



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

M.^a SOLIÑA BARREIRO

**LA REVUELTA EN LA MIRADA:
LAS IMÁGENES DEL TIEMPO EN EL CINE
DE VANGUARDIA EUROPEO DE LOS AÑOS VEINTE**

La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte

M.^a Soliña Barreiro González

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director

Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)

Consejo editorial

Carole Aurouet (Université Paris-Est), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Paul Hammond (t), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Antonio Monegal (Universidad Pompeu Fabra), Sarah Neely (University of Stirling), Antonio Pedrós-Gascón (Colorado State University), Ángel Quintana (Universidad de Girona), Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza), Breixo Viejo (Columbia University)

© M.ª Soliña Barreiro González

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social), Centro Buñuel Calanda y Gobierno de Aragón
1.ª edición, 2022

Director de la colección: Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

Diseño de cubierta: Miguel Ángel Pérez Arteaga

Edita:

Prensas de la Universidad de Zaragoza

Colaboran:

Centro Buñuel Calanda

Gobierno de Aragón

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN 978-84-1340-366-3

Depósito legal: Z 542-2022

Prólogo.

El paso adelante de Soliña Barreiro González

Con este libro, Soliña Barreiro González desarrolla una nueva mirada al cine europeo de vanguardia de los años veinte sacándolo del aislamiento social al que lo limitaba el enfoque formalista, pero también de su encierro en una historia y campo práctico que le serían propios.

Sabemos lo controvertida que es la propia noción de vanguardia. El término, que provenía del mundo militar y político, se afirmó en el ámbito artístico en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la situación de relegación social a la que fueron condenados un número creciente de artistas —una combinación del advenimiento de una sociedad burguesa que aboga por el éxito individual y la proletarianización de los intelectuales que se han multiplicado— condena a estos últimos a reclamar una autonomía que los pone al margen de la sociedad industrial: son los bohemios, los grupos doctrinarios, quienes ahora disputan la hegemonía en el campo artístico en adelante emancipado de la tutela política y religiosa (del Parnaso hasta el simbolismo y su caricaturización zutista). La articulación con los movimientos de masas que se desarrollaron a finales del siglo XIX y tuvieron un auge decisivo en el XX —en particular en el movimiento obrero anarquista y socialista, la identificación de los artistas con los

actores de la contestación social, las revoluciones que se suceden y fracasan (1830, 1848 y 1871)— transforma la práctica y la teoría de las vanguardias artísticas. Futuristas italianos, dadaístas, constructivistas rusos y otros ahora intervienen directamente en la sociedad, o aspiran a hacerlo.

La originalidad del enfoque de Soliña Barreiro González es ampliar todavía más el foco y contemplar uno de los paradigmas centrales de la sociedad capitalista industrial y tecnológica, el de la temporalidad. Anson Rabinbach fue el primero en investigar el tema en toda su amplitud en su obra capital The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity (1992), destacando el carácter decisivo de las nuevas configuraciones temporales establecidas. La psicología, la filosofía, la física, la fisiología se han visto afectadas, reelaboradas y los efectos sin duda se reflejan con la mayor intensidad en un medio nacido de esa era industrial, el cine. Desde la aparición del cine en la década de 1890, su naturaleza mecánica, la división del tiempo que de él emana, la aprehensión de fenómenos que hasta entonces habían escapado a toda representación por su carácter furtivo o su brevedad impactan con nuevas experiencias a los espectadores. Se temen lesiones oculares o cervicales por el parpadeo de las imágenes, por la velocidad de su sucesión; se adivinan reacciones colectivas descontroladas. Toda una parte de la actividad industrial que tuvo lugar en los primeros diez años del cine es la de normalizar: nos calmamos, linealizamos para ofrecer una representación pacífica y tranquilizadora del mundo. El surgimiento del découpage técnico que adelanta la secuencia de tomas, luego el del montaje y sus reglas (racords) apunta a eliminar el carácter discontinuo de los primeros programas de películas (donde se sucedían breves vistas heterogéneas), el caos de acciones filmadas (en cintas cómicas en particular).

Es entonces cuando aparece, como corolario, el cine de vanguardia, que intenta mantener el rumbo del cine de los primeros tiempos. Los poetas y pintores, que descubrieron el cine en los

años 1900-1910 y lo utilizaron como argumento para remodelar sus propios campos, perpetuaron la inventiva experimental de los «primitivos» y le dieron una extensión ilimitada: ya se trate de los surrealistas (Desnos, Péret, Aragón...) o de pintores como Picabia y Fernand Léger. Lo que ponen en práctica de manera prioritaria es esa relación con el tiempo que Soliña Barreiro González ha sabido analizar basándose pertinentemente en las figuras técnicas del cine. Se trata, en cierto sentido, de retomar donde la dejó la reflexión de Jean Epstein, quien fue poco a poco marginado y olvidado en la teoría del cine desde el final del cine mudo hasta su desaparición en la década de 1950, a pesar de haber publicado libros que exponían su doctrina de posguerra, donde se acercaba al cine desde la teoría de la relatividad, y de haber introducido el tema de «la inteligencia de una máquina». La contribución del presente libro es ir más allá de este enfoque especulativo, que entonces tenía que ver con la dogmática del «realismo ontológico», e identificar cuestiones de otro orden que hacen del cine de vanguardia el vector privilegiado de una deconstrucción de la racionalidad instrumental. Ciertamente, las películas de vanguardia supieron explorar un cúmulo de posibilidades, de potencialidades del medio que van más allá de la instrumentalidad a la que se le quería limitar.

Este enfoque, que se libera del realismo visual, permite que el cine se abra a un espacio de probabilidades y conexiones múltiples que supere la experiencia percibida y vivida de una conciencia relacionada con sus primeras intuiciones, dedicada al reconocimiento de lo que cree que ya sabe, para hacer del cine un campo de nuevas fuerzas y conexiones, poliédrico, del mismo modo que, en la misma época, Eisenstein desarrollaba la idea de un cine intelectual capaz de producir conceptos o Fernand Léger ponía en práctica en su Ballet mécanique los procedimientos de la construcción del movimiento y no de su supuesta «grabación» con miras a un realismo de concepción apegado a las características técnicas del medio.

Soliña Barreiro González establece, en lo que al cine se refiere, aquellas mediaciones entre los aspectos sociales, los aspectos internos de la composición artística y los aspectos estéticos que tanto preocuparon a Theodor Adorno en lo que respecta a la música y la literatura. Su libro supone un hito en los estudios cinematográficos dedicados al cine de vanguardia porque dibuja configuraciones alternativas al imaginario instituido.

François ALBERA

Parte I
Toda la historia debe ser incendiada

1. La labor del trapero del tiempo

En 1928 George Lacombe filma en *La Zone* a los traperos de París expurgando, transportando y comerciando con los desechos de la ciudad. Desde el alba, la película sigue su actividad de selección entre la inmundicia de las telas, los papeles y los cartones, los pelos, las pieles, los metales que venderán para su reciclaje. La película los sigue también hasta *la zona*, donde habitan los traperos. Durante la *hausmannización* de París parte de la población pobre de la ciudad hubo de abandonar el centro por el derribo de sus *insalubres* viviendas, comenzó a irse a las afueras y a instalarse en las antiguas fortificaciones que rodeaban la ciudad. Aunque prohibidas las construcciones en esa área, florece una ciudad a la sombra de los muros de París, con sus calles, sus cafés, sus bandas de pequeños criminales o *apaches*, artesanos y traperos. Esa área es *la zona*.

En París había unos quince mil traperos a mediados del siglo XIX y, aunque la crisis producida en su oficio en 1883 por la ley de Eugène Poubelle, hizo que su número se redujera y su manera de trabajar variara, los traperos son una imagen constante en las artes modernas. Lautremont y Baudelaire escriben sobre ellos, Manet los pinta, Atget se adentra en *la zona* para fotografiarlos y la cultura popular les canta por medio de Bérard. En Alemania los traperos son los *Lumpensammler*, pues Lumpen significa 'harapo', 'trapo'. Esa misma

palabra está en el origen del término empleado para el desclasado, *Lumpenproletariat*, «el desecho y la escoria de todas las clases», según Marx, o «la flor del proletariado», según Bakunin. Lo que de esto interesa en este ensayo es cómo confluyen simbólicamente el filósofo y el nuevo productor cultural (artista) con el trapero y con el proletario desclasado, cómo sus variaciones en la posición que ocupa en el sistema de producción renueva el pensamiento y la imagen de la historia.

El trapero deviene una figura mítica en el tránsito del siglo XIX al XX. Se le llama espigador nocturno¹ o filósofo de las noches,² ya que por sus manos ha pasado toda la literatura y la prensa desechada. El potencial mítico de esta figura influye en la elaboración filosófica sobre la modernidad de Walter Benjamin, que también guiará este estudio sobre la vanguardia cinematográfica de los años veinte.

Los poetas encuentran en sus calles las inmundicias de la sociedad y justamente en estas su reproche heroico. Parece estar con ello incorporado en su ilustre tipo uno común. En él penetran los rasgos del trapero, del que con tal constancia se ocupó Baudelaire. Un año antes de *Le vin des chiffonniers*, ya apareció una descripción en prosa de dicha figura:

He aquí un hombre: debe recoger las basuras del día anterior en la capital. Todo lo que arrojó la gran ciudad, todo lo que perdió o despreció, junto con todo lo que pisoteó, él lo cataloga y lo reúne. Coteja los anales de la disipación, el cafarnaúm de la escoria, apartando las cosas, hace una juiciosa selección; se comporta al modo del tacaño que guarda su tesoro y se va deteniendo en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa de la industria adoptarán la forma de cosas útiles o quizás agradables.³

1 Charles Burdin, *Heures noires* (París: Librairie des bibliophiles, 1876). <<http://www.mheu.org/fr/chiffonniers>> [consultado: 20 de febrero de 2022].

2 Jules Janin, *Un hiver à Paris*, 1843 en Exposición virtual del Musée Historique de l'Environnement Urbaine. <<http://www.mheu.org/fr/chiffonniers>> [consultado: 20 de febrero de 2022].

3 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, en Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 2 (Madrid: Abada, 2006), 173.

La actividad del filósofo abarca el estudio de todos los elementos de la modernidad, incluidos los restos despreciados que solo interesan a los traperos. Como ellos, el filósofo recoge, organiza y genera discursos unitarios con lo fragmentado de la modernidad, generando así discursos en los que también aparecen las ruinas como todavía vivas. Este método del trapero lo veía Benjamin no solo como base de su trabajo, sino también como base del de Siegfried Kracauer, sobre el que decía:

Así este autor aparece finalmente ante nosotros, de derecho, como un marginal. Un descontento, no un dirigente. No un maestro, sino un aguafiestas. Y si queremos imaginarlo en la soledad de su oficio y de sus esfuerzos, veremos a un trapero al amanecer, recogiendo con su pincho los jirones de discursos y retazos de conversación para lanzarlos a su carro, gruñón y obstinado, un poco bebido, pero no sin dejar que de vez en cuando uno u otro de esos jirones desteñidos —«humanidad», «interioridad», «profundidad»— ondee irónicamente con la brisa matutina. Un trapero en la madrugada, al alba del día de la revolución.⁴

Igual que el trapero recoge los desechos del capitalismo, el cine de vanguardia en los años veinte recoge todas las temporalidades alternativas que la modernidad da a luz y que la ideología del tiempo lineal, progresivo y teleológico venido de la Ilustración rechazaba sistemáticamente. El cine de vanguardia recoge estos tiempos desechados y de manera heterogénea, sin construir un nuevo discurso temporal que no sea el de la recuperación, la resistencia, la subversión.

El origen de la vanguardia está en la evolución histórica de la bohemia y, «empezando por el literato hasta el conspirador profesional, todos los que pertenecieron a la bohemia podían reencontrar en el trapero algo que, en sí mismos, poseían. Todos se situa-

4 Walter Benjamin, «An outsider attracts attention on *The Salaried Masses* by S. Kracauer», epílogo en Siegfried Kracauer, ed. de Quintin Hoare y Babette Mulder, *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany* (Londres: Verso, 1998), 114. [Todas las citas tomadas de bibliografía en una lengua distinta del castellano son traducción de la autora].

ban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad». ⁵ El rechazo a lo establecido pero sin renunciar a la influencia en la sociedad, como rasgo de la bohemia y de la vanguardia, tiene que ver con una búsqueda de discursos temporales en los que no penetre el poder con su tendencia organizadora de la comprensión histórica por medio del discurso narrativo del progreso. Para ello, ya no basta con refugiarse en la simbología del explotado, sino que ha de buscarse un sujeto desclasado, traumático, *abyecto*, usando el término de Hal Foster, que para este estudio sería el trapero.

Para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de la prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder [...] Sin embargo, ¿es este punto de la nihilidad el epítome del empobrecimiento, donde el poder no puede penetrar, o un lugar del que el poder emana en una forma nueva? ¿Es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia? ⁶

Los cineastas de vanguardia utilizan un medio mecánico, moderno y móvil, y explotan al máximo sus posibilidades físicas y materiales con la intención de ver y de experimentar las nuevas imágenes que la modernidad y el dispositivo fílmico ponen a su disposición. Sus imágenes del tiempo se oponían a la primera y fundamental manipulación de la narración, ejercida por el cine comercial, por la historia convencional. La narración ocultaba el proceso, oscurecía el material móvil tomado de lo real y domesticaba la imagen al inducirle un tiempo ficticio de avance y perfectibilidad.

El cine de vanguardia no elabora una temporalidad única, sino heterogénea, diversa, en ocasiones incluso contradictoria. En una

⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, en Benjamin, *Obras*, 102.

⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 171-172.

misma película se puede hallar tiempo reversible y tiempo circular, o tiempo anulado y tiempo mecanizado, construyendo todos ellos discursos alternativos al orden temporal dominante. El cine de vanguardia tiene pues la cualidad de *desplegar el concepto dialéctico de tiempo histórico*⁷ de su época, de desafiar la ordenación temporal lineal y abrir todo un abanico de posibilidades de comprensión del tiempo y de las historia que estaban al alcance de los ciudadanos de los años veinte.

La cuestión de cómo organizar el estudio de la experiencia temporal de los años veinte a través del cine de vanguardia de manera coherente se presentaba compleja debido a la heterogeneidad del material, de los tiempos, de los creadores. Es así que, tomando como hilo conductor la subversión temporal, que ejerce sistemáticamente el cine de vanguardia y que acaba por definirlo en su esencia, la propuesta que se presenta es el empleo del paradigma estético de la historia esbozado por Walter Benjamin como método. Este método facilita la organización cognoscitiva del material fragmentario de la modernidad para comprender cómo la subversión temporal se halla en la raíz de la vanguardia fílmica y es a su vez reflejo de las transformaciones y conflictos de la modernidad.⁸

El punto de partida de esta monografía sobre la vanguardia cinematográfica es el estudio de las nuevas temporalidades experimentadas en la modernidad a través de un objeto de consumo cultural —el cine— susceptible de convertirse en industria del ocio. Es decir, se centra en estudiar cómo se producía la conciencia temporal de una época y cómo esta conciencia temporal se expresaba a través

7 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 145 [D10a, 5].

8 Stéphane Mosès considera que Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1928) implementa el paradigma estético del conocimiento para llegar al paradigma estético de la historia. El desarrollo del concepto de lo original en esta obra y sus contactos con el marxismo acabarán de configurar este paradigma. Stéphane Mosès, *El Ángel de la historia: Rozenweig, Benjamin, Scholem* (Madrid: Cátedra, 1997).

de un lenguaje y de un medio que reflejaban lo novedoso de la época como ningún otro. Las perspectivas académicas y las fuentes históricas empleadas hasta el momento para trabajar el cine de vanguardia son limitadas al trabajar, ya que como mucho analizaban aspectos argumentales o superficialmente estéticos, pero no atendían en toda su trascendencia a las especificidades técnicas y formales del cine en cuanto a la gran cantidad de información histórica y vivencial que podían aportar. Las fuentes y perspectivas de carácter estético carecían de una cierta ahistoricidad y acababan desvinculando al producto cultural de su momento histórico, desactivando su cualidad de reflejo y reflexión sobre una época, para introducirlo en una narración de avance técnico y estético dentro del recorrido histórico del cine.

El paradigma estético de la historia introduce las obras de arte en la tormenta histórica que las produjo para leer las complejas relaciones que establecen con la mentalidad de la época con el periodo que las vio nacer. Cada obra de arte susceptible de ser analizada, en este caso cada película con su propia experiencia del tiempo y sus modos de representarla, se convierte en la encarnación de una idea actualizada, una idea que se vuelve a manifestar en la forma que le da su época para enfrentarse a su mundo histórico. Pueden y deben haber existido configuraciones anteriores de esa idea que trae cada película, pero es la época moderna la que le confiere un aspecto formal, una presencia concreta en su actualización. Esas producciones culturales, esas películas, no se introducen en una línea de conocimiento que progrese, sino que pasan a formar parte de constelaciones cognoscitivas en las que las obras se imbrican y relacionan de modo que arrojan nuevas formas de conocer y pensar la historia. Este paradigma niega el historicismo, la progresión de la historia y la causalidad. Este paradigma escucha, sin embargo, a los distintos tiempos que confluyen en una obra.

La priorización de un marco teórico contemporáneo al objeto de estudio tiene como objeto evitar prejuicios finalistas en el análisis.

sis de la historia y del arte, prejuicios que se pueden encontrar en el estado del arte del estudio del cine de vanguardia⁹ o a la hora de revisar algunos estudios históricos sobre los años veinte. Esta perspectiva permite no solo presentar un catálogo exhaustivo de filmes y una nueva conceptualización más integral del cine de vanguardia, sino que además nos acerca al valor de esta manifestación artística como fuente de síntesis de la mentalidad de una época.

9 El ejemplo más claro es el artículo de Fieschi y Burch en el que a una tendencia de la vanguardia francesa se la denomina *première vague*. Esto se hace desde los años sesenta y en plena fascinación por la *Nouvelle vague*. Se elabora una concepción finalista de una parte del cine de vanguardia francés que debía indefectiblemente desembocar en la *Nouvelle vague*. Noël Burch y Jean-André Fieschi, «La Première Vague», *Cahiers du Cinéma* 202 (junio-julio de 1968), 20-25.

Índice

Prólogo. El paso adelante de Soliña Barreiro González.....	9
--	---

Parte I

Toda la historia debe ser incendiada

1. La labor del trapero del tiempo	15
2. La religión del 1900: la cronometría y el hada eléctrica.....	23
3. Iconoclasia del tiempo: disparando a los relojes	45
4. Contemplando el mundo con ojos nuevos.....	55

Parte II

El cine al servicio de la vanguardia

5. Las vicisitudes de una política del arte: de la bohemia al autor como productor.....	65
6. El cine de vanguardia: conceptualización y corrientes	79
6.1. Historización del fenómeno	83
6.1.1. Francia (1923-1934).....	84
6.1.2. República de Weimar (1921-1931)	86
6.1.3. La Unión Soviética (1923-1930).....	90
6.2. Conceptualización y rasgos. Crítica del estado de la cuestión ...	93
6.3. Corrientes a contracorriente	104

7. La revuelta temporal como método de la vanguardia.....	125
7.1. La utopía fisiológica del hombre eléctrico	129
7.2. Los tiempos de la actualización fílmica.....	138
7.3. Más allá de la historicidad: lo original	146

Parte III

Cartografía de los tiempos en el cine de vanguardia

8. Constelaciones temporales de la detención: la dislocación.....	155
8.1. La melancolía como malestar en el tiempo.....	156
8.1.1. Guerra, locura y tiempos dislocados	169
8.1.2. Neurastenia, fotogenia y morosidad	189
8.2. La huella	199
9. Constelaciones temporales de la deconstrucción: la negación.....	219
9.1. Tiempo reversible	221
9.2. Tiempo circular.....	235
9.3. Tiempo anulado	253
10. Constelaciones temporales de la proyección: el deseo	283
10.1. Tiempo proyectado	285
10.2. Tiempo intenso	306
11. Dialéctica del tiempo mecanizado: tres momentos de la modernidad.....	339
11.1. El ritmo genera conciencia.....	339
11.2. La loa al mundo moderno del hombre mecánico	348
11.3. El autómatas y el inquietante dominio de lo inorgánico.....	355
11.4. El dandismo, <i>heroísmo de las decadencias</i>	377
Epílogo: Una tribu profética de pupilas ardientes.....	385
Bibliografía	393
Filmografía.....	415

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en abril de 2022

Este libro aborda el estudio de la temporalidad moderna a través del cine de vanguardia europeo de los años veinte, a la vez que cartografía la producción filmica vanguardista. Los cineastas de vanguardia recorrieron la modernidad rescatando las imágenes y los tiempos desechados por los discursos visuales e históricos dominantes. Retrataron la pluralidad de esas vivencias temporales y, aunque no construyeron un discurso alternativo, sí se dotaron de un cuerpo coherente de revuelta. Su trabajo trató de establecer la imagen como método, probó a deconstruir la racionalización instrumental del dominio visual y propuso que de la variedad de discursos temporales en convivencia emanaba una nueva forma de historia y de imagen.

M.^a Soliña Barreiro González es doctora en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra y trabaja como profesora en la Universidade de Santiago de Compostela. Es una investigadora especializada en cine de vanguardia, en cine de los orígenes y en las representaciones visuales del trabajo.

