

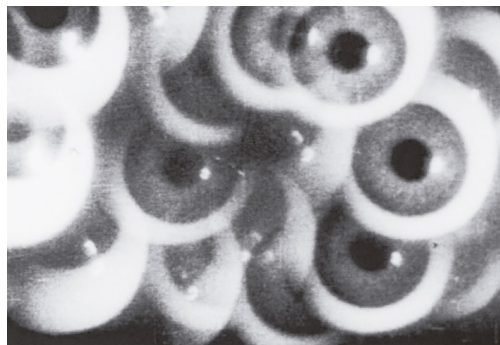
LA REVUELTA EN LA MIRADA: LAS IMÁGENES DEL TIEMPO EN EL CINE DE VANGUARDIA EUROPEO DE LOS AÑOS VEINTE

M.^a Soliña Barreiro

Zaragoza

Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022

428 páginas



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 (2022) de Soliña Barreiro es un libro editado por la Universidad de Zaragoza como parte de la Colección «Luis Buñuel. Cine y Vanguardias». El texto, que deriva de la investigación doctoral de su autora, se enfoca en la revisión puntual de las manifestaciones cinematográficas de las vanguardias europeas de la década de 1920. Para ello, Barreiro eligió un *corpus* heterogéneo, compuesto por una serie de ejercicios exploratorios y puestas en crisis de las narrativas y formas comerciales de la imagen en movimiento a partir del escrutinio de sus cualidades formales, físicas y materiales.

Ejemplo de ello son las obras de Fernand Léger, René Clair, Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein, Walter Ruttmann y Luis Buñuel, entre muchos otros. Estas obras dan cuenta de las extensas e intensas búsquedas de poetas, escultores y otros artistas, que no necesariamente se formaron en el campo del cine, por enriquecer sus prácticas, lo cual derivó, como es bien sabido, en una experimentación casi autónoma con el medio filmico. Para Barreiro, aquello que tienen en común todos esos ejercicios audiovisuales es una aproximación al tiempo como factor fundamental de la constitución del sentido y la experiencia fragmentada de la Modernidad; una temporalidad que se aleja de la teleología ilustrada del progreso.

La selección de más de 200 filmes que componen la filmografía del libro deja ver claramente las inquietudes de su autora. Estas van más allá de la revisión superficial de las películas estrictamente consideradas como producciones de la primera camada vanguardista europea. Por el contrario, se expanden hacia sus límites con el cine comercial de la época y, más aún, hacia las relaciones entre práctica artística y reflexión conceptual, como evidencia el trabajo de ciertos cineastas empeñados en hacer de sus imágenes manifestaciones teóricas. Así pues, la rigurosidad, riqueza y minuciosidad de los análisis realizados a lo largo de las más de 400 páginas que componen esta obra permiten entender la importancia y valor del cine no comercial como la síntesis de una mentalidad de época, derivada del nacimiento de una nueva forma de vida atravesada por el avance tecnológico, la cientificidad y la aceleración.

El libro consta de once capítulos divididos en tres partes y un epílogo, acompañadas por un prólogo de François Albera. En todos ellos, la autora echa mano de los planteamientos de Eisenstein, Léger y Artaud y las reflexiones filosóficas de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Georg Lukács. Ello permite a la investigadora desarrollar diversas problemáticas, relacionadas con las múltiples figuras y formas que tomó el tropo del tiempo en el cine europeo de índole experimental.

En su sección introductoria, «Toda la historia debe ser incendiada», el trabajo de Barreiro delimita su objeto de estudio y, por lo tanto, sus intereses teóricos y metodológicos. Para ello se sirve de la filosofía de la modernidad de Benjamin y de dos de sus figuras más representativas: el trapero y el *flâneur*. Bajo estas coordenadas, la autora aventura su hipótesis de trabajo: «el cine de vanguardia de los años veinte recoge todas las temporalidades alter-

nativas que la modernidad da a luz y que la ideología de tiempo lineal, progresivo y teleológico venido de la Ilustración rechazaba sistemáticamente» (p. 17). En otras palabras, para la autora, los tiempos heterogéneos que las otras formas cinematográficas modernas desecharon se convirtieron en la herramienta estética fundamental del cine de vanguardia, pero también en una forma de resistencia y subversión frente a los cánones narrativos y formales imperantes en las cinematografías comerciales del momento.

Al inicio de esta sección la autora plantea la idea del reconocimiento de la figura del vanguardista en relación con aquellas figuras benjaminianas. A través de sus recorridos por las calles, plazas y pasajes de la ciudad moderna, los cineastas asimilados a las figuras del trapero y el *flâneur* lograron condensar sus movimientos en múltiples imágenes, sin ser absorbidos por la lógica masiva y mercantil de la sociedad. Así, de acuerdo con Barreiro, los cineastas se encargaron de la recolección de aquellos despojos del tiempo propio de la racionalidad instrumental, encargado de organizar y homologar la comprensión histórica desde la narrativa lineal del progreso.

Según dichos términos, la tarea del cineasta de vanguardia consistió en documentar el tiempo, develando aquellas formas ocultas que operaban en contradicción con la aceleración moderna impulsada no solo por la fábrica, sino también por los medios de transporte masivos. En los otros tres capítulos que componen esta primera parte, Barreiro problematiza la manera de comprender el mundo moderno asentada por la lógica capitalista. Así, la relojería y la mirada se convierten en los ejes paradigmáticos de la problemática moderna: por un lado, la medición del tiempo trasladada hacia la conversión de lo laboral en moneda de cambio. Por el otro, aquellos ojos que en *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) simbolizan la urgencia por ver y experimentar lo nuevo.

«El cine al servicio de la vanguardia», segunda parte de esta publicación, continúa la vía que nos lleva de lo general a lo particular. La autora elabora un sólido marco contextual con el fin de analizar las relaciones sociales, estéticas y formales de los movimientos de la vanguardia cinematográfica. Así pues, la autora revisa su evolución desde la bohemia hasta su forma más acabada en tanto revolución política del arte europeo. El eje neurálgico de la discusión aquí abierta se encuentra en las rela-

ciones entre estética y política. Como Barreiro afirma, estas relaciones se intensificaron hacia la década de los treinta, cuando los artistas, en el contexto del ascenso del autoritarismo, canalizaron su compromiso político como una vocación pedagógica que pudiera trasladarse hacia la lucha social, sin por ello dejar de lado la exploración de los hallazgos formales y materiales que heredaron de los primeros vanguardistas.

Por otra parte, en «Cartografía de los tiempos en el cine de vanguardia», última parte del libro, la autora analiza los componentes formales de un gran número de obras realizadas en Francia, Alemania y la Unión Soviética entre 1920 y 1934, momento en el que Barreiro reconoce la clausura de la vanguardia y su cristalización en formas y narrativas hegemónicas. Se trata de filmes en los cuales encontramos los rasgos definitorios de la dialéctica cinematográfica que permitió la puesta en crisis del tiempo moderno que se pretendía como unívoco, al reconocer y aprehender sus formas múltiples: dislocación; reversibilidad; anulamiento; circularidad; proyección; intensidad y mecanización. De tal manera, al analizar las distintas figuras narrativas y formas del montaje en filmes de tono melancólico y traumático como *La caída de la casa Usher* (1928) de Jean Epstein y *Vormittagsspuk* (1927), incursión dadaísta de Hans Richter; de rasgos formalistas como *Cine-Ojo* (1924) de Vertov; o películas empeñadas en temáticas cíclicas y estructuras circulares como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) y *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), entre muchas otras, este trabajo ofrece una contundente ruta que conduce hacia la comprensión de las formas de desnaturalización de la mirada y la experiencia operadas por el cine vanguardista.

Como es evidente, resulta imposible dar cuenta cabal y pormenorizada de la gran riqueza de referencias, nombres y obras a las que se alude en este libro, tanta que en algunos momentos convierte la lectura en un caudal de información que resulta difícil de aprehender. Sin embargo, no por ello se anula el interés o relevancia de la tarea compilatoria que Barreiro nos presenta. Al contrario, la autora rescata los nombres y momentos filmicos más relevantes de la vanguardia, inscribiéndolos en tanto expresiones y no reflejos de lo real. El libro ofrece así pistas para comprender su impacto social y cultural, destramando no solo aquellas estrategias discursivas características del cine de la vanguardia y sus muchas formas temporales, sino todos aquellos pormenores contextuales que abrazaron la creación de «una nueva forma

de historia y de imagen» (p. 392) capaz de aprehender la realidad moderna y sus contradicciones.

La propuesta de Barreiro no trata, por tanto, de proponer una ruptura radical con las maneras canónicas de entender el cine de la vanguardia. Otros autores y autoras se han ocupado del escrutinio crítico de sus particularidades estéticas y narrativas en relación con la temporalidad, sobre todo problematizando la relación entre tecnología, materialidad y narración (Jacques Rancière en *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, 2018, o Vicente Sánchez-Biosca en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, 2004). Sin embargo, resulta sumamente productivo pensar *La revuelta en la mirada* como una propuesta teórico-metodológica que condensa los principales planteamientos de la historiografía y las teorías cinematográficas, pero también de la teoría crítica y las enseñanzas benjaminianas. De esta manera, el volumen será especialmente útil para públicos universitarios y lectores que no necesariamente están familiarizados con las expresiones artístico-cinematográficas conceptualizadas como vanguardias.

Asimismo, otro de sus grandes aciertos consiste en el empeño crítico de la autora para signar el fin de la vanguardia hacia 1934. Para Barreiro, alrededor de esta fecha la vanguardia entró en crisis en dos sentidos. Por un lado, las exigencias de politización de la práctica artística frente al ascenso del fascismo condujeron al abando-

no de su radicalidad en aras de la claridad discursiva. En paralelo, sus formas disruptivas fueron acogidas por la producción filmica hegemónica. Esta propuesta resulta relevante frente a los planteamientos de algunos autores como François Albera (*La vanguardia en el cine*, 2005), quien identifica cierta persistencia de la vanguardia en algunas formas del cine experimental de la posguerra. Por una parte, para Barreiro, la renovación perceptiva dada por la experiencia moderna acontece entre la creciente industrialización de la vida (acelerada por el inicio de la Primera guerra mundial), y la producción del mutismo absoluto de la experiencia operada por la Segunda guerra mundial. Por otra parte, y finalmente, dicho marcaje temporal de la vanguardia da cuenta de la existencia contingente de ciertas estrategias cinematográficas cuyo motor fue la pregunta por las condiciones históricas que produjeron aquella configuración del tiempo (y el espacio). Para Barreiro, esta búsqueda terminaría siendo esterilizada tanto en la producción de filmes que siguieron la lógica del realismo socialista —calificada por la autora como «esclerótica»—, como a través de la explotación de ciertos recursos de la vanguardia en la producción de películas comerciales. Aunque estas producciones no cesarían de ser modernas, sus intenciones jamás fueron aquellas de la disrupción y la rebeldía.

Mariana Martínez Bonilla