



ÁREA ABIERTA Nº 26. JULIO 2010
Referencia: AA26.1007.132

“El cine en las vanguardias: esperanto visual de la Modernidad

AUTORA: Dra. Carolina FERNÁNDEZ CASTRILLO.
Universidad Complutense de Madrid. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

El cine en las vanguardias: esperanto visual de la Modernidad

**Avant-garde Cinema:
a Visual Esperanto of Modernity**

RESUMEN

La incursión de los movimientos intelectuales de principios de siglo en el ámbito cinematográfico, estuvo marcada por el deseo de plasmar una nueva realidad en continua evolución. Como resultado se obtuvieron interesantes propuestas, intentos arriesgados y multitud de renunciadas, programas ambiciosos y fracasos prácticos, algunos resultados excelentes y una amplia mayoría de ensayos frustrados. En este período se hallan buena parte de las claves que permiten leer la evolución posterior del cine como síntesis de las disciplinas anteriores y vehículo de expresión de una nueva sensibilidad.

Palabras clave: vanguardia, cine, experimental, síntesis, crisis, Modernidad.

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the presence of intellectual movements in cinematography was due to the desire of showing a new reality in evolution. That initiative resulted in interesting proposals, brave attempts and multiple renounces, ambitious programmes and practical failures, some excellent results and a great majority of frustrated trials. In that period, we found many of the key factors to understand the subsequent evolution of cinema as synthesis of the previous disciplines and expression of a new sensitivity.

Key words: *avant-garde, cinema, experimental, synthesis, crisis, Modernity.*

Vanguardia y cine

De entre todas las expresiones artísticas presentes en las primeras vanguardias, probablemente el cine sea el medio que haya reunido un mayor número de ejemplos en la experimentación de las innovaciones técnicas en relación al arte. René Clair en 1927 llegó a plantear que “la vanguardia es el cine”. En los estudios de historia y estética del cine, la definición de “vanguardia” ha sido desde siempre una cuestión controvertida, su periodización y categorización ha originado una larga serie de debates.

Antonio Costa prefiere hablar de la interacción entre el cine y las distintas vanguardias, que tratar directamente el cine de vanguardia (Costa, 1985: 58). De este modo establece una clara distinción entre los dos fenómenos: el cine y la vanguardia. Sin embargo, parece más acertada la postura del teórico François Albera, que diferencia entre “vanguardia en el cine”, como el impacto provocado por el nuevo medio en los ambientes artísticos de principios de siglo, y “cine de vanguardia”, como el cine originado por unos determinados factores políticos, estéticos y sociales¹.

Al igual que Dominique Noguez, Jean Mitry propone otro interesante acercamiento a la realidad cinematográfica de principios de siglo, indicando que todas las películas que entre 1910-1920 hayan contribuido al descubrimiento de sus nuevos medios, pueden considerarse experimentales. Por film experimental, entiende todo producto cinematográfico cuyo mensaje sea autoreflexivo y llame la atención sobre su propia estructura. Como vemos, la propuesta de Mitry supera la idea de que sólo se puede hablar de cine experimental una vez superados los años treinta². Desde los inicios del cine ya se vislumbran posiciones opuestas, marcadas por un fuerte experimentalismo en busca de las características inherentes al nuevo medio, en oposición a la concepción del cine como continuación del teatro.

¹ Alberto Abruzzese cree que “Sostanzialmente, il meccanismo dell'avanguardia non è riproducibile nel cinema come organizzazione produttiva. È semplicemente riproducibile dal cinema. Cioè l'avanguardia si dà come conflitto tra egemonia del lavoro intellettuale e macchina industriale; e una volta che questo rapporto conflittuale, organizzato come tecnica dell'avanguardia, viene riportato all'interno del cinema, il cinema non si fa che riproduzione passiva di un meccanismo produttivo specifico fondato sulla opposizione tra lavoro intellettuale singolo e lavoro collettivo, totalmente estraneo al modo di produzione cinematografico” (Abruzzese en AA.VV., 1979: 241).

² En su ensayo “La vanguardia como experiencia originaria”, Claudine Eizykman reaviva el debate acerca de los términos “vanguardia” y “experimental”: “Jaques Brunius, después Jonas Mekas en 1976, indican las raíces anglosajonas del término ‘experimental’, mientras ‘vanguardia’ designa a la vanguardia europea de la década de los Veinte-Treinta. Jonas Mekas precisa: ‘las expresiones ‘cine de vanguardia’ y ‘cine experimental’ comienzan a emplearse entre 1930 y 1950. El término ‘vanguardia’ se refería al cine de vanguardia europeo, mientras el término ‘experimental’ a la vanguardia americana. Hacia 1950 los artistas comenzaron a comprender que el término ‘experimental’ en lugar de referirse a experimentos o ensayos, implicaba que sus películas no estuvieran completas” (Eizykman, 1996: 94).

En *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Laura Marcus plantea un interesante estudio acerca de la interrelación del cine con las demás disciplinas artísticas durante el período vanguardista, prestando especial atención al ámbito literario. Manuel Palacio también coincide en señalar la importancia de las vanguardias históricas en la historia cinematográfica: "Sea como sea, parece claro que en el período de la vanguardia histórica se halla la gran mayoría de las llaves que permiten leer la evolución posterior del cine. Pero, eso sí, se trataría no tanto de estudiar las distintas vanguardias como compartimentos estancos, sino englobar todo el cine de los años veinte y primeros treinta en un discurso complejo más vasto que comprendiera tanto las relaciones que poseen las vanguardias artísticas con la cinematografía" (Palacio, 1982: 24). Así pues, en esta ocasión será conveniente tratar la contribución de las vanguardias en términos generales, sin detenernos en las especificidades características de cada uno de los movimientos.

El sintagma "vanguardia cinematográfica", tal y como recuerda Palacio, comenzó a emplearse a mediados de la década de los veinte por parte de realizadores y pensadores franceses que buscaban el reconocimiento artístico-cultural del nuevo medio³. Según Paolo Bertetto se trata de "una operación de reconstrucción lingüística, de recalificación estética, de expansión y de potenciación de la calidad expresiva y formal del cine y a la vez mediante la apertura a nuevos horizontes del simbólico tradicionalmente ignorados" (Bertetto, 1983: 12). Mientras que para Émile Benveniste: "el verdadero problema semiológico... consistiría en indagar cómo, se efectúa esta transposición de una enunciación verbal a una representación icónica, cuáles son las correspondencias posibles entre un sistema y otro y en qué medida tal confrontación podía perseguirse hasta la determinación de correspondencias entre signos distintos" (Benveniste, 1969: 129).

La formulación de un cine diferente surge a principios de la primera década del siglo XX en el seno del clima experimental vanguardista. Tal y como señalaba Rudolf Arnheim en 1931: "Por primera vez en la historia, una nueva forma de arte se está comenzando a desarrollar y nosotros podremos decir que estuvimos allí" (Arnheim en Marcus, 2007: 1). Nos encontramos frente a la apertura a un nuevo universo lingüístico, basado en la desarticulación de los modelos narrativos impuestos por el universo simbólico oficial.

La radicalidad inherente a estas propuestas deriva de su continua interpretación del papel del arte en la nueva sociedad del momento. Bajo esta premisa, no es de extrañar que el cine se presentase como el medio idóneo: se trataba de un medio joven, aún por explorar, por tanto libre de ligaduras con el pasado. La riqueza innovadora del discurso vanguardista reside en su capacidad de trasladarse más allá de las fronteras espacio-temporales del momento, proponiendo proyectos destinados a otras épocas y otros

³ Para el teórico español, "el nacimiento del cine es coetáneo con esa crisis de acomodamiento de las nuevas condiciones del capitalismo en las primeras décadas del siglo, lo que 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 desde la que renovar" (Palacio, 1997: 262).

horizontes culturales. En efecto, las reflexiones se concentran no tanto en como es el cine, sino en cómo podría llegar a ser⁴.

Fruto de la fusión de la máquina con el movimiento y la originalidad, el cine representaba el esperanto visual de la Modernidad⁵. Este nuevo medio de comunicación encarnaba la idea de progreso, de evolución y de porvenir, el ápice de la extroversión tecnológica y la conquista mecánica. Tan sólo mediante su aceptación, el mundo intelectual superaría la crisis surgida a partir de la interrelación entre el mundo del arte y la sociedad industrializada. Vicente Sánchez Biosca considera que: "la disgregación en la visión del mundo engendraría un desplazamiento de la representación, como demuestran las técnicas del fragmentarismo, desde el *collage* hasta el fotomontaje y, con posterioridad, en la práctica del *assemblage*, el *dé-collage* o del reciclaje" (Sánchez-Biosca, 2004: 19).

Mario Costa observa que la conversión de las *técnicas* en *tecnologías* en el ámbito artístico, constituye una auténtica primera *permutación*, fundamental para comprender los cimientos de nuestro presente digital. La utilización de la energía química y electromagnética en los procedimientos fotográficos, cinematográficos y fonográficos, modificaron radicalmente la concepción del proceso artístico, junto al estatuto del artista. Lo testimonian las infinitas discusiones acerca del estatuto del arte en la época de la reproducción técnica de la obra de arte.

El papel de los vanguardistas no se limitó a individuar las estrategias de supervivencia de los viejos medios, también se ocuparon de desvelar las claves de la nueva fase tecnológica. Sus experimentaciones e investigaciones se centraron en averiguar las especificidades de cada medio. Otro de los objetivos, fue el adecuar las funciones del imaginario colectivo a una nueva era dominada por la máquina. Costa resume el papel de las vanguardias en este proceso de forma clara: "La respuesta ofrecida desde el arte a las innovaciones tecnológicas modernas se ha denominado vanguardia. En ella está presente de forma implícita (...) a) la atribución de un fundamento a las técnicas, que se indagan en su especificidad y en las perturbaciones que provocan en ambiente similares; b) la consciencia del notable margen de autonomía de los dispositivos y la búsqueda de sus especificidades tecnológicas para estetizar; c) la redimensión radical del tradicional 'sujeto estético', con su bagaje expresivo, simbólico..." (Costa, 1999: 60).

El intento de los vanguardistas por discernir las posibilidades inherentes al medio cinematográfico, convive con su lucha frente al "cine consolidado", es decir, los primeros ejemplos que satisfacían los gustos del público mediante la imitación de los procedimientos teatrales y literarios. El proceso de negación supone el punto de arranque de una serie de investigaciones dirigidas a la intervención mediante nuevas propuestas,

⁴ "La vanguardia cinematográfica se coloca en el marco de la objetivación del espectáculo de vanguardia, elaborando un conjunto también contradictorio de prácticas teórico-formales, que representan la forma más rigurosa de confrontación con el valor y la dialéctica de la negación en el ámbito del cine" (Bertetto, 1975: 48).

⁵ David Oubiña habla del cine de principios de siglo XX como esperanto visual, pues "nadie parece extranjero dentro de una sala cinematográfica" (Oubiña, 2000: 19).

capaces de superar el proceso de invención de los modelos tradicionales. La voluntad de ruptura de los sistemas de referencia precedentes, desemboca en nuevas hipótesis estéticas y simbólicas, una actitud que Man Ray sintetizaba al afirmar: "Me gustaría ver en una película algo que no haya visto jamás y que no entienda".

Walter Benjamin, uno de los intelectuales más sensibles a los cambios introducidos por los medios de comunicación, sostenía que mientras los primeros teóricos estaban empeñados en demostrar el potencial del nuevo medio de expresión, recurriendo a la credibilidad de los anteriores, las vanguardias hacían hincapié en lo novedoso: "Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras" (Benjamin, 1989: 15).

En el artículo "Esiste e cos'è un' 'avanguardia cinematografica'", Emilio Garroni expone una postura similar a la defendida por Benjamin, considera que mientras la vanguardia artístico-literaria sentía el enorme peso de una tradición con la que debía medirse, la vanguardia cinematográfica no tenía un pasado al que oponerse⁶. Conscientes de su papel de pioneros cinematográficos, según Adelio Ferrero⁷, los vanguardistas se centraron en la organización del lenguaje cinematográfico, en particular en el montaje como una fascinante contribución que intentaron trasladar a las demás disciplinas artísticas.

El cine como lenguaje total

La idea del cine como arte autónomo obsesionó a muchos de los artistas de la época. En 1908 dos iniciativas contribuyeron a la consolidación de esta cuestión: la publicación de

⁶ "(...) l'avanguardia cinematografica –al contrario di ciò che accade con l'avanguardia artistico-letteraria- si definisce soprattutto come un tentativo di 'recupero culturale', cioè come sforzo di assegnare al cinema uno statuto culturale che fino ad allora esso aveva avuto in modo sporadico e in forma non sufficientemente forte (...) ed è ovvio, infine, anche che tale sforzo di recupero si sia incontrato di fatto con l'esplosione delle avanguardie artistico-letterarie e che queste, per una quantità di ragioni abbastanza trasparenti, si siano configurate come modelli culturali (forniti di prestigio) per un'attività nuova che non aveva evidentemente nulla da sperare dalla tradizione e che al contrario poteva trovare possibili affinità e consonanze proprio in una cultura innovativo-eversiva" (Garroni, 1974: 10-11).

⁷ En su ensayo "Le avanguardie francesi (1910-1930): dal mito del 'film senza soggetto' al cinema dell'immaginario", Adelio Ferrero sostiene: "Quando pensano al cinema, quando riflettono sulla possibilità di estendere al loro laboratorio intuizione e potenzialità che vengono scoprendo nel film, i maestri delle avanguardie storiche si fermano soprattutto sui metodi di organizzazione del linguaggio cinematografico, in particolare sul montaggio e sulla nozione di spazio e di tempo che ne deriva. Insistono, cioè, sulle strutture antinaturalistiche di questo linguaggio, sulla possibilità, appunto di scomporre e far saltare la nozione naturalistica di spazio e di tempo e di sostituirla con un'altra estremamente più articolata, libera, arbitraria. Avvertono anche, almeno alcuni gruppi, sulla destinazione di massa del cinema stesso, sull'aspetto collettivo e socializzante del lavoro cinematografico, il contributo che questo modo di lavorare può offrire alla messa in crisi del poeta-artista, chiuso in una sua solitudine aristocratica, negata alla comunicazione" (Ferrero en AA.VV., 1979: 249).

Ricciotto Canudo de "Il trionfo del cinematografo" en *Il Nuovo Giornale* y la creación de la productora Le Film d'Art por parte de Le Bargy.

Canudo fue uno de los primeros en formular un discurso estructurado acerca de las posibilidades inherentes a este nuevo medio, a través de su colaboración en importantes revistas como *Revue del'Epoque*, *Les Nouvelles Littéraires*, *L'Art et les artistes* o *Figaro*. El 15 de diciembre de 1922 fundó la *Gazette des Sept Arts*, fundamental en el panorama cultural de la época, desde la que incluso contribuyó a la creación y difusión de nuevos términos relativos al ámbito cinematográfico. De hecho, entre 1908 y 1923, enumeró una serie de neologismos: "cinemática", "cinematográfica", "cinegrafía", "imagen en movimiento", "dinamismo cinematográfico", "séptimo arte", "écraniste"...

En *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), Jean Epstein aseguraba que Canudo fue el primero en ocuparse del cine como arte, publicando un ensayo que, según sus palabras "aún hoy asombra por su intuición". En *Il manifesto delle Sette Arti*, el italiano introducía la teoría del cine como séptimo arte, capaz de fusionar las artes precedentes, tanto las primarias (arquitectura y música), como las complementarias (escultura, pintura, danza y poesía)⁸.

En "Riflessioni sulla Settima arte" Canudo profundizaba en el tema, denunciando el hecho de que "en Francia, menos que en cualquier parte del mundo, se comprende que el Cine es un arte que no debe asemejarse a ninguna otra. No tiene nada que ver con el teatro, al ser mudo; ni con la Pantomima (...); ni con la Danza, pues adquiere sus ritmos a partir de la vida real y no de la transposición de armonías plásticas, estilizaciones musicales (...) el Cine no es una nueva etapa de la fotografía; es un arte nuevo" (Canudo, 1966: 95 y 107). Una reflexión que retomó en "Elena, Faust e noi", donde leemos: "Alegrémonos del nacimiento del Séptimo Arte. Pues ya ha desaparecido la distancia entre las 'Artes del Tiempo' y las 'Artes del Espacio'. El ojo se ve obligado a fijar en el espíritu una consecución de líneas y planos, es decir, a ver un cuadro en movimiento; porque el Cinematógrafo, que es nuestro Arte, verdaderamente nuestro, y que lo será aún más cuando sabremos industrializarlo, ha logrado poner en movimiento el Arte Plástico. Con el Cinematógrafo el hombre crea finalmente la vida, la forma y el movimiento, por medio de pinceles de luz" (Canudo, 1966: 283).

El italiano era conocedor de las dificultades⁹ de sus contemporáneos a la hora de asumir el nuevo producto tecnológico. Los intelectuales, temerosos de perder su estatus de líderes culturales, polemizaban al respecto generalizando el desprecio hacia este medio a

⁸ "Quest'arte di sintesi totale che è il Cinema, questo prodigioso neonato della Macchina e del Sentimento, comincia ormai a smettere i vagiti per entrare nell'infanzia. Ben presto verrà l'adolescenza a risvegliare il suo intelletto e a moltiplicare i suoi segni; noi gli chiederemo di affrettare lo sviluppo, di anticipare l'avvento della sua giovinezza" (Canudo, 1966: 65).

⁹ "L'Umanità intera, dopo averlo ingoiato, si accinge a digerire il Cinematografo. Ed è difficile (...) il linguaggio cinematografico sta cercando di formare, se non ancora di accrescere, un vocabolario proprio" (Canudo, 1966: 100-101).

medio camino entre el arte y la tecnología¹⁰. Entre los campos exclusivos del cine, el teórico destacaba su capacidad de exploración del subconsciente y la facultad de representar lo inmaterial, un posicionamiento cercano al de Antonin Artaud, al sostener que el cine se diferenciaba de las demás artes por estar compuesto de imprevistos y de misterios. La revelación de una realidad oculta fue uno de los puntos de atracción para numerosas corrientes vanguardistas, de hecho los surrealistas intentaron explorar el subconsciente a través del nuevo medio.

Ricciotto Canudo proyectó su fe en las posibilidades cinematográficas en el futuro, pues consideraba que el cine como arte puro y verdadero aún no había surgido. Estaba convencido de que habría que esperar al “Wagner de la pantalla”, capaz de unir todas las artes en un nuevo esperanto visual: el producto fílmico¹¹. Su confianza en que las vanguardias pudieran materializar las posibilidades de este nuevo medio hizo que se aproximara a algunas de ellas, como por ejemplo al Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti. Canudo dedicó buena parte de su vida a defender al cine como el “Arte del XX secolo”, auténtica “fusión de las Artes plásticas con las Artes rítmicas y de la Ciencia con el Arte”.

Pero no fue el único, Sebastiano Arturo Luciani también prestó atención a las posibilidades de este medio e intentó formular las primeras teorías al respecto. En *Verso una nuova arte: il cinematografo* (1920), indicaba algunas claves para su estudio, como por ejemplo, que el espectáculo cinematográfico tuviera lugar a través del medio mecánico no podía constituir una objeción¹². A pesar de que no consideraba que el cine hubiera alcanzado la categoría de “arte”¹³, confiaba en sus posibilidades de convertirse en el arte más

¹⁰ “Otto persone su dieci, gelose della loro integrità intellettuale, disdegnano il cinema, lo privano del notevole contributo del loro danaro, generalizzando il disprezzo in cui è ancora tenuta questa attività rimasta a metà strada tra l'industria e l'arte” (Canudo, 1966: 121).

¹¹ “Il Cinema come arte pura, arte vera, non è ancora nato. La contaminazione di tutte le vecchie abitudini teatrali, dei calcoli meno lungimiranti, della letteratura d'appendice più spregevole che mai abbia visto la luce, frustra lo sforzo della mente dell'artista verso una realizzazione superiore (...) in attesa del Wagner dello schermo, capace di essere pittore, musicista e uomo di cinema ad un tempo, il Film ci si presenterà con una tale chiarezza di idee e di emozioni plastiche, che il Cinema ci apparirà come la sintesi di tutte le arti e dell'aspirazione profonda che le determina. Sarà il nostro Tempio, il nostro Partenone, la nostra immateriale Cattedrale. Sarà un'espressione chiara e completa della nostra vita interiore, infinitamente più vibrante di tutte le altre del passato. Sarà capace, lo affermiamo ad alta voce, di costruire il tempio-sintesi della sua vita intesa, nelle nubi che la sua forza saprà illuminare e 'raffigurare' con le scoperte incomparabili della scienza” (Canudo, 1966: 99 y 120).

¹² “Il fatto che lo spettacolo cinematografico si realizzi attraverso un mezzo meccanico non può costituire una obbiezione a chi voglia considerare il cinema come una forma d'arte. Nessuno infatti pensa che non sia artistica la musica eseguita sull'organo, strumento in cui il suono è prodotto attraverso un congegno complicato o -per dare un esempio in altro campo- che non sia opera d'arte un disegno riprodotto con un processo altrettanto meccanico quale è la stampa” (Luciani, 2000: 31).

¹³ “Quando si pensi alla vasta e complessa organizzazione industriale cui ha dato origine l'invenzione del cinematografo, e quando si consideri l'influenza che gli spettacoli cinematografici hanno sul pubblico più esteso e più vario: influenza che assomma quella del teatro e del giornale, si è portati a concludere che il cinematografo sia uno degli elementi essenziali della vita moderna. Non è possibile quindi trascurare di prenderlo in seria considerazione da tutti i punti di vista. Non solo da quello sociale e industriale, ma anche da quello puramente estetico. Il quale non è meno importante.

representativo y original de la época (Luciani, 2000: 21). A su modo de ver, el problema principal para la realización de este propósito era la inexistencia de críticos cinematográficos¹⁴ y la tendencia generalizada a considerar al cine como sucedáneo del teatro. Por ese motivo en *L'antiteatro: il cinematografo come arte* (1928) lo defendía como "antiteatro"¹⁵.

Fueron numerosos los autores que se explayaron sobre la nociva relación inicial entre ambos medios: Massimo Bontempelli en 1926 sostenía que el peor error del cine había sido vivir como una traducción del teatro (Bontempelli, 1982: 135). En "L'arco scenico del mio cinematografo" Anton Giulio Bragaglia se quejaba de que el cinematógrafo, como sucedáneo y falsificación del teatro, lograba tan sólo proponer alguna idea superficial (Bragaglia, 1927: 4). Dziga Vertov también advirtió esta limitación en el cine: "Cada película no es más que un esqueleto literario envuelto en cinepiel" (Vertov, cit. en Bisaccia, 2002: 90).

Incluso Hans Richter señalaba que "los problemas del arte moderno conducen directamente al cine (...) Los vínculos con el teatro y con la literatura han sido definitivamente rotos" (Richter, 1964: 222). La directora y teórica de cine Germaine Dulac¹⁶ también se unió a la denuncia del servilismo cinematográfico, esclavo de las artes precedentes. Consideraba que se trata de un descubrimiento mecánico para captar la vida en movimiento que sorprendió a los artistas, pero muy pocos intuyeron sus posibilidades creativas¹⁷.

Intendiamoci: il cinematografo como è oggi non è un arte, ma semplicemente un genere di spettacolo che ha una singolare analogia formale ed intima con la pantomima romana del tempo di Augusto, e il cui successo è dovuto ad analoghe condizioni spirituali e sociali.

Finora, non se l'abbia a male nessuno, tutto quello che è stato fatto con le migliori intenzioni, non è se mai che un tentativo di fare dell'arte, non altro. Ma se il cinematografo non è ancora un arte, ha in sé tutte le possibilità per diventare tale; per essere anzi l'arte più rappresentativa e la sola originale del nostro tempo (...)" (Luciani, 2000: 21).

¹⁴ "Finora non si è concluso nulla perché si è partiti da un punto di vista assolutamente falso. Si è cercato di fare del cinematografo un surrogato del teatro, riducendo a pantomime drammi o soggetti essenzialmente teatrali (...) E poiché non esiste ancora una critica cinematografica, credono [i direttori delle grandi case cinematografiche] che l'unica via per avere successo sia quella di solleticare gli istinti più grossolani del pubblico (...) Il pubblico comincia ad essere stanco e seccato delle solite cose. E il cinematografo, o meglio l'industria cinematografica, dovrà presto cambiare strada per avere una ragione di esistere" (Luciani, 2000: 22-25).

¹⁵ "L'antiteatro è il cinematografo. Vi è ancora chi si ostina a considerare questa nuovissima forma d'arte creata dalla sensibilità moderna come un dramma di cui non si sentono le parole o tutt'al più come una pantomima riprodotta fotograficamente" (Luciani, 1928: 9).

¹⁶ En su ensayo "Cinematografia integrale" (1927), Dulac expresaba su opinión acerca del estatuto del medio fílmico: "Che il cinema sia un'arte è provato dalla sua vitalità che vince opposizioni e incomprensioni per rivelarlo come piena bellezza di una forza nuova. Ogni arte possiede una individualità di espressione che le conferisce il valore ed autonomia. Invece si assegna al cinema una natura servile che si ispira alle altre arti; così esso è costretto ad abbandonare possibilità creatrici per seguire modelli estranei e tradizionali. Il cinema attuale invero è un surrogato, immagini suggerite dalla letteratura dalla musica dalla scultura dalla pittura dall'architettura dalla danza, mentre dovrebbe essere un'arte autonoma e grandissima. Le prime si sono sviluppate e perfezionate in lunghi secoli di vita, quest'ultima ha avuto solo trent'anni per nascere e passare dai primi balbettii ad un linguaggio cosciente e intelligibile" (Dulac, cit. en AA.VV., 1979: 276).

¹⁷ En el ensayo "Cinematografia integrale", Germaine Dulac sostenía que: "Di deduzione in deduzione, di

En España, el artículo "El Séptimo arte. Cinema, 1928" publicado en *La gaceta Literaria*, el 1 de octubre de 1928, leemos: "El cinema está desarrollándose, perfeccionándose, alcanzando nuevas, y maravillosas conquistas (...) Es un arte que avanza. Hay que tener cuidado de no perderle de vista. Ni por distracción ni por falta de fuerzas para seguirle".

Siguiendo la estela de las experiencias sinestésicas decadentistas, en las décadas de los años diez y veinte un gran número de poetas y pintores mostraron un creciente interés por el empleo simultáneo de varios lenguajes artísticos. Una búsqueda inaugurada por el discurso wagneriano a mediados del siglo XIX y revitalizada con la aparición de cine, que muchos consideraron el medio ideal para llevar a cabo sus inquietudes creativas. Grandes artistas como Kandinsky, Picasso o los futuristas Arnaldo Ginna y Bruno Corra, prestaron una especial atención al medio cinematográfico por su posibilidad de convertirse en un lenguaje total.

La asunción del cine como vehículo ideal de síntesis estética estuvo muy presente en el Cine absoluto de los artistas y cineastas vanguardistas, especialmente atentos a la reflexión sobre los elementos puros del arte cinematográfico: la forma, el movimiento, la composición visual y fundamentalmente el ritmo. Entre los proyectos más ilustrativos del intento por expresar las correspondencias sinestésicas entre el lenguaje espacial y el temporal a través del medio fílmico, se encuentran el proyecto de adaptación cinematográfica de la obra *Die Glückliche Hand* de Arnold Schönberg y los ejemplos de cine puro de Henri Chomette *Jeux de reflets, de lumière et de vitesse* (1923-1925) y *Cinq minutes de cinéma pur* (1925-1926).

A diferencia de los Film d'Art que, tal y como expone Monica Dall'Asta surgieron con el objetivo de "acreditar al cine como arte, reproduciendo los modelos compositivos e interpretativos del teatro" (Dall'Asta, 1998: 268), las vanguardias se lanzaron a la experimentación mediante la utilización del ritmo visual como recurso expresivo. Entre los exponentes más brillantes de esta concepción del medio fílmico en Francia destacaron Abel Gance (*La Roue*, 1923; *Napoleon*, 1927), René Clair (*Entr'acte*, 1924), Marcel L'Herbier (*Hermès et le silence*, 1928; *L'inhumaine*, 1924), Germaine Dulac (*La Coquille et le clergyman*, 1927) y Jean Epstein (*Coeur fidèle*, 1923).

Mientras que en Alemania tenemos a Hans Richter (*Rythmus 21*, 1921) que colaboró junto a Fernand Léger, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray y John Cage, entre otros, en la realización de un interesante proyecto fílmico titulado *Dreams that money can buy* (1944). Walter Ruttmann aplicó sus conocimientos arquitectónicos al nuevo medio en sus cuatro películas *Opus, I, II, III, IV* (1919-1925) y en su obra más conocida *Berlin, Die Symphonie einer*

confusione in confusione, anziché esaminare e studiare in se stesse le condizioni del movimento, si paragonò il cinema al teatro, ad un facile comodo mezzo per moltiplicare gli episodi e le scene di un dramma, per variare le situazioni drammatiche o romanzesche del teatro con cambiamenti di sfondo, alternarsi di quadri artificiali con altri ripresi dal vero. Alla riproduzione fotografica della vita segui una stravagante ricostruzione drammatica mediante pantomime gesti esagerati e complicatissimi soggetti, in cui i personaggi erano i principali fattori di interesse, laddove l'evolversi e il modificarsi di una forma di un volume e di una linea avrebbero costituito motivo di maggiore interesse" (Dulac, cit. en Aristarco, 1950: 21-27).

Grosstadt (1927). Tampoco podemos olvidar la contribución de Oskar Fischinger y del sueco Viking Eggeling, pionero del cine abstracto con *Diagonal Symphonie* (1921).

En el ámbito de la experimentación surrealista y dadaísta cabe señalar la aportación de Luís Buñuel con *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), del norteamericano Man Ray con *Le retour de la raison* (1923), un cortometraje consistente en la aplicación cinematográfica de la técnica del cadáver exquisito y a Marcel Duchamp que en 1925 realiza *Anemic Cinema*, su única incursión cinematográfica.

Giovanni Lista afirma que “todos los primeros teóricos y experimentadores del cine como arte han sido *wagnerianos*, dado que identificaban en la imagen fílmica la fluidez y la inmaterialidad de la música” (Lista, 1987: 20). Los exponentes de las vanguardias históricas interpretaron la llegada del cine como un medio capaz de organizar las distintas artes en un único lenguaje superior, capaz de expresar la complejidad de la Modernidad. Una de las cosas que más sorprenden de su aventura cinematográfica es el hecho que se convirtiera en “(...) la clave mágica, el instrumento cultural capaz de abrir de un golpe universos y perspectivas imposibles para las demás artes” (Brunetta, 2004: 71). Defendían al cine no como simple suma de las artes, sino como su fusión en una sola, la séptima.

En línea con este planteamiento, Christian Metz sostiene que el cine surge de la unificación de varias formas expresivas preexistentes que no pierden por completo sus propias leyes (la imagen, la palabra, la música, el ruido), desde sus inicios el cine ha sido forzado a la composición, en todos los sentidos del término. Su fuerza o su debilidad consiste en englobar a las expresiones anteriores: “algunas son lenguajes plenos (el elemento verbal), otras lo son en un sentido figurado (la música, la imagen, los ruidos)” (Metz, 1972: 97-98). La especificidad del cine para este estudioso consiste en su intento de configurarse dentro del mundo del arte como un nuevo lenguaje integrador.

Según Paolo Bertetto, el cine surge como “un espacio artístico dotado de enormes potencialidades y capaz de coordinar a los demás lenguajes en una acumulación de elementos profundamente creativa. Pero, al mismo tiempo, se presenta como un espacio vacío que puede ser completado por cualquier estructura lingüística y por cualquier programa estético” (Bertetto, 1983: 20). La utopía de un nuevo arte sintético representa uno de los grandes mitos vanguardistas, que cobraría forma a partir de los nuevos lenguajes derivados del salto epocal. Como hemos comprobado, la aplicación de la tecnología en el proceso artístico resultó determinante a la hora de inaugurar las nuevas posibilidades comunicativas.

El Futurismo fue la primera vanguardia en anunciar su entusiasmo por las innovaciones tecnológicas. En el *Manifiesto della Cinematografia futurista* (1916) se habla del nuevo medio como “sinfonía *poliexpresiva*” puesto que “En la película futurista entran como medios de expresión los elementos más variados: desde el trozo de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos. Será, por lo tanto, pintura, arquitectura, escultura, palabras en

libertad, música de colores, líneas y formas, hacinamiento de objetos y realidad caótica” (AA.VV., 1916).

A principios del siglo XX, la materialización del proyecto de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana parecía cada vez más cercana, gracias a la incorporación del cinematógrafo. Las intersecciones entre las artes resultaban favorecidas por la incorporación del medio cinematográfico, que como arte autónomo, debía eliminar cualquier vínculo imitativo y representativo con la realidad y abolir los géneros hasta llegar a confundirlos. El cine se entendía como una especie de “fuerza incontenible *musicolibera*, *imagoverbal*, indeterminada y *poliexpresivamente* abocada a construir un espacio de una temporalidad acelerada. El objeto cinematográfico no puede ser concebido, si no en la esquizofrenia conectada a la naturaleza del medio” (Bisaccia, 2002: 39). Se abrió paso al nuevo *metamedium*, capaz de albergar en un mismo formato características de otros medios, marcando así la indistinción entre los distintos lenguajes artísticos.

El destino del cine vanguardista: el Congreso de La Sarraz (1929)

El año 1929 resultó crucial para el futuro del cine vanguardista: a la introducción del sistema sonoro se sumaba la grave crisis económica como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, un auténtico fenómeno global que repercutió decisivamente en la industria cinematográfica.

Uno de los eventos fundamentales para el cine experimental europeo fue la celebración del *Congrès International du Cinéma Indépendant*, organizado por Robert Aron y Jeannine Bouissounouse en la *Maison des Artistes de Hélène de Mandrot* en la localidad suiza de La Sarraz, del 2 al 9 de septiembre de 1929. Manuel Palacio recuerda la importancia de este congreso, que “en ocasiones, junto con la extensión del sonoro en el cine, viene utilizándose como la fecha referencial del final de la vanguardia cinematográfica histórica” (Palacio, 1997: 265-266). Fue una reunión trascendental en la que importantes personalidades del ámbito cultural y vanguardista discutieron acerca del futuro de las propuestas cinematográficas más arriesgadas. Un debate que, posteriormente, se amplió en Bruselas del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 1930. En la segunda cita intervinieron Jean Vigo, Charles Deukeleire, Germaine Dulac y Henri Storck, entre otros, pero en esa ocasión, los resultados de las discusiones mantenidas fueron menos significativos.

Arnold Kohler escribía en el periódico *La Suisse* el 3 de septiembre de 1929, una entusiasta crónica acerca de la celebración de estas jornadas: “Algunos cineastas independientes han sentido la necesidad de reunirse en un congreso para hacer frente común, bajo la iniciativa del joven crítico Robert Aron, que dirige con valentía la revista *Du cinéma* en París (...) El congreso cuenta con el patrocinio de hombres universalmente reconocidos y de gran valor como André Gide y Pirandello (...) Las delegaciones provienen de doce países, agrupados en distintas categorías profesionales: directores (es decir, productores), delegados de cineclubs (es decir, los consumidores), artistas y críticos (es decir, teóricos de

la nueva estética). Desde Francia, Cavalcanti y René Clair (...) acompañados por el señor Moussinac, crítico apreciado; desde Alemania Hans Pabst memorable por *Crisis*; de Italia el fundador y líder del futurismo, Marinetti con Fillia, Prampolini y Alberto Sartoris (...); también las delegaciones española, belga, holandesa, inglesa, checoslovaca, americana, japonesa y rusa, al haber autorizado el Consejo federal la participación de Eisenstein, el célebre director. En cuanto a Suiza, está representada por tres delegados procedentes de Ginebra, los señores Robert Guye, Arnold Kohler Schmidt, profesor en la *École des Beaux-Arts de Basilea*" (Kohler, cit. en Rondolino, 1996: 131). Sin embargo, muchas de las figuras que se esperaba que interviniesen, finalmente no acudieron al evento, entre ellos René Clair, Lupu Pick, Pabst, Marinetti, Fillia... unas ausencias que, inevitablemente, restaron importancia al debate acerca del futuro de la vanguardia cinematográfica.

En su ensayo "Tempesta su La Sarraz", Mario Verdone reproduce los escritos de algunos de los cineastas que intervinieron en este importante congreso. En una carta dirigida a Verdone el 4 de diciembre de 1972, Alberto Sartoris recuerda los hechos más señalados del congreso: "Entre las personalidades más destacadas, a parte de Eisenstein y Béla Balázs, intervinieron el brasileño Alberto Cavalcanti que presentó algunas películas (...) León Moussinac, Richter y Ruttmann (...) Durante el congreso fueron proyectadas algunas películas de vanguardia, abstractas y expresionistas, como los de Viking Eggeling y Hans Richter y todas las películas prohibidas en la época, como *Le Chien Andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Eisenstein presentó y proyectó muchas películas de producción soviética, prohibidos en Suiza como *Acorazado Potemkin* y *Tempesta sobre Asia* de Vsevolod Pudovkin (...) También se proyectaron: *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer; las experiencias cinematográficas de Man Ray y Ruttmann; la última película de Joris Ivens; el extraordinario cortometraje de Franken sobre el gran puerto de Ámsterdam (...)" (Sartoris, cit. en Verdone, 1975: 364-365).

Sartoris recordaba a Eisenstein¹⁸ como una de las figuras más relevantes del evento. Fruto del debate establecido en el congreso, surgió la idea de realizar *Tempête sur La Sarraz*, una película documental de aquellas jornadas, probablemente dirigida por el director

¹⁸ A pesar de que quedase impresionado por su enigmática presencia, el italiano reprochaba al cineasta ruso el duro trato que posteriormente infligió a Marinetti y a Prampolini en su libro *Pages d'une vie*, 1949. En relación a la postura adoptada por Eisenstein en relación al Futurismo, cabe destacar una observación realizada por Doménec Font que aproxima en cierto modo el ideario *maquinolátra* a los principios del ruso: "La determinación tecnológica y productivista de Eisenstein, legataria de sus colaboraciones teatrales con Meyerhold, le lleva a considerar la *máquina* como *significante maestro*, como héroe positivo de *La línea general*. En el primer film protagonizado por un personaje individual que no responde a la tipificación de ideas colectivas (...), la máquina se convierte en la verdadera heroína del film (...) El 'mujik' soviético se transforma en un magnífico koljosiano (= hombre nuevo) mediante la desnatadora que le alimenta, la segadora automática que recorre sus campos (*La máquina nos salva... ¡Viva la máquina!*, rezan los rótulos), el tractor que los colectiviza. El sujeto hombre es, pues, producto de la máquina" (Font, 1979: 89).

Respecto a la contribución futurista, destaca la intervención de Enrico Prampolini, que aprovechó para denunciar que las trescientas salas cinematográficas italianas estuvieran controladas por dos sociedades comerciales, una situación que obstaculizaba las producciones experimentales. Aprovechó la tesitura para anunciar la próxima proyección de tres nuevas películas: *Tremila* de Marinetti, *Rivolta dello schermo* y *La Salamandra* de Prampolini, éste último con el guión de Pirandello. En realidad, se trataba de una acción puramente propagandística, puesto que a día de hoy no se tiene constancia de que estos proyectos fueran realizados.

ruso y Richter, en la que los conferenciantes intervinieron como actores. Arnold Kohler describía el film de la siguiente manera: “Una historia terrible: el cine, representado por la señorita Bouissounouse, está encerrado en el castillo de La Sarraz, encarcelado por el comercio y por la industria. El ejército de los cineastas independientes asedia el castillo y, naturalmente, obtiene la victoria” (Kohler, cit. en Rondolino, 1996: 132).

Por desgracia, se desconoce el paradero de la película, tal sólo disponemos del testimonio de los allí presentes y de las fotografías del “making of” realizadas por Pierre Zénobel durante el rodaje exhibidas recientemente en la Filmoteca Suiza donde se aprecia el ambiente distendido en el que se desarrolló el proyecto. Sin lugar a dudas, se trató de la iniciativa más destacada del congreso, puesto que los exponentes del cine experimental parecían no estar al tanto del camino emprendido por la industria cinematográfica, preocupada por la crisis económica y centrada en la implantación del sistema sonoro. De hecho, tal y como sostiene Rondolino “los buenos propósitos de la Resolución final del Congreso adquieren, con la distancia del tiempo, un halo melancólico e ingenuo, patético y veleitario e incluso premonitorio” (Rondolino, 1996: 132).

Tanto en el congreso de 1929 como en el de 1930, se planteó un plan de acción conjunto para la cooperación en la producción de películas independientes. Se trataba del primer intento de elaboración de un programa común para la fundación de una federación internacional de cineastas vanguardistas que lograra abrirse paso en los circuitos de realización, producción y distribución a nivel mundial. Entre los principales objetivos anunciados en el programa del congreso se encontraban: el establecimiento de un vínculo permanente entre los grupos independientes (cine, salas especializadas) para llevar a cabo un intercambio de películas entre los distintos países; la creación de grupos y de salas; la organización de una Cooperativa Internacional de Producción que consintiese la creación de películas independientes según las directrices de la comisión internacional.

Tras las jornadas en La Sarraz, Alberto Sartoris fue nombrado Consejero Artístico de la Coopérative Internationale du Cinématographe Indépendant, con sede en París, pero una serie de dificultades obligaron a su pronta disolución¹⁹. El reconocimiento de que el cine era “un arte y al mismo tiempo una industria” (Dulac, 1983: 283), obligaba a plantear una redefinición del término “vanguardia”. A pesar de que se tratase de una oportunidad única para hacer frente a la competencia establecida por el cine comercial, las medidas propuestas resultaron tardías y no consiguieron frenar la competencia hollywoodiense²⁰.

¹⁹ “Tras el consejo fui nombrado (1929) Consejero Artístico de la Coopérative Internationale du Cinématographe Indépendant, con sede en París, un instituto que a causa de las dificultades tuvo que disolverse” (Sartoris, cit. en Verdone, 1975: 365).

²⁰ Emilio C. García Fernández refiriéndose a la situación de la industria cinematográfica europea en el período 1918-1930, observa que “Básicamente, y sobre todo por la proximidad geográfica y su repercusión a nivel mundial, debemos señalar que apenas unos países sobresalen por su continuidad productiva y el alto nivel cualitativo de las películas que llegan al mercado; para unos en la línea más comercial, para otros con gran intensidad creativa. La mayoría, se ven sumidos en un torrente de complejas estructuras socio-políticas que no consiguen enderezar el barco de una industria que, paulatinamente, va viendo cómo los productos

La resolución del congreso, consistente en la apocalíptica escisión del cine en independiente y comercial, resultaba excesivamente reduccionista y condenaba al cine experimental a un papel secundario, abocado a la extinción. Los cineastas vanguardistas no tuvieron en cuenta las importantes aportaciones realizadas en las producciones más exitosas, ni tampoco la influencia del cine de consumo en sus películas. Por lo tanto, el Congreso de La Sarraz en lugar de impulsar las iniciativas más arriesgadas, reveló la profunda crisis inherente al cine vanguardista, desencadenando así el final de la efervescencia experimental.

Conclusiones

A partir de la década de los años treinta, las propuestas cinematográficas vanguardistas se limitaron a recapitular las experiencias pasadas, más que a proponer nuevas estrategias de acción dirigidas al presente o al futuro. El cine experimental, como alternativa a las iniciativas comerciales, fue incapaz de generar una dimensión estética y cultural suficientemente competitiva como para encontrar respuesta entre el público y otro tipo de productores que quisieran financiar estos proyectos.

Tal y como sugería Fernand Léger al describir el propósito perseguido en *Ballet Mécanique* (1924), la historia del cine de vanguardia se puede resumir en la reacción contra los cánones establecidos, la vinculación con las disciplinas tradicionales y el papel del divo. Se trataba de la venganza de los pintores y de los poetas, que a partir de finales del siglo XIX, consiguieron liberarse de las ataduras del pasado, dando rienda suelta a un nuevo universo creativo basado en el potencial icónico de un nuevo esperanto visual. El torbellino de sensaciones introducidas por el gran salto a la Modernidad, podía por fin ser expresado libremente sin necesidad de acudir a las artes tradicionales.

Sin embargo, el entusiasmo con el que las vanguardias afrontaron la posibilidad de enriquecer el lenguaje cinematográfico estuvo desde el principio acompañado por una sensación de desconfianza y desilusión por las limitaciones impuestas desde un aparato productivo excesivamente ligado a las expresiones artísticas tradicionales. Tal y como sostiene Adelio Ferrero²¹, el laboratorio era el único espacio para la experimentación, donde "ocultar" los avances más interesantes con la confianza de que en un futuro indeterminado se darían las condiciones indicadas para poderlos llevar a cabo.

Con las vanguardias se inauguró una nueva época en la que la máquina se convertía en protagonista del intento por materializar la utopía wagneriana con el fin de dotar de una

provenientes de países más fortalecidos invaden, sin ningún tipo de consideración, el mercado propio, buscando desarrollar más allá de sus fronteras su propio negocio" (García Fernández, 1997: 155).

²¹ "Ma insieme con l'enfasi della scoperta, con cui le avanguardie si accostano al cinema, affiorano ben presto la diffidenza e la delusione perché il film potrebbe essere tutto questo ma è costantemente svilito, mortificato e distorto da un apparato produttivo che lo riconduce al passato e lo fa rifluire verso una nozione del tempo, dello spazio, dell'identità personale che è quella, appunto, del teatro e del romanzo (...) quanto più il cinema procederà nel senso della socializzazione dei messaggi, socializzazione ovviamente organizzata e gestita dall'alto, tanto più le avanguardie finiranno, o meglio, rifluiranno nel laboratorio, unico spazio consentito dove 'occultare', nel migliore dei casi, certe potenzialità del cinema per tornare a riproporle quando si saranno create condizioni diverse e più favorevoli" (Ferrero, 1978: 25-26).

unidad a la existencia moderna, a través del cine como reflejo de los nuevos tiempos. Esta recuperación de la totalidad se logró mediante la incorporación al ámbito cultural de las nuevas tecnologías, de los nuevos medios de comunicación y de transporte y de la lógica inherente a los procesos industriales. En definitiva, se llevó a cabo la implantación de la máquina en el ámbito creativo, concluyendo así un largo proceso histórico que había provocado la separación entre arte y técnica.

Por tanto, el salto definitivo a la Modernidad no fue la invención del procedimiento de captación de imágenes en movimiento a finales del siglo XIX, si no la constitución de la institución cinematográfica en la década de los años diez. Keith Cohen destaca el papel fundamental del cine en las vanguardias: "1) al actuar como síntesis de las distintas artes, escuelas, actitudes y tendencias; 2) al recuperar y sublimar amplias áreas de arte secundario o 'subcultural'; 3) al incorporar y galvanizar los frutos de la tecnología moderna" (COHEN, 1982: 60).

Las experimentaciones vanguardistas, a pesar de la diversidad y la complejidad presente en cada una de las corrientes, adquirieron un protagonismo determinante a la hora de explorar los límites y posibilidades del nuevo medio. Sus intentos, logros y fracasos constituyen la piedra angular del cine, tal y como lo conocemos, y un inagotable motivo de inspiración para futuras experimentaciones.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. "Cinematografía futurista", *L'Italia futurista*, n. 10, a. I, 15 noviembre 1916.

AA.VV. *Cinema e industria culturale dalle origini agli anni '30*, Bulzoni Editore, Roma, 1979.

ARISTARCO, Guido. *L'arte del film*, Bompiani, Milán, 1950.

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

BENVENISTE, Émile. "Sémiologie de la langue (2)", en *Semiótica A. I.*, n. 2, 1969 (versión española en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1977), p. 129.

BERTETTO, Paolo. *Cine, fábrica y vanguardia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

BERTETTO, Paolo (ed.). *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Marsilio, Venecia, 1983.

BISACCIA, Antonio. *Punctum fluens. Comunicazione estetica e movimento tra cinema e arte nelle avanguardie storiche*, Meltemi Editore, Roma, 2002.

BONTEMPELLI, Massimo. "Primo tempo: muto" en VERDONE, M., *Gli intellettuali e il cinema*, Bulzoni, Roma, 1982.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. "L'arco scenico del mio cinematografo", *Cinematografo*, n. 6, 15 mayo 1927, p. 4.

BRUNETTA, Gian Piero. *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milán, 2004.

CANUDO, Ricciotto. *L'officina delle immagini*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1966.

COHEN, Keith. *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, Eri/rai, Turín, 1982.

COSTA, Antonio. *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milán, 1985.

COSTA, Mario. *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvechi, Roma, 1999.

DALL'ASTA, Monica. "El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas" en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (ed.) *Historia general del cine. Europa 1908-1918. Volumen III*, Cátedra, Madrid, 1998.

DULAC, Germaine. "Il cinema d'avanguardia. Le opere cinematografiche d'avanguardia: il loro destino rispetto all'industria del film e al pubblico" en BERTETTO, P. (ed.) *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venecia, 1983, p. 283.

EIZYKMAN, Claudine. "L'avanguardia come esperienza originaria" en BERTETTO, P. y TOFFETTI, S. (ed.), *Cinema d'avanguardia in Europa: dalle origini al 1945*, Editoriale Il Castoro, Milán, 1996, p. 94.

FERRERO, Adelio (ed.). *Storia del cinema. Dalle origini all' avvento del sonoro*, Marsilio Editori, Venecia, 1978.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio. "La industria del cine en otros países europeos" en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (coord.), *Historia general del cine. Volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.

LISTA, Giovanni. "Ginna e il cinema futurista", *Il lettore di provincia*, n. 69, septiembre 1987, p. 20.

LUCIANI, Sebastiano Arturo. *L'antiteatro: il cinematografo come arte; con 14 incisioni e una novella completamente sceneggiata*, La Voce, Roma, 1928.

LUCIANI, Sebastiano Arturo. *Verso una nuova arte: il cinematografo*, Edizioni della Cometa, Roma, 2000.

FONT, Domènec. *Conocer Eisenstein y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1979.

GARRONI, Emilio. "Esiste e cos'è la vanguardia cinematografica?", *Filmcritica*, a. XXV, n. 241, enero 1974, pp. 10-11.

MARCUS, Laura. *The tenth muse: writing about cinema in the modernist period*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

METZ, Christian. *Semiología del cinema*, Garzanti, Milán, 1972.

OUBIÑA, David. *Filmología. Ensayos con el cine*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2000.

PALACIO, Manuel. "Cine y vanguardia", *Contracampo*, n. 31, noviembre-diciembre 1982.

PALACIO, Manuel. "Cine de vanguardia" en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) *Historia general del cine. Volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pp. 262 y 265-266.

RICHTER, Hans. "Dalla pittura moderna al cinema moderno", *La Biennale di Venezia*, n. 64, septiembre 1964, p. 222.

RONDOLINO, Gianni. "La fine dell'avanguardia" en BERTETTO, P. y TOFFETTI, S. (ed.) *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*, Il Castoro, Milán, 1996, pp. 131-132.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004.

VERDONE, Mario. *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma, 1975.