

NEW LEFT REVIEW 124

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2020

	ARTÍCULO	
SIMON HAMMOND	Los movimientos del caballo	7
LOLA SEATON	Reverdecer la nación	47
GÖRAN THERBORN	Sueños y pesadillas	69
GAVIN RAE	El espejo de Polonia	97
ALICE BAMFORD	Matemáticas y movimiento moderno	116
FRANCO MORETTI	Los caminos que llevan a Roma	135
	CRÍTICA	
ALPA SHAH	Para entender a Modi	148
NICK BURNS	Naciones elegidas	156
OLIVER EAGLETON	Generaciones políticas	169

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

SIMON HAMMOND

LOS MOVIMIENTOS DEL CABALLO

Peter Wollen

PETER WOLLEN FALLECIÓ en diciembre del año pasado en West Sussex, tras vivir diecisiete años con Alzheimer¹. Antes de este prolongado invierno, en su calidad de escritor, teórico, director cinematográfico, comisario de exposiciones y redactor periodístico, fue una figura heroica de la contracultura intelectual británica. Su trayectoria profesional efectuó un recorrido sinuoso. La imagen del «movimiento del caballo» planteada por Víktor Shklovski, y a menudo invocada por Wollen para describir el avance oblicuo e impredecible de la vanguardia, bien podría aplicarse a su biografía. Importante inspirador de revistas, instituciones y colectivos a lo largo de su vida, la *NLR* entre ellas, quizá sea más recordado como precursor de la crítica de *auteur* y la teoría cinematográfica, como codirector de películas experimentales y como importador de fermento intelectual. También se percibía, en un registro más bajo, un desdén vanguardista por la división del arte y la política, de la teoría y la práctica, manifestado en el incumplimiento por parte de Wollen de los límites profesionales e interdisciplinarios y en la concepción que tenía de su trabajo polifacético («No concibo mis libros o mis conferencias como actividades separadas de la escritura de guiones o la creación de películas»)². En su faceta de escritor, tenía disposición de ensayista y los seis libros que publicó, el primero *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), son en cierta medida

¹ Mi profundo agradecimiento a Leslie Dick y Laura Mulvey.

² Peter Wollen, «An Alphabet of Cinema», *NLR* 12, noviembre-diciembre de 2001, p. 122; ed. cast.: «Un abecedario del cine», *NLR* 12, enero-febrero de 2002, p. 107. La edición en inglés del artículo está recogida en *Paris Hollywood: Writings on Film*, Londres y Nueva York, 2002.

recopilaciones. Su obra, que abarca la vida artística e intelectual del siglo XX, semeja más un archipiélago que un continente.

Esta orientación nómada puede en parte explicarse por su procedencia familiar. Nació en 1938, en el barrio londinense de Walthamstow, dentro de una familia socialista y pacifista. El padre era ministro metodista y la familia llevó una vida comprometida y errante, trasladándose cada pocos años a una nueva parroquia, según las exigencias del empleo³. Sus escritos tardíos registran algunos recuerdos duraderos de estos años: las bombas cayendo durante el ataque nazi contra la ciudad, una visita al Festival of Britain después de la guerra, una primera experiencia cinematográfica formativa, el mundo deslumbrante de *El jardín de las delicias* de El Bosco en la colección de Phaidon reunida por su padre. El hijo mayor asimiló las actitudes hacia el dinero, las posesiones y las raíces. Pasando buena parte de su vida laboral sin un salario o un lugar de trabajo estables, Wollen se mantenía inusualmente libre de ataduras, dispuesto con facilidad a asumir nuevos empeños y fases vitales. Esta herencia estaba sin embargo atemperada por un espíritu más libertino. Rechazando la religión por completo, Wollen absorbió a su propio modo las afiliaciones políticas y los intereses estéticos de la familia. Leía prodigiosamente en la biblioteca de su internado metodista, recorriendo todos los estantes; el encuentro revelador con las *Memorias de un revolucionario* de Kropotkin le proporcionó un contraste cosmopolita con el socialismo de las iglesias evangélicas. También desarrolló allí un entusiasmo naciente por el dadaísmo, el surrealismo o el existencialismo. Un informe escolar que comentaba que el muchacho corría «el peligro de convertirse en intelectual» le dio la idea de que eso era lo que deseaba ser⁴.

En 1956, una beca le permitió estudiar Literatura inglesa en el Christ Church College de Oxford⁵. Wollen, sin embargo, recordaba haber aprendido más de su entorno que de la enseñanza oficial; era conocido como poeta y se movía entre una multitud de tendencia *beatnik*. Intelectualmente, su atención se centraba en lo que sucedía en París: un amigo, Patrick Bauchau, había vuelto con ejemplares de *Cahiers du cinéma*. En medio de capiteles y patios, la iconoclastia de los críticos

³ Douglas Wollen habló de su vida como ministro metodista en Ronald Fraser (ed.), *Work*, volumen 2, Londres, 1969.

⁴ Serge Guilbaut y Scott Watson, «From and Interview with Peter Wollen», *Last Call*, vol. 1, núm. 3, primavera de 2002.

⁵ Uno de sus tutores fue J. I. M. Stewart, especialista en Literatura moderna y prolífico escritor de novelas de serie negra bajo el pseudónimo de Michael Innes.

reunidos en torno a la revista de André Bazin (Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer, Truffaut) –que defendían a los directores de westerns y películas de gánsteres hollywoodienses llamándolos *auteurs*, dotados de una estatura igual a las grandes sombras del arte y la literatura– tuvo un efecto electrizante. Años después, describiendo la perspectiva crítica que esto promovió, Wollen estableció un contraste drástico con sus predecesores inmediatos en la crítica inglesa, Raymond Williams y Richard Hoggart, tanto por la concepción que tenían de la cultura como forma de vida de una comunidad, como por la aprensión a que en el caso británico esta estuviera amenazada por el influjo de la cultura de masas estadounidense⁶. Por el contrario, como crítico, a Wollen le interesaban el arte y la estética, no la cultura en un sentido más holístico, algo que las producciones de Hollywood no hicieron sino incentivar. Desde su punto de vista, la cultura británica estaba anquilosada y necesitaba vigorización desde más allá de sus orillas.

A la fuga

A Wollen no le preocupaban las calificaciones de Oxbridge y aprobó a duras penas sus exámenes finales con la nota más baja. Resultó que la Literatura inglesa no le apasionaba; escribió su artículo Milton sobre Elvis Presley. Atrapado por el reclutamiento para el servicio militar, poco antes de que fuese derogado, intentó sin éxito evitarlo declarándose objetor de conciencia. Rechazando por solidaridad la graduación de oficial, Wollen se convirtió en una figura aislada y pronto desertó. La década de 1960 estaba cerca y él se encontraba inmerso en una situación precaria: malas calificaciones, sin perspectivas inmediatas ni recursos con los que contar, inconformista por temperamento y huyendo de la policía militar.

¿Adónde ir sino a París? Cuando llegó a la ciudad en agosto de 1959, los jóvenes iconoclastas de *Cahiers du cinéma* experimentaban sus primeros triunfos como directores. Wollen recordaba haber ido a ver *À bout de souffle* de Godard todos los días de la semana que se estrenó, en marzo de 1960, cautivado por la adoración y la profanación que la película hace de la tradición cinematográfica, gracias a su mezcla de películas de serie B y movimiento moderno, que hacía creer «que se pudiera amar a los

⁶ Hoggart se quejó de los efectos de la cultura de masas estadounidense, ejemplificada por los *milk bars*, en *The Uses of Literacy* (1957). Williams, aunque preconizó el estudio de las formas populares, se mantuvo en general alejado de las producciones de Hollywood.

dos al mismo tiempo»⁷. Asiduo del Beat Hotel, Wollen trabajaba en la librería Le Mistral para mantenerse. En las salas de proyección de la Cinémathèque Française, donde la *nouvelle vague* había recibido su propia educación cinematográfica, comenzó a evolucionar «de entusiasta a crítico y finalmente a teórico»⁸. Otros dos cinéfilos, Eugene Archer y Andrew Sarris –varios años mayores que Wollen y ya abriéndose camino como críticos cinematográficos en Nueva York– también peregrinaron a la *rive gauche* durante este periodo. El trío sería fundamental para la difusión de los valores de la *politique des auteurs* en todo el mundo anglófono⁹. Wollen conservó la fidelidad a esta formación y su «amor obsesivo» por el Hollywood clásico no disminuyó a pesar de sus posteriores intereses de vanguardia (a este respecto, mantuvo un rumbo parecido al de Godard). «Sigo defendiendo el cine de autor. Sigo dando prioridad a la vanguardia», insistía en 1997¹⁰. La distancia no era tan grande como pudiera parecer: la teoría del autor podía considerarse «la última de una serie de revoluciones críticas del siglo xx en nombre del “movimiento moderno” y en contra del *ancien régime* de los valores artísticos»¹¹. El telón de fondo más amplio en la formación intelectual de Wollen fue, de hecho, el resplandor crepuscular del movimiento moderno en el periodo de posguerra, que experimentó un florecimiento en el cine y una última ronda de actividad vanguardista.

Wollen regresaba a Londres de vez en cuando, moviéndose en el medio contracultural. Compartió piso en Westbourne Terrace con el futuro fundador del periódico alternativo *International Times*, John Hopkins, «Hoppy»; cuando este se fue, ocupó su habitación Barry Miles, otro redactor del *International Times* y fundador de la galería y librería Indica. Pronto, sin embargo, volvió a partir. Un amigo de Oxford, David Sladen, por aquel entonces redactor de la revista literaria *New Departures*, iba a atravesar en todoterreno el continente hasta Irán y necesitaba compañero.

⁷ P. Wollen, «JIG», en *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit., p. 74.

⁸ P. Wollen, «Who the hell is Howard Hawks?», *ibid.*, p. 61. Wollen aludiría a la importancia de «la magnífica Cinémathèque de París» en *Signs and Meaning in the Cinema* [1998], Londres, 2013, edición ampliada, p. 86.

⁹ Un artículo de Andrew Sarris, «Notes on the Auteur Theory in 1962», al que se atribuye la primera traducción de la doctrina de *Cahiers du cinéma* al inglés, se publicó en un número especial de *Film Culture* (núm. 27, invierno de 1962-1963), ideado por Sarris y Eugene Archer, también amigo de Bauchau. Wollen frecuentaba a Archer en París, pero no conoció a Sarris hasta más adelante.

¹⁰ Peter Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen» [1997], incluido en P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 237 y 218.

¹¹ P. Wollen, «The Canon», *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit., p. 218.

Wollen, a quien poco era lo que le retenía en Londres, aceptó de buena gana. La motivación era transportar propaganda clandestina para la oposición política contra el *sah*. Finalmente, tras llegar a Teherán en el invierno de 1960, después de estar a punto de morir intoxicado en Turquía, Wollen se instaló varios meses en el barrio de Pich-e Shemiran, absorbiendo la historia, la arquitectura y la literatura de la ciudad –le asombró encontrar avenidas con nombres de poetas–, mientras enseñaba inglés en una escuela de magisterio. El golpe respaldado por Occidente contra Mosaddegh fue seguido por un dilatado periodo de represión en Irán. El tiempo que Wollen pasó en el país coincidió con un periodo de inestabilidad, con la deposición de un primer ministro y el nombramiento de otro, acompañados por brotes de agitación social y violencia estatal. Ser testigo de todo esto tuvo un «importante efecto político» y dio un ímpetu inmediato a su faceta de escritor¹². Cuando regresó a Londres, los recientemente instalados redactores de la *NLR*, con quienes se había relacionado en cierto grado en Oxford, le pidieron que escribiese un reportaje sobre el país, el primero de los análisis sobre el Tercer Mundo que se convertirían en elemento distintivo de la revista.

Temiendo aún que lo detectara la policía militar, Wollen escribía bajo el pseudónimo de Lucien Rey¹³. «Persia in Perspective» era un análisis panóptico en dos partes, publicado secuencialmente en el primer semestre de 1963: abarcaba la geografía, el desarrollo y la composición social, y proporcionaba una explicación extensa de la historia del país. En él se perciben ya los rasgos distintivos del estilo prosístico de Wollen: sobrio, preciso, autoritativo, reacio a la retórica, formal en su estilo, pero salpicado de destellos imaginativos, aforismos y una repentina presión de sentimiento o inflexión personal. Lo que emerge de su retrato es un país de «contrastes e incongruencias sorprendentes –yuxtaposiciones de lo nuevo y lo viejo, lo extranjero y lo local, lo urbano y lo rural, lo sedentario y lo nómada», cuyas «tensiones y contradicciones» derivaban principalmente del «impacto deformador del imperialismo»¹⁴. La conexión emocional forjada por sus experiencias es más evidente en el diagnóstico del momento: mientras que fuera de Irán «un ejército de

¹² Laura Mulvey y Peter Wollen, «From Cinephilia to Film Studies», entrevista incluida en Lee Grieveson y Haidee Wasson (eds.), *Inventing Film Studies*, Durham y Londres, 2008, p. 224.

¹³ El alias lo inventó el redactor de la *NLR* Roger Murray, porque sugería una nacionalidad cómodamente ambigua, pero claramente no británica. Posiblemente Lucien Goldman y Fernando Rey proporcionaran una inspiración subliminal.

¹⁴ Lucien Rey, «Persia in Perspective – I», *NLR* 1/19, marzo-abril de 1963, pp. 39, 41.

apologistas políticos, escritores-fantasma y mentirosos bien pagados» describía al *sah* como un gobernante progresista y dinámico, «la miseria y el miedo» que padece su pueblo nunca llega siquiera mencionarse. Aunque no había cambio inmediato a la vista, Wollen pronosticaba que el régimen soportaría una oposición creciente; el epílogo registraba una renovada oleada de levantamientos populares. Otros artículos de Lucien Rey contribuyeron a la cobertura mundial de la revolución y la contrarrevolución por parte de la revista. Después de Irán, Wollen evaluó las perspectivas futuras de la revolución en Zanzíbar –inicialmente «la chispa más reluciente de África»– tras su integración en la Tanganika continental. Más tarde escribió sobre las masacres de comunistas en Indonesia, basándose en los informes reunidos por Benedict Anderson y Ruth McVey para trazar un relato sobre los acontecimientos que precipitaron el exterminio del Partido Comunista de Indonesia¹⁵.

En el cine

Junto a sus textos políticos, Wollen desempeñó una función destacada en el establecimiento del ritmo cultural de la revista. Se convirtió en editor de una nueva sección denominada «Motifs», cuya primera entrega publicada a comienzos de 1964 presentaba estudios sobre el compositor John Cage, el pianista Cecil Taylor y –esta fue una aportación propia de Wollen– el director de películas de serie B Samuel Fuller. Wollen escribía también reseñas breves sobre novelas, obras de crítica e historia (bajo las iniciales L. R.), la primera de las cuales sostenía que la obra más reciente de Burroughs debía leerse a pesar del profundo nihilismo de la misma. Uno de los logros editoriales de Wollen fue el de introducir una serie de escritores de otros países, como el escritor vanguardista iraní Sadegh Hedayat y el poeta italiano Franco Fortini. De este último, Wollen aplaudía su manejo del compromiso artístico y político en una época en la que «el poeta se ve atrapado entre los epitafios y los manifiestos»; el objetivo era, por el contrario, construir una cultura poética a partir de la «herencia fragmentaria» de la revolución que sobrevivió al periodo estalinista, el legado de las corrientes del surrealismo y del «realismo social» y, más importante, de poetas «emigrados internos» como Brecht, József, Hikmet o Zukovsky¹⁶. Las propias investigaciones posteriores sobre la vanguardia las efectuaría conservando un espíritu similar.

¹⁵ Lucien Rey, «The Revolution in Zanzibar», *NLR* 1/25, mayo-junio de 1964, p. 29; «Dossier of the Indonesian Drama», *NLR* 1/36, marzo-abril de 1966.

¹⁶ Lucien Rey, «Franco Fortini», *NLR* 1/38, julio-agosto de 1966, p. 80.

Las contribuciones más celebradas fueron sus artículos sobre cine, los primeros frutos de una cinefilia alegremente excesiva: en este periodo, Wollen veía entre diez y veinte películas a la semana, recorriendo la ciudad para entrar en cines de barrio y salas alternativas, y las marcaba en su ejemplar de *Vingt ans de Cinéma Américain*¹⁷. Los procedimientos y las afinidades de la teoría de autor fomentaban un espíritu de exhaustividad; años después, Wollen definiría la cinefilia como «una obsesiva fascinación por el cine, hasta el punto de permitirle dominar tu vida»¹⁸. Una compañera en estas excursiones era la igualmente cinéfila Laura Mulvey, hacía poco graduada de Oxford, a quien Wollen conoció a través de amigos de la universidad en la primavera de 1963. Entre 1964 y 1967, bajo su segundo alias, Lee Russell, Wollen publicó una serie de perfiles sobre directores que abarcaba tanto el cine estadounidense como el europeo¹⁹. Fueron precedidos por una diatriba declarativa de principios contra *The Contemporary Cinema* de Penelope Houston, entonces directora de *Sight and Sound*. La revista, financiada por el British Film Institute (BFI), era la fuerza dominante en la crítica de cine británica y sus colaboradores también gozaban de fama en los periódicos y las revistas nacionales. Para Wollen y quienes pensaban como él, había llegado a personificar una ortodoxia convencional. La reseña presentaba el libro de Houston como ejemplo de estas deficiencias y lo acusaba de esnobismo cultural, relativismo impresionista, falta de método y carente de interés en el estilo, entre otros defectos. Demostraba, escribió él, todo lo que faltaba por conseguir en la crítica cinematográfica británica y la futilidad de intentarlo «sin ir armado de una metodología ni un fin ideológico o estético serio»²⁰.

Los once estudios sobre directores que siguieron –obras lacónicas de crítica de autor que parecían una serie de fuegos de artificio– fueron la primera aportación de Wollen para solucionarlo. Reflejan una vívida argumentación. Siguen, como es natural, la plantilla de *Cahiers du cinéma*,

¹⁷ Jean-Pierre Coursodon e Yves Boisset, *Vingt ans de cinéma américaine (1940-1960)*, París, 1961.

¹⁸ P. Wollen, «An Alphabet of Cinema», cit., p. 119; ed. cast.: «Un abecedario del cine», cit., p. 104.

¹⁹ Acerca de este alias: «Lee, ese era uno de los pseudónimos que William Burroughs había usado, ¿cierto? ¡William Lee! Probablemente el Russell procediera de Bertrand Russell. ¡No sé, algo parecido!». Véase S. Guilbaut y S. Watson, «From and Interview with Peter Wollen», cit., 2001.

²⁰ Lee Russell «Culture and Cinema», *NLR* 1/21, octubre de 1963, p. 115. Houston, que se convirtió en editora de *Sight & Sound* en 1956, era una figura clave de la anterior generación de entusiastas del cine británico. Durante su estancia en Oxford una década antes, había sido colaboradora de *Sequence*, la revista cinematográfica de la que surgió el movimiento del «Free Cinema» al que pertenecieron Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson y Lorenza Mazzetti.

pero si bien delinear cada estilo distintivo, ponen el énfasis en el punto de vista del director, en un planteamiento diagnóstico que Wollen atribuía a la obra de Lucien Goldmann, en especial a su estudio de las novelas de André Malraux en *Pour une sociologie du roman* (1964). (Fuller retrata unos Estados Unidos plagados de violencia y tendente a la locura, que él intenta redimir con una inundación de «nacionalismo romántico»; Renoir está comprometido con el humanismo del «hombre corriente» y la vida sencilla, lo que conduce en sus películas a una huida hacia los márgenes de la sociedad y de lo público a lo privado)²¹. Aunque distinguía atributos originales, motivos y preocupaciones integrales, celebrando la capacidad artística y la riqueza conceptual, la serie no se privaba de subrayar los fallos. Los críticos de cine «deben ser despiadados», insistía: la indiferencia aristocrática de Sternberg puede llevarlo a hacer unas películas «ciegas y ridículas»; a Ford puede acusársele de «sus muchas actitudes reaccionarias, su sentimentalismo, sus caídas en la puerilidad»²². Wollen hacía hincapié en la estrechez de miras o en los defectos de visión, las tensiones y los antagonismos de diversos tipos presentes en estos directores.

Las críticas más significativas proceden, quizá, de su análisis de Godard, cuyas películas hasta entonces, sostenía él, estaban marcadas por «la ausencia de política», un vacío que las condena al «desarraigo y la desesperación», en los que «solo quedan los esfuerzos dispersos y prescindibles de artistas y románticos»²³. Aparte de los compromisos políticos compartidos, había una evidente afinidad entre la empresa de Wollen y el proyecto más amplio de la *NLR*, que durante la década de 1960 se empeñó en realizar una profunda reevaluación crítica de la historia y la cultura británicas, así como en efectuar un giro concertado hacia la vida intelectual del continente. Wollen se reiría más tarde de la vena «nihilista nacional» de la revista²⁴. Su proyecto paralelo implicaba un alejamiento

²¹ «Jean Renoir, *NLR* 1/25, mayo-junio, de 1964, p. 57; «Samuel Fuller», *NLR* 1/23, enero-febrero de 1964, p. 89.

²² Respecto a lo despiadado, véanse Lee Russell, «Howard Hawks», *NLR* 1/24, marzo-abril de 1964, p. 85; Lucien Rey, «Josef von Sternberg», *NLR* 1/36, marzo-abril de 1966; Lee Russell, «John Ford», *NLR* 1/29, enero-febrero de 1965, p. 73.

²³ Lee Russell, «Jean-Luc Godard: a Reply to Robin Wood», *NLR* 1/39, septiembre-octubre de 1966, pp. 86, 87. Otro crítico seguidor de la teoría de autor, pero con una constitución leavisista, Robin Wood, había sostenido recientemente en las páginas de la revista que las películas de Godard expresaban un rechazo a una sociedad contemporánea que desecha la tradición cultural; Wollen contestó que Godard contemplaba el arte como antagonista y la sociedad como un mero instrumento de la violencia.

²⁴ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 243. Isaac Deutscher fue el primero en aplicar este término a la *NLR*. Véase Perry Anderson, *English Questions*, Londres, 1992, p. 5.

similar de la cultura nacional; para él, Hollywood, refractado a través de la teoría francesa –ambos anatemas para la opinión respetable–, ayudaría a proporcionar un antídoto contra el provincianismo británico.

Durante este tiempo, pasó un año en Italia trabajando para la *International Socialist Journal*. Fundada a comienzos de 1964, la revista estaba dirigida por Lelio Basso, una figura importante en la izquierda del Partido Socialista Italiano. Publicada en inglés y en francés, su objetivo era proporcionar un foro internacional de debate y colaboración. Wollen se unió en el verano de ese año, viviendo primero en Milán y después en Roma, cuando la revista reubicó allí su sede, y trabajando junto a un amigo de la universidad y de la *NLR*, John Halliday. Además de los deberes editoriales, bajo el disfraz de Lucien Rey, la especialidad de Wollen era el Reino Unido tanto en su país como en el extranjero. Su primer artículo trataba de la situación que se estaba viviendo en la colonia de Adén, un resto del imperio atormentado en ese momento por la revuelta. Después empezó a atacar al gobierno de Wilson, que al comienzo de la crisis de la libra había acudido gorra en mano al FMI, poniendo fin a su plan nacional. Wollen defendía la inversión pública, el control por parte de los trabajadores y la finalización del gasto militar en el exterior («el Reino Unido no debe volver nunca a actuar de gendarme mundial»), al tiempo que criticaba las «soluciones fundamentalmente inadecuadas» que Wilson daba a los problemas estructurales de la economía²⁵.

Este fue también un periodo de posibilidad y capitulación para la izquierda parlamentaria en Italia. El Partido Socialista Italiano entró en el gobierno por primera vez en 1963, como socio menor de los demócratacristianos. Las esperanzas de lograr cumplir parte de su programa pronto se disiparon y el ala izquierda, Basso entre ellos, se escindió como protesta, formando un partido nuevo en enero de 1964. Wollen contribuyó a informar para la *NLR* sobre cómo evolucionaba la situación a comienzos de 1965, cubriendo el prolongado intercambio de cromos de las elecciones presidenciales que había puesto de manifiesto la disfunción de la coalición y proporcionado una victoria simbólica a la izquierda. También efectuó una breve visita de retorno a Irán en 1965; había planes de convertir en libro su estudio sobre el país. Para la *International Socialist Journal*, evaluó la fortaleza de las fuerzas de

²⁵ Lucien Rey, «Aden», *International Socialist Journal* 5-6, septiembre-diciembre de 1964, p. 610; «Labour's First Budget», *International Socialist Journal* 9, junio de 1965, p. 369.

oposición, sosteniendo que el «entreacto actual no debe confundirse con el fin del drama», que la «aparente somnolencia» del país ocultaba «energías frustradas» que con el tiempo hallarían expresión política y barrerían el régimen establecido en ese momento. Para la *NLR* informó sobre las consecuencias de un intento de asesinar al *sah*, viendo pocas esperanzas de juicio justo para los estudiantes a los que de manera oportunista habían vinculado con dicho intento. Rindiendo homenaje a la constancia de estos estudiantes, consideró que inauguraban una nueva fase de la lucha²⁶.

Una insurrección en los estudios sobre cine

En el fermento de mediados de la década de 1960, Wollen vivía precariamente: trabajó para la Bertrand Russell Peace Foundation y para una comisión encargada de un estudio de viabilidad de la presa del Volta, efectuó una primera incursión como guionista, cuando Eugene Archer le animó a adaptar *Las palmeras salvajes* de Faulkner —una de las obras favoritas de la *nouvelle vague*— con la esperanza, nunca hecha realidad, de venderle el guion a Truffaut. De nuevo en Londres, vivió con Mulvey en una gran casa bohemia de Ladbroke Grove, donde en 1969 nacería su hijo Chad. Una invitación —gracias a la calidad de los artículos publicados bajo el pseudónimo de Lee Russell— a unirse al British Film Institute (BFI) en 1966 transformó esta situación. Wollen fue uno de los jóvenes cinéfilos reunidos por Paddy Whannel para administrar el Departamento de Educación del BFI. Whannel acababa de escribir, en colaboración con Stuart Hall, *The Popular Arts* (1964), una aportación precursora al estudio de la cultura popular en todas sus formas como tema de importancia social; ambos perseguirían la ambición expresada en el libro de crear una base institucional que permitiera efectuar dicho estudio. Bajo la dirección de Whannel, el Departamento de Educación del BFI se dotó de un celo militante, actuando en la práctica más bien como un departamento universitario, dirigiendo cursos y seminarios y publicando investigaciones pensadas para promover el cine como materia a la altura del resto de las artes. «En retrospectiva —reflexionaba más adelante Wollen— todo parece positivamente heroico en su optimismo»²⁷.

²⁶ Respectivamente, Lucien Rey, «The Italian Presidential Elections», *NLR* 1/30, marzo-abril de 1965; «Iran Today—and Tomorrow?», *International Socialist Journal* 9, junio de 1965, pp. 382, 388; Lee Russell, «Guilt by Association», *NLR* 1/35, enero-febrero de 1966.

²⁷ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 211. Véase también el obituario a Paddy Whannel en *Screen*, firmado por Wollen y otros: *Screen*, verano de 1980, pp. 10-14.

Entre sus actividades se contaba una serie de seminarios organizados por Wollen en la sede del BFI en el Soho. En «Towards a New Criticism?», escrito por esa época, Wollen planteó las intenciones del grupo de establecer, en un contexto de exclusión del cine de los «bosques sagrados» de la universidad, un planteamiento que tuviera en cuenta la especificidad del mismo como medio de comunicación y que atrajera recursos de las disciplinas cercanas, en especial de la sociología, la lingüística y la semiótica²⁸. Fue un momento fundamental para la difusión de la teoría francesa en el Reino Unido: en ese mismo año, 1967, Frank Kermode dirigió un seminario comparable en el University College de Londres, al que acudieron Barthes y Eco, y al que se le atribuye la importación de teoría a los estudios ingleses. Wollen encargó también una serie de libros bajo la rúbrica «Cinema One», muchos de ellos desarrollados a partir de los seminarios. Eran en su mayor parte monografías sobre autores o géneros: estudios sobre Hawks y Visconti, entrevistas con Pasolini y Sirk, o libros dedicados al *western* y a las películas de gánsteres²⁹. La serie fue una fuente de tensión continua con el vecino Departamento de Publicaciones del BFI, responsable de *Sight & Sound* y también dirigido por Penelope Houston. La disputa llevó a la publicación de una serie conjunta, pero sin colaboración entre bastidores; sus libros respectivos se publicaban de manera autónoma y mostraban intereses opuestos.

El primer libro de Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), se publicó como parte de este corpus recopilatorio. Es el más expresamente teórico del conjunto y él lo describiría más tarde como «una aportación a la rebelión de los estudios cinematográficos»³⁰. Escrito a velocidad vertiginosa en mayo de 1968, reflejaba la sensación de comienzo de una nueva época y de ruptura con la vieja: las agitaciones de ese año,

²⁸ Peter Wollen, «Towards a new criticism? The first series of Film Seminars», *Screen Education*, núm. 41, septiembre-octubre de 1967, p. 90. El libro de Peter Wollen, *Working Papers on the Cinema*, Londres, 1969, que recopila conferencias pronunciadas en los seminarios, incluido un artículo de Wollen titulado «Cinema and Semiology: Some Points of Contact», ofrece una percepción de estos encuentros preliminares.

²⁹ Como editor de la serie «Cinema One», Wollen insistió en que los libros debían proceder sincrónicamente en lugar de seguir un orden cronológico; también se esperaba que hicieran una aportación teórica. Véanse Richard Roud, *Godard* (1967), Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti* (1968), Robin Wood, *Howard Hawks* (1968), Peter Graham (ed.), *The New Wave* (1968), Oswald Stack (ed.), *Pasolini on Pasolini* (1969), Jim Kitses, *Horizons West* (1969), Nicholas Garnham, *Samuel Fuller* (1971), Jon Halliday, *Sirk on Sirk* (1971), Alan Lovell, *Studies in Documentary* (1972), Colin McArthur, *Underworld U. S. A.* (1972), Andrew Tudor, *Theories of Film* (1974).

³⁰ Peter Wollen, «66/88: Thinking Theory», *Film Comment*, julio de 1988, p. 50.

escribiría más tarde Wollen, fueron «un momento de sueños estimulantes» en el que parecía posible «partir en direcciones nuevas y asombrosas». El libro estaba «lleno de la misma sensación de comienzo, de un nuevo planteamiento en los estudios cinematográficos, de una nueva seriedad intelectual, de nuevos avances teóricos, de la promesa de un cine nuevo e, incluso, de los cimientos de una nueva disciplina académica»³¹. La introducción criticaba tanto la posición marginal del cine en el estudio de la estética, como el aislamiento espléndido de la crítica cinematográfica anglófona. A diferencia de ello, el libro se nutría de las nuevas corrientes provenientes de Francia. Wollen decía de sí mismo que se había «enamorado» de *Éléments de sémiologie* de Barthes, un libro fundacional; la primera incursión de Christian Metz en la aplicación de dicho libro, «Le cinéma, langue ou langage?», también proporcionó un estímulo crucial, aunque la posición de Wollen respecto a ambos sería crítica³². La teoría, en ese momento, parecía converger con la práctica y los avances en el cine europeo parecían exigir la aplicación de la semiología y el estructuralismo.

Signs and Meaning in the Cinema está dividido en tres partes. Eisenstein proporciona ante todo un medio eficaz para establecer la capacidad artística, así como la sofisticación teórica del cine. Junto a una reconstrucción de la trayectoria profesional de Eisenstein –su formación como cineasta dentro de la matriz de la Revolución soviética, los logros trágicamente cercenados por el poder de Stalin–, se presenta el desarrollo de sus ideas sobre el montaje, la creación de tipos y la sinestesia, sus sueños de alcanzar una síntesis del arte y la ciencia, del afecto y la idea, y finalmente su retirada al simbolismo. La vanguardia rusa de la década de 1920 –«pasmosa y sorprendentemente original»– supuso una inspiración duradera³³. Faro del matrimonio entre teoría y práctica, Wollen presentó a Eisenstein, contra Bazin, como el primero y quizá todavía el más importante teórico del cine.

En referencia a la teoría de autor, *Signs and Meaning in the Cinema* sostenía que faltaba establecer aún principios teóricos firmes y proponía el estructuralismo como posible solución. La metodología desarrollada para el estudio del mito y el folclore puede, sostiene Wollen, caracterizar

³¹ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 211.

³² *Ibid.*, p. 223. Los textos de Barthes y Metz se publicaron en la revista francesa *Communications*, núm. 4, 1964.

³³ P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., p. 4. Para Wollen, el libro de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Londres, 1962, fue una introducción importante.

al autor al demostrar la existencia de un «núcleo de motivos repetidos», así como un «sistema de diferencias y oposiciones»³⁴. En el caso de Hawks, empleado como caso de estudio, esta estructura de la diferencia radica en la relación existente entre sus aventuras y sus comedias, subvirtiendo estas últimas el sistema de valores de las primeras. El estructuralismo podría proporcionar también un sistema de evaluación: el conjunto más complejo de antinomias presentes en la obra de Ford lo situaba por encima de Hawks. El capítulo exhibe tanto una veta de antielitismo, dado que rechaza cualquier condescendencia hacia Hollywood, como una especie de antipopulismo al insistir en emplear un teoricismo riguroso. Aunque defiende su eficacia, Wollen también amplía los límites del método: la teoría del autor es un sistema útil solo para el análisis de todo un corpus; el hecho de que se centre exclusivamente en el director hace que se desechen muchas características de las películas por considerarlas ruido.

Por último, Wollen proporcionaba una revisión de los debates sobre el lenguaje del cine que se estaban dando en aquel momento entre Barthes, Metz, Eco, Pasolini y otros estudiosos, que en su opinión eran de crucial importancia, porque sin entender el sistema de signos y cómo producen estos el significado, la crítica estaba condenada a una «enorme imprecisión y nebulosidad». La intervención de Wollen fue proponer el pensamiento del pragmatista estadounidense C. S. Peirce y su taxonomía de icono, índice y símbolo, insistiendo en que otras propuestas se habían limitado a uno solo de estos aspectos. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico no operaba de igual modo que el verbal y su análisis exigía un conjunto de herramientas distinto. El modelo de Peirce lograba explicar mejor que el de Saussure el valor de un director como Godard –a esas alturas completamente politizado–, quien, al producir una obra que es «casi una amalgama igual de lo simbólico, lo icónico y lo indexado», era el cineasta que más se había acercado a hacer realidad las posibilidades semióticas del cine, produciendo obras de «significado conceptual, belleza pictórica y verdad documental». El libro acaba con un renovado ataque contra la posición subsidiaria del cine y su exclusión del sistema educativo; en la descripción de Wollen, es una disciplina aun en su infancia: «todavía queda una enorme cantidad de trabajo por hacer»³⁵.

Signs and Meaning in the Cinema sirvió de catalizador para el emergente campo de los estudios cinematográficos y más tarde se convirtió en un

³⁴ *Ibid.*, pp. 75, 77.

³⁵ *Ibid.*, pp. 10, 132, 200.

clásico de esta disciplina. El libro, muy debatido por la nueva cohorte de críticos, tuvo una recepción fuertemente polarizada, en gran medida siguiendo líneas de división generacional. Dentro del BFI, se intensificó de manera sostenida la oposición al Departamento de Educación. Mulvey recordaría más tarde el estado «cercano a la apoplejía» que la mezcla de teoría y cine popular provocó en la administración³⁶. Esto ocurrió en un contexto más amplio de desorden organizativo, mientras se producían llamamientos desde dentro y fuera del BFI a la democratización, la reorganización e incluso a proceder a una sustitución completa del mismo. El reto más decidido se planteó en 1970, cuando un comité de acción, en el que participaba Wollen, redactó un manifiesto exigiendo el cese de los directores e intentó actuar contra ellos en la junta general anual³⁷.

Los llamamientos al cambio se inspiraron en parte en el ejemplo de la Cinémathèque française y coincidieron de hecho con conflictos paralelos acaecidos en París, donde, a modo de salva introductoria de los acontecimientos de 1968, se habían producido protestas por el intento de destitución de su legendario director, Henri Langlois. En el BFI, la culminación tuvo lugar el año siguiente con una represalia por parte de los directores. El Departamento de Educación, ya objeto de desconfianza por sus ambiciones investigadoras y su política cultural, fue identificado como la principal fuente de problemas internos y se encargó una evaluación para cortarles las alas. Whannel y un grupo de colaboradores suyos respondieron presentando su dimisión, lo que puso fin a la edad de oro del Departamento³⁸. Aunque breves, estos años se celebran por su aportación precursora al establecimiento de los estudios cinematográficos como disciplina en el Reino Unido y se consideran fundamentales para el desarrollo de la teoría cinematográfica.

A esas alturas, Wollen había trasladado sus energías a otros proyectos y trabajaba para renovar la revista *Screen* y convertirla en una institución que les permitiera continuar con su trabajo. Anteriormente revista oficial de la Society for Education in Film and Television, *Screen* fue relanzada en la primavera de 1971 como, en palabras de Wollen, «una

³⁶ L. Mulvey, «From Cinephilia to Film Studies», *Inventing Film Studies*, cit., p. 227.

³⁷ A este respecto, véase sobre todo Geoffrey Nowell-Smith, «The 1970 crisis at the BFI and its aftermath», *Screen*, invierno de 2006.

³⁸ La carta de dimisión de Whannel y sus colaboradores fue publicada en *Screen* en el otoño de 1971.

revista militantemente teórica»³⁹. Reuniendo críticos que colaboraban en la *NLR* con un grupo procedente de Cambridge, se convertiría en la revista suprema sobre teoría cinematográfica en inglés, acreedora de un gran impacto en toda la anglosfera. Demostraría también ser altamente polémica, memorablemente acusada de terrorismo intelectual por uno de sus muchos adversarios⁴⁰. Una generación unida inicialmente por la oposición a las opiniones conservadoras se fracturaba entonces por cuestiones de teoría. La controversia no se limitó a la recepción de la revista: sus incursiones en el psicoanálisis fueron recibidas con una oleada de dimisiones en el consejo directivo de esta. En sus primeros años se desarrolló la que se conoce abreviadamente como «teoría *Screen*»: hablando en general, se trataba de una amalgama de marxismo, feminismo, semiótica y psicoanálisis organizada para la crítica ideológica; Mulvey publicaría «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en sus páginas⁴¹. A este respecto, la revista fue en estos años homóloga de *Cahiers du cinéma*, que desde sus comienzos estrictamente estéticos se había vuelto intensamente teórica y política, recibiendo una gran influencia de Althusser y Lacan.

Wollen colaboraba al mismo tiempo con otra revista pariente de la *NLR*, el sorprendente semanario *Seven Days*, dirigido por Alexander Cockburn durante el breve periodo en el que se editó entre 1971 y 1972. Entre sus aportaciones, Wollen escribió ensayos para las páginas sobre ideas; las más destacadas fueron las exposiciones sobre el complejo de Edipo y el surrealismo. El primero sería el concepto principal de sus películas en la década siguiente; el segundo, un ejemplo del tipo de vanguardia –con orientación política, que no se retiraba al formalismo ni al funcionalismo– que él defendía. En otras partes de la revista, dos reseñas críticas demostraron lealtades y aspiraciones: *The Last Picture Show* (1971), dirigida por Peter Bogdanovich, que en otro tiempo había sido crítico y seguidor de la teoría de autor, fue condenada por su reciclaje conservador de elementos del Hollywood clásico, mientras que una historia del realismo en las artes visuales proporcionó ocasión para execrar las limitaciones del mismo.

³⁹ S. Guilbaut y S. Watson, «From and Interview with Peter Wollen», cit.

⁴⁰ Andrew Britton, «The Ideology of *Screen*», *Movie*, invierno de 1978-1979. Otro punto de vista es el de Colin McCabe, «Class of 68», en *Theoretical Essays*, Manchester, 1985.

⁴¹ *Screen*, otoño de 1975.

Nuevas vanguardias

El pensamiento de Wollen evolucionó drásticamente en este periodo. Un nuevo epílogo de *Signs and Meaning in the Cinema*, escrito para la tercera edición de libro publicada en 1972, señalaba varios cambios. En primer lugar, un giro decisivo hacia el cine de vanguardia, influido por el Godard posterior a 1968 y por el cine estructural norteamericano: *Wavelength* de Michael Snow (1967) y *Zorn's Lemma* (1970) de Hollis Frampton, fundamentalmente. Ello fue acompañado por un desplazamiento teórico hacia el posestructuralismo y de la pedagogía a, incipientemente, la realización de películas. Es evidente un cambio de ánimo, de debatir qué *es* el cine a plantear qué *debería ser* el cine. El libro, reflexionaba ahora Wollen, había sido escrito en el contexto de una reconexión del cine con el «movimiento moderno» en las artes. Los grandes avances del movimiento moderno se habían producido cuando el cine estaba en su infancia y su impacto solo se dejó sentir brevemente, antes de ser extinguido por el autoritarismo. Ahora, sin embargo, era posible discernir una nueva convergencia. Dicha convergencia se debía a una variedad de factores, en gran medida derivados de la reciente tecnología de realización cinematográfica, que era mucho más asequible; existía también un estímulo político: las primeras vanguardias habían sido levantadas por los vientos de la revolución; ahora, por el fermento de la revuelta estudiantil y las luchas de liberación. En concreto, Wollen resaltaba la dimensión semiológica del proyecto moderno –la disyunción que provocó entre significante y significado, su concepción de la obra como un texto «abierto, no cerrado; múltiple y no único; productivo antes que exhaustivo»– preparado ahora para avanzar. Dicho compromiso presentaba necesariamente el libro anterior bajo una nueva luz: el autor queda ahora relegado a un «catalizador inconsciente», mientras que Hollywood adquiere significado principalmente porque es confrontándose con él como puede producirse lo nuevo⁴².

Esta sensación de tomar el testigo de la vanguardia formaba parte de un momento de redescubrimiento crítico más amplio. *Screen*, como partícipe en ello, publicó una serie de debates y traducciones, incluidos documentos de *Lefy Novy Lef*, con la intención de reunir una genealogía de práctica radical. Al reflexionar en *Signs and Meaning in the Cinema* sobre el clima

⁴² P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., pp. 133, 140, 145. Véase también Fredric Jameson, «Periodizing the 60s», *Social Text*, primavera-verano de 1984.

intelectual que siguió a la Revolución Rusa, Wollen había observado que con «la ruptura del viejo sistema académico, no se verificó una disminución del ritmo intelectual, sino en realidad una intensificación. Se produjo la cristalización de una intelectualidad auténtica, lo opuesto a una jerarquía académica: como todas las intelectualidades, se construyó en torno al resurgimiento del periodismo y la polémica serios. Teóricos literarios, como Víktor Shklovski en particular, emitieron manifiestos, escribieron folletos, colaboraron con entusiasmo en revistas como *Lef*»⁴³. Había ciertos paralelismos, de los que sus participantes eran plenamente conscientes, con este animado periodo de pequeñas revistas producidas por intelectuales independientes antes de que comenzara la academización del cine.

Ese fue el clima en el que Wollen elaboró un retrato más amplio de las corrientes y el destino de la vanguardia rusa, publicado como «Art in Revolution» en 1971. Inmediatamente después de la Revolución, con la vanguardia adquiriendo predominio, dos ramas recibieron sanción oficial: por una parte, la vanguardia cubista y futurista; por otra, el grupo Proletkult. Inicialmente sus actividades estaban considerablemente superpuestas, pero ello se prolongó durante poco tiempo porque, como subrayó Wollen, representaban dos tendencias muy diferentes: en una, los artistas ponían en práctica sus destrezas de especialistas, en la otra se afirmaba que el proletariado, una vez alcanzado el poder político, produciría su propio arte. En juego estaba la relación entre la clase obrera y una intelectualidad radical, una problemática que finalmente provocó un giro al funcionalismo en el que el arte se subordinó a las exigencias de la producción. Para Wollen, esto descartaba la percepción de las capacidades semióticas y psíquicas del arte; él optaba por aquellos que se aferraban al potencial visionario e imaginario del arte. Ninguna de estas tendencias, en cualquier caso, saldría triunfante. La política cultural de Stalin exigió una vuelta al orden; se conservó un cierto funcionalismo, pero privado de su futurismo. Wollen concluía con la derrota de la vanguardia y una sombría descripción del entierro de Malévich, sepultado en un ataúd blanco con el cuadrado negro supremacista sobre él, pero con una profecía de resurrección: «Un día todos los ataúdes blancos volverán a abrirse y los fantasmas saldrán para retomar el combate»⁴⁴.

Este comentario histórico se produjo con la mirada fija en lo contemporáneo. Otro ensayo clave, «Godard and Counter-Cinema», publicado en 1972, era más explícito, dado que empleaba la película más reciente

⁴³ P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, cit., p. 3.

⁴⁴ P. Wollen, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, 1982, p. 78.

de Godard, *Vent d'est* (1970) para exponer los principios de una estética cinematográfica radical. Este era un momento, escribiría Wollen retrospectivamente, en el que él y otros escribían «borradores con directrices para futuros posibles con el pretexto de teorizar sobre la práctica cinematográfica contemporánea, buscando formas alternativas de hacer cine»⁴⁵. Inspirándose en la taxonomía brechtiana de las diferencias existentes entre el teatro épico y el naturalista, Wollen proponía varios rasgos de diferenciación entre el cine ortodoxo y el contracine, entre la identificación y el extrañamiento, entre la transparencia y el situar en primer plano. Sí se plantea, sin embargo, una crítica contra la creciente desconfianza que Godard experimenta hacia la narrativa y la ficción, y a ella Wollen replica que es una simplificación, ya que el cine no puede simplemente revelar la verdad, sino que produce, por el contrario, significados que deben compararse con otros significados. Anunciando la película como un logro precursor, Wollen insistía no obstante en que solo marcaba el «punto de partida para trabajar en un cine revolucionario»⁴⁶.

Otra intervención trascendental en el discurso del cine radical fue «The Two Avant-Gardes», de 1975⁴⁷. Al igual que Bazin había lamentado una bifurcación en el realismo cinematográfico y expresado esperanzas de reaproximación, en este ensayo Wollen detecta una escisión en el cine de vanguardia entre una corriente representada por el movimiento de la Cooperativa de Cineastas de Nueva York, sede del cine estructural, y la obra más expresamente política de Godard y Straub-Huillet en particular, centrada en torno a París. A pesar de los puntos de contacto, ambas diferían profundamente proponiendo estrategias esencialmente formalistas y estrategias centradas en el contenido, así como postulando modos de producción, instituciones y posiciones culturales diferentes. Wollen lo explicaba como el producto del desarrollo desigual del movimiento moderno y el cine, sosteniendo que la escisión empezó a producirse en la década de 1920 entre aquellos, como Léger y Moholy-Nag, que llegaron al cine desde la pintura, y aquellos otros, que como Eisenstein y Vertov, estaban vinculados con el teatro y la poesía. La pintura estaba singularmente abierta a un arte de significantes puros y de ese modo esta corriente cinematográfica ha tendido a la abstracción,

⁴⁵ Peter Wollen, «Knight's Moves», en Malcolm Turvey y Richard Allen (eds.), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in honour of Annette Michelson*, Ámsterdam, 2003, p. 147.

⁴⁶ P. Wollen, *Readings and Writings; Semiotic Counter-Strategies*, cit., p. 91.

⁴⁷ P. Wollen, «The Two Avant-Gardes», *Studio International*, noviembre de 1975; incluido también en *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*.

mientras que la otra retenía una preocupación por la representación y la narrativa. El diagnóstico de Wollen es en último término la defensa de un tipo de películas concreto, que establece una vía entre las estrategias estrictamente formalistas y las que se guían por el contenido. Concluye con una nota de posibilidad –típica de sus textos en ese momento– de que el cine ofrezca más oportunidades que cualquier otro medio para llevar adelante el proyecto de la vanguardia.

Sujetos de la práctica imbuidos de teoría

Esto representaba tanto la declaración de un cineasta como la de un crítico o teórico. El año anterior se había estrenado la primera de sus colaboraciones cinematográficas con Mulvey. En cuanto teórica y activista en el nuevo movimiento de liberación de las mujeres –participó en la interrupción del concurso Miss Mundo en el Royal Albert Hall en 1970– Mulvey escribió una serie de grandes ensayos que reunían el cine, el feminismo y el psicoanálisis⁴⁸. La obra de ambos convergía ahora en la senda preconizada por Eisenstein de combinar teoría y práctica. En forma y tema, sus primeras películas pretendían sintetizar las dos ramas del cine de vanguardia y forjar una alianza entre la vanguardia y la politización feminista de la imagen. Pueden situarse dentro del florecimiento del cine feminista experimental en la década de 1970, que incluye el trabajo de sus amigas Chantal Akerman e Yvonne Rainer⁴⁹.

Su debut, *Penthesilea* (1974), lo efectuaron durante un periodo de trabajo en la Northwestern University, a invitación de Whannel, usando el equipo del Departamento y el salario de profesor de Wollen como fondos para la producción. Parte de la obra teatral escrita por Heinrich von Kleist en 1808, que revisaba los roles de género de Penthesilea y Aquiles, como base para una profunda investigación del mito de las amazonas en forma de largometraje, sondeándolo como símbolo de la resistencia feminista, así como inscripción de los temores y las fantasías masculinos. La película se divide en cinco partes disgregadas, que se corresponden con las categorías del teatro, el lenguaje verbal –una conferencia itinerante de

⁴⁸ Entre estos se incluyen Laura Mulvey, «Fears, Fantasies and the Male Unconscious» (*Spare Rib*, 1973), «Fassbinder and Sirk» (*Spare Rib*, 1974), «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, 1975) y «Film, Feminism and the Avant-Garde» (1978), entre otros, recopilados en *Visual and Other Pleasures*, Londres, 1989.

⁴⁹ Un modelo de colaboración directorial fue el proporcionado también por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que dirigieron su primera película juntas, *Machorka-Muff*, en 1963.

Wollen–, las artes plásticas, el cine y el vídeo. Se hace hincapié en que las mujeres están excluidas de lo simbólico y de la posibilidad de hablar dentro del patriarcado; en la descripción posterior de Wollen, esta película y las dos que la siguieron eran «expediciones simbólicas en busca del lugar desde el que las mujeres pudieran emitir los contrasignificados reprimidos del discurso patriarcal»⁵⁰.

Durante ese periodo Wollen se dedicó a la enseñanza de manera intermitente. Tras la Universidad de Northwestern, asumió una estancia en la Universidad de Essex, uno de los primeros puestos dedicados al cine en las universidades inglesas. Patrocinada por el BFI, esta fue una iniciativa que sobrevivió a la partida de Whannel⁵¹. Wollen decidió, de manera típica en él, instalarse en el Departamento de Lingüística y junto con su enseñanza de cine estableció una clase sobre semiótica. Ese año también tuvo un éxito importante como guionista, con el estreno de *El pasajero* (1975) de Antonioni, un *thriller* existencial escrito en colaboración con su amigo Mark Peploe. Los dos habían colaborado en varios guiones a finales de la década de 1960, pero este fue el primero que prosperó al comprarlo Carlo Ponti. Antonioni, MGM y Jack Nicholson supusieron un cambio de ritmo –Wollen bromeaba que *Penthesilea* podría haberse realizado con lo que costó la fiesta para la prensa en Cannes–, pero esta fue su última empresa de este tipo; su atención estaba absorbida por el cine experimental y teórico⁵².

Para entonces se había desarrollado en Londres una cultura cinematográfica radical dotada con una red de pequeñas revistas, un conjunto de instituciones que incluía la London Film-Makers' Co-Op y la Independent Filmmakers Association, con las que Wollen colaboraba estrechamente, y el respaldo económico del BFI y el Arts Council. El momento culminante fue el International Forum of Avant-Garde Film celebrado en 1976, que Wollen coorganizó con la intención de promover el diálogo entre las diversas ramas del movimiento. En una reflexión manifestada veinte años después, Wollen sugirió que la convergencia se había logrado con gran éxito en el Reino Unido, donde durante un tiempo el cine de vanguardia se estableció como una «fuerza nacional»⁵³.

⁵⁰ Peter Wollen, «The Field of Language in Film», *October*, verano de 1981, p. 53.

⁵¹ En Richard Dyer, «The BFI Lectureships in Film», *Screen Education*, verano de 1976, se relata la evolución de este puesto.

⁵² P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 227; «The Passenger», cit., en *Time Out* 4-10, julio de 1975, p. 9.

⁵³ Peter Wollen, «Together: Hitchcock and Len Lye», *Sight & Sound*, 1 de julio de 1996, p. 34.

La segunda película de Mulvey y Wollen, *Enigmas de la esfinge* (1977) emergió de esta atmósfera. De nuevo, la película aplicó la estrategia vanguardista al mito, la representación, el lenguaje y el patriarcado, en este caso para abordar la maternidad en cuanto categoría política y psicoanalítica. Dividida en secciones, en este caso los elementos teóricos y simbólicos están expresamente dispuestos en torno a un relato dramático central contado en trece tomas panorámicas de 360 grados. El aparato conceptual se centra en la función de la Esfinge en el mito de Edipo, propuesto como representación del lugar que ocupan la madre y el inconsciente femenino en el orden simbólico. En lugar de mero diagnóstico, Wollen describió la película como un «reto a la premisa lacaniana de que el lenguaje es principalmente un vehículo de la ley patriarcal y no del enigma matriarcal»⁵⁴. Un corto, *Amy!* (1980), hace de conclusión, analizando la figura de la heroína a través del caso de Amy Johnson, la primera mujer que pilotó un avión en solitario de Inglaterra a Australia. Compuesta de metraje antiguo, noticias de radio, recreaciones y entrevistas, era una obra menos controvertida y astringente, indicativa del cambio de los tiempos y de la adaptación de las estrategias.

A principios de la década de 1980, el movimiento cinematográfico radical en el Reino Unido había llegado a una pausa histórica y el paisaje que lo sostenía había sido drásticamente transformado por el thatcherismo. Mulvey hablaría más adelante de la conmoción causada por esta ruptura, reflexionando dolorosamente que, en su preocupación por cuestiones de lo imaginario y la representación, su medio había corrido el riesgo de perder el contacto con compromisos más cotidianos⁵⁵. *Crystal Gazing* (1981) su cuarta película juntos, fue producto de esta reevaluación. Marcaba un cambio significativo. Película más convencionalmente dramática, que se ocupaba del momento social y político contemporáneo, presentaba un retrato de las vidas de cuatro trabajadores culturales en el Notting Hill y el Ladbroke Grove del momento. Las crisis personales e intelectuales se contraponen a la lucha política y la recesión, que al final acaban metiéndose en el primer plano. En su imaginario y alusión, la película se ocupaba de las tradiciones de la utopía, de la dialéctica entre la esperanza y la desesperación, el optimismo y el pesimismo. Es una obra melancólica –la describían como una película de fin de era–, cuyo bosquejo se basaba en *Fabián. Die Geschichte eines Moralisten* (1932) [*Fabián, historia*

⁵⁴ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 232.

⁵⁵ Véase Laura Mulvey, introducción a la primera edición de *Visual and Other Pleasures*, cit. p. xii.

de un moralista, 2010], texto escrito por Erich Kästner acerca de los últimos días de la República de Weimar; el guion era una vez más de Wollen.

Al desaparecer la financiación del cine radical, se produjo un proceso de academización, que desencadenó un amplio movimiento del cine y el feminismo hacia las universidades. Culturalmente, se estaba produciendo un cambio de guardia a medida que en el Reino Unido salía de las escuelas de arte una nueva generación de cineastas con sensibilidades estéticas distintas del minimalismo comparativo propio del contracine de bajo presupuesto. En medio de este cambio, una iniciativa del gobierno anterior, Channel 4, proporcionó cierto refugio temporal. Fundado con la intención de fortalecer la radiodifusión alternativa –Wollen había presionado de hecho con la Independent Filmmakers Association para conducir el área de interés del canal en esa dirección– sería el ámbito adecuado para el último largometraje de Wollen y Mulvey⁵⁶. *The Bad Sister* (1983) convertía los intereses conceptuales de ambos en una película de alta teoría hecha para la televisión, un misterio de asesinato psicoanalítico en torno a la posición de la hija en el mito de Edipo. Emitida en horario de máxima audiencia, la vieron más de dos millones de espectadores. La siguiente película que tenían proyectada no llegó a realizarse.

Recalibrados

En los escritos de Wollen, el comienzo de la década de 1980 significó el momento de hacer inventario: «Las cosas parecen muy distintas hoy en día. El movimiento moderno se está disolviendo y 1968 ha conducido a rechazos y reinterpretaciones imprevistos: ha comenzado la retirada»⁵⁷. Una recopilación de 1982, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, reunió una serie de trabajos producidos desde 1968: sus escritos sobre las vanguardias pasadas y presentes, estudios de semiótica, una serie de análisis narrativos de las películas de Hollywood empleando las morfologías de Propp, los códigos narrativos de Barthes y elementos de Lacan y Freud, un ensayo que reclasifica *Ciudadano Kane* como precursora del movimiento moderno en el cine y no como monumento del realismo, meditaciones sobre la ontología y la tecnología del cine. Incluía también varios relatos breves –metaficción matizada de

⁵⁶ Véase A. L. Rees, «Experimenting on Air: UK artists' film on television», en Laura Mulvey y Jamie Sexton (eds.), *Experimental British Television*, Manchester, 2007.

⁵⁷ Peter Wollen, «The Avant-Gardes: Europe and America», *Framework*, primavera de 1981, p. 9.

ciencia ficción–, un indicador del mundo cultural más amplio en el que se movía⁵⁸. El prefacio describía estos ensayos y relatos de ficción como «parte del mismo corpus heterogéneo» que sus películas con Mulvey, y declaraba que una «contraestrategia cultural» debería intentar superar la división entre teoría y práctica⁵⁹. Pese a que en todo el libro se hace hincapié en la importancia de este trabajo para desarrollar un «cine nuevo», el último artículo, escrito específicamente para este libro, tenía sin embargo un tono retrospectivo, desandando los pasos dados y adoptando una postura tentativa ante un futuro incierto⁶⁰.

En este libro y en otros escritos adyacentes, Wollen manifestaba que la teoría francesa –durante mucho tiempo fuente de inspiración– se encontraba en ese momento en estado de crisis. Las tendencias recientes, ejemplificadas por *Tel Quel* y a las que *Screen* no había permanecido inmune, habían caído en la irracionalidad, el anticientificismo, el juego del lenguaje divorciado de su referente, y se estaban encontrando ahora con un contragolpe revanchista decidido a eliminar el legado de 1968. En este clima cada vez más hostil, Wollen declaró que era «más importante ahora que antes defender» el proyecto de la semiótica, pero dentro del cine, admite, los logros de esta habían sido restringidos sin conseguir desarrollarse de una forma capaz de contribuir productivamente en la creación cinematográfica⁶¹. El proyecto de desarrollar una semiótica para la vanguardia había empezado a parecer «cada vez más utópico». Esta conclusión marcó en esencia el fin de los esfuerzos de Wollen en este frente. Dejando a un lado algunos estudios más –destaca un elegante artículo de 1984, «Fire and Ice», que exploraba los principios fundamentales de la fotografía– su pensamiento gravitó hacia otros temas⁶².

En cuanto al movimiento moderno, en un momento en el que se estaba imponiendo una nueva relación entre el arte y la cultura popular, Wollen insistía en que la manera de avanzar para el renqueante movimiento cinematográfico de vanguardia era una apertura crítica a las artes populares en consonancia con las mejores tradiciones vanguardistas. En

⁵⁸ Se publicaron en *Bananas*, una revista literaria financiada por la novelista Emma Tennant, en 1975.

⁵⁹ P. Wollen, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, cit., p. vii.

⁶⁰ P. Wollen, «Semiotic Counter-Strategies: Retrospect 1982», en *ibid.*

⁶¹ P. Wollen, «The Avant-Gardes: Europe and America», cit., p. 10.

⁶² Peter Wollen, «Fire and Ice», *Photographies*, marzo de 1984. En la entrevista que se hizo a sí mismo con «Lee Russell» en 1997, su alias lo sondea irónicamente acerca de este tema: «No quiero parecer escéptico, pero, ¿qué te hizo pensar que podrías resolver estos problemas con otra dosis de lingüística», cit., p. 225.

lugar de retirarse a un gueto de mandarines, debían seguir el ejemplo de Brecht y Breton, artistas revolucionarios que se esforzaron por desempeñar una función hegemónica en la cultura de su tiempo. Una prescripción optimista; las señales de tensión eran más discernibles en otras partes, como en un malhumorado debate que tuvo lugar en las páginas de *Screen*. El estímulo fue un análisis de la *Olimpia* de Manet efectuado por T. J. Clark, que sugería que la resistencia del cuadro a la interpretación no tenía por qué ser un gesto radical y productivo, sino que podía tratarse, por el contrario, de un inocuo juego de significados y constituir de hecho un simple fallo de comunicación. Wollen replicó enérgicamente, interpretando esta crítica como «un intento de debilitar todo el paradigma del movimiento moderno y, específicamente, la estética de su sector vanguardista radical». Asumir esa posición era, en efecto, «darle la espalda a toda la historia del arte político de este siglo»⁶³. La fuerza de esta respuesta delataba su inversión personal en el proyecto de una estética radical, ahora en retirada; los términos específicos del argumento de Clark –cuestiones de audiencia y eficacia– comportaban una carga de más peso en un momento de restauración política.

Quizá el rasgo más asombroso de las reflexiones de Wollen sea que cartografiaban un recalibrado de sus opiniones sobre el arte moderno. A medida que el paisaje había ido cambiando, sostenía, cada vez estaba más claro que la ruptura del cubismo provocó de hecho dos tendencias opuestas: el movimiento moderno, o la corriente dominante del movimiento moderno, que buscaba la reducción semiótica, la reflexividad, la autonomía y el alejamiento del ámbito de referencia, y la vanguardia, que se dedicaba, por el contrario, a la expansión semiótica, a las relaciones nuevas entre significante y significado, a la heterogeneidad y la superación de los restantes límites del arte⁶⁴. Las «dos vanguardias» necesitaban, en consecuencia, una reevaluación: Wollen no había descrito un campo de diferencias dentro de un movimiento unitario, sino fuerzas opuestas. Estas tenían historias divergentes: mientras que la vanguardia se vio obligada a retirarse debido

⁶³ Peter Wollen, «Manet: Modernism and Avant-Garde», *Screen*, verano de 1980, p. 25, en respuesta al artículo publicado por Clark en el número anterior. Clark insistía en que sus intenciones eran más precisas y que él no defendía un rechazo completo, sino un arte con cierta forma de representación y con un discurso efectivo. Escribió notablemente que estaba insatisfecho con su análisis y que lo reorientaría cuando se publicase el estudio definitivo. Véase T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton (NJ), 1985.

⁶⁴ Versiones influyentes de esta distinción las plantearon Peter Bürger en *Theory of the Avant-Garde*, Frankfurt, 1974, y Andreas Huyssen en *After the Great Divide*, Bloomington (IN), 1986.

a la represión política desatada en Europa durante la década de 1930, en Estados Unidos durante la posguerra, el movimiento moderno había ascendido hasta convertirse en expresión dominante de la modernidad. En décadas recientes, sin embargo, la pureza había ido cediendo espacio a la heterogeneidad, la doctrina de Greenberg había cedido terreno ante el espíritu de Duchamp. La carga de esto era que el final ampliamente difundido de lo moderno, y la emergencia de lo posmoderno, no era una señal de que la vanguardia hubiera seguido su curso; era, por el contrario, un retorno de sus múltiples instintos reprimidos. Aunque el movimiento moderno se acercaba a su fin, la vanguardia seguiría viviendo.

Comisariado radical

La nueva coyuntura contempló, en último término, un giro en las actividades de Wollen, que optó por la expansión de su área de interés a las artes visuales en igual medida que al cine y al comisariado en igual medida que a la escritura. Sus principales empresas en la década de 1980 fueron las exposiciones consistentes en exploraciones críticas de la vanguardia y su historia que sondeaban la relación entre el arte radical y la política revolucionaria. «Cuando el futuro no está claro –explicó más adelante respecto a su giro hacia la historia– es bueno volver a indagar en el pasado y ver qué parece nuevo en medio de lo viejo, qué puede salvarse de manera inesperada, qué da un nuevo giro a nuestra percepción del presente»⁶⁵. Las semillas de la primera exposición las había sembrado un viaje a México en 1977 para visitar a Jon Halliday, que por aquel entonces trabajaba en El Colegio de México. El país llevaba tiempo siendo «una especie de país semimítico, lugar para la proyección de sueños y fantasías» por parte de artistas e intelectuales; para el propio Wollen, se convirtió en una especie de ubicación clave en su imaginación crítica⁶⁶. Ante todo, fue el Renacimiento mexicano lo que captó su atención. Como en el caso de la vanguardia rusa, había surgido de la revolución y la guerra civil. Enfrentado a cuestiones similares –la relación del artista con el público, las demandas opuestas de autonomía, funcionalismo, experimentalismo, propaganda política– el Renacimiento mexicano las había recorrido de manera distinta, asumiendo formas vernáculas y un reenamoramiento del pasado precolombino.

⁶⁵ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., p. 247.

⁶⁶ Per Wollen, «Fridamania», *NLR* 22, julio-agosto de 2003, p. 128; ed. cast.: «Fridamania», *NLR* 22, septiembre-octubre de 2003, p. 120.

El proyecto que Wollen y Mulvey propusieron a Mark Francis, entonces organizador de exposiciones en la Whitechapel Gallery, se centró en dos figuras marginales del movimiento, Frida Kahlo y Tina Modotti, ambas en general desconocidas fuera de México⁶⁷. Más tarde Wollen reflexionaba, con cierto arrepentimiento, que el montaje de la exposición en Nueva York contribuyó a establecer la «fridamanía»⁶⁸. Para él en particular, la obra de ambas representaba un arte moderno que era expresamente político e impuro y estaba abierto a la cultura popular. En retrospectiva, escribió que había intentado alcanzar una definición de posmodernismo. Más avanzada la década, estudiaría con más exactitud la relación del movimiento con el imaginario popular a través de una exposición de José Guadalupe Posada, el ilustrador y grabador cuya obra se convirtió para Ribera y sus amigos en emblema de una auténtica cultura visual mexicana⁶⁹.

Wollen también trasladó su atención al arte ruso contemporáneo, comisariando en 1985 una exposición de los artistas disidentes Komar y Melamid⁷⁰. Fue una oportunidad para reflexionar sobre lo que había emergido tras el largo invierno del estalinismo y para examinar cualquier posible reanimación de la vanguardia. En su bricolaje de estilos, rechazo de la autenticidad y del purismo, y apertura a lo *kitsch*, la obra de este dúo tenía una similitud superficial con el posmodernismo que en ese momento llenaba las galerías occidentales, pero, como resaltaba Wollen, era una obra que emergía de coordenadas drásticamente diferentes. En lugar de aplanar la historia, el proyecto de estos artistas era fundamentalmente histórico, trabajando sobre la dislocación provocada por la combinación de ultrafordismo y contrarrevolución neozarista en el estalinismo. De igual modo, la cultura visual de la que partían era la del realismo socialista y no la del capitalismo de consumo. Wollen comparó el uso que hacían de la parodia con las obras fundadoras del arte moderno, entre ellas, notablemente, la *Olimpia* de Manet, con su carga de «agresión y liberación», su aparición en los umbrales entre «épocas y estilos»⁷¹.

⁶⁷ Whitechapel Gallery, Londres, 1982, antes de viajar al continente europeo, después a Estados Unidos y terminar en Ciudad de México. Wollen y Mulvey también realizaron un documental breve adjunto en 1983. Mark Francis se trasladaría más tarde al Centro Pompidou, después a Estados Unidos, y Wollen siguió trabajando con él en otras ocasiones: la exposición sobre Komar y Melamid, la exposición sobre los situacionistas, y la conferencia inaugural en el Museo Warhol de Pittsburgh, en 1995.

⁶⁸ Véase Peter Wollen, «Fridamania», incluido en *Paris/Manhattan: Writings on Art*, Londres, 2004.

⁶⁹ Peter Wollen, «Posada: Messenger of Mortality», 1989. La exposición recorrió todo el Reino Unido.

⁷⁰ Fruitmarket Gallery, Edimburgo, y Museo de Arte Moderno, Oxford, la primera gran exposición de estos artistas en Europa.

⁷¹ Peter Wollen, «Painting History», artículo incluido en el catálogo de la exposición de Komar y Melamid, pp. 39-40.

Al final de la década, Wollen fue uno de los comisarios de una exposición trascendental dedicada a un capítulo de la vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, la Internacional Situacionista⁷². La investigación dio lugar a un ensayo magistral que reconstruía los orígenes intelectuales del movimiento (a través de Breton y Lefebvre, Lukács y Sartre), las facciones que lo alimentaban, sus evoluciones, triunfos y cismas. Desde el punto de vista de Wollen, la primera fase de sus actividades fue de logros artísticos innovadores. La unión de arte y política, sin embargo, no duró mucho. Pronto se produjo una división acerca de si el arte debía disolverse en una praxis revolucionaria singular. Esta vía condenó al movimiento a una sobrepolitización fatal, que llevó a la eliminación efectiva del arte. En el retrato efectuado por Wollen, la disolución del movimiento marcó tanto el fin de una época en la que las vanguardias habían aspirado heroicamente a la transfiguración del arte, la política y la vida cotidiana, como totalización del marxismo occidental. Era una conclusión con un aspecto indirectamente autobiográfico: mayo de 1968 «fue al mismo tiempo un último telón y un prólogo, un punto de inflexión en un drama que seguimos viviendo a ciegas». «La Internacional Situacionista –concluía Wollen– dejó un legado de gran valor. El lujo despilfarrador de proyectos utópicos, por muy condenados que estén al fracaso, no es malo. No necesitamos persistir en la búsqueda de una condición única para la revolución, pero tampoco necesitamos olvidar el deseo de liberación. Nos movemos de un lugar a otro, de un tiempo a otro. Esto es aplicable tanto al arte como a la política»⁷³.

«66/88: Thinking Theory», un artículo para celebrar el aniversario de *Film Comment*, trataba más específicamente sobre el estudio del cine desde la publicación de *Signs and Meaning in the Cinema*. La teoría de autor había salido victoriosa y ahora formaba «parte del conocimiento general», la semiótica había proporcionado la «explosión necesaria» para que se efectuaran avances drásticos en la teoría cinematográfica, mientras que el empuje más amplio para que el cine fuese reconocido como un campo de estudio había tenido éxito. La institucionalización de la disciplina había ido acompañada por una inevitable disminución de las energías,

⁷² «On the passage of a few people through a rather brief moment in time. The Situationist International (1957-1972)», exhibida en el Centro Pompidou de febrero a abril de 1989; la exposición viajó después al ICA de Londres, en junio-agosto de 1989, y al ICA de Boston, entre octubre de 1989 y enero de 1990. Debord se negó a participar o asistir. La exposición no solo se exhibía en un edificio cuyo nombre homenajeaba a un enemigo del '68, Pompidou, sino que era producto de una remodelación urbana que había derruido una porción del Beaubourg que tanto amaban los situacionistas.

⁷³ Peter Wollen, «The Situationist International», *NLR* 1/174, marzo-abril de 1989, pp. 72, 95.

aunque algunos ámbitos conservaban un «impulso rebelde». La evaluación concluía, sin embargo, con un tono melancólico: la academización amenazaba con separar la teoría de la práctica cinematográficas y aunque Wollen había acabado por reconsiderar su creencia de que ambas pudieran unirse sin más, el tráfico entre ellas seguía siendo esencial. De manera más significativa, una «paradoja deprimente de la historia» tal vez sea que, al mismo tiempo que ha entrado en la academia, el cine está pasando a la historia: «Por decirlo sin ambages, el cine está a punto de convertirse en una forma artística del pasado a medida que vamos profundizando en la era electrónica». Para enfrentarse a estas nuevas tecnologías habría que meditar acerca de estos nuevos sistemas de «signos y significado», y volver a captar la «determinación y la voluntad de desafiar al sentido común y poner en marcha un nuevo proyecto teórico»⁷⁴.

Terminada la escena del cine de vanguardia, el cine en su totalidad parecía llegar también a su fin. Wollen dirigió sin embargo una película propia en esos años, su única película como director individual, la notable *Friendship's Death* (1987). Había estado en Amman en 1970, como periodista en un encargo para *Seven Days*, durante el «Septiembre Negro», el ataque del ejército jordano contra los territorios controlados por la OLP. Esta «experiencia un tanto espeluznante» fue convertida en ciencia ficción, un conflicto refractado a través de la percepción de una extraterrestre estrellada en la tierra, interpretada por Tilda Swinton en uno de sus primeros papeles en el cine⁷⁵. Rodada en dos semanas, en un plató que consistía en dos habitaciones de hotel, Wollen la describía con orgullo como una película de serie B, asociándola con otras películas de bajo presupuesto con carga política que se estaban realizando en el Reino Unido. Película discursiva y conmovedora, estaba estilísticamente a años luz de su trabajo con Mulvey. De acuerdo con la descripción de Wollen, trataba de las cuestiones de estética y política que durante mucho tiempo le habían interesado, pero adaptadas a un clima cultural diferente, en el que los términos del debate, el contexto, la financiación y las audiencias habían cambiado.

⁷⁴ Peter Wollen, «68/88: Thinking Theory», *Film Comment*, vol. 24, núm. 4, julio-agosto de 1988, p. 51.

⁷⁵ Peter Wollen, «Airports: A Personal Memoir», *Here, There and Elsewhere*, Londres, 2002, p. 94. Véase «Two Weeks on Another Planet: An Interview with Peter Wollen», *Monthly Film Bulletin*, noviembre de 1987. A modo de homenaje póstumo, *Friendship's Death* fue seleccionada para su proyección en la sección de cine clásico del Festival de Cannes en 2020; la tardía remasterización de la película en 4K por parte del BFI saldrá en Blu-ray/DVD el 7 de diciembre de 2020.

La metrópoli del espectáculo

Durante toda la década, Wollen había seguido ganándose la vida con puestos temporales de profesor, trasladando su residencia durante un semestre o más a Nueva York, o a Rhode Island, San Francisco o Vancouver. En 1988, este periplo le llevó a Los Ángeles para enseñar cine en la University of California Los Angeles (UCLA)⁷⁶. Tras varios años de contratos temporales y un periodo en el Vassar College, le ofrecieron un puesto permanente: de repente, a los cincuenta años, consiguió un empleo fijo y empezó a cotizar para la jubilación. Se instaló allí con la escritora Leslie Dick, a quien había conocido en 1984; tuvieron una hija, Audrey, en 1992, y se casaron en 1993. La «capital del espectáculo», como Wollen firmó su exposición de la Internacional Situacionista, aparecería en varios proyectos: su geografía, arquitectura y cultura automovilística; su racismo y violencia policial. Del cambio paralelo de residencia de Hitchcock, Wollen sugirió que «necesitaba Los Ángeles, pero, en las profundidades de sus sueños y sus pesadillas, nunca abandonó Londres»⁷⁷. Llevaba también una vida un tanto escindida; lo que ganó en estabilidad, lo perdió en comunidad. Los tres volvían a Londres, no obstante, durante los veranos, y disfrutaron de un año sabático en 1997-1998, organizando fiestas y viendo a los amigos en el piso de Westbourne Grove.

El cambio de circunstancias fue propicio para su trabajo. Los años de la década de 1990 fueron ricamente productivos durante ellos Wollen escribió docenas de artículos y ensayos, mientras trabajaba en exposiciones, catálogos y colecciones que abarcaban la cultura visual de lo moderno. Lejos de dejarse secuestrar por su entrada en el ámbito académico, Wollen viajaba a menudo, participando en conferencias, simposios, exposiciones y festivales cinematográficos que le llevaron a Buffalo, Salt Lake City, Maastricht y São Paulo, Moscú o El Cairo. No estaba en su naturaleza rechazar una invitación o un billete de avión. Su forma preferida de trabajar era para un informe, un encargo o un acontecimiento; en cuanto tenía clara en su mente la estructura del argumento, escribía con rapidez, con mínima edición o reconfiguración. Sus actividades también se dirigieron al exterior en algunos aspectos. Entre

⁷⁶ Wollen era un profesor dedicado, al que los alumnos admiraban. Victoria Duckett, «The lecturer's legacy: In memory of Professor Peter Wollen», *Senses of Cinema*, enero de 2020, nos da una referencia personal de su influencia.

⁷⁷ P. Wollen, «Hitch: A Tale of Two Cities (London and Los Angeles)», en *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit., p. 73.

los proyectos de sus primeros años en la UCLA se encontraba una serie de documentales sobre arte realizados con Tariq Ali para Channel 4⁷⁸. Empezó a dedicarse con regularidad al periodismo sobre arte, colaborando desde 1991 con su antigua bestia negra, *Sight & Sound*, y desde 1994 con la *London Review of Books*, donde se publicaron muchos de sus mejores artículos sobre las artes visuales y sus territorios vecinos⁷⁹.

Habiendo sido defensor de la semiótica y la teoría, el principal modo de este trabajo polifacético, ya fuese para el sector académico, el periodismo o el mundo del arte, era de hecho la historiografía, más cercana al tratamiento de Eisenstein que daba comienzo a *Signs and Meaning in the Cinema* que a las prescripciones incluidas en los capítulos posteriores de dicho libro⁸⁰. Mientras que sus escritos anteriores estaban guiados por la polémica, sus nuevos estudios tendían a ser más exploratorios, ahondando en la vida cotidiana de la historia cultural, siguiendo líneas de influencia y desarrollo, a menudo dando giros, rodeos y desvíos inesperados. Hollywood había vuelto a convertirse en campo de investigación. Uno de sus primeros proyectos fue un estudio de autor sobre *Singin' in the Rain* (1992), que celebraba el genio de Gene Kelly para fusionar el cine popular con el baile popular, como Chaplin había hecho con la mímica; lamentaba la destrucción de su carrera profesional por el macartismo. En una nueva señal del cambio de los tiempos, este libro lo produjo para el BFI; Wollen lo dedicó a la memoria de Paddy Whannel. Posteriormente coeditó para esta institución una antología de la crítica a Hawks.

Significativamente, se produjo en gran parte un cierre de su canon personal; siguió adherido al periodo clásico anunciado por *Cahiers du cinéma*. Sus aportaciones a *Sight & Sound*, por ejemplo, trataban ocasionalmente

⁷⁸ Se trataba de dos películas notables sobre ideas y política, la primera sobre Komar y Melamid, la segunda sobre el fotógrafo Milton Rogovin.

⁷⁹ Penelope Houston se había retirado de *Sight & Sound* en 1990, tras casi treinta y cinco años como directora.

⁸⁰ El psicoanálisis permaneció como metalenguaje, en especial para sus textos sobre cine: *Vértigo* es «una enciclopedia visual de la psicopatología», la evolución de Eisenstein como director estuvo entorpecida por su sexualidad reprimida, las películas de Hawks son representaciones del filobatismo y la onofilia del director, etcétera («Compulsion», *Sight & Sound*, abril de 1997, pp. 14-16; «Introduction», *Howard Hawks: American Artist*, Londres, 1996, p. 6; «Perhaps», *October*, primavera de 1999). En «An Alphabet of Cinema» describe la cinefilia como el «síntoma de un deseo de permanecer dentro de la visión infantil del mundo», siempre fascinado por un «misterioso drama paterno» y buscando «dominar la propia ansiedad mediante la repetición compulsiva», en *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit., p. 119; ed. cast.: *NLR 12*, cit., p. 104.

de un nuevo estreno, pero las utilizaba como oportunidades para explorar temas más amplios⁸¹. Sus artículos sobre Welles, Ray o Hawks estaban, por el contrario, profusamente dedicados a la historia intelectual, artística y de producción de sus películas. Los directores hollywoodienses de las generaciones posteriores –Scorsese, Altman, Lynch, Tarantino– no recibieron un trato equivalente. Hitchcock, por su parte, siguió siendo para él «el cineasta más atractivo y actual» y perduró como objeto de investigación por su parte⁸². Mientras que la «rudeza» había sido una de sus máximas iniciales, los estudios de autor de Wollen estaban ahora estimulados por el afecto. El hecho de que la proximidad recién hallada a Hollywood no alterase esta orientación atestigua su independencia de espíritu.

La distancia, por el contrario, pareció suscitar una atracción por el cine británico. Una característica común a este respecto fue la de contradecir la idea extendida de que se trataba de un cine indeleblemente realista. Los estudios sobre el ciclo de películas «Spiv», una transmutación del cine negro que prosperó en la década de 1940, y también sobre Carol Reed y Michael Powell, Nicholas Roeg y Terry Gilliam, Derek Jarman y Peter Greenaway, resaltaban un linaje de romanticismo, melodrama y fantasía. Le interesaba asimismo la relación del Reino Unido con el movimiento moderno. Una apreciación, escrita en 1993, de la generación de cineastas británicos posterior a la suya propia –los formados por los entusiasmos culturales de la década de 1960 (el pop, la contracultura, el cine de vanguardia posterior a 1968) y radicalizados por el thatcherismo– sugería que dicha generación representaba «la última *nouvelle vague*» y un florecimiento tardío del movimiento moderno en el Reino Unido⁸³. La geografía del movimiento moderno, sostenía Wollen, estaba relacionada con los niveles de desarrollo; el tirón de la modernidad se registraba de manera violenta en otras partes, pero débilmente en el lugar de nacimiento de la Revolución Industrial. Un aluvión de ensayos intrincados, escritos para la *LRB* a mediados de la década de 1990, sobre la cultura artística en las primeras décadas del siglo (con estudios sobre Beardsley, Bloomsbury y Woolf, Rupert Brooke y otros

⁸¹ El único ensayo incluido en *Paris Hollywood: Writings on Film* que trata de películas recientes confirma la regla: «Blade Runner», pp. 123-133, publicado originalmente en 1998, es un estudio sobre Los Angeles y el ascenso de la ciudad mundial, en diálogo con el libro de Mike Davis, *City of Quartz*.

⁸² Peter Wollen, «The Players: A Film Comment Poll», *Film Comment*, enero-febrero de 2000, p. 61. Esta fue una respuesta a la pregunta sobre la mejor figura cinematográfica de la década de 1990.

⁸³ P. Wollen, «The Last New Wave», *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit.

autores), elucidaba las maneras en las que había arraigado dicha cultura de manera solo temporal. El movimiento moderno, de acuerdo con el retrato trazado por Wollen, estaba alimentado por una cultura turbulenta de visiones y estilos de vida alternativos, que por razones de clase, políticas y de sensibilidad, repelía a los líderes de las artes y las letras inglesas. Los pocos convencidos que lo practicaban eran expatriados que encontraban allí un refugio temporal; las energías procedentes del extranjero fueron integradas y difundidas solo para florecer al fin en las turbulencias de la década de 1960.

Reconsiderar el movimiento moderno

Este análisis sobre la experiencia atenuada del movimiento moderno que vivió el Reino Unido fue secundario respecto al principal producto de los primeros años de Wollen en California. *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture* (1993) –un libro con firmes aspiraciones a ser su obra magna– reunía siete ensayos fundamentales publicados de alguna forma entre 1987 y 1990, que abarcan la historia del movimiento moderno, desde su aparición hasta su disolución. Los artículos presentan una serie de episodios interconectados: la moda orientalista encabezada por Diaghilev, Poiret y Matisse; el ascenso del «americanismo», con su fetichismo por la máquina y la cadena de producción; Pollock, Greenberg y el triunfo de la pintura estadounidense; Warhol y el Pop; dos episodios, la Internacional Situacionista y Komar y Melamid, de sus anteriores exposiciones; y por último el ascenso del arte paraturístico surgido en una nueva era de intercambio cultural. Las mutaciones de las artes y las ideas se sitúan, de manera muy destacada, en el contexto del ascenso, el desarrollo y finalmente la transformación del fordismo. El título del libro, tomado de Warhol, se sitúa en su punto medio, en el que el consumo de masas y la domesticación de la tecnología moderna se registraron finalmente en la esfera de la alta cultura, en un momento en el que la época de la edad de oro empezaba a mostrar sus primeras señales de crisis.

Juntos, los capítulos proporcionan un vívido panorama del arte del siglo igualado por muy pocos otros trabajos. Muy probablemente la falta de introducción o prefacio –quizá reflejo de una sensibilidad vanguardista– que pudiera haber explicado las intenciones del libro o sugerido cómo encajaban las piezas, redujera su impacto. En las últimas páginas, Wollen escribe que lo había concebido originalmente como una investigación del posmodernismo, pero que había acabado creyendo que era

imposible sin una nueva investigación del concepto de movimiento moderno. Este es el núcleo de su argumento más persistentemente resaltado, formulado ya hacía más de una década: que el posmodernismo es mejor entenderlo como el resurgimiento de elementos durante mucho tiempo reprimidos. En este sentido, el libro desarrolla, a gran escala, la visión que Wollen tenía de un siglo animado por perspectivas y prácticas estéticas opuestas. El término «movimiento moderno» se emplea aquí como categoría general, compuesta por varias ramas, dominantes y latentes; la vanguardia es retratada como el elemento precursor presente en el mismo, que presiona a favor de la heterogeneidad y en contra del purismo, a favor de dismantelar barreras y no de fortalecerlas. En el relato de Wollen, el arte moderno implicó en su nacimiento una circulación entre lo culto y lo popular, entre el centro y la periferia, que retó al antiguo régimen del gusto con una estética de «diferencia, exceso, hibridez y polisemia», lo cual fue absorbido, sin embargo, por un funcionalismo orientado por la máquina durante la consolidación del movimiento moderno⁸⁴. Una dinámica equivalente se produjo después de la Segunda Guerra Mundial con la supremacía de la pintura moderna definida en oposición a la cultura de masas, hasta que una toma de las galerías por lo *kitsch* restableció el contacto con lo vernáculo.

Con esta revuelta contra la ortodoxia purista, el análisis de Wollen pasó del arte de Occidente al del mundo poscolonial. Mientras que, en sus comienzos, el movimiento moderno había obtenido recursos de la periferia (el Renacimiento mexicano fue una rara excepción), Wollen sostenía que esta circulación se daba ahora en sentido inverso. La insólita expansión del turismo mundial estaba estimulando el arte del mundo poscolonial hacia nuevas áreas de originalidad y complejidad. Concluye con una visión de la esterilidad en las metrópolis y una renovación imaginativa en la periferia. «A la modernidad», escribe en uno de los muchos párrafos impresionantes del libro, «no la está sucediendo una posmodernidad occidental totalizadora, sino una nueva estética híbrida en la que las nuevas formas empresariales de comunicación y exposición se enfrentarán, constantemente, a nuevas formas vernáculas de invención y expresión. La creatividad siempre llega desde abajo, siempre encuentra una senda inesperada e indirecta para avanzar y siempre usa lo que puede rapiñar en la noche»⁸⁵.

⁸⁴ Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Londres, 1993, p. 206; ed. cast.: *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 222.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 209-210; ed. cast.: *ibid.*, p. 226.

En este último movimiento majestuoso, con su énfasis en una periferia floreciente y en la emergencia perenne del arte desde abajo, las fuerzas políticas y económicas que afianzan el análisis en conjunto están menos presentes. El mismo año que se publicó *Raiding the Icebox*, sin embargo, Wollen publicó un ensayo sobre la divulgación política de lo posmoderno a partir de una evaluación de Kautsky. En él, contaba que había leído recientemente *Bolshevism at a Deadlock* (1939) por primera vez y con asombro, y le había parecido un libro «escrito con gran causticidad y previsión, seis décadas antes de los acontecimientos que predice»⁸⁶. Wollen explica la tardanza de este descubrimiento por la marginación de Kautsky: figura importante del marxismo en su tiempo, fue un crítico precoz y declarado de la senda tomada por los bolcheviques convirtiéndose en una figura aislada a medida que se polarizaba el movimiento obrero, cuyos énfasis le negaron también una resurgencia en el clima del '68. Insistiendo en que ahora era un momento oportuno para redescubrir los escritos de Kautsky sobre la democracia representativa, las condiciones del socialismo y el ultraimperialismo, Wollen concluyó que, con el fin de la Guerra Fría, había llegado el momento de «redefinir, refundar incluso, el socialismo en Occidente», un socialismo en el que los socialistas aceptaran una esperanza realista, «por muy distante que esté históricamente», y no una esperanza falsa.

Esta declaración era inusual por su franqueza; la política en estos años era principalmente un sustrato en las obras de Wollen. Raramente ausente, cuando afloraba lo hacía a menudo con fuerza considerable. El ensayo en forma de catálogo publicado en 1997, escrito para acompañar una exposición de arte californiano posterior a la década de 1960, tuvo ocasión de lamentar una estructura de sentimiento en la que la historia parecía no tener dirección y el arte parecía carecer de tarea redentora: en tales circunstancias, «lloramos por un futuro carente de significado»⁸⁷. Un segundo choque con T. J. Clark fue también testimonio de su resuelto sentimiento político. Junto con otro antiguo miembro de la Internacional Situacionista, Clark escribió un ensayo condenando las recientes evaluaciones efectuadas sobre el movimiento, incluida la

⁸⁶ Peter Wollen, «Our Post-Communism: The Legacy of Karl Kautsky», *NLR* 1/202, noviembre-diciembre de 1993, pp. 90, 93.

⁸⁷ Peter Wollen, «Vectors of Melancholy», en Ralph Rugoff *et al.*, *Scene of the Crime*, Cambridge (MA) 1997, p. 34. Exposición organizada en el Hammer Museum de Los Ángeles y comisariada por Ralph Rugoff. Wollen espera «dejar un siglo de guerra, choque, depresión, segregación, holocausto, aniquilación nuclear, dominación mundial, asesinato, bolsas para cadáveres, bonos basura, clase marginal», p. 33.

de Wollen⁸⁸. Aunque replicó con elegancia, a Wollen le dolió el ánimo personal de la crítica, que lo tachaba –asombrosamente– de enemigo del ‘68. Aquella insurrección seguía teniendo gran resonancia para él: «1968 –escribió ese mismo año– fue un momento emblemático que espectacularizó la idea del cambio en sí mismo, pero, como siempre, la historia juega malas pasadas y el cambio que se produjo no fue el esperado. Significó el fin del fordismo, del keynesianismo, de la socialdemocracia clásica, el comienzo del nuevo orden mundial, construido en torno a una cadena de ciudades vinculadas por una red de comunicaciones electrónicas que facilitaron una profunda reconfiguración del capital mundial»⁸⁹. En dichos momentos, el imaginario con el que Wollen describía el cambio histórico –malas pasadas, giros inesperados, primos cercanos del movimiento del caballo– parece una forma de consuelo por el sino del radicalismo al que él había apostado su lealtad, una lealtad que trasladó a la promesa de reaparición de dicho radicalismo.

Los rasgos distintivos de *Raiding the Icebox* –el reto a las interpretaciones ortodoxas del movimiento moderno, el cambio mundial, el linaje persistente de la vanguardia– junto con algunos motivos menores fueron objetos de su trabajo durante el resto de la década. Warhol, protagonista central de la revuelta contra el purismo, fue objeto de otros dos ensayos, que situaron su trayectoria profesional en el contexto de agitaciones paralelas en el mundo del arte y la moda⁹⁰. La función de la moda en el arte moderno, introducida por su estudio sobre Poiret, se convirtió en tema de investigación constante, cuya expresión más sostenida fue «Addressing the Century», una exposición sobre la relación moderna entre ambos organizada en Londres en 1998. Era una historia con acentos reconocibles: los límites del ámbito del arte, la circulación de lo culto y lo popular, las convergencias y divergencias, la emancipación frente a las restricciones conservadoras⁹¹. Un ensayo inmediato trataba esta

⁸⁸ El objetivo inmediato fue un artículo de Régis Debray. Se produjo en las páginas de *October*. Véase T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith, «Why Art Can't Kill the Situationist International», *October*, núm. 79, invierno de 1997. La respuesta de Wollen se publicó en el número siguiente.

⁸⁹ P. Wollen, «Lee Russell Interviews Peter Wollen», cit., pp. 246-247.

⁹⁰ Véase Peter Wollen, «Plastics–The Magical and the Prosaic», en *The Warhol Look: Glamour, Style, Fashion*, Nueva York, 1997, y «Andy Warhol: Renaissance Man», en Colin MacCabe, Mark Francis y Peter Wollen (eds.), *Who is Andy Warhol?*, Londres, 1997.

⁹¹ Peter Wollen, «Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion», comisariado en colaboración con Fiona Bradley, Hayward Gallery de Londres, 1998-1999. El último trabajo de Wollen relacionado con la moda hacía referencia al *Proyecto de los pasajes*: describía la pasión de Benjamin por la naturaleza proteica de la moda

última evolución de manera más crítica: si bien la era actual presentaba oportunidades para un diálogo y una interrelación insólitos, era en el contexto de su incorporación conjunta a la sociedad global del espectáculo en el que cualquier posibilidad artística nueva era superada por peligros mayores⁹². De manera similar, abordó la función de la danza en el arte del siglo en diversos trabajos: un ensayo sobre la Alemania de Weimar publicado en 1995, por ejemplo, seguía su inestable trayectoria, desde el Cabaret Voltaire a los Juegos Olímpicos de Berlín. Aunque en un registro diferente, dichos esfuerzos compartían parte de su ímpetu con el primer proyecto crítico de Wollen consistente en su oposición a que un medio de expresión popular siguiera estando excluido de las humanidades y mantuviera una posición subordinada en la jerarquía de las artes⁹³.

Lo global pasó a animar su obra de diversas formas: mediante las exploraciones del cosmopolitismo, tanto la historia como la promesa continuada de este; las ramificaciones culturales de la ciudad mundial; la presión impuesta a las culturas de la periferia por la nueva era de la globalización; los indicios, si bien imperfectos o incipientes, de intercambio igualitario y creciente mezcla mundial. De manera más destacada, fue la inflexión dada a un nuevo capítulo en su historia del arte moderno, la exposición que ayudó a comisariar en 1999, «Global Conceptualism»⁹⁴. «El arte conceptual –sostenía Wollen en un ensayo adjunto sobre los orígenes y las repercusiones del movimiento– al igual que descentró la estética tradicional y la semántica de la representación visual, también descentró a la propia ciudad de Nueva York de su posición hegemónica en el mundo del arte global»⁹⁵. En su análisis, esta fue la primera vanguardia plenamente internacional, cuyo efecto no fue solo el de sellar el destino del movimiento moderno, sino también el de destronar a la pintura y a la escultura –«el único gran cambio en el arte desde el Renacimiento»– por un campo de insólita heterogeneidad. Al desencadenar tendencias que seguían desarrollándose globalmente, Wollen sugiere que estas habían

a la que consideraba una «lección objetiva sobre la cultura de las mercancías y una posibilidad de redención mesiánica». Wollen conjetura que esta habría sido la conclusión de la obra si Benjamin hubiera podido completarla. Peter Wollen, «The Concept of Fashion in *The Arcades Project*», *boundary 2*, primavera de 2003, p. 142.

⁹² P. Wollen, «Art and Fashion: Friends or Enemies?», *Paris Manhattan: Writings on Art*, cit., pp. 180-181.

⁹³ Peter Wollen, «Tales of Total Art and Dreams of the Total Museum», en Lynne Cooke y Peter Wollen (eds.), *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle, 1995.

⁹⁴ La exposición era «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s», Queens Museum, Nueva York, 1999.

⁹⁵ Véase el ensayo de Wollen para el catálogo, «Global Conceptualism and North American Art», en *Paris Manhattan: Writings on Art*, cit., pp. 32, 28, 34.

«demostrado ser resistentes a esas fuerzas poderosas de la homogeneidad y la dominación que surgen inevitablemente con la globalización económica y cultural».

Con el histórico giro dado por la energía transmitida desde las metrópolis al final de la modernidad, Wollen empezó a analizar con menor frecuencia el arte contemporáneo de Occidente y centró mucho más su atención crítica en las rupturas anteriores que en lo que emergió a partir de ellas. Es sintomático el escepticismo que le suscitó una exposición de la colección de Charles Saatchi, mecenas del Young British Artists (YBAS), que él reseñó para la *LRB* en 1997. Hirst, Emin y sus homólogos eran «artistas de Thatcher» por mucho desdén que mostraran hacia los valores sociales conservadores; y la muestra que los dio a conocer había sido el equivalente en el mundo del arte al Big Bang de la City londinense, inaugurando la entrada del arte británico en la nueva economía planetaria⁹⁶. Más allá de la proliferación del familiar arte de instalación, Wollen encontró, sin embargo, una inesperada innovación en la pintura expuesta, cuya degradación parecía haber suscitado cierta reevaluación del legado moderno, contra el impulso dominante de utilizar el arte como peldaño para «el mundo nuevo y seductor de la celebridad, el comercialismo y la sensación». En diversos lugares aparecían continuos signos de vida. Junto con los retratos intelectuales de viejas figuras, Wollen efectuó algunos de artistas más recientes que habían captado su interés, hallando mucho que apreciar en la obra de Tacita Dean, Julie Becker y Liam Gillick⁹⁷.

De la Z a la A

Al comienzo del milenio, Wollen avanzaba a pleno ritmo. Entre sus trabajos de ese año se encuentran ensayos sobre el bombín de Magritte, el *biopic* de Huston sobre Freud, la última película de Jarman, la importancia del *kitsch* en el arte, la historia cultural del tanque militar, la filosofía del tiempo en el cine, la función política del ballet en el reinado de Luis XIV (una rara aventura de retorno a siglos anteriores) y una recopilación editada sobre la cultura del automóvil. En 2002, sin embargo, había empezado a dar señales de lo que más adelante le diagnosticarían como

⁹⁶ Peter Wollen, «Thatcher Artists», *LRB*, 30 de octubre de 1997.

⁹⁷ Peter Wollen, «Tacita Dean», *Afterall*, núm. 1, pp. 105-115; «Julie Becker», *Afterall*, núm. 2, primavera-verano de 2000, pp. 20-26; «Liam Gillick: Thought Experiments», *Parkett*, núm. 61, 2001, pp. 76-82.

un alzheimer de inicio precoz, una afección hereditaria que había afectado también a su madre. Era un destino abrumador para una mente que se movía con tanta rapidez y libertad, y Wollen se negó a someterse, trabajando hasta que le fue imposible seguir. Para él y su familia fueron años terribles, que solo conducían a la tragedia. Dos recopilaciones, *Paris Hollywood: Writings on Film* (2002) y *Paris Manhattan: Writings on Art* (2004), reunieron parte del trabajo de su última década. En diciembre de 2005 entró en una residencia. Su último ensayo para la *LRB* fue una vuelta a la vanguardia rusa, específicamente Malévich, para él el más provocador y enigmático de sus pintores. Concluía con la misma viñeta del entierro del artista que había cerrado «Art in Revolution» tres décadas antes, de nuevo con una profecía de resurrección. El objetivo de Malévich había sido crear arte que representara «su propia visión del futuro y no la realidad cotidiana que lo consternaba», y a pesar de la adversidad que afrontaba la vanguardia, se aferró a la creencia de que esta prevalecería.

¿Qué puede decirse del último conjunto de escritos de Wollen? El ensayo sobre Malévich fue uno de los muchos que retomaba temas de interés duradero –la vanguardia rusa, Eisenstein, Hawks, Hitchcock, Renoir, Godard, la *nouvelle vague*– para ofrecer las últimas evaluaciones, a menudo con reformulaciones. Lo que antes había concebido como la retirada de Eisenstein al simbolismo podía entenderse mejor como una confrontación con la llegada del sonido y el color, confrontación que marcó un avance hacia «su gran sueño de totalidad estética»⁹⁸. Más que fragmentos apuntalados contra la ruina, la estética de la obra de Godard conserva destellos de valores humanistas esenciales. Un ensayo sobre el precursor del cine etnográfico Jean Rouch reflexionaba, por otro lado, sobre el hecho de que su propia concepción del «contracine» se había basado mucho en lo que Godard había a su vez aprendido de Rouch: desde la eliminación de la «falsa línea entre documental y drama, entre la cámara como instrumento de grabación y la cámara como catalizador para la interpretación»⁹⁹. Otros escritos se centraron en figuras poco analizadas en su obra crítica pero que, como Burroughs –una inspiración inicial y amigo en la década de 1960– o Kathy Acker –amante a comienzos de la década de 1980– tenían resonancia biográfica. Un hermoso trabajo sobre Antonioni comienza con el primer encuentro de Wollen con la obra de aquel a comienzos de la década de 1960, revelando que

⁹⁸ Peter Wollen, «Perhaps», *October*, núm. 88, primavera de 1999, p. 50.

⁹⁹ P. Wollen, «Jean Rouch», *Paris Hollywood: Writings on Film*, cit., p. 101.

ya no veía las películas a través de los paradigmas críticos del periodo, sino girando en torno a «una forma muy personal e íntima de ver el mundo»¹⁰⁰. Silenciando su propia aportación a la obra de Antonioni, concluye con una consideración sobre la audacia de la penúltima toma de *El pasajero*: «Como toda la obra de Antonioni, pone a prueba nuestra paciencia. La paciencia, escribió en una ocasión Antonioni, es “también un rasgo del amor”: esta paciencia amorosa, este esperar, observar, son signos vitales del cine de Antonioni».

Este fue uno de los muchos artículos finales que llevaban una inflexión personal. Una meditación sobre el cine de vanguardia –estableciendo que «debe siempre alejarse de la senda trillada para introducirse en las arenas movedizas de lo inclasificado y lo agitado, asumiendo lo polimórficamente perverso, cerniéndose entre la narración y la abstracción, el concepto y el drama»– se disculpa por ser «desvergonzadamente autobiográfica» en algunos lugares¹⁰¹. Otros brillan con detalles íntimos aislados, a veces cómicos, a veces profundos. Aunque poco dado a la escritura autobiográfica sostenida, Wollen produjo unos cuantos ejercicios indirectos y ligeros de este estilo en los escritos de sus últimos años. «Airports: A Personal Memoir» enumera todos los aeropuertos que recordaba haber visitado y los recuerdos que le suscitaban, creando un registro de una vida itinerante de arte y cine guiada por una curiosidad ecléctica. «An Alphabet of Cinema», compuesto en tributo al editor de los *Cahiers du cinéma* Serge Daney, presenta un alfabeto voluntariamente idiosincrásico, que comienza con la A de Aristóteles, a quien denomina primer teórico del cine, lleno de reflexiones y anécdotas sobre la cinefilia de Wollen y su implicación en el cine. Estos y otros escritos de la última etapa tenían una cualidad claramente experimental, con el ensayo como producto final de un conjunto de normas o de un procedimiento imaginativo. Su último e ingenioso estudio sobre los situacionistas, que abordaba el enfoque dado por estos a la arquitectura, por ejemplo, lo hacía de una manera que Wollen describió como «*dérive* del minarete al jardín exterior»¹⁰². La *dérive*, como el movimiento del caballo, podría considerarse un principio más amplio para Wollen, presente en cierto sentido en buena parte de sus escritos, pero más pronunciada en estos últimos paseos por el arte y el cine del siglo.

¹⁰⁰ Peter Wollen, «Caro Antonioni», *Afterall*, núm. 3, 2001, pp. 35, 38.

¹⁰¹ P. Wollen, «Knight's Moves», *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in honour of Annette Michelson*, cit., pp. 160, 147.

¹⁰² P. Wollen, «The Situationists and Architecture», *París Manhattan: Writings on Art*, cit., p. 218.

¿Y respecto a las declaraciones de despedida? Al llegar a la Z en «An Alphabet of Cinema» –en referencia a *Zorn's Lemma, Zero for Conduct*, y la máxima de Godard «de vuelta al cero»– terminó con un llamamiento a las armas. Tras haber pronosticado con anterioridad que la forma artística del siglo xx estaba abocada a la extinción, Wollen revelaba aquí un cambio de perspectiva. «Al entrar en la era de los nuevos medios, el cine se está reinventando. Tenemos que contemplar esa reinención en términos radicales y convencionales, intentar volver a imaginar el cine como podría haber sido y como, potencialmente, todavía podría ser: un arte experimental, en renovación constante, un contracine, un “cine –y aquí Wollen estaba citando a Dauney– perseguido por la escritura”. De vuelta al *cero*. Vuelta a empezar. La A corresponde a *Avant-Garde*»¹⁰³.

¹⁰³ La cita original procede de «Les Cahiers du cinéma 1968-1977: Interview with Serge Daney», *The Thousand Eyes*, núm. 2, 1977.