

Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental.

Javier Campo¹

Resumen: La experimentación propia de las vanguardias no ha estado ausente en la historia del cine documental. Muchos realizadores se han convencido de que la radicalidad política de las vanguardias históricas debía necesariamente ser canalizada a través del acercamiento a lo real propio del discurso documental. En este artículo procederemos a detallar algunas de las particularidades de esta confluencia entre vanguardia, experimentación, radicalidad política y cine documental deteniéndonos en algunos aportes teóricos que pueden echar luz sobre el acercamiento entre los movimientos de la vanguardia histórica y el cine documental.

Palabras clave: Vanguardia, cine documental, experimentación, política.

Abstract: There is no lack of avant-garde experimentation in the history of the documentary. Many filmmakers believed that the political radicalism of the historical avant-garde should be channeled through the approach to the real of documentary discourse. This article underscores the peculiarities of the convergence between the avant-garde, experimentation, political radicalism and the documentary. In doing so, it reviews theoretical approaches that shed light on the rapprochement between avant-garde movements and the documentary.

Keywords: Avant Garde, documentary, experimentation, politics.

Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental.

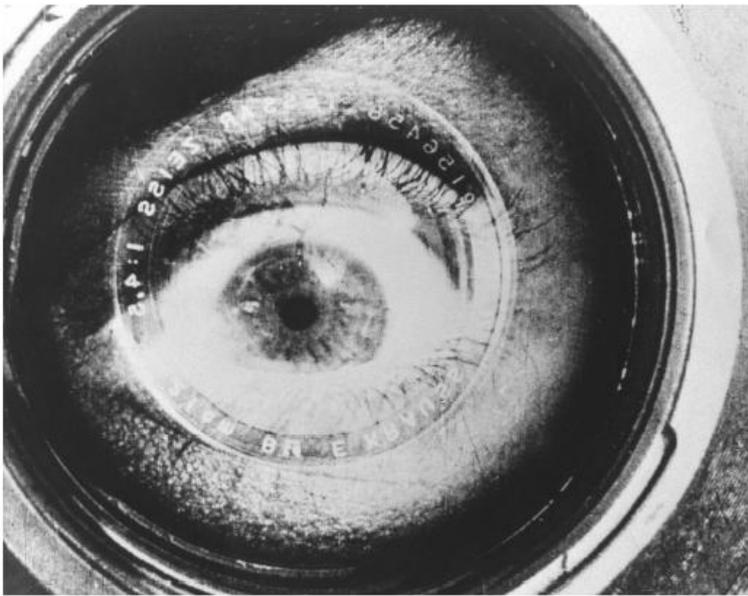
Javier Campo

Si desconocemos las imprescindibles lecciones ofrecidas por muchos directores experimentales y de vanguardia, nos resultará bastante difícil hacer comentarios sobre el lenguaje fílmico más allá de cuestiones de puesta en escena que parecen sacadas de un manual de ortografía.

Hilario J. Rodríguez (2008)

Una posible definición de este artículo pasa por una simplificación que, si no es malentendida, tiene que aportar claridad desde el comienzo. La misma fue esgrimida por André Bazin en “La evolución del lenguaje cinematográfico”: según el crítico e investigador francés en el cine hay “dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (1966: 123). De alguna manera la taxonomía de Bazin afectó a la historia del cine documental en su conjunto, siempre y cuando no consideremos que todo deba ser blanco o negro. La “creencia” en la imagen no supone el abandono de la realidad, sin embargo podemos decir que la imagen (entiéndase imagen-sonido, obra integral) adquiere un valor plástico y significativo que ubica a los films en un lugar lindante con las conceptualizaciones del arte de vanguardia y/o experimental, el cual tampoco procede mediante el único auxilio de la inventiva originalísima del realizador, sino también del trabajo con lo real. En todo caso, esta convergencia entre las vanguardias y el cine documental genera – siguiendo a Josep Catalá- que la importancia dada a la visión por el arte de vanguardia se vuelque a poner el énfasis en la realidad para la elaboración de un discurso documental. De esta manera confluyen los intereses de quienes quieren modificar el “contenido ético” y de aquellos que pretenden una transformación “estética” en la “conciencia del espectador” (Catalá, 2005: 126).

Este trabajo esta guiado por el interrogante que plantea el vínculo supuesto entre los procedimientos de las vanguardias históricas² en el cine documental: ¿Existe esa relación? En caso afirmativo, ¿cual es su profundidad e implicancia? ¿Se acercan las vanguardias hacia lo figurativo documental? ¿De qué manera lo hacen? Nos proponemos analizar aquí un conjunto de aportes teóricos de investigadores y artistas, haciendo hincapié más en los conceptos que en el propio análisis de los films³.



Hablar de experimentación no supone dejar de abordar lo real e interesarse exclusivamente en lo formal. Es más, la restitución de la experiencia “de vida” conduce a los procedimientos estéticos de la vanguardia, aplicados al cine, a “constituir al discurso cinematográfico en un ‘arte de lo real’, que comuni(que)

la ‘experiencia de la vida’ y supe(re) la ilusión referencial del realismo como escuela estética”, según Gustavo Aprea (2008: 185). El mejor ejemplo de ello lo dan las vanguardias históricas de la década del veinte. Las cuales le hacen decir, concluyentemente, a Catalá: “si el cine quería ser realista tenía que haberse subido al carro de la vanguardia, que perseguía una visión profunda de la realidad, en lugar de confiar en la esencia del documental que se conformaba con preservar el testimonio de una visión de muy corto alcance” (2005: 111). Quedarse en la superficie o penetrar en la realidad, esa es la cuestión. Tal como entendemos al documental -como un discurso antes que como un registro, diferenciándolo de las vistas o los noticiarios-, éste atraviesa esa superficie con firmeza. Y lo hace de forma violenta en las obras más interesantes de la historia del cine documental. Pero antes que nada: ¿Que es la vanguardia?

Vanguardia

El concepto de vanguardia hunde sus raíces en el ámbito de lo militar para designar a la avanzada de un ejército. Dicho esto prácticamente están todas las significaciones contenidas y no lo está ninguna. En principio la vanguardia es la “punta de lanza”, acepción utilizada también por la política antes que lo hicieran las artes, pero al mismo tiempo para el arte es una ruptura con el orden establecido y con la tradición. Tal es la aplicación que hace Peter Bürger del concepto de vanguardia en su libro *Teoría de la vanguardia* editado en 1974 y aún obra de consulta, aunque haya sufrido ya numerosas objeciones⁴.

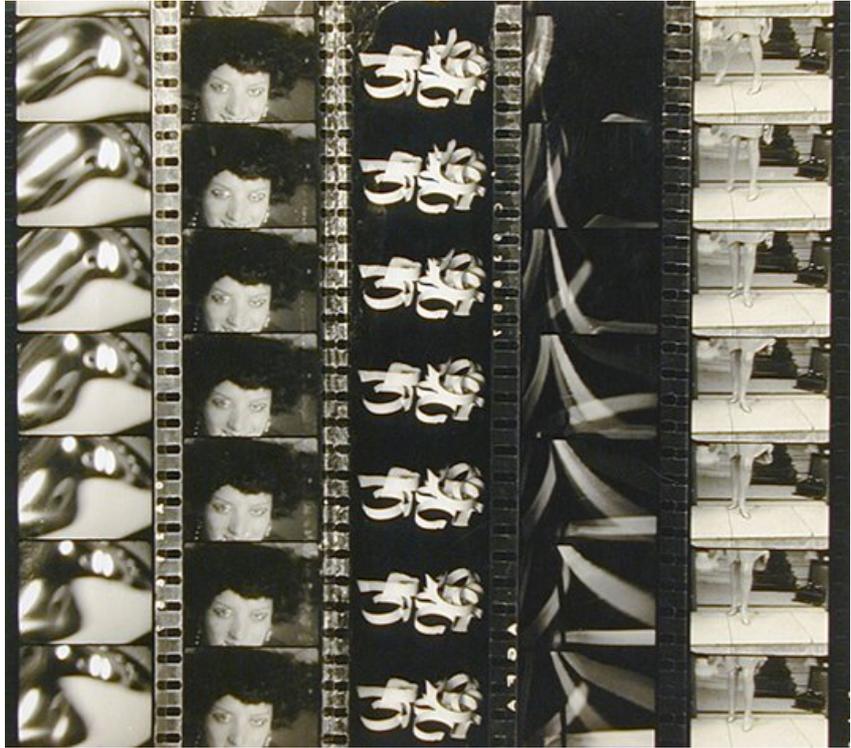
En su consideración de la vanguardia artística como ruptura con la tradición, Bürger defiende dos tesis fuertes: la vanguardia niega a la institución Arte en su totalidad y, por otra parte, se ubica en contra del status del arte en la sociedad burguesa. A caballo de estas tesis se da su explicación sobre el por qué del “fracaso” de las llamadas vanguardias históricas: por su absorción institucional. Por ello la aparición de las neovanguardias y posvanguardias no es sino concebido por el teórico alemán como un gesto extemporáneo surgido de las mismas instituciones de legitimación del Arte. Bürger reduce su aplicación del concepto de vanguardia al período de los movimientos potenciados en la entreguerra europea.

Así pues, la tesis que defiende –destaca el autor- [...] dice que lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por tanto verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa (Bürger, 1987 [1974]: 54).

La voluntad de los movimientos de vanguardia se define, y aquí hay un gran consenso al respecto, por el retorno del arte a la praxis vital, por el ingreso a la vida convirtiéndose en práctica cotidiana, “llevando el arte a la vida” en los términos de Umberto Eco (2000: 101). Es el escritor italiano quien promueve una distinción que es muy importante tener en cuenta en los estudios de cine: experimentalismo no es lo mismo que vanguardia. “Experimentar significa actuar de forma innovadora respecto de la tradición establecida”, según Eco (2000: 102). Y la voluntad de todo autor

experimental “es la voluntad de hacerse aceptar” (103), es decir que el experimentalismo critica al arte desde adentro de la institución, soñando que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (103). Mientras que para Eco el movimiento de vanguardia pretende provocar queriendo “ofender socialmente a las instituciones culturales” (103). Es decir que, siguiendo la conceptualización sobre

vanguardia que elaboró otro italiano, Renato Poggioli, en 1962 (en *Teoría dell'arte di avanguardia*, catorce años antes que Bürger), la vanguardia critica al arte desde afuera de la institución arte oponiéndose a todos sus preceptos y tradiciones establecidas. Mientras el Experimentalismo configura y juega con



nuevas formas, la Vanguardia lleva adelante un conjunto de ideas que se colocan por delante de sus obras que, desde ya, también experimentan con las formas. Tengamos presente esta diferenciación para las cuestiones que aquí nos competen.

Vanguardia y cine

La imagen en movimiento o, como bien dice Peter Kubelka, “la proyección de fotos en un ritmo acelerado” (en Xavier, 2008: 142) surgió muy lejos del arte. “El cine – apunta Vicente Sánchez Biosca- nace en connivencia con el espíritu de su tiempo: surgido de la técnica y del movimiento, de su análisis científico y de su percepción humana, el cinematógrafo era demasiado tosco para asumir los postulados vanguardistas” (2004: 19). Por su tosquedad, porque aparece en las ferias, se proyecta en los cafés populares, e inclusive como número o espectáculo de circo, es que a los movimientos de vanguardia artísticos comienza a interesarles ese nuevo

invento; por ser un espectáculo popular lejos, muy lejos, de la institución Arte. Es decir que no es el cine el que asume los postulados vanguardistas, como bien señala Sánchez Biosca, sino los artistas de los movimientos de vanguardia los que se acercan a él. Ese proceso de acercamiento y “sensibilización” de la vanguardia hacia el cinematógrafo se da en la década del diez: Pablo Picasso, Léopold Survage y Wassily Kandinsky, entre otros, comienzan a coquetear con el nuevo dispositivo y proyectan trabajos que aúnen su arte disruptivo con el mismo (Sánchez Biosca, 2004: 31). Pero será recién en 1916 cuando un movimiento de vanguardia, que retrospectivamente es considerado el primero de ellos, posa sus ojos y se dedica seriamente al cine: el futurismo publica su señero manifiesto *La cinematografía futurista*. “El cine se presentaba en él como la consumación de las utopías maquinísticas” anheladas por los seguidores de Filippo Marinetti (Sánchez Biosca, 2004: 31).

Poco después de los futuristas fueron otros artistas de vanguardia los que tomaron la posta en defensa del cine “como vehículo de representación que ofrecía innovadores espacios pictórico-cinéticos, rasgo que, según éstos, no sugerían las demás artes. [...] Salvador Dalí, Man Ray, Fernand Léger y Hans Richter defenderán fervientemente el lenguaje cinematográfico alabando sus diversos aspectos estéticos y plásticos” (Tejeda, 2008: 76). Según el historiador español Carlos Tejeda los artistas de vanguardia le imprimen “una nueva dimensión estética” al cine (2008: 76)⁵.

Para estos artistas de vanguardia el cine ofrece una obra de arte verdaderamente sintética en la cual pueden estar latentes todas las sensaciones ya presentes en las demás artes. El desarrollo temporal de esas imágenes en movimiento les restituye el valor de las imágenes por sí mismas sin el auxilio, por demás bastardeado por ellos, del argumento. En palabras de Jean Mitry: “Olvidar el guión, hacer del cine música visual, expresarse por medio de un ritmo signifiante por sí mismo, tal fue, en efecto, la finalidad perseguida por toda una generación de artistas y de investigadores en el curso de los años 1920-1925” (1989: 396). Aquí se encuentra el quid de la cuestión, que retomaremos en el próximo apartado: en ese escape de la narración la vanguardia en el cine se dedicó poco a poco a indagar en lo real. Esa “presencia bruta de cada elemento, respetado en su desarrollo continuo” generó una “nueva experiencia del mundo visible” (Xavier, 2008: 137). Esa mostración antinarrativa de lo

real se asienta en el respeto por ese desarrollo continuo que sólo el cine le permite crear a los artistas y que, es necesario aclarar, se opone por otra parte a la



reproducción “natural” de lo visible, al gesto mimético.

Siendo estrictos - haciendo uso del interesante estudio de François Albera, recientemente traducido al castellano (2009)-, se puede decir que no hubo movimientos de vanguardia en el cine

porque la existencia de un cine de vanguardia hubiese supuesto una organización medianamente establecida que “popularizara su posición mediante manifiestos” y otros textos de difusión de sus ideas que pretendan la destrucción del cine como institución y sostengan una postura política sin apoyo de estructuras partidarias (Albera, 2009: 111). Por una u otra cuestión no hubo movimientos que reunieran todos los requisitos que sí pueden observarse en algunos grupos de artistas visuales o escritores. Sin embargo, podemos reconocer las influencias de las vanguardias (surrealismo, dadaísmo, futurismo) en el cine por procedimientos que luego fueron estandarizados (e incluso llegaron en algunos casos al cine industrial). Ese “vanguardismo” en el cine fue produciendo un “desgaste en los procedimientos que habían causado asombro” (Albera, 2009: 122). Su fecha de vencimiento estaba sujeta a la de las vanguardias históricas a fines de los veinte del siglo pasado.

Vanguardia y documental

Según el teórico brasileño Ismail Xavier “Fernand Léger (el director de *Ballet Mécanique*, 1924) será explícito en la proposición de la vanguardia como un realismo más rico y profundo” (2008: 132). De hecho, al atacar la idea de representación mimética convencionalizada los realizadores vanguardistas en el cine no escapan de

“lo real” sino que plantean la ruptura para con la tradición culturizada sobre lo real, el realismo. Defenestran la idea de “ventana” de lo real para el cine destacando que “todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto método de construcción artística” (Xavier, 2008: 132). No está de más recordar que “surrealismo” es una contracción de “superrealismo”.

La propuesta antinarrativa y antimimética de Léger encierra un “nuevo realismo” que pretende trabajar a partir de nuevas condiciones de percepción en las cuales los objetos se liberen “de nuestra visión utilitaria, que lo(s) aprisiona(n) al definirle(s) ciertas funciones” (Xavier, 2008: 144). Ese nuevo realismo presente en *Ballet Mécanique*, *Emak Bakia* (Man Ray, 1926) y *Entr’acte* (René Clair, 1924), entre otras películas, festeja la presencia de cada objeto en la imagen por sí mismo, cada fragmento del mundo para el disfrute de su visionado. Los objetos liberados y, al mismo tiempo, restituidos en su integridad como una parte del mundo.

Cuando Peter Bürger establece que la decadencia de las vanguardias históricas (las únicas posibles para él) se sucedió progresivamente con su institucionalización obvia el hecho, de ninguna manera menor, del surgimiento, adhesión masiva y crecimiento del poder de los fascismos europeos en entreguerras. Algo que no pasó desapercibido para los vanguardistas que, precisamente, pretendían acortar la brecha entre el arte y la vida. En la Europa tensionada de la década del treinta los artistas de vanguardia que habían abrazado al cinematógrafo promovieron la realización de films documentales sin solución de continuidad, un pasaje que no resultó extraño ni forzado.

El carácter político de las ideas de vanguardia fue sostenido mediante un compromiso directo con los movimientos de izquierda antifascistas en casi todos los países de la Europa continental. Y, por otra parte, la oposición para con la institución “arte” se produjo por el “vinculo con lo real”, lo que en ésa década perturbaba era la realidad cambiante y polarizada (Albera, 2009: 129-134). Los cineastas vanguardistas no se quedaban en la superficie de la realidad y comenzaron a vincular la transformación estética con la ética del compromiso político. Para ser más claros: Luis Buñuel pasa del surrealismo explícito de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) al testimonio de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), Joris Ivens de *Lluvia* (1929) a *Borinage* (1933) y *Tierra de España* (1937) y otros realizadores como Jean

Vigo (*A propósito de Niza*, 1930), Walter Ruttmann (*Berlín, sinfonia de una gran ciudad*, 1927) Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929) y Mikhail Kaufman (*Vesnoy*, 1929) experimentan fusionando procedimientos de las vanguardias con el discurso documental.

Pero quien estableció más claramente, por su trayectoria, sus films y sus discursos, que la vanguardia estaba “evolucionando hacia el documental” (tal cual la denominación de Georges Sadoul –en Albera, 2009: 138-) fue Alberto Cavalcanti. El realizador brasileño que hiciese *Rien que les heures* en 1926 y luego fue a Inglaterra para unirse al equipo de John Grierson explicaba en primera persona este deslizamiento natural de la vanguardia al documental: “Cuando vimos aparecer aquí los primeros signos de un movimiento en muchos puntos similar a ‘la vanguardia’ –el movimiento documental- sabíamos que podía beneficiarse con la experiencia de su predecesor francés”, esa fue una “experiencia de la misma naturaleza” (en Albera, 2009: 138).

Es decir que vanguardia (histórica) y documental no fueron para investigadores y cineastas puntos disímiles y polares en el terreno del cine, a diferencia de la lectura que podrían hacer quienes se sujetan a una visión del documental como “registro” que otorga imágenes de “lo que pasó” (si son históricas y/o pedagógicas mejor). La experimentación en las formas no ha significado escape de la realidad, sino lo contrario: las vanguardias han estado movidas por la preocupación de un vínculo más directo con lo real, un vínculo que prescindiera de las artimañas y procedimientos de las artes instituidas. En el documental encontraron un campo fértil para abonar con sus procedimientos discursos sobre lo real.

Dos aclaraciones a propósito del vínculo de la vanguardia y el documental son necesarias, en lo referido a la ampliación de los términos. Experimentación formal no es sinónimo de vanguardia. Ya decíamos que la vanguardia requiere de manifiestos,



la conformación de grupos ideológicamente radicalizados, una actitud “antiartística”, etcétera; mientras que el experimentalismo es un conjunto de procedimientos formales no necesariamente ligados a programas que conformen una “vanguardia”. Aquí resulta imprescindible recuperar la distinción configurada por Umberto Eco entre experimentalismo y vanguardia a la que ya aludiéramos. El investigador español Sánchez Biosca la dedica al cine, “conviene ser muy precavido a la hora de aplicar el calificativo de vanguardista a obras de esta década (1910-1920): en primer lugar, resulta tentador atribuir la condición de vanguardia a toda experimentación que haga avanzar las posibilidades del medio, pero esto extendería la nómina a las películas de (Eric von) Stroheim, (Friedrich W.) Murnau o (Victor) Sjöström, por ejemplo, y quizá también a (David W.) Griffith mismo, cuya *Intolerancia* (1916) fue una auténtica enciclopedia” (2004: 32). Es decir que, si tomáramos el ejemplo de Griffith, quien experimentó con nuevas formas discursivas en la representación cinematográfica para que se volvieran canon (contribuyendo a la configuración del Modo de Representación Institucional, como destaca Noël Burch -1987-) y no para romper con todo convencionalismo, de ninguna manera podemos igualar a la experimentación cinematográfica (en films particulares y no basada en postulados rupturistas) con la vanguardia en el cine.

Por otra parte, centrarse en las obras de los realizadores más innovadores en el plano formal no supone que se trate de aquellos “despolitizados” (el viejo malentendido que resurge cíclicamente e indica que quién se dedica a la estética no puede hacer lo propio con la -ética- política). Todo lo contrario: debido a que la vanguardia es política o *no* es, las representaciones y discursos que recuperan algunos de sus procedimientos experimentales se insertan necesariamente en el campo de lo político y lo problematizan. En ese sentido nos indica el interés creciente por el documental de los vanguardistas y su utilización como arma de denuncia y resistencia.

Recapitulando

Existe un acercamiento de los vanguardistas históricos hacia el documental –o, ampliamente, los discursos cinematográficos de no-ficción- debido a su contacto, por una parte, con los films y las publicidades proyectadas como acompañamiento de los

números principales y, por otra, referida a una preocupación por la cuestión social deudora de una sensibilidad particular por fundir el arte y la vida (precepto último de las vanguardias).

Con respecto al primer elemento -el contacto entre los artistas de vanguardia y el documental- Carlos Tejeda, analizando la trayectoria de Hans Richter, destaca que éste “realiza un progresivo acercamiento hacia el terreno figurativo que proviene del interés del cineasta por dos tipologías colaterales a la expresión fílmica: el documental, un género por entonces floreciente, y el lenguaje, todavía rudimentario, de los primitivos anuncios publicitarios que solían exhibirse en las sesiones de las salas cinematográficas” (2008: 110). Un camino que varios de sus contemporáneos también emprendieron por estar en contacto con esos discursos con tantas afinidades estéticas y ontológicas con sus preceptos artísticos. Pero eso sólo no alcanza para dar una explicación, al menos, satisfactoria. La opción por el documental también tiene una pata en el interés por el devenir de la sociedad.

A diferencia de Bürger, Sánchez Biosca sí tiene en cuenta a “la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas (que) marcan un abandono progresivo, pero inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizá no menos experimental, pero sí más directo” (2004: 33). Así como destacaba Albera, la politización de los artistas en los treinta les hace acentuar su mirada de la sociedad, pero no lo harán mediante un movimiento brusco ni un giro de 180 grados. Su “nuevo realismo”, siguiendo a Xavier, quien se basa en Léger, y su voluntad de borrar las fronteras entre el arte y la vida no mantenía del todo alejado su vanguardismo y experimentaciones del discurso documental. Desde ya, sí los mantenía lejos del film documental narrativo al estilo de Robert Flaherty pero no tanto de las sinfonías visuales de ciudades que muchos de ellos harán posteriormente (véase el caso de Walter Ruttmann o de aquellos cineastas en contacto con los movimientos de vanguardia como Jean Vigo o Dziga Vertov). “Documental” no significa necesariamente desarrollo narrativo⁶ sino, siguiendo a John Grierson, tratamiento creativo de lo real.

Entonces, y para ordenar un poco estas palabras, los films y realizadores de las vanguardias (al menos las históricas que aquí hemos mencionado, siguiendo la conceptualización restringida de Bürger) se acercan al documental como discurso figurativo de lo real debido a tres principios procedimentales:

- Por oponerse a la narración en favor de la “continuidad de lo real”.
- Por ubicarse en contra de la representación realista mimética o naturalista en favor de una liberación de los objetos para restituirlos en su integridad (como decía Léger).
- Por proyectar un arte de la vida que, en el período de auge de los fascismos europeos, los realizadores consideraron necesario politizar en la producción de films documentales para incidir en los debates sociales.

Por otra parte, y en dirección contraria, “el intento de constituir un ‘arte de lo real’ – destaca Aprea- coincide con las propuestas de las vanguardias artísticas” (2008: 180). Desde el documental también se da cuenta de esta “deuda” para con las vanguardias; la expresión de Cavalcanti, quien considera a las vanguardias como “predecesoras” del movimiento documental británico, es elocuente. Por antinarrativa, antirealista y ubicarse del lado de la experiencia vital, la vanguardia histórica estuvo mucho más cerca del cine documental de lo que hubiésemos imaginado. El vínculo entre el vanguardismo y el discurso cinematográfico de lo real se remonta a tiempos en los que el cine era, verdaderamente, una aventura.

Los documentales están llenos de esos hechos objetivos muy hermosos que solo hay que tomar y saber presentar. [...] Un rebaño de carneros, filmado y tomado desde arriba, proyectado a toda pantalla es como un mar desconocido que perturba al espectador. Eso es la objetividad. (Fernand Léger en Albera, 2009: 132)

El vínculo de los artistas de vanguardia con el cine documental se allana con una palabra: perturbación. Si el cine de vanguardia quiere perturbar al espectador para hacerlo saltar de su butaca, para hacerle ver que no hay más que convención en la “ilusión de realidad”, para decirle que el espectáculo cinematográfico no es más que otro engranaje en la maquinaria del poder; el documental, con la crudeza de las imágenes de lo real, está involucrado en la misma voluntad hasta el punto de ser indiscernibles, en las obras maestras de la experimentación fílmica, los procedimientos de vanguardia de los del documentalismo. Todos por un cine, en definitiva, libre.

Bibliografía

Albera, François (2009), *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires: Manantial.

Aprea, Gustavo (2008), “La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética”, en Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto (eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, Buenos Aires: La crujía.

Bazin, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.

Burch, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

Catalá, Josep (2005), “Film-ensayo y vanguardia”, en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.

Eco, Umberto (2000), “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Madrid: Akal.

Longoni, Ana (2006), “La teoría de la vanguardia como corset”, en *Pensamiento de los confines*, nº 18, junio de 2006, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Mitry, Jean (1989), *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI.

Rodríguez, Hilario J. (2008), “Prólogo”, en Carlos Tejeda, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra.

Sánchez Biosca, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós.

Tejeda, Carlos (2008), *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra.

Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.

Las imágenes son de los films *El hombre de la cámara* (D. Vertov, 1929), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1926) y *Cine-Ojo* (D. Vertov, 1924), respectivamente.

¹ Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) y becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA). Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Director de la revista *Cine Documental* (www.revista.cinedocumental.com.ar). Compilador y coautor del libro *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Una historia del cine político y social en la Argentina* (dos tomos, 2009 y 2010). Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine. Docente de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

² Se denomina vanguardias históricas a los movimientos artísticos rupturistas de entreguerras que, en este caso, encajan con la definición de Peter Bürger (1987), como el cubismo, el surrealismo, el futurismo y el dadaísmo, aunque el investigador alemán se refiere principalmente a estos dos últimos.

³ Un trabajo que aúne ambos -y necesarios- abordajes nos haría extendernos largamente de los límites permitidos por los requisitos formales para este artículo.

⁴ Una de las más importantes e incisivas ha sido la de Hal Foster (2001). En el ámbito local Ana Longoni ha ejercido una crítica a las tesis de Bürger porque “asumir esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina –y en América Latina- no existieron nunca auténticas vanguardias, en la medida en que muchos de nuestros primeros vanguardistas emergieron en condiciones históricas muy distintas de las europeas y no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino incluso fueron activos partícipes de su creación” (2006: 62).

⁵ Una extensísima lista de films en los que están presentes los procedimientos de las vanguardias históricas no podría dejar afuera tanto films realizados por artistas plásticos como por directores cinematográficos: *Opus I-IV* (W. Ruttmann, 1919-23), *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1919), *Manhatta* (C. Sheeler y P. Strand, 1921), *Rythmus 21-25* (H. Richter, 1921-25), *Nosferatu* (F. Murnau, 1922), *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), *L'inhumaine* (M. L'Herbier, 1924), *Entr'acte* (R. Clair, 1924), *Diagonale Symphonie* (V. Eggerling, 1924), *Ballet Mécanique* (F. Léger, 1924), *Rien que les heures* (A. Cavalcanti, 1926), *Metrópolis* (F. Lang, 1926), *Anemic Cinema* (M. Duchamp, 1926), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927), *Inflacion* (H. Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (D. Vertov, 1929), *Marseille, vieux port* (L. Moholy-Nagy, 1929), *Un perro andaluz* (L. Buñuel, 1929), *Studie 1-13* (O. Fischinger, 1929-34), *La edad de oro* (L. Buñuel, 1930) y *Le sang d'un poète* (J. Cocteau, 1930), entre muchas otras más. Amén de las realizaciones documentales posteriores dirigidas por algunos de estos directores o que retoman los procedimientos experimentales ya presentes en estos films.

⁶ Aunque, porqué negarlo, algunos de los realizadores aquí mencionados se dedicasen a realizar algunos films documentales más narrativos que otros. Como Dziga Vertov, *Tres cantos a Lenin* (1934), y Joris Ivens, *Tierra de España* (1937), entre otros.