

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS

Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL

Esto es para mí lo diabólico del arte moderno: obliga a revisar todo el universo. Los métodos son de una apariencia inocente que desconcierta; a veces, es un deliberado abuso de la técnica, otra es una mala jugada mezclada con perversión. Son adjetivos impropios en el verso, son colores de un absurdo malva, o como las caras verdes de Matisse, o formas incoherentes, como los árboles de grandes troncos y pocas hojas de Derain, los monstruos de Chagall, las picardías de Grosz... ¿Es arte todo eso? Sí, es arte, como os explicaré más adelante, y, mal que os pese, es el único que podemos sentir hoy. Observad otra vez el paralelismo con las ciencias: la física se ha vuelto surrealista, experimenta con electrones que acaso son reales, pero actúan como si fueran hipotéticos; la biología se interesa en los fenómenos genéticos, los virus filtrables y los extractos de órganos que acaso no tienen vida, pero que actúan como si fueran seres vivos; la astronomía descubre nuevos universos más allá de nuestra galaxia, que quizá ya no están allá, pero que actúan como si estuvieran (...)

Esto coincide con la filosofía moderna, que podríamos llamar de lo absoluto fenoménico; coincide con la música del tercio y cuarto tono, hasta con la política irrealista pero eficaz de los dictadores. Más que nada coincide con el concepto del mundo moderno de que las cosas pueden ser de mil maneras

Joan Pijoan (1928, cit. en J.C. Mainer, 1983: 171)

La sorprendente cita del historiador del arte Joan Pijoan ante sus contertulios del salón del señor Plandiura en 1928 –que J.C. Mainer pone al frente de su capítulo de *La Edad de plata* sobre “Las vanguardias artísticas (1923-1931)”– es, quizá, el mejor punto de partida para reflexionar sobre la relación entre vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. Destaca en el texto el carácter disidente y cuestionador de las prácticas artísticas de vanguardia; su revelación del carácter multiforme de un mundo, hasta hace poco controlado por convencimientos más o menos dogmáticos sobre la consistencia de la realidad, que solía identificarse con lo real. La referencia a la técnica, así como la caracterización de “impropios” para los adjetivos del verso; de “absurdos” para los cromatismos no realistas; de “incoherentes” para las formas pictóricas que contravienen el carácter representativo de la realidad

hasta entonces dominante en el arte, hablan a las claras de este cuestionamiento radical al que las vanguardias habían sometido el mundo del arte e incluso el mundo de la vida. Pero más interés aún tiene el paralelismo con el mundo de la ciencia. Estamos ante un cambio radical de paradigmas científicos: la teoría de la relatividad, el principio de indeterminación, las geometrías no-euclidianas, la física cuántica, la insistencia en la cuarta dimensión, habían puesto en *crisis* (ésta es la palabra más utilizada al hablar del contexto de las vanguardias históricas) toda la ciencia de la modernidad. La filosofía, la música, e incluso la política no escapan al impulso irracional que subyace en el fenómeno vanguardista como contestación a los sueños de la razón moderna, que pronto habrían de producir sus propios monstruos. Como muy bien ha señalado Octavio Paz (1991: 507-508) “el arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias. Pero la realidad, de pronto, comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica”. El cambio de estatuto de la realidad, que la ciencia moderna había querido fijar con el rigor de la razón, también traerá una transformación profunda del *sujeto moderno*: “El héroe de Baudelaire –prosigue O. Paz– era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino, aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de *La Nube con pantalones* de Mayakovski y el de *Tabaquería* de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un pobre payaso y un mago (...) Cambio de realidad: cambio de mitologías. Antes, el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba; si no era su interlocutor, era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él. El héroe de la nueva poesía es un solitario en la muchedumbre o, mejor dicho, una muchedumbre de solitarios (...) Descubrimos que estamos solos en el universo. Solos con nuestras máquinas. Los industriosos diablos de Milton deben haberse frotado las manos. Fue el comienzo del gran solipsismo”. En efecto, sentimiento radical de soledad para el hombre que ha consumado un largo proceso que había comenzado en el Renacimiento, pero que ahora introducía una discontinuidad radical en la historia cultural de occidente: el fin de las representaciones que intentan crear duplicados o efectos ilusorios de realidad.

Cuando hablamos de vanguardias, pues, no nos referimos sólo a un fenómeno artístico, literario, cinematográfico... Hablamos del espíritu de una época (el primer tercio del siglo XX) en la que se prefiguraban *avant la lettre* muchas de las derivas posteriores del sanguinario y destructivo siglo XX. Y por más que las manifestaciones

concretas de las prácticas vanguardistas quedaron, por su propia naturaleza siempre relegadas a unos cenáculos minoritarios (Pierre Bourdieu dirá que las prácticas vanguardistas son productos de productores para productores, para *connaisseurs*), ellos expresaban, mejor que la dinámica de las masas, las expectativas y los temores del momento.

El complejo fenómeno de las vanguardias artísticas, literarias y cinematográficas cuyas manifestaciones se extienden a lo largo del primer tercio del siglo veinte –*vanguardias históricas*– indica a la vez la consumación de la modernidad estética y su más profunda crisis. *Consumación* porque los diversos movimientos de vanguardia marcaron el paroxismo del mito del progreso, de la identificación de lo nuevo con lo bueno, de la necesidad de avanzar hacia el futuro también desde el mundo de la creación artística, de la instauración de una *ruptura de la tradición* que inauguraba una peculiar *tradición de ruptura*, como acertadamente indicara Octavio Paz; *crisis* porque tal innovación y tales avances se hacían no desde los postulados de la razón, verdadero fundamento de la modernidad científico-técnica, sino desde lo pre-, trans- o suprrracional, y a la postre tenían en su propio germen la semilla de la destrucción. Nunca como en el ámbito estético de las vanguardias ha sido tan cierto que apenas engendrado un producto estaba ya condenado a su superación. “Fue un cambio de tal modo profundo –son palabras de Paz (1911: 509)– que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes”.

Las vanguardias históricas marcan así un punto de inflexión en el desarrollo del arte y de la cultura en Occidente que, a partir de esta línea divisoria, se situará ante la dificultad (incluso la imposibilidad) de modificar o ampliar recursos, técnicas y procedimientos creativos en el ámbito de las artes y letras, hasta entonces sometidas a los principios convencionales que rigieron la producción cultural durante veinticinco siglos, y que fueron progresivamente ampliados desde el romanticismo.

Pero, precisamente, la experiencia de las vanguardias (situadas entre ese antes y ese después como línea divisoria, en un peculiar *intervalo cultural*) consistió en todo lo contrario: en explorar la *terra incognita* que las convenciones, preceptivas y retóricas artísticas y literarias vigentes –no sin cambios y matices– en Occidente durante más de dos milenios habían dejado virgen y desconocida. Exploración –es cierto– que en más de una ocasión dejó sin explotar del todo y devastado el territorio del arte y de la cultura. La violencia del arte fue paralela a la violencia de los fenómenos políticos. El convencimiento de la mutabilidad de todo, del carácter fungible de las manifestaciones humanas y el rechazo de toda permanencia y tradición facilitaron estas operaciones que ofrecieron en muchos casos productos malogrados.

Al actuar de este modo los creadores vanguardistas cruzaron la línea infranqueable del *arte como representación* (aunque la teoría aristotélica de la *mimesis* y la praxis derivada de ella llegan hasta nuestros días) para experimentar su dimensión más lúdica (o más dramática) desde la idea del arte como revelación, como descubrimiento, como instrumento de conocimiento de dimensiones que quedan ocultas desde nuestros modos habituales de contemplación de la realidad y que ahora se hacen ostensibles desde la nueva mirada de un arte autónomo... y sobre todo como creación original, que en ocasiones ostentaba su carácter perecedero frente a la permanencia del arte de las experiencias anteriores. Baudelaire lo intuyó muy bien cuando invitó a la embriaguez, a salir del estado ordinario de percepción de las cosas, a través del vino (o, en general, los *paraísos artificiales*), la poesía o la virtud. Y Francisco Ayala (1988: 101), cuando vuelve a sus años juveniles de pasión por el cine y de escritura vanguardista, nos ha trazado este hecho con una gran precisión al referirse a Ramón Gómez de la Serna, figura imprescindible en el desarrollo de las vanguardias hispánicas, sobre todo desde la atalaya de la revista *Prometeo*: “Su estilo provenía, no de programas de escuela, que al fin presentan un propósito mentalmente elaborado, sino de honduras casi viscerales. Traía una manera nueva de ver las cosas, una óptica a través de la cual la realidad se revelaba bajo aspectos insospechados antes y que, sin embargo, apenas descubiertos por él se imponen como pura e irrefrenable evidencia (...) Para llegar a expresar esa visión de las cosas que le era peculiar tuvo que desprenderse y se desprendió pronto de todas las construcciones intelectuales recibidas (...) El ropaje de las ideas no le servía, más bien le estorbaría, para ver los objetos de la realidad con una mirada absolutamente pura, inocente”.

No deja de ser curioso –paradojas de las derivas etimológicas– que, para *ver* sin condicionamientos previos las cosas, tengamos que desprendernos de nuestras ideas, de nuestro *eidos*, que al fin y al cabo significa *visión*. Hoy sabemos, con todo, que nuestra percepción del mundo que aparece ante nosotros siempre está regida por las formas de nuestra mente, y más que librarse de ideologías (que a veces, muy al contrario, abrazan con radicalidad feroz), las vanguardias las relativizan, las fragmentan, las sustituyen por claves más desestructuradas, menos sistemáticas, de captación del mundo. Por ello, inevitablemente, ya que no respondían a los programas de conformación de las mentes comunes tuvieron desde el principio ese matiz elitista e incluso ese carácter fanático (coincidente en muchos casos con las nacientes ideologías totalitarias) que exigía una rendida complicidad por parte del espectador o el lector. Al hacer consciente al receptor de que tenía que entrar en el juego de esa peculiar comunicación, la práctica creativa de vanguardia puso de relieve que, sin tener conciencia de ello, también las formas convencionales de arte y literatura imponían su propia pauta y su visión, hasta este momento incontestadas.

La vanguardia—como afirma Bürger (1974: 9)—“subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia. / En su límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual”. Estamos pasando de una concepción del arte que pone énfasis en el producto, en la obra, a otra bien distinta en la que lo que se privilegia es el proceso, la experiencia de producción y re-producción en la que aparece y se nos entrega algo nuevo, inexpresable e inexperimentable al margen de la experiencia artística.

Desde su intransitividad (de ahí la defensa del “arte por el arte”, y no en función de principios ideológicos, sociales, etc.) y su virtualización, el arte de vanguardia insiste más, como acabamos de decir, en el proceso que en los productos (que, al fin y al cabo actualizan la virtualidad, la fuerza del arte y, al consumarla la consumen). Por ello las diferentes prácticas vanguardistas van a suponer un nuevo modo de entender no sólo la producción artística, sino también su circulación, sus distribución y su consumo. El carácter rupturista y alternativo de las diferentes prácticas de vanguardia también encontrará sus vías propias en la búsqueda de otros circuitos, otros formatos, otros espectadores. En el caso del cine, las reivindicaciones vanguardistas tienen mucho que ver con el reconocimiento del espacio cinematográfico como un espacio propio, que debía impulsar sus propios modos, ritmos y contenidos, alejado del ideal representacionista, narrativo y de puro divertimento que las líneas dominantes del primer cine implicaban. No en vano hace Bürger referencia a esa “lente activa que deforma la visión de las cosas”. Las vanguardias cinematográficas intentarán, por vías muy diversas, restituir ese carácter activo al cine. Es la idea del “*cine-ojo*” que desarrollará Dziga Vertov en el “Extracto del ABC de los kinoks” (en Romaguera-Alsina, 1993: 33): “El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre (...) El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano”.

Un hecho peculiar debe ocupar el centro de nuestra reflexión: el desarrollo de las vanguardias históricas coincide con la etapa fundacional del cinematógrafo. Esta circunstancia marcará en doble sentido la interacción del cine, por un lado, y el arte y la literatura de vanguardia, por otro.

Si las diversas prácticas vanguardistas habrían de significar utilización de recursos y procedimientos nuevos e inéditos y de algún modo rechazo a la tradición, la praxis cinematográfica no contaba con tradición, sino que se encontraba en su etapa fundacional. A diferencia de las otras vanguardias artísticas y literarias de lo que se trataba era de construir y no de deconstruir un lenguaje. Sin embargo, las operaciones experimentales en el contexto de las vanguardias suponían, también, de algún mundo, un cierto sentido edénico, una *tabula rasa* con lo anterior que, por ello, encontrará en el cine el referente más vivo de su proyecto creativo. Tal es el sentido de estas palabras del manifiesto *La cinematografía futurista*, suscrito por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti en el número 9 de *L'Italia Futurista* (septiembre de 1916), que fue acompañado con la producción del corto *Vita futurista*, rodado en 1916-1917 en Milán y Florencia: "A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como *teatro sin palabras*, ha heredado la basura más tradicional de nuestro teatro literario (...) El cinematógrafo hasta hoy *ha sido y tiende a seguir siendo profundamente pasatista*, mientras nosotros vemos en él la posibilidad de un arte eminentemente futurista y el medio de expresión más adecuado a la plurisensibilidad de un artista futurista" Y añadían: "las inmensas posibilidades artísticas del cinematógrafo permanecen, pues, absolutamente intactas" (en Romaguera-Alsina, 1993: 21). En el mismo sentido el ya citado Dziga Vertov reclama la posibilidad de uso de todos los medios técnicos y procedimientos al alcance del cineasta, aunque rompan las normas dominantes en ese momento en el cine: "El *cine-ojo* utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vista rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más inesperados, etc., no se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente (...) el *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film" (en Romaguera-Alsina, 1993: 33-34).

Por más que se haya repetido insistentemente en las últimas décadas (que suponen la recuperación y revalorización de la función histórica y del valor autónomo de las prácticas vanguardistas) las vanguardias artísticas y literarias no hubieran sido posibles sin el cine (vanguardista o no), al tiempo que el cine no hubiera encontrado con la rapidez que lo hizo cauces y lenguajes propios de no haber sido por la emancipación que las experiencias vanguardistas le proporcionaron en relación con su dependencia de un modelo fundamentalmente narrativo que, a pesar de todo, acabaría imponiéndose hasta la actualidad.

Nos encontramos ante un fenómeno extraordinariamente complejo cuyo análisis excede el límite de unas páginas. Sin embargo, las orientaciones actuales en teoría cultural pueden permitirnos un enfoque adecuado de la cuestión. La teoría de *campo cultural* de Pierre Bourdieu nos sitúa adecuadamente en el ámbito en el que los condicionantes históricos modulan (más que modelan) las manifestaciones artísticas, pero también nos permite apreciar muchos factores propios de la autonomía del arte, incluso la colusión o confrontación de factores muy distintos que tienden a equilibrar, potenciar o neutralizar sus efectos. La *teoría de polisistemas* nos permite contemplar cada manifestación cultural no como algo aislado, sino como un discursar, como un discurso que se nutre de otros discursos y otros sistemas discursivos. Incluso la nueva *caología* aplicada al campo de la cultura nos hace ver los productos artísticos no como manifestaciones de procesos lineales o causales, sino como interacciones complejas de causas muy diversas, amplificadas o no por las condiciones concretas de la praxis artística en su producción, circulación material y social y recepción. Por otro lado, nunca como ahora el arte estará poseído de una dimensión dionisiaca, desmesurada, caótica, profundamente creativa y violentamente creadora, frente a las poéticas apolíneas (equilibradas, medidas, armónicas) del pasado.

LA COMPLEJIDAD DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

En el conocido e imprescindible libro *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger (1974: 5) tras advertirnos de la necesidad de potenciar la *theoresis*, la observación, sin renunciar a la construcción conceptual sistemática que toda teoría supone, afirma: "por su excepcionalidad, era difícil articular la vanguardia con un proceso del devenir previsto desde cualquier historicismo. De modo que su condición de fenómeno atípico da escaso pábulo a explicaciones teleológicas: nada ajeno a ella puede explicar el porqué, el cuándo y el cómo de la vanguardia, a diferencia de cuanto ocurre con los eclipses solares o las mareas". Román Gubern (en J. Romaguera et al., 1991: 255) ofrecía una buena síntesis de partida para esta complejidad: "Las vanguardias artísticas pueden entenderse como el repudio militante de una tradición artística, como subversión antiacadémica. Como transgresión violenta de los códigos estéticos dominantes, como revolución semántica de las formas, como fractura epistemológica o como insurrección ideológica a través de las prácticas estéticas (...) los dos polos de focalización de las prácticas vanguardistas radican en el plano del significante, plasmado en la exploración técnica y lingüística, o en el plano del significado, como propuesta de subversión ideológica".

Es cierto que nos encontramos ante un conjunto de fenómenos extraordinariamente complejos, y ésta es la razón por la que en nuestros días preferimos hablar de vanguardias (en plural) que de vanguardia (todavía en el Espasa de 1929 el término aparece en su acepción militar, y en la ampliación de 1933 aparece una visión

despectiva y ridiculizante del concepto artístico de vanguardia): las diferentes manifestaciones de este proceso histórico-cultural son tan distintas entre sí (a veces, incluso contrapuestas) que resulta muy difícil encontrar denominadores comunes. Desde el post-impresionismo y el fauvismo, que abren el espacio de las vanguardias artísticas, hasta el surrealismo, que de algún modo las culmina, nos encontramos ante la constante mutabilidad y variación del cubismo, el expresionismo y el arte puro, el radicalismo y la nueva objetividad, el futurismo italiano y el futurismo ruso, las diferentes manifestaciones del dadaísmo, el Stijl y el arte concreto, el constructivismo o la Bauhaus, por no hablar de variantes autóctonas como el creacionismo o el ultraísmo en el mundo hispánico.

Por otra parte, y aunque una de las características de todas las vanguardias es la contestación del sistema del arte con sus compartimentaciones y jerarquías y la búsqueda de expresiones poliartísticas, las características especiales con las que un mismo impulso se encarna en las artes plásticas, la música, la arquitectura, la literatura o el cine, impedirían casi toda generalización. Y sin embargo tal es nuestra tarea, si queremos establecer algunos vínculos y algunos elementos diferenciales entre las vanguardias artísticas y literarias, por un lado, y las vanguardias cinematográficas, por otro.

Parece razonable trazar ciertas fronteras a unas prácticas culturales a las que podemos encontrar numerosas raíces y aún más manifestaciones epigónicas. Dichas fronteras han de fijarse en su origen en la segunda mitad de la primera década del siglo (algunos indican 1907 ó 1908, fecha fundacional del cubismo por Picasso; González García-Carlvo Serraller y Marchán Fiz, 1999: 57, afirman: “si el impresionismo puede ser considerado como el punto álgido en el proceso de disolución de las concepciones plásticas renacentistas, el cubismo protagoniza la primera alternativa radical del nuevo lenguaje moderno en pintura”) y en su clausura, al inicio de los años 30, cuando ya el surrealismo mostraba síntomas de agotamiento y dispersión y se hacía notar la depresión económica sobrevenida tras el crack de la bolsa de Nueva York en el año 1929. Por supuesto en el ámbito cinematográfico hay un motivo más: la institucionalización definitiva del cine sonoro. Como afirma Gubern (en J. Romaguera et al., 1991: 255) “fue en su tramo final, de 1920 a 1930, cuando el proyecto vanguardista, extrapolado de las artes plásticas y literarias, se instaló en la producción cinematográfica europea, a pesar de que el cine, por su juventud, difícilmente tenía tradición académica a la que combatir”. Certeras en lo esencial, estas palabras deberían matizarse en tres dimensiones distintas: a) ya encontramos en los años diez interesantes intentos de prácticas cinematográficas vanguardistas, especialmente desde la estética futurista; b) el proyecto vanguardista no siempre fue extrapolado desde las artes plásticas y la literatura sino que, muy al contrario, a veces encontramos en estos frentes la búsqueda de una especificidad para el lenguaje cinematográfico, alejado de todo posible colonialismo o dependencia; c) a pesar

de no tener tradición académica, las vanguardias históricas en el cine suponen el primer intento de una batalla perdida: la ruptura del modelo representacionista y narrativo en el cine, que ya estaba incipientemente enraizado.

Un texto de Paz (1991: 510) nos advierte de la magnitud de las transformaciones vanguardistas y de la interacción profunda de las artes, el cine y el pensamiento: “La atracción mayor para los poetas, fue la fotografía en movimiento: el cine. El gran teórico del montaje, Serguei Eisenstein, señala en uno de sus escritos que la ausencia de reglas de sintaxis y de signos de puntuación en el cine le habían revelado, por omisión, la verdadera naturaleza de este arte: la yuxtaposición y la simultaneidad. O sea: la ruptura del carácter lineal del relato. Eisenstein encontró antecedentes del simultaneísmo en las artes del oriente, especialmente en el teatro japonés y en la escritura china. Años más tarde Jung, en el prólogo a una edición del clásico chino *I King*, sostuvo que el principio que rige la combinación de los hexagramas no es sino el de confluencia. Conforme a la causalidad, una cosa va después de la otra, un suceso es la causa de otro suceso. En el *I King* opera la presencia simultánea de varias cadenas de causas. Jung llama a esta coincidencia: sincronía, conjunción de tiempos. También es conjunción de espacios. En suma, en la segunda década del siglo XX apareció en la pintura, en la poesía y la novela un arte hecho de conjunciones temporales y espaciales que tiende a disolver y a yuxtaponer las divisiones del antes y el después, lo anterior y lo posterior, lo interno y lo externo. Este arte tuvo muchos nombres. El mejor, el más descriptivo, simultaneísmo”.

En efecto, esta búsqueda de la expresión simultánea, en contigüidad, que transgrede el carácter espacial o temporal de las manifestaciones artísticas, fue intuido por el futurismo y llevado a su formulación poética por Cendrars y Apollinaire, con innegables influencias del montaje y del *flash back* de inspiración cinematográfica. Pierre Reverdy, Pound o Eliot adoptaron, transformaron y ensancharon el simultaneísmo.

Es muy difícil encontrar principios comunes a movimientos de vanguardia cuyas diferencias ideológicas y estéticas a veces resultan abismales. Sin embargo, como señalan González García-Calvo Serraller y Marchán Fiz (1999: 13), con rasgos que podemos extrapolar desde las artes plásticas a otras expresiones, “insisten uniformemente en tres principios comunes: la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza); creación de un código lingüístico nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior y, por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera completamente la anécdota o lo que se conocía como “contenido” de un cuadro; finalmente, crisis de la concepción misma del arte y del artista, apelándose continuamente a un arte que transforma la cotidianeidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas”.

Estas referencias a modo de ejemplo nos hacen ver con claridad que no es posible afrontar con rigor ninguna expresión artística, literaria o cinematográfica de las vanguardias, sin atender a las otras. Sólo una compartimentación disciplinar que nada tiene que ver con la vida y con los fenómenos del tiempo pueden llevarnos a hablar de lo uno sin lo otro. Vanguardias artísticas, literarias o cinematográficas forman parte de un mismo proceso cultural. Pero no de uno cualquiera: de un cuestionamiento radical de la realidad y de sus posibilidades de rerepresentación; de un cuestionamiento de la violencia del orden y del orden de la violencia, de un ensanchamiento hasta el límite de las interacciones espacio-temporales, de lo *cronotópico*, según Bajtin.

REFERENCIAS

- AA.VV. (1993): *La modernidad como estética. XII Congreso Internacional de Estética*. Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- Aracil, Alfredo-Rodríguez, Delfín (1982): *El Siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Istmo.
- Ayala, Francisco (1988): *Recuerdos y Olvidos*. Madrid, Alianza.
- Bürger, Peter (1974): *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Casas, Quim (1991): *Fritz Lang*. Madrid, Cátedra.
- Cruz de Castro, Francisco (1987): *Las vanguardias artísticas en Europa*. Barcelona, Salvat.
- De Maria, Luciano (1986): *La nascita dell'Avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*. Venecia, Marsilio.
- González García, Ángel- Calvo Serraller, Francisco-Marchán Fiz, Simón (1999): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- Mainer, José Carlos (1983): *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Catedra.
- Ortega y Gasset, José (1925): *La deshumanización del arte*. Madrid, revista de Occidente.
- Palacio, Manuel-Pérez Perucha, Julio (eds.) (1997): *Historia General del Cine. Vol. V: Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid, Cátedra.
- Paz, Octavio (1991): *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Romaguera, Joaquim-Aldazábal, Peio-Aldazábal, Milagros (eds.) (1991): *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- Romaguera, Joaquim-Alsina, Homero (eds.) (1993): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra.
- Torre, Guillermo de (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio.