



**NÚMERO EXTRAORDINARIO**

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:  
 ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**CUANDO LA FORMA SE CONVIERTE EN FONDO.  
 LA *AVANT-GARDE* CINEMATOGRAFICA COMO REFLEJO DE SU TIEMPO**

**When the way becomes the core.  
 The cinematographic *avant-garde* as a reflection of its time**

**Beatriz de las Heras**

Universidad Carlos III de Madrid

[bheras@hum.uc3m.es](mailto:bheras@hum.uc3m.es)

Orcid: 0000-0003-0289-811X

Recibido: 24-09-2021 - Aceptado: 15-05-2022

**Cómo citar este artículo/Citation:**

Beatriz de las Heras, “Cuando la forma se convierte en fondo. La *avant-garde* cinematográfica como reflejo de su tiempo”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 13 a 40.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6973>

**Copyright:** © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

**Resumen:** El cine es arte, expresión, medio y huella y, por tanto, un soporte de memoria que nos ayuda a aproximarnos a lo pretérito. En este contexto, el de las vanguardias históricas resulta esencial para entender el mundo que se abrió durante el periodo de entreguerras. Más allá de la ruptura estética, estos movimientos fueron una manera de canalizar el deseo de cambio ante el colapso de la sociedad moderna. La experimentación en las formas también se convirtió en advertencia, denuncia y compromiso político. Se buscó sacudir al espectador a través de provocaciones visuales. El objetivo del artículo

no es reflexionar sobre las vanguardias cinematográficas en el periodo de entreguerras desde una perspectiva artística. Es aproximarse a lo que el género plasmó y denunció en aquel momento, siendo esa representación cinematográfica una fuente de conocimiento que hoy, cien años después, acerca a la historia del periodo por ser el cine un objeto de su tiempo que aporta información sobre su época.

**Palabras clave:** Vanguardia, cine, periodo de entreguerras, compromiso político, vocación reactiva, espectador-partícipe.

**Abstract:** Cinema is art, expression, media and trace. Therefore, it is a memory support which helps us to approach the past. In this context, the so-called historical avant-garde is essential in order to understand the new world opened during the interwar period. Beyond the aesthetical rupture, the avant-garde film was a way to channel the desire for change in the face of the collapse in modern society. The experimentation on the cinematographic forms also became a warning, a complaint and a political commitment. By visual provocation, the visual reader was attempted to be mobilised. The aim of the article is not reflecting on the cinematographic avant-gardes during the interwar period from an artistic

perspective but approaching what the genre captured and reported in that period of time. Nowadays, that cinematic representation has become a source of knowledge that, one hundred years later, brings us closer to the history of the period since cinema is an object of its time that provides information on its epoch.

**Keywords:** Avant-garde, Cinema, Interwar period, Political commitment, reactive vocation, spectator-participant.

## INTRODUCCIÓN

Es durante la Edad Contemporánea cuando la imagen alcanza un especial atractivo con la incipiente democratización de su uso al dejar de estar, exclusivamente, en manos de la Iglesia y el Estado. Instituciones que, hasta ese momento, habían monopolizado su producción y distribución. Las clases populares, grandes protagonistas de las transformaciones de la época, accedieron a un soporte que les permitió expresarse, representarse y registrar visualmente los grandes sucesos y acontecimientos que vivieron. Incluso revivirlos y reconstruirlos. Comenzaron, además, a controlar la contra-propaganda, un intento de subvertir los mensajes institucionales. En el siglo XIX a través de páginas ilustradas, estampas o aleluyas que, aunque de limitada calidad, estaban sobradas de expresión y resultaron muy efectivas en la comunicación. En el siglo XX, gracias al desarrollo de las imágenes técnicas, a través de la fotografía y el cine. Y esta proyección se amplió tanto en el siglo pasado que no podemos entender la sociedad contemporánea sin analizar su producción visual y audiovisual. Lo recordaba el húngaro Moholy-Nagy, cuando afirmaba que “el analfabeto del mañana no será aquel que no sepa leer o escribir, sino aquel que no sepa nada de fotografía”<sup>1</sup>.

Y en este contexto, el arte de vanguardia tuvo mucho que decir. Fue, es y será, compromiso. Una manifestación artística y comunicativa que tiene como máxima poner

---

<sup>1</sup> Moholy-Nagy, László. *Malerei Photographie Film* (Munich: Langen, 1925), p. 22.

en cuestión, criticar, el sistema a través de imágenes que se convierten en dedo acusador o proyección idealizada, incluso fantástica –pero siempre asentada en los problemas del presente–, de un futuro diferente. Es un golpe de realidad que sacude al lector visual –tiene una clara vocación reactiva– hasta hacerle despertar del aletargamiento en el que vive. Es, por tanto, catalizador de cambios artísticos –se basa en el cuestionamiento del modelo de representación– y, en algunos casos, de movimientos sociales. Y lo hace en forma de pequeños brotes o generando una corriente que lleva a verdaderas transformaciones del sistema. Sirve, en palabras de Laddaga<sup>2</sup>, para promover nuevas formas de socialización que convierten al receptor del mensaje en espectador-partícipe.

Recordados son los trabajos fotográficos de John Heartfield que, a través de sus fotomontajes dadaístas en forma de carteles y panfletos, sirvieron como instrumentos propagandísticos antibelicistas y de crítica satírica en el contexto de la Alemania del Tercer Reich. En otro marco diferente, las piezas de Alexander Rodchenko, uno de los mejores artistas del constructivismo soviético, capaz de exponer lo visual como medio de compromiso social a partir de generar sensaciones desconcertantes. También destacó el trabajo del checo Jaroslav Rössler, miembro de la asociación de vanguardia Devětsil, o el de los españoles Salvador Dalí, Remedios Varo, Nicolás de Lekuona y Maruja Mallo, predecesores de los dos mayores exponentes de agitación y propaganda a través de la fotografía: Josep Renau y Pere Catalá Pic. En el contexto latinoamericano, Manuel Álvarez Bravo, Hughó Brehme u Horacio Coppola, son alguno de los nombres más destacados.

Y este evidente desarrollo de la vanguardia en distintos soportes artísticos, especialmente el fotográfico, se convirtió en mejor ejemplo para el cine de vanguardia con una diferencia: el cine ya era, en el periodo de entreguerras, un potente medio de comunicación de masas. La proyección que tenía superaba el impacto que pudiera generar una exposición pictórica o fotográfica. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929) se estrenó el 6 de junio de 1929 en el cine *Studio des Ursulines* de París y se exhibió en la sala *Studio 28* durante 9 meses. Es cierto que el cine de vanguardia no era un elemento de gran difusión e interés comercial (de hecho, su naturaleza es contraria a ello), pero sí fue un mayor altavoz.

---

<sup>2</sup> Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

Para poder entender el verdadero significado que tuvieron las vanguardias cinematográficas como catalizadores de movimientos críticos en el periodo de entreguerras, objeto de este dossier, es necesario ahondar en una reflexión sobre el potente vínculo que se establece entre el cine y la historia, algo defendido por la llamada Historia contextual del cine<sup>3</sup>. Esta corriente de estudio pone el acento en el soporte como reflejo de las mentalidades de una determinada época. Jean Tulard afirmó que incluso una película de ficción “puede introducir un testimonio sobre la sociedad, pues hace de reflejo”<sup>4</sup>, sirviendo, por tanto, como fuente instrumental de la ciencia histórica<sup>5</sup> por ofrecer un contraanálisis de la historia oficial, en palabras de Marc Ferro<sup>6</sup>.

Porque, como objeto de su tiempo, el cine nos ofrece una interesante información sobre el contexto histórico de producción, incluso en películas de reconstrucción histórica o las que responden al género de ciencia ficción. Tras el aparente intento de olvido, el impulso irracional y la creación de un universo figurativo propio, el cine de vanguardia supo registrar, mucho antes de que la mayoría las percibiese, las claves de su época. Aunque esta denuncia no fuera aparente y quedara enmascarada tras el impacto creativo de sus imágenes.

El objetivo del artículo no es analizar las vanguardias cinematográficas en el periodo de entreguerras<sup>7</sup>. Es aproximarse a los temas y metáforas visuales que el género

<sup>3</sup> *Cinematic contextual history*, siguiendo la denominación anglosajona, es una corriente heredera de la línea abierta por Siegfried Kracauer en su tesis doctoral *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, publicada en Princeton en 1947, y de la que son representantes Marc Ferro (especialmente relevante fue su artículo “Sociedad del siglo XX e historia cinematográfica” publicado en la revista *Annales* en 1968), Robert A. Rosenstone (y su excelente trabajo *El pasado en imágenes: en desafío del cine a nuestra idea de la Historia* en los años 90), y los españoles José M<sup>a</sup>. Caparrós o Ángel Luis Hueso.

<sup>4</sup> Jean Tulard, “Points de vue sur les rapports de l’Histoire et le Cinéma”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n.º. 35-36, (1982): pp.17-18.

<sup>5</sup> Caparrós, José María. “Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine”. En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, pp.131-148. Madrid: Ediciones JC, 2008.

<sup>6</sup> Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

<sup>7</sup> Las reflexiones en torno a este tema se remontan a la época. Desde la *Histoire du cinema* de Bardèche y Brasillach en 1937 hasta la *Storia del cinema* de Francesco Pasinetti, estudio publicado en 1939. En la década de los 50 el debate se nutrió con las reflexiones de Jacques-Bernard Brunius que, en su empeño de justificar la necesidad de una nueva vanguardia, hizo un repaso al periodo anterior en *En marge du cinema français* (1954). Peter Weiss siguió la estela en *Cinéma d’avant-garde*, análisis en el que se compilaban reflexiones del autor entre 1953 y 1954, aunque el texto no fue publicado en Alemania y Francia hasta los años 80. En la década de los 60, la reflexión sobre este cine -que tanto había dado que hablar y que estaba en el olvido- fue recuperada gracias al trabajo de Jean-André Fieschi y Noël Burch bajo el título *Cinéastes de notre temps: La première vague*, que se tradujo al formato de programa de

plasmó en forma de delación ante la inacción del mundo moderno o como loa a los cambios que se estaban produciendo, acercándonos, por tanto, al estrecho vínculo que el cine mantiene con la historia en este periodo. Comenzaremos reflexionando sobre la doble capacidad de este soporte como una fuente de memoria y como un soporte al servicio de la propaganda y contra-propaganda para, después, centrarnos en el periodo de estudio de este monográfico desde distintos ejemplos. Analizaremos, bajo el paraguas metodológico propuesto por la Historia contextual del cine, las películas. Lo haremos partiendo de la idea de que el cine, por ser reflejo, que no espejo, de su época, aporta una información que puede resultar muy útil para aproximarse al pasado. Gracias, sobre todo, a su capacidad para mostrar y connotar aspectos relacionados con las mentalidades, relaciones sociales, estereotipos o poderes simbólicos subyacentes. “Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos más profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos-, corren por debajo de la dimensión consciente”, afirmó Krackauer<sup>8</sup>. Trabajaremos con cada una de las películas como si se tratase de una pieza arqueológica que, una vez localizada, debe estudiarse de manera individual y relacionarse con otras teniendo en cuenta dos marcos: el de producción, que ayuda a integrar el análisis artístico con el contexto político y social del lector primero de la imagen, y el de interacción, que nos permite desarrollar una lectura del significado social que alcanzaron estos films. Todo ello para entender cómo las formas experimentales de las vanguardias cinematográficas se convirtieron en descripción y denuncia de los tiempos convulsos que habían llegado o estaban por

---

televisión en 1968. En los años 70 y 80, David Bordwell en *French Impressionism Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film style* y Richard Abel en *French Cinema The First Wave 1915-1929* desarrollaron sus trabajos en forma de tesis doctoral defendidas en la University of Iowa en 1974 y en Princeton University en 1984, respectivamente. A estos trabajos se sumó la *Histoire du cinema expérimental* de Jean Mitry en 1971, *Il Cinema d'avanguardia 1910-1930* de Paolo Bertetto en 1983 y *Cinéma intégral. De la peinture au cinema dans les années vingt* de Patrick De Hass en 1985. Es interesante mencionar que en la década de los 80 se reactivó el estudio sobre las vanguardias, incluso más allá de las expresiones francesa, rusa y alemana que habían sido profusamente analizadas en las décadas anteriores. Como ejemplo, el estudio de Marianne Lewinsky en *Une avant-garde au Japon: Une page folle de Kinugasa Teinosuke, 1926* sobre la vanguardia japonesa, Christopher Horak en su compilación *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945* sobre la vanguardia estadounidense o el análisis que hace Román Gubern sobre la vanguardia española en su *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. En los 90 toma el testigo Nouredine Ghali en *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt* y Christopher Gauthier en *La Passion du cinema. Ciné-clubs et salle spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, por citar algunos ejemplos. En los últimos años, el tema ha resurgido con los trabajos de François Albera en *L'Avant-garde au cinema* de 2005 o Marie Martin en *Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)*, trabajo publicado en 2008.

<sup>8</sup> Krackauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler* (Madrid: Ediciones Paidós, 1985), p. 14.

llegar. Cómo la indagación en las formas –base fundamental del género– se convirtió en crítica al sistema en un intento de denuncia (fondo).

### EL CINE COMO OBJETO DE SU TIEMPO. MEMORIA Y ESTRATEGIA

Las imágenes técnicas son cortes de espacio y tiempo, por lo que refieren un “allí” y un “entonces”<sup>9</sup>. De esta manera, son rastro (precisamente por mostrarnos un lugar y un momento) y también resto, ya que se han materializado en un soporte. Son testigo y registro de la historia y, por tanto, una fuente de gran valor para los historiadores. Capturan algo que ha ocurrido pero que no ha pasado gracias a su congelación en un instante de realidad, en el caso de la fotografía fija, o varios instantes, en el caso del cine. Sobre esta capacidad ya reflexionó John Berger al comparar la fotografía con la memoria:

*Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan y son estimulados por la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan la razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo*<sup>10</sup>.

Y ese ser memoria vincula el cine con la realidad, aunque no todos los *films* se muevan, a priori, bajo el interés de reflejar el pasado o presente de forma consciente. Como objeto de su tiempo, una película concentra información relevante que nos acerca al periodo en el que se produce, aunque debemos tener siempre presente que toda imagen técnica, a pesar de su aparente objetividad –más obvia en el caso del cine documental–, no deja de ser una representación de la realidad que responde a motivaciones estéticas, ideológicas o culturales de su autor o comitente.

Y esa representación se hace de distintas formas. En la década de los años 80, Denis Richet, al margen de señalar la diferencia entre films de no ficción (subdivididos

---

<sup>9</sup> Rodríguez de las Heras, Antonio (2010). “L’ús pedagògic de la fotografia històrica”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, núm. 15, pp. 41-54.

<sup>10</sup> John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (Murcia: Mestizo, 1998), p. 280.

en noticiarios y documentales) y de ficción, abrió el camino para la identificación de tres tipos de películas que se vinculan, a través de distintas formas fílmicas, a acontecimientos y sucesos del pasado: *reconstrucción histórica*, *ficción histórica* y *reconstitución histórica*. La primera categoría recoge aquellos *films* que, aunque no recuperan un episodio histórico, tienen un gran valor sociológico como reflejo de su tiempo. Las películas de ficción histórica están caracterizadas por plasmar un momento acontecido, pero donde la historia se emplea, únicamente, como “marco referencial”<sup>11</sup>. Por último, las películas de reconstitución histórica sí tienen como fin representar un suceso o acontecimiento lo más real posible, pero, por el camino, nos ofrecen, en forma de huellas o pequeños rastros, una relevante información sobre cómo se entiende ese pasado en el presente: “A veces las películas nos hablan tanto de la sociedad que las ha realizado como del hecho histórico que intentan evocar”<sup>12</sup>, afirma Pierre Sorlin. Y en un contexto como el que vamos a estudiar, el del periodo de entreguerras, se dan las tres formas fílmicas.

Pero al margen de ser memoria, el cine es un medio del que se ha servido la autoridad para crear estrategias de propaganda capaces de generar corrientes de opinión a favor del sistema: propaganda de estado. Edward Bernays fue contratado por el presidente Woodrow Wilson para convencer a la opinión pública estadounidense de que el país debía intervenir en la I Guerra Mundial. Una empresa difícil porque en aquel momento la población todavía veía en Inglaterra la fuerza opresora del antiguo colonizador en un pasado no tan remoto. Basó su programa en la idea de que había que “moldear la opinión pública sin mostrarlo”<sup>13</sup> y para ello se sirvió de apelaciones al inconsciente colectivo, del *Committee on Public Information* (C.P.I.) en manos del periodista George Creel, y de todos los medios a su alcance, algo que también se hizo en otros países<sup>14</sup>. De hecho, el uso, y abuso, de la propaganda en los estados protagonistas

---

<sup>11</sup> Caparrós, *op. cit.*

<sup>12</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985).

<sup>13</sup> Bernays, Edward, *Crystallizing Public Opinion*. Eastford: Martino Fine Books, 2019

<sup>14</sup> En este contexto resulta de interés mencionar los trabajos de responsables de la propaganda de estado durante la I Guerra Mundial. George Creel en Estados Unidos, Stuart Campbell en Inglaterra, Walter Nicolai en Alemania y Tonnelet en Francia escribieron sus memorias al frente de distintas instituciones dedicadas a la propaganda durante la Gran Guerra en *How We Advertised America: the First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to*

del primer conflicto a escala mundial del siglo XX hizo que incluso el gobierno estadounidense, una vez finaliza la guerra, pidiera un informe militar sobre las actividades propagandísticas llevadas a cabo en el periodo 1914-1919 por Alemania<sup>15</sup>.

Si nos centramos en el soporte cinematográfico, y más allá de los noticiarios que se proyectaron en las salas de cine antes de la sesión, conocidos como *Newsreel*, el gobierno estadounidense apoyó *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, D.W. Griffith, 1915) mientras censuró películas antibelicistas como *The Spirit of '76* (*El espíritu del 76*, Robert Goldstein, 1917), inspirada en la Guerra de Secesión, y que fue tachada de anti-británica y traidora, convirtiendo a su director en el único estadounidense encarcelado por la producción de una película antipatriótica<sup>16</sup>. Más interesantes resultan ejemplos que hablan de un cambio de tono a la hora de explicar cinematográficamente lo que estaba ocurriendo en el viejo continente. El 4 de abril de 1917 Estados Unidos entró oficialmente en guerra. Antes, el posicionamiento de películas sobre el tema -aunque con clara vocación de representar la dualidad “buenos versus malos”- se hizo desde una perspectiva pacifista en la que se intentó buscar una solución diplomática al conflicto. Por ejemplo, en *Civilization* (*Civilización*, Ince, Reginald Barker y Raymond B. West, 1916). Un éxito comercial del momento que fue considerada por el *Democratic National Committee* fundamental para la re-elección del Presidente y que incluía una secuencia muy significativa: Jesucristo hace ver a un coronel del ejército alemán que acaba de fallecer que la guerra siembra muerte y destrucción. No deja de ser una película pacifista, pero con un posicionamiento claro: al que se le hace entender que la solución a los conflictos políticos no pasa por el campo de batalla es a un alemán, no a un francés o inglés. La incorporación de Estados Unidos a la guerra hizo que el tono fuera más violento, como se muestra en *Hearts of the World* (*Corazones del mundo*, D.W. Griffith, 1918). De una forma brutal se muestra el daño que el ejército alemán provoca en una aldea francesa en la que dos jóvenes enamorados deben suspender su boda ante la entrada del ejército enemigo. Fue, en forma de ficción cinematográfica, uno de los mejores movilizadores de masas que el gobierno

---

*Every Corner of the Globe* (Creel, 1920), *Secrets of Crewe House; The Story of a Famous Campaign* (Campbell, 1920), *Nachrichtendienst, Presse und Volksstimmung im Weltkrieg* (Nicolai, 1920) y *A travers les lignes ennemies. Trois années d'offensive contre le moral allemand* (Tonnelet, 1922).

<sup>15</sup> Military intelligence Branch Executive Division, General Staff, U.S.A., *Propaganda in its Military and Legal Aspects*, Washington, 1919.

<sup>16</sup> Slide, Anthony. *Robert Goldstein and 'The Spirit of '76'*. Maryland: Scarecrow Press, 1993.



estadounidense encontró para convencer a un país de que había que proteger a la población civil europea de Alemania. Y la importancia que tuvo el cine en este contexto hizo que la no utilización del soporte se viera como una de las causas de las derrotas encadenadas que sufrieron los alemanes. El gobierno, aunque demasiado tarde, puso en marcha la Bild- und Filmamt (B.U.F.A) el 30 de enero de 1917 y Universum-Film AG (U.F.A) el 18 de diciembre de 1917. La segunda para producir películas comerciales. La primera, centrada en películas militares como *Bei unseren Helden an der Somme* (*Con los héroes del Somme*, 1917), un documental que pretendió responder visualmente a la perspectiva que de una de las batallas más sangrientas mostraron los británicos en *The Battle of the Somme* (*La Batalla del Somme*, William F. Jury, 1916). Con motivo de su estreno la prensa alemana llegó a criticar abiertamente que las autoridades entendieran tarde el poder de la propaganda visual y que descuidaran al inicio de la guerra “incluir en el despliegue bélico las más importantes de estas armas –se refiere a las intelectuales–: la fotografía y el cine”<sup>17</sup>.

El cine también ha servido como base de propaganda para dañar otros sistemas o colectivos. *Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (*El flecha Quex*, Hans Steinhoff, 1933) es un buen ejemplo. Seis meses después del ascenso de Hitler, se estrenó este film de la U.F.A. que está basado en la novela homónima de Karl Aloys Schenzinger de 1932. Sirviéndose de un hecho real, el asesinato en Berlín de Herbert Norkus el 24 de enero de 1932, se elevó a la categoría de mártir al joven que defendió, hasta la muerte, los valores del nacional-socialismo frente a su familia socialista. Tanto es así que se puede considerar “una obra clave en la historia del cine alemán, en la que la metamorfosis política del país tiene una clara transcripción a la estética fílmica”<sup>18</sup>. El objetivo está claro: mostrar los valores de esa nueva Alemania (ordenada, valiente, patriótica y pulcra) que deben imponerse a los del viejo sistema (marcado por la violencia, la idea de presente, el impulso de la sinrazón y el desorden) de socialistas y bolcheviques. Este final es ejemplo perfecto de “Realismo Heróico” (“Heroische realisme”), promotor de una vuelta al modelo clásico de belleza como vehículo para fomentar el nacionalismo asociado a las ideas de sacrificio, deber y devoción<sup>19</sup> y en el

---

<sup>17</sup> *Vossische Zeitung*, 28 de abril de 1917.

<sup>18</sup> Rafael de España, “El cine nazi. Temas y personajes”, *Historia Contemporánea*, nº. 22, (2001): 153.

<sup>19</sup> Marcuse, Herbert. *Negations* (Boston: Beacon Press, 1968), pp. 29-30.

que la muerte por estos valores se presenta como heroica. Este movimiento, que sirvió como una forma de expresión de las teorías raciales del Tercer Reich<sup>20</sup>, nació como contraposición al arte moderno, que es tachado de degenerado (“Entartete Kunst”) por su influencia bolchevique y judía. El *Dadaísmo*, *Cubismo*, *Expresionismo*, *Fovismo*, *Impresionismo*, *Surrealismo* y *Nueva objetiva* son consideradas expresiones de la perturbación de los artistas y muestra inequívoca de la “impureza política y racial”, en palabras del crítico cultural Max Nordau en su obra *Entartung* de 1892<sup>21</sup>.

La misma estrategia sirvió para moldear la representación de un enemigo común a quien culpar de los problemas de Alemania y así conseguir fortalecer la identidad de grupo. El cine de la época es un reflejo del antisemitismo del régimen. Como recuerda Rafael de España, el 8 de noviembre de 1937 se inauguró en el *Deutsches Museum* la exposición “Der ewige jude” con la clara intención de mostrar la amenaza que suponía el pueblo judío. En la muestra ya se incluía la proyección de fragmentos de películas, con un sesgo antisemita, que fueron compilados en el documental “*Juden ohne Maske*” (Walter Botticher, 1937). No fue hasta los años 40 cuando se estrenaron los primeros proyectos de ficción en contra de los judíos, como la reconstructiva *Jud Süß* (*El judío Süss*, Veit Harlan, 1940). Basada en la novela de Lion Feuchtwanger (que ya inspiró a la británica *Jew Süß*, Lothar Mendes, 1934), la película recuperó a Joseph Süß Oppenheimer, un judío del siglo XVII al que se presenta como el siniestro responsable de promover un movimiento migratorio de judíos a Württemberg. Como señala Fabrice D’Almeida:

*Le cas des stéréotypes des races inférieures, que les nazis cherchent à imposer, illustre de quelle manière une thématique et un système sémitique sont exprimés tantôt sous une forme réaliste, pseudo-scientifique, tantôt d’une façon allégorique*<sup>22</sup>.

Son algunos ejemplos del periodo de entreguerras que nos ayudan a entender el poder que se dio al cine como un arma. En aquel momento como estrategia y hoy, tantos años después, como memoria o memorias –cuando se contraponen dos visiones diferentes de una misma realidad– de los acontecimientos. Por tanto, si el cine es

<sup>20</sup> Adam, Peter. *Art of the Third Reich* (New York: H.N Abrams, 1992), p. 177.

<sup>21</sup> Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2001).

<sup>22</sup> D’Almeida, Fabrice. *Images et propaganda* (Tournai: Casterman, 1995), p. 117.

memoria y estrategia, es fuente y agente de la historia<sup>23</sup>. Incluso cuando no se trata de películas fomentadas o respaldadas por la autoridad, como ocurre en una parte de las películas de la *avant-garde*, y cuando las formas puedan distraer el mensaje de fondo.

### **LA AVANT-GARDE COMO AGENTE Y CATALIZADOR EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS**

La ruptura estética escondió, más allá de un deseo de desencorsetamiento de las normas artísticas impuesta, un discurso movilizador que, en algunos casos, tuvo consecuencias en el devenir histórico. La búsqueda de nuevas formas de representación (la forma) fue una manera de canalizar el deseo de cambio que se produjo tras el estancamiento del soporte (de ahí la obsesión por poner el foco en la propia materialidad de la imagen) y del colapso de la sociedad moderna (el fondo): "...la disgregación en la visión del mundo engendraría un despedazamiento 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"<sup>24</sup>.

En el caso concreto del cine, en definitiva, se presentó como una manifestación y elemento esencial del periodo<sup>25</sup>. La tecnología al servicio del arte en interesantes piezas como *Le retour à la raison* (*Retorno a la razón*, 1923) de Man Ray a partir de sus conocidos fotomontajes; *Ballet Mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy (1924), una película abstracta, dadaísta, cubista y con tintes futurista que contó con la cámara de Ray y que fue estrenada en la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* de Viena; *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926), una animación de siete minutos en la que las espirales rotando y frases en francés sin sentido aparente cobran protagonismo en un ejercicio excepcional de cine dadaísta y surrealista; o el film más reconocido, y ya mencionado, *Un chien andalou*. A pesar de que Luis Buñuel siempre habló de su trabajo como ejemplo de antivanguardia, hoy se considera el mejor exponente de cine

---

<sup>23</sup> Vicente Sánchez-Biosca. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid: Catedra, 2006).

<sup>24</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros y Fronteras*. (Madrid: Paidós Ibérica, 2004), p. 9.

<sup>25</sup> Buffet, Gabriele: "Cinématographe", 391, n° 3 (1917): 4.

surrealista. Un poema visual que se mueve entre sueños y delirios y que escapa a la lógica y lo racional con la intención de “negar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior”<sup>26</sup>. Man Ray, que un año antes había estrenado el cortometraje de ficción–basado en poemas de Robert Desnos– *L'Étoile de mer* (*La estrella de mar*, 1928), la utilizó como corto telonero al estrenar la también surrealista *Les mystères du Château du Dé* (*Los misterios del castillo de dados*, 1929), tras el encargo del Vizconde Charles de Noailles.

Pero el cine de vanguardia, más allá de ser el resultado de la modernidad, también fue un medio para demostrar su derrumbamiento a través del efecto de extrañamiento perceptivo (*ostranenie* en ruso, *Verfremdungseffekt* en alemán). Como afirmó Aragón en 1919, el cine de vanguardia fue, aunque pareciera entretenerse en la forma, la mejor hipótesis para una explicación del mundo<sup>27</sup> y, en muchos casos, se convirtió en un agente catalizador que, en forma de crítica visual, proyectó en tela blanca un sinfín de imágenes para reclamar una respuesta en el espectador.

Y esta idea del cine de experimentación como soporte contenedor de ideas a difundir se puede intuir incluso antes de iniciarse la segunda década del siglo XX. En 1918 Apollinaire reflexionó sobre el cine como “el arte popular por excelencia” capaz de hacer “comulgar” a la muchedumbre<sup>28</sup>. Y algo más tarde, en 1937, Hanns Eisler y Ernst Bloch defendieron abiertamente la necesidad de que, una vez superada la fase de experimentación, la vanguardia del proletariado (*Vorhut*) y la vanguardia artística (*Avant-garde*) confluyeran para que la obra resultante se pusiera al servicio de las “tareas sociales”: “El arte de la verdadera vanguardia muestra precisamente que no quiere separarse de la vida cotidiana, pero la contiene, la comprende y la transforma”<sup>29</sup>.

La situación que atravesó Europa entre las dos guerras mundiales obligó a dejar de lado las diferencias entre *Vorhut* y *Avant-garde* para emprender una lucha común. El arte se politizó, de una forma más aparente, con el auge de los totalitarismos. El Frente

<sup>26</sup> Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 129.

<sup>27</sup> Aragón, Louis. “Photogénie de L. Delluc”, *Littérature*, nº 16 (120:37.)

<sup>28</sup> Apollinaire, Guillaume. “L'Esprit nouveau et les poètes”, *Mercure de France*, nº 491 (1918): 385-396.

<sup>29</sup> Citado por François Albera, *La vanguardia en el cine* (Buenos Aires: Manantial texturas, 2009), pp. 128-129.

de Izquierda de las Artes –cuyo lema era “revisar la ideología y la práctica del llamado arte de izquierda, y abandonar el individualismo para incrementar el valor del arte para el desarrollo el comunismo”<sup>30</sup>- se convirtió en ejemplo de otros proyectos. Muchos artistas de vanguardia se afiliaron a partidos políticos, como Fernard Léger en Francia y Luis Buñuel en España que lo hicieron al Partido Comunista, y utilizaron el cine como medio de denuncia.

Al margen de esta capacidad del cine como compromiso y medio para la difusión de ideas, la vanguardia cinematográfica recurrió sistemáticamente a la representación del tiempo y, por tanto, de forma directa o indirecta, sus distintas corrientes fueron vehículo para la reflexión de su presente. Algunas veces esa representación se hizo en forma de metáfora, por ejemplo, invocando a la circularidad como crítica a la involución o empleando el avance inmerso de la cinta con el objetivo de, en forma de juego visual, plasmar la imposibilidad de distinguir el pasado, presente y futuro. Como afirma M<sup>a</sup> Soliña Barreiro: “El tránsito a contrapelo de la historia permite descubrir y revivir ruinas históricas condenadas al fracaso y al olvido por el tiempo en avance. El pasado puede ser rescatado y reintegrado en un nuevo discurso sobre la historia”<sup>31</sup>. Otras veces mostrado con anhelo un pasado mejor, criticando la mecanización del ser humano para encajar artificiosamente en el ritmo que impone la sociedad moderna o proyectando un futuro onírico en el que se superan los problemas generados por los conflictos contemporáneos. Por tanto, ya fueran los grupos de vanguardia más politizados, como los que trabajaron desde la perspectiva del constructivismo soviético o el dadaísmo alemán, o los que buscaron la revolución estética por encima de todo, estas manifestaciones cinematográficas, como hijas de su tiempo, fueron un soporte de representación crítica del momento histórico.

### **El Kino Glaz, un arma de concienciación**

---

<sup>30</sup> Ósipovich Pertsov, Víctor. “Mayakovski y LEF”. *Academia de Ciencias de la URSS del Departamento de Literatura y Lenguas*, nº 4, 1954.

<sup>31</sup> María Soliña Barreiro, “La Historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte”, *Index Comunicación*, nº. 7 (2017), p. 24. Interesante el trabajo de la autora al estudiar el tema de la historicidad y lo original en el cine de vanguardia en Europa y trazar siete categorías temporales de subversión: tiempo reversible, tiempo dislocado, tiempo proyectado, tiempo intenso, tiempo circular, tiempo anulado y tiempo mecanizado.

La relación más obvia entre cine-vanguardia y su tiempo es la que se dio en el documental, un género por entonces floreciente<sup>32</sup> pero que no se impuso, y lo hizo poco a poco, hasta la década de los años 30. Dziga Vertov, mientras se responsabilizaba del primer noticiario cinematográfico soviético en junio de 1918 ("Kino-Nedelia"), dirigía documentales como medio para el cambio y bajo la idea de mostrar la realidad sin filtros ante la "inhumana imposibilidad de la pupila de cristal de la cámara". Y comenzó a experimentarlo en su primer trabajo: *Godovshchina revolyutsii (Aniversario de la Revolución, 1918)*, en el que se muestra la evolución desde la Revolución de Febrero en Petrogrado hasta la vida idealizada en una granja colectiva. En *Shestaya chast mira (La sexta parte del mundo, 1926)* realizó un ejercicio creativo como crítica a la sociedad burguesa caracterizado por la ausencia de soporte narrativo y que fue, es, una crítica a la sociedad burguesa. Fascinante la imagen de la proa de un rompehielos soviético abriéndose camino en mitad del Báltico como metáfora de la revolución comunista contra el capitalismo, o la escena en la que enfrenta, a través de una trepidante contraposición de imágenes, la vida burguesa y la de los explotados por los burgueses: felices bailarines de *foxtrot* frente al trabajo de los obreros manejando maquinaria pesada en una fábrica; una mujer sentada ante una copiosa mesa y engullendo sin parar frente al trabajo de la doncella que la sirve; charla de mujeres con joyas y hombres fumando cigarrillos observando el baile de un grupo que se mueve al ritmo de la música que suena en un fonógrafo frente a esclavos trabajando en plantaciones; elegantes mujeres con ostentosos abrigos de piel frente a otras recogiendo semillas y cuidando a sus hijos; o un grupo de niños de los pueblos samoyedos que escuchan un discurso de Lenin a través de un fonógrafo, y que contrasta con el dispositivo que los burgueses emplean para el mero entretenimiento. La nueva sociedad, en definitiva, estaba en marcha y uno de los motores para esa activación fue el ojo de Vertov.

Alberto Cavalcanti, brasileño y padre del *cinema novo*, estrenó ese mismo año *Rien que les heures* (1926), una sinfonía urbana que es subgénero del documental clásico inaugurado por Charles Sheeler y Paul Strand en *Manhatta* (1921). Se trata de una reflexión del paso del tiempo en un día y noche en la ciudad de París que podría ser el retrato de cualquier lugar porque, como advierte desde los primeros títulos, "Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas". Es una clara

---

<sup>32</sup> Carlos Tejada, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (Madrid, Cátedra, 2008), p. 110.

crítica a la homogeneización de la vida moderna en un entorno moderno. Lanza una mirada impresionista a lo cotidiano, rechazando el protagonismo de la sociedad burguesa al romper, en mil pedazos, una fotografía de unas elegantes mujeres que ha presentado antes bajando y subiendo unas escaleras. Tras la escena, un aviso: “... c’est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...”.

En esta misma línea Walter Ruttmann dirigió *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927) que, inspirándose en el trabajo de Vertov para *Kino-Nedelia*, plasma la vida cotidiana durante un día en actos que corresponden a los cinco momentos de la jornada en una ciudad moderna como la capital alemana. Amanecer tranquilo, la intensa actividad de las horas de trabajo, el descanso del medio día, el relax de la tarde en la que los berlineses disfrutaban de las terrazas y la noche cosmopolita. Cinco momentos del día, cinco ritmos musicales diferentes compuestos por Edmund Meisel, en los que la atención se centra en lo mecánico y en los que el humano (siempre anónimo y fugaz. Lo importante es la acción, no el individuo) aparece como elemento de la máquina o como un *atrezzo* del sistema. Como comparsa del propio ritmo. Se trata del hombre mecanizado por la métrica de la urbe. Destaca la fascinación del director por los maniquís automatizados y por los relojes que marcan las pautas. ¿Acaso quiso mostrar, en forma distópica, el futuro del humano? Estas imágenes

*expresan la potencia mecánica, la sumisión del espíritu a la materia, el mecanicismo de la vida, la conformidad del individuo, un ser que termina siendo asimilado a una cosa; en definitiva, la pérdida de humanidad del hombre moderno, cuya incapacidad emotiva y empática lo aleja del Otro con terribles consecuencias...*<sup>33</sup>.

Una secuencia especialmente significativa es la que retrata a un grupo de burgueses comiendo copiosamente en restaurantes y terrazas mientras una mujer y sus dos hijos observan amargamente la escena, unos menores trabajan y un gato intenta hacerse con algo que comer revolviendo en un cubo de basura. Imágenes que se contraponen a la de un león enjaulado que se hace con una pieza de carne. Su estreno –

---

<sup>33</sup> Emilio Martínez, “A propósito de Berlón (o desmontando a Ruttmann). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental”, *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº. 842, (2009).

el 23 de septiembre en *Tauentzien-Palast*— es ejemplo del éxito que alcanzaron algunas películas del género. El director quiso replicarlo en *Melodie der Welt (Melodía del mundo, 1929)*, documental encargado por una naviera especializada en viajes de placer (*Hamburg-Amerika Linie*). En la película Ruttmann exporta la experiencia en forma de cuatro actos que buscan explicar el mundo buscando interconexiones (religión, formas de divertimento, tradiciones, vida cotidiana, formas de afrontar la muerte y los funerales) y que es, a pesar de responder a un formato comercial, un interesante ejemplo de su tiempo y la diversidad de un planeta por descubrir.

Hans Richter reflexionó sobre la delicada situación económica de Alemania y la muestra como detonante de la decadencia humana en *Inflation (1928)*. Inolvidables sus ocho minutos en los que con la técnica *stop motion animation* el director sumerge al espectador en el caos y la opresión que supone que el mundo se mueva frenéticamente a golpe de monedas, billetes y cifras que, la mayoría, no puede alcanzar. Como se lee en el film: “A counterpoint of declining people and growing zeros”. La pieza es un ejemplo de cómo se abogó por un cine atento a las preocupaciones políticas urgentes de una Alemania rota por la inflación en la que vivió el país tras la I Guerra Mundial.

Con el mismo argumento, pero centrado en el incipiente mundo Hollywood, se estrenó el cortometraje *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (Robert Florey y Slavko Vorkapich, 1928), una película considerada la primera muestra de cine vanguardista estadounidense<sup>34</sup>. Relata la falta de humanidad que existió en la industria cinematográfica estadounidense cuando un aspirante a actor—Jules Raucourt— se ve frustrado en su sueño de alcanzar el éxito. Para los ejecutivos es sólo un extra, un número, el 9413, que se ha tatuado en la frente mientras engulle los papeles de las películas que ha estudiado. Durante la escena aparece, de forma distorsionada, la palabra “Dreams” vinculada a una cámara que rueda, el estreno de una película, las grandes salas de cine, las manos de un productor manejando compulsivamente billetes y al actor subiendo, una y otra vez, escaleras por las que no consigue avanzar. Una reflexión meta-referencial pero que, al igual que en el caso anterior, es una denuncia al sometimiento de las duras condiciones que impone el sistema.

---

<sup>34</sup> Taves, Brian. Robert Florey and the Hollywood Avant-Garde”. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.



Un año después, y tomando como fuente de inspiración el trabajo de Ruttmann, Vertov dirigió *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), un relato extraordinario en el que ritmo y plástica van de la mano para reflejar el vértigo que produce la vida urbana en Rusia. Con tintes constructivistas y futuristas, aplicó su teoría del Cine-Ojo (*Kino-Glaz*) en la que, expresamente, se separó de la idea de representación (que vincula a la literatura y teatro) para explorar las posibilidades del director como espectador y hacedor de imágenes reales sin intervención de guión o intertítulos. A través de fotogramas congelados, ángulos holandeses, *stop motion*, *travelling*, exposición doble, entre otros recursos, Vertov lleva al espectador a entender el nacimiento de una nueva Rusia bajo un régimen antizarista que ha conducido al país a la modernidad. Todo a través de la mirada del camarógrafo protagonista de la película.

La transformación que produjo la modernidad a través de la mecanización en un espacio rural se muestra en *Staroye i novoye* (*Lo viejo y lo nuevo*, 1929) de Eisenstein y Grigori Aleksandrov. Una película experimental que narra el cambio social que se vive en una aldea con la adquisición de un tractor. En definitiva, es una reflexión cinematográfica sobre la industrialización como base de la ideología comunista. Un grupo de campesinos se despierta al mismo tiempo que el día (inolvidable la secuencia en la que la sombra proyectada en un campo árido va desapareciendo con el amanecer) para afrontar una nueva jornada extenuante de trabajo en la que la mula y el campesino quedan agotados (planos enfrentados de los ojos derrotados, exhaustos, de un labrador y de una bestia). Se presenta la llegada de la máquina como una experiencia orgasmática. Una mujer – Marfa Lapkina–, que ha impulsado el trabajo colectivo en la aldea para fomentar la productividad, es rociada por un fluido blanco al cruzarse con el tractor controlado por un hombre con apariencia de piloto de carreras. La modernidad había llegado. Antes, la máquina es capaz de hacer brotar la árida tierra en una secuencia en la que siete tractores desfilan en círculo hasta crear un surco profundo en el que se germina, nacen los tallos, crecen hasta convertirse en macollos, arrancan las vainas y se transforman en espigas. Todo en unos segundos en los que las distintas etapas se convierten en planos sucesivos que se cierran con la última: un almacén repleto de sacos de trigo. Unos meses antes del estreno de la película, y hasta 1933, Stalin hizo forzosa la colectivización agraria en forma de *koljós*, por lo que una película se convirtió, una vez más, en motor de concienciación de una medida política.

Al mismo tiempo Mikhail Kaufman estrenó *Vesnoy (En primavera, 1929)*, un documental soviético que refleja las duras condiciones que impone el invierno ucraniano y la esperanza en la llegada de la nueva estación. Toda una metáfora, a través de un bello ejercicio estético, de la esperanza en un nuevo sistema que, por fin, acabe con la opresión anterior.

Un año después, Jean Vigo estrenó en Francia *À propos de Nice (A propósito de Niza, 1930)*, película en la que se vuelve la mirada a la ciudad como espacio reflejo de la injusticia social. Mientras un grupo disfruta de una jornada de descanso en las playas de la Riviera Francesa, y que el director presenta en una secuencia inicial como muñecos que llegan en un tren de madera y que son arrojados sobre una mesa de casino, otros muchos intentan sobrevivir en los barrios más marginales de la urbe.

Al mismo tiempo, y con el mismo espíritu, se estrenó *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Impresiones del viejo puerto de Marsella, 1929)*, documental alemán que transita entre lo social y el cine experimental, en el que László Moholy-Nagy, por primera vez como director de película, nos sitúa en la avenida principal y los barrios populares alrededor de La Canebière.

Buñuel pasó de dirigir *Un chien andalou* a *Las Hurdes. Tierra sin pan (1933)*, primera película que rodó en España, y única de género documental. Y lo hizo inspirado por la lectura de un estudio de Gregorio Marañón sobre la comarca cacereña y de un análisis antropológico firmado por Maurice Legendre. Una pieza que “se sitúa entre el documental etnográfico, el cine de denuncia social y el aquelarre goyesco”<sup>35</sup> y que fue prohibida por el gobierno español tras su estreno en el *Palacio de la Prensa* de Madrid y por el gobierno francés en 1937 y hasta después de la II Guerra Mundial. Memorable es la secuencia de las abejas que atacan y consiguen acabar con un burro que transporta los panales.

El belga Joris Ivens estrenó *Misère au Borinage (1934)*, un medimetro que denuncia las condiciones de vida de los mineros del sudoeste del país - recuerda a la posterior *Coal Face* del brasileño Alberto Cavalcanti (1935) en la que critica el duro trabajo en las minas de carbón en Inglaterra-, y que le aleja de *Regen (Lluvia, 1929)*, un poema cinematográfico rodado en Amsterdam. La película fue co-dirigida por el

---

<sup>35</sup> Román Gubern, *Historia del cine*. (Barcelona, Lumen, 2000), p. 165.

austríaco Henri Storck que en 1936 estrenó *Les maisons de la misère*, un documental ficcionado, realizado por iniciativa de la *Société National des Habitations à Bon Marché* y que retrata la injusticia social en barrios marginales. El carácter de la obra se explica desde el inicio: “Le but de ce film est de représenter la plaie des taudis dans son atroce vérité. Toutes les scenes sont inspires de faits authentiques et ont été tournées dans leur cadre réel”. En treinta minutos el director hace un repaso visual por la problemática más extendida en estas zonas desamparadas. Secuencias que retratan la dura actividad en las fábricas, el desamparo de niños que no son atendidos por sus padres por dedicación al trabajo, el frío de las familias por vivir en infraviviendas, el hambre, ... Pero también la solidaridad entre vecinos y la esperanza en una situación mejor, especialmente al final de la película en el que se muestran los barracones en proceso de derribo para construir modernos edificios. El *film* se inicia y termina con piezas de “Die Dreigroschenoper”, una ópera musical adaptada de la británica “The Beggar's Opera” de John Gay (1728) por Bertolt Brecht y el músico Kurt Weill, estrenada en 1928 y que es una abierta crítica al capitalismo.

Ese mismo año se estrenó *Tierra de España*, película propagandística dirigida por Joris Ivens, escrita por John Dos Passos y Ernest Hemingway y con la voz de éste y de Orson Welles. Un ejemplo perfecto de cine militante en apoyo a la República en el contexto de la guerra civil española.

¿La experimentación en las formas no esconde, más allá de lo aparente, una explicación o denuncia del mundo? Como defendió Buñuel cuando estrenó *Las Hurdes. Tierra sin pan*, las preocupaciones del presente coinciden con las propias de los movimientos de vanguardia.

### **El arte de crear historias como denuncia**

Fuera del documental también hubo crítica. La experimentación no supuso una evasión del presente, como defendía Buñuel, y eso se exportó a la ficción a pesar de que Légér había defendido que “el argumento es el gran error del cine”<sup>36</sup>. Y fueron tres los marcos fundamentales, que no únicos, de su desarrollo: Unión Soviética, Alemania y Francia.

---

<sup>36</sup> Gubern, Román. *Historia del Cine* (Barcelona: Lumen, 2000), p. 162.

Eisenstein, obsesionado por incorporar la realidad al arte, fue el perfecto ejemplo junto a Vertov de cine de experimentación como una forma de propaganda hasta la imposición del realismo socialista. En *Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*, bandera de la vanguardia cinematográfica, lo muestra a través del conflicto entre planos como el que protagoniza la célebre secuencia de la carga de los cosacos en la escalera. Y en *Stachka (La huelga, 1925)* aplicó lo que llamó “montaje de atracción”, es decir, uso de elementos que interrumpen la acción con el objetivo de activar al espectador, tal y como se aplica en la secuencia de la masacre de obreros montada sobre imágenes documentales filmadas en un matadero. Vsevolod Pudovkin, partiendo del constructivismo, lo explora en su trilogía *Mat (La madre, 1926)*, *Konets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo, 1927)* y *Potomok Chingis-Khana (Tempestad sobre Asia, 1928)*. El director Aleksandr Dovzhenko con la posterior *Zemlya (Tierra, 1930)* concluye la tercera parte de la trilogía de Ucrania, tras *Zvenigora (1928)*, una crítica a la burguesía, y *Arsenal (1929)*, un canto antibelicista que nos sitúa en la Ucrania devastada tras la crisis provocada por la I Guerra Mundial. *Zemlya* es una mirada algo ambigua sobre las Nueva Política Económica de Lenin (célebre es la secuencia en la que la imagen de tres campesinos ricos y chulescos se presenta tras la de tres bueyes mascando hierba) y el cambio producido gracias a las medidas tomadas por Stalin (al plano anterior le siguen varios que muestran campesinos pobres esperando ilusionados la llegada de un tractor. Algo que el director presenta con planos de sus rostros filmados en contrapicado) en una película que reflexiona sobre el ciclo de la vida, la interconexión hombre-naturaleza y la llegada de la máquina como revolución.

Toda esta experimentación confluye en *Octubre (Eisenstein, 1927)*, relato cinematográfico basado en la novela de John Reed. La película abrió la puerta al llamado “montaje intelectual” que parte de la idea de que los conflictos de la imagen no sólo deben emocionar. Deben presentar ideas. Nos sumerge en el contexto de los sucesos que germinaron en la revolución bolchevique tras el derrocamiento del zarismo, la gestión del gobierno provisional, la llegada del exiliado Lenin y el asalto al Palacio de Invierno. Esa presentación de ideas conduce al espectador hacia una reconstrucción (recordada es la desaparición de todos los pasajes protagonizados por Trotski que sí fueron filmados pero que se ocultaron por el tijeretazo censor de Stalin) de los acontecimientos producidos aquellos días.

*Novyy Vavilon* (*La nueva Babilonia*, 1929) de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, directores representantes de la *Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS) influenciados por el dadaísmo y futurismo, es un interesante ejemplo de cómo volver la vista atrás para reflexionar sobre el presente. La protagonista, Louise Poirier, es la dependiente de una tienda en el París de 1870. Un dechado anónimo de cómo el pueblo francés, ante la inacción de las autoridades, se levanta contra la invasión prusiana. En definitiva, la película es una muestra de cómo animar a la lucha de clases empleando como marco un acontecimiento pretérito.

En otro escenario, los alemanes y austriacos desarrollaron un cine de raíz expresionista que mostró la angustia en la búsqueda desesperada por la esencia perdida y que fue un retrato de la distorsión que marcó la vida de aquellos que no se encontraban bajo el endeble marco de los engañosos felices años 20. Bajo la dislocación de escenarios, la asimetría, la teatralización y la temática siniestra se escondía un grito crítico. “El cine de posguerra pareció insistir en acentuar su carácter enigmático, macabro, siniestro, mórbido. Refleja el proceso de repliegue «en la profundidad del alma» que llevó a cabo la población durante este periodo de incertidumbre”<sup>37</sup>.

*Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) abrió una puerta por la que ya se habían asomado Paul Wegener en *El estudiante de Praga* (1913) y Henrik Galeen en *El Golem* (1914). Wiene emplea la figura de un sonámbulo dirigido por la mente perturbada de un doctor como crítica hacia el país y a la utilización de nuevas técnicas propagandísticas como medios de control social. Tema que repetiría Fritz Lang en *Dr. Mabuse, der Spieler* (*El doctor Mabuse*, 1922), primera adaptación de la novela de Norbert Jacques, y que ahonda en un personaje que disfruta dirigiendo el destino de los demás. Estos ejemplos no dejan de mostrar personajes con tintes monstruosos, representación del control individual sobre el colectivo al que se impone su voluntad recurriendo al miedo o al convencimiento mental a través de la manipulación.

Al margen de estos primeros ejemplos, un grupo de directores alemanes y austriacos, dentro y fuera del expresionismo, emplearon sus *films* como crítica proyectando tres miradas a la historia. Al pasado, a través de la memoria, aunque fuera

---

<sup>37</sup> Krackauer, op. cit.

en forma de relato ficcional. Al presente, a través de la experiencia. Y al futuro empleando como canal la prospectiva. Y lo hicieron recurriendo a esos monstruos y situándoles en contextos pretéritos desde la óptica expresionista, como en la obra de Paul Wegener y Karl Boese *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*El Golem*, 1920), película en la que el rabino Rabino Löw moldea una criatura creada por arcilla (léase la alusión al mito de Prometeo) en la Praga del siglo XVI. También en el trabajo de Friedrich Murnau *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, 1922), obra maestra del cine en la que se retrata a un vampiro que siembra el terror en la Transilvania de 1838. Interesante ejemplo es el de *Das Wachsfiguren Kabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Paul Leni y Leo Birinsky, 1924), que gira en torno a lo fantástico y lo terrorífico y que, en forma de monstruos, rescata figuras históricas como el califa Harun al Raschid, Iván el terrible y Jack el destripador. También se muestra en *Vampyr - Der Traum des Allan Grey* (*Vampyr, la bruja vampiro*, 1932) de Carl Theodor Dreyer, que se había consagrado con la producción francesa *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), y que en este caso aborda el tema del Mal. La crítica ha visto en este *film* una precognición de la llegada del nazismo. Impresionante la secuencia en la que el director nos sitúa en la posición de un joven que sueña estar muerto y que “contempla” desde el ataúd el arreglo del féretro en el que reposa y el traslado al cementerio.

La segunda opción es recrear el presente en alusión directa a las duras circunstancias de vida y desde la óptica de la *Neue Sachlichkeit* (“Nueva Objetividad”). Un buen ejemplo es *Die Freudlose Gasse* (*Bajo la máscara del placer*, 1925), película en la que George W. Pabst, adaptando la novela de Hugo Bettauer, muestra las consecuencias de la I Guerra Mundial en una Viena mísera en la que un mutilado de guerra no encuentra empleo, cientos de personas hacen eternas colas para conseguir alimento y Greta Rumfort, personaje que interpreta Greta Garbo, debe prostituirse para poder sacar a su familia adelante. Interesante resulta *Geheimnisse einer Seele* (*Misterios de un alma*, 1926), en la que Pabst explica el significado del tan de moda psicoanálisis con el caso real de un paciente tratado por Freud que desarrolló un miedo irracional y, al mismo tiempo, una atracción inexplicable a los cuchillos. La noticia de la muerte de un vecino del protagonista precipita la inestabilidad de un hombre aparentemente tranquilo

pero expuesto a las duras circunstancias. Es un retrato interesante del periodo de entreguerras.

La ciencia ficción es un recurso utilizado, también, para la crítica de las condiciones de vida en la flamante sociedad industrial. Lo hizo Fritz Lang en *Metropolis* (1927). El colapso en el año 2000 de una megalópolis en la que la mayoría trabaja sin descanso para mantener la alegre vida de una minoría de hedonistas, bajo el ambicioso proyecto de su propietario Joh Fredersen, es una denuncia del antagonismo violento del periodo de entreguerras. La apuesta, que se presenta en la última secuencia (*Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein!* / *El mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón!*) es el entendimiento. Toda una declaración de intenciones en un momento en el que Europa se tensa entre el ascenso de los totalitarismos de corte fascista y comunista.

En Francia el impresionismo cinematográfico, y su deseo de explorar las sensaciones, se impuso a principios de los años veinte para impulsar después otros movimientos de vanguardia. *Fièvre* (1921) y *La femme de nulle part* (*La mujer de ninguna parte*, 1922) de Louis Delluc, *Eldorado* (1921) de Marcel L'Herbier, *La Roue* (*La Rueda*, 1923) de Abel Gance y *Cœur fidèle* (*Corazón fiel*, 1923) de Jean Epstein abren una etapa de experimentación artística en las formas seguida por las posteriores *La coquille et le clergyman* (1928), inspirada en un texto de Antonin Artaud y dirigida por Germaine Dulac (defensora de la noción “cine-puro”) o *Le Sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*, 1932), ópera prima de Jean Cocteau. Ambos films surrealistas. También en la figurativa *Paris qui dort* (*París que duerme*, 1924) de René Clair. Un rayo creado por un científico ha caído sobre la ciudad paralizando su vida ante el extrañamiento del guarda nocturno de la Torre Eiffel que parece no haberse visto afectado por el fenómeno. Al margen de mostrar la modernidad de las grandes capitales, la película es un canto a la felicidad relacionada con la libertad del individuo que disfruta del progreso sin estar a su servicio. O en el interesante ejemplo de realismo poético de Jean Vigo en *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège* (*Cero en conducta*, 1933), un mediodmetraje en forma de sátira que fue censurado hasta febrero de 1946 por enviar un mensaje antipatriótico en el relato de la rebelión de cuatro jóvenes en el colegio. La experiencia de Vigo durante su infancia le sirvió de inspiración.

*El problema, para mí, es, por desgracia, más grave. Mi preocupación, más vasta y más casta. La infancia. Chavales a los que abandonan una tarde de octubre, a la vuelta de las vacaciones, en el patio de un colegio de alguna provincia, bajo la bandera que sea, pero siempre lejos de su casa, en la que les espera el cariño de una madre, la camaradería de un padre, si es que este no ha muerto*<sup>38</sup>.

En el *film*, Tabard, uno de los chicos, mientras sostiene una bandera pirata en mitad de la noche, lee una declaración que alienta al resto de sus compañeros de habitación en el internado: “¡La guerra está declarada! ¡Abajo los maestros! ¡Abajo los castigos! ¡Viva la revolución! Libertad o muerte. ¡Nuestra bandera debe ser izada! ¡Mañana todos lucharemos con libros viejos, viejas latas de metal y zapatos viejos! La munición está en la buhardilla. Bombardearemos a los viejos pasmadotes del Día de la Conmemoración. ¡Adelante!”, dice el joven. Toda una declaración de intenciones de esa nueva generación. La arenga es seguida de una lucha de almohadas, la izada de bandera y una pseudo procesión en la que uno de los chicos es portado sobre una silla y seguido por el resto.

Unos meses antes Buñuel estrenó *L'age d'or* (*La edad de oro*, 1930). Tras el éxito de *Un chien andalou* llegó la crítica más ácida a una sociedad enferma a través de provocaciones con la intención de “hacer estallar la sociedad y cambiar la vida”<sup>39</sup>, tal y como defendió el turoloense al hablar de la importancia del surrealismo. Su proyección terminó con la prohibición de la película días después de su estreno (y hasta 1980) y la confiscación de sus copias por parte de la policía, algo que corroboraría “en el fondo, la eficacia crítica y demoledora de la película de Buñuel y la gran debilidad y fácil vulnerabilidad de la sociedad a la que ponía en la picota”<sup>40</sup>. La denuncia al poder (burguesía y cúpula eclesiástica), la putrefacción del alma humana, el estancamiento social, la violencia como medio, el sexo como hostigamiento, la privación de libertad, ... Una transgresión visual como antítesis de un pasado que se presenta idealizado y que no deja de ser un ejercicio de autorreflexión. Reveladora, por ser una clara crítica al

<sup>38</sup> Afirmó el director cuando presentó la película en Bruselas. Citado por Paulo Salès Gomès, Paulo (1999). *Jean Vigo*. (Barcelona, Circe Ediciones, 1999), p. 184.

<sup>39</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro. Memorias* (Barcelona: Plaza y Janés, 1982), p. 120.

<sup>40</sup> Román Gubern, *Historia del cine*. (Barcelona: Lumen. 2000), p. 165.



deseo de perpetuación e impasibilidad de la burguesía, es la secuencia en la que un gran carro tirado por bueyes atraviesa el salón, algo que parece ser invisible para los asistentes.

## CONCLUSIONES

Como apuntábamos, el cine es arte, tecnología, medio de comunicación y también una fuente de conocimiento por ser un objeto de su tiempo que refleja, a través de un relato visual, las preocupaciones de su presente. Desde esta perspectiva, puede aportar una información relevante para la comprensión histórico-cultural de un suceso o periodo. El cine de vanguardia, además, nos acerca a la visión clarividente de un grupo de directores que, en distintos países, nos presentaron de forma crítica los cambios que habían llegado o estaban por llegar. A través del estrañamiento artístico y de una visión prospectiva en muchos casos, su cine agitó al espectador en forma de reprobación o propaganda animándole a convertirse en espectador-partícipe.

Esta experiencia sirvió de base para una nueva generación de cineastas que, en una segunda ola, empleó también la forma como recurso para llegar al fondo. Y es que, más allá de las “vanguardias históricas”, muchos directores a lo largo del siglo XX emplearon el mismo sistema rupturista y de fractura de convencionalismos artísticos para, al mismo tiempo, reivindicar la triada cine-experimentación-denuncia social. De esta forma, vincularon esa indagación artística al compromiso porque entendieron su obra como un grito para la transformación social y, por tanto, la cámara como un arma. La “cámara fusil” de la que habló Julianne Burton al referirse al cine latinoamericano de la década de los 60-70<sup>41</sup>. Y fueron los nuevos directores de la Generación del 68 los que recuperaron la inherencia del cine de vanguardia del periodo de entreguerras en forma de *Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Nuovo cinema italiano*, *New American Cinema*, *Junger Deutscher Film* en Alemania, el *cine de deshielo* de los países de la órbita comunista, *Cinema Novo* brasileño, el *Nuevo Cine Latinoamericano* o la nueva ola nipona, sueca y española. Estas fueron, entre otras, expresiones cinematográficas que, aunque diferentes en su forma, recogieron la esencia de ese cine como reflejo o respuesta al tiempo

---

<sup>41</sup> Burton, Julianne. “The Camera as ‘Gun’: Two Decades of Culture and Resistance in Latin America”, *Latin American Perspectives*, n.º. 5, 1 (1978): 49-76.

convulso, en crisis, que retratan. Y lo hicieron, de nuevo, rompiendo, de forma abrupta o menos radical, con las normas narrativas, estructurales y temáticas establecidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams Sitney, Peter. *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- *Art of the Third Reich*. New York: H.N Abrams, 1992.
- Albera, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial texturas, 2009.
- Ansón, Antonio. “Literatura y cine en la vanguardia francesa: una arqueología visual”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 190, nº 768 (2014): 1-12.
- Apollinaire, Guillaume. “L’Esprit nouveau et les poètes”, *Mercure de France*, nº 491 (1918): 385-396.
- Aragon, Louise. “Photogénie de L. Delluc”, *Littérature*, nº 16 (1920): 37.
- Barreiro, María Soliña. “La Historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte”, *Index Comunicación*, nº 7 (2017): 17-44.
- Berger, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1998.
- Bernays, Edward. *Crystallizing Public Opinion*. Eastford: Martino Fine Books, 2019.
- Buffet, Gabriele: “Cinématographe”, *391*, nº 3 (1917): 4.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Burch, Noël y Fieschi, Jean-André. “La Première Vague”, *Cahiers Du Cinéma*, nº. 202 (1968): 20-25.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Burton, Julianne. “The Camera as ‘Gun’: Two Decades of Culture and Resistance in Latin America”, *Latin American Perspectives*, nº. 5, 1 (1978): 49-76
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2001.
- Camarero, Gloria. et al. *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal, 2002.
- Campbell, Stuart. *Secrets of Crewe House: the story of a famous campaign*. Londres: Hodder and Stoughton, 1920.
- Caparrós, José María. “Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine”, en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, pp.131-148. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- Creel, George. *How We Advertised America: the First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*. Nueva York y Londres: Harper & brothers, 1920.
- D’Almeida, Fabrice. *Images et propaganda*. Tournai: Casterman, 1995.

- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eisler, Hanns y Bloch, Ernst. “Art d’avant-garde et front populaire”, *Travail théâtral*, nº. 28-29 (1977).
- España, Rafael. “El cine nazi. Temas y personajes”, *Historia Contemporánea*, nº. 22 (2001): 151-179.
- Fauchereau, Serge. *Avant-Gardes du XXème siècle. Arts et Littérature, 1905-1930*. Paris: Flammarion, 2010.
- Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Flores, Silvana. “Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso”. *Perspectivas de la comunicación*, nº. 2 (2011): 20-31
- Gorelik, Adrián. “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”. *Punto de Vista*, nº.8 (2005): 583-600.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Harvey, Oscar David. “Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film”. *SubStance*, nº. 41 (2012): 6-23.
- Hueso, Ángel Luis. *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- Krackauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Madrid: Ediciones Paidós, 1985.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2009.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Lénárt, András. “El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la llegada de la democracia (1945-1989)”. *Filmhistoria*, nº. 23 (2013): 1-24.
- Marcuse, Herbert. *Negations*. Boston: Beacon Press, 1968.
- Martínez, Emilio. “A propósito de Berlón (o desmontando a Ruttman). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental”. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº. 842 (2009).
- Moholy-Nagy, László. *Malerei Photographie Film*. Munich: Langen, 1925, p. 22.
- Nicolai, Walter. *Nachrichtendienst, Presse und Volksstimmung im Weltkrieg*. Berlin: Mittler, 1920.
- Noguez Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1979.
- Ósipovich Pertsov, Víctor. “Mayakovski y LEF”. Academia de Ciencias de la URSS del Departamento de Literatura y Lenguas, nº 4, 1954
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Rodríguez de las Heras, Antonio. “L’ús pedagògic de la fotografia històrica”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, nº. 15 (2010): 41-54.

- Rosentstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Ruttman, Walter. "Cine y Arte (1913-1917)". En *El cine alemán de vanguardia de los años veinte* (Der Deutsche Avant-Garden Film der 20er Jahre), editado por W. Schobert. München: Uwe Nitschke, Angelika Leintner, 1989.
- Salès Gomès, Paulo E. *Jean Vigo*. Barcelona: Circe Ediciones, 1999.
- Sánchez-Biosca. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Catedra, 2006.
- *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros y Fronteras*. Paidós Ibérica: España, 2004.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2003.
- Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.
- Sancho Rodríguez, Ángel. Las "Sinfonías Urbanas" como imagen de la ciudad de entreguerras ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2016
- Slide, Anthony. *Robert Goldstein and 'The Spirit of '76'*. Maryland: Scarecrow Press, 1993.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Sougez, Marie-Loup. "Arte y Fotografía (II) Las Vanguardias y el período de entreguerras". En *Historia General de la Fotografía*, editado por Marie-Loup Sougez, pp. 299-366. Madrid: Cátedra, 2006.
- Taves, Brian. *Robert Florey and the Hollywood Avant-Garde*. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Tejada, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Tokine, B. "L'Esthétique du cinéma". *L'Esprit nouveau*, nº.1 (1920): 84-89.
- Tonnelet, Ernest. *A travers les lignes ennemies. Trois années d'offensive contre le moral allemand*. París: Payot & cie, 1922.
- Tulard, Jean. "Points de vue sur les rapports de l'Histoire et le Cinéma". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº. 35-36 (1982): 17-18.
- Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.
- Wolkowicz, Paula. *Vanguardia y política: El cine underground argentino de los años setenta*. Tesis dirigida por Ana Laura Lusnich, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes, 2015.