprimendas:

- (Decano de la universidad de arquitectura): ¿quiere aislarse del resto del mundo? No cabe la originalidad en la arquitectura, no puede mejorar el estilo de lo histórico, sólo se puede imitarlo, hemos intentado enseñarle los estilos históricos aceptados y usted se niega a aprender, a aceptar las opiniones de los demás, insiste en hacer proyectos que no se parecen en nada a lo ya conocido. Lo siento pero debo expulsarle de la universidad.
- (compañero): “No puedes esperar sobrevivir si no aprendes a transigir. Mírame a mí, dentro de pocos años alcanzaré la cima de la profesión de arquitecto porque voy a darle al pueblo lo que quiere. Tú no llegarás a ninguna parte...

Este filme de Vidor se constituyen como una crítica al sistema de

filmografía de Vidor que “lo comunal como utopía liberal basada en la reivindicación de los orígenes fundacionales de la civilización americana (...) el individuo que se convierte en guía de la comunidad, para llegar a alcanzar la plenitud y con ella su verdad personal debe afrontar algunas pruebas y superarlas a partir de la invocación del esfuerzo colectivo”. La articulación de lo comunal y el individuo en la nueva sociedad urbana sería el leitmotiv de otros filmes de Vidor como *Alehuja* (Hallelujah, 1929), *La ciudadela* (The Citadel, 1938) o *La calle* (Street Scene, 1931). Pero comenta Quintana que lejos de suscitar extremismos en torno al individualismo frente la masa, en Vidor se trata más bien de un proceso de aceptación frente al nuevo orden de la vida urbana en la que el yo ha de saber acomodarse en la figura del *common man* para poder otorgar un nuevo sentido armónico a su existencia además de evitar la configuración de elites u oligarquías que pretendan imponer sus directrices despóticas. En Quintana, Ángel: “La tentación de la metrópolis: lo urbano y lo comunal en el cine de King Vidor”, en *Nosferatu*, nº 31, octubre, 1999, pp. 51-58.

opinión pública como mera homogeneización del yo a favor de las masas que hemos analizado al comienzo del capítulo, esta vez se trataría de llevar al extremo los preceptos kantianos de libertad y autonomía del sujeto que veíamos al inicio de la investigación, contraponiendo la idea de comunidad, entendida como una masa adocenada incapaz de actuar de forma autónoma vs. la autonomía del sujeto y suponiendo que el derecho individual prevalece y constituye el bienestar social¹⁴⁶⁰. En el caso de *El manantial* cabría mencionar la posición privilegiada de Vidor dentro de la Warner. Precisamente, esta obra sería posible gracias a la oleada anticomunista de la Guerra Fría, estilísticamente y haciendo cierta justicia al contenido del film, *El manantial* puede considerarse como una rareza expresionista dentro del sistema de estudios sólo posible debido a la excepcional situación contractual de Vidor, quien obtuvo un férreo control sobre la realización; la misma Rand, que también excepcionalmente tenía el control absoluto del guión y se incorporó en el proceso de rodaje junto a Vidor; y también los privilegios concedidos a Gary Cooper que protagonizaba la película. En vez de suponer un problema para los estudios, todo ello, según afirma Jerome Christensen, serviría a los deseos de diferenciación de la Warner, apuntalando la idea de una marca basada en la autoría corporativa¹⁴⁶¹.

Por último, y a sabiendas de que estamos dejando de lado muchas otras producciones que podrían estar enmarcadas dentro de esta corriente realista de la comunidad política hollywoodiense, mencionaremos que también existieron aquellos lazos establecidos entre los militantes del Group Theater y la comunidad de Hollywood como los de Jules Dassin, John Howard Lawson, Kazan, Art Smith o Clifford Odets.

Finalmente, tras la progresiva desintegración de la HANL y de la comunidad de los políticos, la irrupción del maccarthismo acabaría con cualquier proyecto susceptible de ser considerado una crítica desde la izquierda. En marzo de 1947, Eric Johnston, la máxima cabeza de la MPAA exclamaría “We’ll have no more *Grapes of Wrath*, we’ll have no more *Tobacco Roads*. We’ll have no more films that show the seamy side of American

¹⁴⁶⁰ Según Àngel Quintana, una síntesis de la ideología de Vidor en este sentido, puede hallarse en *Cenizas de amor* (H. M. Pulham, Wsq., 1941) basada en el enfrentamiento entre modernidad y tradición que sería extraída de la filosofía de Ralph Waldo Emerson, de modo que: “la integración del yo constituyente del liberalismo americano del siglo XIX en la impersonal sociedad de masas que se ha construido a partir de la homogeneización de lo individual”. *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁶¹ Para más información sobre el proyecto de *El manantial* véase el interesante ensayo de Christensen, Jerome: *America’s Corporate Art: The Studio Authorship of Hollywood Motion Pictures (1929–2001)*, Stanford University Press, 2011, pp. 210–221.

life”¹⁴⁶².

Por su parte, la incursión de los antiguos componentes de Frontier Films en la oleada de cine moderno será casi nula a excepción del film independiente *The Savage Eye* (1960) realizado por Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick –en 1971 Strick recibiría un Oscar al Mejor Cortometraje Documental por *Interviews with My Lai Veterans* (1971) – y que formaría parte de la llamada New American Cinema.

¹⁴⁶² Neve, *Op. cit.*, p. 90.

10. La creación colectiva y la institución de la autoría en el cine francés del Frente Popular (1934-1939)

French society in the 1930s was a sick society, one that had been physically weakened and morally traumatised by four years of a World war in what was still the not so distant past. It remained a predominantly rural society, its bourgeoisie fearful and yet also convinced of its own superiority, be it military or intellectual.

It was a society in crisis but which refused to admit that it was ailing. It was a society full of pretension and pretence but which succeeded only in pulling the wool over its own eyes.

Jean-Pierre Jeancolas

En estas líneas Jean-Pierre Jeancolas¹⁴⁶³ estaba dibujando no sólo el panorama social que se respiraba en los años treinta franceses sino también parte del discurso que atraviesa el puñado de películas que componen la constelación del realismo poético. Una de las constantes que atraviesan algunas obras, tratarán precisamente de poner en escena y hacer representable ese velo ante los ojos mediante los juegos de espejo típicos de la obra de Jean Renoir. Recuperando las palabras del pintor suicida de *Le Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné, se trataría de utilizar el medio artístico que constituía el cinematógrafo como medio para desvelar *la verdad escondida detrás de las cosas*. Ahora, aquello irrepresentable que en la tradición artística era revelado mediante el desafío a la lógica de representación clásica -a través del lenguaje crítico de la vanguardia-, se verá contenido en su contrario, en una nueva conceptualización del realismo. La puesta en escena, por parte de algunos cineastas adscritos al realismo poético, no optará por fragmentar la realidad, sino por presentarla como el juego entre verdades y mentiras contenido en la dicotomía realidad-representación. Ciertamente, hay componentes reflexivos sobre la representación como parte del mundo, de la vida y de las artes. Mientras, muchos de los agentes vistos hasta ahora y vinculados a la militancia, han priorizado la idea de un cine como registro que apela a la verdad de forma directa. Este grupo se encaminará hacia la aseveración de la representación, asumiendo los límites de la ficción cinematográfica y su potencia para desvelar poéticamente *la verdad de las cosas*. Esta licencia asumida por lo cinematográfico es la que también defiende por primera vez André Bazin al hablar de sus preferencias a favor de los realistas y en detrimento de los ejercicios del montaje de los

¹⁴⁶³ Jeancolas, Jean-Pierre: "French cinema of the 1930s and its sociological handicaps" en Vincendeau, Ginette, y Reader, Keith : *La Vie est à Nous: French Cinema of the Popular Front*, London, BFI, 1988, p. 61.

formalistas. Es este crítico, defensor de la obra de Jean Renoir, quien expresará algo que todavía no ha sido mencionado con demasiada fuerza por el sector de la crítica o por el resto de cineastas y teóricos, como es la implicación ideológica del montaje, su carácter manipulador y la ocultación que éste profería. Bazin se refería aquí al cine soviético intentando desarticular la creencia en la capacidad de la vanguardia para generar dispositivos de verdad más lícitos que otros modos de representación.

A menudo, el análisis de la práctica cinematográfica realizada durante el Frente Popular se ha basado en proponer dos polos opuestos representados por los dos extremos que representan dos obras realizadas por Jean Renoir: la militante *La vie est à nous* en 1936, película de propaganda para las elecciones que llevarán al gobierno al Frente Popular de León Blum, y la proto-moderna *La Règle du Jeu* en 1939, año en el que Francia entra en la IIGM. En este capítulo también analizaremos el contexto inmediatamente anterior al Frente Popular, tanto por lo que representa la constitución del frente cultural antifascista en 1934, como por lo que representan aquellos procesos que marcan la constitución de una conciencia social en la práctica fílmica, el giro hacia ciertas formas de realismo, acelerado gracias a la implantación del sonoro, y ciertos condicionantes sociales como la creciente politización de la profesión. Por lo tanto, retrocederemos algunos años antes de la constitución del Frente Popular para rastrear los factores que darán lugar a uno de los fenómenos más interesantes del caso francés como fueron las transferencias entre la creciente institucionalización de la figura del autor y la práctica militante. Creemos así que en este trasvase también tiene lugar parte de la génesis del cine moderno que emergerá algunos años después de la posguerra y del que es paradigmática la figura de Renoir.

Uno de nuestros objetivos en las líneas que siguen será, no sólo hacer visible la emergencia de un cine marcado por el conflicto que afecta tanto a los textos como a las estructuras de la práctica cinematográfica, sino también, tal como hemos intentando hacer en capítulos anteriores, ver de qué modo la emergencia de dispositivos críticos viene acompañada o dialoga con la emergencia de la modernidad cinematográfica y lo que para nosotros significa hablar de un desplazamiento de lo político más allá de los temas representados; la forma en la que se construyen y producen los relatos en conflicto con las formas hegemónicas.

Por otro lado, al igual que en otros capítulos trataremos de traducir al castellano cierta revisión crítica del cine realizado en el periodo del Frente Popular -sobretudo aquella desarrollada a finales de los ochenta gracias a autores como Ginette Vincendeau y Geneviève Guillaume-Grimaud¹⁴⁶⁴-

¹⁴⁶⁴ Vincendeau, Ginette y Reader, Keith: *La Vie est à Nous: French Cinema of the Popular Front 1935-1938*, London, BFI, 1988; Guillaume-Grimaud, Geneviève: *Le Cinéma du*

que, según Richard Abel¹⁴⁶⁵, después de la gran influencia de Bazin y de los críticos cahieristas que construyeron el discurso dominante del cine francés, quedaría eclipsado tanto por la presencia de estos grandes hitos de la historia cinematográfica como por la mirada retrospectiva que estas mismas figuras realizaron sobre el periodo. A ello además podremos sumar la preeminencia del discurso del realismo poético como receptáculo de las convulsiones que atraviesan la década en detrimento de aquellas prácticas realizadas de forma marginal pero que impulsaron el movimiento cooperativista, que también afecta al realismo poético, y que se convertirá en la referencia para la oleada de cine militante de los años setenta.

Entre otros aspectos, y enlazando con capítulos anteriores, este caso de estudio nos dará lugar para hablar de otro tipo de crítica ideológica distinta de la realizada por la vanguardia, así nos proporciona una vía para analizar la especificidad del discurso del realismo social francés o los procesos de institucionalización que atraviesan esta historia del cine. Todo ello, tratando de visibilizar la mediaciones que ejercen la tradición vanguardista anterior, encargada de llevar a cabo la legitimación artística del medio, las políticas de Estado en materia cultural y los discursos que atraviesan la constitución de la militancia cinematográfica y política fuera de las estructuras industriales convencionales o en sus márgenes.

10.1. La situación de la industria cinematográfica francesa durante los primeros años treinta.

A pesar de la crisis global, todavía en 1930 la industria cinematográfica francesa estaba en manos de las dos grandes empresas que, desde la década de los años diez, habían dominado la industria nacional, Pathé y Gaumont. Esta industria, ya en declive al final de la década de los veinte, acabará por desintegrarse definitivamente debido al golpe generado por los altos costes de la adaptación al sonoro. Así mismo, durante la etapa silente, la precaria situación se había visto empeorada por la insostenibilidad de una industria formada por multitud de pequeñas empresas incapaces de generar el capital suficiente para competir con la invasión extranjera de Hollywood que, con todo su nuevo arsenal sonoro estandarizado, también había colocado sus propios estudios Paramount en Francia, los estudios Joinville, para rodar películas sonoras. También las empresas filiales de la UFA alemana instaladas en París, la Alianza Cinematográfica Europea (ACE) y la berlinesa Tobis, donde René Clair rodará *À nous la liberté* en 1931, empezaron a competir con el agonizante cine francés. Otra ventaja de

Front Populaire, Lherminier, Paris, 1986.

¹⁴⁶⁵ Abel, Richard (Ed.): *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1939*, Vol. 2, Princeton University Press, New Jersey, 1988, p. xiii.

la que gozaban estas empresas extranjeras era la de contar con dobles versiones, en alemán y en francés, que se realizaban en los estudios de Berlín para su importación a Francia, sacando doble beneficio a una misma producción, mientras la tecnología de doblaje desarrollada por Hollywood también abría camino a producción extranjera en el mercado francés.

A esta situación se sumaron factores exógenos a la industria como los efectos retardados de la crisis de 1929 en 1932, que provocaron el recorte del crédito de los bancos dando lugar a multitud de empresas en quiebra. En consecuencia, ello repercutió en que un número considerable de trabajadores de la industria cinematográfica, entre 1933 y 1939, fueran despedidos, trabajaran bajo pésimas condiciones laborales o emigraran a países con más oportunidades de trabajo como Alemania o EEUU.

Ante tal panorama, las productoras acuden a adelantos sobre los ingresos que conceden las distribuidoras o a los créditos de unos bancos temerosos del riesgo que supone invertir en la producción cinematográfica. Ambas estrategias derivarán en un cuidadoso conservadurismo a la hora de financiar y realizar películas, intentando asegurar cierto éxito comercial, exigencia de cualquier emisor de crédito. Junto a este factor se sumaban las malas condiciones económicas de un momento en el que el acceso a las salas descende considerablemente debido al descenso del nivel de vida a partir de 1932 y hasta 1938. En consecuencia, el depender de la financiación de las distribuidoras hacía que éstas concentrasen mucho poder y ejercieran un férreo control tanto sobre la programación en las salas como sobre la producción cinematográfica que financiaba.

Tal y como comenta Colin Crisp¹⁴⁶⁶, incluso frente a tales circunstancias se desprendía una ventaja positiva para el cine francés como fue el desarrollo de una serie de prácticas cercanas al artesanado dando lugar a unas pocas producciones de bajo presupuesto que aseguraron la supervivencia de un número suficiente de compañías nacionales, durante la guerra y la postguerra, y que fueron capaces de albergar cierto cine de calidad.

El sector de la industria cinematográfica estaba constituido por la iniciativa privada pero, tal como comenta Jeancolas¹⁴⁶⁷, a principios de los treinta y ante la situación de crisis, comienza a dibujarse una intención de control por parte del Estado como única vía posible para sostener una industria en agonía. Este factor, asumido por parte de las compañías francesas como la peor de las soluciones, empujó a cierto intento de reorganización desde el sector privado. Esto supone tener en cuenta además

¹⁴⁶⁶ Crisp, Colin: *The Classic French Cinema, 1930-1969*, Indiana University Press, Bloomington, 1993, p. 3.

¹⁴⁶⁷ Jeancolas, Jean-Pierre: "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944" en *Historia General del Cine*, Vol. 7, *Op. cit.*, pp. 39-106.

que el contexto industrial no sólo se vio amenazado por cuestiones económicas, sino -y no menos importante- por la crisis política que sacuden los últimos años de la III República, cuyos gobiernos y medidas públicas se sucedían constantemente sin dar con un consenso entre los diversos sectores ni con la aplicación de una propuesta política concreta.

Finalmente, ante la quiebra de 263 productoras desde 1933 a 1936, entre las que se encontraban las dos grandes Gaumont y Pathé, las posibilidades de remontar el tejido industrial oscilaban entre acudir a la banca o a la nacionalización. El caso francés, en este sentido, va a suponer una excepción frente al panorama cinematográfico internacional cuya deriva frente a la situación de crisis había sido tender hacia el oligopolio o al monopolio. Esto era lo que había sucedido en EEUU o Alemania donde la industria pasó de una constelación de pequeñas empresas (fase concurrencial) a su absorción por la corporación privada o estatal, integradas todas en un sistema vertical y/o horizontal y generando una contracción del mercado¹⁴⁶⁸. Ésta fue, por un breve lapso de tiempo, la estrategia del conglomerado Gaumont-Franco-Film-Aubert o de Pathé-Natán desde 1929. Sin embargo, en 1935 la solución pasó por la definitiva liquidación de las dos compañías debido a la bancarrota del Banco Nacional de Crédito.

Frente al caos incontrolado de una industria donde, al carecer de un control organizado, cada sector miraba por su propio interés cerrando aún más las posibilidades de aplicar medidas exitosas, el gobierno decide intervenir impulsado además por la extensa sucesión de polémicas y escándalos fiscales -como el conocido *affaire Stavisky*-.

La primera medida por parte del gobierno de Albert Lebrun vendrá en 1935, cuando se elabore un primer amago de reorganización industrial a partir del informe encargado a Maurice Petsch. En el informe, Petsch señalaba el alto porcentaje de quiebra de toda una serie de pequeñas empresas sobre las que se sostenía una producción incapaz de obtener ingresos debido al pequeño mercado de lengua francesa. Este factor evidenciaba el alto grado de control del sector distribuidor en materia de política productiva y en los programas de exhibición (a través del *block booking*)¹⁴⁶⁹. Las dos directrices lanzadas por Maurice Petsch para la superación de la crisis se apoyarán en la necesidad de conservar la Gaumont Franco Film Aubert (GFFA). Petsch abogaba por conservar al Estado como beneficiario de la recuperación de los activos de GFFA y por la intervención del Estado a través del aparato de producción que representaba la GFFA para así intentar la recuperación de la industria. Todo ello se pretendía articular además mediante otras dos reformas básicas: una organización nacional de crédito alimentada a base de una serie de tasas e impuestos sobre

¹⁴⁶⁸ Crisp, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁶⁹ Crisp, *Op. cit.*, p. 34

la importación de películas, sobre los derechos de autor y licencias de realización y sobre el precio de la entrada; y una serie de medidas fiscales, un comité técnico formado por veinticinco miembros representantes de todas las ramas profesionales y de diversos departamentos estatales que tomaría el control y vigilancia de la buena implementación de las medidas, adheridos a un *código del arte y de la industria cinematográficas* que adoptaría la forma de decreto-ley.

Como comenta el historiador Paul Leglise¹⁴⁷⁰, ambas reformas estaban configurando también los futuros principios básicos de apoyo institucional a la industria cinematográfica que se crearán en 1948 -y que se empiezan a dibujar en estos años previos a la IIGM- a través, por ejemplo, de impuestos en el precio de taquilla a las películas importadas, o posteriormente, a partir de 1958 con las políticas culturales de Malraux, entre las que destacará la implementación del *Avance sur recettes*.

Otro giro relevante que tendrá repercusiones en el futuro del cine francés y que tiene su génesis en los años treinta va a ser la preservación de aquellos bienes patrimoniales que, tal y como anunciaba Petsch, estaban constituidos por “el valor cultural de las creaciones cinematográficas [francesas]”. De ahí a la creación de una Cinemateca Nacional quedará relativamente poco¹⁴⁷¹. Estas políticas eran también una respuesta cultural a un miedo que se estaba forjando desde la década de los veinte ante la invasión de la producción extranjera y de la producción pseudo-nacional de empresas extranjeras domiciliadas en Francia.

No obstante, la creación de una sociedad como la GFFA que, aún basada en un modelo económico mixto, estaba controlada por el Estado, encontrará muchos detractores desde todos los sectores de la industria y de la clase política. Por parte de algunos, las críticas iban dirigidas en contra de que el sector público sirviese como sustento para la recuperación del sector privado y por otro lado, se consideraba que el Estado, si pretendía hacerse cargo de tal empresa, debía reformar su propia estructura administrativa a través de un único ministerio. Los múltiples ataques a las propuestas intervencionistas, entre otros factores coyunturales como era la falta de

¹⁴⁷⁰ Leglise, Paul: *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la IIIe République*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, R. Pichon et R. Durand-Auzias, Paris, 1970, p. 108

¹⁴⁷¹ El llamado Centre national de la cinématographie, posteriormente conocido como Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) fue fundado en 1946 y administrado por el Ministerio de Industria hasta la llegada de André Malraux cuando pase a depender del Ministerio de Cultura en 1959. Este organismo emergía de la de la reforma y unificación de dos entidades formadas durante la Francia de Vichy, el Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) y la Direction Générale de la Cinématographie. Beaulieu, Bernard y Dardy, Michèle: *Histoire administrative du ministère de la Culture, 1959-2002: Les services de l'administration centrale*, Comité d'histoire du ministère de la Culture / La Documentation française, Paris, 2002, pp. 156-172.

liquidez para asumir tales medidas, frenarán la implementación de las mismas.

De este modo, durante los años siguientes, la industria optará por la autoregulación frente a la amenaza de una intervención estatal ya que “the self-regulation was preferable to state regulation”¹⁴⁷². La coordinación de cada sector y su buena relación con el resto se realizará mediante la Fédération des Chambres Syndicales de la Cinématographie Française.

Por lo tanto, la situación de la industria quedó casi intacta. Cuando en 1936, ya durante el Frente Popular, se elabore el segundo informe de análisis realizado por Guy de Carmoy, éste no divergirá demasiado de las propuestas de Petsch aunque esta vez, como medida preventiva, se considerará el liderazgo por parte del sector privado sobre las medidas de reforma, dejando el papel del Estado como mera situación nominal en el proceso. El modelo a seguir por parte de la patronal, en un primer momento, pretendía emular el modelo alemán que había desarrollado su propio consejo cinematográfico, el Filmkammer: un único sindicato para la regulación de los trabajadores de la industria para la regulación de la producción a través de la censura y para la regulación de la exhibición a través del control sobre los circuitos de salas, todo ello junto a la creación de un Banco de Crédito Cinematográfico. Pero finalmente la patronal tampoco iba a conseguir estos ambiciosos objetivos. Va a ser, quizá, esta precaria situación, la que permita la aparición de modelos cooperativos y formas de trabajo colectivo por parte de las estructuras alternativas. Estas estructuras emergen pues, no sólo como dispositivos críticos en conflicto con la industria convencional, sino también como única vía posible frente a los altos costes de producción y la dificultad de llevar a cabo un proyecto. A su vez, el trabajo en sociedades cooperativas permitirá la emergencia de cierta autoría tanto fuera como dentro de las estructuras industriales una vez entremos en el período comprendido bajo el gobierno del Frente Popular. Vamos a ver ahora los cambios más relevantes de la industria del cine francés originados por el impulso social y político del gobierno de Frente Popular después de las elecciones de mayo de 1936.

10.2. El marco político del Frente Popular y su implicación en la estructura de la industria cinematográfica

Después de la IGM, la clase obrera francesa esperaba recibir las recompensas merecidas tras los sacrificios realizados debido a la contienda. Tras 1918, el pueblo francés se encuentra sumido en un panorama bastante crudo debido a la desestabilización de la moneda y muy pocas reformas sociales. De este modo, la agitación social no hará otra cosa que ir en

¹⁴⁷² Crisp, *Op. cit.*, p. 35.

aumento; en 1920 la CGT registrará su record de adhesiones mientras a partir de esa década se suceden las huelgas sin que ni las derechas ni las izquierdas sepan cómo manejar unas políticas económicas que alivien la situación.

En esos años el elenco político francés se componía de, por un lado, una derecha republicana (Raymond Poincaré, André Tardieu, Pierre Laval); una extrema derecha militarista y católica; otra derecha, más en minoría pero en auge a medida que avanza la década, de espíritu fascistoide, antiparlamentarista y antisemita, conformada por las Ligas Les Jeunesses patriotes, le Faisceau, la Croix de Feu; un centro-izquierda liderado por el Partido Radical, partido mayoritario de la izquierda desde 1901; la pacifista SFIO, una coalición de izquierdas fundada en 1905 por Jean Jaurès que durante los veinte se verá escindida ante la adhesión o no a la Segunda Internacional, representada por las revistas *Le Populaire* y *L'Humanité*, también fundadas por Jaurès y futura publicación oficial del PCF que será fundado en 1920; y, junto a todos ellos, la CGT como grupo sindical mayoritario.

Durante el periodo de crisis, concretamente entre mayo de 1932 y enero de 1934, se suceden hasta cinco gobiernos distintos, las oleadas de antiparlamentarismo van en aumento y acaban por explotar ante el caso Stavisky¹⁴⁷³, un estafador con conexiones en la cámara de diputados que aparecerá asesinado dando pie a que la extrema derecha aproveche la polémica para cargar contra el Partido Radical de Camille Chautemps provocando su dimisión. El 6 de febrero de 1934 se constituye el movimiento de base frentepopulista como respuesta a la creciente agitación de unas multitudinarias manifestaciones de las Ligas de extrema derecha que, tras no ver apoyado su intento de golpe de estado por el ejército, acabarán por forzar la dimisión del gobierno republicano e instaurar un Gobierno de Unidad nacional formado por la derecha republicana.

En respuesta al auge del antiparlamentarismo se hizo necesaria una unificación de la izquierda ya que el espíritu militarista y fascista hacía presumible, o bien otro conflicto armado, o bien una adhesión a los regímenes totalitarios vecinos. De este modo, desde el año 1934 se fue organizando, sobre todo desde el ámbito de la cultura, un movimiento social formado mayormente por intelectuales que en 1934 habían fundado la Liga de los Derechos del Hombre, el Movimiento contra la Guerra y el Fascismo y el Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas¹⁴⁷⁴. Este

¹⁴⁷³ Caso que será llevado al cine por Alain Resnais con guión de Jorge Semprún en 1974 con el título *Stavisky*.

¹⁴⁷⁴ Recordemos aquí que el Antifascismo, como en el resto de casos trabajados, es el aglutinante de toda la izquierda que dará lugar al Frente Popular ante la gran amenaza que suponía el avance del fascismo durante la década de los veinte y treinta no sólo a través de los casos más importantes de Alemania, Italia y España sino de Polonia con la dictadura de

movimiento socio-cultural habrá de confluír, en primer lugar, en la firma del pacto de unidad de acción entre comunistas y socialistas en julio de 1934, entre el PCF y el Partido Radical, dando lugar a la Sección Francesa de la Internacional Obrera (SFIO); y en la consecuente victoria legislativa del Frente Popular en mayo de 1936 con el sucesivo gobierno de Léon Blum.

Una vez formado el nuevo gobierno y ante las duras presiones ejercidas por el movimiento obrero durante los años anteriores tendrán lugar los acuerdos del Palacio de Matignon entre sindicatos (el mayoritario y adscrito al PCF, CGT) y patronal. Allí se firman, por ejemplo, el aumento de salario, quince días de vacaciones pagadas (las primeras vacaciones en la historia del movimiento obrero), la semana de cuarenta horas sin disminución del salario, el derecho a la elección de delegados sindicales o la negociación de convenios colectivos en cada sector laboral – entre otras tantas medidas, negociaciones que el 11 de junio pondrán fin a las huelgas generalizadas de 1936.

Asimismo, el movimiento sindical tendrá una gran efervescencia no sólo en la esperada implantación de las reformas sociales, sino que, por primera vez éste penetra en el sector cinematográfico –mayoritariamente adscrito a la CGT- donde las ocupaciones y huelgas de junio del 36 se extendían desde GM Films Pathe-Cinema, L'Alliance, Eclair-Triage, Cinematographique, Warner Brothers, Les Films Osso, Fox Film, Metro-Goldwyn, Hakim, Sedif y Universal. Este heterogéneo sector que desde comienzos de los años treinta fue un receptáculo de creciente politización, también llevará a cabo sus propias reformas a través de su propio contrato colectivo.

Otras políticas del gobierno de Blum fueron la nacionalización de los ferrocarriles y las industrias de armamento, democratizar la estructura del Banco de Francia, reformas agrarias como la creación de Oficina Nacional del Trigo para estabilizar los precios del sector, un gran plan de obras públicas, acceso democrático a la enseñanza obligatoria hasta los 14 años y el fomento de la investigación científica y de la cultura.

A pesar de todo, el periodo comprendido entre 1936 y 1939 sigue salpicado por multitud de huelgas, se multiplican los ataques de la derecha, cuyas ligas se han ilegalizado, mientras la tensión entre socialistas y comunistas se refuerza ante la política de no intervención de Blum en la Guerra Civil Española.

Evidentemente, si la política económica del Frente Popular iba a estar dirigida por una intervención importante del Estado, el cine no podía

Pilsudski; Salazar en Portugal; el general Gömbös en Hungría; Dolfuss en Austria; Rumania con Carol II; en Yugoslavia, la dictadura de Alejandro I; Bulgaria y su alianza con los nazis o el caso de Grecia con el general Metaxas y el apoyo del rey Jorge III.

quedar fuera del plan de reformas. En su momento Paul Faure, secretario general del SFIO, anunció: “Qu’un jour notre Parti détient la totalité du pouvoir politique, il fera du cinéma une institution d’Etat”¹⁴⁷⁵. Al igual que la derecha, ante las elecciones de mayo del 36, anunciaba su intención de crear un Ministerio del Arte y la Propaganda como lo hacían en la URSS, Alemania o Italia¹⁴⁷⁶, la izquierda política parecía despertar ante las posibilidades que ofrecía un medio como el cine.

En la revista *La Cinématographie Française* la ira del sector industrial frente a estas declaraciones de Faure sonarían con fuerza siendo rechazada toda intervención estatal, apelando a la libertad del cinema, a la libertad creativa de productores, a la libertad creativa de los exhibidores y la obligada independencia de los noticieros que hasta entonces había sido posible gracias al desarrollo de una industria basada en la competición entre firmas independientes y en la iniciativa libre de todas ellas... *todo este estado de cosas iba a desaparecer aplastado por la apropiación por parte de dos o tres grandes compañías al son de las órdenes Estatales de todo el tejido cinematográfico al modo bolchevique*¹⁴⁷⁷.

De nuevo, el paisaje temido por la patronal no iba a hacerse realidad; de hecho, fue ante la amenaza de intervención estatal que la industria se autoorganizó de nuevo, esta vez bajo una corporación patronal llamada Confédération Generale du Cinéma, siguiendo los preceptos del informe de Carmoy y ante un gobierno frentepopulista que, superado por otras urgencias económicas, no implementará medidas demasiado estrictas sobre el sector. Careciendo de un marco legislativo o de cualquier regulación profesional fuerte, la industria se adaptó a la estructura institucional que había parecido inevitable con el derrumbamiento de las firmas principales; esto era un puñado de empresas de producción, distribución y exhibición que carecían de una legislación coherente para el manejo de la industria, carente a la vez de cualquier organización a gran escala para ejercer cierto control y liderazgo; ausencia de cualquier tipo de financiación para la producción y falta de fondos para facilitar la modernización de las estructuras. Esto colocó a la industria del cine francés en la misma situación que a finales de los años veinte¹⁴⁷⁸.

Por otro lado, desde la izquierda, lo que se esperaba con la llegada del Frente Popular era la nacionalización de la industria cinematográfica. Desde la izquierda más radical, desde la CGT e ideado por M. Robert Jarville, se lanzó un “plan de creación de un cine nacional”¹⁴⁷⁹ que abogaba

¹⁴⁷⁵ *Cinematographie Française*, 11 abril de 1936, p. 20.

¹⁴⁷⁶ Guillaume-Grimaud, *Le Cinéma du Front Populaire*, p. 27.

¹⁴⁷⁷ *La Cinematographie Française*, nº 911, 18 Abril, 1936.

¹⁴⁷⁸ Crisp, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁷⁹ Plan publicado en *Le Peuple* de febrero de 1937 está reproducido en Courtade, François: *Les malédictions du cinéma français: une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*,

por la nacionalización total de la industria del cine, comenzando por la GFFA, siguiendo por los laboratorios e industrias fabricantes de película, un crédito anual del Estado para la producción, el control de cualquier producción privada a través de la censura previa de guiones, el control estatal de la distribución y la exportación, el control estatal de la exhibición, programación y promoción a través de un órgano especial para la difusión del cine, establecer una escuela estatal de cinematografía asequible a través de becas e independiente de cualquier organización (Institut d'Etat de la Technique)... Todo ello sujeto al control de un consejo de gestión formado por trabajadores de la industria y representantes de los consumidores. De nuevo, tales exigencias no iban a llegar a buen puerto.

Por su parte, Léon Druhot, director de *Ciné-Journal*, propone la idea de una reunión de los *États généraux du cinéma*¹⁴⁸⁰. El “estatuto general de la cinematografía francesa” trascendió al Ministerio de Industria y Comercio pero a pesar de los esfuerzos nadie era capaz de poner orden o lanzar reformas en el sector y la mínima intervención estatal, tras varios intentos fallidos en la instauración de un organismo de financiación y de crédito estable para subvencionar el 55% de la producción de películas, la intervención se hizo sólo en el terreno de la fiscalidad y la censura y a pesar de los esfuerzos de Jean Zay desde el Ministerio de Educación.

Además debemos tener en cuenta que la llegada inminente de la Guerra en 1939 frenará cualquier reforma estatal y aunque el gobierno de Daladier entre 1937 y 1939 intentó dirigir el cine hacia el servicio propagandístico, éste no tendrá servicio oficial de información hasta entrada la IIGM¹⁴⁸¹. Otros intentos por dotar al cine de una comisión estable para la dirección de todas las ramas iban a seguir emergiendo sin éxito a lo largo del

Editions Alain Moreau, Paris, 1978, pp. 147-149.

¹⁴⁸⁰ En mayo de 1968, en solidaridad con las huelgas obreras y estudiantiles, se volverían a instituir unos *États généraux du cinéma* organizados por el Comité de défense de la Cinémathèque, un comité formado por Truffaut, Godard, Chabrol, Carné y Renoir organizado inicialmente para protestar contra la expulsión de Langlois de la Cinemateca en abril de ese mismo año. De la formación de los *États* surgiría el manifiesto-revista *Le Cinema s'insurge* y, motivados por las transformaciones que allí se proponían, surgieron los colectivos militantes Medvedkin Group, Peasant Front, Cinéthique, Brittany Cinema Production Unit, Slon/Iskra, Cinema Libra, Cinélutte, les Cahiers de Mai, le Grain de Sable y Cinéma Politique. Más información sobre el proceso de constitución en Brenez, Nicole: “Forms 1960-2004: ‘The Critical Faculty Invents Fresh Forms’” en Temple, Michael y Witt, Michael (Eds.), *The French Cinema Book*, BFI, London, 2004, pp. 230-246 y la publicación del proyecto de los *États* en Hartog, Simon: “The Estates General of the French Cinema, May 1968” en *Screen*, Vol. 13, nº 4, 1972, pp. 58-89.

¹⁴⁸¹ Sólo puede considerarse a tales efectos el patrocinio y propaganda nacionales durante el periodo el Service des Œuvres françaises à l'étranger, integrado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Para un estudio de este tema véase Pithon, Rémy: “French Film propaganda July-1939- June 1940” en Short, Kenneth R. M. (Ed.): *Film and radio propaganda in World War II*, Croom Helm, London, 1983, pp. 78-124.

periodo frentepopulista. Una organización de este tipo no tendrá lugar hasta la Francia de Vichy cuando se cree el Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique, el COIC, en 1941. De igual modo, alguna de las propuestas de Jean Zay forjadas en el periodo Frente Popular, darán su fruto a partir de 1946 a través de la creación del Centre National du Cinéma (CNC).

Podemos ver, por tanto, que existe cierta solución de continuidad con la situación industrial descrita anteriormente. De hecho, se da una agudización de la crisis dentro del sector cinematográfico a partir de 1936, ya que las reformas sociales han subido el sueldo a operarios cuando hay un incremento del coste de las materias primas: “las estructuras de producción se encontraban literalmente pulverizadas. Las grandes empresas habían desaparecido y las sociedades pequeñas producían a bajo coste un cine de consumo”¹⁴⁸². Así, entre 1934 y 1939, mientras se intenta desarrollar una línea realista y un cine de autor o “de calidad”, que analizaremos más adelante, predominaban las pequeñas producciones de bajo riesgo y una comercialización limitada pero segura, lo cual repercutió en la dificultad de desarrollar proyectos ambiciosos tanto desde el punto de vista artístico como político: “de ahí el tono de radical mediocridad que parece destilar la inmensa mayor parte de la producción cinematográfica francesa de los años treinta y cuarenta, de donde emergen con mayor luz (ayudando así al espejismo de un supuesto gran cine) algunas excepciones debidas a directores como Renoir, Vigo, Clair, Feyder, Duvivier, Carné o Pagnol, ayudados eso sí por un espléndido elenco de intérpretes”¹⁴⁸³.

Como también comenta Jeancolas al respecto de la situación del cine francés en los treinta, todas las producciones de la época pueden dividirse entre unas pocas producciones de prestigio y un amplio número de producciones corrientes y rápidas dedicadas al entretenimiento, un número considerable de comedias militares y films de castillos que también eran el escaparate del auge de la política antiparlamentaria como lo habían sido *Ces messieurs de la Santé* de Pierre Colombier (1933) o *Le Banque Nemo* de Marguerite Viel (1934); sintomáticas del ansia por un líder a la italiana (*Le Père Lampion*, Christian-Jaque; 1934). De forma paralela a las pesquisas frentepopulistas, el sector comercial continuará su curso produciendo películas a lo largo del periodo sin mencionar apenas los problemas sociales en los que la sociedad francesa estaba inmersa y exaltando los valores propios del sector privado nacionalista y conservador; por ejemplo, a través de ficciones de temática colonial que construyen una imagen exótica e idílica de

¹⁴⁸² Incluso se generaban sociedades para la financiación de una sola película como por ejemplo “La sociedad para la producción de la película *L'amour veille*” para producir *L'Amour veille* de Henri Roussel. Jeancolas, “El cine francés”, p. 50.

¹⁴⁸³ Monterde, *La imagen negada*, p. 145.

las colonias.

El teatro filmado también había sido una estrategia que cobró ímpetu a lo largo del periodo de transición al sonoro ofreciendo grandes éxitos como *Jean de la Lune* (Jean Choux, 1929) con texto de Marcel Achard y el *Marius* de Marcel Pagnol (A. Korda, 1931). El dramaturgo y guionista Pagnol continuará en activo durante el Frente Popular mientras éxitos como *Le Roi* (Pierre Colombier, 1936), basada en el texto de Robert de Flers y Gaston Arman de Caillavet, generarán un marco desde el que germinan ciertas posturas autorales, tal y como sucede con *Le roman d'un tricheur* (1936) y *Les perles de la couronne* (1937), ambas de Sacha Guitry, dramaturgo y director activo ya desde la década de los años diez.

Como comenta Immaculada Sánchez Alarcón, uno de los síntomas del cine francés de este periodo es aquél donde “los subgéneros cinematográficos de más éxito sirven para dibujar un máscara de la que se sirve la sociedad francesa de los años treinta para ocultarse a sí misma su imagen real. Este inútil deseo de mantener la apariencia de tranquilidad puede percibirse también en los recursos temáticos más frecuentes”¹⁴⁸⁴. Tal es el caso de *L'Étrange M. Victor* (1938) de Grémillon, *Café de Paris* (1938) y *Derrière la façade* (1939), de Yves Mirande y Georges Lamcombe respectivamente, y sobre todo, la crítica y censurada *La Régle du jeu* (Renoir, 1939).

Frente este panorama, el realismo poético fue un pseudomovimiento minoritario y a pesar de que las duras presiones del sector privado frenarán cualquier tipo de reforma estructural importante por parte de los gobiernos frentepopulistas, aquellas medidas derivadas de las reformas sociales emprendidas por Blum a través de los pactos de Matignon sí pueden haber jugado un papel importante en el desarrollo de esta oleada autoral desde la industria convencional ya que, como decíamos, en la industria cinematográfica de los años treinta no dejaron de resonar los movimientos sindicalistas que abogaban por las necesarias reformas sociales y laborales de la clase obrera francesa. Estas reformas se hicieron notar, por ejemplo, con un aumento de treinta francos semanales para los sueldos iguales o inferiores a 430 francos y una subida del 7% a los superiores¹⁴⁸⁵, al mismo tiempo parte del contrato colectivo otorgaba una nueva autonomía a la figura del director frente al productor; cuando el director era además el guionista, éste tenía control sobre todo el proceso de realización incluido el montaje; el director

¹⁴⁸⁴ Aunque el libro de esta autora no gira exclusivamente sobre el cine francés del periodo, hace una aportación muy considerable al contexto del cine francés de los años treinta en lengua castellana. Sánchez Alarcón, Immaculada: *La guerra civil Española y el cine francés*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 2005, p. 78.

¹⁴⁸⁵ Documentación original sobre la política y reformas laborales e industriales, acuerdos de patronal y sindicatos etc. véase Escobar, Roberto y Giacci, Vittorio: *Il cinema del Fronte Popolare. Francia 1934-1937*, Bulzoni Editore, Roma, 1990, pp. 112-150.

debía tener total libertad en la elección del equipo técnico y una vez aceptado el guión no podía ser modificado por nadie a excepción del equipo de trabajadores contratados para su realización. Como comenta Elisabeth Grottle Strebel:

*All of these innovations were significant in terms of the evolution of French social cinema. The film director, potentially less directly and strongly tied to big financial interests, would be at greater liberty to express himself sociopolitically. Secondly, having the freedom to select his own collaborators, a director would be able to choose those with similar views.*¹⁴⁸⁶

Esto comportaba concebir las prácticas políticas ligadas a este periodo como capitales no sólo en el desarrollo del realismo poético y el desarrollo posterior del cine militante sino en el desarrollo de lo que entendemos por cine moderno. Recordemos también que las reformas llevadas a cabo por Malraux después de la IIGM, en materia de políticas culturales que afectan al campo cinematográfico y que marcarán la economía política de la Nouvelle Vague, tienen su germen en las reformas gubernamentales llevadas a cabo por el primer gobierno del Frente Popular. También la “Defensa de la Cultura” y la democratización de ésta a través de la tarea de difusión llevada a cabo por las Maison de la Culture que Malraux tanto explotará, tienen su origen y razón de ser en la tarea de subjetivación política –a través de la educación y la cultura- llevada a cabo por los comunistas de los años treinta ante el ascenso del fascismo.

Por otro lado, algunas de las reformas gubernamentales del Frente Popular que afectan a la administración de la esfera cultural fueron la creación del nuevo Ministerio de Deportes y Actividades Recreativas, dentro del ministerio de Salud Pública; debido a que ahora los obreros gozaban de tiempo libre y vacaciones se empieza a desarrollar cierto gobierno del ocio, el turismo, cierta administración de la cultura popular y el divertimento bajo la idea de implementar una “calidad artística y educativa”. Fue motivado por esos objetivos cuando Lagrange incorporó el cine en su programa ministerial¹⁴⁸⁷.

Con todo, la delicada situación de la industria y sus precarias e inestables condiciones de trabajo debido a la continua quiebra y liquidación

¹⁴⁸⁶ Grottle Strebel, Elisabeth: “French Social Cinema and the Popular Front” en *Journal of Contemporary History*, Vol. 12, nº 3, July 1977, p. 506.

¹⁴⁸⁷ Strebel recopila las siguientes palabras de Lagrange: “Therefore, the cinema, which could be a marvellous instrument of popular culture if it was used with such purpose, is alas, and why deny it, one of the counter-currents of this culture. My wish is that the cinema, excellent activity of leisure time, become instrumental in the intellectual and moral education of the masses”, *Loc. cit.*

de sociedades que se perpetúa durante el Frente Popular, no pondrá freno definitivo a las protestas. Ello derivará en la división entre diversos sindicatos y un mar de luchas cruzadas entre cegetistas y sindicatos libres. Por un lado estará el sindicato más grande, la CGT, con su Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film y su conocida revista *Le Travailleur du Film*, que proponía la unión entre operarios e intelectuales. Por otro lado, la Fédération du Spectacle, l'Union des artistes, la Fédération nationale des Syndicats d'artisans français du Film, etc.

Cuando la Unión des artistes se acabe uniendo al CGT, se formará un Sindicato Profesional del Espectáculo presidido por Jules Berry y contando con mil quinientos adheridos en mayo de 1937. De modo idéntico en 1937, el Syndicats d'artisans français du Film de León Poirier, bajo el impulso de Marcel L'Herbier y auspiciado bajo el Syndicat des techniciens de la Production cinématographique, se une a la CGT. Poirier, L'Herbier y Benoît-Lévy tomarán una parte activa en la redacción de una Convención Colectiva de la Producción y junto a Germaine Dulac impulsarán la Coopérative des artisans d'art du Cinéma, una de las iniciativas cooperativas independientes con fuertes lazos institucionales a través de figuras como Jean Zay o Benôit-Levy quien se encargaba de realizar documentales institucionales.

Sin embargo, cabe destacar el marco no gubernamental e independiente de las cooperativas - salvo en la realización de *La Marseillaise*- desde donde se llevan a cabo los proyectos militantes de este periodo. Como decíamos, esta emergencia es debida en parte a que ni se impulsarán reformas políticas que implementen una nacionalización, ni una unidad cinematográfica mínimamente organizada -como en el caso de Inglaterra-, ni la Hacienda francesa estaba en situación de llevar a cabo semejante empresa¹⁴⁸⁸. Además cabe recordar aquí que muchas iniciativas

¹⁴⁸⁸ Las reformas llevadas a cabo por los dos gobiernos frentepopulares se pueden resumir en la elaboración del informe de Carmoy, el intento de unir intereses patronales y sindicales a través del Grupo para la Defensa del Cine, acabar con la dispersión en el control gubernamental del cine: el Ministerio del Interior controlaba los noticiarios; la presidencia del Consejo de la propaganda; Educación Nacional y Deportes de cierta política cultural; Jean Zay instauraría los premios nacionales para la producción en 1938 y el proyecto del certamen de Cannes que sería paralizado por la guerra en 1939 (recordemos aquí también que el primer certamen del Festival de Venecia tuvo lugar en 1932); también redactó el estatuto del sector cinematográfico que se convertiría en la base para la organización de la industria después de la guerra y el decreto de recaudación sobre el precio de la entrada a partir de 1939. Finalmente, a Édouard Daladier le corresponde una acción más intervencionista en tanto que incentivó poner el cine al servicio de los "valores nacionales" y el empuje de la maquinaria propagandística, el endurecimiento de la censura en 1937 sobre películas de temática militar o cuestiones diplomáticas cuyo único caso fuera del minoritario marco de unas pocas producciones documentales y cortos puede citarse *Untel père et fils* de Duvivier (1940), *Ibid.*, pp. 66-67 (recordemos aquí también que el primer certamen del

cooperativistas surgen con un marcado rechazo contra la prolongación de la ley de censura durante el gobierno de Blum. Como veremos, las organizaciones que intentan unas transformaciones acordes con la política frentepopulista y que se materializan una serie de dispositivos críticos, serán las que conforman ese marco al margen de la industria, compuesto por el sector cultural de los cineclubes, revistas y plataformas de producción.

Vamos a reseñar ahora este marco que emerge de una trayectoria forjada desde el inicio de los años diez y con unos lazos estrechos con la vanguardia artística.

10.3. La legitimación cultural del cine francés

Otra cuestión relevante, en el análisis de la emergencia de dispositivos críticos durante el Frente Popular, es ligar ésta con el proceso histórico de legitimación cultural del espectáculo cinematográfico iniciado dos décadas atrás. Creemos relevante señalar la construcción de ciertos discursos en torno al cinematógrafo para apreciar una serie de factores como puedan ser la solución de continuidad, o no, entre los debates teóricos de la década de los veinte con el discurso crítico-teórico de los treinta que incita la emergencia de un cine social; si podemos establecer rupturas, divergencias o vínculos conceptuales entre la concepción política del cine de los cineastas vinculados al círculo de la vanguardia y el círculo militante del Frente Popular; comprobar si este proceso histórico nos permite dibujar la génesis del dispositivo crítico en el contexto francés. De este modo, vamos a señalar una primera eclosión de manifestaciones en torno al fenómeno cinematográfico que media, a su vez, en el proceso de legitimación cultural que tuvo lugar en los años previos y posteriores a la Gran Guerra.

10.3.1. Primeros años de la práctica discursiva: cine y arte de vanguardia

En las fechas de apogeo del cine francés, la industria cinematográfica estaba dominada por Pathé –produciendo seis películas por semana– y en segundo lugar por Gaumont, hasta 1911, cuando entran en el mercado las “independientes” americanas¹⁴⁸⁹.

El proceso de legitimación cultural del cine fue un proceso bastante temprano en Francia. De este contexto emanaría el primer aparato crítico y teórico de forma consagrada cuyo ejemplo paradigmático será la revista *Le Film*, editada por Delluc desde 1917. *Le Film* constituye también el primer

Festival de Venecia tuvo lugar en 1932).

¹⁴⁸⁹ Abel, Richard: *The ciné goes to town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Los Angeles, 1998, pp. 45 y ss.

intento por dotar a la crítica cinematográfica de un cuerpo autónomo, considerándose a sí misma una forma de arte¹⁴⁹⁰.

A este proceso no sólo le corresponde a la relación de lo cinematográfico con los círculos artísticos de la vanguardia, sino que podemos rastrear este proceso algunos años antes cuando, ya desde 1906, se empiezan a regular los derechos de propiedad intelectual en las adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Del mismo modo que las artes literarias, el cinema comenzará a recubrirse de cierta pátina cultural mientras la censura cinematográfica comience a regular, de forma autónoma a la de los textos teatrales, los guiones cinematográficos con sus propios royalties aún incluso en aquellos casos en los que se trataba de adaptaciones del teatro o de textos literarios clásicos.

Por otro lado, durante los años diez y a partir del éxito del *Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908), tienen lugar gran número de “películas de calidad” entre las que se contaban las adaptaciones teatrales o las películas históricas producidas por las firmas Film d’Art (propiedad de los hermanos Laffite) y SCAGL (la Société des Auteurs et des Gents de Lettres, distribuidora de Pathé para este género), también adaptando guiones teatrales aportaban un modo de representación distinto a las comunes películas bíblicas o históricas realizadas por Pathé¹⁴⁹¹, sobre todo en lo que respecta a la puesta en escena y a un montaje que acentuaba la estructura dramática y los momentos de clímax. Atendiendo a la observación de Antonio Costa, estos filmes, aunque se presenten todavía “como una nueva forma de teatro, pasarán pronto a ser objeto de investigación en los primeros intentos de reflexión teórica sobre el medio (...) tan distinto del carácter popular que caracterizó al primitivo espectáculo cinematográfico”¹⁴⁹².

En la estrategia de legitimación fue muy importante la labor de Benoît-Lévy, editor de *Phono-Ciné-Gazette* y fundador de la Société populaire des Beaux-arts (1894) que ya en 1906 organizaba una *fiesta cinematográfica* en el Teatro Trocadero de París – mencionar aquí que el formato de festival cinematográfico no se popularizó hasta los años treinta-. Benoît-Lévy también fue miembro de la Liga de enseñanza y se dedicó a promocionar la autonomía cultural de cine desde 1905; de la industria cinematográfica Benoît-Lévy afirmaría: “el Film no constituye un tipo de mercancía ordinaria (...) sino un bien literario y artístico”¹⁴⁹³.

¹⁴⁹⁰ Abel, Richard: “The Beginnings of a Film Criticism” en *The French Cinema, the first wave 1915-1929*, Princeton University Press, New Jersey, 1984, pp. 241-275.

¹⁴⁹¹ Abel llama a éste el “modo de representación francés”, *Ibid.* pp. 246- 253.

¹⁴⁹² Costa, Antonio: “Méliès y el cine francés de los orígenes (1896-1908)” Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.): *Historia General del Cine, orígenes del cine*, Vol. 1, Cátedra, Madrid, 1997, p. 139.

¹⁴⁹³ En “Propriété littéraire” en *Phono-Ciné-Gazette* nº 79, 1 Julio de 1908. Citado en *Ibid.*,

Entre 1911 y 1913 se instalan los primeros cines de piedra, palacios de lujo como los situados a lo largo de los campos Elíseos, Pathé-Palace, Electric-Palace, Colisée Cinéma o el Gaumont-Palace, frecuentados por la alta sociedad. Por su parte, el sector de la prensa se compone de revistas especializadas como *Ciné-Journal* desde 1908, donde Abel Gance publicaría “Qu'est-ce que le cinématographe? un sixieme art”¹⁴⁹⁴ en 1912, y “Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis” en *Le Film* (1914), aparecerán secciones especiales en la prensa ordinaria como *Le Journal* o revistas culturales como *Comoedia*, *Le Correspondant* o *La Revue des deux mondes* con artículos firmados por hombres de letras como René Doumic, Louis Haugmard y André Chalopin.

Después de la IGM, la hegemonía de EEUU en territorio francés ya se hacía notar; las compañías francesas siguen su curso a través de altibajos mientras una serie de productoras independientes afloran a partir de 1916: Valetta, la DELIA dirigida por Germain Dulac, Films Molière o la SCG de Abel Gance¹⁴⁹⁵. De este modo, la industria francesa, ante la amenaza del imperialismo hollywoodiense, lanzaba la estrategia de “menos películas pero más calidad” renunciando al tono “mórbido, grosero, indecente y de mal gusto” que la prensa americana atribuía a las películas de Pathé y adaptándose a la demanda internacional de “corrección, inocencia, salubridad, nacionalismo, patriotismo y educación”¹⁴⁹⁶; en un solo gesto se trataba de aceptar la americanización del cine francés¹⁴⁹⁷.

Utilizando las palabras de Burch¹⁴⁹⁸ al respecto, de las salas francesas desaparecerá el público popular-francés no aburguesado que frecuentaba el circo, el music-hall y la feria -a donde sólo acudía un reducido núcleo intelectual. Como añade este autor, el contexto sobre el que el cine se desarrolló en el caso francés estaba atravesado por unas relaciones de clase diferentes al contexto inglés y con una permisibilidad muy amplia frente la regulación de las formas de ocio; el desarrollo industrial en Francia convivía con estructuras artesanales y por lo tanto, una menor concentración obrera, lo que repercutió en formas de resistencia más “anárquicas”, individuales y de explotación flexible y modesta que dejaban cierto lugar para el control

p. 28.

¹⁴⁹⁴ Publicado en Banda, Daniel y Moure, José (eds.): *Le cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris, 2008, pp. 232-234

¹⁴⁹⁵ Abel, Richard: “Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918” en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.): *Historia general del cine, Europa (1908-1918)*, Vol. 3, Cátedra, Madrid, 1995, p. 34.

¹⁴⁹⁶ Abel, *The ciné goes to town*, p. 45

¹⁴⁹⁷ Abel, “Del esplendor”, p. 35

¹⁴⁹⁸ Tal y como plantea en el capítulo dedicado a la relación entre clases y comienzos del cine “Lejos de los barrios elegantes” en Burch, *Op. cit.*, pp. 59-95

obrero¹⁴⁹⁹. Todo ello determinaba de algún modo la construcción del discurso elitista y complaciente sobre el cine. La llegada de un film pionero en la maduración del clasicismo como *The Cheat* (Cecil B. DeMille, 1915) marcará otro punto de inflexión del interés de una parte de la intelectualidad francesa hacia el cine proclamando los “méritos artísticos” de DeMille¹⁵⁰⁰. No obstante, podemos encontrar manifestaciones que incluyen una reflexión intelectual sobre lo cinematográfico antes de la IGM, caso de textos filosóficos como el de Henri Begson “Le mécanisme cinématographique de la pensée” de 1907, el *Manifiesto de las Siete Artes* de Riccioto Canudo de 1914 o los textos futuristas sobre el cine.

En dirección opuesta, algunas investigaciones como las de Richard Abel han venido a señalar cómo la difusión del cine americano influyó también en la literatura y poesía vanguardista francesa¹⁵⁰¹, y cómo la literatura de vanguardia determinó la emergencia de la teoría cinematográfica en Francia¹⁵⁰².

La primera generación vinculada al círculo de la vanguardia entre los que contaban los poetas y teóricos Apollinaire, Canudo y Cendars junto a artistas plásticos como Ferdinand Léger, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Jean Metzinger o Henri Le Fauconnier, va a ser la encargada de introducir el cine en el campo artístico. Sin embargo, aunque podríamos vincular el arte de este núcleo de vanguardia a un determinado rol social que iba a trascender los antiguos valores individualistas del mundo artístico y crear una nueva humanidad gobernada por un espíritu colectivo¹⁵⁰³, la vanguardia francesa no va a estar vinculada a lo político del mismo modo en que lo estuvo en la República de Weimar o en la Unión Soviética. Esta primera fase, en la génesis del cine como dispositivo artístico, asumía un papel activo en la construcción social del porvenir por asimilación de las reminiscencias de la práctica vanguardista a través de la revista *L'Esprit Nouveau* -editada por Amadée Ozenfan y Le Corbusier y vinculada al movimiento del purismo – donde se publicaban textos como los de Boris Tokine,

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 60

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 93; Neale, *Op. cit.*, p. 17 y Abel, *French cinema*, p. 242.

¹⁵⁰¹ En poetas como Guillaume Apollinaire con “Un Beau film” (1907) y sobre todo su revista *Sic*; o los poetas de vanguardia Blaise Cendrars, Max Jacob o Charles Dormier desde antes de la IGM y hasta los primeros años veinte. Abel, Richard: “American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)” en *Contemporary Literature*, Vol. 17, nº 1, Winter, 1976, pp. 84-109.

¹⁵⁰² Una introducción a este tema puede verse en Abel, Richard: “The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)” en *Cinema Journal*, Vol. 14, nº 3, Spring, 1975, pp. 18-40.

¹⁵⁰³ “This highly idealist synthesis of utopian socialism and industrial growth could be calculated to appeal to the socially engaged spirit of purism which *L'Esprit Nouveau* represented” en Brender, Richard: “Functions of Film: Léger's Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25” en *Cinema Journal*, Vol. 24, nº 1, Autumn, 1984, p. 43.

“L’Esthétique du cinéma”; Louis Delluc, “Cinéma”; Elie Faure, “Charlot” y Jean Epstein “Cinéma”¹⁵⁰⁴. En esa atención de corte futurista convertía lo industrial y lo mecanizado en una promesa de felicidad y en el indicio de una estética del porvenir. Tal y como venía sucediendo internacionalmente, era una teoría enclavada en la mistificación de esa “máquina que ve” y en la experiencia de la modernidad y capaz de acoger esa filiación por lo mecánico y la tecnología característica de la modernidad que ya hemos visto en el caso soviético¹⁵⁰⁵, pero esta vez apartados del proyecto político, guiados por el interés hacia el cinetismo, el ritmo mecánico y las formas geométricas y musicales asociadas a la imagen-movimiento -*Ballet mécanique* (Léger y Murphy, 1924), *Photogénies* (Epstein, 1925), *Photogénie mécanique* (Grémillon, 1924)- o bien, guiados por un interés hacia la “mecánica de los fluidos”, como comenta Deleuze¹⁵⁰⁶, que podemos observar en la multitud de filmaciones sobre ríos, mares y agua.

La vinculación entre Arte e Industria que difundía el purismo francés venía determinada por la lectura de Le Corbusier de los *Principios de la administración científica* de Taylor en 1917, y de modo semejante al contexto soviético, la producción industrializada y la mecanización de la máquina eran garantía del bienestar futuro de la humanidad¹⁵⁰⁷, como baluarte de las nuevas formas de vida, fácilmente la vanguardia artística se conecta con la revolución tecnológica que había supuesto el cinematógrafo.

En este sentido la teoría de la Síntesis total, del ojo analítico, aunque conviviendo con otras tendencias teóricas, podemos decir que era el emblema sintomático de los convulsivos años de la Gran Guerra y del contacto del cinema con los movimientos vanguardistas de carácter afirmativo como el futurismo, y por ello, marca una de las grandes diferencias respecto al desarrollo teórico posterior; en tan sólo cinco años esta tendencia mecanicista habría de ser superada por cuestiones más poéticas:

¹⁵⁰⁴ En el nº 1, octubre, 1920, pp. 84-89; nº 3, diciembre, 1920 pp. 349-351; nº 6, marzo, 1921 y el nº 14 enero 1922, respectivamente.

¹⁵⁰⁵ “La lógica, derivada de las constantes humanas sin las cuales nada es humano, es un instrumento de control y, para quien tiene inventiva, una guía en el descubrimiento; controla y rectifica la marcha a veces caprichosa de la intuición y permite a uno ir hacia adelante con seguridad (...) Uno de los mayores placeres del espíritu humano es el de percibir el orden de la naturaleza y sopesar su propia participación en el orden de las cosas; la obra de arte nos parece que es un trabajo de puesta en orden, una obra maestra del orden humano”. Jeanneret, Charles-Édouard y Ozenfant, Amédée: “Purism” en *Esprit Nouveau*, nº 1 marzo de 1920, citado en Fer, Briony; Batchelor, David y Wood, Paul: *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Akal, Madrid, 1999, p. 23.

¹⁵⁰⁶ Estamos citando aquí las diferencias a las que alude Deleuze cuando distingue lo mecánico y la máquina de la vanguardia francesa frente a la soviética en *La imagen-movimiento*, pp. 66 y ss.

¹⁵⁰⁷ Foster-Krauss-Bois, *Arte desde 1900*, pp. 198-200.

*If I criticize three techniques especially misused by modern cinema, methods which now enjoy a belated vogue, it is because these methods are purely material, purely mechanical. The mechanical period of cinema is over. (...) Now, this is the cinematographic mystery: an object such as this, with its personal character, that is to say, an object situated in a dramatic action that is equally photographic in character, reveals anew its moral character, its human and living expression when reproduced cinematographically.*¹⁵⁰⁸

Como comenta Jean Mitry, los pasos significativos en la articulación de una estética autónoma del cine vendrán primero de la mano de Delluc quien, a partir de 1918, comienza a entrever la relevancia de un Griffith, de Thomas Ince, de Mack Sennet y de Charles Chaplin. Posteriormente, llega la aparición de una teoría más fundamentada a través de Jean Epstein, entre 1920 y 1922, que sentaría “los primeros cimientos de una expresión visual basada en medios considerados, con toda justicia, como fundamentales: el montaje y el primer plano, es decir el ritmo y el símbolo. Pero sólo se trataba, todavía, de establecer una sintaxis elemental, apenas una estilística.”¹⁵⁰⁹ A estas bases, ciñéndonos al marco francés, se le sumarán las disertaciones sobre el *cine puro* de Germaine Dulac y cineastas-teóricos como Abel Gance y Marcel L’Herbier¹⁵¹⁰.

¹⁵⁰⁸ Epstein, Jean: “For a New Avant-Garde” (1925), Abel, Richard (Ed.): *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1939*, Volume I, Rinceton University Press, New Jersey, 1988, pp. 351-352.

¹⁵⁰⁹ Mitry, *Estética y psicología del cine*, Vol. 1, p. 2.

¹⁵¹⁰ Según Abel las dos primeras etapas de constitución de la práctica discursiva quedan constituidas por una primera etapa de génesis (1907-1914) a través de revistas especializadas con Georges Dureau en *Ciné-Journal*, columnas regulares en los periódicos y revistas culturales como *Comoedia*, *Le Journal*, *Mercur de France*, *La Revue des deux mondes* y la de Guillaume Apollinaire *Les Soirées de Paris*. El debate giraba en torno a las posibles formas del film, sus métodos de realización y el valor o función del cinema todo ello constituyendo aún una práctica discursiva dispersa, en un marco de variadas prácticas sociales, un lugar de lucha entre diferentes y establecidos discursos acordes con lo que se había definido como un aparato de innovación científica y tecnológica, un instrumento de educación o persuasión social, una nueva forma de entretenimiento o una nueva forma de arte. Una segunda etapa será la comprendida entre 1915 a 1919 y como segundo umbral en el desarrollo de la crítica y teoría cinematográfica como **práctica discursiva**. Predomina y se “endurece” la batalla entre el discurso del cine como entretenimiento (Emille Vuillermoz en *Le Temps*) o como Arte (Louis Delluc en *Le Film*).

Algunos intelectuales comienzan a interesarse por la situación de la industria cinematográfica y emergen diversas **teorías narrativas** como la de Diamat-Berger (versión francesa de la 1ª narrativa del cine clásico americano), la teoría de André Antoine o Louis Delluc acerca de los diversos conceptos de narrativa Realista (basada en los modelos sueco,

10.3.2. Autonomía de la teoría cinematográfica y composición de la estructura alternativa

Durante la primera mitad de la década de los veinte se da una extraordinaria expansión de escritos sobre cine, siguen apareciendo espacios dedicados al cine en casi todas las publicaciones diarias de París y en las revistas culturales, a la vez que emergen nuevas revistas de cine independiente como *Cinéa* de Delluc, *Cinémagazine* de Jean Pascal y libros como *Photogénie* de Delluc (1920) o *Bonjour Cinéma* de Jean Epstein (1921); un nuevo movimiento organizado de cineclubes como el Club des Amis du Septième Art (CASA) de Canudo o el Club française du cinéma de León Moussinac; Louis Delluc junto a algunos colaboradores de *Le Film*, como Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, fundan una red de cine-clubes cuya Federación, liderada por Dulac, tendrá lugar en 1925; paralelamente surgen salas de Arte y Ensayo, como el Teatro Vieux Colombier desde 1928 y el Studio des Ursulines. Siguen desarrollándose textos sobre la industria cinematográfica francesa, pero las cuestiones económicas o políticas generalmente se supeditan a las imperantes cuestiones estéticas. La discusión sobre el cine como alta o baja cultura sigue vigente junto a lo que se ha venido a llamar la *teoría subjetiva del cine impresionista* y que gradualmente eclipsará la teoría de Delluc y Moussinac, más cercana a la idea de una narrativa realista. Otras posturas siguen emergiendo, como las concepciones modernistas de Elie Faure, Fernand Léger y Robert Desnos; el concepto de *lyorosofía* de Epstein (cine como instrumento epistemológico que expone la gramática o la lógica de lo inconsciente o lo intangible), etc. El concepto de *fotogénia* fue dando lugar al de *cinégraphie* como el más importante principio, en este caso rítmico, que constituye la gramática fílmica. Esta idea llevó a posturas encontradas acerca de si tales principios debían constituir un sistema formal o al contrario, ningún sistema formal debía encorsetar el carácter de un *cine puro*.

Mientras, el activista *Ciné-Club de France* de Moussinac y *Tribune libre du cinéma* de Charles Léger, constituían una estructura alternativa al margen de la industria y en apoyo a la variedad de propuestas que

francés y americano) o el concepto de narrativa Subjetiva o Psicológica de Marcel L'Herbier y Emile Vuillermoz. Todo ello junto a discursos no-narrativos como la influyente noción de *fotogénia* de Delluc donde el cine actúa como un medio transformador y revelador de des-familiarización, como también la teoría del film como composición musical de Vuillermoz o la concepción poética y plástica de Blaise Cendrars y Marcel Gromaire. Todo ello constituye todo un mapa de relaciones, diálogos y desacuerdos entre el cine y otras prácticas culturales. Abel, Richard (Ed.): *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1939*, Volume 2, Princeton University Press, New Jersey, 1988, pp. xiii-xix.

componían el cine de vanguardia, con el objetivo de generar una “revolución estética” a través del *cine puro* de Pierre Bost, de la *sinfonía visual* de Dulac o del *cine proletario* de Moussinac. Paralelamente, Henri Fescourt y Jean-Louis Bouquet se posicionaban en una defensa del modelo narrativo clásico.

A través de esta estructura alternativa aparece el influjo soviético en Francia, sobre todo gracias a la figura de Moussinac intentando constituir una nueva institución cultural para facilitar el advenimiento de un nuevo orden socioeconómico (el cineclub Les Amis de Spartacus). Sin embargo, la llegada del sonido genera una tremenda crisis en los márgenes de la industria; es en el bullicioso marco de la teoría y crítica cinematográfica donde justamente, a raíz de este fenómeno, se proclamaría la muerte de la vanguardia (Moussinac) dando el pistoletazo de salida de toda una discusión acerca de la ruptura o continuidad entre los modelos de representación del cine silente y el nuevo cine sonoro. Esta crisis decantará la balanza hacia los modelos narrativos y realistas, a la vez que emerge una nueva polarización cinematográfica a galope de la violenta polarización de la sociedad francesa entre derechas e izquierdas¹⁵¹¹. Pero la política de la vanguardia, que había inspirado la creación de nuevas formas estéticas y nuevos modos de producción, sigue en pie con cierta solución de continuidad y liderada por los mismos agentes que en la cúspide de la vanguardia se designan y autodesignan de forma consciente. Ahora, con la agudización de las protestas sociales, estos mismos agentes ponen el acento de la batalla fuera de los parámetros puramente artísticos para determinar el rol político del cinematógrafo en el orden social.

¹⁵¹¹ Entre 1934-1935 la batalla política entre un Frente Popular y un Frente Nacional, en el campo de la crítica cinematográfica se traducía en las posturas de dos de los mejores críticos del periodo, Georges Sadoul junto a Pierre Unik en *Regards* y otros en torno a *L'Humanité*, *L'Avant-Garde*, *Ce Soir*, *La Flèche de Paris* (Huguette, Louis Chavance, Pierre Bost, Jeanson, Michel Duran, George Altman ...) y a la derecha: François Vinneuil (*Action Française*, *Je suis partout*), Georges Champeau en *Gringoire*, Jean Fayard en *Candide* y René Bizet en *Le Jour*.

Junto a ambas tendencias debemos mencionar la católica de izquierdas *Esprit*, negociando una tercera vía entre el idealismo cristiano y el materialismo marxista (que influenciará enormemente a André Bazin) y la revista oficial de la Maison de la Culture, *Commune*. Después de historias del cine pioneras con las de Moussinac [*Naissance du cinéma*, J. Povolozky, Paris, 1925] y Michel Coissac [*Histoire du Cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Éditions du Cinéopse, Paris, 1925]; en 1935 se publicará uno de los más importantes estudios históricos y sistemáticos del cine en Francia según periodos y países en *Historie du cinéma* de Maurice Bardèche y Robert Brasillach, al que seguirán otros como *Le Rôle intellectuel du cinéma* (1937) de Valéry Jahier y *Histoire de l'art cinématographique* (1939) de Carl Vincent. *Ibid.*, pp. 145-148.

10.4. El rol social del cine político en Francia

Antes de entrar a enumerar aquellas incursiones teóricas en la defensa de un cine involucrado socialmente, debemos mencionar una primera experiencia práctica poco conocida en la concepción y uso militante del cine como fue la cooperativa Cinéma du peuple puesta en marcha justo antes de la Guerra Mundial, en 1913. Cinéma du peuple fue una iniciativa llevada a cabo por los anarquistas Sébastien Faure y Jean Grave con la ayuda de Gustave Cauvin; su objetivo era producir películas educativas “no-coercitivas” para la clase obrera, exhibidas en la Maison du peuple y en sedes sindicales¹⁵¹². Este proyecto de intervención libertaria produjo varias películas a cargo del valenciano Armand Guerra que rodaría *Les misères de l'aiguille* (1913) con Musidora como protagonista, *Un cri dans la jungle*, *Le vieux docker* y *La Commune* en 1914¹⁵¹³. Cinema du peuple se sustentará durante un tiempo gracias a los suscriptores de *Tierra* donde Guerra escribía artículos. Esta experiencia puede considerarse como seminal en cuanto a la progresiva emergencia del uso de la forma cooperativa en el ámbito de la producción cultural como método de desafío al sistema de producción imperante. En revistas fuera de Francia, como es el caso de la española *Popular Film* (1926-1937), se harán eco de esta experiencia en la que Armand Guerra participó apelando a su tarea crítica:

*Es el triunfo anhelado, porque, por ser Cooperativa, permitirá un buen aprovechamiento del esfuerzo de sus componentes, que no estarán sometidos a imposiciones de patrono alguno. Las condiciones de trabajo, aparte de los imperativos de la legislación vigente sobre tal materia, se la dictarán los mismos socios reunidos en Asamblea. Pocas veces se ha aprovechado la idea cooperativista en la producción cinematográfica, aunque la idea no es nueva. Ya antes de la guerra, Armand Guerra, según nos relataba en un número de Popular Film, hace varios años, había organizado una Cooperativa popular en París con acciones de veinticinco francos.*¹⁵¹⁴

Como veremos, el cuestionamiento del modo de producción será uno de los pilares fundamentales del movimiento cinematográfico militante

¹⁵¹² Jarry, Eric: “The Cinéma du peuple Cooperative venture” en Campbell, Russell y Porton, Richard: *Anarchist film & video*, PM Press, Oakland, 2009, pp. 1-7.

¹⁵¹³ El film está disponible on-line en <http://www.europafilmtreasures.eu/PY/387/see-the-film-the-commune> [Consulta: 16 de marzo de 2011].

¹⁵¹⁴ Al igual que en Francia y otros países como el Reino Unido, la elección de la asociación cooperativa tendría su réplica dentro de las fronteras estatales con experiencias cooperativas como la Unión Cooperativa Cinematográfica Española (UCCE) creada en Barcelona en 1934. Gómez de Enterría, Vicente: “Elogio de la cooperación” en *Popular Film*, nº 447, 14 de marzo de 1935.

durante el Frente Popular francés. Pero antes dibujaremos el proceso desde dentro de la vanguardia y en oposición a ella que sigue la génesis de un dispositivo crítico durante los años veinte.

10.4.1. La política de la militancia vs. la política de la vanguardia

Una vez superada la Gran Guerra, la defensa más relevante del rol social del cine correrá a cargo de Léon Moussinac¹⁵¹⁵ quien, como crítico cinematográfico de *L'Humanité* e introductor del cine soviético en Francia, lanzaría una de sus conferencias más importantes en cuanto a la articulación del cine con la política, "Cinéma: expression sociale"¹⁵¹⁶. El texto de 1927 acompañaba la creación de un nuevo tipo de cine-club obrero llamado Les Amis de Espartacus ese mismo año. Frente la pretensión de crear un verdadero movimiento cinematográfico de masas, con proyecciones semanales durante seis meses en el Grand Casino de París, las acusaciones de competencia desleal y de actuar como agentes provocadores acabaron con sus actividades un año después.

En sintonía con el movimiento de cine proletario llevado a cabo por la iniciativa de Willi Münzenberg en Alemania –Moussinac ingresa en el PCF en 1924–, también en Francia, en 1931, se intenta poner en marcha una Fédération Ouvrière de Ciné-photo. Puesto que la cinematografía soviética estaba prohibida en Francia, películas censuradas nacionales y charlas sobre temas de interés podían ser exhibidas bajo el paraguas de la asociación y aprovechando el carácter de sesión privada para eludir la censura. En este sentido, la red de cineclubs obreros más relevante en Francia será la llamada Les Amis de l'URSS que, junto a la tarea aleccionadora estos circuitos, ofrecían un espacio de resistencia y difusión cultural y cinematográfica que instituciones oficiales no permitían.

¹⁵¹⁵ León Moussinac tenía una experiencia labrada en el ámbito del cine desde los años veinte cuando forma parte del movimiento cineclubista y funda el Club Français du Cinema, el Club des Amis du Septième Art junto a Canudo e introdujo los filmes de Vertov y Eisenstein en Francia a través de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925, *El Acorazado Potemkin* en 1926 sin pasar la censura, en 1927 pone en pie junto a Jean Lods, Les Amis de Spartacus para distribuir y exhibir a nivel masivo films soviéticos que se verá obligado a cerrar un año después. Desde 1924 ingresa en el PCF y en 1932, junto a Raymond Bussières y los hermanos Jaques y Pierre Prévert, Jean-Paul Dreyfus e Yves Allegret se involucra en el grupo de teatro militante Groupe Octobre - disuelto en 1936 por desavenencias con la política del PCF (creciente nacionalismo, acercamiento al sector católico y aceptación del rearme nacional). Será autor de obras como *Naissance du cinéma* (1925), *Le cinéma soviétique* (1928), *L'âge ingrat du cinéma* (1946), *S.M. Eisenstein* (1964) y director de las Editions Sociales Internationales (ESI).

¹⁵¹⁶ Recogido en Jeanne, René (Ed.): *L'Art cinématographique*, Vol. 4, Felix Alcan, Paris, 1927, pp. 23-49 y traducido al inglés por Abel, *French Film Theory and Criticism*, Vol. 1, pp. 414-419.

Ya en la conferencia pronunciada en el Collège Libre des Sciences Sociales el 28 de enero de 1927, Moussinac incidía en varios asuntos entre los cuales destacamos la defensa del cine como una nueva forma de arte con su propia estética, la posibilidad de rechazar la dependencia respecto a una economía capitalista burguesa y el apoyo a la construcción de una nueva economía social sustentada mediante comunidades cooperativas. En cierto modo, este proceder, fruto del entusiasmo del momento, no hacía otra cosa que reafirmar, ahora mediante el materialismo que otorgaban las formas alternativas de producción, esa creencia en el cine como uno de los frutos de la revolución tecnológica que señalaban el camino a la *nueva humanidad* anunciada por los vanguardistas durante la etapa silente: “Whether or not it is a seventh art, a synthetic art, or even an art, the cinema exists, And its existence is prophetic because it hails, in Pierre Scize's words, "a new era of humanity. (...) L'Herbier makes one thing quite explicit: "Until recently a mere toy, tomorrow a formidable tool in the hands of impending democracies, the cinematograph must come to know what it is about, in the service of the future, disinfected of that which has been” y “Thanks to the cinema, we are seeing another, modern form of culture develop, one that we could qualify as geographical”¹⁵¹⁷. Es interesante ver que según Moussinac, la unión entre Arte e Industria estaba generando una contradicción insalvable. Puesto que el acceso a un trabajo creativo cuyo capital era excesivo, hacía imposible llevar a buen puerto lo que para el autor era el principio básico de lo artístico: la autoexclusión en un marco de explotación económica, el trabajo artístico entendido como la responsabilidad social de un artista que trabaja para beneficio de todos. Tras estas palabras que establecen el puente entre la vanguardia y el futuro cine militante, se esconde además la génesis de una crítica al cenáculo de la vanguardia como arte exclusivo de y para una elite intelectual. Moussinac expresará esta crítica de forma más directa en uno de sus textos posteriores “La question d'un film dit d'avant-garde” (1928)¹⁵¹⁸. Estos cambios en la esfera cinematográfica también responden de forma muy precisa a los cambios estructurales que hemos podido analizar al hablar del campo artístico durante el siglo XIX, cuando la bohemia se distingue como un grupo social no sólo de los artificios idealistas del *art pour l'art*, sino que intentan construir un espacio no supeditado a las relaciones sociales del capitalismo y cuya “misión” social como artistas los sitúa en una marco distinto de relaciones laborales: “it overcame obstacles, created the means itself; and, when necessary, the artist

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 415.

¹⁵¹⁸ Originalmente publicado en *Le Cinema soviétique*. En castellano en Moussinac, Léon: “El problema del film llamado de vanguardia” en *El cinema soviético*, Atehia, Madrid, 1931, pp. 209-214.

gave up a little of his own blood”¹⁵¹⁹. De este modo, atendiendo tanto al valor de uso que le pertenecía al cinematógrafo como arte de masas y a la naturaleza capitalista de la industria cinematográfica, la única manera de proceder era el trabajo colectivo, puesto que permitía realizar esfuerzos que un individuo aislado no podía asumir: la comunidad iba a garantizar al artista su independencia, ya que será en el interés de la comunidad.

Ése era para Moussinac el asunto primordial a tratar y no tanto la cuestión de la forma -*It is useless to speak of aesthetics; no longer are we the dupes of words*¹⁵²⁰-, que había constituido el eje central de los debates sobre cine.

Poco después, al defender ese valor social, un valor también determinado por el interés de Moussinac sobre el cine y la teoría cinematográfica soviética repetirá cierto discurso leninista peyorativo en contra de “los artistas de laboratorio” que para él representan, ciertos núcleos de la vanguardia, específicamente la tendencia más abstracta de la segunda vanguardia¹⁵²¹:

*Una pseudo-vanguardia. Porque se trata de un grupo artificial y arbitrario, posterior a toda teoría y con teorías contradictorias. El “cinema puro”, como se dice en París y en Berlín, no ha preocupado a los cineastas rusos más que en la medida en que era susceptible de responder a una necesidad del espíritu y del corazón del hombre. El film “abstracto” (Ruttman, Man Ray, Hans Richter, Chomette) no es más que una experiencia de laboratorio, muy útil, pero que no puede servir sino a algunos iniciados o prácticos, en oposición con los verdaderos destinos del cinematógrafo.*¹⁵²²

¹⁵¹⁹ Abel, *French Film Theory and Criticism*, Vol. 1, p. 416.

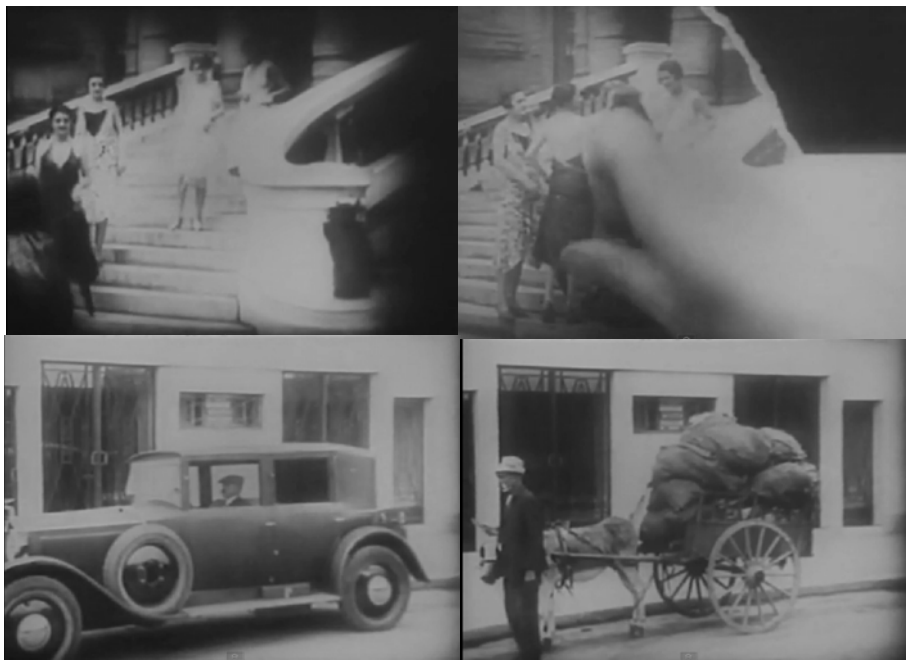
¹⁵²⁰ *Loc. cit.*

¹⁵²¹ Corriente distinta de la llamada por Delluc corriente impresionista o “vanguardia narrativa”, emergida en 1919 y expandida hasta 1928, formada por Dulac, Gance, Delluc, L’Herbier y Epstein quien defenderá la primacía del montaje como elemento específico y constitutivo del cine. La segunda vanguardia es aquella desarrollada entre 1924 y 1930 en contacto sobretudo con artistas y movimientos extra-cinematográficos como las corrientes como el arte abstracto de Léger -cine puro- con el que también experimentará Dulac, la inspiración dada y surrealista de René Clair, Man Ray, Dulac, Buñuel e incluso Vigo. En Labarrère, André Z.: *Atlas del cine*, Akal, Madrid, 2009, pp. 175-176. Cabe mencionar aquí la superación de este modelo teórico sobre las vanguardias clasificadas según el montaje en el estudio de Deleuze basado en la idea de cuatro tipos de montaje -y rebasando el marco de la vanguardia francesa-: el montaje orgánico-activo del cine americano; el montaje dialéctico del cine soviético; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa; el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán. En Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 85.

¹⁵²² Moussinac, “El problema del film llamado de vanguardia”, p. 214.

No obstante, junto a esta tendencia y desde 1925, los cineastas ya sostienen un discurso cada vez más politizado en detrimento de las discusiones sobre cuestiones plásticas cuando, por ejemplo, René Clair reduce la cuestión del cine al mero cambio de las condiciones materiales de existencia¹⁵²³.

Además hemos de tener presentes experiencias pioneras en la reflexión e implantación de dispositivos críticos que manifiestan muchos casos inmersos en el campo de la vanguardia. Podemos encontrar una voluntad militante en un título antibélico como *J'accuse* (1919) de Gance, que precisamente se hacía eco del título de Zola que a su vez había representado el nuevo rol social del artista en pleno siglo XIX; también Gance situaba como protagonista a un joven poeta, Jean Díaz, enviado a la infantería de la IGM; también el inventor de la mise en scène moderna, André Antoine, adaptaría a Zola en 1921 en el film *La Terre*. Otras prácticas pioneras fueron la organización mediante cooperativas, como hemos visto a razón de Cinema du peuple, o bien la creación de textos que pretendían articular un tono de realismo social con la experimentación formal, tal y como se dio en algunas producciones de estos vanguardistas como *Corazón Fiel* (*Coeur fidèle*, 1923) de Epstein, la crítica social a través del manifiesto de *Rien que les heures* de Cavalcanti (1926) “cuya sucesión de imágenes puede restituirnos la vida” y que a través del uso dialéctico de imágenes de abundancia vs. miseria, o de retratar los barrios más pobres de París, consigue elaborar un contrarelativo a las sinfonías urbanas, género donde comúnmente se ubica este film.



¹⁵²³ Clair, René: “Cinéma pur et cinéma commercial” en *Cahiers du mois*, nº 16-17, 1925, pp. 89-90.

Rien que les heures anunciaba en los primeros minutos del film “Ce n’est pas la vie mondane et élégant...c’est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...”

El caso subversivo paradigmático en esta etapa de la transición hacia el sonoro va a ser Jean Vigo - *A propós de Nice* (1929) junto a Boris Kauffman, *Cero en conducta* (*Zero de Conduite* 1933); *L’Atalante* (1934)-. Vigo también había proclamado la responsabilidad social del medio y de los cineastas en “Vers un Cinema Social”, una conferencia pronunciada en el Vieux-Colombier el 14 de junio de 1930¹⁵²⁴. En ella se refería al cine social como aquel encargado de estimular ecos en el público y como ejemplo de ello señalaba *Un perro andaluz* (*Un chien andalou* 1929) y la secuencia en la que el globo ocular de una mujer es cortado con una navaja, imagen con la que Buñuel conseguía señalar la paradójica contradicción de un espectador que no puede soportar esa imagen pero sí acepta con apatía los horrores del mundo. Para Vigo se trataba de conseguir hacer intolerable todo aquello que aceptamos sin reservas, desvelar los prejuicios a través de esa “poesía salvaje”. De este modo, *A propós de Nice* pretendía lo mismo que *Un perro andaluz*: suscribir un cine que trate asuntos provocativos, asuntos que corten la carne¹⁵²⁵.

¹⁵²⁴ Vigo, Jean: “Vers un cinéma social” (1930) -traducido como “El punto de vista documental. À propos de Nice” [Romaguera-Alsina, *Op. cit.*, pp. 134-138]- en *Jean Vigo. Oeuvres de cinéma*, Pierre Lehrminier,/Cinémathèque Française, París, 1985, pp. 65-67. Recordemos aquí la ascendencia de Vigo cuyo padre, Miguel Almercyda (Eugène-Bonaventure de Vigo), había sido un anarquista de origen español presuntamente asesinado tras su arresto en prisión.

¹⁵²⁵ Al contrario de esta lectura de Vigo de *Un perro andaluz*, Buñuel negaría rotundamente que se tratase de un film de crítica social, cosa que sí sucedía, para Buñuel, en *La edad de oro* (1930): “El mayor escándalo del surrealismo y un explosivo cóctel cinematográfico”. Al respecto de esta negativa de Buñuel a aceptar *Un perro andaluz* como crítico, Victor Fuentes comenta: “Con el inesperado éxito de *Un perro andaluz* se cernió sobre Buñuel una amenaza bajo la cual ha sucumbido tanta obra subversiva vanguardista: la de la asimilación de su tendencia afirmativa, implícita en su calidad de experimentación artística, por el orden al que se venía a oponer. De ahí que en su segunda película, *La edad de oro*, se asegurara que el filo de su navaja corta toda posibilidad de asimilación.” En Fuentes, Victor: *Los mundos de Buñuel*, Akal, Madrid, 2000, p. 35.



En *A propós de Nice*, las imágenes ralentizadas eran deformadas hasta componer un cuadro grotesco, deformando actitudes y escenarios de la sociedad moderna o de la burguesía.

El panfleto arremetía contra la concepción de Georges Duhamel, enfrentándose éste a Benjamin, de que el cine era un espectáculo que no demandaba ningún esfuerzo intelectual, ni intercambio de ideas ni respuesta a ninguna cuestión, no podía ser educativo... Así Vigo remarcaba el valor reflexivo de un cine que provocase y defendiese la justicia social. De este modo el documental o la ficción podría servir a tales objetivos sociales, distinguiéndose eso sí, tanto del género común del newsreel como del documental tradicional a través del peso de cierta subjetividad y de una toma de postura¹⁵²⁶, factores éstos que podríamos traducir por el concepto de “autoría”. Las palabras de Vigo eran:

Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor.

Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes.

Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra. (...)

En efecto, apenas indicados la atmósfera de Niza y el espíritu de la vida que allí se lleva –y en otras partes también, por desgracia!–, el film tiende a la generalización de groseras diversiones situadas bajo el signo de lo grotesco, de la carne y de la muerte, y que son los últimos estertores de una sociedad abandonada a sí misma hasta darles náuseas y hacerlos cómplices de una solución revolucionaria.¹⁵²⁷

¹⁵²⁶ Grottle, *Op. cit.*, p. 499.

¹⁵²⁷ Romaguera-Alsina, *Op. cit.*, p. 138.

Por su parte también Buñuel se convertirá en un caso explícito de práctica crítica sobre todo con *La edad de oro* (L'Âge d'or, 1930) y *Las Hurdes* (1933), no sólo rechazando las formas de producción industrial y proponiendo una crisis del modo de representación tal y como lo venía haciendo la vanguardia surrealista sino que arremetía “contra los pilares de la sociedad burguesa: familia, patria, religión y ejército”¹⁵²⁸.

Sin embargo, el reverso oscuro del mito que se empezaría a forjar después de la muerte prematura de éste en 1934 revelaba la presente situación del cine francés, tal como comenta Elizabeth Grottle: “Vigo's career illustrates just how difficult it was to realize the objective of a socially conscious and critical French cinema during the early thirties, given the socio-economic and political context. Politically motivated film censorship, and the domination of film production by the big conglomerates of Pathe and Gaumont tended to inhibit the development of such a cinema.”¹⁵²⁹

Por otro lado, en relación a los vínculos entre política y vanguardia, cabría mencionar aunque sólo fuese de pasada, las propuestas del grupo surrealista y algunas figuras colindantes. Los miembros que formaron este movimiento, procedentes del entorno de la revista *Littérature*, desarrollaron técnicas que subvertían las convenciones literarias – “Les champs magnétiques” (1919) y “L'entrée des médiums” (1922) son considerardos dos de los textos proto-surrealistas más relevantes de *Littérature*¹⁵³⁰– para luego intentar someter a transgresiones más radicales las relaciones simbólicas que el “mito de la modernidad” había establecido con su exaltación del racionalismo. De igual modo, subyacen a esta revolución lingüística, la subversión del orden moral burgués y sus relaciones de poder. Algo que los llevaba, a través de la lectura de Freud, a evidenciar que las diferencias sexuales estaban culturalmente –y no naturalmente– construidas. De este modo, el concepto “revolución” acompañará la deriva del movimiento –cabe mencionar que el surrealismo será una de las pocas vanguardias cuya actividad se perlonga durante todo el siglo XX– ya en la primera publicación periódica *La révolution Surréaliste* (1924-1929) donde aparecerá el Manifiesto del Surrealismo en 1924 firmado por Breton y al que le seguirían un Segundo manifiesto en 1928, un tercero en 1936 firmando junto a Trotsky el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente y los Prolegómenos a un tercer Manifiesto del surrealismo en 1942; como en la segunda revista cuyo título, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), hacía aún más hincapié en el proyecto político del surrealismo que, en su unión entre Romanticismo, psicoanálisis y revolución, habría de librar la batalla desde el plano individual del sujeto: “*Transforma el mundo*, dijo

¹⁵²⁸ Fuentes, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵²⁹ Grottle, *Op. cit.*, p. 500.

¹⁵³⁰ Fer-Batchelor-Wood, *Op. cit.*, p. 52.

Marx; *cambiar la vida*, dijo Rimbaud, para nosotros estas dos consignas son una sola”¹⁵³¹. En 1925 Breton se afilia al PCF junto a Paul Eluard, Louis Aragon y Benjamin Péret para abandonarlo en 1933 debido a algunos viajes a la URSS de miembros surrealistas que revelaban la grave situación del país. Incluso algunos compañeros de Breton serían encarcelados, motivo que detonaría una acalorada discusión con Aragon en el Congreso Mundial de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1935, siendo Aragon el único del grupo surrealista que defendería la política de terror estalinista y que permanecería fiel a los dictados de Moscú –defendiendo los Gulag- y sólo crítico tras las revelaciones de Khrushchev en 1956.

La propuesta surrealista, *Le Paysan de París* de Louis Aragon y la *Nadja* de Breton, marcarían una profunda huella en Benjamin quien, desde la óptica del materialismo suscitado por los surrealistas, lanzaría su último proyecto sobre *Los Pasajes*¹⁵³²: “Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el Manifiesto Comunista exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales”¹⁵³³.

Es interesante mencionar aquí una figura que estuvo cercana a los surrealistas en sus inicios como fue Georges Bataille, quien compartía interés junto a éstos por la subversión moral propuesta por Sade y Lautréamont y representaba una alternativa crítica a la modernidad democrática y frente a la vía mayoritaria de oposición al fascismo representada por las Ligas. Bataille recuperaba el legado nietzscheano en su subversión de todo régimen partiendo desde la idea misma de valor. Sin embargo, el interés que puedan despertar las aportaciones de Bataille, desligado ya de cualquier vinculación a la política de Partido y menos aún del PC, tendrán que ser reexaminada fuera del marco de los años treinta y en contacto con las líneas trazadas por el post-estructuralismo francés – Bataille será recuperado por *Tel Quel-* dada la tentativa de ambos en “desbordar” la antiguas formas políticas¹⁵³⁴, algo que por ejemplo acabará influyendo en poéticas independientes de cualquier categorización como las

¹⁵³¹ En Breton, André: *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris, 1935, p. 68. Citado en De Micheli, *Op. cit.*, p. 176.

¹⁵³² Para más información sobre la relación de “fascinación” de Benjamin hacia el movimiento véase Löwy, Michael: “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario” en *Acta Poética*, Vol. 28, nº 1-2, 1972, pp. 75-92.

¹⁵³³ En Benjamin, Walter: “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” (1929) en *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1971, pp. 41-62.

¹⁵³⁴ Inspiradas en el legado de Bataille y otros, aparecerán nociones tan apremiantes en la oleada post-sesentayochista como la *différance* de Jacques Derrida.

de Pier Paolo Pasolini. Por el camino nos dejaremos a otros, también en esta estela que pretendía un reencantamiento del mundo, como Artaud¹⁵³⁵ y su método, diametralmente opuesto al de Brecht, a través de una implicación total con lo representado y contenido en el Teatro de la crueldad. De hecho, Artaud se implicó muchas veces en proyectos cinematográficos como actor – en *Napoleón* de Gance o en *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer-, como teórico y como guionista de *La concha y el reverendo* de Germaine Dulac (*La coquille et le clergyman*, 1928) –proyectos que abandonará tiempo después– puesto que veía en el medio cinematográfico: “una profunda renovación de la materia de las imágenes, en una verdadera liberación, en ningún caso azarosa, sino ligada y precisa, de todas las fuerzas ocultas del pensamiento”¹⁵³⁶. De este modo, Artaud se vincularía más a las prácticas abstraccionistas de la vanguardia de los veinte y no tanto a la actividad de los grupos militantes frentepopulistas.

10.4.2. La política de la militancia: hacia el Frente Popular

Antes del ascenso del Frente Popular al gobierno, el movimiento cultural que lo sostuvo desde 1934 insufló también el campo cinematográfico. La relación de éste con el cine, por tanto, ha sido fechado por Guillaume-Grimaud a partir de 1935¹⁵³⁷ y no tomando como punto de arranque las elecciones del 36.

En fechas anteriores a la gestación del Frente Popular podemos encontrar algunos ejemplos pioneros en la articulación de cine y política, aunque de forma no plenamente identificada con la ideología del Frente Popular, sí evidenciando algunos modos de hacer. Tras los años de crisis, a partir de 1932, se empezaría a generar una relevante fuerza de subjetivación de la clase obrera a través de un movimiento cultural que emergía a caballo entre la creciente popularidad del PCF, el agitado movimiento sindicalista y la coalición socialdemócrata o grupos ácratas y su órbita. A menudo se ha señalado que el dirigismo cultural no era un rasgo característico del contexto francés, la intelectualidad francesa que iba a dar empuje al Frente Popular estaba componiendo un espectro político a base de una mezcla heterogénea de tendencias, de artistas de diversa procedencia que trabajaban juntos bajo proyectos comunes, simpatizantes de la izquierda, militantes y figuras independientes –el mismo Renoir no va a militar nunca en ningún partido–.

¹⁵³⁵ “Pero el totemismo es actor pues se mueve, y está hecho por actores; y toda cultura verdadera se apoya sobre los medios bárbaros y primitivos del totemismo, por lo que deseo adorar la vida salvaje, es decir enteramente espontánea” Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978 (1938), p. 8.

¹⁵³⁶ Artaud, Antonin: “Distinción entre vanguardia de fondo y vanguardia de contenido” en *El cine*, Alianza, Madrid, 1982, pp. 16-17.

¹⁵³⁷ Guillaume, *Op. cit.*, p. 6.

De igual modo, muchos se acercaron al órgano de la Union International d'Écrivains Révolutionnaires (UIER), réplica de la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) en Francia, donde el liderazgo de Henri Barbusse también iba a intentar atemperar el extremado liderazgo cultural que la URSS imponía en el movimiento obrero internacional¹⁵³⁸. En este sentido, recordemos que figuras como André Breton clamarían por la independencia del arte frente al debate vanguardia vs realismo socialista¹⁵³⁹. Según comenta Buchsbaum, el trabajo de base desde un frente cultural de izquierdas se estaba forjando desde 1930 a través de la solidaridad de un grupo de artistas con las demandas de la clase obrera; éstos acudirán a trabajar en fábricas, organizando conciertos, obras teatrales, programaciones cinematográficas...

*In fact, artists and intellectuals had actively supported and participated in the Popular Front for several years, building a broad Left cultural movement that played a significant role in galvanizing popular support for the political alliance*¹⁵⁴⁰.

Si rastreamos el entorno del Groupe Octobre¹⁵⁴¹, en marzo de 1933 el grupo presentaba una programación encabezada por la exitosa obra *La Bataille de Fontenoy* del ácrata Jacques Prévert, donde se incluía también una película: *La Pomme de terre* o *Prix et profits* (1931) realizada por Yves Allegret y los hermanos Prévert y financiado por el educador Celestin Freinet a través de su Coopérative de l'Enseignement Laïc. Como ya hemos introducido en un capítulo anterior, ésta puede considerarse como otra de las experiencias pioneras en la producción mediante métodos cooperativos y de forma independiente a la gran industria. Freinet estaba involucrado pues en

¹⁵³⁸ Buchsbaum añade la manifestación de Barbusse acerca de la literatura *proletaria* frente a las críticas del núcleo duro de la RAPP: "it was not born with the revolution of 1917, but in the slow growth of the worker movement over the last 50 years. And it is in our Western countries that it has developed, and it reflects at the same time the grandeur and the weakness of this worker movement". Buchsbaum, Jonathan: "Toward victory: Left Film in France, 1930-35" en *Cinema Journal*, Vol. 25, nº 3, Spring, 1986, p. 26

¹⁵³⁹ Véase por ejemplo "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" (1938) junto a Trotsky y Diego Rivera en el recopilatorio de textos y manifiestos Bretón, André: *Surrealismo frente a Realismo Socialista*, Tusquets, Barcelona, 1973.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁴¹ Grupo de teatro proletario en activo desde 1932 a 1936 y miembro más relevante de la Federación de los Teatros Franceses Proletarios, del Fédération du Theatre Ouvrier, fue fundado por Jacques Prévert, quien estraba en no pocos conflictos con las políticas del PCF, y colaboraron asiduamente miembros como el poeta Marcel Duhamel, Jean Paul Dreyfus (Le Chanois), Henri Cartier-Bresson, el compositor Joseph Kosma, el escenógrafo Alexander Trauner y actores como Jacques Brunius, Guy Decomble, Sylvain Itkine, Pierre Prevert y Sylvia Bataille. El grupo se inauguró con el estreno de su primera obra de J. Prévert, *Vive la presse*, una crítica al uso de la propaganda en la prensa popular. Para más información véase Fauré, Michel: *Le Groupe octobre*, Christian Bourgois, Paris, 1977.

proyectos educativos experimentales y a través del cinematógrafo buscaba explicar los principios de la plusvalía que Marx describía en sus escritos. De este modo, la cosecha de la patata por parte de una familia campesina y el itinerario que ésta sigue hasta el momento de su consumo servía para exponer las necesidades básicas de la familia que difícilmente son cubiertas debido al crecimiento exponencial del coste de la patata que finalmente no será cubierto por el precio que el comerciante ofrece por ellas. El itinerario sigue hasta llegar al consumo de la misma... La conclusión que se extrae de todo ello es el abuso cometido en la etapa de distribución de la mercancía que permite una apropiación, y no por parte del productor campesino, de la plusvalía que genera la patata – algo similar podríamos observar en la industria cinematográfica francesa donde precisamente el sector de la distribución era el que en plena crisis supo generar mayores beneficios-. La película exclamará pues la necesaria supresión de los intermediarios a través de una alianza entre campesinos.

Otro filme temprano y de propaganda política que señala el creciente interés del PCF por el medio será *La Crise* (1932), financiada por la Federación de Indre-et-Loire del PCF, se basará en una “exaltación del tercer periodo del Comintern”, es decir, en la vía revolucionaria de clase contra clase y alejada aún del espíritu de coalición frente al fascismo. En las secuencias de *La Crise* hallamos material reciclado de otros filmes: material extraído de *Entusiamo* de Vertov¹⁵⁴², material filmado de los ataques policiales a las manifestaciones en la avenida Kurfurstendamm de Berlín, imágenes extraídas del film de Piel Jutzi para Prometheus sobre el 1 de Mayo *Blutmai 1929* y seguramente otro material diverso extraído de otros films se hallan incorporados a esta película, puesto que la mezcla de material extraído de los noticieros o películas del circuito obrero era una práctica común y por tanto, podemos intuir que los derechos de ese material que circulaba por estas estructuras alternativas o bien eran inexistentes o bien se sobreentendía la libertad de uso, distribución y exhibición.

Volviendo a *La Crise*, el argumento trataba de denunciar el militarismo e imperialismo de occidente mediante la exaltación del pacifismo atacando la “política hipócrita del socialismo” (denunciando explícitamente a Maginot, Tardieu, Doumer, Fernand Guisson) y contrastando con imágenes de la promesa socialista que supuestamente iban a traer las granjas colectivizadas de la URSS.

Por su parte, la coalición Socialista a través del Servicio Cinematográfico de la SFIO, sección que se acabará especializando en la producción de noticieros, también producirá algunos documentales de propaganda en 1935 como el corto *Le mur des fédérés* y el film que rememora

¹⁵⁴² Buchsbaum, Jonathan: *Cinéma Engagé: Film in the Popular Front*, University of Illinois Press, 1988, p. 49.

la represión de la Comuna de 1871, *14 juillet 1935*. Desde el entorno socialista, tras el cese de las actividades del Servicio Cinematográfico, Germain Dulac formará el grupo llamado Mai 36, ya en el marco del Frente Popular, desde donde realizará *Le retour à la vie*.

Mientras tanto, en el seno de la industria, la representación obrera en el cine comercial no es difícil de rastrear en comedias sobre la ascensión social a través del trabajo o sobre el intercambio de roles sociales. Una tendencia donde algunos filmes destacan por su calidad y cierto discurso crítico como el de René Clair *Viva la libertad* (A nous la liberté, 1931); *Boudu sauvé des eaux* de Renoir (1932), *Du haut au bas* (G. W. Pabst, 1933) o *Gardez la souris* (Paul Fejos, 1933)¹⁵⁴³. *Si j'étais patron* (1934) o *Un oiseau rare* (1935) de Richard Pottier también han sido consideradas películas políticas, aunque de baja intensidad, frente a la llegada a las pantallas de *Le crime de M. Lange* en 1935 – cuando queda instaurado históricamente el inicio del frentepopulismo cinematográfico¹⁵⁴⁴.

Pero antes de adentrarnos de pleno en el Frente Popular es necesario no olvidar mencionar uno de los filmes donde Renoir se pone a prueba como “autor” del frentepopulismo cinematográfico como es *Toni*.

10.4.3. La puesta en práctica de la autoría y el trabajo colectivo en *Toni* (1934)

Considerado como un drama obrero, *Toni* fue producida por Les films Marcel Pagnol y Les Films d'Aujourd'hui, “por espíritu de contradicción, Renoir sentó en ese momento las bases, o al menos los cimientos, de los que surgiría, diez años más tarde, el neorrealismo.”¹⁵⁴⁵ Pero, tal y como apunta Bazin, el cine francés del Frente Popular iba a evolucionar por otra vía, la del “romanticismo naturalista y una mitología social muy estilizada”, es decir, *Toni* propone otro modelo de realismo a la contra de los procedimientos estilísticos imperantes en esos años, uso del sonido directo, rodaje en exteriores – que ya había introducido Marcel Pagnol en *Jofroi* y *Angèle* (1934) y en enclaves naturales, participación de actores no profesionales autóctonos de la región, el uso de dialectos y acentos...en última instancia se trataba de la *transparencia como propuesta*

¹⁵⁴³ Monterde, *Imagen negada*, pp. 147-148.

¹⁵⁴⁴ Otros filmes situados en marcos diversos pero también con una voluntad crítica serán *La Maternelle* de Jean-Benoît Lévy¹⁵⁴⁴ y Marie Epstein (1933) o el burlesco y surrealista film de Pierre Prévert *L'affaire est dans le sac* (1932) con participación de los octubristas, trataba sobre el rapto de un millonario al que nadie rescata por estar demasiado ocupado explotando al trabajador. *L'affaire est dans le sac* se trataba en último término de un homenaje a los cómicos americanos del cine mudo. Guillaume-Grimaud, *Op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁴⁵ Bazin, André: *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*, Paidós, Barcelona, 1999 (1973), p. 46.

*ética*¹⁵⁴⁶ y un sutil uso de la cámara que Moussinac señalaría como *cinéma du quotidien*, como *verité documentaire*¹⁵⁴⁷.



Imágenes de los emigrantes llegados a Francia en *Toni*, casi íntegramente rodada en exteriores

Esto nos conduce a citar aquellas palabras de Bazin cuando se refería a los *cinéastas que creen en la realidad frente a los que creen en la imagen*¹⁵⁴⁸ –y que están vinculados al modo de hacer de la vanguardia-. En este sentido, Renoir es el ejemplo paradigmático de los primeros y del giro que supuso la total normalización del cine sonoro. Esta normalización supondrá también, vía Renoir, la reformulación del concepto de realismo que emerge como práctica cinematográfica en los márgenes de la industria y en los márgenes del cine de propaganda, en este sentido podríamos considerar que la película de *Toni* representa también una puesta en crisis de las tendencias formales y productivas ejercidas hasta aquél momento en el país gallo. Tal y como veremos este giro del realismo, dentro de la historia del cine, está operando en un doble sentido: por un lado la definitiva instauración del sonido representa la culminación del modo de representación institucional basado en la transparencia y en los modelos realistas por encima de los formalistas –recordemos que ello sepulta también definitivamente las prácticas de vanguardia- y por otro lado, como reverso de ese proceso de institucionalización se acaba de perfilar la figura del autor –también fuera del cenáculo de la vanguardia-.

Tal y como ha señalado Àngel Quintana¹⁵⁴⁹, el mismo Renoir puede ser considerado como el paradigma de la culminación del proceso de legitimación e institución cinematográficas en la que se alza como autor, tanto por su diálogo con una tradición cultural determinada como por su capacidad de innovación y reflexión ontológica del propio medio

¹⁵⁴⁶ Quintana, Àngel: *Jean Renoir*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 115.

¹⁵⁴⁷ Guillaume-Grimaud, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁴⁸ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000 (1975), p. 82.

¹⁵⁴⁹ Quintana, *Jean Renoir*, pp. 9-17.

cinematográfico que lo sitúan, a la vez, en la génesis de la modernidad cinematográfica¹⁵⁵⁰, como por la apuesta en torno a la reflexión sobre la función representativa del cinematógrafo en sus películas o por ser el punto de arranque hacia la sistematización de la política de los autores que realizará la Nouvelle Vague.

El motivo más relevante por el que *Toni* ha de entenderse en la estela de un cine como dispositivo crítico es la plataforma que esta película brindó a Renoir y a través del trabajo con Pagnol con el productor Pierre Gaut y con Pierre Braunberger (director comercial), que junto a Karl Einstein (coguiónista) formaban Les Films d'Aujourd'hui, para realizar un film de forma cooperativa al margen de la industria y poniendo en cuestión los métodos clásicos de la producción comercial. Renoir se referiría así a su película: "*Toni*, c'était pour moi la possibilité de "tourner" réellement, de sortir de ce conformisme imbécile qui est celui de tellement de gens qui dirigent notre industrie. Bref, c'était cette liberté d'esprit et de corps sans laquelle personne au monde n'est capable de faire du bon travail"¹⁵⁵¹. Un sistema éste ideado por Pagnol ya en producciones anteriores y que le otorgaba mucha autonomía, contaba con un equipo de actores, un estudio, un equipo de sonido y un laboratorio donde trabajaban colectivamente. En teoría, con el mismo equipo de personas, Les Films d'Aujourd'hui tenía que producir más de un proyecto – un *Leviathan* que sería llevado a cabo junto al hermano de Renoir, Pierre; *Magie noire*, un documental sobre el África negra; y *Journal d'une femme de chambre* que finalmente realizará Renoir ya en su exilio en EEUU en 1946¹⁵⁵².

Desde otro punto de vista *Toni*, aparte de introducir en escena la problemática de la inmigración italiana y española, alejándose sustantivamente de los temas de la Belle Époque, apunta hacia los grandes temas que configuran los relatos del Frente Popular: la solidaridad obrera y el posterior sentimiento de fracaso frente a los designios del destino y a la determinación social, el asesinato y la muerte como única forma de resolución del conflicto o como cuestionamiento de las bases ético-morales sobre las que se levanta la cultura occidental. *Toni* también prefigura el estilo de Renoir y sus movimientos de cámara cuyo objetivo es abrir el

¹⁵⁵⁰ Renoir se adelanta a la modernidad cinematográfica de varias maneras y a través de diversas películas, por ejemplo en *Toni* adelanta rasgos que serán explotados por el neorrealismo italiano, en *Boudu sauvé des eaux* (1932) trata sobre la puesta en crisis de los valores ilustrados a través del enfrentamiento nietzscheano entre un dionisiaco Boudu y el burgués y racional Lestingois. En esta película comenta Quintana, "la gran subversión reside en la forma en que muestra la aparente integración de la alteridad, como un acto de hipocresía burguesa". *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁵¹ Citado en Tesson, Charles: "La Règle et l'esprit. La production de *Toni*" en *Cinémathèque* nº 1 y 2, 1992-1993, pp. 44-59 y 86-97.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 50.

cuadro y por ende su efecto de realidad, de hecho se nos avisa desde el comienzo del film que éste está basado en “hechos reales”, en las noticias aparecidas en la prensa francesa, como si ante todo prevaleciese el carácter indicativo de la representación. En cuanto al relato circular que se nos pone es escena, la frustrada historia de amor entre un emigrante italiano, obrero de la cantera de Martigues, y la sobrina española de un campesino, que frente a los abusos de su marido, otro emigrante belga y prefiguración de personajes fascistoides del cine frentepopulista -como el controlador de *La vie est à nous*- comete un asesinato del que dará la cara de forma justa. En este sentido cabe mencionar el marcado alejamiento de éste film respecto a los edulcorados trabajos sobre la ascensión social de la época.

10.5. Iniciativas del Frente Popular al margen de la industria: las tensiones entre el cooperativismo y la figura del autor

Como ya hemos podido comprobar, el Estado francés no va a jugar un papel directo en la producción cinematográfica del Frente Popular tal y como se esperaba; tampoco los movimientos de base encontrarán una posición cómoda y estable. El Grupo Octubre no colaborará nunca con el gobierno de Blum. La transición al sonido sufrida en los primeros treinta había elevado los costes de producción, cosa que hacía aún más difícil considerar el cine como un medio ágil para los movimientos socio-culturales que se decantaban hacia la literatura y el teatro; y tampoco la industria había mostrado demasiado interés en abastecer el pequeño mercado amateur¹⁵⁵³. Por su parte, los partidos tampoco asumirán un papel relevante, en todo caso apoyan algunas estructuras mediante la financiación de films de propaganda. Las iniciativas cinematográficas vinculadas a éstos siempre parten de forma independiente respecto a la cúpula, aunque ello no impidiese que las unidades de producción se consideraran en términos exclusivamente propagandistas.

Por ejemplo, el Servicio Cinematográfico de la Federación Socialista del Sena fue un proyecto de la militancia socialista y no del partido. La dirección del grupo corría a cargo del periodista Marcel Pivert quien también pondría en marcha la Association des Directeurs de Cinéma du Front populaire, realizando una treintena películas de partido e informativas entre 1935 y 1937, también anunciadas por la publicación oficial socialista *Le Populaire* y pensadas exclusivamente en términos de propaganda política del partido. Esta misma organización tenía un archivo de unos 35 filmes comerciales de “contenido social” entre los que contaban películas de procedencia diversa como el de Slatan Dudow *Kuhle Wampe* o *Nuestro pan de cada día* de Vidor, la coproducción de GFFA-*Nero Carbón* y *Cuatro de*

¹⁵⁵³ Buchsbaum, *Cinema Engagé*, p. 42.

infantería de Pabst, *El Crimen del Sr. Lange* (Le Crime du Monsier Lange, J. Renoir; 1935), *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone 1930), la pacifista *Niemandsland* (Victor Trivas, 1931) o *Muchachas de uniforme* (Madchen in Uniform, Leontine Sagan; 1931).

Así pues, la reflexión artística tampoco será, en el caso de la órbita socialista, un pilar esencial de la práctica cinematográfica. No obstante, sí debemos subrayar la consideración especial que Pivert dio al medio cinematográfico por primera vez en el círculo socialista donde, según el guionista Louis Chavance, el Servicio fue el primero en tomarse al film de forma seria en Francia¹⁵⁵⁴. El servicio producirá dos films propios, el pacifista *Le Mur des fédérés*, un corto documental sobre la manifestación de conmemoración de la comuna, y *La manifestation du 14 juillet 1935*, que filma otra manifestación con motivo del aniversario de la Toma de la Bastilla, momento en el que se pronuncia el juramento de la Reunión Popular, inicio de la coalición frentepopulista¹⁵⁵⁵. Curiosamente, ambos filmes fueron posibles gracias a los aportes económicos de Jean Epstein¹⁵⁵⁶.

Desde dentro del entorno de los socialistas que pretendía aglomerar a los cineastas independientes de la izquierda se organizó la unidad cinematográfica de Germaine Dulac, Mai 36, de la que habría de surgir un único título, *Le Retour à la vie*. A pesar de la vinculación de Dulac, tanto con el círculo artístico de los impresionistas como los de la segunda vanguardia, a partir de los años treinta la cineasta se dedicará exclusivamente a la realización de noticieros y tareas administrativas más que artísticas para la Gaumont y France-Actualités¹⁵⁵⁷. Sin embargo, Dulac continúa reflexionando sobre el medio y sobre el género de los newsreels, ella entendía también la posibilidad de generar un discurso crítico y propio desde los encorsetados márgenes del noticiero, con una mirada excepcional, Dulac supo ver en este medio marginal un lugar para la reflexión teórica y la intervención “artística” y política:

Scientific films and newsreels, the former on account of their educational importance, the latter because of their social significance,

¹⁵⁵⁴ Recordemos que el interés político y cultural solía ser dominio del teatro y la literatura tanto para comunistas como para socialistas. Buchsbaum, *Cinéma Engagé*, p. 50.

¹⁵⁵⁵ Sobre las prácticas de la SFIO véase Sánchez Alarcón, *Op. cit.*, pp. 218-227.

¹⁵⁵⁶ Del Servicio se conocen otros títulos no localizados: *Les Bastilles 1789-1935* y *La Commune* y los realizados ya bajo gobierno Frente Popular, *Boulogne socialiste*, *L'Attentat contre Léon Blum*, *Le Deuxième Paris-Roubaix travailliste*, *Le Conseil National extraordinaire du 10 mai 1936* y *L'inoubliable manifestation du Vélodrome d'Hiver du 7 juin 1936*. *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁵⁷ Maule, Rosanna: “The Importance of Being a Film Author: Germaine Dulac and Female Authorship” en *Senses of cinema*, nº 23, November-December, 2002, disponible on-line en <http://www.sensesofcinema.com/2002/23/dulac/> [Consulta: 12 de abril de 2011].

*are perhaps the productions that have best captured the spirit of cinema, by registering real life without any commentary, in its various distinctive movements. Being somewhat neglected by commercial interests, having developed at some remove from the constraints of film as spectacle, and thus being protected from the censorship of thought, they have been able to escape the strict, confining and oppressive discipline which is applied to commercial movies, and to bring out the universally human, social and true visual features of cinema.*¹⁵⁵⁸

Su postura sería la de la mínima intervención sobre la realidad a filmar¹⁵⁵⁹ y alejarse de los grandes eventos con presentaciones grandilocuentes que no pasaría desapercibido para algunos críticos de la época¹⁵⁶⁰. Esta postura llevará a algunas historiadoras a situar a Dulac como un anticipo de la modernidad de Jean Rouch y Edgar Morin cuando a través de *Chronique d'un été* (1960) propongan, no una verdad inequívoca tal y como veíamos en el proyecto de kino-pravda de Vertov, sino una verdad subjetiva además de su defensa de la improvisación y la mínima intervención: Dulac “de-emphasized the idea of preparation or organization of the material, and highlighted spontaneity, which she saw as reinforcing the authenticity or sincerity of the image. Central to Dulac’s conception is the unpredictability of the subject matter itself. In her desire to create an objective cinema, Dulac emphasized the necessity for restraint in newsreel filmmaking and, in this way, clearly anticipated the proponents of the Cinéma-vérité trend in filmmaking, and more specifically the Direct

¹⁵⁵⁸ Originalmente publicado en *Revue internationale du cinéma éducatif*, Août 1934, traducido al inglés en “Germaine Dulac and newsreel: 3 articles”, *Screening the past*, nº 12, 1 March 2001 <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/classics/cl0301/srcl12a.htm> [Consulta: 12 de abril de 2011].

¹⁵⁵⁹ “The newsreel holds up a faithful mirror to the true face of the world, a mirror which can not only bring something educational but a philosophy for those who know how to look for it. It is truly the touchstone of an age, presenting that spectacle in all its brutal honesty” en “Cinema at the service of history: the role of newsreel”, *Ibid.*

¹⁵⁶⁰ “It is a pleasure to announce the real effort made by a young company France-Actualité, run by Germaine Dulac: the camerawork, the sound and the commentary all show that at France-Actualité [sic], everyone knows his trade... [Her work is] characterized by variety... sometimes humorous, sometimes with a bitter note, or touched with emotion. [She] juxtaposes complementary images. Here is a tea party thrown for children of higher civil servants by the President, and here is one given by the Salvation Army for homeless children. No superfluous commentary: the spectator has to work out the philosophy from what he sees on screen. ... In one item, the unveiling of a plaque in memory of a writer, she stayed after the official opening and asked local residents about him, getting very funny answers [nobody had ever heard of him]. On other occasions she filmed two lovers after a suicide pact and a body being pulled out of the Seine.” Cita extraída de la introducción de Siân Reynolds, *Ibid.*

10.5.1. La constitución de Ciné-Liberté

El proyecto más comúnmente citado como exponente de estructura cinematográfica al margen de la industria y como resultado del triunfo del Frente Popular será la cooperativa de producción Ciné-Liberté (fundada al día siguiente de la victoria electoral en 1936). Esta materialización de los deseos cooperativos del movimiento frentepopulista se vincula a ciertas experiencias previas que preparan el terreno a la estructura de Ciné-Liberté como la sección cinematográfica de Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). El AEAR se trataba de un organismo fundado en 1932 por un grupo de intelectuales comunistas con voluntad de estrechar lazos con figuras afines más allá del PCF, partido que sólo a partir de 1935 abandona la vía del “tercer periodo” sumándose a la organización de un gran movimiento de masas pacifista y antifascista. Así pues, la tarea de poner en marcha este frente cultural a través de la AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) en 1932 pasará por la iniciativa de gente como Moussinac, Paul Vaillant-Couturier, Charles Vildrac y Francis Jourdain y junto a la colaboración de Georges Sadoul, Georges Altman, Pierre Unik, y cineastas como Jean Lods, Man Ray, Jean Vigo y Luis Buñuel¹⁵⁶². Será a través de la AEAR que el PCF empieza a considerar el apoyo a la difusión del cine militante de forma menos restringida a como lo había hecho hasta entonces. Como comenta Buchsbaum¹⁵⁶³, irónicamente la AEAR era una sección de la UIER que debía hacer constar las líneas de literatura proletaria de la RAPP aunque para 1932 esta organización soviética será disuelta a favor de la Unión de Escritores Soviéticos de Zhanov.

Para la AEAR esta cultura se identificaba con el espíritu independiente de la intelligentsia francesa y la tradición ilustrada anterior; incluso el dirigente de la asociación, Henri Barbusse, como figura vinculada al PCF, no se mostraba del todo de acuerdo con la implantación del realismo socialista. Apoyado por figuras como André Guide¹⁵⁶⁴ (aunque éste no acabase adhiriéndose a la asociación) sería denominado como “el primer

¹⁵⁶¹ Kershaw, Angela y Kimyongür, Angela (Eds.): *Women in Europe between the wars: politics, culture and society*, Ashgate Publishing, 2007, p. 183.

¹⁵⁶² El entorno de la AEAR estaría destinado a fomentar una cultura proletaria basada en la apología de temas como la solidaridad obrera y el antifascismo. Más información sobre la asociación en Racine, Nicole: "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue Commune et la lutte idéologique contre le fascisme (1935/1936)" en *Le mouvement social*, janvier-mars 1966, n°54, pp. 29-47.

¹⁵⁶³ Buchsbaum, *Cinéma Engagé*, p. 34.

¹⁵⁶⁴ André Gide viajó a la URSS y de esa experiencia surgiría un libro crítico con el sistema soviético en 1936: *Regreso de la URSS* [Barcelona, Muchnik, 1982].

colectivo de lucha contra el fascismo alemán”.

Como revista del organismo se lanzaría *Commune* en 1933, con críticas de libros, películas, teatro... y albergando el debate acerca de la responsabilidad social del artista; esta revista sostendría una relación estrecha con la española de Juan Piqueras *Nuestro Cinema* (1932-1936)¹⁵⁶⁵.

Pero lo más relevante de la AEAR será que, involucrada en la gestación del movimiento cultural del Frente Popular, propondrá una ampliación de sus competencias a través de la llamada Maison de la Culture, fundada en 1932 como materialización de la política de democratización cultural de la AEAR y dirigida por Louis Aragon, uno de los defensores del realismo socialista en el territorio francés (*Pour un réalisme socialiste* en 1934). A través de un gran entramado de pequeñas células de acción cultural extendidas por todo el territorio francés, la Maison de la Culture pretendía ser una gran organización cultural de masas y extenderse más allá del núcleo urbano de París. Dentro de la Maison -que tiene sus departamentos diferenciados para la promoción de las diferentes artes: literatura, arte, arquitectura, música y teatro (Union des Théâtres indépendants de France UTIF)- se dedica también una sección al cine, ya que la AEAR no tenía demasiados fondos para organizar tal empresa, y en noviembre de 1935 el *bureau de cinema* se convierte en la Alliance du Cinéma Indépendant (ACI). La ACI debe entenderse en sintonía con la línea general de lucha antifascista de la Maison de la Culture, encargada de hacer difusión de la cultura mediante conferencias, discusiones y debates... Cobrará vida bajo el lema internacional de “Defensa de la cultura” que en Francia había sido formulado por Malraux y André Gide entre otros -apartados ambos del dirigismo comunista tal y como demuestra el discurso inaugural de Gide- y en España, con la preeminencia de Rafael Alberti, se articulará a través de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura¹⁵⁶⁶.

¹⁵⁶⁵ Esta relación se establecía a través del contacto de Luis Buñuel en París, ciudad donde residía habitualmente Piqueras y según Francisco Rico en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. 7, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 621.

¹⁵⁶⁶ El discurso homónimo de André Gide en el Congreso Internacional de Escritores de París el 22 de junio de 1935 trataba de, ante la crisis y las convulsiones de los años treinta, proponer una nueva definición del concepto de Cultura, “cuál debía ser el papel de la cultura en tal situación histórica, al igual que examinar sus posibilidades de supervivencia y participación. La cultura se jugaba su supervivencia o, lo que es lo mismo, su razón de ser” y “A la España que antes del 36 había participado en el debate teórico en torno a la defensa de la cultura, le tocó ser el primer país en salir realmente en su defensa. Demostró así un principio básico: que hay una dependencia y unos lazos estrechísimos e indisolubles entre la suerte de la humanidad y de la cultura” en Gide, André: *La Defensa de la Cultura* seguida de comentario y cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja, Ediciones de la Torre, Madrid, 1981 (1936), pp. 10-11. Los firmantes del manifiesto español se publicaron al empezar la Guerra Civil en *La Voz* el jueves 30 de julio de 1936. Existe una versión on-line del documento en

A la contra de lo que se podía esperar de un evento a imitación del Congreso de Escritores de Moscú de 1934, el discurso de Gide en el I Congreso Internacional de Escritores de París de 1935 problematizaba la adscripción de la Cultura a la voluntad de uniformidad que empezaba a sospecharse de las políticas soviéticas¹⁵⁶⁷. De la literatura defenderá Gide que “no es –o no es solamente al menos– un espejo”, como lector de Nietzsche y defensor del individualismo, “la literatura no se contenta con imitar: informa, propone, crea”. A través de la cultura se trataba de “ayudar a ese hombre nuevo que amamos y deseamos, a que se desprenda de las trabas, de las luchas, de las falsas apariencias; se trata de ayudarlo a formarse y a perfilarse él mismo”¹⁵⁶⁸.

Asistimos pues a una actualización del concepto de *cultura como campo de batalla*, apuntalado ahora por la crítica marxista, que intentará desvincularse de todo aquello que lo cultural tiene de artificioso, de abstracción y alejamiento de lo social, para incidir en la capacidad de generar un frente de subversión al orden dado. Para los “defensores de la cultura” ésta era el instrumento dialéctico que permitía el progreso hacia la promesa de felicidad: “Pero yo afirmo que no pueden hoy día desarrollarse y extenderse la literatura, la cultura, la civilización, prolongando esa cultura pasada, sino oponiéndose a ella.”¹⁵⁶⁹

Por lo que vamos a ver, a raíz de las iniciativas frentepopulistas al margen de las estructuras industriales o estatales, aún no estamos frente a la ruptura total entre arte y propaganda tal y como sucederá una vez pasada la IIGM con la modernidad; es decir, cuando el carácter artístico del cine revele su naturaleza política sin necesidad de contener el lema de un partido o expresar un tema político o social meramente, sino a través de la puesta en crisis de su propia institución. No obstante, tal y como veremos a través del trabajo colectivo y el movimiento cooperativo, es mediante estas estructuras desde donde se hará permisible, incluso como objetivo político, aquella “libertad” defendida desde las publicaciones especializadas a través de la existencia de cierta autoría¹⁵⁷⁰. Esto no ha de descartar que, ante todo, las

<http://www.ramongomezdelaserna.net/bR.manifiesto.htm> [Consluta: 21 de marzo de 2011].

¹⁵⁶⁷ Tal y como anunciaba el texto de 1934 de Max Eastman: *Artists in Uniform* [Alfred Knopf, New York].

¹⁵⁶⁸ Gide, *La Defensa de la Cultura*, pp. 25-26.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷⁰ En este sentido vale la pena reproducir aquí las palabras de Jean Cassou: “It should come as no surprise that the artists who once were among the leaders of the aesthetic avant-garde are the same ones who now find themselves among the leaders of current groups making social demands, the same ones who are getting ready to produce this art of an epic, collective emotion, this popular art to which the masses are beginning to aspire. (...) The cinematic avant-garde was not only defined by an intellectual attitude, the expression of our desire for singularity and artistic purity: it also represented a refusal to

realizaciones de los grupos frentepopulistas se adscriban a la urgente tarea de politización directa, de modo que a menudo el valor artístico del film coincida con la efectividad propagandista. Como resultado de esta articulación entre la voluntad autoral de Renoir y la naturaleza militante del film, se hablará de *La vie est à nous* no tanto en términos de cine de agitación como de “film ensayo”¹⁵⁷¹.

Expandida gracias a la red de cineclubs, la ACI se encarga de la difusión de películas soviéticas o de interés político, ya que, a diferencia del acento en la cuestión artística del cine independiente, los esfuerzos de esta sociedad iban dirigidos a luchar contra la censura de filmes a través de sociedades privadas, cuestión que junto a la efervescencia político-ideológica del momento, parecía anteceder o eclipsar cualquier debate teórico-artístico¹⁵⁷². Al igual que el origen del *bureau du cinéma*, dedicado a la difusión de filmes de vanguardia o películas que no habían pasado la censura como por ejemplo el caso del *Acorazado Potemkin*, el peso del objetivo político de la ACI y la posterior Ciné-Liberté, caerá sobre la cuestión de la censura vigente sobre muchos filmes aún durante el gobierno de Blum.

Es interesante mencionar que va a ser justamente desde la ACI desde donde se gestan los dos grandes proyectos del Frente Popular: por un lado la cooperativa Ciné-Liberté justo después de las elecciones del 36; y por otro, y con mucha más trascendencia para la historia del cine, Germain

accept the financial schemes, sharp practices, and corruption of a mechanism which seemed about to self-destruct, as if it were rudely going to demonstrate the sound-ness of all those theses about the human spirit being controlled by the economy. (...) And the cinematic avant-garde, thanks to which so many creators and workers refined their technical resources at the time, constituted not only a protest on matters of taste and creative passion but also a genuine social protest, an act of sincerity as well as an act of accusation. The social situation is changing, and a transformation of conditions and customs can produce a transformation of artistic expression. You know the famous question: “Why do you write?” Addressed to the creators of the avant-garde, the question must be made specific in the following form: “Against whom do you write?” Against whom and in spite of whom do you produce?” (...) The social situation is changing; the masses which were once plunged into silence are reclaiming the right to express themselves in their turn.” En Jean Cassou “De l’avant-garde à l’art populaire” en *Ciné-Liberté*, nº 4, noviembre, 1936, pp. 1-2, citado por Dudley Andrew y Ungar Steven: *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press, 2008, p. 156.

¹⁵⁷¹ “In France we have rarely achieve such a coherent and intelligent film *without a story*, which clearly shows just what the cinema is capable of in the way of illustrating and spreading ideas. In sum, while the films we are given usually are theatrical plays or novels, more or less. *La Vie est à nous* is the first film essay that has been proposed to us”. Bost, Pierre: “La vie est à nous” en *Vendredi*, 16 mayo de 1936, p. 6. Publicado en Abel, *French Film Theory and Criticism*, Vol. 2, p. 212.

¹⁵⁷² En el primer programa cinematográfico de la ACI en la Maison de la Culture el 26 de Noviembre de 1935 y publicado en la revista oficial de la AEAR, *Commune*, se hace referencia a un pase privado en honor a Jean Vigo recientemente fallecido y de quien continuaba prohibido *Zéro de Conduit*.

Dulac y Henri Langlois junto a Georges Franju y Jean Mitry preparaban el camino para lo que iba a ser la Cinemateca Francesa en 1936.

Ciné-Liberté, según el historiador Pascal Ory¹⁵⁷³, sería la única asociación en haber realizado una síntesis entre la creación artística y la acción política. La estructura cooperativa de Ciné-Liberté no sólo surge del marco de la ACI sino también como fruto del movimiento sindicalista cinematográfico de la CGT y de las energías alrededor de una triple lucha: contra la censura, contra la “fascistización del cine” y en la constitución de una red de producción cinematográfica fuera del sistema, tal y como había hecho su homólogo Radio-Liberté con Paul Vaillant-Couturier, Edouard Daladier y Marceau Pivert¹⁵⁷⁴.

En cuanto a la recién formada cooperativa de trabajadores Ciné-Liberté, uno de sus modos de organizarse se basaría en romper con el modelo de organización alrededor de la unidad de producción a la que las otras funciones de la empresa se subordinan. Se trataba de seguir el modelo cooperativo que había iniciado en la realización de *Toni* y en el Groupe Octobre, modelo que además habían seguido otros teatros parisinos¹⁵⁷⁵ y constituía el tema de algunos films-bandera del periodo como *Le Crime de Monsieur Lange* y *Le Belle Equipe*.



“¿Por qué oxidarse en París? conserve su salud entre las nieves eternas” la conquista del tiempo libre y las vacaciones remuneradas de la clase obrera mediante los Acuerdos de Matignon sugeridos en *La Belle Equipe*

Por su parte, el argumento del *Crimen del Sr. Lange* y su

¹⁵⁷³ Ory, Pascal: “De Ciné-Liberté à *La Marseillaise* : espoirs et limites d'un cinéma libre, 1936–38” en *Le Mouvement social*, nº 91, abril, 1975, pp. 153–175.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁷⁵ Más información sobre la proliferación del modelo cooperativo en *Comoedia*, 11 de septiembre de 1936, citado en Ory, *Op. cit.*, p. 156.

realización¹⁵⁷⁶ se convertía en la cristalización del trabajo colectivo y de cierta libertad creativa de los trabajadores en la producción y realización del film tal y como los acuerdos de Matignon permitirán a través de las reformas laborales de 1936, que afectarán a la industria del cine francés y que, un paso más allá, permitiría la emergencia de una política de los autores. De hecho, en el caso del *Crimen del Sr. Lange*, parte de la estructuración del film partía de las ideas del escenógrafo de origen catalán Joan Castanyer (o Jean Castanier) quien propuso articular el relato alrededor de un patio. Para realizar *El crimen del sr. Lange*, Renoir había elegido un elenco de trabajadores que provenían del Groupe Octobre, al que Castanyer pertenecía, así como Jacques Prévert que firmaba el guión de la película. Además de incluir el tema de la cooperativa como tema central del relato, uno de los grandes temas del cine del Frente Popular, el protagonismo del film y la responsabilidad del crimen que en último término se convierte en una responsabilidad social frente a las injusticias del sistema, recae en la figura del artista que encarna René Lefèvre. De algún modo podríamos aventurar aquí que aunque en menor medida que en *El gran consolador*, el papel utópico de Amédée Lange, que acabará asesinando al capitalista Batala para proteger los logros obreros de la cooperativa, también se encarga de introducir cierto guiño a la responsabilidad social del artista y a su lugar en las relaciones económicas dadas. De esta forma se apelaba a la propia condición de los trabajadores del sector cinematográfico que llegarán a transformar las relaciones laborales de la industria poco tiempo después. En Renoir, esta cuestión autorreferencial, acerca de la responsabilidad social del artista y que introduce un vínculo con la idea de modernidad, va a ser una cuestión retomada en algunos de sus films. Tal guiño venía apareciendo ya en su etapa muda (*Tire au Flanc*, 1928) y culminará en *La regla del juego*, película que cierra el periodo del Frente Popular¹⁵⁷⁷. Amédée, quien como artista prototípico que vive en un mundo de fantasía, se tendrá que enfrentar al dueño de la editorial, el señor Batala, y a las exigencias de extracción de beneficios de sus folletines sobre las aventuras de *Arizona Jim* que incluyen altas dosis de publicidad y acaban por transformar ridículamente las historias. A la vez que Amédée encarna el proceso hacia la toma de conciencia política como héroe positivo de la historia, se insinuaban de forma cómica las condiciones de producción a las que en realidad estaba sujeta toda actividad artística y lo hacía de forma consciente a través de la anti-elitista figura del autor de folletines, lo que demostraba una aficción

¹⁵⁷⁶ Recordemos aquí que el *Crimen del Sr. Lange* incorporaba las innovaciones productivas y estéticas derivadas de la movilización política pero en último término el film se insertaba en el circuito industrial convencional.

¹⁵⁷⁷ Sobre la representación del artista en este periodo del cine de Renoir véase el artículo Musser, Charles: "Social Roles / Political Responsibilities: Jean Renoir's Search for Artistic Integrity, 1928-1939", *Filmhistoria*, Vol. 4, nº 1, 1994, pp. 3-30.

por las formas de la cultura popular¹⁵⁷⁸ y por el rol políticamente activo del artista.



A pesar de ser un film colectivo, Renoir también impuso su estética propia. Un ejemplo de ello lo encontramos en la secuencia final sobre el asesinato del Señor Lang, organizada a través de un largo travelling a través del patio, sin apenas cortes e insertando el típico juego entre realidad y ficción renoiriano a través de la figura del borracho a quien nadie cree.

Podríamos decir que esta nota introducida por el cine de Renoir es también parte integrante del discurso generado en el movimiento cooperativista y militante del cine proletario. También la cooperativa de Ciné-Liberté en su labor de acercar el cine a los trabajadores, organizará pases con una selección de películas históricas junto a tertulias y lecturas con la intención de “desmitificar” ciertos aspectos de la práctica cinematográfica¹⁵⁷⁹ y acercarla a los sectores no-profesionales. La idea era implantar clubs de producción amateur con ayuda de los sindicatos, un medio más para transformar y democratizar el acceso a la producción industrial.

Con aportación y objetivos sindicales Ciné-Liberté realizó otros filmes colectivos, en los que podía haberse incorporado material rodado por

¹⁵⁷⁸ En este sentido Musser resalta lo siguiente: “Likewise his 1930s films reveal a radical egalitarianism in their portrayal of painters (including a hobbyist), street musicians, singers, actors, a symphony conductor and a writer of pulp literature. Renoir had deep affection for popular culture and quotidian creativity whether the untutored chanteuse singing to her lover or the person who never consciously conceived of his/her creativity as artistic. For Renoir, artistic activities pervade life even though political and social structures frequently relegate them to marginal positions”. *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁷⁹ Ory cita algunas de esas tertulias organizadas por la cooperativa: “Les truquages expliqués”, “les stupidités de la censure” (Renoir, Jeanson, Charles Spaak et un certain Godard), “le cinéma et les acteurs” (Gaston Modot, René Lefevre, Julien Duvivier), etc. *Ibid.*, p. 158.

los socios, como *Défilé des 500000 manifestants de la Bastille a la Porte de Vincennes*; *Les Metallos*; *Neuvième grand prix cycliste de l'Humanité*; *Sur les routes d'acier* (Blaise Peskine, 1937); *Les Bâtisseurs* (coordinado por Boris Peskine y Epstein, 1937), *Sur les Routes d'Acier* (coordinado por Jean Epstein, 1937), *Espagne 1936* (montado por Buñuel y Le Chanois) y distribuyó *Coeur d'Espagne* (versión francesa de *Spanish Heart*), además de realizar multitud de noticieros proletarios como *Grèves d'occupation de juin de 1936*¹⁵⁸⁰.

10.5.2. De *La vie est à nous* a *La Marseillaise*: militancia y autoría

El primer largometraje¹⁵⁸¹ de Ciné-Liberté, que será descubierto en 1969 en el archivo fílmico de Moscú¹⁵⁸², va a ser la militante *La vie est à nous*, película realizada en 1936 como propaganda comunista de las elecciones de mayo. En este caso, el vocablo militante respondía no sólo a la labor de propaganda frentepopulista desde el PCF, que asume la película de cara a las elecciones de mayo, sino al modo de financiación de la misma a través de las aportaciones recogidas mediante colecta de los mismos militantes y miembros de la cooperativa y al modo de producción colectiva a través de un equipo técnico formado por Jean-Paul Le Chanois (Jean-Paul Dreyfus), Pierre Unik, Jacques B. Brunius, André Zwoboda, Jaques Becker, Henri Cartier-Bresson, Alain Douarinou, Claude Renoir Jean Isnard, Marc Maurel, algunos de ellos miembros del Groupe Octobre, y obreros parisinos interpretándose a sí mismos. Esto permitió rechazar toda voluntad de autoría y permanecer fuera de cualquier circuito comercial sin pasar siquiera por censura, pues el film sólo se proyectaría en pases privados.

Sin embargo, de la supervisión general del film se hará cargo Jean Renoir, factor que por un lado desdibujará el sello colectivo del desaparecido film durante un tiempo, al que tradicionalmente se le adjudicaba la autoría del film; pero por otro lado, añadiría cierta singularidad al espectro de films políticos de los años treinta. Tanto la crítica de los años setenta como la de la propia contemporaneidad de Renoir, le adjudicaría a la película militante

¹⁵⁸⁰ Según las investigaciones sobre el Frente Popular de finales de los ochenta la casi totalidad de estos filmes estaban perdidos; sin embargo, parece ser que en la actualidad, según comenta Guy Gautier, todas han sido recuperadas recientemente y localizadas dentro de otros documentales históricos sobre los años treinta. En Gautier, Guy: "Des ancêtres. Le cinéma et le Front Populaire" en *CinémAction - Le cinéma militant reprend le travail*, nº 110, 2004, pp. 21-26.

¹⁵⁸¹ Las primeras realizaciones fueron documentales con material grabado en las huelgas de 1936 y en las fábricas ocupadas. Incluso es probable que ya la ACI produjera algunos films de los que no se tiene constancia.

¹⁵⁸² Guillaume-Grimaud añade aquí la manifestación de René Prédal en 1972 acerca del film: René Prédal estime en 1972 *qu' il est sans doute le filme le plus important de la période, du point de vue politique et social*, *Op. cit.*, p. 61.

algunos rasgos característicos del cineasta: la defensa de cierto humanitarismo, simpatía hacia los personajes, lirismo, la dirección de actores, los movimientos de cámara...¹⁵⁸³ Sin embargo, para los primeros, este factor que presentaba una contradicción muy criticada, para los críticos de *Cahiers* del año 1970, se trataba de una máscara o una evasión respecto a la naturaleza propagandística de esta película financiada por el PCF¹⁵⁸⁴ que evitaba hablar de las problemáticas derivadas del propio film y que, según concluía el equipo de la revista:

*celui-ci serait bloqué sur la satisfaction imaginaire d'une demande réelle (celle du spectateur petit-bourgeoise dont la situation sociale et politique serait analogue à celle du protagonista), impliquant une clôture "fantasmatique" et en tout cas idéaliste du film (rossellinienne ou maccareyenne). Or la résolution, l'excédent de dépense correspond à un basculement décisif, est reversé aussitôt dans l'enchaînement des discours de Vaillant-Couturier, Duclos, Thorez... C'est-à-dire que la résolution comme solution supposée-acceptée par le récepteur (et nécessairement "supposée") deviene dans le film cet apport productif que symbolise et qu'inscrit la série des discours, garant du reel, articulation du film à la pratique politique qui le détermine et le relance*¹⁵⁸⁵.

Para nosotros, el visionado de este documento no deja de generar cierta sensación de disonancia, precisamente, por tratarse de la articulación entre un film militante y el "modo de hacer" de un cineasta cuyo bagaje se ha forjado y se forjará en la ficción cinematográfica y con un estrecho diálogo con la tradición cultural francesa como pueda ser el realismo literario decimonónico. Desde el inicio del film presenciamos una desviación respecto a la factura que hemos podido observar en otros contextos estudiados. De algún modo, se desprende cierta distorsión de los códigos propios de la propaganda común a 1936 y que solía inspirarse en los métodos de montaje soviéticos. Por su parte, los cahieristas señalaron esta

¹⁵⁸³ Bonitzer, Pascal; Comolli, Jean-Louis; Daney, Serge; Narboni, Jean y Oudart, Jean-Pierre: "La vie esta a nous, film militant" en *Cahiers du Cinéma*, nº 218, Mars, 1970, pp. 44-51.

¹⁵⁸⁴ Señalamos aquí también el carácter metareflexivo de este artículo que trata de poner sobre la mesa la cuestión de hacer crítica del cine militante y de cómo hacerlo, cómo analizar un film de propaganda en un momento en el que este tipo de cine parecía causar cierta molestia entre la crítica, algo suscitado además por la presentación del film en 1970 de un programa "folklórico" y "populista" junto a *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929), la primera película de Marcel Carné realizada al margen de la industria sobre la vida sencilla de la clase obrera, y *La Marche de la faim* que, según los cahieristas alimentaba "la mitología obrerista del siglo XIX". *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

distorsión como parte de la contradicción básica que se da entre el estilo de Renoir que revelan los capítulos del film y la idea de producción colectiva que intentaba llevar a cabo Ciné-Liberté. De hecho, esta paradoja se revela también en la crítica militante de la época. *Esprit*, *Commune* y *Ciné-Liberté* promulgaron la naturaleza colectiva de la producción cinematográfica mientras, desde esta misma esfera, empezaba a emerger el discurso del cineasta como autor¹⁵⁸⁶ y especialmente en el caso de Jean Renoir quien tras *Le crime* y *La vie est à nous* será proclamado como *le cinéaste modèle du Front populaire*¹⁵⁸⁷.

La vie est à nous se inicia con un interesante juego de espejos que no es extraño a las reflexiones del cineasta: durante algunos minutos el espectador cree estar frente al prototípico noticiero de la época cuya voz en off relata las riquezas que posee el país galo, “el reparto afortunado de llanuras y montañas, la fertilidad del suelo y el clima templado, su potente industria, una buena red de medios de comunicación y transporte, el quinto puesto en la producción de trigo... que hacen de “Francia uno de los más ricos y bellos del mundo”. Sin embargo, en la siguiente secuencia presenciamos el carácter de falso noticiero del inicio de la película y el carácter de discurso oficial reproducido por la institución educativa, ya que la voz en off se acaba convirtiendo en la voz de un maestro de escuela dirigiéndose a sus alumnos¹⁵⁸⁸.



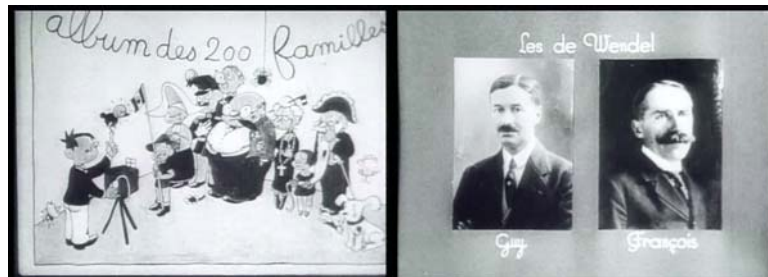
Un recurso que opera generando una ruptura en el proceso de reconocimiento del espectador ante lo que ve y que, en cierto modo, evidencia el *orden del discurso*. El discurso del profesor prosigue hasta

¹⁵⁸⁶ Abel, *French Theory and Criticism*, Vol. 2, p. 164.

¹⁵⁸⁷ En Leenhardt, Roger : “Le metteur en scene de génie des gauches” en *Esprit*, février, 1937.

¹⁵⁸⁸ Episodio que según Buchsbaum reproduce el discurso de Maurice Thorez en el Congreso del PCF de Villurbanne a finales de enero de 1936 y eliminando las referencias al partido y guiño al profesor de *Zéro de conduite* interpretado por el mismo Jean Dasté. Buchsbaum, *Cinéma engagé*, p. 93.

enumerar las maravillas artísticas de época medieval, la industria del lujo, la alta costura “que veis en el Bois de Boulogne o los Campos Elíseos” mientras un contraplano de los niños sonriendo burlones pone en evidencia el sinsentido de la clase. A partir de ahí, las preguntas que se harán los niños de vuelta a casa girarán en torno a las evidentes contradicciones entre la lección de clase y su propia realidad.



El resto de la película se organiza en torno a un esquema de preguntas y respuestas, de este modo la ficción se interrumpe para dar paso a la explicación de la crisis a través de la voz de un coro que aparecerá de nuevo en el capítulo final: “Francia no es de los franceses, pertenece a 200 familias” y el film nos muestra el álbum familiar, caricaturizado por el conocido dibujante Jean Effel, de algunas de ellas. De nuevo, otra cuestión planteada a través de la ficción, donde un grupo de ejecutivos presenta las medidas de regulación del mercado mediante la destrucción de stock, reducción de personal y reajuste de salarios. Tras la parodia de la burguesía se presenta la amenaza real: el ascenso de las ligas fascistas, aquí de nuevo, mediante imágenes reales de los disturbios de 1934, los desfiles militares... a lo que se superpone un distanciamiento operado por la banda sonora circense, le sigue un mitin de Hitler al que le han incorporado ladridos e imágenes de Mussolini al que le superponen los sonidos e imágenes de bombardeos en Etiopía. De nuevo, ante el influjo fascista en Francia y la amenaza de guerra, se presenta otra pregunta-respuesta: ¿Qué hacer? El partido comunista, la Huelga General, las manifestaciones del 9 de febrero de 1934, etc. Las consecuencias: seis obreros muertos. Siguen las respuestas: “la solución al régimen fascista es la unión del Frente Popular” superpone imágenes de manifestaciones obreras y “La marsellesa” de fondo...la propaganda sigue hasta presentarse otra ficción ahora sobre solidaridad obrera. Marcel Cachin, director de *L'Humanité* (interpretado por él mismo), recibe una carta de un trabajador que sufre las presiones de la empresa para aumentar la producción. Esto da paso al siguiente episodio dramatizado muestra la organización de los obreros de la fábrica y los logros conseguidos por la huelga y el apoyo del PCF; otro episodio introducido también por una carta a Cachin mostrará los desahucios y la solidaridad de los afiliados al PCF en unión con los granjeros para burlar la subasta pública de una familia

campesina; la siguiente carta a Cachin, la pareja formada por Julián Bertheau y Nadia Sibiriskaia, él recién graduado en la universidad y en paro, deambula por la ciudad hasta ser rescatado por un grupo de comunistas que le harán comprender el valor de la comunidad, representada metafóricamente por el coro obrero que, como si de un coro trágico se tratase, expresa la voz de la conciencia y anuncia: “Camarada, no estás solo” a lo que sigue ya la clausura del film donde el mensaje político se hace ya completamente explícito y la propaganda cada vez más directa, recurriendo a la final batería de dirigentes comunistas realizando sus discursos en mítines del partido: Paul Vaillant-Couturier, Jean Renaud, Martha Desrumeaux, Marcel Cachin, Marcel Gitton, Jacques Duclos y Maurice Thorez.

Como veníamos diciendo, la mano de Renoir en los movimientos de cámara de episodios dramatizados es clara. Salvo por esos matices formales que dan un tono distinto al resto de películas militantes del periodo y una estética más sofisticada que lo aleja del pretendido realismo de otras producciones como las inglesas y el tono satírico del principio, en general el relato se articula de acuerdo a esquemas comunes basados en la dialéctica conflicto-resolución. De este modo, las críticas de los cahieristas a *La vie est à nous* versarán sobre el uso de los mecanismos de reconocimiento de un público “ya convencido” reforzados por: *effets-choc, appel à l'investissement sentimental, mécanisme fascinateur...voire frustration réglée, identification, transfert, sublimation*¹⁵⁸⁹.

Volviendo a la particularidad que nos expone *La vie est à nous* como *producción colectiva con marca de autor*, esto nos liga con lo que parece ser una constante del cine militante de los años treinta y una paradoja en el devenir de la teoría cinematográfica, como es la separación entre lo estético y lo político que precisamente la nueva ola de cine político del sesenta y ocho intentará resolver. Decimos que este estancamiento entre lo estético y lo político es paradójico en un marco en el que los actores que detentan la producción militante son los que durante los años diez y veinte se ocupan de poner en crisis los discursos establecidos sobre el espectáculo cinematográfico a través de la vanguardia. Pero ello no resta importancia a la importante tarea política que Ciné-Liberté promovía en contra de la censura y en la implantación de una estructura alternativa de producción y distribución. Al igual que el resto de compañeros en el ámbito comercial, la tarea política iba dirigida a la transformación del sistema cinematográfico. *La liberté du cinema*¹⁵⁹⁰ era el eslogan común de la intelectualidad francesa.

¹⁵⁸⁹ Más adelante, los cahieristas concluyen. “Le dangereux couple art prolétarien art bourgeois ne sera pas ici restauré. on n'aura cherché qu'à poser (sans prétendre l'avoir résolu) le problème de l'effet de reconnaissance que les films militants tendent à provoquer, et à amorcer celui - car c'est bien de cela qu'il s'agit- de l'effet escompté et obtenu de cet effet de reconnaissance. A suivre donc.” *Loc. cit.*

¹⁵⁹⁰ Ver el nº 1 de *Le Cris des Jeunes*, Octubre, 1936.

Una labor que acabará siendo tomada como referencia por los rebeldes del 68.

Por su parte, el PCF producirá al margen de Ciné-Liberté el melodrama *Le temps de cerises* de Jean Paul Le Chanois (1938); *La vie d'homme*, biografía de Paul Vaillant-Couturier (director de *L'Humanité*), con la colaboración de Louis Aragon y Léon Moussinac; *La Grande Espérance*, documental sobre el congreso nacional de Arles en 1937; *Visages de la France* (André Vigneau) financiada por aportación popular, una práctica distintiva de algunas de las producciones realizadas de forma alternativa. En este aspecto debemos mencionar también *La Marsellaise* (1937) de Jean Renoir, quien se ocupó de este proyecto finalmente soportado por la CGT – el coste fue de tres millones de francos- aunque el proyecto inicial era a través de la financiación cooperativa mediante participaciones individuales de la clase obrera *avant la lettre* y a través de Ciné-Liberté, que desde la primavera de 1937 y tras haberse reconvertido en La Coopérative, al modo de las compañías efímeras de la época, se formaliza como La Société La Marsellaise¹⁵⁹¹. Este es un detalle anómalo que señala muy bien la intención de los productores del film, se trataba de un film plenamente de ficción, de género histórico, al modo de los filmes comerciales al uso –sin la inclusión de partes documentales como sucedía por ejemplo en *Le Temps des cerises*-. De hecho, *La Marsellaise* fue vista por los críticos de la izquierda de EEUU como el modelo a seguir en el género histórico desde dentro de las estructuras hollywoodienses, en parte por la construcción de un relato no liderado por el héroe positivo sino más bien a través de una organización de las masas “bottom-up”¹⁵⁹². *La Marsellaise* se trataba del primer y último intento por levantar un cine popular de masas desde una estructura alternativa que no pretendía generar rupturas en los modos de representación, sino que su rol en la historia del cine francés debía ser tanto la de legitimar el modelo económico de la cooperativa como, a su vez, la de instalarse como “El Film del Frente Popular” contribuyendo sin fisuras y en sintonía con los códigos de la cultura de masas existentes a la afirmación mítica del Frente Popular como el destino final de la Nación Francesa en la batalla librada por la unión de la ciudadanía desde 1789¹⁵⁹³.

Es muy sugerente reproducir aquí parte del texto que presentaba el proyecto de la película en la revista *Ciné-Liberté* en marzo de 1937 y que

¹⁵⁹¹ Ory, “De Ciné-Liberté a la Marsellaise”, p. 160.

¹⁵⁹² Robé, Chris: “Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front US Film Criticism” en *Cinema Journal*, Vol. 48, nº 2, Winter 2009, pp. 70-87.

¹⁵⁹³ Neologismo dieciochesco el de *ciudadano* que actúa como personaje histórico en la película borrando cuestiones de clase para instaurar cierto relato republicano apolítico y relativista, donde “cada cual tiene sus razones” (*Nous supposons que les gens qui étaient en face avaient également leurs raisons*) palabras de Renoir en *Ce Soir*, 9 de Agosto de 1937.

habla de ese modelo cooperativista como el éticamente justo:

*Esta película no debe ser la película de un hombre o de una sociedad financiera, debe ser el filme de la clase obrera. En el momento actual, las esperanzas son grandes. Esperamos más de la vida, lo que nunca hemos esperado. Si esta película llega a realizarse, demostrará en primer lugar que una cooperativa generada por los obreros es capaz de asegurar el buen funcionamiento de una empresa industrial y artística. Esto permitirá a la cooperativa poder continuar. Y estimulará la idea de fundar otras empresas análogas, y de hacer películas apartadas de todo aquello que las combinaciones financieras actuales pueden transformar en vicioso e innoble.*¹⁵⁹⁴

Tampoco era gratuito que en la estrategia de normalizar las prácticas y el discurso de la militancia, fuese Renoir de nuevo el encargado de llevar a cabo el proyecto, ahora ya como director frentepopulista consagrado al que le habían otorgado el Premio Louis Delluc por *Los bajos fondos* (Les bas-fonds, 1936) en 1937 y *La Gran Ilusión* es proclamado como el mejor film del año¹⁵⁹⁵.

La tensión que atraviesa la película es aquella que consigue generar Renoir desde dentro de unos paradójicos límites impuestos por la voluntad del proyecto de trascender la marginalidad y situarse a la “altura” de las producciones industriales. Así Renoir consigue esquivar el relato monolítico de un filme conmemorativo como *La Marsellaise* e introducir ciertas complejidades como la humanización del discurso que resalta la ambigüedad de los hechos, por ejemplo a través del patetismo de Luis XVI¹⁵⁹⁶ interpretado por el hermano de Renoir, Pierre; tampoco los actores son grandes estrellas, no hay buenos y malos sino un espectro pluralista que componen los diferentes personajes asociados a diversos estamentos sociales: campesinos, burguesías, monarquía, iglesia...estamento éste último que revela también la política del PCF llamada como política de la “mano tendida” a los católicos durante el contexto de la película al igual que se desprende el mensaje pacifista del Frente Popular a través del discurso de no-violencia del Sr. Arnaud. Todos los personajes están insertados, antes que en el Gran acontecimiento histórico, en la cotidianidad de su viaje hacia París y en las relaciones afectivas que establecen entre ellos a lo largo de la deriva, frente a los acontecimientos revolucionarios que los circundan y

¹⁵⁹⁴ Texto reproducido y traducido en Quintana, *Jean Renoir*, p. 159 y reproducido en su totalidad en Gautier, Claude (Ed.): *Jean Renoir. La Marsellaise*, Centre National de la Cinématographie, París, 1989.

¹⁵⁹⁵ Según comenta Georges Sadoul en “*La Marseillaise, a Popular Epic*” en Abel, *French Film Theory and Criticism*, Vol. 2, p. 241.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 163.

frente al enemigo que a veces resulta incluso ser un paisano. Incluso hay que considerar esta obra de Renoir como un ejercicio de desmitologización¹⁵⁹⁷ al diferenciarse conscientemente de la factura de los films históricos convencionales, al rechazar las figuras heroicas reconocibles (Robespierre, Marat, etc) y colectivizar esa función a través del batallón marsellés; rehusando los clichés típicos de films sobre la Revolución Francesa. El film consigue además introducir cuestiones políticas subsidiarias como el papel de la mujer en la vida pública a través del personaje de Jenny Hèlia (Louis Valclaire).

En definitiva, la historia se gentiliza al modo costumbrista renoiriano, incluso se liman asperezas políticas. Como comenta Buchsbaum cuando se nos hace difícil vincular el enemigo aristocrático de la República con las más apremiante problemáticas del periodo del Frente Popular como el desempleo y la crisis financiera¹⁵⁹⁸.

Lamentablemente y a pesar de los esfuerzos de la cooperativa por dirigirse a la gran audiencia y librarse de ese sectarismo que suele afectar a las producciones militantes o marginales, *La Marsellesa* no cosechó los éxitos que esperaba y acabó traicionando el proyecto cooperativo que la impulsó en un principio. La misma fortuna crítica del film lo llevó a ser catalogado como un drama convencional más dentro del espectro de propuestas del cine francés. En este sentido, la tensión entre el doble carácter que atraviesa la obra militante de Renoir, en el tándem *La vie est à nous* y *La Marseillaise*, no dejaron de calar en el círculo de Ciné-Liberté. Los acontecimientos que acompañaron *La Marseillaise* y la definitiva disolución del sueño cooperativista en esta última, acabarían por romper la amistad de Henri Jeanson con Renoir, seguida de disputas con otro de los guionistas, Marcel Achard, y con Le Chanois. En una crítica de la película, Jeanson hablaría precisamente de ese doble carácter de Renoir, de la ambigüedad del cineasta, tachándole de tener dos caras, el falso Renoir “comunista” de *La Marseillaise* y el verdadero Renoir de *Les bas Fonds*¹⁵⁹⁹. Quizá Jeanson se refería precisamente al ejercicio de relectura del texto de Gorki que hizo Renoir al presentar de forma positiva al lumpen de la Rusia de finales de siglo y que Claude de Givray definiría así: “una notable galería de de personajes, cínicos perezosos y vagamente revolucionarios, más sociables que sociales, y cuya situación extraordinaria de feroces individualistas pone a prueba e incluso juzga la condición humana. Porque los personajes de Jean Renoir viven como piensan y recrean, en el seno de su disidencia, una colectividad más

¹⁵⁹⁷ Grotte Strebé, Elisabeth: “Jean Renoir and the Popular Front” en Short R. M., Kenneth (Ed.): *Feature films as history*, Taylor & Francis, London, 1981, pp. 79-93.

¹⁵⁹⁸ Buchsbaum, *Cinéma Engagé*, p. 280.

¹⁵⁹⁹ Jeanson, Henri: “Jean Renoir” (1938) en Abel, *French Film Theory and Criticism*, Vol. 2, p. 247.

pura que la nuestra.”¹⁶⁰⁰

10.5.3. Algunos apuntes sobre la significancia del Realismo poético y del Frente Popular en la institucionalización del cine francés

Si no queremos dejar de lado qué consecuencias tuvo el periodo del Frente Popular en el devenir del cine francés deberemos apuntar algunas consideraciones sobre el papel que jugó el llamado realismo poético.

Retomando lo apuntado anteriormente, *Los bajos fondos* representa el punto culminante del proceso que constituye la institucionalización del cine francés que había comenzado hacia 1907. Más allá de la producción militante, los cambios que tienen lugar a través de ese reducido conjunto de cineastas y guionistas como el dúo de Marcel Carné y Jaques Prévert, Jaques Feyder, Marcel Pagnol o Julián Duvivier, conducirían a la renovación de la tradición estética cinematográfica a través de la conciencia de la propia tradición cultural. Para Abel la única revolución del periodo del Frente Popular es justamente esta renovación estética a través de algunos filmes minoritarios que se pueden integrar en el realismo poético y que discursivamente se estaban instituyendo como el desarrollo natural de la extensa tradición cultural anterior y proveniente del XIX¹⁶⁰¹. De hecho, para Georges Sadoul, Zola y la tradición naturalista se habían constituido como “esa constante del cine francés”¹⁶⁰².

En relación con la producción anterior, el relato artístico-político del realismo poético conseguía trascender el cerco elitista que antes ocupaban las producciones de vanguardia para insertarse en el amplio plano del espectáculo de masas. Según Romulo Runcini este fenómeno se verá acompañado de una amplia difusión del género romántico con sus respectivas aproximaciones a la descripción psicológica y el escenario social a través del libro de pequeño formato patrocinado por la editorial Gallimard¹⁶⁰³. La clase obrera cobra centralidad en el relato de estos filmes pero siempre está atravesada por tríos amorosos o historias de amor que suelen ocupar una parte importante articulando la trama argumental como sucede en *Hotel du Nord* (M. Carné, 1938), *Le quai des brumes* (M. Carné, 1938) o *Amanece* (Le jour se lève, M. Carné; 1939). Éste y algunos factores

¹⁶⁰⁰ Citado en Bazin, *Jean Renoir*, p. 211.

¹⁶⁰¹ Abel, *French Theory and Criticism*, Vol. 2, p. 167.

¹⁶⁰² Sadoul, Georges: *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, México, 2004 (1949), p. 156.

¹⁶⁰³ Muchas de las obras de los años treinta se seguirán inscribiendo en la tradición de la adaptación literaria: *Madame Bovary* de Flaubert adaptada por Renoir; *Una partida de campo* era una adaptación de Maupassant; *El crimen del sr. Lange* y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, *Los bajos fondos* de Gorki; *La bestia humana* de Zola o todas las adaptaciones de Marcel Pagnol. Runcini, Romulo: “Cinema e letteratura nella Francia del Fronte Popolare” en *Quaderni Storici*, nº 34, 1977, pp. 142-153.

más, entre los que cuentan por ejemplo la fascinación por todo tipo de inadaptados, *un pesimismo individualista y un humanismo demagógico*,¹⁶⁰⁴ hacen sospechar que, como comenta Inmaculada Sanchez Alarcón, se trate más bien de un trasvase de temas acerca de la clase obrera, constante introducida ya desde *La Roue* (Abel Gance, 1924) y como parte de una tradición cultural proveniente de formas expresivas ajenas al cine y no tanto el intento por retratar los ambientes marginales o señalar las problemáticas sociales, que quedan diluidas como telón de fondo.

¹⁶⁰⁴ Sánchez Alarcón, *Op. cit.*, pp. 100-101.

Conclusiones

I. Síntesis de la hipótesis planteada

Enunciando de nuevo la pregunta central que atraviesa los casos de estudio que componen esta investigación se podría plantear que hemos tratado de analizar cómo, durante la década de los años veinte y treinta y en diversos contextos geográficos, emergen proyectos, estructuras de producción y obras cinematográficas al margen de la industria convencional con una voluntad expresamente política debido, en parte, al auge de las luchas sociales a partir de la primera postguerra y de la crisis de 1929.

El recorrido a través de los diversos contextos geográficos ha permitido visibilizar no sólo las formas de organización cultural en materia cinematográfica de todo el espectro de la izquierda sino también visibilizar las especificidades locales debidas tanto al bagaje histórico-cultural como al desarrollo de la industria e institución cinematográfica en relación con los diversos sistemas políticos. La aportación original a estas cuestiones radica en proponer una mirada prospectiva que revele en esas prácticas, entendidas como dispositivos críticos, algunos de los caracteres que compondrán el cine moderno. Al margen de esta hipótesis principal podemos resaltar también la contribución a la práctica inexistencia en lengua castellana de un estudio acerca de aquellos casos donde la emergencia del cooperativismo y de estructuras cinematográficas alternativas haya tenido cierta relevancia en los años de entreguerras –aunque hemos dejado de lado otros contextos también relevantes como los Países Bajos, Bélgica y Suiza–.

Para responder a esta segunda cuestión hemos lanzado la mirada mucho más allá de los límites cronológicos que normalmente clausuran la historia del cine. Nuestro interés en abarcar un marco histórico tan amplio –desde finales del siglo XVIII– radica en visibilizar el proceso mediante el cual emergen producciones culturales que, en tanto ponen en crisis los modos de hacer convencionales y abren interrogantes acerca de la propia función política del arte, nos remiten a ciertos procesos que constituyen la modernidad. Nuestra investigación, por tanto, comenzaba en el momento en que ese concepto de modernidad, como problema filosófico que acompaña el devenir de la Ilustración, acaba designando una actitud, una forma de pensar y de hacer, basada en cierta actitud crítica frente a los valores instaurados. De este modo veíamos cómo la actitud crítica moderna cobraba un sentido político en tanto que sentaba las bases para una nueva forma de pensar la gobernabilidad tras el derrumbe de la antigua sociedad estamental. Este proceso lo hemos podido observar a través del concepto de crítica que Immanuel Kant sistematiza en su trilogía sobre la *Razón práctica*, la *Razón pura* y sobre la *Crítica del Juicio* y las transformaciones que la nueva

concepción de una “cultura crítica” conlleva en la relación de lo político con lo cultural. La cultura era en Kant la garantía de una libertad necesaria para que el hombre autónomo discerniese sin coacción sus obligaciones morales en la nueva sociedad civil. La autonomía del sujeto era posible puesto que a través del carácter superior de la *Kultur* tenía lugar la liberación del hombre y su incorporación a la comunidad que por encima de sus intereses individuales representaba el Estado (Hegel). La *Kultur* devenía además una guía que, en ausencia de un proyecto estatal moderno, como se dio en el caso alemán de principios del siglo XIX, lograba alcanzar cierta emancipación de modo que se daba una primera fase en la vinculación de lo cultural a lo político. El caso más temprano que ejemplifica este fenómeno lo veíamos a través del movimiento literario del Sturm un Drang. Hemos podido comprobar así cómo se implantaba la idea de un *Kulturstaat* a través del pensamiento idealista alemán (Schiller) o cómo la cultura y la lengua alemana acaban por convertirse en el elemento político universal, por encima de los intereses individuales, por el cual era posible fundar una Nación alemana (Fichte).

A través de este recorrido por el siglo XIX hemos podido establecer el vínculo existente entre la idea de modernidad y lo político en diferentes niveles, bien a través de la idea de una cultura crítica; bien a través de la idea de una cultura afirmativa.

Pero a parte de la configuración de los Estados europeos, los sucesos desencadenados a partir de 1789 afectaban de forma explícita al campo de las artes, un campo siempre íntimamente ligado a la política. En nuestra introducción al siglo XIX hemos podido ejemplificar algunas de las relaciones materiales entre la cultura y la política según los dos sentidos de ésta, en el sentido de conjunto de medidas y normas referentes al gobierno de los Estados y diversas instituciones sobre el campo artístico, como también en la relación de lo artístico con la categoría abstracta de lo político.

Como ejercicio de poder, lo político puede ir más allá de las esferas propiamente políticas, por ejemplo en la institución médica o en las relaciones laborales... como comentó Christian Zimmer¹⁶⁰⁵, hay política en toda situación en la que existe una relación de autoridad y obediencia. De este modo, hemos tratado de comprender cómo el carácter de transformación de un contexto cultural determinado pasa no sólo por políticas de carácter formal o institucionalizadas –como puedan ser las políticas públicas que diseña e implementa un organismo estatal o bien organismos reconocidos como herramienta representativa de un sector social concreto como los sindicatos o partidos políticos– sino también por lo político entendido en su carácter transformador, mediante prácticas y procesos no formales o no institucionalizados que han tenido un papel sin

¹⁶⁰⁵ Zimmer, Christian: *Cine y política*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1976.

duda destacado en un campo como el cultural.

En definitiva, hemos tratado de realizar una génesis crítica de aquel sentido de lo político que J.L. Godard expresó en la conocida sentencia *no se trata de hacer cine político sino cine políticamente* y que, a nuestro modo de ver, condensa una de las ideas más relevantes del concepto modernidad.

Se puede considerar pues que a partir de la modernidad la relación entre lo cultural y lo político es mucho más compleja que una mera adscripción o subsunción de las producciones culturales a una ideología concreta, o bien, va más allá de la simple representación de unos acontecimientos políticos determinados. Se trata más bien de una relación que afecta no sólo a los temas representados sino también a la transformación de las estructuras productivas, distributivas y por ende a los discursos y a los agentes que componen ese campo cultural. No menos importante ha sido que entre esos procesos emergiera una nueva conciencia acerca del papel del artista y del lenguaje en la producción cultural respecto al orden social existente. Por ejemplo, uno de los ejemplos paradigmáticos, en el siglo XIX, donde hemos podido constatar la emergencia de esa nueva conciencia ha sido a través de la figura del artista como trabajador libre supuestamente situado al margen de las relaciones económicas o como organizador de otros modelos productivos (William Morris).

Hasta aquí se ha tratado de visibilizar aquellos procesos asociados a la modernidad a través de la historia del arte y su relación con el pensamiento social (Marx) para presentar esa distinción entre la política y el carácter político de algunas producciones culturales. Era ahí donde cobraba sentido hablar de la emergencia de dispositivos críticos. Un concepto como el de dispositivo nos ayuda en primer lugar a corregir la naturaleza de nuestra pregunta. No se trata del qué sino del cómo, es decir, tal y como Foucault aplicó el concepto de dispositivo, éste servía para estudiar la genealogía de ciertos fenómenos entendiendo que éstos están sujetos o mediados por instituciones, leyes, economías, representaciones, discursos... como parte de un engranaje o mecanismo (ejercicios de poder) complejo y en movimiento. En segundo lugar, tal y como hemos indicado, la idea de crítica nos ayudaba a perfilar nuestra perspectiva indicando aquellos procesos que asociamos, no sólo a una voluntad política, sino también a la modernidad en tanto que puesta en crisis de unos códigos, cultura, lenguaje, etc.

A primera vista puede parecer una cuestión poco compleja el presentar la relación histórica del cine con la política y la relación del cine con lo político. En el campo del arte moderno hubo un momento en el que podríamos afirmar que ambas relaciones - la cultura con lo político y la cultura con la política- se dieron en un mismo fenómeno, tal y como sucedió en las vanguardias, concretamente en las vanguardias históricas anteriores al

desencanto político desencadenado tras la Primera Guerra Mundial. En ese momento se trataba de una puesta en crisis tanto de los regímenes de representación como de sus estructuras productivas a la vez que ésta se ponía al servicio de las transformaciones que operaban desde la esfera política: emergencia del movimiento obrero, de las corrientes socialistas y movimientos revolucionarios o sociales... Ello lo hemos estudiado en diversos apartados dedicados al productivismo o a la revolución de noviembre weimariana.

En el ámbito de la historia del cine previa a la modernidad, ambos procesos - relación con lo político o con la política- se suelen explicar de forma separada. Podríamos decir que si existe una modernidad asociada al cinematógrafo durante la época de la vanguardia, la estaba tomando prestada del campo artístico. Para que emergiera la Modernidad, era necesario que antes se constituyera una institución cinematográfica bien delimitada, con un régimen de enunciación establecido basado en una lógica narrativa. Esto quedaría plenamente formulado en 1917 y establecido de forma global con la llegada del sonoro, llegando a constituir una tradición cinematográfica propia y una hegemonía que podía ser fácilmente identificada con el modelo clásico hollywoodiense. Este modelo, tal y como hemos analizado a través de la idea de Industria Cultural, constituía la preeminencia tanto de un modo de representación como de un modelo industrial que los dispositivos críticos que aquí analizamos trataron transformar.

Sin embargo, tal y como hemos podido comprobar, los núcleos encargados de poner en marcha esa esfera pública alternativa provienen de una formación y un bagaje no sólo político sino artístico. Por tanto, si existía un contacto con los círculos de vanguardia y cierta voluntad crítica respecto al *establishment* cinematográfico, era de esperar que emergiera una conciencia crítica del lenguaje. De este modo, hemos intentado plantear la cuestión acerca de existencia de rasgos de modernidad en el cine realizado al margen de la industria.

II. Recapitulación de los casos de estudio

1. Unión Soviética

Recapitulando un poco a la luz de estas cuestiones, al rastrear el caso soviético, el único que se enmarca en una economía planificada, hemos comprobado cómo ese sistema de gobierno afectaba a la producción cultural a través de las políticas públicas y el discurso cultural detentado por el Estado; y cómo algunas prácticas artísticas y cinematográficas surgían de la puesta en crisis de la tradición anterior a la vez que se nutría de esa reformulación del concepto de arte como nueva forma de vida y de trabajo. A la vez, la idea de un dispositivo crítico se veía atravesado por las

tensiones existentes entre el discurso detentado por el abanico de posturas diversas de la institución artística que iban desde la izquierda hasta la izquierda radical; por el discurso institucional que poco a poco se irá ciñendo la idea de un discurso único basado en el dogma del Realismo socialista; y por la configuración de una nueva industria cinematográfica.

En esa constelación de propuestas hemos dilucidado aquellas formas de crítica creadora a la que Nietzsche se refería al pensar lo dionisiaco en el arte. Hemos podido ver cómo esos nuevos relatos acerca del *hombre nuevo* y la *cultura proletaria* eran llevados a cabo por una revolucionaria explosión de nuevas formas de trabajo en laboratorios de experimentación, una industria cinematográfica en desarrollo pero aún desorganizada, y en cierta medida, gracias a la permisibilidad que se dio en materia artística y organizativa durante la época de la NEP con sus políticas públicas.

Una de las estrategias críticas de la vanguardia cinematográfica frente a la cultura de masas que representaba el cinematógrafo va a ser precisamente hacer de esta cultura una nueva cultura popular de subversión. A la cultura de masas se le añadía una carga política que en principio no tenía. Esta carga política, que constituía una nueva práctica discursiva, recuperaba aquel sentido francés de lo popular insurgente de modo que constituía el elemento distintivo de la vanguardia revolucionaria frente a la vanguardia aburguesada de principios del siglo XX. En el caso de la FEKS veíamos esa crítica a la cultura de elite a través de la resignificación del género cómico del cine estadounidense. A través de este juego con el código lingüístico ya institucionalizado del cine americano la FEKS desarrollará la génesis del método del extrañamiento –aún falto de cierta maduración–, una práctica proveniente de la poesía vanguardista de Shklovsky que se basaba en hacer extraordinarios los gestos y el lenguaje sometidos a una automatización, a una normalización en la que el sujeto no repara. Esta aportación del Círculo Lingüístico de Moscú era una de las más relevantes a la hora de rastrear las praxis modernas de cineastas previos a los años cincuenta.

En principio, para la FEKS, este efecto de extrañamiento parecía poderse llevar a cabo en el medio cinematográfico gracias al uso del montaje y a la dirección de los actores. de este modo predominará el uso formalista del montaje, por lo tanto, del fragmento vanguardista, mientras que poco a poco las producciones de la FEKS irán dando paso a las obras de Kozintsev y Trauberg ordenadas según la lógica narrativa y tendentes a la cultura afirmativa del relato socialista: el relato de clase contra clase, la figura del héroe positivo, la Reconstrucción Cultural del plan quinquenal, las colectivizaciones de las tierras, la industrialización forzosa, el culto a la personalidad de Stalin, etc.

Por el contrario, en Kuleshov no se tratará tanto de una estética de

filiación vanguardista como de una asimilación de los modelos clásicos y su sistema de géneros desde donde operará una crítica que se aleja de los parámetros vanguardistas y optará por una puesta en crisis “desde dentro”. Ello lo hemos comprobado al evidenciar cierta crítica ideológica en *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* y el metarrelato contenido en *El gran consolador* cuyo ejercicio crítico versaba no sólo en un juego consciente con el lenguaje y el universo cinematográfico sino contra las condiciones del artista bajo el régimen soviético de los años treinta agazapado en la rigidez institucional del Realismo socialista.

A través de otros casos como Eisenstein y Vertov hemos observado cómo las formas de la vanguardia sostienen rasgos de la cultura afirmativa, un detalle que nos hace replantear las fronteras entre el Realismo socialista y la vanguardia del mismo modo en que en obras de género hallábamos ejercicios críticos. En Vertov hemos constatado el intento por convertir un determinado uso del montaje en un *régimen de verdad*, vinculando las imágenes a las cosas de una forma nueva, el cine de Vertov pretendía ser una “Fabrica de hechos”, desarrollando así una crítica a la fábrica de sueños hollywoodiense, pero paradójicamente la vanguardia vertoviana no dejaba de apuntalar la cultura afirmativa contradiciendo, en parte, la oposición inicial que Benjamin hacía entre las formas de vanguardia y las formas de estetización de la política en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Por otro lado, el texto de Benjamin nos ha sido de relevancia en tanto que sostiene un aspecto capital para la emergencia de dispositivos críticos como es la incidencia en el modelo productivo como acción política y que deviene el puente entre la tradición artística de Morris y el ámbito cinematográfico.

2. República de Weimar

En el caso de la República de Weimar hemos visto otra formulación más de la crítica como era la aportación de Nietzsche en el intento por superar la crítica kantiana y someter los fundamentos de ésta a través de la crisis del lenguaje y de la representación. Nietzsche suponía un legado que hallaba posteriores reformulaciones en el círculo cultural austriaco de finales de siglo o que alimentará las bases críticas de la vanguardia expresionista y que brindaba un marco teórico a las dos revoluciones que marcan el umbral de la República weimariana, la revolución bávara y la Conservadora. Siguiendo con la tradición germana en la articulación de un proyecto político a través de lo cultural, hemos podido rastrear, a través de estos dos casos “revolucionarios”, otras estancias más en la histórica relación de la cultura y la política donde ambas buscan el retorno a un origen perdido. En el caso de los dispositivos críticos desarrollados en el campo cinematográfico el peso de esa tradición en un periodo post-

expresionista se traduce en una problemática que también encontrábamos como problema filosófico en Nietzsche, como era la tensión entre la lógica mimética apolínea y la lógica dionisiaca y que, en la teoría cinematográfica, se prolongará a través del enfrentamiento entre realismo y vanguardia. Por lo tanto, el peso del debate sobre la disolución de la razón –por parte de la vanguardia- frente a la posible aprehensión del mundo – propuesta por el realismo- marcaba no sólo a las vanguardias artísticas sino también a la propia ontología de lo cinematográfico.

Sin embargo, a pesar de ver cómo el debate cultural alcanza unos niveles de enfrentamiento muy altos debido a la fuerte polarización política entre las izquierdas, en 1920 tiene ya lugar el desapego a la tradición de la vanguardia que pasa a formar parte de la institución artística. El expresionismo ya no podía ser una opción en la configuración política del medio cinematográfico, la propia industria ya había explotado sus posibilidades como espectáculo antes del advenimiento del sonido. En el debate teórico de los años treinta acerca de cómo operar políticamente a través del medio cinematográfico hallábamos tres posturas diferenciadas y encabezadas por tres figuras distintas, todas ellas, en los márgenes del marxismo: la defensa de la vía representacionista de Gregory Lukács con su defensa de la tradición burguesa del realismo decimonónico como vía contra la disolución de la vanguardia que, según él mismo, conducía irremediabilmente a soluciones fascistas; por otro lado, el tándem Brecht-Benjamin suponía para nosotros una interesante salida frente al agotamiento de las fórmulas radicales del shock que pretendían justamente, deshacerse del vínculo estético con el fascismo. Brecht y Benjamin conectaban con la crítica total nietzscheana al entender el cine como dispositivo crítico que ponía en crisis no sólo las lógicas usuales de representación sino, por su naturaleza industrial y colectiva, ponía en crisis toda la institución artística, su forma de producción y de consumo. En definitiva se trataba de superar la mera forma de la *tendencia*, del adorno (Nueva objetividad), de la superficie de la retórica política para incidir políticamente en lo social, de forma más profunda. Finalmente, la vía de Bálazs, otra “anomalía” en la teoría cinematográfica del momento, se encargaba de poner en suspensión las categorías de análisis y de valor –haciéndonos también eco del sustrato nietzscheano- utilizadas para legitimar artísticamente el cine. Bálazs llevará a cabo una defensa de la espontaneidad del cine como cultura popular que le llevaba a entender la potencia del medio de forma política.

Pero, ¿cómo, este aparato teórico, se desenvolvía en el plano de la praxis? Para estudiar el caso alemán hemos vuelto a delimitar el margen de la gran industria según las organizaciones políticas de la izquierda como lugar más propicio para que emerjan diversos dispositivos críticos. En el SPD las estrategias políticas se centraban en las superproducciones obreras basadas

en la reconciliación de clase y el reformismo rechazando cualquier praxis experimental, mientras el KPD constituía el discurso de la revolución. Ambos casos componían uno de los más relevantes intentos por poner en marcha una estructura industrial alternativa al nivel de la industria convencional, sobretudo en el caso de la empresa de Willi Münzenberg. Sin embargo, el rico ambiente de disquisición teórica – también de difícil desarrollo debido el poderío de la UFA- no encontrará salida más que en algún experimento aislado que hemos ido enumerando.

Una de estas tentativas, suscribiendo la idea de dispositivo crítico, venía articulada por Bertolt Brecht en el experimento (frustrado) de adaptación de una pieza de *Lehrstücke* al cine y a sus métodos productivos – *La comedia de la vida* para la filiozquierdista Nero. En su examen de la industria cinematográfica subvertía el debate teórico oficial que se veía sometido al binomio arte vs industria. De hecho, Brecht ejerció una crítica sobre los prejuicios y tópicos que concernían a las dos esferas, la artística y la comercial. Podíamos ver cómo Brecht intentaba llevar a cabo una acción política que se apartaba ya por completo de la mera propaganda, no sólo intentaría poner en crisis un modelo productivo sino también una lógica representacional dada a través de su método de distanciamiento –que conecta con la tradición soviética de Shklovsky- basado en desarticular aquello que, precisamente señalará Bálazs al respecto de la contingencia cinematográfica, se consensuaba en el proceso de naturalización del lenguaje. No ha sido hasta la realización de la producción colectiva *Kuhle Wampe* cuando hemos podido ver desplegado el ejercicio crítico brechtiano desde la estructura alternativa de la Prometheus y junto a Slatan Dudow. *Kuhle Wampe* no sólo conseguía desafiar las pautas del partido –basadas realizar contenidos revolucionarios pero con posible éxito comercial- sino resolver la antítesis entre vanguardia y realismo, reformulando las aportaciones soviéticas de modo que anticipaba algunas de las prácticas del cine moderno. Hemos comprobado cómo los contactos de Brecht con el cine, clasificados a través de cuatro ejes –el uso del cine en sus representaciones teatrales; sus colaboraciones con la industria cinematográfica alemana y americana; la influencia de Eisenstein y Chaplin en su inicial formulación del teatro épico; y finalmente, su contribución a la estética y teoría cinematográfica¹⁶⁰⁶-, devienen en un marco teórico que determinará las prácticas políticas de directores ya plenamente modernos durante las décadas de los sesenta y setenta.

También hemos podido analizar la articulación de ciertos parámetros vanguardistas –como la mediación de la técnica- con parámetros realistas a través de la modernista *Menschen am Sonntag* y la crítica *Berlin*

¹⁶⁰⁶ Walsh, Martin: *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, British Film Institute, London, 1981, p. 5

Alexanderplatz. Ambas desde el heterogéneo marco de la Nueva Objetividad, nos han servido para evidenciar las múltiples interferencias entre dos áreas supuestamente estancas como son vanguardia y realismo durante el período que va de la segunda mitad de los años veinte a la constitución del III Reich. Estas interferencias se han convertido en otro de los ejes problemáticos que atraviesan esta investigación ya que, a través de muchos de los casos de estudio, hemos comprobado la transmutación del concepto vanguardia para designar prácticas políticas y artísticas que se daban desde dentro del ámbito del cine militante o en los márgenes de la industria, como también, desde un punto de vista formal, hemos comprobado cómo ciertas prácticas vanguardistas se adaptaban al carácter realista del cinematógrafo y a los intentos por generar nuevas narrativas de corte naturalista –una propuesta contraria a la modernidad de Brecht quien ponía en duda el régimen de verdad de las representaciones visuales.

3. Inglaterra

El caso británico nos ha brindado la oportunidad de analizar un marco casi antagónico al de Weimar. Aquí nos hallábamos frente a una tradición democrática fuerte donde el cine establecía una estrecha vinculación con los organismos gubernamentales en la doble tarea de apuntalar el discurso de cohesión social y llevar al documental al rango de producción artística. Este fenómeno partía del primer contacto del medio con la tradición de las ciencias políticas (Grierson) y como medida para fortalecer la identidad nacional, no sólo en momentos de crisis y de la reforma política que suponía el sufragio universal masculino e interviniendo en la generación de opinión pública, sino frente a la invasión cultural extranjera que suponía la expansión hollywoodiense y que también devenía en un factor político por sus implicaciones sociales y económicas. Este detalle nos llevaba a plantear una cuestión inicial acerca de dónde estaban situados los márgenes de una independencia que dibujara el marco para dispositivos críticos, para una crítica cultural al margen del discurso oficialista y del desarrollo de un gran proyecto de instrucción pública. Al caso, hemos comprobado cómo esta cuestión sobre la independencia del medio cinematográfico configuraba un debate capital en el campo cinematográfico británico que tenía su presencia tanto en el marco institucional del documental griersoniano como en las prácticas más marginales y militantes. Así hemos visto la noción de independencia en el intento de Grierson por crear unidades financiadas a través de la industria o de organismos estatales pero con gestión propia a la vez que el proceso de legitimación artística del documental, a través del discurso realista, desvirtuaba el carácter propagandístico de algunas producciones. Es decir, en este caso la pátina artística servía para desvincularse de posibles lazos con la

idea de una propaganda sostenida por el Estado. Aún así hemos podido evidenciar prácticas divergentes dentro de ese mismo marco que sostienen relatos más críticos como los de Paul Rotha en *Shipyard*, en *Hoy nuestra vida* o el innovador *Housing Problems* de Elton y Anstey para la compañía de gas nacional. Sin embargo, otro concepto de independencia se estaba gestando al margen de las estructuras institucionales, sostenido esta vez por la tendencia del *art cinema* y la del Workers' Film Movement. Ambos núcleos, intercomunicados a través del aparato crítico-teórico (*Close up*, London Film Society, *Film Art-New Cinema* y *Cinema Quarterly*) encargado de otorgar cierta legitimidad cultural al cinematógrafo a través de textos traducidos de la *kulturkritik alemana* y sobretodo guiadas por la batalla contra la censura, consideraban imprescindible el desarrollo de unas estructuras alternativas para llevar a cabo una acción política. Ello no impedía un discurso también laxo de independencia que contenía algunas producciones marginales realizadas desde dentro de la industria convencional, como también, los documentales institucionales.

Era en este entorno más radicalizado donde emergía la cuestión – marxista- sobre qué es el cine proletario. El cine amateur que tiene lugar en estos núcleos se va politizando, los films experimentales van dejando lugar al cine directo y político sin dar lugar a una ruptura real entre “experimentales” y “políticos” ya que los primeros (el entorno de *Close up*) pueden considerarse como los más conscientes a la hora de entender la praxis artística como praxis política.

¿Pero, qué era específicamente el cine proletario? En sintonía con lo visto a través de William Morris, el caso del cine británico como dispositivo crítico también se erige sobre la crítica al modelo hegemónico de industria cultural – en este caso Hollywood- y fácilmente conectará con la tradición inglesa del movimiento cooperativista. El movimiento en sí era precisamente entendido como una práctica política fundamentada en el reformismo: poder cambiar los cimientos de la sociedad capitalista a través de las formas de producción y consumo. Los círculos cooperativistas, dando importancia al factor cultural, también asumían la producción filmica mientras el trabajo cooperativo entre diversos organismos facilitaba la realización de documentales y la creación de una federación como la Workers' Film Societies. Además veíamos como el uso del medio cinematográfico incidía y transformaba otra tradición como era la cultura educativa de los círculos laboristas, poco acostumbrados a tener en consideración un medio tan popular como el cine. El reparo frente a lo cinematográfico daba un giro cuando entre con fuerza el aparato de Münzenberg a través de los núcleos comunistas, importando producción alemana y soviética. Paralelamente, durante los años treinta se daba una expansión de los sindicatos dedicados a los trabajadores cinematográficos y culturales aumentando así las

divergencias frente a ciertos modelos productivos. Todo ello preparaba el terreno para la emergencia de nuevas cooperativas vinculadas exclusivamente a proyectos de cine underground y feminista en los años sesenta y setenta. Sin embargo, como hemos podido comprobar, la crítica británica no se alejaba demasiado de su función política más urgente y propone pocas aventuras formales más allá de las innovaciones documentales. De hecho, una de las especificidades del contexto inglés ha sido la marcada separación entre la política y lo artístico (Montagu) desde los núcleos militantes de los años treinta y justo al contrario del discurso institucional que se resguardaba de lo político tras el discurso artístico como cenáculo neutral. Mientras, paradójicamente, era a través del núcleo vanguardista y experimental de *Close up* donde veíamos una articulación más estrecha entre estética y política a través de una producción como *Borderline*.

Otra cuestión extraída del contexto inglés y que nos gustaría destacar son las otras formas de antagonismo derivadas, precisamente, de la asimilación del discurso realista tanto por parte de los estamentos políticos como de la industria comercial. Ello daba pie a una primigenia política cultural encargada de administrar las fuerzas creativas en la generación de un *cine de calidad* nacional. En este punto desentrañábamos un tejido algo complejo, por un lado emergía cierto discurso político y no oficial que venía dado por la vía de guionistas y directores provenientes de la izquierda o de círculos vanguardistas que trabajarán en producciones convencionales. Este factor dará lugar a una mayor complejidad en la representación de las luchas y conflictos sociales en el cine británico, teniendo lugar visiones anti-imperialistas y raciales (*Song of Freedom*). Por otro lado, y haciendo uso de ese concepto de independencia artística desde dentro del sistema, algunos cineastas obtendrán licencias que permitían una mayor libertad creativa -y productiva- generando relatos alejados de la corrección política y puritana usual. El caso paradigmático de estas desviaciones frente al discurso oficial lo veíamos a través de la productora Ealing de Michael Balcon que, bajo la etiqueta de un cine realista, realizó producciones con una personalidad propia. Incluyendo también a figuras provenientes de la militancia, la Ealing daba lugar a dos fenómenos concretos en la ficción comercial inglesa: una estética sería en torno a cuestiones políticas y la introducción de un modelo de trabajo flexible y colaborativo dentro de un marco comercial. Aunque ello daba pie a ofertas de trabajo más libre o creativo, era también un proceso de precarización del artista que aceptaba condiciones irregulares. Gracias a estos dos factores, el estructural y el formal, la Ealing se convertía una de las pocas firmas que se mantendrían en pie durante los años de guerra.

Pero a lo que nos referíamos aquí, al señalar la política cultural, era la asunción del cine de calidad británico que asumía las tareas de reconstrucción social y cultural durante los años cuarenta tomando así las

tareas de gobernabilidad que en los treinta había asumido el documentalismo independiente. Hemos visto cómo, a partir de los años cuarenta, se ponían en marcha una serie de organismos dedicados a la evaluación de las producciones culturales con vistas a una -posteriormente frustrada- nacionalización de la industria cinematográfica británica e impulsando medidas de *educational enlightenment* tras el ascenso de los laboristas en 1945. Así, una vez neutralizadas las estructuras y prácticas militantes, emergen ficciones donde la clase obrera obtiene el papel protagonista y donde la mayoría de las veces el discurso central versa sobre la solidaridad de ésta y su valía en la reconstrucción social, sobre los valores de unidad nacional que borran las diferencias de clase, la cooperación entre patronal y trabajadores tras la guerra, la proliferación del discurso humanista de la UNESCO y un gran sentido de responsabilidad civil contrario a cualquier tipo de conflicto con el orden social... Mientras, la búsqueda de una normativa estética perseguía instaurar el modelo neorrealista a la inglesa, institucionalizado, sin genialidades excesivas y prefiriendo hablar de un artesanado cinematográfico antes que de artistas. A pesar de estas políticas, veíamos como, a través del caso de *Chance of a Lifetime*, la cooptación del discurso realista por parte de las políticas públicas sigue en fricción con el modelo industrial hegemónico, es decir, este caso nos llevaba a asumir la problemática emergente cuando los cambios culturales son incorporados sólo a nivel discursivo y permiten pocas transformaciones realmente estructurales.

Y, al igual que se institucionalizaba el proyecto del realismo humanista, en el subsuelo de la industria se gestaba una especie de contracultura basada en el manierismo como respuesta a tanta corrección política. Ello lo veíamos a través de unas producciones y unas prácticas de consumo adscritas al género negro del *spiv* y del *kitchen sink drama*, constituyendo una contrahegemonía que será la que precisamente alimente a los Angry Young Man (John Osborne, Tony Richardson) y a la nueva estética política que compondrá la modernidad.

4. EEUU

De nuevo, en el caso estadounidense, hemos visto la eclosión de un término como el de *documental*, extendiéndose éste no como mero dispositivo estético sino de forma más profunda, desde las ciencias sociales y su labor crítica en la reconstrucción del país tras la Gran Depresión, hasta la emergencia de un nuevo periodismo con la consiguiente transformación de la esfera pública. Ello sucedía en los años que seguían a la crisis de 1929 y, sobretudo, con la llegada de las políticas del New Deal, marcando el futuro desarrollo del estado del bienestar. A la vez, el concepto de documental parecía contraponerse al ya peyorativo sentido de propaganda oscurecido por los sistemas totalitarios europeos y soviéticos. De este modo, el carácter que

asume lo documental será el de desvincular, al menos en apariencia, cualquier lazo existente entre la producción cultural y la política y sí articularse con las emociones y el discurso humanista, cuando en realidad, se trataba de una práctica política nunca antes asumida por el cinematógrafo. Precisamente, dado este titubeo a la hora de señalar la capacidad política de las imágenes, habíamos delimitado todos estos fenómenos asociados al New Deal como una “Propaganda contra la propaganda”. Este ejercicio de contrapoder era detentado por el círculo político conservador mientras, paradójicamente, se habían estado desarrollando las más precisas tecnologías de persuasión aplicadas tanto al marketing comercial (Bernays) como a la llamada “ingeniería del consentimiento” (Lippmann) desde la opinión pública. A estos fenómenos se intentaba responder con ese nuevo resurgir de la capacidad crítica impulsada por las políticas de Roosevelt, articulada en base a unos regímenes de verdad fundados en lo documental como un lugar no atravesado por los intereses privados o políticos concretos (un discurso que se prolongará más allá de los treinta y que se dará bruceos con el polémico caso del expresionismo abstracto). De este modo, se intentaba refundar la democracia y un nuevo contrato social que recuperaba la idea de un sujeto autónomo y crítico. Las tensiones que han atravesado el caso de estudio estadounidense, derivaban en dispositivos críticos que emergen ensombrecidos por la hegemonía de los proyectos federales y al margen de éstos, reivindicando de forma positiva los lazos entre arte y propaganda como una forma de señalar la acción política que suponía la creación de otra esfera pública acorde con los movimientos obreros.

Frente a estos matices específicos, el caso estadounidense ofrecía varias particularidades. Por un lado, las ligas de cine proletario se constituían de forma completamente al margen ya desde un inicio. Se trataba de aquella “dura vía de la independencia” que marcará el carácter radical de esta primera red cuya militancia se fundamentaba además por no establecer ningún vínculo ni con la industria ni con los subsidios new deal. Así nacía una línea estética y de acción basada en el cine directo y el noticiero proletario, excluyendo las posibles *desviaciones vanguardistas* y actitudes *individualistas* en claro apoyo a la línea dura del PCUSA y cuyo discurso giraba en torno a un clausurado concepto de *factual films*. Se trataba de una especie de “realismo verista” en tanto que se pretendía filmar los hechos sin ningún tipo de mediación subjetivista. Esto derivaba en la emergencia de nuevos dispositivos críticos dentro mismo del núcleo militante que abogaba por una praxis más libre, que incorporara las formas de trabajo artísticas e incluso voces críticas contra el intuitivo totalitarismo soviético (Isador Lerner). Así se escindía una nueva fracción formada por Leo Hurwitz, Ralph Steiner e Irving Lerner, Lionel Berman y Sidney Meyers, la New York Kino (Nyokino), preámbulo para la Frontier Films, que estaba

alimentado no sólo por las producciones vanguardistas soviéticas sino por algunas producciones ácratas francesas. Por lo tanto, generar un proceso antagónico para este último grupo significaba incorporar vínculos estrechos entre lo artístico y la política. Si bien en el caso británico de la producción cinematográfica de la izquierda, la necesidad política superaba la reflexión teórica sobre las formas cinematográficas, en el caso estadounidense la actitud era precisamente la contraria: *There can be no effective propaganda without good art*. De este modo, la militancia radicalizada de este grupo se desarrollaba en base a una crítica de los límites impuestos por el realismo de partido [*Pie in the Sky* (R. Steiner; 1935)], abogando por una fusión total entre militancia-arte-vida, y una estética más cercana a parámetros narrativos clásicos (incentivado por la llegada de Strand e Ivens) que a los shocks de la vanguardia, dirigidos a la captación emocional de la audiencia y proponiendo un desafío a la *ideología documental*, desembocando en la *estética dialéctica* y en el uso del concepto de vanguardia para distanciarse, a nivel más teórico que práctico, del documental institucional. Esto último nos llevaba a referirnos a las prácticas de Frontier Films, por un lado, como una desactivación del carácter negativo de la vanguardia para insertarnos en [*Spanish Earth*] en la elaboración del mito revolucionario y por el otro, como el desarrollo de una *estética dialéctica* que generaba su propia formulación de una estética política a partir de parámetros narrativos clásicos, suscribiendo así los propósitos propagandísticos de las prácticas antagónicas de los treinta.

De repente, el concepto de vanguardia ya no asigna la puesta en crisis del lenguaje que representó a principios de siglo sino que deviene en un concepto heterodoxo para designar tanto prácticas representacionistas, documentales o formas de trabajo al margen de los estudios o de las instituciones gubernamentales.

Como en el resto de casos, aquí también veíamos cómo la politización de la cultura excedía los núcleos duros de la militancia y se instalaba en el seno de la industria. Esto se daba, bien a través de vínculos entre la industria y las políticas New Deal, perfilando a la vez la idea de un modernismo anglo-americano sustentado por la cultura de masas. Por ejemplo, podemos recordar la excepcional circulación de un film institucional como *The River* a través de la Paramount o la Warner Bros.; los casos pioneros, en la introducción de un discurso politizado, en King Vidor y Anatole Litvak; el caso de figuras politizadas trabajando desde dentro y gracias al desplazamiento hacia California tanto de estadounidenses provenientes de Nueva York, como de exiliados europeos que constituirán la llamada oleada modernista en Hollywood, etc.

5. Francia

Del campo cinematográfico francés de los treinta hemos analizado

los vínculos establecidos entre las políticas públicas en materia cultural, derivadas del ascenso del Frente Popular al gobierno en 1936, y las reformas sociales derivadas de las luchas sindicales en el desarrollo de la institución del cine francés. Hemos visto cómo estas relaciones daban lugar a varias transformaciones que apuntarían el camino hacia la modernidad. En el caso francés hemos visto la vinculación directa entre los movimientos sociales y la emergencia de dispositivos críticos que ponían en crisis los modos de trabajo convencionales, tanto dentro como fuera de la industria cinematográfica. En este caso, la reformulación de los modos productivos tenía lugar tanto dentro de la industria, a través del realismo poético, donde se proponía la autonomía a la figura del director frente al productor y la flexibilidad colaborativa entre los miembros del equipo de realización; como en las prácticas cooperativas de los grupos militantes que intentaban experimentos varios como el desafío frontal a la producción convencional a través de películas de gran formato como *La Marsellesa*, financiada colectivamente; o incluyendo la figura del autor en la realización de films militantes (Jean Renoir y *La vie est à nous*). De este modo podíamos hablar de los flujos entre dispositivos críticos e industria a través del caso del Realismo poético y de autores cineastas militantes, como el Renoir de los años treinta, entendido como la cristalización de las transferencias entre la creciente institucionalización de la figura del autor y la práctica militante.

Estos diálogos entre la política y el campo cinematográfico partían de una tradición anterior donde se da un primer acercamiento de la vanguardia al cine como herramienta política; para pasar a la emergencia de una amplia red de cineclubes y estructuras alternativas de difusión y producción que preparaban el terreno para la constitución de un cine proletario (Moussinac) y la proliferación de formas de trabajo alternativas que se destilarán más allá de los márgenes como por ejemplo veíamos en el equipo Les films Marcel Pagnol y les Films d'Aujourd'hui.

Mientras en Francia resonaba con fuerza la muerte de la vanguardia, por motivos ideológicos y por los cambios estructurales que trajo consigo el sonido, será este mismo círculo generado desde las filas vanguardistas el que ponga el acento de la batalla fuera de los parámetros puramente artísticos para determinar el rol político del cinematógrafo en el orden social.

Este rol venía construido, de nuevo, por el enfrentamiento entre la tendencia soviética del realismo contra la vanguardia, pero esta vez las tensiones del AEAR, como sucursal de los Congresos de Escritores de Moscú en Francia, dejaban entrever la ruptura del núcleo francés frente al dirigismo de partido, apelando esta vez a la independencia del artista.

III. Conclusiones

Si intentamos establecer paralelismos con aquellos procesos modernos que hemos analizado en los primeros capítulos dedicados a la historia del pensamiento y del arte de los siglos XVIII y XIX, vemos que la historia del cine se ve sometida a las mismas transformaciones que actuaban en el campo del arte moderno. Por un lado, y una vez lo cinematográfico se ve legitimado como parte de la esfera cultural, pasa a ser considerado como una herramienta puesta a disposición de los métodos de gobierno; de este modo se convierte en un espacio a regular por parte de las políticas públicas. Por otro lado, los procesos críticos o negativos que veíamos en el campo cultural, las prácticas decimonónicas que reformulaban lo artístico en aras de generar procesos de transformación social -arte como forma alternativa de vida y de organización del trabajo, etc.- también son heredadas por los agentes del cine militante. Las dinámicas que en el siglo XIX se daban en las prácticas artísticas, en su contacto con lo político, ponían en crisis los propios códigos lingüísticos que las sostenían. En el caso de la historia del cine, no siempre lo político derivaría a una crítica del lenguaje. Sin embargo, la insistencia en realizar una labor de crítica-ideológica por parte de algunos cineastas o colectivos de producción, así como su contacto con la tradición de vanguardia, nos han llevado a replantear los límites del realismo y sus múltiples facetas como discurso institucionalizado -realismo socialista, realismo crítico, realismo poético, realismo social...- proponiendo líneas de fuga. El concepto de realismo no es demasiado válido para referirse a muchas producciones culturales de los años treinta puesto que hemos visto multitud de variaciones diversas sobre la manera de entender el realismo en el cine de este periodo. Del mismo modo, reconsiderando la historiografía cinematográfica de este periodo, podemos añadir que tampoco existe una brecha limpia entre vanguardia experimental y vanguardia política.

Hemos comprobado que, tanto dentro como fuera de la institución cinematográfica, se dan espacios de diálogo entre vanguardia y clasicismo (Kulechov, Brecht, Macpherson, Ivens), de modo que algunos puntos de fricción entre la vanguardia y el cine político están esbozando algunos parámetros propios de la autoconciencia que despuntará después de la IIGM.

Si recuperamos aquellas categorías establecidas por Burch y que permitían establecer los tres modos diferentes de representación que se dan en la historia del cinematógrafo -el alternativo, el institucional y el moderno- podemos comprobar no sólo su sincronía, sino también algunas intersecciones. De modo que se nos plantea la siguiente cuestión, ¿Dónde cabría situar estas prácticas políticas que hemos analizado? Algunas prácticas se sitúan en un limbo intersticial entre las prácticas de vanguardia y el cine convencional, lo que nos lleva a suponer una tercera vía -siempre

heterogénea- para considerar el cine previo a la modernidad. A lo largo de los casos de estudio hemos señalado cómo algunas producciones incorporan las transformaciones estilísticas propias del MRA de forma plena, mientras otras, aunque se ubican en una esfera alternativa de producción, se mueven en el terreno estilístico del MRI. Otras prácticas que ya no podemos considerar como vanguardistas, sin embargo, reformulan e incorporan ciertas experimentaciones sobre el montaje y el ritmo. Mientras, en el terreno de la marginalidad y los relatos alternativos hemos visto procesos de institucionalización, ya sea a través de la figura autónoma del autor cinematográfico o a través de discursos políticos. Ello nos lleva a pensar que las categorías de cultura afirmativa (relato obrero, héroe positivo, utopía del porvenir desde el socialismo) se dan también en muchas de las “prácticas negativas” que hemos analizado, tanto desde facciones de izquierda como conservadoras. Por tanto, ambas vías de entender la cultura -afirmativa y negativa- no siempre son estancas o antagónicas sino que pueden cohabitar espacios comunes.

Hemos hallado una débil línea de continuidad entre el pasado modernismo de la vanguardia y la modernidad futura del cine. Por ejemplo, en el carácter metareflexivo de Kuleschov, en la crisis lingüística operada en el cine de Vertov, en el método distanciado de Brecht, en las variaciones sobre género cómico de *Pie in the Sky*, en la relación interdisciplinaria entre documental y ficción de Frontier Films, en las desviaciones críticas frente a un discurso institucionalizado de películas de género de bajo presupuesto como los *kitchen drama* o *Spivs*, en la progresiva institucionalización de la figura del autor y la puesta en escena de Renoir y algunas figuras, tendentes al manierismo, del realismo poético.

Debemos considerar también que los diversos casos de dispositivo crítico que hemos analizado no sólo estaban poniendo en duda la hegemonía de un sistema industrial y económico determinado sino que, a su vez, buscaban subvertir el papel que jugaba el cine en un determinado sistema social. Frente a los preceptos de la alta cultura se propone una reformulación del cine como cultura popular, como vía para la subversión de los discursos establecidos. Frente al cine entendido como un dispositivo de adoctrinamiento top-down, encontrábamos el diseño de una esfera pública más democrática, un modelo que permitiese el empoderamiento de la clase trabajadora, defendiendo el cine y la cultura como un lugar para procesos participativos y más horizontales. Frente a la idea de público entendido como masa homogénea, que sitúa al espectador como sujeto pasivo, se ensayaron fórmulas – sobre todo a nivel teórico- dónde considerar al espectador como sujeto reflexivo.

En cierto modo, la insistencia por parte de estos agentes y actores en la idea de que la cultura es también un lugar de coacción donde se dan

relaciones de poder, engarza con la historia del arte moderno y antecede a las reflexiones que tendrán lugar en la teoría crítica de Adorno y Horkheimer. Por tanto, podemos considerar que los casos analizados ya sitúan preceptos que serán caldo de cultivo para prácticas y teorías posteriores que, por ejemplo, retomaban la concepción de la ideología práctica que desarrolló Gramsci – retomada a partir de los años setenta desde ámbitos como los Estudios Culturales británicos- o la integración de la cultura como un aparato ideológico más que desarrollará Althusser en ese mismo periodo.

A lo largo de esta tesis hemos prestado especial atención a cómo se producen y reproducen ciertas relaciones de poder entre las diferentes instituciones y organismos que interfieren en el campo cinematográfico y cultural –Estado, partidos, institución artística, etc. -. Hemos comprobado cómo estas relaciones se dan de forma transversal, de modo que no sólo las políticas públicas o las instituciones hegemónicas ejercen poder sobre los lugares situados dentro, fuera y al margen de la industria cinematográfica, sino que los dispositivos críticos han tenido un papel importante en este campo de fuerzas. En cierto modo, los dispositivos críticos han influido a la hora de reconfigurar el papel del Estado en materia cultural y en la ascensión y cooptación de cierto discurso crítico por parte de la industria. Pero cabe destacar el papel ambivalente que han tenido los dispositivos críticos a la hora de generar una transformación de los modelos organizativos. Aunque de forma mínima, los dispositivos críticos han ejercido ciertas transformaciones en los modos de producción de la industria, en un plano general, la *integración cultural y simbólica de la crítica en la institución, o más bien en la superficie de la institución* no ha tenido grandes *consecuencias materiales dentro de la propia institución o en sus formas de organización*.¹⁶⁰⁷

Más allá de los márgenes que clausuran esta tesis y de cara a

¹⁶⁰⁷ Hito Steyerl nos intenta situar ante lo que se ha venido a llamar crítica institucional, aquellas prácticas desarrolladas desde la esfera artística durante los años sesenta y setenta que cuestionaban el papel autoritario de la institución cultural y que acabaron siendo integradas por la propia institución. Algo que volvería a ocurrir con la segunda oleada en los años ochenta y noventa. Frente a la definición de estas dinámicas dirigida *contra las instituciones (artísticas), como una crítica de su(s) función(es) social(es) ideológica(s) y de representación*, se nos plantea la cuestión o la objeción acerca de, si lo que Benjamin Buchloh, Andreas Frazer y otros han establecido como un fenómeno dado en las últimas cinco décadas del arte conceptual, al fin y al cabo no dejan de ser la extensión de aquellas prácticas críticas que hemos visto emerger desde finales del siglo XIX con el arte moderno. Steyerl, Hito: “La institución de la crítica” en *Transversal*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, enero, 2006, en <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es> [Consulta: 8 de diciembre de 2011].

esbozar futuras líneas de investigación que aborden el cine político y los dispositivos críticos que emergen tras la modernidad, intuimos que habría otros y nuevos factores a tener en cuenta. Por ejemplo, nos podríamos preguntar en qué medida la existencia de un acontecimiento, de carácter exógeno al propio campo cinematográfico, como es el rechazo a la política de partido, determinó los giros narrativos del cine político durante la modernidad. Podríamos subrayar esta crisis como fenómeno que emerge tras la IIGM con el descubrimiento de los campos de exterminio, el asentamiento del totalitarismo estalinista y la expansión del comunismo internacional, sumados a las posteriores las guerras coloniales de Indochina (1946-1954) y Argelia (1954-1962), el aplastamiento de la insurrección de Hungría en 1956 y la Guerra de Vietnam (1964-75) así como las diversas masacres perpetradas, también en el marco la Guerra Fría, en el Cono Sur que acarrearían una profunda brecha en la confianza hacia las formas de representación política. Otro de los posibles factores relevantes que podríamos tener en cuenta, ahora de carácter endógeno y entendiendo que ambos factores no dejan de estar ligados entre sí, podría ser la crisis de representación que supuso la entrada de la modernidad y la aparición de nuevas cinematografías así como el auge de una nueva teoría y crítica.

De hecho, podríamos plantearnos la reflexión de si, a partir de la IIGM, estamos ante la reformulación de la pregunta moderna que analizábamos al inicio de nuestra investigación ¿Qué puedo saber? Y si ésta, haciendo necesaria la vuelta a cierto idealismo, establece paralelismos con el romanticismo en una recuperación de lo poético como vía de aproximación a una verdad inmanente, asunto que, en una primera fase, las urgencias políticas de los años treinta habían desterrado. Podemos intuir aquí que este paradigma poético de lo político no se halla en oposición a los proyectos de transformación social, sino que pasan por ella. En este sentido, tras el mayo del 68, los proyectos cinematográficos y artísticos se verán imbuidos de una fuerte politización. Lo político pasará por una crítica al racionalismo que situará de nuevo a la imaginación en primer término, imaginación como potencia política y una ruptura total frente a los fundamentos de la sociedad moderna.

En el nº 4 de la revista *L'Archibras* de 1968, el movimiento surrealista publicaba: “La juventud es, en la actualidad, la portadora de la conciencia y de la energía revolucionarias. Esta juventud no recibe lecciones de nadie, ni de ninguna institución, ni de ningún aparato. La juventud se prepara para liquidar todas las instituciones y todos los aparatos de una civilización ya caduca.”¹⁶⁰⁸

¹⁶⁰⁸ Panfleto del movimiento surrealista: “¡No a los pastores que aspiran a pastorear nuestra rabia!” en París, 5 de mayo de 1968. Publicado y traducido en *Archipiélago*, nº 80-81, mayo, 2008, p. 5.

Toda representación (política, sindical, cultural) es sospechosa, al igual que el concepto de verdad. Por lo tanto, en un hipotético estudio del periodo que abarcaría desde el fin de la IIGM en adelante, la pregunta sobre las relaciones entre arte y política se vería trastocada a un nivel muy profundo. En esta deriva podríamos establecer un punto de partida a través de los movimientos de reformulación vanguardista como el movimiento letrista (1952) y la amplificación de éstos tras la revolución húngara y el auge de la sociedad de consumo en La Internacional Situacionista a partir de 1957.

Manteniendo las preguntas iniciales y la metodología de análisis desarrollado aquí, podríamos aventurar algunas cuestiones pertinentes acerca de cómo se organizan y se constituyen estos giros críticos en el pensamiento político, filosófico y social; cómo interactúan en la configuración de nuevas formas de narrar lo político; o cuáles son las negaciones y alteraciones entre el arte y la política respecto al contexto anterior analizado en esta investigación de modo que podríamos actualizar de nuevo la cuestión acerca de las relaciones de poder que siempre atraviesan toda práctica cultural generando diversos trasvases entre los márgenes y el centro de la institución así como procesos de cooptación y desactivación política.

Bibliografía

AAVV: *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.

AAVV: "Young Mr Lincoln's John Ford. A collective text by the Editors of Cahiers du Cinéma" en *Screen*, Vol. 13, nº 3, Autumn, 1972, pp. 5-44.

ABEL, Richard (Ed.): *The French Cinema, the first wave 1915-1929*, Princeton University Press, New Jersey, 1984.

(Ed.) *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1929*, Vol. 1, Princeton University Press, New Jersey, 1988.

(Ed.) *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1929-1939*, Vol. 2, Princeton University Press, New Jersey, 1988.

The ciné goes to town: French Cinema, 1896-1914, University of California Press, Los Angeles, 1998.

"The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)" en *Cinema Journal*, Vol. 14, nº 3, Spring, 1975, pp. 18-40.

"American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)" en *Contemporary Literature*, Vol. 17, nº 1, Winter, 1976, pp. 84-109.

"Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918" en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.): *Historia general del cine, Europa (1908-1918)*, Vol. 3, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-39.

ADORNO, Theodor W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962 (1955).

Crítica de la cultura y sociedad, Vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal, 2009.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max: *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1971 (1962).

Dialéctica de la Ilustración, trad. de Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1994, (1947)

ADORNO, Theodor W. y MORIN, Edgar: *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967.

AGAMBEN, Giorgio: *Che cos'è un dispositivo*, I Sassi Nottetempo, Roma, 2006.

AITKEN, Ian: *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, Lonon, 1992.

European film theory and cinema: a critical introduction, Indiana University Press, 2002.

(Ed.): *The Documentary Film Movement, An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998.

Ian: "Coal Face" en *Screenonline*, BFI, 2003-2010 <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/461606/>> [consulta: 15 de agosto de 2010].

ALARCÓN, Immaculada: *La guerra civil Española y el cine francés*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 2005.

ALDGATE, Anthony: *Cinema & History: British Newreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, London, 1979.

ALEXANDER, William: *Film on the Left, American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, 1981.

"Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of Impact" en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 1, Autumn, 1975, pp. 16-28.

"The March of Time and the World Today" en *American Quarterly*, Vol. 29, nº 2, Summer, 1977, pp. 182-193.

ALEXANDER, William y CAMPBELL, Russell: "Film and Photo League Filmography" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 17, 1977, pp. 23-25.

ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1995.

- ALONSO, L. Enrique: *La era del consumo*. Siglo XXI, Madrid, 2005.
- ALTHUSSER, Louis: *Para una crítica de la práctica teórica*, Siglo XXI, México, 1972.
- Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003 (1971)
- “Freud and Lacan”, en *New Left Review* Vol. 1, nº 55, mayo-junio, 1969, pp. 48-65.
- ALTHUSSER, Louis y BALÍBAR, Étienne: *Para leer el Capital*, trad. de Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 2004 (1967).
- ANDERSON, Perry: *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Barcelona, Fontamara, 1981.
- ANZ, Thomas y STARK, Michael (Eds.): *Expresionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, 1982.
- ARENDDT, Hannah: *Walter Benjamin; Bertol Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburg*, trad. de Luis Izquierdo y de José Cano Tembleque, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Sobre la revolución*, Alianza, Madrid, 1988
- La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.
- ARGULLOL, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985.
- ARISTARCO Guido: *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*, trad. de Antonio Pasquali, Universidad Central de Venezuela, 1969.
- “Editoriale 1966”, nº 182 de *Cinema Nuovo*, julio-agosto de 1966
- ARMES, Roy: *A critical History of British Cinema*, Oxford University Press, 1978.
- ARNHEIN, Rudolf: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Akal, Barcelona, 2000 (1981).
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978 (1938).

El cine, Alianza, Madrid, 1982 (9161).

ARVATOV, Boris: *Arte y Producción. El programa del productivismo*, Comunicación serie b-Alberto Corazón, Madrid, 1973 (1926).

“Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question)” en *October*, nº 81, Summer, 1997, pp. 95–131.

ASENSI, Manuel: *Los años salvajes de la teoría: Phillipe Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Tirant lo blanch, Valencia, 2006.

ASQUITH, Anthony: “The Tenth Muse Climbs Parnassus”, *Penguin Film Review*, nº 1, 1946, pp. 26-27.

AUMONT, Jaques: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores, Paidós, Barcelona, 2004.

BAGROV. Peter: “Ermler, Stalin, and Animation: On the Film The Peasants (1934)” en *KinoKultura*, nº 15, January, 2007. <<http://www.kinokultura.com/2007/15-bagrov.shtml>> [Consulta 21 de enero de 2011].

BAJTIN, Mijail: *La cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998 (1941).

BAKKER, Kees (Ed.): *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999.

BALÁZS, Bela: *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972 (1945).

“Der Film arbeitet für Uns!” en Marsilio, Saggi (Ed.): *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, Marsilio-Comune di Módena, 1978, pp. 136-138.

“Film Criticism” (1922) en *October*, nº 115, Winter, 2006, pp. 55–56.

“Die Film-Krisis” (1928) en *October*, nº 115, Winter, 2006, pp. 133-

BARR, Charles: Barr, Charles: *Ealing Studios*, University of California Press, 1999.

“Projecting Britain and the British Character: Ealing Studios” en *Screen*, Vol. 15, nº 1, Spring, 1974, pp. 87-121.

BARTHES, Roland: *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

“Diderot, Brecht, Eisenstein” en *Screen*, Vol. 15, nº 2, 1974, p. 33-40.

BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, trad. de A. Saavedra, Yerba, Murcia, 1995 (1863).

Pequeños Poemas en Prosa – Los Paraísos Artificiales, Cátedra, Madrid, 1998 (1869 y 1860).

BAUDRY, Jean-Louis: *L'Effet cinéma*, Albatros, Paris, 1978.

“Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”, *Communications*, nº 23, *Psychanalyse et cinéma*, Paris, 1975, pp. 56-72

“Effets Ideologiques de l' appareil basic cinematographique” en *Cinéthique*, nº 7-8, 1970, pp. 1-8.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb et al.: *Belleza y Verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona, 1999.

BAXANDAL, Michel: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (1972).

BAZIN, André: *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*, Paidós, Barcelona, 1999 (1973).

¿*Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000 (1975).

BAZIN, André et al.: *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 1999.

BEAULIEU, Bernard y DARDY, Michèle: *Histoire administrative du ministère de la Culture, 1959-2002 : Les services de l'administration centrale*,

Comité d'histoire du ministère de la Culture / La Documentation française, Paris, 2002.

BELL, Daniel: *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Alianza, Madrid, 1976

“Modernidad y sociedad de masas. Variedad de las experiencias culturales” en Bell et al.: *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila, Caracas, 1992, pp. 11-58.

BELLOUR, Raymond: *L'analyse du filme*, Albatros, Paris, 1979.

Entre imágenes. Foto, cine, vídeo, Colihue, Buenos Aires, 2009.

BENDA, Julien: *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Gallimard, París, 1945.

BENEWICK, Robert: *The Fascist Movement in Britain*, Allen Lane, London, 1972.

BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*, trad. de H.A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971.

Imaginación y sociedad- Iluminaciones I, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.

Iluminaciones, II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo, Taurus, Madrid, 1979.

Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III. Taurus, Madrid, 1975.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, trad. de José Francisco Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 2000, (1919).

Libro de los Pasajes, ed. de Rolf Tiedemann, Akal, Madrid, 2005.

Discursos Interrumpidos, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Obras Completas, Libro I/Vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007.

“Dialogo sobre la religiosidad del presente” (1913) en *Obras Completas*, Libro II/Vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007, pp. 17-34.

“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) (primera redacción), en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2008, pp. 12-47.

BENNETT, Tony; GRAHAM, Martin (Eds.): *Culture, Ideology and Social Process*. Batsford, London, 1981.

BENOIST, Alain: “Moeller van den Bruck” en *Urkultur* nº 15, *Moeller van den Bruck, Conservador Revolucionario*. Abril, 2011, pp. 21-72.

BENTHAM, Jeremy: *Escritos económicos*, trad. de Francisco J. Pimentel, Fondo de Cultura Económica, México, 1965 (1952).

BENTON, Tim: *The new objectivity*, Open University Press, London, 1975.

BERGFELDER, Tim; CARTER, Erica y GÖKTÜRK, Deniz: *The German Cinema Book*, British Film Institute, London, 2002.

BERLIN, Isaiah: *Vico y Herder: dos estudios en la Historia de las ideas*, trad. de C. González, Cátedra, Madrid, 2000 (1976).

BERNAYS, Edward: *Propaganda*, Liveright, New York, 1928.

JACOBS, Meg: “Democracy's Third Estate:” New Deal Politics and the Construction of a “Consuming Public” en *International Labor and Working-Class History*, Vol. 55, nº 1, 1999, pp. 27-51.

BERTETO, Paolo: *Cine, fábrica y vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BLACKMORE, John (Ed.): *Ludwig Boltzmann. His Later Life and Philosophy, 1900-1906*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1995.

BLAKE, Nige; FRASCINA, Francis; FER, Briony; GARB, Tamar y HARRISON, Charles: *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid, 1998.

BOCK, Hans-Michael y TÖTEBERG, Michael (Eds.): *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1992.

BOGDANOV, Aleksandr: *El arte y la cultura proletaria*, trad. de Ema Rosa Fondevilla, Alberto Corazón, Madrid, 1979.

BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1972.

BÖGER, Astrid: *People's lives, public images: the New Deal documentary aesthetic*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2001.

BOLOGNA, Sergio: *Crisis de la clase media y posfordismo*, Akal, Madrid, 2006.

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

BOND, Ralph: "Labour and the cinema: A replay to Huntly Carter" en *The Plebs*, August, 1930 en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, London, 1980, pp. 140-144.

"Making films with a purpose" en *Kino News*, Winter, 1935 en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, London, 1980, pp. 150-152

"Act under the Acts", *Close up*, April, 1930 Porcupine, Peter: "Film notes" en *Daily Worker*, 21 May, 1935 en Donald, James; Friedberg, Anne y Marcus, Laura (Eds.): *Close up, 1927-1933: cinema and modernism*, Continuum, London, 1998, pp. 301-303.

"First Steps Towards a Workers' Film Movement" en *Close up*, January 1930 en Donald, James; Friedberg, Anne y Marcus, Laura (Eds.): *Close up, 1927-1933: cinema and modernism*, Continuum, London, 1998, pp. 281-286.

BONITZER, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*, Éditions de L'Etoile, Paris, 1985.

El campo ciego, ensayos sobre el realismo en el cine, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007 (1985).

BONITZER, Pascal; COMOLLI, Jean-Louis; DANÉY, Serge; NARBONI, Jean y OUDART, Jean-Pierre: “La vie esta a nous, film militant” en *Cahiers du Cinéma*, nº 218, Mars, 1970, pp. 44-51.

BONNIN, Juan Eduardo: “La noción de negatividad como problema teórico y herramienta de análisis en las teorías de la cultura: Lukács, Adorno, Marcuse”, *Nómadas*, nº 10, 2004.
<<http://www.ucm.es/info/nomadas/10/jebonnin.pdf>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011].

BORDE, Raymond; COURTADE, Francis y BUACHE, Freddy: *Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc, Neuchatel, 1965.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997.

BORÍSOV, Borisovich; ZAHAMIN, Vitalii; MAKÁROVA, Malthus: *Diccionario de economía política*, versión electrónica editada por EUMEDNET-Universidad de Málaga, trad. de Augusto Vidal Roget, Akal, Madrid, 1975.
<<http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/index.htm>> [Consulta: 12 de agosto de 2009].

BOST, Pierre: “La vie est à nous” (1936) en Abel, Richard (Ed.): *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1929*, Vol. 1, Princeton University Press, New Jersey, 1988, p. 212.

BOURDIEU, Pierre: *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1991.

Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Anagrama, Barcelona, 1995.

Pensamiento y Acción, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2002.

BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Edicusa, Madrid, 1978.

BRANSON, Noreen: *Britain in the Nineteen Thirties*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1971.

BRECHT, Bertolt: *Diarios de Trabajo (1938-1955)*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.

“Form The Tree-Penny Trial: A Sociological Experiment” (1931) en McCormick, Richard W. y Guenther-Pal, Alison: *German essays on film*, Continuum-New York University Press, 2004, pp. 111-132.

BRECHT, Bertolt; GERSCH, Wolfgang y HETCH, Werner (Eds.): *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt, 1978.

BRENDER, Richard: “Functions of Film: Léger's Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25” en *Cinema Journal*, Vol. 24, nº 1, Autumn, 1984, p. 43.

BRETON, André: *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris, 1935.

Surrealismo frente a Realismo Socialista, Tusquets, Barcelona, 1973.

BRIGGS, Asa (Eed.): *William Morris. Selected Writings and Designs*, Penguin Books, London, 1962.

BRIGGS, Asa y BURKE, Peter: *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Taurus, Madrid, 2002.

BRUTON, Alan G.: *The British consumer co-operative movement and film: 1890s-1960s*, Manchester University Press, 2005.

BUCHLOH, Benjamin: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004 *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

“Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, en *October*, nº 55, Winter, 1990, pp. 105-143.

BUCHSBAUM, Jonathan: *Cinéma Engagé: Film in the Popular Front*, University of Illinois Press, 1988.

“Toward victory: Left Film in France, 1930-35” en *Cinema Journal*, Vol. 25, nº 3, Spring, 1986, pp. 22-52.

BURAWOY, Michael: “Por una sociología pública” en *Política y Sociedad*,

Vol. 42, nº 1, 2005, pp. 197-225.

BURCH, Noel: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1999.

BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000 (1974).

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. de Menene Gras, Tecnos, Madrid, 1987 (1757).

BYTWERK, Randall L.: *Bending spines: the propagandas of Nazi Germany and the German Democratic Republic*, Michigan State University Press, 2004.

CALHOON, Kenneth S. (Ed.): *Peripheral Visions. The hidden stages of Weimar cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2001.

CALLAN, Jim: *America in the 1930s*, Infobase Publishing, New York, 2005.

CALVERA, Anna: *La formació del pensament de William Morís*, Destino, Barcelona, 1992.

CAMPBELL, Rusell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1982.

“Potamkin’s Film Criticism” en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 18, August, 1978, pp.23-24.

CAMPFLEURY: *Le Réalisme*, Slatkine Reprints, Genève, 1967 (1857).

CANETTI, Elias: *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, trad de J. A. González Sáinz Anagrama, Barcelona, 2001(1974).

CANUDO, Riccioto: “Manifiesto de las Siete Artes” en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina. Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 15-18.

CAPELLA, Juan Ramón y TRÍAS Vejarano, Juan J. (Comp.): *Gramsci y la Izquierda Europea*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1992.

CARLYLE, Thomas: *Past and present*, Chapman and Hall Strand, London, 1843.

CARPENTER, H. Niles: "The Literature of Guild Socialism" en *The Quarterly Journal of Economics*, Vol. 34, nº 4, August, 1920, pp. 763-776.

CARPIOLO, Ettore: *El Group Theatre de Nueva York: 1931-1941*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

CARR, Edward Hallet: *La revolución rusa: De Lenin a Stalin, 1917-1929*, Altaya, Barcelona, 1996 (1979).

CARRACEDEO Rubio, José: "El "Discurso sobre la desigualdad" de Rousseau como "Historia Filosófica"", en *Thémata, Revista de filosofía*, nº 40, 2008, pp. 245-254.

CARROLL, Noel: *Una filosofía del arte de masas. La Balsa de la Medusa*, Madrid, 2002.

CARTER, Huntly: "Labour and the cinema" (1930) en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, 1980, pp. 134-136

"Where are the British Labour films?" (1931) en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, 1980, pp.137-138.

CASALS, Josep: *Afinidades Vieneas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama, Barcelona, 2003.

"Entre dos fines de siglo" en *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*, nº 22, 1996, pp. 113-82.

CASETTI, Francesco: *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 2005 (1993)

CASSIRER, Ernst: *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971 (1944)

CASTAGNARY, Jules-Antoine: *Philosophie du Salon de 1857*, Poulet-Malassis & de Broise, París, 1858.

CASTRO, Edgardo: *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido por sus*

temas, conceptos y autores, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

CEPLAIR, Larry y ENGLUND, Steven: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the film community, 1930-1960*, University of California Press, Los Angeles, 1983.

CHIBNALL, Steve: *Quota Quickies: the birth of the British "B" film*, BFI Publishing, London, 2007.

CHRISTENSEN, Jerome: *America's Corporate Art: The Studio Authorship of Hollywood Motion Pictures (1929-2001)*, Stanford University Press, 2011.

CHRISTIE, Ian (Ed): *Eisenstein rediscovered*, Routledge, New York, 1993.

Cine de propaganda política de la República de Weimar, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977.

MARTÍN-BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

CLAIR, Jean: *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1998.

CLARCK, Katerina: *The Soviet novel: history as ritual*, Indiana University Press, Bloomington, 2000.

CLARK, Timothy J.: *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames&Hudson, London, 1973.

Imagen del pueblo, Gustave Courbet y la Revolución de 1848, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1973)

COATES, Paul: *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge University Press, 1991.

COISSAC, Michel: *Histoire du Cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Éditions du Cinéopse, Paris, 1925.

COLECTIVO COMUNICACIÓN: *Constructivismo*, trad. de los textos de Francisco Fernández Buey, Comunicación serie A, nº 19, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

COLL Blackwell, Andreu: “Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte”, en *Enrahonar*, nº 28, 1997, pp. 33-53.

COLLI, Giorgio: *Después de Nietzsche*, trad. de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1978.

COMOLLI, Jean-Louis y NARBONI, Jean: “Le front 'gauche' de l'art: Eisenstein et les vieux jeunes-hegelien” *Cinéthique*, nº 5, Septiembre-October, 1969, pp. 23-30

“Cine/Ideología/Crítica” en *Cahiers du cinéma* España, nº 11, abril, 2008, pp. 76-82.

COMOLLI, Jean-Louis : “Technique et idéologie”, en *Cahiers du cinéma*, nº 229, mai, 1971, pp.4-21; nº 230, juillet, 1971, pp. 51-57; nº 231, août-septembre, 1971, pp. 42-49 y nº 233, novembre, 1971, pp. 39-45; nº 234-235, janvier, 1972, pp. 94-100; nº 241, février, 1972, pp. 20-24.

“Le détour par le direct” en *Cahiers du Cinéma*, nº 209, septembre, 1969, pp. 40-45.

CONTRERAS Peláez, Francisco José: *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004.

COPJEC, Joan: “The Orthopsychic Subject: Film Theory and The Reception of Lacan” en *October*, nº 49, Summer, 1989, pp. 53-71.

CORBUS Bezner, Lili: *Photography and politics in America: from the New Deal into the Cold War*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

COSTA, Antonio: “Méliès y el cine francés de los orígenes (1896-1908)” en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.): *Historia General del Cine, orígenes del cine*, Vol. 1, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 109-142.

COULTAS, Clive: “El cine realista británico. Perspectiva histórica” en Filmoteca Española: *El cine realista británico*, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1978, pp. 5-16.

COURTADE, Francis : *Les malédictions du cinéma français: une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*, Editions Alain Moreau, Paris, 1978.

Cinéma expressioniste, H Veyrier, París, 1984.

CRISELL, Andrew: *An introductory history of British broadcasting*, Routledge, London, 2002.

CRISP, Colin: *The Classic French Cinema, 1930-1969*, Indiana University Press, Bloomington, 1993

CROCKETT, Dennis: *German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918-1924*, Penn State Press, 1999.

CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Nerea, Madrid, 1989.

Emulación. La formación de los artistas para la Francia revolucionaria, La balsa de la Medusa, Madrid, 2002.

CUEVAS-WOLF, Cristina: "Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield" en *New German Critique*, nº 107 (Dada and Photomontage across Borders), Summer, 2009, pp. 185-205.

CUMMING, Elizabeth, y KAPLAN, Wendy: *Arts&Crafts Movement*, Thames & Hudson London, 1991.

CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (Comp.): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998.

CURRAN, James y PORTER, Vincent: *British Cinema History*, Barnes&Noble Books, 1983.

DAMON, Duane: *Headin' for better times: the arts of the Great Depression*, Twenty-First Century Books, Breckenridge, 2002.

DE LA CALLE, Román y SOLER, Fernando: *Lukács, estética y poética*, Nau Llibres, Valencia, 1985.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.

La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós, Barcelona, 1987.

Spinoza y el problema de la expresión, trad. de Horst Vogel, Muchnik, Barcelona, 1996 (1968).

Nietzsche y la filosofía, trad. de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 2002 (1962).

Foucault, Paidós, Barcelona, 2003.

La isla desierta, y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974) Pre-textos, Valencia, 2005.

DELEUZE, Gilles et al.: *Foucault Filósofo*, Gedisa, Madrid, 1990.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2004 (1976).

DEMETZ, Peter: *Marx, Engels y los poetas*, Fontanella, Barcelona, 1968.

DEMICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

DENNING, Michael: *The Cultural Front. The Labouring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, New York, 1996.

DEOTTE, Jean-Louis: *L'époque des Appareils*, Lignes-Mnifestes, París, 2004.

DEWEY, John: *La opinión pública y sus problemas*, Morata, 2004 (1927).

DICKINSON, Margaret: *Rogue reels: oppositional film making in Britain, 1945-1990*, BFI Publishing, London, 1999.

DÍEZ ESPINOSA, José Ramón: *El fracaso de una ilusión. Sociedad y cultura en la República de Weimar*, Universidad de Valladolid, 1996.

DINIZ MIGUEL, Jair: "O Taylorismo soviético como front cultural" en *Projeto História*, nº 34, junio, 2007, pp. 109-131.

DOMÈNECH, Antoni: *El eclipse de la fraternidad*, Crítica, Barcelona, 2004.

DONALD, James; FRIEDBERG, Anne y MARCUS, Laura (Eds.): *Close up, 1927-1933: cinema and modernism*, Continuum, London, 1998.

DORT, Bernard: *Lectura de Brecht*, trad. de Juan Viñoly. Seix Barral, Barcelona, 1973.

DRAZIN, Charles: *The finest years: British cinema of the 1940s*, IB Tauris, London, 2009.

DREW Egbert, Donald: *El Arte y la Izquierda en Europa. De la revolución francesa a mayo del 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1969).

DUBOIS, Phillippe: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1996.

“Le Gros plan primitif”, en *Revue Belge du Cinéma*, nº10, 1984, pp. 11-34.

DUDLEY Andrew y UNGAR Steven: *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press, 2008.

DELLUC, Louis: “La fotogenia” (1920) en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina. Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 327-333.

DULAC, Germaine: “Las estéticas, las trabas. La cinegrafía integral” (1927) Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina. Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 89-102.

DURÁN, José María: *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Plaza y Valdés, Madrid, 2008.

DYER, Richad y VINCENDEAU, Ginette (Ed.): *Popular European Cinema*, Routledge, London, 1992.

EAGLETON, Terry: *Ideología, una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997

La idea de cultura. Paidós, Barcelona, 2001.

EASTMAN, Max: *Artists in Uniform*, Alfred Knopf, New York, 1934.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1965.

EISENMAN, Stephen F. (ed.): *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2001.

EISENSTEIN, Elisabeth: *La Revolución de la Imprenta en la Edad Moderna Europea*, Akal, Madrid, 1994,

EISENSTEIN, Sergei: *El arte de Charles Chaplin*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

La forma del cine, Silgo XXI, México, 1986.

Yo, memorias inmorales, Madrid, Siglo XXI, 1988.

El sentido del cine, Siglo XXI, México, 1990 (1942).

EISLER, Hans y RÖMILD, Jürgen: *The Struggle for the Film: Toward a Socially Responsible Cinema*, Scholar Press, New York 1986.

EISNER, Kurt: *La revolución alemana*, prólogo de Jean Longuet y trad. de F. Müller, Editorial América, Madrid, 1920.

Sozialismus als Aktion, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.

El Correo-UNESCO, Octubre, 1985.

<<http://www.unesco.org/new/es/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/>> [Consulta: 15 de octubre de 2010].

ELDRIDGE, David Nicholas: *American culture in the 1930s*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

ELIAS, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (1977).

Los Alemanes, Instituto Mora, México, 1999.

ELLIS, Jack C.: *Grierson: life, contributions, influence*, Southern Illinois University Press, 2000.

ELLIS, Jack C. y MCLANE, Betsy: *A New History of Documentary Film*, Continuum International, London, 2005.

ELLIS, John: "Made in Ealing" en *Screen*, Vol. 16, nº 1, Spring, 1975, pp. 78-127.

"Art, Culture and Quality. Terms for a Cinema in the Forties and Seventies", *Screen*, Vol. 19, nº 3, Autumn 1978, pp. 9-49.

ELSAESSER, Thomas: *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*, Routledge, London, 2000.

"Del Kaiser a la crisis de Weimar" en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Júlio (Coords.): *Historia general del cine, Europa y Asia 1918-1930*, Vol. 5, Cátedra, 1997, pp. 13-60.

ENGELS, Frederick: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, DeBarris, Barcelona, 1997 (1886)

ENZENSBERGER, Hans M.: *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Anagrama, Barcelona, 1984 (1970).

EPSTEIN, Jean: "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia" (1926) en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina. Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 335-340.

ESCOBAR, Roberto y GIACCI, Vittorio: *Il cinema del Fronte Popolare. Francia 1934-1937*, Bulzoni Editore, Roma, 1990.

ESKILDSEN, Ute: "The A-I-Z and the *Arbeiter-Fotograf*: Working Class Photographers in Weimar," en *Image 23*, nº 2, 1980, pp. 1-8.

EYSTEINSSON, Astradur: *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca, 1992.

FARGIER, Jean Paul : "Le processus de production du film" *Cinethique*, nº 6, Février, 1970, pp. 45-55.

FARRE I COMA, Jordi: *Invitació a la teoria de la comunicació*, Cossetània - Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2005.

FAURE, Michel: *Le Groupe octobre*, Christian Bourgois, Paris, 1977.

FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean: *La aparición del libro*, Fondo de

Cultura Económica, México, 2005

FER, Briony; BATCHELOR, David y WOOD, Paul: *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Akal, Madrid, 1999.

FERRATER Mora, José: *Diccionario de filosofía José Ferrater Mora*, Tomo II, Ariel, Barcelona, 1994.

FERNÁNDEZ Colorado, Luís (Comp.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, A.E.H.C., Madrid, 2001.

FERNÁNDEZ-BUEY, Francisco: "De la invención del príncipe moderno a la controversia sobre el príncipe postmoderno" Barcelona, 2003 texto inédito.

<[http://www.gramsci.org.ar/12/FFBuey/F F Buey del pr%C3%ADncipe moderno al posmod.htm](http://www.gramsci.org.ar/12/FFBuey/F_F_Buey_del_pr%C3%ADncipe_moderno_al_posmod.htm)> [Consulta: 7 de mayo de 2010].

FERRO, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit, 1988.

FICHTE, Johan Gottlieb: *Los caracteres de la Edad Contemporánea*, trad. de José Gaos, Revista de Occidente, Madrid, 1976 (1806).

Discursos a la nación alemana, trad. de Luis Acosta y María Jesús Varela, Editora Nacional, Madrid, 1977 (1808).

Doctrina de la ciencia, trad. de Alberto Círia, Akal, 1999 (1811).

FIGES, Orlando: *El baile de Natasha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2006.

FINCH, John; COX, Michael y GILES, Marjorie: *Granada Television: the first generation*, Manchester University Press, 2003.

FISCHER, Ernst: *La necesidad del arte*, Nexos, Barcelona, 1989.

FISKE, John: "Los estudios culturales británicos y la televisión", en *Cuadernos de Comunicación y Cultura, Comunicación II*, nº 21, 1993(1987), pp. 33-46.

FITZPATRICK, Sheila: *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)* trad. de Antonio J. Desmots, Siglo

XXI, Madrid.

FLOREY, Robert: *Filmland*, Editions de cinemagazine, París, 1923.

FORE, Devin: "Introduction" en *October*, nº 118, Fall, 2006, pp. 3-10.

"The Operative Word in Soviet Factography", *October* nº 118, Fall, 2006, pp. 95-131.

FORESTER, Max: "The coming revolution in films" en *The Public Opinion Quarterly*, July, 1939, pp. 502-506.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, Vol. 1, Siglo XXI, Madrid, 1998 (1976).

Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003 (1975).

El nacimiento de la biopolítica, trad. de Horacio Pons, Akal, Madrid, 2009 (1979).

Sobre la Ilustración, traducción de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo, Tecnos, Madrid, 2007.

Introduction à l'Anthropologie de Kant, Vrin, Paris, 2008 (1964).

Una lectura de Kant. Introducción a la Antropología en sentido pragmático, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009 (1961).

FRANCASTEL, Pierre: *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1984 (1951).

La Realidad figurativa: el marco imaginario de la expresión figurativa, Paidós, Barcelona, 1990 (1965).

FRANK, Manfred: *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Serbal, Madrid, 1994

Dios en el exilio: lecciones sobre la nueva mitología, Akal, Madrid, 2004.

"Fragments of a History of the Theory of Self-Consciousness from Kant to Kierkegaard" en *Critical Horizons* Vol. 5, nº 1, pp. 53-136.

FRENCH, Philip y SISSONS, Michael: *The Age of Austerity 1945-1951*, Oxford University Press, 1986.

FREY, Matias: "Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, 'universal language' and the birth of national cinema" en *Screen*, Vol. 51, nº 4, Winter, 2010, pp. 324-340.

FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, 1980.

FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor-La balsa de la medusa, Madrid, 1992.

FUENTES, Victor: *Los mundos de Buñuel*, Akal, Madrid, 2000.

FUMAROLI, Marc: *El Estado Cultural*, Acantilado, Madrid, 2007.

FUSTER Sobrepere, Joan: "Joan Baptista Guardiola and the reception of Proudhon's thinking in Spain" en *VVAA: The Critique to Political Economy in 19th Century*, Università di Verona, Universidad de Zaragoza, Université Panthéon-Assas Paris, 2010.

GABLER, Neal: *An Empire of their Own: How the Jews Invented Hollywood*, Crown, New York, 1988.

GALBRAITH, John Kenneth: *Historia de la economía*, Ariel, Barcelona, 2007 (1987).

GALCERÁN, Montserrat: *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2009.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio G.: "La industria del cine en otros países europeos" en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Júlio (Coords.): *Historia general del cine, Europa y Asia (1918-1930)*, Vol. 5, Cátedra, 1997, pp. 155-176.

GARCÍA Sierra, Pelayo: *Diccionario Filosófico*, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2000.

GAUTIER, Claude (Ed.): *Jean Renoir. La Marsellaise*, Centre National de la Cinématographie, París, 1989.

GAUTIER, Guy: "Des ancêtres. Le cinéma et le Front Populaire" en *CinémAction - Le cinéma militant reprend le travail*, nº 110, 2004, pp. 21-26.

GERAGHTY, Christine: "National Fictions. Reports from the BFI Summer School" en *Screen*, Vol. 18, nº 1, 1974, pp. 71-76ol. 24, nº 6, November-December, 1983, pp. 94-96.

GERD Meier: *Materialien zur Geschichte des Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH 1926-1932*, Deutsche Filmkunst, Berlín, 1962.

GEROULD, Daniel: "Eisenstein's Wiseman" publicado en *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, nº 1, 1974, pp. 71-76.

GEYER, Carl Fiedrich: *Teoría crítica*, Alfa, Caracas, 1985

GIDE, André: *La Defensa de la Cultura* seguida de comentario y cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja, Ediciones de la Torre, Madrid, 1981 (1936).

GILLESPIE, David C.: *Early Soviet cinema: innovation, ideology and propaganda*, Wallflower Press, 2000, London.

GIMPEL, Jean: *Contra el arte y los artistas*, Gedisa, Barcelona, 1979 (1968)

GIOVACCHINI, Saverio: *Hollywood Modernism. Film and Politics in the Age of New Deal*, Temple University Press, Philadelphia, 2001

GLATZER Rosenthal, Bernice: *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid, 2000.

GOMERY, Douglas: *Hollywood: el sistema de estudios*. Verdoux, Madrid, 1991

GÓMEZ Tarín, Francisco Javier: "La eternidad y un día: recuperación de la memoria, recuperación de las memorias" en *El Viejo Topo*, nº 140, 2000, p. 67

GÓNZALEZ García, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y

MARCHÁN FIZ, Simón (Eds.): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Akal, Madrid, 2009.

GONZÁLEZ Morera, Héctor: “Semiótica y teoría de la organización. El discurso de una práctica administrativa”, en *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*, Vol. 30, nº 2, julio-diciembre, 2004, pp. 111-129.

GOTTLIEB, Julie V. y LINEHAN Thomas (Eds.): *The culture of fascism: visions of the Far Right in Britain*, I.B. Tauris, London 2004.

GOURNAY, Bernard: *Contra Hollywood. Estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual*, Bellaterra, Barcelona, 2004.

GRAMSCI, Antonio: *La alternativa pedagógica*, Mario A. Manacorda (comp.), Nova Terra, Barcelona, 1973.

El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, trad. de Stella Mastrangelo, Juan Pablos Editor, México 1975 (1948).

Cultura y Literatura. Península, Barcelona, 1977 (1950).

Cuadernos de la cárcel, Tomo III, *Cuaderno 8* (XXVIII), trad. de Ana María Palos, Instituto Gramsci-Ediciones Era, México, 2001 (1947).

GRIEVESON, Lee: "On governmentality and screens" en *Screen*, vol. 1, nº50, 2009, pp. 180-187.

GRIEVESON, Lee y WASSON, Haidee (Eds): *Inventing Film Studies*, Duke University Press, 2008.

GROS, Frédéric y DÁVILA, Jorge: *Michel Foucault, Lector de Kant*, Consejo de Publicaciones, Universidad de Venezuela, 1998.

GROSS, Babette: *Willi Münzenberg, una biografía política*, Ikusager, Vitoria-Gasteiz, 2007.

GROTTLE Strebel, Elisabeth: “French Social Cinema and the Popular Front” en *Journal of Contemporary History*, Vol. 12, nº 3, July, 1977, pp. 499-519.

GRUBER, Helmut: “Willi Münzenberg’s German Communist Propaganda Empire 1921-1933” en *The Journal of Modern History*, Vol. 38, nº ,

September, 1966, pp. 278-297.

GRUPPI, Luciano: *El concepto de Hegemonía en Gramsci*, Ediciones de Cultura Popular, México. 1978.

GUILLAUME-GRIMAUD, Geneviève: *Le Cinéma du Front Populaire*, Lherminier, Paris, 1986.

GUTTSMAN, Willi: *Art for the workers: ideology and the visual arts in Weimar Germany*, Manchester University Press, 1997.

HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 (1962).

HADJINICOLAU, Nicos: *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

HAGELSTEIN Marquardt, Virginia: "New Masses" and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, Spring, 1989, pp. 56-75.

HAKE, Sabine: *German National Cinema*, Routledge, London, 2002.

"Chaplin Reception in Weimar Germany" en *New German Critique*, nº 51, Autumn, 1990, pp. 87-111.

HALL, Stuart, et. al.: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79, Routledge & The CCCS University of Birmingham, Londres 1996.

HALLAM, Julia y Marshment, Margaret: *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, 2000.

HAN, Beatrice: *L'ontologie manquée de Michel Foucault: entre l'historique et le transcendantal*. Millon, Grenoble, 1998.

HANSEN, Miriam: "Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory" en *Critical Inquiry*, Vol. 22, nº 2, Winter, 1996, pp. 292-311.

HARDY, Phil (Ed.): *Raoul Walsh*, Edinburgh Film Festival, Colchester, 1974.

HARPER, Sue: *Picturing the Past: the Rise and Fall of the British Costume Film*, Indiana University Press-BFI, 1994 Harper, Sue: *Women in British Cinema*, Continuum, London, 2000.

HARPER, Sue y PORTER, Vincent: *British Cinema of the 1950s. The Decline of Deference*, Oxford University Press, 2007.

HARRISON y WHITE, Cynthia: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, John Wiley & Sons, London, 1965.

HARRISON, Charles y WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Wiley-Blackwell, London, 2003.

HARTE, Tim: *Fastforward, The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930*, University of Wisconsin Press, 2009.

HARTOG, Simon: "The Estates General of the French Cinema, May 1968" en *Screen*, Vol. 13, nº 4, 1972, pp. 58-89.

HASSARD, John y Holliday, Ruth (eds): *Organization-representation: work and organization in popular culture*, SAGE, London, 1998.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III, Guadarrama, Madrid, 1976 (1951).

HAYES, Nick y Hill, Jeff (Eds.): *"Millions like us?": British Culture in the Second World War*, Liverpool University Press, 1999.

HEATH, Stephen: *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

"Lessons from Brecht" en *Screen*, Vol. 15, nº 2, Summer, 1974 Vol. 16, nº 4, Winter 1975-1976.

"Narrative Space", en *Screen*, Vol. 17 nº 2, Autumn, 1976, pp. 68 - 112.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1807).

Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política, Edhasa, Barcelona, 1988, (1821).

HEINICH, Nathalie: *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996.

HENDERSON, Philip (Comp.): *Letters: The Letters of William Morris to his Family and Friends*, Longmans, Green & Co., London, 1950.

HERBERT, Marcuse: en *Cultura y Sociedad*, trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés, Sur, Buenos Aires, 1967 (1937).

HERMAND, Jost y TROMMLER, Frank: *die Kultur der Weimarer Republick*, Nymphenberger, Munich, 1978.

HERSCHEL B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995.

HESMONDHALGH, Desmond.: *The Cultural Industries*. Sage, London, 2007, Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.

HIGSON, Andrew: *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford University Press, 1995.

HILLIER, Jim (Ed.): *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Vol. II, Harvard University Press, 1992.

HINTON, Thomas R.: *Nietzsche in German politics and society, 1890-1918*, Manchester University Press, 1983.

HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 1995.

HOGENKAMP, Bert: *Deadly parallels, Film and the Left in Britain, 1929-1939*, Lawrence and Wishart, London, 1986.

HOGGART, Richard: *The uses of literacy: aspects of working-class life, with special references to publications and entertainments*, Chatto and Windus, Londres, 1957.

HOHENDAHL, Peter U.: "The Displaced Intellectual? Adorno's American Years Revisited" en *New German Critique*, nº 56, Special Issue on

Theodor W. Adorno, Spring - Summer, 1992, pp. 76-100.

HORAK, Jean-Christophe: *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, 1998.

HORNE, Gerald: *Class struggle in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 2001.

HOYOS, Luis Eduardo: *El escepticismo y la filosofía trascendental: estudios sobre el pensamiento alemán a fines del siglo XVIII*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2001.

<<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/HarryAlanPotamkin.html>> [Consulta: 23 de noviembre de 2010].

HULLIUNG, Mark: *The Autocritique of Enlightenment. Rousseau and the Philosophes*, Harvard University Press, Cambridge, 1994.

HURWITZ, Leo: "The Revolutionary Film, Next Step" en *New Theatre*, Mayo, 1934, pp. 14-15.

"One Man's Voyage: Ideas and Films in the 1930's" en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 1, Autumn, 1975, pp. 1-15.

HUYSMANS, Joris Karl: *A contrapelo*, trad. de Juan Herrero, Cátedra, Madrid, 1984 (1884).

HUYSEN, Adreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

INSTITUT JEAN VIGO (Eds.): *Archives*, nº 84, *Quand L'avant-garde projetait son avenir. Le 1^{er} Congrès International du cinéma indépendant* Abril, 2000

<http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/CICI/archives_84/archives_no_84.pdf> [Consulta: el 8 de marzo de 2010]

ILLIOUZ, Eva: *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Katz, Madrid, 2007.

ISENBERG, Noah (Ed.): *Weimar Cinema*, Columbia University Press, New York, 2008.

IVENS, Joris: *The Camera and I*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1969.

“Quelques réflexions sur les documentaires d'avantgarde” en *La revue des vivants*, nº 1, 1931, pp. 518-520.

“Documentary: Subjectivity and Montage” conferencia para el MOMA en 1939, editado en Bakker, Kees (Ed.): *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp. 250-260.

“Notes on the Avant-garde Documentary Film”, en Bakker, Kees (Ed.): *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp. 224-226.

JAMES, David E.: *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles*, University of California Press, Los Angeles, 2005

JAMESON Fredric: *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, Vol. 2, Routledge-Minnesota University Press, London, 1988.

JARRY, Eric: “The Cinéma du peuple Cooperative venture” en Campbell, Russell y Porton, Richard: *Anarchist film & video*, PM Press, Oakland, 2009, pp. 1-7.

JAY, Martin: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2003.

La imaginación dialéctica, Taurus, Madrid, 1986 (1973).

JEANCOLAS, Jean-Pierre: “French cinema of the 1930s and its sociological handicaps” en Vincendeau, Ginette, y Reader, Keith : *La Vie est à Nous: French Cinema of the Popular Front* , London, BFI, 1988,

“El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944” en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (Coords.): *Historia General del Cine, Europa y Asia (1929-1945)*, Vol. 7, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 39-106.

JEANNE, René (Ed.): *L'Art cinématographique*, Vol. 4, Felix Alcan, Paris, 1927.

JONES, Stephen G.: *The British Labour movement and film, 1918-1939*, Taylor & Francis, London, 1987.

JUNG, Werner: "Georg Lukács und der Realismus. Überprüfung eines Paradigmas", en *Von der Utopie zur Ontologie: zehn Studien zu Georg Lukács*, Aisthesis, Bielefeld, 2001, pp. 158-170.

JÜNGER, Ernst: *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquets, 2003 (1934).

Tempestades de acero trad. de Andrés Sánchez Pascual, Tusquets, Barcelona, 1987 (1914).

JYMPSON, Harman: "Truth and British Films" en *Sight and Sound*, vol. 15, nº 57, Spring, 1946, pp. 15-16.

KADARKAY, Arpad: *Georg Lukacs. Vida, pensamiento y política*, trad. de Francesc. Agües, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1994.

KAES, Anton: "The Debate about Cinema: charting a controversy (1909-1929)" en *New German Critique*, nº 40, Winter, 1987, pp. 7-33.

KAES, Anton: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, 2004.

KAES, Anton; JAY, Martin y DIMENDBERG, Edward (Eds.): *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, 1995.

KANT Immanuel: *Crítica de la razón práctica*, trad. de Emilio Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (1788).

Lo bello y lo sublime. La paz perpetua, trad. de A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor, Espasa-Calpe, 1982 (1764).

Crítica de la Razón pura, trad. de Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 1990 (1787).

Crítica del Juicio, Espasa-Calpe, Madrid, 2001 (1790)

Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita, Cátedra, Madrid, 2005

KAZAN, Elia y CIMENT, Michel: *Elia Kazan por Elia Kazan*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987

KELLNER, Douglas y BRONNER, Stephen Eric (Eds.): *Passion and Rebellion: the expressionist heritage*, Taylor & Francis, London, 1983.

KEPLEY, Vance (Jr.): "The workers' International Relief and the Cinema of the Left 1921-1935" en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 1, Autumn, 1983, pp. 7-23.

KESSLER, Frank: "The cinema of attractions as Dispositif" en Strauven, Wanda (Comp.): *The Cinema of Attractions reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, pp. 57-69.

KUHN, Annette: "British Documentary in the 1930s and Independence: Recontextualising a Film Movement" en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, London, 1980, pp. 24-33.

"Screen and screen theorizing today" en *Screen*, Vol. 50, nº 1, Spring, 2009, pp. 1-12.

KLEIN, Michael y KLEIN, Jill: "*Native Land: An Interview with Leo Hurwitz*" en *Cinéaste*, Vol. 6, nº3, 1974, pp. 2-7, pp. 5

KOCH, Stephen: *El fin de la inocencia Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales*, Tusquets, Barcelona, 1997.

Kocka, Jürgen: *Historia social y conciencia histórica*, trad. de Elisa Chuliá, Marcial Pons Historia, Madrid, 2002.

KOEHN, Barbara (Dir.): *La Révolution Conservatrice et les élites intellectuelles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

KOFLER, Leo: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral, Barcelona, 1972.

KOSZARSKI, Richard: "Nancy Naumburg: Vassar Revolutionary" en *Film History: An International Journal*, Vol. 18, nº. 4, 2006, pp. 374-375.

KOSZARSKI, Richard: *Hollywood on the Hudson: film and television in New York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, 2008.

KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 2001 (1960)

De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán, Paidós, Barcelona, 2008 (1947)

“El ornamento de la masa”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Octubre, 1999, pp. 94-105.

“Cine abstracto, sobre la representación de la *Gesellschaft Neuer Film*” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 62, 2009, pp. 160-165.

KRACAUER, Sigfried: *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 2001

KRAUS, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid, 1981.

Escritos, Visor-La balsa de la Medusa, Madrid, 1990.

KREIMEIER, Klaus: *The UFA Story. A History of German's Greatest Film Company 1918-1945*, University California Press, 1999.

KRISTEVA en *El texto de la novela*, trad. de Jordi Llovet, Lumen, 1974.

Semiótica, Fundamentos, Madrid, 1992 (1969).

KRUTNIK, Frank: *Un-American Hollywood: politics and film in the blacklist era*, Rutgers University Press, 2007.

KUNTZEL “Le travail du film, en *Communications*, nº 19, 1972, pp. 25-39.

“Le défilement” en *Revue d'Esthétique*, nº 2-4, 1973, pp. 97-110.

“Le travail du film 2” en *Communications*, nº 23, 1975, pp. 136-189.

“Savoir, pouvoir, voir” en *Ça Cinéma*, nº 7-8, 1975, pp. 85-97.

KURTZ, Rudolf: *Expressionisme et cinéma*, Presses universitaires, Grenoble, 1986 (1926).

LABARRÈRE, André Z.: *Atlas del cine*, Akal, Madrid, 2009.

LACAMBRE, Jean y Geneviève (Comp.): *Champfleury. Su mirada y la de Baudelaire*, La balsa de la medusa-Visor, Madrid, 1992.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc.: *El mito nazi*. Anthropos, Barcelona, 2002.

LANDAUER, Gustav: *Incitación al socialismo* Ediciones Mundial, Barcelona, 1931.

LANDY, Marcia: *Films, Politics and Gramsci*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

LANGE, Friedrich Albert: *Historia del materialismo*, trad. de D. Vicente Colorado, Daniel Jorro, Madrid, 1903 (1866).

LANGLOIS, Henri: *Images du cinéma allemand (1896-1956)*, Cinémathèque française, Paris, 1956.

LAPRADE, Douglas E.: "Introducción a Tierra de España" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, Otoño, 1992, pp. 6-8.

LASH, Scott y LURY, Celia: *Global Culture Industry*. Polity Press, Cambridge, 2007.

LAWTON, Anna (Ed.): *The Red Screen. Politics, society, art in soviet cinema*, Routledge, London, 1992, pp. 19-41.

LAY, Samantha: *British social realism: from documentary to Brit-grit*, Wallflower, London, 2002.

LAZZARATO, Maurizio: "El ciclo de la producción inmaterial" en *Brumaria* nº 7, Arte, máquinas y trabajo inmaterial, 2007.

<www.brumaria.net/textos/Brumaria7/04mauriziolazzarato.htm> [Consulta: el 7 de mayo de 2010].

LASKI, Harold Joseph: *Communism*, Routledge, London, 1968.

LEBEL, Jean-Patrick: *Cine e ideología*. Buenos Aires, Granica, 1973 (1971).

LEBLANC, Gérard: "Direction", en *Cinéthique*, nº 5, Sept-Oct. 1969.

LEDO, Margarita: *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y muerte del documental*, Paidós, Barcelona, 2004.

LEENHARDT, Roger : "Le metteur en scene de génie des gauches" en

Esprit, février, 1937.

LEGG, Stuart y DONALD, Alexander: *Eastern valley: the film story of subsistence production*, Edgar G. Dunstan, 1938.

LELLIS, George: *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinema and Contemporary Film Theory*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982.

LENIN, Vladimir Ilich: *Materialismo y empiriocriticismo*, traducción y notas de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975.

Sobre arte y literatura, traducción de Miguel Lendínez, Júcar, Madrid, 1975.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Escritos filosóficos y teológicos*, trad. y notas de Agustí Andreu, Anthropos, Barcelona, 1990 (1750-1780).

Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía, trad. de Eustaquio Barjau, Tecnos, Madrid, 1990 (1766).

LEVACO, Ronald: *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley, 1974.

LINEHAN, Thomas P.: *Communism in Britain, 1920-39: from the cradle to the grave*, Manchester University Press, 2007

LIPPMANN, Walter: *La Opinión Pública*, Langre, Madrid, 2003 (1922).

LODDER, Christina: *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María: "Política cultural exterior alemana en España", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 25, 2003, pp. 235-253.

LOUIS, Annick: *Borges ante el fascismo*, Peter Lang, Berna, 2008.

LÖWY, Michael y SAYRE, Robert: *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992.

LÖWY, Michael: *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

"Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento

revolucionario” en *Acta Poética*, Vol. 28, nº 1-2, 1972, pp. 75-92.

“The Romantic and the Marxist Critique of Modern Civilization” en *Theory and Society*, Vol. 16, nº 6, November, 1987, pp. 891-904.

“El marxismo de la subjetividad revolucionaria de Lukács” en *Herramienta*, nº 34, marzo, 2007 <
<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-34/>>
[Consulta: el 29 de julio de 2010].

LOZANO, José Carlos: “Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes teóricos recientes” en *Comunicación y Sociedad*, nº 10-11, setiembre-abril, 1991, pp. 85-106.

LÜDECKE, Willi: *Film in Agitation Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919-1933)*, Rundschau, Frankfurt, 1973.

LUKÁCS, Georg: *Estética*, Vol. 1, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1966.

Problemas del Realismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Sociología de la literatura, trad. de Michael Faber-Kaiser. Península, Madrid, 1973.

El alma y las formas y Teoría de la novela, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975 (1911 y 1920).

Historia y conciencia de clase, trad. de Jacobo Muñoz, Grijalbo, Barcelona, 1975 (1923).

Asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler, trad. de Wenceslao Roces, Barcelona, 1976 (1959).

Materiales sobre el realismo, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1977 (1964).

“Sui problemi estetici del cinematografo” en *Cinema Nuovo*, año VI, nº 135, Septiembre-October, 1958, pp. 128-137.

“Diavolo azzurro o diavolo giallo?”, *Cinema Nuovo*, año X, nº 154, Noviembre-Diciembre, 1961, pp. 500-505.

“Reflexiones sobre una estética del cine”, en *Archivos de la filmoteca*, nº 37, 2001, pp. 134-140.

LUKÁCS, Georg: PERNIOLA, Mario: *L'estetica del novecento*, Il Mulino, Bologna, 1997.

LUNN, Eugene: *Prophet of community: the romantic Socialism of Gustav Landauer*, University of California Press, 1973.

LUQUE, Alberto: *Arte moderno y esoterismo. Secularización y reencantamiento en la cultura contemporánea*, Milenio, Lleida, 2002.

LYND, Robert: *Knowledge for What? The Place of Social Science in American Culture*, Princeton University Press, 1939.

LYON, James K.: “Brecht’s *Mann ist Mann* and the Death of Tragedy in the 20th Century” en *The German Quarterly*, Vol. 67, nº 4, Autumn, 1994, pp. 513-520.

LYOTARD, Jean-Francois: *Dispositivos libidinales*, Fundamentos, Madrid, 1981 (1973).

MACGUIGAN, Jim: *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, London, 2004.

MACPHERSON, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, 1980.

MACINTYRE, Stuart: *A Proletarian Science, Marxism in Britain: 1917-1933*, Lawrence & Wishart, London, 1987.

MACNAB, Geoffrey: J. *Arthur Rank and the British Film Industry*, Routledge, London, 1994.

MALDONADO Tomás: *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002.

MALLY, Lynn: *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Los Angeles, 1990.

MANNING WHITE David y AVERSON Richard: *El arma de celuloide*,

Marymar, Buenos Aires, 1974.

MANN, Thomas: *Consideraciones de un apolítico*, Grijalbo, Barcelona, 1978 (1958).

Sobre mí mismo, la experiencia alemana, trad. de Ana M^a de la Fuente, Plaza y Janés, Barcelona, 1990.

La montaña mágica, trad. de Mario Verdaguer, Edhasa, Barcelona, 2003.

MANNHEIM, Karl: *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, trad. de Salvador Echavarría, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1987.

MANSILLA, Hugo C. F.: *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

MANWELL, Roger: "The Cinema and the State: England" en *Hollywood Quarterly*, Vol. 2, nº 3, April, 1947, pp. 289-293.

MARCHÁN FIZ en *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Akal, Madrid, 1994.

MARCUSE, Herbert: *Cultura y Sociedad*, trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés, Sur, Buenos Aires, 1967 (1937).

MARINIELLO, Silvestra: "Cine y sociedad en los años de oro del cine soviético", en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Júlio (coords.): *Historia General del cine, Europa y Asia (1918-1930)* Vol. 5, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 211-258.

MARRIS, Paul: *Paul Rotha*, British Film Institute, 1982.

MARSILIO, Saggi (Ed.): *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, Marsilio-Comune di Módena, 1978.

MARTÍNEZ Martínez, José Francisco: "Tecnologías del yo" en Reyes, Román (Dir.) *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, UNED-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009 <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/T/tecnologias_yo.htm> [Consulta: 15 de junio de 2009].

MARX, Karl: *El Capital*, Libro I, Capítulo VI (Inédito), Siglo XXI, trad. de Pedro Scaron, México (1ª edición en español en 1971), 1990 (¿1863-64?).

Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, Grundrisse 1857-1858, Vol. 2, trad. de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron, Siglo XXI, México, (1ª edición en español 1976), 2003.

Manuscritos de economía y filosofía, trad. de Francisco Rubio Llorente, Alianza, Madrid, (1ª edición en 1974) 2003 (1844).

Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Grundrisse 1857-1858. Vol. 1, trad. de Pedro Scaron, Siglo XXI, México (1ª edición en español en 1971), 2005.

Crítica de la filosofía del derecho de Hegel, trad. de Analía Melgar, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2005 (1844).

La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos, trad. de Jaime Vergara, Losada, Madrid, 2005.

MARX, Karl y ENGELS, Frederick: *La ideología alemana, Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, trad. del alemán por Wenceslao Roces, Grijalbo, Barcelona, 1970 (1932).

Cuestiones de arte y literatura, Península, trad. de Jesús López Pacheco, Barcelona, 1975.

El 18 Brumario de Luis Bonaparte, versión y prólogo de Adrián Melo, Longseller, Buenos Aires, 2005 (1852).

MATEO, Rosario, BECERRA, Martín y BERGÉS Laura: “¿Del conocimiento de las tecnologías a las tecnologías del conocimiento? Contexto, medios de comunicación y periodismo” en: *Diálogos de la comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (Felafacs)*, nº 75, Setiembre-Diciembre, 2007, pp. 1-13.

MATERIALIEN ZUR FILMGESCHICHTE (Eds.): *Erobert den Film: Proletariat und Film in der Weimarer Republik*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst-Freunde der deutschen Kinemathek, Berlín, 1977.

MATTELART, Armand y Michèle: *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*, Ediciones Lom, Santiago de Chile, 1987.

MATTELART, Armand y NEVEU, Erik: *Los Cultural Studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2002.

MATTELART y PIEMME, Jean Marie: *La televisión alternativa*. Anagrama, Barcelona, 1981.

MATTELART, Michèle: *Los medios en la "Cultura de masas" y en la "Cultura superior"*, UNAM, México, 1997.

MAULE, Rosanna: "The Importance of Being a Film Author: Germaine Dulac and Female Authorship" en *Senses of cinema*, nº 23, November-December, 2002. <<http://www.sensesofcinema.com/2002/23/dulac/>> [Consulta: 14 de diciembre de 2011].

MAUTHNER, Fritz: *Contribuciones a una crítica del lenguaje* trad. de José Moreno Villa, Herder, Barcelona, 2001 (1892).

MAYER, Hans y ZIPES, Jack : "Heinrich Heine, German Ideology, and German Ideologists", *New German Critique*, nº 1, Winter, 1973, pp. 2-18.

MAYORGA, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Barcelona, 2003.

MESSEL, Rudolf: *This Film Business*, Ernest Bess, London, 1926.

MCCORMICK, Richard W. y GUENTHER-PAL, Alison: *German essays on film*, Continuum-New York University Press, 2004.

MEDVEDKIN, Alexander: *294 días sobre ruedas. El cine como propaganda política*, Siglo XXI, México, 1973, (1932-1933).

MELLOR, David (Ed.), *Germany. The New Photography, 1927-1933*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1978.

MERAN Barsam, Richard: *Nonfiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, 1992.

METZ, Christian: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (1977).

MICHOTTE, André: “Le caractère du “réalité” des projections cinématographiques”, en *Revue internationale de Filmologie*, nº 3-4, 1948.

MIÈGE, Bernard; *The Capitalization of Cultural Production*. International General, New York, 1989.

MILES, Andy: “Workers’ Education: the Communist Party and the Plebs League in the 1920s” en *History Workshop*, nº 18, Autumn, 1984, pp. 102-114.

MILES, Peter y SMITH, Malcolm: *Cinema, literature & society: elite and mass culture in interwar Britain*, Routledge, London, 1987.

MILLER, Toby: *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Paidós, Barcelona, 2005.

MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS AND MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (Ed.): *German realism of the twenties: the artist as social critic: the Minneapolis Institute of Arts*, The Institute, Chicago, 1980.

MITCHELL, Alan: *Revolution in Bavaria, 1918-1919: Kurt Eisner and the Bavarian Soviet Republic*, Princeton, 1965.

MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Vol. 1, Siglo XXI, Madrid, 1989 (1965).

Estética y psicología del cine. Las formas, Vol. 2, Siglo XXI, Madrid, 2002 (1965).

Histoire du cinéma muet, Ed. Universitaires, Paris, 1967.

MOELLER VAN DEN BRUCK, Arthur: *Das Dritte Reich*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1931.

MOHLER, Armin: *Die konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932*, Friedrich Vorwerck-Verlag, Stuttgart, 1950.

MONTAG, Warren: "The Soul is the Prison of the Body: Althusser and Foucault, 1970-1975" en *Yale French Studies*, nº 88, 1995, pp. 53-77.

MONTAGU, Ivor: "The Film Society" en *Cinema Quarterly*, Vol. 1, nº 1, Winter, 1932-33.

MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

"La modernidad cinematográfica" en Monterde, José E. y Riambau, Esteve (Coords.): *Historia general del cine, Europa y Asia (1945-1959)*, Vol. 9, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 15-45.

"El dispositivo visual: Pintura, fotografía y cine" en Quintana, Àngel y Pons, Jord (Coord.): *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*, Fundació Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, 2001, pp.19-34.

"Una aportación para una futura estética del cine" en *Archivos de la filmoteca*, nº 37, 2001, pp. 122-133.

MONTERDE, José Enrique y HEREDERO, Carlos F. (Eds.): *En torno al Free Cinema*, Ediciones de la Filmoteca-Festival Internacional de Cine de Gijón, Valencia, 2001.

MONTERDE, José Enrique y TORREIRO, Casimiro (Coord.): *Historia General del Cine, Europa y Asia (1929-1945)*, Vol. 7, Cátedra, Madrid, 1997.

MONTERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve (Coords.): *Historia general del cine: Nuevos cines (años 60)*, Vol. 11, Cátedra, Madrid, 1995.

MONTIEL, Alejandro: *Teorías del cine, un balance histórico*, Montesinos, Barcelona, 1992

MONZÓN, Cándido: *Opinión Pública, Comunicación y Política. La Formación del Espacio Público*, Tecnos, Madrid, 1996.

MOORE, Gregory: "From Buddhism to Bolshevism: some orientalist themes in german thought" en *German Life and Letters*, Vol. 56, nº1, January 2003, pp. 101-121.

MOREY, Miguel: *Lectura de Foucault*, Taurus, Barcelona, 1983.

MORIN, Edgar y FRIEDMANN, Georges: “Sociologie du cinéma”, en *Revue Internationale de Filmologie*, Vol. 10, nº 10, 1952 Jarvie, Ian: *Towards a Sociology of the cinema*, Routledge, Londres, 1970.

MORO Abadía, Oscar: “¿Qué es un dispositivo?”, *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 6, 2003.

MORRIS, William: *Arte y Sociedad Industrial, Antología de escritos*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1977.

William Morris: Escritos sobre Arte, Diseño y Política, trad. de Juan Ignacio Guijarro González, Doble J, Sevilla, 2005

“How I became a socialist”, en *Justice*, 16 de Junio de 1894, en The William Morris Internet Archive
<<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>> [consulta: 7 de mayo de 2010].

MORTON, Arthur Leslie y TATE, George: *Historia del movimiento obrero inglés*, Fundamentos, Madrid, 1971.

MOSCO, Vincent: “Las verdades ideológicas e institucionales dominantes deben ser reexaminadas. Entrevista a Herbert I. Schiller” en *Telos*, nº 34, Junio-Agosto 1993, pp. 117-134.

“La Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después” en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11, Madrid, 2006, pp. 57-79.

MOSSE, Goerge: *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, trad. de Jesús Cuéllar Menezo, Marcial Pons, Madrid, 2005 (1975).

MOUFFE, Chantal: “Hegemonía e ideología en Gramsci” en *Arte, sociedad, ideología*, nº 5, México, 1978, pp. 67-85.

MOUSSINAC, Léon: *Naissance du cinéma*, J. Povolozky, Paris, 1925.

El cinema soviético, Atehia, Madrid, 1931.

“Cinéma: expression sociale” (1927) en Abel, Richard (Ed.): *French*

Theory and Criticism, A History/ Anthology 1907-1929, Vol. 1, Princeton University Press, New Jersey, 1988, pp. 414-419.

MOVIMIENTO SURREALISTA: “¡No a los pastores que aspiran a pastorear nuestra rabia!” (1968) en *Archipiélago*, nº 80-81, mayo, 2008, p. 5.

MUELLER, Roswitha: *Brecht and the Theory of Media*, University of Nebraska Press, 1989.

MULVEY, Laura: “Visual pleasure and narrative cinema” en *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, pp. 6-18.

MUNSTERBERG, Hugo: *The Photoplay: A Psychological Study*, Appleton, Nueva York, 1916.

MORIN Edgar *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.

MURPHY, Robert: *Realism and Tinsel. Cinema and Society in Britain 1939-49*, Routledge, London, 1989.

MURPHY, Robert: *The British Cinema Book*, BFI Publishing, 1997.

MURRAY, Bruce: *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*, University of Texas, Austin, 1990.

MUSCIO, Giuliana: *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia, 1997.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Simposio por Jorge Ribalta: *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939*. <<http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/fotografia-obrera.html>> [Consulta: 24 de febrero de 2010]

MUSSER, Charles: “Social Roles / Political Responsibilities: Jean Renoir's Search for Artistic Integrity, 1928-1939”, *Filmhistoria*, Vol. 4, nº 1, 1994, pp. 3-30.

NANCY, Jean-Luc: *La comunidad inoperante*, Universidad ARCIS- LOM, Santiago de Chile, 2000.

NAREMORE, James: *More than night: film noir in its context*, University of

California Press, 2008.

NEGRI, Antonio y Lazzarato, Maurizio: *Formas de trabajo inmaterial, formas de vida y producción de subjetividad*, DP&A editora, Buenos Aires, 2001.

NEGT, Oskar: *Kant y Marx, un diálogo entre épocas*, Trotta, Madrid, 2004.

NEVE, Brian: *Film and politics in America. A social tradition*, Routledge, New York, 1992.

NICHOLS, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997.

“The American Photo League” *Screen*, Vol. 13, nº 4, Winter, 1972, pp. 108-115.

“Documentary Film and the Modernist Avant-Garde” en *Critical Inquiry*, Vol. 27, nº 4 Summer, 2001, pp. 580-610.

NIETZSCHE, Friederich: *El nacimiento de la tragedia en Friedrich Nietzsche-Obras completas*, Vol. 1, trad. de Germán Cano, Gredos, Madrid, 2009.

“Nietzsche contra Wagner: documentos de un psicólogo (1888-1889)”, trad. de Manuel Joaquín Barrios Casares en *Er: Revista de filosofía*, nº 14, Friedrich Nietzsche, 1992, pp. 177-188.

NIETZSCHE, Friedrich y VAINHINGER, Hans: *Sobre verdad y mentira*, trad. de Lluís M. Valdés, Tecnos, Madrid, 1994.

NISBETT, Robert F. Nisbett: “Pare Lorentz, Louis Gruenberg, and “The Fight for Life”: The Making of a Film Score” en *The Musical Quarterly*, Vol. 79, nº 2 Summer, 1995, pp. 231-255.

NITSCHKE, Uwe y LEITNER, Angelika: *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, Goethe Institut, Munich, 1989.

NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Alianza, Madrid, 1991 (1971).

NOCHLIN, Linda y FAUNCE, Sarah: *Courbet reconsidered*, Brooklyn Museum, 1988.

NOVALIS: *Himnos a la noche*, trad. de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 2004 (1800).

OAKLEY, Charles A.: *Where we came in: seventy years of the British film industry*, Allen & Unwin, 2005.

ORY, Pascal: “De Ciné-Liberté à *La Marseillaise* : espoirs et limites d'un cinéma libre, 1936–38” en *Le Mouvement social*, nº 91, abril, 1975, pp. 153–175.

LOUDART, Jean-Pierre: “La suture”, en *Cahiers du cinéma*, nº 211, abril 1969, pp. 36-9 y nº 212, mayo, 1969, pp. 50-5.

PACKARD, Vance: *Las formas ocultas de la propaganda*, Sudamericana, México, 1998.

PALACIO, Manuel y PÉREZ PERUCHA, Júlio (Coords.): *Historia general del cine, Europa y Asia (1918-1930)*, Vol. 5, Cátedra, Madrid, 1997

“Cine de vanguardia” en Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Júlio (Coords.): *Historia general del cine*, Vol. 5, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 259-302.

PANOFSKY, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973 (1925).

PARKER, Robert Alexander Clarke: *El siglo XX: Europa, 1918-1945*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

PAYNE, Michael (Comp.): *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Paidós, Barcelona, 2002.

PAZ REBOLLO, María Antonia y MONTERO DÍAZ, Julio: *Creando la realidad: cine informativo, 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999.

PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 1968*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 1998.

PERLINI, Tito: *La Escuela de Frankfurt*, Monte Ávila, Caracas, 1976.

PETRO, Patrice: *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representations in*

Weimar Germany, Princeton University Press, 1989.

PEVSNER, Nikolaus: *Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.

PHELAN, Anthony (ed.): *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*, Alfons el Magnànim, València, 1990.

PICARD, Roger: *El Romanticismo social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1944).

PLEJANOV, Gueorgui Valentínovich: *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, trad. de A. Kuper, Akal, Madrid, 1975.

PLEYNET, Marcelin y THIBAudeau, Jean: "Economique, idéologique, formel" en *Cinéthique*, nº 3, 1969, pp. 8-14.

PLUMB, Steve: *Neue Sachlichkeit 1918-33: unity and diversity of an art movement* Rodopi, Amsterdam, 2006.

PLUMMER, Thomas; MURRAY, Bruce; SCHULTE-SASSE, Linda; MUNSON, Anthony y Loomis PERRY, Laurie (Eds.): *Film and Politics in the Weimar Republic*, University of Minnesota, 1982.

POLLERI, Federico: "El concepto de hegemonía cultural en la lucha revolucionaria", (texto inédito). <http://www.gramsci.org.ar/12/polleri_heg_cult_lucha.htm> [Consulta: 7 de mayo de 2010].

PORRAS NADALES, Antonio Joaquín: "La teoría política de la enciclopedia de Diderot" en *Revista de estudios políticos*, nº 1, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1978, pp. 115-124.

PORTER, Vincent: "Feature film and the mediation of historical reality: *Chance of a lifetime*—a case study," *Media History*, Vol. 5, nº 2, 1999, pp. 181-199.

POTAMKIN, Harry Alan y JACOBS, Lewis: *The compound cinema: the film writings of Harry Alan Potamkin*, Teachers College Press- Columbia University, 1977.

POWELL, Dylis: *Film Since 1939*, British Council-Longmans, London,

1947.

POWRIE, Phil et al. (Eds.): *The trouble with men: masculinities in European and Hollywood cinema*, Wallflower Press, 2004.

PROUDHON, Pierre-Joseph: *Sobre el principio del arte y su destinación social*, trad. de José Gil de Ramales, Aguilar, Buenos Aires, 1980 (1865).

PUDOVKIN, Vsevolod: *Lecciones de cinematografía*, Rialp, Madrid, 1960 (1928).

PUYAL, Alfonso: *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, Tesis doctoral - Universidad Complutense de Madrid, Dept. de Comunicación Audiovisual, 1999.

QUINTANA, Àngel: *Jean Renoir*, Cátedra, Madrid, 1998.

“La tentación de la metrópolis: lo urbano y lo comunal en el cine de King Vidor”, en *Nosferatu*, nº 31, octubre, 1999, pp. 51-58.

QUINTANA, Àngel y PONS, Jordi (Coord.): *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*, Fundació Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, 2001.

RABINOWITZ, Paula: *Labor & desire: women's revolutionary fiction in depression America*, University of North Carolina Press Books, Chapel Hill, 1991.

They must be represented: the politics of documentary, Verso, New York, 1994.

RACINE, Nicole : "L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue Commune et la lutte idéologique contre le fascisme (1935/1936)" en *Le mouvement social*, janvier-mars 1966, nº54, pp. 29-47.

RAPISARDA, Giusi (Ed.): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

RAPOSO Fernández, Berta: *Ilustración y moderniad: la crítica de la modernidad en la literatura alemana*, Universitat de València, 1995.

RAUNIG, Gerald: *Mil Máquinas, breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. de Marcelo Expósito, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

“La industria creativa como engaño de masas” en *Transform*, enero 2007. <<http://transform.eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>> [Consulta: 20 de enero de 2009].

“Prácticas instituyentes: fugarse, instituir, transformar”, trad. de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, Viena, 2006.
<<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>> [Consulta: 9 de septiembre de 2008].

REEKIE, Duncan: *Subversion. The definitive history of underground cinema*, Wallflower Press, London, 2007.

RENOUVIN, Pierre: *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial*, Akal, Madrid, 1990.

RENTSCHLER, Eric: “Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm” en *New German Critique*, nº 51, Autumn, 1990, pp. 137-161.

RESNICK, Philip: *La democracia del siglo XXI* trad. de Ángeles Cruzado Rodríguez, Fundación Manuel Giménez Abad de Estudios Parlamentarios y del Estado Autonómico, Anthropos, Madrid, 2007.

RIAMBAUD, Esteve: “Tierra(s) de España: nueve versiones del film de Joris Ivens” en *Congreso La Guerra Civil Española 1936 - 1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006.

RICHARD, Jeffrey (Ed.): *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*, Manchester University Press, 1997.

The Unknowns 1930s'. An alternative history of the British Cinema 1929-1939, I. B. Tauris, London, 1998.

“El cine británico del periodo 1930-1945” en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (Coords.): *Historia General del Cine, Europa y Asia (1929-1945)* Vol. 7, Cátedra, 1997, pp. 157-192.

RICO, Francisco: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. 7,

Editorial Crítica, Barcelona, 1984.

RICOEUR, Paul: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003 (1969).

RITSCHHEL, Daniel: *The politics of planning: the debate on economic planning in Britain in the 1930s*, Oxford University Press, 1997.

RIVETTE, Jacques : “De l'abjection” publicado en *Cahiers du Cinéma* nº 120, juin, 1961, pp. 54-55.

ROBÉ, Chris: “Taking Hollywood Back : The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front US Film Criticism” en *Cinema Journal*, Vol. 48, nº 2, Winter 2009, pp. 70-87.

ROBERSTON, Nicole: *The Co-operative Movement and Communities in Britain, 1914-1960*, Ashgate Publishing, Ltd., London, 2010.

ROBIN, Régine: *Socialist realism: an impossible aesthetic*, Stanford University Press, 1992.

ROCHLITZ, Rainer: *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, París, 1994.

RODDICK, Nick: *A new deal in entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London, 1983.

RODOWIK, David: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, 1988

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: “Alberto Cavalcanti”, *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 9, nº 4, Summer, 1955, pp. 341-358.

ROHDIE, Sam: “Editorial” en *Screen*, Vol. 12, nº 2, Spring, 1971, p. 4.

ROMAGUERA i Ramio, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero: *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993.

ROPER, Katherine: “Looking for the German Revolution in Weimar Films” en *Central European History*, Vol. 31 nº 1, 1998, pp. 65-90.

ROSE, Charles y ZERNER, Herni: *Romanticismo y realismo. Los mitos del*

siglo XIX, Hermann Blume, 1988.

ROSE, Murray: *Stars and Strikes: Unionization of Hollywood*, Columbia University Press, New York, 1941.

ROSS, Steven: *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

“Struggles for the Screen: Workers, Radicals, and the Political Uses of Silent Film” en *The American Historical Review*, Vol. 96, nº 2, April, 1999, pp. 333-367.

“The Visual Politics of Class: Silent Film and the Public Sphere” en *Film International*, April 28th, 2011. < <http://filmint.nu/?p=1735>> [Consulta: 23 de marzo de 2011].

ROTHA, Paul (Ed.): *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1951.

Rotha on the film: a selection of writings about the cinema, Faber and Faber, London, 1958.

El cine hasta hoy: panorama del cine mundial, Plaza y Janés, Barcelona, 1964.

The Film Till Now, Spring Books, London, 1967 (1949).

ROTHA, Paul; KRUGER, Robert y DUNCAN, J. Petrie: *A Paul Rotha Reader*, University of Exeter Press, 2000.

ROTTECK, Karl von; WELCKER, Carl Theodor; PFIZER, Paul Achatius; MOHL, Robert: *Liberalismo Alemán en el Siglo XIX (1815-1848)*, trad. de J. Abellán y G. Ossenbach, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jaques.: *Emilio o la Educación*, trad. de F. L. Cardona Castro, Bruguera, Barcelona, 1971 (1762).

Del contrato social. Discursos, trad. y notas de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 2000.

RIPLINGER, Cathryn Ann: *Franz Mehring and the naturalist controversy: a perspective on the cultural position of the SPD*, University of Wisconsin-

Madison, 1970.

RUBIN, Henry James: *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton University Press, 1980.

RUNCINI, Romulo: "Cinema e letteratura nella Francia del Fronte Popolare" en *Quaderni Storici*, nº 34, 1977, pp. 142-153.

RUSCONI, Gian Enrico: *Teoría crítica de la sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.

RUSKIN, John: *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, trad. de Francisco B. del Castillo, Iberia, Madrid, 1961 (1851).

Unto this last : four essays on the first principles of political economy, Collins, London, 1970 (1862).

SAAL, Ika: *New Deal theater: the vernacular tradition in American political theater*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial, Siglo XXI*, México, 2004 (1949).

"*La Marseillaise, a Popular Epic*" (1938), en *French Theory and Criticism, A History/ Anthology 1929-1939*, Vol. 2, Princeton University Press, New Jersey, 1988, pp. 238-240.

SAFRANSKI, Rüdiger: *Schiller o La invención del idealismo alemán*; trad. de Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006.

SAINT-BEUVE, Charles Agustin : "De la littérature industrielle", reimpresso en *Portraits contemporains*, Garnier Frères, París, 1855.

SAINT-SIMON en *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, París, 1825.

SAMUEL, Raphael y THOMAS, Tom: "Documents and Texts from the Workers' Theatre Movement (1928-1936)" *History Workshop*, nº 4, Autumn, 1977, pp. 102-142.

SAN MARTÍN SALA, Javier: *Teoría de la Cultura*, Síntesis, Madrid, 1999.

SÁNCHEZ, Gonzalo: *Organizing Independence: The Artists' Federation of the Paris Commune and its legacy, 1871-1889*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.

SÁNCHEZ, José A.: *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1989.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Valencia, 1985.

Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán, 1918-1993, Verdoux, Madrid, 1990

Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras, Paidós, Barcelona, 2004.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau: *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006.

SCARPETA, Guy: *Brecht ou le soldat mort*, Grasset & Fas, París, 1979.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Sistema del idealismo trascendental*, trad. de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Madrid, 2005 (1800).

SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.): *Expressionist Film New Perspectives*, Candel House, New York, 2003.

SCHILLER, Friedrich: *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*; trad. y notas de Jaime Feijóo, Anthropos, Ministerio de Educación y Ciencia Madrid, 1990.

SCHMALENBACH, Fritz: "The Term Neue Sachlichkeit" en *The Art Bulletin*, Vol. 22, nº 3 Sep., 1940, pp. 161-165.

SCHMULEVITCH, Eric: *Réalisme socialiste et cinéma. Le cinéma stalinien (1928-1941)*, L'Harmattan, París, 1996.

SCHNITZER, Luda y MARTIN, Jean Marcel (Ed.): *Cine y revolución. El cine soviético por los que lo hicieron*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1974.

SCHOOTS, Hans: *Living dangerously: a biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, 200,

SCHWARTZ, Nancy Lynn: *The Hollywood Writers' Wars*, Knopf, New York, 1982.

SERRA Y MORET, Manuel (Comp.): *Diccionario Económico de nuestro tiempo*, Editorial Mundo Atlántico, Buenos Aires, 1944.

SEXTON, Jamie: *Alternative Film Culture in Inter-War Britain*, University of Exeter Press, 2008.

SHORT, Kenneth R. M. (Ed.): *Feature films as history*, Taylor & Francis, London, 1981.

Film and radio propaganda in World War II, Croom Helm, London, 1983.

SILBERMAN, Marc: *German cinema: text in context*, Wayne State University Press, 1995.

“The Politics of Representation: Brecht and the Media” en *Theatre Journal*, Vol. 39, nº 4, December, 1987, pp. 448-460.

SIMÓN GÓMEZ, Miguel Ángel: “El decadentismo en la derecha radical contemporánea” en *Política y Sociedad*, Vol. 44, nº 1, 2007, pp. 175-197.

SMITH, Adam: *La Riqueza de las Naciones*, trad. de José Alonso Ortiz, Folio, Barcelona, 1996 (1776).

SOLOMON, Maynard: *Marxism and art: seáis and contemporary*, Wayne State University Press, 1979.

SOREL, Georges: *Reflexiones sobre la violencia*, trad. de Florentino Traperero, Alianza, Madrid, 1976 (1908).

SOTELO, Ignacio: “Etapas del liberalismo alemán”, en *Revista de Occidente*, nº 101 Liberalismo, Madrid, 1989.

SPENGLER, Oswald: *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Vol. 1, trad. de Manuel G. Morente, Espasa-Calpe,

Madrid, 1966 (1918).

SPOTTISWOODE, Raymond: *Gramática del cine*, Losange, Buenos Aires, 1958.

SPROULE, Michael J.: *Propaganda and democracy: the American experience of media and mass persuasion*, Cambridge University Press, 1997

STAIGER, Janet: "Dividing labor for production control: Thomas Ince and the rise of the Studio system" en *Cinema Journal*, Vol. 18, nº 2, 1979, pp. 16-25.

STEAD, Peter: *Film and the working class: the feature film in British and American society*, Blackwell, London, 1990.

STEINER, Ralph y HURWITZ, Leo: "A new approach to film making", *New Theatre*, septiembre, 1935.

"Revolutionary Movie Production" en *New Theatre*, September 1934.

STEYERL, Hito: "La institución de la crítica" en *Transversal*, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, enero, 2006.

<<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>> [Consulta: 8 de diciembre de 2011].

STRAUVEN, Wanda (Comp.): *The Cinema of Attractions reloaded*, Amsterdam University Press, 2006.

STERRIT, David (Ed.): *Jean-Luc Godard: interviews*, University Press of Mississippi, 1998.

STEVEN, Peter (Ed.): *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, Praeger, Connecticut, 1985.

STOTT, William: *Documentary Expresión and Thirties America*, University of Chicago Press, 1986.

STREET, Sarah: *British cinema in documents*, Routledge, 2000.

SUÁREZ, José Antonio: "Fragmentos de un discurso olvidado: la primera vanguardia norteamericana y el cine" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 45,

octubre, 2003, pp. 10-21.

SURVIN, Darko: *The utopian tradition of Russian science fiction*, Modern Humanities Research Association, London, 1971.

SWANN, Paul: *The British documentary film movement 1926-1946*, Cambridge University Press, 1989.

SWEET, Fred; ROSOW, Eugene; FRANCOVICH, Allan: "An interview with Tom Brandon" en *Film Quarterly*, Vol. 27 nº 1, Autumn, 1973, pp. 12-24.

SZALAY, Michael: *New Deal Modernism: American literature and the invention of the Welfare State*, Duke University Press, Durham, 2000.

TARKOVSKY, Andrei Arsenevich: *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1997.

TAYLOR, Richard: *The politics of the Soviet cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, London, 1979.

S.M. Eisenstein: *Selected Work: Writings, 1922-34*, Vol. 1, BFI, London, 1988.

"Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy" en *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, nº 3, July, 1983, pp. 439-461.

TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian (Eds.) *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London, 1991.

TEMPLE, Michael y WITT, Michael (Eds.), *The French Cinema Book*, BFI, London, 2004.

TEODORO RAMÍREZ, Mario: "Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna" en *La lámpara de Diógenes*, nº 14-15, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2007, pp. 168-178.

TESSON, Charles: "La Règle et l'esprit. La production de *Toni*" en *Cinémathèque* nº 1 y 2, 1992-1993, pp. 44-59 y 86-97.

THERBORN, Goran: *La Escuela de Frankfurt*, Anagrama, Barcelona, 1972.

THEVOZ, Michel: *L'Académisme et ses fantômes*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.

THOMPSON, Edward Palmer: *William Morris, de romántico a revolucionario*, trad. de Manuel Lloris Valés, Alfons el Magnànim, Valencia, 1988.

THOMSON, Meter (Ed.): *Introducción a Brecht*, Akal, Madrid, 1998.

THURLOW, Richard C.: *Fascism in Britain: From Oswald Mosley's Blackshirts to de National Front*, I. B. Tauris, London, 1998.

TODOROV, Tzevetan (Ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2002 (1965).

“Formalistes et futuristes” en *Tel Quel*, nº 35, pp. 42-45.

TOLLER, Ernst: *Una juventud en Alemania*, Muchnik, Barcelona, 1987 (1933).

TRANCHE, Rafael (Ed.): *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Ocho y Medio, Madrid, 2006.

TRENZADO ROMERO, Manuel: “El cine desde la perspectiva de la ciencia política” en *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 92, 2000, pp. pp 45-70.

TRETIAKOV, Sergei: “Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)” (1923) en *October*, nº 118, Fall 2006, pp. 12-18.

“Our cinema” en *October*, nº 118, Fall 2006, pp. 27-44.

“The writer and the socialista village” de Serguei Tretiakov, *October* nº 118, Fall 2006, 133-152.

TREVELYAN, John: “Film Censorship in Great Britain” en *Screen*, Vol. 11, nº 2, March, 1970, pp. 19-30.

TROTSKY, Leon: *Sobre arte y cultura (1902-1938)*, trad. de S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar, N. Zayas, Alianza, Madrid, 1971.

TRUFFAUT, François y HITCHCOCK, Alfred: *Hitchcock-Truffaut*, Akal, Madrid, 1991.

TSIVIAN, Yuri: *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919/Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Biblioteca dell'Ommagine, Pordenone, 1989.

TUBAU, Iván y Martialay, Félix: *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Arístarco, la gran controversia de los años sesenta*, Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

TUDOR, Andrew: "The many mythologies of Realism", en *Screen*, Vol. 13, nº 1, Spring, 1972, pp. 27-36.

TÜMMLER, Karl y WIMMER, Walter: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, Henschel, Berlín, 1975.

UNSELD, Siegfried (Ed.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Suhrkamp, Frankfurt, 1960.

URFALINO, Philippe: *L'invention de la Politique Culturelle*. La Documentation française, Paris, 1996.

VAQUER CABALLERÍA, Marcos: *Estado y cultura: La función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*, Ramón Areces, Madrid, 1998.

VERDONE, Mario (Ed): *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma, 1975.

VERTOV, Dziga: *Memorias de un cineasta bolchevique*, traducción del francés y prólogo de Joaquín Jordà, Labor, Barcelona, 1974.

VESSELO: "Films of the Quarter", *Sight and Sound*, Vol. 16, nº. 63, Autumn, 1947.

VIDOR, King: *Un árbol es un árbol: una autobiografía*, Paidós, Barcelona, 2003.

VIGO, Jean: *Jean Vigo. Oeuvres de cinéma*, Pierre

Lehrminier,/Cinémathèque Française, París, 1985.

“El punto de vista documental. À propos de Nice” en Romaguera i Ramio, Joaquín y Alsina. Thevenet, Homero (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 134-138

VILACANÑAS, José Luis: *La Quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1994.

VINCENDEAU, Ginette y READER, Keith: *La Vie est à Nous: French Cinema of the Popular Front 1935-1938*, London, BFI, 1988.

VIRNO, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto, trad. de Raúl Cedillo, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

VIRNO, Paolo y HARDT, Michael (comps.): *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

WALD, Alan M.: *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, University of North Carolina, 1987.

WALSH, Martin y GRIFFITH, Keith M.: *The Brechtian aspect of radical cinema*, British Film Institute, London, 1982.

WASHTON LONG, Rose-Carol (Ed.): *German expressionism: documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of national socialism*, University of California Press, 1995.

WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. de Luis Legaz Lacambra, Península, Barcelona, 1995 (1904-1905).

Historia económica general, trad. de Manuel Sánchez Sarto, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (1923).

WEINGARDEN, Lauren: “Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus”. En *Journal of Architectural Education*, Vol. 38, nº 3, Spring, 1985, pp. 8-13.

WEINGÄRTNER, Jörn: *The arts as a weapon of war: Britain and the shaping of the national moral in the Second World War*, I.B. Tauris, London, 2006.

WEINSTEIN, Joan: *The end of expressionist: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1918*, University of Chicago Press, 1990.

WEITZ, Eric D.: *La Alemania de Weimar, presagio y tragedia*, trad. de Greogiro Cantera, Turner, Madrid, 2009.

WELCH, David: "The Proletarian Cinema and the Weimar Republic" en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 1, nº1 1, 1981, pp. 3-18.

WESTON, Richard, *Modernism*, Phaidon Press, London, 2001.

WHITEHEAD, Kate: *The Third Programme: A Literary History*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

WICKS, Robert: "Friedrich Nietzsche" en *Standford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta, 2004.

WILDE, Oscar: *El Alma del hombre bajo el socialismo*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Tusquets, Barcelona, 1975.

WILLEMEN, Paul: "Introduction to Framework" en *Framework the Journal of Cinema and Media*, Wayne State University Press.
<<http://www.frameworkonline.com/frameworkhistory.html>> [Consulta: 20 de marzo de 2010].

WILLET, John: *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*, Hill and Wang, New York, 1964.

WILLIAMS, Gwyn A.: "The concept of egemonia in the thought of Antonio Gramsci: Some notes on interpretation" en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, nº 4, October-December, 1960, pp. 586-599.

WILLIAMS, Raymond: *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997 (1989).

Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad, trad. de Horacio Pons, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000 (1983)

Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus*, Alianza, Madrid, 1995 (1913).

Ocasiones Filosóficas: 1912-1951, Cátedra, Madrid, 1997.

WOLFF, Janet: *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997.

WOLFFLIN, Heinrich: *Principios fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1997 (1915).

WOLLEN, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*, Secker and Warburg, London, 1969.

WOLLEN, Peter; LOVELL, Alan y ROHDIE, Sam: "Interview with Ivor Montagu" en *Screen*, vol. 13, nº 3, Autumm, 1972, pp. 71-113.

WORSTER, Donald: *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, Oxford University Press, New York, 1999

WRIGHT, Basil: "The Future of Documentary", *Film Art*, Vol. 3, nº 8, Spring, 1936 en Macpherson, Don (Ed.): *British Cinema Traditions of Independence*, BFI Publishing, London, 1980, p. 180.

YOUNGBLOOD, Denise J.: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*, Cambridge University Press, 1993.

YPRODUCTIONS: *Nuevas Economías de la Cultura. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*, YProductions Ed., Barcelona, 2009.

YPRODUCTIONS (Eds.): *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, CASMdoc2, Barcelona, 2007.

YÚDICE, George y MILLER, Toby: *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004.

ZGLINICKI, Friedrich von: *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer im Spiegel der Kritik*, Hildesheim, Berlín, 1956.

ZIZEK, Slavoj: *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992

Repetir Lenin, Akal, Madrid, 2004.

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock, Manantial, Buenos Aires, 1994;

Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Debate, Madrid, 2006;

Organos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias, Pre-Textos, Valencia, 2006.

ZIZEK, Slavoj (Ed.): *Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Taylor & Francis, London, 2003.

ZIZEK, Slavoj y HOUINE, Analía (Eds.): *Violencia en acto*. Paidós, Buenos Aires, 2004

ZUKER, Joel: *Ralph Steiner, filmmaker and still photographer*, Arno Press, New York, 1978.