

La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20

María Soliña Barreiro González

TESIS DOCTORAL UPF / 2011

DIRECTOR DE LA TESIS: Jordi Ibáñez Fanés

TUTORA: Núria Bou i Sala

Departament de Comunicació Audiovisual



*Para vosotros, el cine es un espectáculo.
Para mí es casi una concepción del mundo.
El cine es el vehículo del movimiento.
El cine es el revulsivo de las literaturas (...).
Pero el cine está enfermo. El capitalismo ha cegado sus ojos con un puñado de polvo de oro (...).
El comunismo debe rescatar al cine de las manos de sus guardianes especuladores.
El Futurismo debe hacer que se evapore el agua estancada de la poltronería y la moral.*

Vladimir Mayakovski, 1922.

Ya no hay necesidad de discurso: pronto el personaje será considerado inútil. Acelerada, la vida de las flores es shakespeariana; todo el clasicismo viene dado por el desarrollo de un bíceps al ralentí. En la pantalla, el menor esfuerzo deviene doloroso, musical si se lo agranda mil veces. Todo drama teatral, su situación y sus trucos se vuelven inútiles.

Blaise Cendrars, 1919.

Ya no puedo pensar en lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos”(...). De ahí viene el shock ejercido por el cine (...) Por su técnica, el cine libra el efecto del shock físico del caparazón moral en el que el dadaísmo lo había encerrado.

Walter Benjamin, 1936.

Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis, Jordi Ibáñez Fanés, el haberme acompañado y ayudado durante todo el proceso. Y a mi tutora, Núria Bou i Sala, el haberme acogido y guiado en el Departament de Comunicació.

Agradezco a la Generalitat de Catalunya tanto la concesión de la beca FI, que me ha permitido durante tres años realizar mi investigación en unas condiciones materiales favorables, como la concesión de la beca BE, con la que he podido realizar una estancia de investigación en el extranjero. Agradezco también a todos los investigadores que con sus luchas consiguieron que estas becas fueran contratos, pues gracias a ellos he podido finalizar mi tesis con estabilidad disfrutando de una prestación por desempleo.

Agradezco la acogida brindada por el grupo ARIAS (Atelier de Recherche sur l'Intermedialité et les Arts du Spectacle) durante mi estancia de investigación, especialmente agradezco la atención de su director, Jean-Loup Bourget.

Agradezco la generosidad de aquellos investigadores que me aconsejaron o acercaron información durante el proceso: François Albera, Valérie Pozner, Marie Martin, Ada Ackerman, John MacKay, Manuel Outeiriño, Daniel Pitarch.

Agradezco a mis compañeros, amigos y familia su soporte técnico y emocional: Brais Martínez, Endika Rey, Mónica Cabello, Carlos Galbán, Sonia Cerezal, Lorenzo Mas, Teresa González, Jesús González y Luis González.

Abstract

This thesis analyzes the modern temporality through the 20's European avant-garde cinema. This cinema picks up all the temporalities that have been rejected by the Illustrated idea of time as linear and progressive. As a consequence, this cinema systematically defies the Illustrated discursive construction and the historical comprehension that it elaborated during the Interwars period.

Avant-garde cinema was a privileged means to study the modern time experience because it is a complex compendium of times and discontinuities. At the same time, the temporality is a key element to define and study the cinematographic avant-garde. This cinema is characterized by the exploration of movement, the experiments with the image, its lack of interest in narrativity and its interest on the real. It also proposes a subversion of the filmic field (and sometimes, also the social field).

Avant-garde filmmakers did not construct an alternative temporal discourse but they organized a coherent uprising corpus based on the exploration of those diverse temporalities. They established the image as a method, the deconstruction of the instrumental rationalization of the visual dominion and they proposed that a new type of history and image emanates from the coexistence of the variety of temporal discourses.

Resumen

Esta tesis aborda el estudio de la temporalidad moderna a través del cine de vanguardia europeo de los años 20. Este cine recoge todas las temporalidades que habían sido desechadas por la idea lineal y progresiva del tiempo heredada de la Ilustración y desafía de manera sistemática su construcción discursiva y la comprensión histórica que generaba para el periodo de entreguerras.

El cine de vanguardia es un medio privilegiado para estudiar la experiencia temporal moderna porque es un complejo compendio de tiempos y discontinuidades. Y a su vez, la temporalidad es clave para definir y estudiar la vanguardia cinematográfica. En ella se unen el interés por la exploración del movimiento, los experimentos con la imagen, la desafección narrativa y la afección por lo real. Propone también la subversión del campo fílmico (y, por veces, social).

Los cineastas de vanguardia no construían un discurso temporal alternativo pero sí se dotaban de un cuerpo coherente de revuelta basado en la exploración de esas temporalidades diversas. Trataron también de establecer la imagen como método, de deconstruir la racionalización instrumental del dominio visual y propusieron que de la variedad de discursos temporales en convivencia emanaba una nueva forma de historia y de imagen.

Índice general

INTRODUCCIÓN	1
1 LA MODERNIDAD Y EL TIEMPO	13
1.1 Tiempo, revolución industrial y metrópolis	18
1.2 Morfología urbana del tiempo, los transportes y las comunicaciones	38
1.3 <i>Simulacros de vida</i> : los escaparates del ocio y el tiempo de la repetición	54
1.4 <i>Toda la historia debe ser quemada</i> : revolución y tiempo en la política, la filosofía y la ciencia	74
1.5 Tres momentos de una dialéctica del tiempo y de la historia en el arte: París-Berlín-Moscú	87
2 EL CINE DE VANGUARDIA Y EL TIEMPO	111
Historicidad de la vanguardia	113
2.1 De la bohemia al autor como productor	115
2.2 El cine de vanguardia: conceptualización y corrientes	126
2.3 Modernidad y tiempo en el cine de vanguardia	164
La experiencia moderna del tiempo a través del cine de vanguardia	187
2.4 Tiempo reversible	189
2.5 Tiempo dislocado	203
2.5.1 La melancolía como malestar en el tiempo	204

2.5.2	La huella	244
2.6	Tiempo proyectado	259
2.7	Tiempo intenso: la aventura o la fetichización del presente . . .	278
2.8	Tiempo circular	307
2.9	El tiempo anulado	324
2.10	El tiempo mecanizado: el ritmo engendra conciencia	349
CONCLUSIONES		389
Bibliografía		401
Filmografía		431

Introducción

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 de 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 París. Aunque prohibidas las construcciones en ese 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. Ese área es *la zona*.

En París había unos 15.000 traperos a mediados del s. 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 la 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 nos interesa en este estudio no es tanto el debate histórico de las clases, sino cómo confluyen simbólicamente el filósofo y el nuevo productor cultural (artista) con el trapero, con el proletario desclasado, cómo asumen esa perspectiva en su actividad y cómo eso varía y renueva el pensamiento y la imagen de la historia.

El trapero deviene una figura mítica avanzando el siglo. Se le llama *espigador nocturno*¹ 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 nos guiará a nosotros:

“Los poetas encuentran en sus calles las inmundicias de la sociedad y justamente en éstas 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.

El trabajo sobre lo que en la calle aparece como aceptado y como rechazado, y el estudio de todos los elementos de la modernidad, incluidos los restos despreciados y los obviados, conforman la actividad del filósofo. Lo fragmentado de la modernidad se recoge, se organiza y se integra, generando así discursos en los que también aparecen las ruinas como todavía vivas. Este método del trapero lo veía Benjamin no sólo como base de su trabajo, sino también como base del de Siegfried Kracauer, otro de nuestros guías. Y sobre él decía:

“Así este autor aparece finalmente ante nosotros, de derecho, como un marginal. Un descontento, no un dirigente. No un maestro, sino

¹Charles Burdin, *Heures noires* (París: Librairie des bibliophiles, 1876). <http://www.mheu.org/fr/chiffonniers>. Consultado: 28 diciembre 2010

²Jules Janin, *Un hiver à Paris*, 1843 en Exposición virtual del *Musée Historique de l'Environnement Urbaine*. <http://www.mheu.org/fr/chiffonniers>. Consultado: 28 diciembre 2010.

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

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 que 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 20 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 lo hace de manera heterogénea, sin construir un nuevo discurso temporal que no sea el de la recuperación, la resistencia, la subversión.

Como veremos, 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 situaban 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, que analizaremos en la segunda parte de esta tesis, 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 de progreso y mejora. 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 nuestro 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

⁴Walter Benjamin, “An outsider attracts attention” on *The Salaried Masses* by S. Kracauer”, epílogo en Siegfried Kracauer *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, Quintin Hoare, Babette Mulder (ed.) (London: Verso, 1998), 114. Todas las citas tomadas de bibliografía en una lengua distinta del castello son de traducción mía.

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

duda, este cuerpo constituye la base de la prueba de importantes atestigüaciones 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 filmico 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 misma película se puede hallar tiempo reversible y tiempo circular o tiempo anulado y tiempo mecanizado, categorías, todas ellas, que desarrollaremos más adelante. El cine de vanguardia tiene pues la cualidad de *desplegar el concepto dialéctico de tiempo histórico*⁷ de su época, 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 20.

La cuestión de cómo organizar el estudio de la experiencia temporal de los años 20 a través del cine de vanguardia de manera coherente se presentaba compleja debido a la heterogeneidad del material, de los tiempos, de los creadores. La organización más adecuada del material fragmentario de la sociedad presentado a través del arte era el uso del paradigma estético de la historia⁸.

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

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

⁸Stéphane 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

Nos interesaba estudiar las nuevas temporalidades experimentadas en la modernidad a través de un objeto de consumo, que incluso era susceptible de convertirse en industria del ocio, que es lo que al fin y al cabo es el cine. Es decir, nos interesaba estudiar cómo se producía la conciencia temporal de una época y cómo esta conciencia temporal se expresaba a través de un lenguaje y de un medio que reflejaban lo novedoso de la época como ningún otro. Las limitaciones de la perspectiva y de las fuentes históricas eran evidentes al trabajar sobre cine de vanguardia, 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 adolecían 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 las conciencias, con el periodo que las vio nacer. Cada obra de arte susceptible de ser analizada, en nuestro 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 progresa, 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

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).

una obra.

La modernidad impactó de lleno en la conciencia de los habitantes de las ciudades. El nuevo modo de producción mecanizado, el auge urbano, los veloces medios de transporte y de comunicación, la nueva cultura del consumo y del ocio modificaron drásticamente la vida cotidiana en todas sus esferas, la fábrica, la calle e incluso el hogar. Las nociones tradicionales de tiempo y espacio y las relaciones sociales fueron constreñidas a cambiar. Aparecían y desaparecían nuevas experiencias a un ritmo vertiginoso que dificultaba su aprehensión sensorial y cognoscitiva. El *shock* urbano se erigía en una de las pocas experiencias auténticas asequibles para los ciudadanos modernos, absolutamente mediatizados en su relación con el mundo. Las distancias se acortaban, los tiempos de espera desaparecían y las vivencias temporales florecían heterogéneas, muy diversas, ricas y sugerentes. Sin embargo, la vida urbana trataba de ser discursivizada por la idea ilustrada del progreso, omnímoda y mecanicista que propondrá entender el tiempo como una linealidad continua e indetenible que nutría toda causalidad.

El trauma descomunal de la I Guerra Mundial se revivía a diario y sus consecuencias anunciaban lúgubrementemente la II Guerra Mundial. Las actitudes vitales se impregnaron de un cierto nihilismo hedonista. Ni la destrucción absoluta de la I Guerra Mundial, ni la velocidad de la modernidad dejaban indiferentes a los ciudadanos europeos. La sensibilidad exacerbada de la época se manifestaba en las actitudes vitales, en los discursos filosóficos y en las obras de los artistas contemporáneos. Éstos últimos trasladaban estas experiencias compartidas intensificándolas estéticamente a través de una experimentación incesante con los recursos del medio que trabajaran (pintura, escultura, cine, literatura). Lograban, así, radicalizar esa hiperestesia generalizada y (re)producir a través de sus obras la experiencia urbana moderna. Cada recurso remitía a una nueva experiencia, por ejemplo, el simultaneísmo futurista evocaba y vivificaba la velocidad. De este modo, las obras de la época devinieron en manifestaciones estéticamente intensificadas de una experiencia histórica específica de los años 20: la modernidad.

El cine de vanguardia trabajó plásticamente sobre las nuevas posibilidades perceptivas que esta sociedad moderna abría al individuo, experimentó con el

tiempo, con el espacio, con la forma, con la organización de los elementos. Hizo emerger lo material y mostró el proceso de construcción de la imagen. Los autores de vanguardia fueron pronto conscientes de la potencialidad crítica del medio fílmico para exponer visualmente intensificadas sus reflexiones sobre las implicaciones de los cambios de la modernidad. El cine les permitió elucidar algunas temporalidades emergentes en la modernidad y proponer la insumisión al control que las temporalidades dominantes ejercían en el periodo de entreguerras. De este modo, pueden encontrarse movilizados en las películas de vanguardia tanto recursos formales como de contenido para reproducir esta forma de vivencia y reflexionar plásticamente sobre sus implicaciones.

El objeto de la presente tesis es estudiar la experiencia del tiempo moderno en la época de entreguerras a través de una manifestación cultural concreta, el cine de vanguardia, empleando la perspectiva teórica que hemos descrito en los primeros párrafos.

Bien es cierto que el cine más convencionalmente narrativo, más comercial de la época presenta fragmentos, secuencias o temáticas que exploran temas cercanos al cine de vanguardia. Pronto en la historia del cine vemos a *Onésime horloger* (1912) acelerando el tiempo durante toda la película para conseguir una herencia, a Lang en *Metrópolis* (1927) presentando la mecanización del tiempo de trabajo o a Murnau revirtiendo la vejez y condensando el tiempo de vida por medio de la venta del alma al diablo en *Fausto* (1926). Sin embargo, sólo el cine de vanguardia se sitúa en una posición de crítica consciente, esto es, trata de subvertir el campo fílmico (y social) transformando la comprensión del tiempo. Y es este cine el que, rechazando la narratividad y apegándose a lo real, se concentra en explorar el movimiento a través del tiempo, en explorar sistemáticamente el dispositivo y en renovar las imágenes. Estas características son fundamentales para un estudio profundo de la experiencia temporal de su época.

El cine de vanguardia presenta una obsesión por ver, por recrear las nuevas imágenes y experiencias que pone a su disposición la modernidad. Por esto motivo, las películas están plagadas de ojos ansiando ver y experimentar lo nuevo. El ojo mecánico de Vertov en *El hombre de la cámara* (1929), un ojo objetivo que funciona a modo de prótesis potenciadora de la visión para

mostrar un mundo que sólo así puede ser visto, a la vez que fomenta la creación del *hombre nuevo* más perfecto. El ojo también mecánico de Man Ray en *Emak-Bakia* (1926), que luego se transforma en unos ojos abiertos al sueño sobre los párpados pintados de Kiki de Montparnasse. El ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929), que libera la visión de percibir únicamente lo visible, que libera las imágenes del inconsciente en el gesto fundacional del cine de Buñuel. Los ojos que emergen amenazantes del mar en *Entr'acte* (1924) nos recuerdan la presencia de lo siniestro aún en un ambiente lúdico (¿esos felices 20 y la guerra?). El ojo del enfermo psiquiátrico de *Cine-ojo* (1924) examinando frenéticamente cómo lo acecha el entorno ante su incomprendibilidad. La proliferación delirante de globos oculares que, a modo de pesadilla, observan los sueños de Richter en *Filmstudie* (1926) o los ojos de cristal a la venta en *Pour vos beaux yeux* (1929, Storck). La acumulación de múltiples ojos, separados de sus personas, saturando el plano de *Rien que les heures* mientras escudriñan la ciudad y sus bajos fondos. La mirada en el cine de vanguardia es obsesiva; cada mirada mira con un objetivo, con un contexto y con una finalidad, que también encontraremos en los tiempos que explora. Para este cine la mirada se erige en un método para la elaboración de una teoría del tiempo y de la historia que hace el cine de vanguardia. Y también, por extensión, pues éste es otro de los objetivos de este trabajo, para definir mejor el campo propio del cine de vanguardia.

La mirada obsesiva explora todo fragmento de la modernidad, del más grande al más ínfimo, del más reluciente al más inmundo, para (re)crear ese nuevo mundo en toda su complejidad, fragmentaria y oscura, pornográfica y simulacrática. En su tarea son conscientes de contar no sólo con todo un nuevo mundo que observar sino también con una nueva mirada:

“Después de cien años de fotografía y de dos décadas de cine, nos hemos enriquecido extraordinariamente en este sentido. *Podemos decir que contemplamos el mundo con ojos por completo diferentes.* (...) Nuestro deseo es *producir* sistemáticamente, ya que la creación de relaciones nuevas es esencial para la vida”⁹.

Para Rosalind Krauss la obsesión por el dispositivo, por el estímulo óptico y por

⁹László Moholy-Nagy, *Pintura, Fotografía, cine* (FotoGGrafía. Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 87.

lo visual en la modernidad tiene que ver con dos factores que nos acercan a la idea de la vanguardia en cuanto a trapería de la diversidad de lo moderno y en cuanto a constructora de un arte autónomo en su campo, como detallaremos en la segunda parte de esta tesis:

“Esta caza de lo visual es (...) un medio de transformar toda la naturaleza en una máquina productora de imágenes, estableciendo así lo visual en un campo autónomo, caracterizado, precisamente por esas dos cualidades sobre las cuales se abre únicamente el sentido óptico: lo infinitamente múltiple, por una parte, y lo simultáneamente unificado, por otra”¹⁰.

El cine de vanguardia está fascinado con la óptica y la nueva visión pero no es ni *antiocularcéntrico* ni *ocularcéntrico* en los términos que Jay nos ofrecía en *Ojos abatidos*. Comprende, sin embargo, una visualidad muy emparentada con el Barroco y, no en vano, lo aplicaremos en el apartado tres de la segunda, el concepto de *lo original* desarrollado por Benjamin para el drama barroco alemán. El porqué radica en que también ejerce de “doble siniestro de lo que pude llamarse el orden visual dominante científico o “racionalizado””¹¹, como Jay caracterizó al régimen ocular barroco, desbordando así la claridad científica con una proliferación de estímulos e imágenes que hallan en su base un trabajo sobre el *shock*.

La nueva mirada se dirige hacia la muchedumbre y el caos. Entrar en ella es como entrar en “una sociedad encantada de sueños”¹², en un “inmenso depósito de energía eléctrica”¹³, que le requiere el artista ser como “caleidoscopio dotado de conciencia que (...) se expresa en imágenes más vívidas que la vida en sí”¹⁴, como ya Baudelaire percibió para *El pintor de la vida moderna*. Así ha de conducirse el cineasta de vanguardia quien, para ser capaz de captar el exceso de imágenes y experiencias y su belleza o su verdad en el entorno moderno, ha

¹⁰Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico* (Madrid: Tecnos, 1997), 16.

¹¹Martin Jay, *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 42.

¹²Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art* (Paris: Livre de Poche, 1999), 514. Traducción mía. Todas las traducciones son propias acaso que se indique lo contrario.

¹³Ibídem.

¹⁴Ibídem.

de mejorar sus capacidades de ejecución. Se vuelve necesaria la implementación del creador con un nuevo tipo de función, la de “observador, filósofo, *flâneur*”. La búsqueda del nuevo ojo (observador), el intento de crítica y subversión de campo (filósofo) y su desclasamiento (*flâneur*) contribuyen respectivamente al entrenamiento en cada una de estas cualidades.

En la elaboración de la tesis se priorizó un marco teórico contemporáneo al objeto de estudio para evitar prejuicios finalistas en el análisis de la historia y el arte, prejuicios que nos hemos encontrado en el estado del arte del estudio del cine de vanguardia¹⁵ o a la hora de revisar algunos estudios históricos de los 20. Las fuentes propias de la época, tanto en el objeto como en el método, hacían que fuese innecesaria la separación del texto en marco teórico y metodología en un bloque y análisis en otro, porque pronto el objeto de estudio comenzó a retroalimentar el marco teórico de forma tan intensa y productiva que tal imbricación nos sugería no organizar el texto separadamente. Método, metodología y objeto se desarrollan simultáneamente a lo largo del escrito, cuestionándose, enriqueciéndose y fortaleciéndose en ese desarrollo conjunto. De esta forma, se da cuenta del proceso real de investigación desarrollado y se defiende que en el proceso de investigación cada objeto requiere de un método específico, que ese método es modelado por el propio objeto y, separarlos, sería dar a entender que el método es sólo la herramienta inmóvil con la que se opera sobre el objeto y que este método permanece invariable a lo largo del proceso concreto o de cualquier proceso en el que se emplee. Y nada más lejos de lo que esta investigación se ha encontrado.

El texto se organiza en dos partes. La primera parte, *La modernidad y el tiempo*, examina las transformaciones de la modernidad que influyeron de manera fundamental en la conformación de una nueva experiencia y percepción temporal. Se estudia la temporalidad derivada del modo de producción, y como curiosamente son los avances en relojería los que se trasladan a la producción de otras mercancías para impulsar la mecanización y división del trabajo (en la sección dedicada a *Tiempo, revolución industrial y metrópolis*). Se indaga

¹⁵El ejemplo más claro es el artículo Fieschi y Burch en el que a una tendencia de la vanguardia francesa se la denomina *première vague*. Esto se hace desde los años 60 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 1968): 20-25.

en la temporalización del espacio urbano producida por los nuevos medios de transportes y por los cambios en la aprehensión de las distancias, que se reducen gracias a estos medios de transporte coadyuvados por los de comunicación (en *Morfología urbana del tiempo, los transportes y las comunicaciones*). Se analiza la medición de la percepción del ocio, del consumo, de la vida en la calle y las temporalidades cíclicas que genera, básicas en los ritmos urbanos (en *Simulacros de vida: los escaparates del ocio y el tiempo de la repetición*). Se examina cómo los descubrimientos revolucionarios en el campo de la ciencia y cambios de paradigma filosófico y político influyeron en las artes, en especial en el cine (en *Toda la historia debe ser incendiada: revolución y tiempo en la política, la filosofía y la ciencia*). Y se despliega un mapa histórico-experiencial de los tres núcleos fundamentales de la producción vanguardista europea: París, Berlín y Moscú (en *Tres momentos de una dialéctica del tiempo y de la historia en el arte: París-Berlín-Moscú*).

La segunda parte, *El cine de vanguardia y el tiempo*, se divide en dos subsecciones: un trabajo sobre el cine de vanguardia, (*Historicidad de la vanguardia*), y el análisis en sí de las temporalidades que presenta este cine (*La experiencia moderna del tiempo a través del cine de vanguardia*).

En *Historicidad de la de vanguardia* se estudian sus orígenes históricos en la bohemia y su evolución histórica y artística (en *De la bohemia al autor como productor*), a continuación se trata de conceptualizar el cine vanguardia y de describir sus principales corrientes (en *El cine de vanguardia: conceptualización y corrientes*), para finalmente estudiar las implicaciones de orden temporal que subyacen en su naturaleza de este medio mecánico, reproducible, móvil y moderno (en *Modernidad y tiempo en el cine de vanguardia*). En el último apartado se analizan las distintas temporalidades del cine de vanguardia, catalogadas en: tiempo reversible, tiempo dislocado, tiempo proyectado, tiempo intenso, tiempo circular, tiempo anulado y tiempo mecanizado.

Capítulo 1

LA MODERNIDAD Y EL TIEMPO

El recinto de la Exposición Universal de París en 1900 acogió el Congreso Internacional sobre Cronometría, centrado esta vez en la coordinación de los relojes. Albert Favarger, ingeniero de la industria relojera Hipp, fue uno de los participantes más preocupados por el hecho de que los relojes de una misma ciudad no marcaran todavía la misma hora con exactitud. Sin esa regularidad, consideraba Favarger, no se podría conseguir ni orden personal ni social¹⁶.

El mundo comenzaba a sincronizar sus ritmos en función de la medida objetiva del tiempo, que se presentaba como un elemento neutro indispensable para ponderar salarios, establecer el conocimiento y percibir el mundo en una escala uniforme. Pero, además, la ideología ilustrada le confería al tiempo capacidad de mejora y perfectibilidad humana con su confianza en el progreso histórico. Conjurado con la técnica y el ingenio humano, el tiempo histórico en avance se convertía en un medio óptimo para alcanzar su misión teleológica de progreso.

El extraordinario avance tecnológico del s.XIX parecía venir a dar la razón a esta concepción tan ideologizada del tiempo, especialmente cuando la modernidad absorbió como un vórtice todas las innovaciones y comenzó a vertebrar el terreno

¹⁶Peter Galison, *Relojes de Einstein, mapas de Poincaré: Los imperios del Tiempo* (Barcelona: Crítica, 2004), 248-251.

de la experiencia. El desarrollo del capitalismo y la proliferación urbana son las dos características esenciales de la modernidad, fenómeno que surge con frenética energía a mediados del s.XIX y alcanza su paroxismo en los años 30¹⁷.

La Modernidad puede condensarse en un reflejo de la urbe. La ciudad acumulaba cada vez más población, cuya manera de comprender y vivir el mundo variaba drásticamente en una fisonomía urbana transmutada por los cambios en la esfera productiva y el traslado de su impacto a la esfera socio-cultural.

La Revolución Industrial transformó radicalmente el modo de producción, que se caracterizó por la fabricación masiva, en cadena, y mecanizada. Se ensayaron nuevas formas de organización del trabajo como el taylorismo, que cronometraba y reducía los movimientos de los trabajadores para ganar eficiencia. La máquina se convirtió en icono, modelo y garante del nuevo orden productivo y el tiempo pasó a ser un factor ideológico de dominación en el trabajo mientras se presentaba como un medio para alcanzar un sistema de producción objetivo y científico.

Este sistema productivo había configurado a lo largo del siglo XIX una nueva clase social, la clase obrera, que se nutría de aquéllos que abandonaban el campo en busca de trabajo. Su entrada en las ciudades modificó la fisonomía y los comportamientos urbanos, además, produjo dos fenómenos contradictorios: su configuración (y quizás autorreconocimiento) como clase y su disolución en la masa urbana.

Si la producción era más rápida y eficiente, los medios de transporte facilitaban la integración internacional de los productos en el mercado, lo mismo que el desarrollo de la banca internacional y de los sistemas crediticios. La velocidad, una incipiente idea de inmediatez, el movimiento y la aceleración de los ritmos eran algunas de las sensaciones que provocaban el empleo de los nuevos medios

¹⁷David Frisby en su libro *Paisajes de la Modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (1986) estudia el problema metodológico del análisis de la modernidad entendiéndola como modo de experimentar lo nuevo; la modernidad se caracteriza para él por la proliferación urbana y el ascenso del capitalismo. A nivel cronológico podría iniciarse borrosamente a mediados del s. XIX y acabar claramente con la II Guerra Mundial. David Frisby, *Fragmentos de la Modernidad. Teorías de la Modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (Madrid: La balsa de la Medusa. Visor, 1992).

de transporte. La automoción, el ferrocarril o el transporte aéreo y marítimo a motor proporcionaban a los ciudadanos una nueva experiencia y trastocaban las distancias y los tiempos de desplazamiento con los que hasta entonces se aprehendía el entorno. La percepción espacio-temporal se vio constreñida a cambiar. El espacio urbano se temporalizó.

Los medios de comunicación intensificaban esta sensación al trasladar con rapidez noticias de una esquina a otra del mundo. Eran los altavoces de ese progreso y, reproduciéndose mecánicamente, podían llegar a una población que iba en aumento y que comenzaba a alfabetizarse masivamente.

Todo el entorno reflejaba las numerosas y veloces transformaciones que reconfiguraban la manera de relacionarse con el tiempo y el espacio. En la fábrica, en los hogares, en la organización social y en fisonomía urbana se agolpaban nuevos inventos y artilugios que renovaban el tiempo y el espacio: la radio, el teléfono, el fonógrafo, la máquina de escribir, el automóvil, la proliferación de las mercancías en los escaparates luminosos, los nuevos modos de distracción como el cine.

Así se percibía la nueva vida en la urbe y también el tiempo. Esta aceleración continua de la vida, la acumulación de estímulos nuevos, las alteraciones perceptivas y los avances tecnológicos obnubilaban y transmitían la fe ilustrada en el progreso, pero por otra parte, abrían también fracturas experienciales que dejaban ver sus contradicciones y permitían que aflorara una luz de duda crítica sobre ese supuesto avance indetenible del tiempo. Aparecieron nuevas perspectivas de vivir y entender el tiempo que, abanderadas por la ciencia, la filosofía, la práctica revolucionaria y el arte de vanguardia pusieron en crisis la validez de un discurso del tiempo objetivo como fuerza hegemónica y factor ideológico de dominación. La temporalidad se vuelve heterogénea en la modernidad.

En 1905 Einstein enunció la Teoría General de la Relatividad que, por primera vez, ponía en duda el carácter absoluto del tiempo y el espacio desde una perspectiva física. Su teoría fue ampliamente divulgada por la prensa en 1919, cuando la Royal Society realizó una expedición para medir la curvatura de la luz durante un eclipse solar, aportando así pruebas empíricas definitivas para su

aceptación. El impacto de esta nueva concepción en la sociedad fue enorme, y también lo fue en el cine. Se hicieron películas de difusión científica como *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie* (1923), elaborada por Hans Walter Kornblum, y la vanguardia llenó sus textos de referencias a la relatividad. Incluso el cineasta soviético Dziga Vertov acarició durante años la idea de realizar una película sobre la Teoría de la Relatividad.

El tiempo histórico comprendido como continuo y de perfectibilidad progresiva fue sometido a crítica por filósofos e historiadores como Nietzsche, Blanqui, Benjamin, Bloch, Rosenzweig, Kracauer o Adorno, entre otros. Walter Benjamin ponía en crisis la idea del tiempo progresivo y su gran carga ideológica y, en sus tardías *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), consideraba que ese discurso del avance mecánico de la historia, paralizaba la reacción contra un estado de cosas injusto porque anulaba la capacidad de activación del pasado en el presente. El pasado era oscurecido y excluido del hilo de historia en avance que construían los vencedores y así no era posible recuperar el potencial de cambio sepultado en el pasado. Por ello, consideraba que había que realizar una profunda crítica del concepto de tiempo progresivo en base a que éste se entendía erróneamente como:

“En primer lugar un progreso de la propia humanidad (y no tan sólo de sus habilidades y de lo que es su conocimiento). En segundo lugar, era inconcluyente (en correspondencia con la infinita perfectibilidad de la humanidad). Y, en tercer lugar, pasaba por, esencialmente, incontenible (recorriendo a efectos de su propia virtud un trayecto recto o en espiral). Cada uno de estos predicados es controvertible, y en cada uno de ellos podría iniciarse sin duda la crítica. Mas, si se la toma con rigor, ésta debe volver detrás de todos esos predicados y dirigirse a algo ya común a todos. La idea de un progreso del género humano a lo largo del curso de la historia no puede separarse de la representación de la idea de su prosecución todo a lo largo de un tiempo vacío y homogéneo. De este modo la crítica de la idea de tal prosecución debe constituir la base misma de la crítica de la idea general de progreso”¹⁸.

¹⁸Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis XIII) en Benjamin, *Obras*, 314.

El debate temporal fue intenso en la época. Benjamin polemizó con Heidegger por su idea del tiempo como “objetivación de la vida dada en la historia”¹⁹, un tiempo que pese a distinguirse cualitativamente, tiene la función de determinar la posición de una etapa histórica. Y Henri Bergson redescubrió un tiempo mental y vital, interior y propio de la experiencia humana frente al tiempo regular y mecánico de los relojes. Sus ideas tuvieron también influencia en cineastas de vanguardia como el francés Jean Esptein.

Desde el terreno de la política las críticas eran más intuitivas y con sedimentos poderosos en la acción. Los disparos a los relojes de los revolucionarios franceses en la primera noche de la Revolución de 1848 para frenar ese continuo temporal de supuesto progreso del que iban a ser eliminados, el baile bajo la nieve de Lenin celebrando que su revolución había durado por lo menos un día más que la Comuna de París o los cambios revolucionarios de calendario son ejemplos de la intuición política de la importancia de romper el *continuum* histórico oficial y de construir uno nuevo que recoja el testigo de los conflictos históricos no resueltos.

La vanguardia artística desafiaba la perspectiva, el tiempo y el espacio establecidos en lo artístico y en lo social. Su cine retaba la idea de tiempo convencional a través de muchas estrategias del orden formal y conceptual; experimentaba con tiempos reversibles, dislocados, anulados, mecanizados, proyectados, circulares empleando recursos visuales novedosos (de carácter óptico, temático y de organización del discurso) que delataban una obsesión por ver lo nuevo, por experimentar nuevas formas de visión y comprensión del entorno. El cine de vanguardia estudió el movimiento a través del tiempo, convencido de la posibilidad de expresar los cambios modernos estudiando el movimiento; se fascinó con la imagen, su materialidad, su fuerza, su capacidad de conceptualizar y descubrir nuevas ideas; y decidió subvertir el campo del arte de manera sistemática.

El cine es, además, una manifestación cultural propia de la Modernidad, nacido y desarrollado con ella, es propiamente urbano y transita todas las manifestaciones de la vida moderna. Si Marx caracterizaba la modernidad diciendo que todo lo

¹⁹Martin Heidegger, *Tiempo e Historia* (Madrid: Trotta, 2009), 36.

sólido se disuelve en el aire²⁰, para el cineasta vanguardista Moholy-Nagy todas las formas sólidas se disolvían en la luz, quintaesencia del cine moderno. El cine de vanguardia puede ser estudiado como un reflejo de la modernidad y como una reflexión plástica sobre la modernidad.

1.1 Tiempo, revolución industrial y metrópolis

La II Revolución Industrial asienta e internacionaliza el sistema de producción capitalista. El entorno se transfigura; la ciudad aparece como centro del mundo productivo, cultural y social. La demografía aumenta y la población emigra a la ciudad en busca de trabajo. El capital se internacionaliza por medio de la banca, los mercados se integran, la producción aumenta vertiginosamente gracias a la introducción de nuevas máquinas y nuevas fuentes de energía. Las mercancías se producen cada vez más rápido y el consumo eclosiona hasta saturar el ámbito urbano. Las relaciones sociales se modifican, dando lugar a las clases sociales y a su disolución en la masa. Este proceso histórico se traduce en una conciencia de la movilidad y de la transición más absoluta, de una sociedad dinámica pero inestable, tal como la describe Marx en el conocido pasaje del *Manifiesto Comunista*:

“Cambios radicales y constantes en la producción, agitación ininterrumpida de todas las relaciones sociales, eterna inseguridad y movimiento perpetuo distinguen a la época burguesa de todas las precedentes. Todas las relaciones fijas, oxidadas, con su séquito de concepciones y opiniones antiguas y venerables, se disuelven, y todas las nuevas envejecen antes de poder osificarse. Todo lo sólido se esfuma en el aire, todo lo sagrado es profanado y, al final, los hombres se ven obligados a afrontar con ojos desencantados su posición en la vida y sus relaciones con los demás”²¹.

Esa perturbación e incertidumbre ininterrumpidas abren espacios a la

²⁰Esta idea que Marx expone en el *Manifiesto Comunista* sirve a Marshall Berman como *leitmotiv* del análisis de la experiencia vital moderna que realiza en su libro Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso, 1983).

²¹Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto do Partido Comunista (Versión Galega)*, (PCG: Nova Galiza, 1976), 52.

transformación pero a la vez tienden a petrificar el conflicto abierto. Esta extrema variabilidad necesita para mantenerse de un mecanismo de estabilización que es la reproducción de las relaciones sociales de producción (a través de la disciplina del trabajo) y de las relaciones capital-trabajo, dos aspectos estructurados por el control del tiempo.

La continua aparición de nuevas mercancías presenta estas relaciones como la forma natural eterna de la producción social, cuando en realidad tienen un carácter histórico y transitorio²². En este contexto de cambio, Marx aseguraba que los hombres se ven obligados a afrontar con su razón las condiciones reales de sus vidas, sin embargo la crítica de la razón instrumental muestra que ni siquiera ésta está a salvo de la mixtificación, bien por falta de asidero fijo (todo cambia a cada momento), bien porque en la sociedad capitalista no se corresponde el uso de la razón con lo que se puede conseguir a través de ella. La razón es ineficaz cuando estas relaciones se presentan en forma de fetiche y muestran una variabilidad y volatilidad extremas.

La realidad y las relaciones de producción se muestran como “sistemas aparentemente autónomos, del todo independientes, cerrados en sí mismos”²³. La razón no podría operar más que como instrumento limitado debido a esa “apariencia fetichista de autonomía”²⁴, de “segunda naturaleza que rodearía al hombre con leyes fatales”²⁵. Frente a la fatalidad de la naturaleza, la razón no tendría más margen de actuación que el aislamiento y la matematización de los factores de cada sistema aislado. Pero en realidad estos sistemas aparentemente autónomos no son otra cosa que categorías socialmente condicionadas, históricas y transitorias de las que, por medio de una comprensión dialéctica de sus interacciones en una estructura general del sistema capitalista, puede ser vislumbrada su superación. Siendo así, la razón se utiliza de modo que se convierte en una herramienta que sólo oscurece aún más el funcionamiento social. La matematización de todo aquello que se presenta como naturaleza para así lograr su comprensión y control, abarca también a esta *segunda naturaleza* que es de origen social. La matematización del tiempo, su conversión en

²²Karl Marx, *El capital*. Libro I Tomo I (Madrid: Akal, 2000), 113.

²³György Lukács, *Historia y consciencia de clase: Estudios de dialéctica marxista* (1ª ed. México: Grijalbo, 1969), 240.

²⁴Ibidem, 241.

²⁵Ibidem, 252.

elemento natural, objetivo y eficiente con el cual organizar todas las actividades vitales es una muestra del uso de la razón ilustrada para oscurecer, para complicar la comprensión que el hombre tiene de su entorno y de su vida. Se produce una matematización, abstracción y desnaturalización del tiempo.

La medida, la organización y el control del tiempo son los elementos básicos en la reproducción de las relaciones sociales de producción y, por ende, en la estabilización del sistema. Estos elementos ordenan la jornada laboral, su distribución y sus ritmos; también configuran los momentos del día, separando el ocio, del trabajo, del descanso. El tiempo no organiza sólo el sistema productivo capitalista sino también la conciencia moderna. El capitalismo se apoyó en la concepción mecanicista del tiempo que había construido la ciencia para consolidar la idea de que su organización tenía base científica. La extensión de esta concepción fue el empuje instrumental de la consolidación capitalista. El control del tiempo no sólo es fundamental en la organización económica y en la de la conciencia, sino incluso, en el avance tecnológico de la industria. No es baladí que de las primeras máquinas para medir el tiempo surjan las máquinas herramienta iniciales de la industria textil, ni que los sistemas de división del trabajo para producción de relojes sean los pioneros de la industrialización.

“Las dos bases materiales sobre las que la manufactura sienta precedente para la industria de la maquinaria son el reloj y el molino (...). El reloj es la primera máquina automática utilizada con fines prácticos; toda la teoría de la producción del movimiento uniforme se ha desarrollado a partir de él (...) Tampoco hay duda de que en el siglo XVIII el reloj proporcionó la idea de utilizar autómatas (...) en la producción”²⁶.

Marx aseguraba que no fue la máquina de vapor la que llevó a la Revolución Industrial, sino que fue la creación de la máquina-herramienta la que llamó al vapor. Los relojeros fueron los primeros en comenzar a pensar en nuevas aplicaciones para las máquinas herramienta; así, muchas de las máquinas de la industria textil son desarrolladas por los relojeros, deducidas de los inventos destinados a la relojería²⁷. Es el caso de la colaboración entre el relojero Kay

²⁶Marx en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 703 [Z2].

²⁷Jacques Attali, *Historias del Tiempo* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), 159.

con Arkwright para construir la tejedora de algodón conocida como *spinning frame* que luego mejoraría como *water frame*. Esta relación del tiempo con el modo de producción capitalista la expresa desde otra perspectiva Attali en su libro *Historias del Tiempo* (1982) al asegurar que el reloj, cuando se convierte en péndola, constituye el primer sistema artificial capaz de producir alguna cosa en serie: el tiempo²⁸. Si bien este punto de vista instrumental del tiempo mecánico y del reloj como catalizadores del capitalismo que presenta Attali puede ofrecer elementos interesantes, la perspectiva que más bien nutre mi trabajo es el impacto del nuevo tiempo mecánico en la estructuración del trabajo, en las relaciones sociales de producción y en la conciencia de un sistema de producción ya configurado del que es fruto y al que potencia.

La necesidad de división de tareas en la organización del trabajo para la elaboración de relojes hace que éste sea el primer objeto en producirse en serie para el consumo masivo²⁹. Cipolla en *Las máquinas del tiempo y de la guerra. Estudios sobre la génesis del capitalismo* (1999) ve en el artesanado relojero el germen de la producción industrial. “En el siglo XVIII el reloj hecho de piezas intercambiables, producido en serie y construido por operarios especializados, preludiaba el advenimiento de la revolución industrial”³⁰. La organización productiva de la industria relojera será un modelo para la producción industrial. Una de las primeras instalaciones que reunía trabajadores con distinto oficio colaborando en una cadena productiva de un objeto fue la organizada por relojero Frédéric Japy en 1749. Japy quería alcanzar un rendimiento óptimo ahorrando tiempo en las fases de la producción, por ello reunió cerca de la frontera suiza a 300 campesinos y artesanos locales para producir en serie relojes. Pensaba ahorrar tiempo tanto al concentrar trabajadores de distinta cualificación, como al organizar el trabajo en función de la medida del tiempo. Un ayudante suyo, Anquentin, aseguraba:

“Las costumbres cronométricas han dado a las ideas del señor Japy una dirección particular, que hace de la casa un vasto reloj, todos cuyos engranajes concurren con una regularidad matemática a producir el efecto pedido; todo funciona con una velocidad extrema

²⁸Ibídem, 157.

²⁹Ibídem.

³⁰Carlo Cipolla, *Las máquinas del tiempo y de la guerra. Estudios sobre la génesis del capitalismo* (Barcelona: Crítica, 1999), 47.

para evitar la *nonvalía* de los enormes capitales comprometidos en la industria del señor Japy”³¹.

Los productores relojeros comenzaron a invertir en la introducción de nuevas máquinas herramienta para que agilizaran la producción, esta especificidad los convirtió en “el primer sector manufacturero que puso en práctica los descubrimientos de la física y la mecánica”³². Bajo este principio, en el año 1802-1803 Eli Terry montó en Plymouth (Connecticut, EUA) un taller que producía hasta 4.000 relojes al año. “Esta fábrica fue la primera demostración de que era posible y rentable producir relojes en serie”³³.

La relojería introdujo otro avance en la organización productiva tomado de la fabricación de armas y del principio la imprenta: el sistema de piezas intercambiables. Este sistema permitía avanzar en la homogenización y automatización del proceso productivo. Denison, Howard y Curtis fundaron en 1850 una empresa relojera basada en este principio. En un primer momento no funcionó tan bien como se esperaba pero el sistema fue mejorando hasta extenderse por Estados Unidos de América y conseguir que en tres cuartos de siglo se produjeran 120 millones de relojes empedrados y el doble de *relojes a dólar*³⁴ en este país. Este sistema hizo fama en Europa debido a su bajo precio pese a pagar las tasas de exportación. La extraordinaria reducción de los precios (de 20 a 1.5 dólares) preocupaba a los relojeros europeos que, durante la Exposición Universal de 1878, esperaron ansiosos la demostración de un montaje de relojes con piezas intercambiables que realizaría un representante de la relojera americana Waltham. El representante no apareció y los relojeros franceses lo esperaron a la salida de una conferencia para obligarlo a hacer la exhibición. Ésta demostró que el sistema de intercambiabilidad no era exacto y mecánico, si no que las piezas necesitaban retoques para poder ser intercambiadas. Alemania parece que tampoco se quedó a la zaga y entre finales del siglo XIX y principios del XX exportó unos 12 millones de relojes de

³¹Anquentin en Attali, *Historias del Tiempo*, 162.

³²Cipolla, *Las máquinas del tiempo y de la guerra*, 36.

³³David S. Landes, *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno* (Barcelona: Crítica, 2007), 375.

³⁴Landes, *Revolución en el tiempo*, 384.

bolsillo³⁵.

El sistema productivo instrumentalizó el tiempo para presentarlo como garante de la objetividad de su organización productiva y social. La razón y la ciencia brindaban un elemento objetivo para organizar de forma sistemática y uniformizada la producción al poder calcular con exactitud tanto las cantidades de trabajo y de energía necesarias como los salarios.

Esta organización social a partir de un instrumento como el reloj tiene que ver tanto con el origen y expansión de éste, como con los orígenes ideológicos del capitalismo. La aparición del reloj en la Europa del s.XIII se relaciona con una “peculiar mentalidad que tendía cada vez más a ver en la máquina la solución a los problemas planteados por el ambiente”³⁶. Y el hecho de que el momento de mayor interés por este mecanismo se produzca en el s. XVII se relaciona con la revolución científica y su concepción mecanicista. Kepler afirmó que el universo era semejante a un reloj, Boyle lo comparó con una joya de relojería, Descartes aseguró que el mundo era un sistema mecánico y los cuerpos de los seres vivos, autómatas. En esta época se instala una concepción mecanicista de la ciencia y del mundo, que invade todos los campos humanos y que se halla en el origen de la mentalidad capitalista que perdura hoy³⁷.

El taylorismo es representativo de esta actitud de instrumentalización supuestamente objetiva de la división temporal. Cuando en 1880 Taylor estudia los movimientos de sus trabajadores y el tiempo que en cada movimiento se debe invertir, lo que busca es reducir la pérdida de fuerza de trabajo en el tiempo laboral a través del cálculo exacto y mecánico de las necesidades del trabajo. Este sistema no llegará a Francia, y de manera parcial, hasta que en 1912 se introduce en la fábrica de Renault; aun así no es hasta 1914 que comienza a tener presencia real en Europa el taylorismo.

Esta concepción del tiempo también hizo fortuna en la Unión Soviética, donde no se veía el taylorismo como un corolario ideológico del capitalismo, del empleo

³⁵Philipp Blom, *Años de vértigo: Cultura y cambio en Occidente, 1900- 1914* (Barcelona: Anagrama, 2010), 374.

³⁶Cipolla, *Las máquinas del tiempo y de la guerra*, 16.

³⁷Ibídem, 16.

del tiempo como sistema de dominio (de la conciencia y del trabajo), si no que simplemente se tomaba como un instrumento. Una herramienta que, según Lenin, podía permitir al socialismo la mejora de las condiciones de vida de los obreros, que disfrutarían de más tiempo de descanso a la vez que de una mayor producción.

“El sistema de Taylor, al igual que todos los progresos del capitalismo, reúne en sí toda la refinada ferocidad de la explotación burguesa y muchas valiosísimas conquistas científicas concernientes al estudio de los movimientos mecánicos durante el trabajo (...). La República soviética debe adoptar, a toda costa, las conquistas más valiosas de la ciencia y la técnica en este dominio. La posibilidad de realizar el socialismo quedará precisamente determinada por el grado en que logremos combinar el Poder soviético y la forma soviética de la administración con los últimos progresos del capitalismo”³⁸.

El taylorismo había sido introducido en ocho fábricas rusas antes de la I Guerra Mundial y en 1918 se estableció como modo de organización general de la industria soviética pese a la oposición de los sindicatos. El primer experimento taylorista en la URSS lo puso en marcha Gastev en la fábrica de Sormovo en la primavera de 1918 y la producción incluso descendió³⁹. Pese a esto, Gastev consiguió crear y dirigir el *Instituto del Trabajo*, cuyo objetivo, además de implantar el taylorismo, era generar un adiestramiento psicomotriz adecuado que estandarizara el funcionamiento perceptivo-laboral de los trabajadores. Él y sus colaboradores veían las fábricas como “enormes laboratorios (...) en los que se desarrollaría la nueva cultura y psicología del proletariado”⁴⁰. Esa psicología sería objetiva y común, así, “en el futuro esta tendencia hará que el pensamiento individual devenga imposible y sea transformado imperceptiblemente en una psicología objetiva de toda la clase obrera”⁴¹. Y por ello:

³⁸Vladimir Illich Ulianov, Lenin, “Las tareas inmediatas del poder soviético” *Obras escogidas*. Tomo II (Moscú: Progreso, 1961), 364.

³⁹Kurt Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 16. Stockholm: Almqvist&Wiksell, 1983).

⁴⁰Ibídem, 67.

⁴¹Gastev en Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, 68.

“Nuestra primera tarea consiste en trabajar con esta magnífica máquina tan próxima a nosotros: el organismo humano. Esta máquina posee mecánicas complejas, incluyendo automatismos y transmisiones rápidas. ¿No deberíamos estudiarlas?. El organismo humano tiene un motor, marchas, amortiguadores, frenos sofisticados, reguladores delicados, incluso manómetros... Debería ser un ciencia especial, la biomecánica, la que desarrolle en refinadas condiciones del laboratorio”⁴².

El *Instituto del Trabajo* puso en funcionamiento 1.700 centros de entrenamiento para trabajadores y habilitó a 20.000 instructores⁴³ desde el año 1920. Medio millón de trabajadores aprendieron un oficio gracias al *Instituto* en un contexto en el que sólo el 24 % de los desempleados tenían formación profesional específica⁴⁴. Aleksei Gastev era un personaje singular, poeta y antiguo sindicalista del metal, estaba obsesionado por el maquinismo y el taylorismo:

“La multitud camina con una nueva marcha, sus pies han adquirido el *tempo* del acero.

Sus manos están ardiendo, no pueden permanecer inactivas, no pueden estar sin sostener un martillo, sin trabajar (...) ¡A las máquinas! Somos su palanca, somos su respiración, somos su impulso”⁴⁵.

Esta aparente excentricidad conecta con la fascinación maquinista de la artes soviéticas y muestra su carácter transversal pero por otra parte, no hay que perder de vista que, en concreto, las obsesivas ideas tayloristas de Gastev no pueden ser solamente entendidas como un exceso futurista sino como la emanación de una concepción del trabajo claramente opresiva y alienante, que había sido copiada de Occidente, pues para él sólo se conseguiría reestructurar la industria

⁴²Ibidem, 113.

⁴³Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1989), 154.

⁴⁴Datos para el 1.400.000 desempleados en el año 1924 en Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*.

⁴⁵Gastev en Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, 76.

rusa “esclavizándola a los capitalistas norteamericanos, ingleses y alemanes”⁴⁶. Gastev quería emplear las ciencias cognitivas en las que la URSS era puntera gracias a Pavlov, Sechenov y Bechterev como herramienta de supuesta mejora industrial. Sus excesivas ideas lo llevaban incluso a justificar el trabajo infantil:

“Tenemos que desarrollar un sistema de ejercicios precisos (...). Deberíamos empezar a trabajar con este entrenamiento sistematizado no a la edad de 14 ó 16 años, que es lo por el momento nos permite la ley, sino quizás a la edad de 2 años con sistemas de juegos especiales basados en este principio”⁴⁷.

Gastev promovió otros proyectos transdisciplinares, en 1923 se unió al crítico de teatro Kerzhenstev y al dramaturgo Meyerhold (quien ya había desarrollado un sistema biomecánico basado en la temporalidad para sus actores) para fundar la *Liga del Tiempo* con el objeto de mejorar el empleo que del tiempo hacía la población a través de la “autodisciplina espontánea” de aquéllos que integraban alguna de las 800 *células de tiempo*.

Las ideas de adaptación de la cognición humana a los nuevos ritmos de la modernidad para la construcción del *hombre nuevo* socialista son una constante en la sociedad soviética de los años 20 y el cine, como veremos, no es ajeno a ellas. Volviendo al ámbito de la psicotecnia o psicología del trabajo, la sociedad soviética pudo conocer todas las posturas en el año 1921 gracias a la *Conferencia para la Organización y Gestión Científica del Trabajo*, auspiciada por Leon Trotsky como presidente del Consejo Técnico y Científico de la Industria. En esta conferencia emergieron cuatro líneas de pensamiento distintas: la línea más biologicista, defendida por Bechterev y Ermanskij; la posición sociológica de Strumilín y Bogdanov; la de los trabajadores del ferrocarril y la industria bélica y la corriente profesional, defendida por Gastev y su *Instituto del Trabajo*.

Las concepciones Gastev tuvieron una importante contestación sindical y de otras corrientes que, si bien estaban interesadas en el uso de las nuevas teorías perceptivas, no con una intencionalidad opresiva como la de Gastev. Kercencev consideraba que las ideas del *Instituto del Trabajo* y de Gastev los harían

⁴⁶Ibídem, 61-62.

⁴⁷Ibídem, 112.

“convertirse en los aristócratas de la clase obrera, los sacerdotes de la Gestión Científica”⁴⁸. La misma opinión tenía Bogdanov, de la corriente sociologista y líder ideológico del *Prolekult*. Ermanskij, de la corriente biológica junto con Bechtereov, había parafraseado el comienzo del *Manifiesto Comunista* para referirse a los años 20: “Un fantasma recorre el mundo, el fantasma de la racionalización”⁴⁹.

La ideología de tiempo capitalista se trasladaba así también a la conciencia de la sociedad soviética. Henry Ford se convirtió en uno de sus ídolos cronométricos y sus ideas sobre la organización industrial se aplicaron en las fábricas soviéticas. No casualmente, Ford había iniciado su carrera profesional en el mundo de la relojería. Mientras Ford trabaja reparando relojes, reflexiona sobre el tiempo y tiene la idea de montar una cadena de producción en masa de relojes. Finalmente, abandona este proyecto porque considera que no se podría llegar a crear una necesidad masiva de consumo de relojes. No abandona, sin embargo, sus ideas sobre tiempo, industria y vida moderna y establece que el deseo de la gente es, sobre todo, ahorrar tiempo en los desplazamientos. A partir de este convencimiento, empieza a familiarizarse con la industria del automóvil y decide aplicar lo ideado para la producción de relojes a una cadena de montaje de coches. El resultado fue la reducción del coste del automóvil de 950 a 200 dólares, convirtiéndolo de este modo en un artículo asequible para la clase media.

La población soviética consideraba a Ford un *héroe popular*; tanto en el imaginario urbano como en el campesino se convirtió en un símbolo de producción ubérrima. La gente de la ciudad, sobre todo técnicos e intelectuales, lo admiraban por su sistema de producción eficiente, mientras que para los campesinos, era una especie de mago mecánico que los había dotado del tractor modelo Fordson. Para 1926 en la URSS se habían encargado 24.000 tractores Fordson, lo que suponía el 85 % de la producción total del país y sólo en 1924 se publicaron en la URSS cuatro ediciones traducidas al ruso de *Mi Vida* de Henry Ford⁵⁰.

“Los trabajadores llevaban banderas con el nombre de Ford, lo

⁴⁸Kerzencev en Johansson, *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, 105.

⁴⁹Ermanskij en Moret, Sebastien. “From Technicians to Classics: On the Rationalization of the Russian Language in the USSR (1917-1953)” *Russian Linguistics* (August 2010): 174.

⁵⁰Stites, *Revolutionary Dreams*, 148

mismo que de líderes soviéticos. Los campesinos llamaban a sus tractores *fordzonishkas*... . Aunque algunos campesinos no sabían ni pronunciar el nombre Ford (decían Khord), lo veían como una persona mágica, y le preguntaban al periodista Maurice Hindus si él era más rico que los zares y si era el americano más listo. Ansiaban contemplarlo personalmente... Hindus aseguraba que en las regiones apartadas el nombre de Ford era mejor conocido que el de la mayoría de las figuras comunistas, con la excepción de Lenin y Trotsky. Algunos campesinos dieron su nombre a sus hijos; otros dotaban a sus nuevos *caballos de hierro* de características humanas. Un periodista norteamericano de negocios observó en 1930 que Lenin era el dios ruso y Ford su san Pedro”⁵¹.

El cine de vanguardia nos ofrece también imágenes históricas de este fenómeno. En *La sexta parte del mundo*, una película realizada por Dziga Vertov en el año 1926, vemos como unos trabajadores soviéticos descargan de un tren cajas con el logo de Ford. Poco después los podemos observar circulando y, finalmente, vemos la línea de producción de tractores de un modelo similar al Fordson. En *La línea general* (1929, Eisenstein) el tractor que consiguen los protagonistas para su comuna agraria es un Fordson. Otro tractor muy popular fue la cosechadora McCormick-Deering modelo 22-36, a la que Mijail Kaufman se subió para filmar varias imágenes de *El año decimoprimer* (1928).

La idea del taylorismo de dividir escrupulosamente los movimientos de un proceso y obligar a un grupo de gente realizar así esos movimientos había sido instaurada también en el ejército prusiano de Federico II a partir del reglamento de 1743 pero sin su finalidad de ahorro temporal. Esto demuestra como ese control exhaustivo de todos los pasos de un movimiento se convierte también en un mecanismo de poder⁵². Ese mecanismo de control se puede observar en la imagen de *Metrópolis* (1927, Lang) en la que un hombre es esclavo de una máquina en forma de reloj, que ha de mover a un ritmo homogéneo. Es en esa máquina en la que el hijo del patrón se intercambia por un obrero y conoce la vida de los trabajadores.

⁵¹Ibídem, 148-149.

⁵²Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Argentina: Siglo XXI, 2010), 177-178.

Otro aspecto de estabilización y control social a través del control del tiempo es la duración de la jornada laboral. La medición del tiempo era el organizador supuestamente científico de los momentos del día en función de la actividad productiva: tiempo de trabajo, tiempo de ocio, tiempo de descanso⁵³.

La medida y la organización del tiempo se presentaban como garante de una organización objetiva de los ritmos de la vida y por encima de cualquier conflicto social. Sin embargo, los recurrentes conflictos entre asalariados y patrones sobre la duración de la jornada muestran el fuerte carácter ideológico de la medida del tiempo. En un primer momento, se contratan porteros en las fábricas para controlar la llegada y la partida en hora de los trabajadores pero éstos denuncian que se retrasaban los horarios para hacerles trabajar más horas. Denuncian también que la empresa monopoliza el control del tiempo al impedirles tener reloj o mecanismos de participación sobre el control del tiempo. Estas protestas llevan a la aprobación de algunas leyes, como la ley francesa de 1844, para obligar a que cada fábrica tenga relojes de pública consulta.

La medida del tiempo fue monopolio de diversas instituciones que a lo largo de la historia mediaban entre esa abstracción temporal y el pueblo. Primero fueron los sacerdotes y las campanas de sus iglesias, luego los ayuntamientos y sus relojes en las plazas centrales de las ciudades, después los patrones capitalistas y sus sirenas llamando al trabajo. La conflictividad temporal en las fábricas se relacionó con la socialización del control de la medida del tiempo para evitar engaños sobre la duración de las horas pero también, y muy especialmente, con la duración de la jornada.

En 1810 el socialista utópico Robert Owen hacía un alegato en el Parlamento británico pidiendo la limitación a 12 horas de la jornada laboral⁵⁴. En esta época se había alcanzado el pico de duración de la jornada de trabajo, que había ido en aumento desde los inicios de la industrialización. Tantas horas de trabajo unidas a las nuevas condiciones de la modernidad no sólo generaban una gran

⁵³Véase Josep Ramoneda, “Tiempos modernos” en *Les cultures del treball* (Catálogo de exposición). Autores varios (Barcelona: CCCB i Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 2000), 137.

⁵⁴Si bien parece que su cálculo arrojaba que 6 horas de trabajo serían suficientes, según Paul Lafargue, *El derecho a la pereza* (Madrid: Fundamentos, 1973).

mortalidad y enfermedades físicas, sino también mentales, como le decía un obrero de altos hornos a su médico: “Si uno trabaja cuarenta y dos años con semejante ruido...bueno, eso a un viejo puede destrozarle los nervios. Sudo todo el día, tengo miedo, a veces lloro como un crío, de noche no puedo dormir...Y hay otros obreros con la misma enfermedad. Uno llegó al extremo de cortarse el cuello”⁵⁵.

Las movilizaciones obreras fueron logrando poco a poco la reducción de la jornada laboral esencialmente para niños y mujeres. En 1864 se constituye la I Internacional y dos años después, tanto en el Congreso General Obrero de Baltimore como en el Congreso Obrero Internacional de Ginebra se estableció como prioridad la lucha por la jornada de 8 horas. El Partido Obrero Francés de Jules Guesde tomó también esta propuesta por bandera y en 1886 se produce en Chicago una huelga general por la jornada de 8 horas. La atroz represión de esta huelga y la repercusión de sus reivindicaciones llevará a la II Internacional a declarar el 1 de Mayo como día internacional de la clase obrera en homenaje a los *mártires de Chicago* y como jornada reivindicativa de las 8 horas.

Más allá de las ocho horas, Paul Lafargue popularizó en *El derecho a la pereza* (1880-1883) una crítica radical a la idea del trabajo y a la conciencia del deber del trabajo. El autor propugnaba la jornada de tres horas, tiempo suficiente para producir lo necesario, siempre y cuando se eliminara la clase improductiva. Lafargue denunciaba un sistema que mediante salarios penosos azuzaba a los trabajadores para que desearan trabajar cuanto más mejor, pues “la imposición legal del trabajo (...) exige demasiada violencia (...); el hambre, por el contrario, es no solamente una presión pacífica, silenciosa, incesante, sino que siendo el móvil más natural del trabajo”⁵⁶.

Esta estrategia le facilita al capital su tarea. Los trabajadores compiten entre ellos, se quitan el trabajo y ahondan en su miseria, pues los trabajadores parados en reserva permiten seguir pagando bajos salarios. Lafargue adelantaba en este texto reivindicaciones como el reparto del trabajo y el respeto por la naturaleza.

⁵⁵Citado en Blom, *Años de vértigo*, 392.

⁵⁶Lafargue pone estas palabras en boca del reverendo anglicano Townsend. Lafargue, *El derecho a la pereza*, 106.

“La clase obrera se alzar  en su fuerza terrible para reclamar, no ya los *derechos del hombre*, que son simplemente los derechos de la explotaci3n capitalista, ni para reclamar el *derecho al trabajo*, que no es más que el derecho a la miseria; sino para forjar una ley de hierro que prohibiera a todo hombre trabajar más tres horas diarias, la tierra, la vieja tierra, estremeciéndose de alegría sentir  agitarse en su seno un nuevo mundo”⁵⁷.

El acuerdo general se forjar , sin embargo, en el objetivo más inmediato de la jornada de ocho horas: en 1892 el Partido Socialdem3crata Alemán añade a su programa para el Congreso de Erfurt, redactado por Engels y Kautsky, la lucha por las 8 horas. En 1904 los sindicalistas de la CGT francesa en su congreso nacional de Bourges deciden que a partir del 1  de Mayo de 1906 no trabajarán más que 8 horas al día; los mineros franceses se adelantan y consiguen con la huelga de 1905 la jornada de 8 horas. Las luchas se jalonan a lo largo de los años 10 y aumenta la presi3n que ejercern los trabajadores para reducir su jornada. Por eso, tras la I Guerra Mundial, el Tratado de Versalles (1919) recoge en el artículo 427 la sugerencia de que se iguale en el seno de la OIT (Organizaci3n Internacional del Trabajo), la jornada laboral. Proponen 8 horas diarias o 48 semanales.

En relaci3n a los salarios, también el tiempo entraba en la operaci3n de c culo. Una vez los instrumentos de medici3n del tiempo eran supuestamente objetivos, también los salarios podían serlo por medio de una operaci3n abstracta en la que tiempo y dinero eran dos términos intercambiables; la cantidad de trabajo era medida en funci3n del tiempo de trabajo y éste tenía su equivalencia en dinero. En esta operaci3n no entraba ni el valor de uso ni el cambio, los únicos elementos que podían hacerla variar eran la edad y el sexo. El dinero es en parte una mercancía que se emplea en el intercambio de otras mercancías, por este motivo ve como el fetichismo de la mercancía se extiende sobre él generando el fetiche del dinero. La fetichizaci3n del dinero contribuye a aumentar la dificultad de compresi3n de éste en el entramado de las relaciones de producci3n y en la relaci3n con el trabajo. El dinero se convierte en una forma material independiente del control y de la acci3n individual consciente, aparece s3lo como forma vacía de una relaci3n social consumada como relaci3n entre las cosas.

⁵⁷Lafargue, *El derecho a la pereza*, 137.

Tiempo, dinero y trabajo se vuelven abstractos y, por ello, intercambiables. Esta abstracción matemática oculta las relaciones productivas de explotación bajo la idea de eficiencia científica y les confiere carácter de estables y eternas. Esta intercambiabilidad tiene el efecto de separar a los trabajadores de lo que producen, pues ya no se pueden reconocer en una producción que sólo adquiere significado en su interrelación, según Simmel. Los trabajadores son en este sistema ajenos a los medios de producción, lo que refuerza su desafección de su propio trabajo, también mercantilizado. A diferencia de Marx, Simmel no analiza este fenómeno de manera histórica y concreta, sino que lo ve como una consecuencia de la separación entre la cultura objetiva y subjetiva, de la dialéctica trabajador-mercancía y como reflejo de un conocimiento cosificado.

“Las energías del trabajo le confieren al producto resultante energías procedentes de gran cantidad de individuos (...) esa acumulación de calidad y excelencia en el objeto que constituye su síntesis es ilimitada, mientras que el desarrollo de los individuos (...) tiene límites naturales muy concretos (...). El producto se opone al trabajador no sólo en el proceso de producción sino como objeto ajeno, pues desarrolla sus leyes de movimiento, y el trabajador ha de adquirirlo. Desaparece también el aura subjetiva del producto en relación con el consumidor, porque ahora se produce la mercancía independientemente de él”⁵⁸.

A raíz de este pasaje, David Frisby comenta en sus *Fragmentos de la Modernidad* el contraste entre los temas de Benjamin y Simmel. Mientras que para el primero la pérdida del aura es central, “Simmel subraya la objetivación del consumo como parte de la objetividad del [propio] estilo de vida”⁵⁹. Estos cambios evidencian el hecho de que el capitalismo cambió la organización social, las relaciones económicas, la configuración de la conciencia de los ciudadanos y hasta el arte.

Con las relaciones sociales que establece el capitalismo surge el proletariado como clase. Se configura un nuevo sujeto histórico y social que irrumpe en

⁵⁸Georg Simmel en Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 171-173.

⁵⁹Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 173.

el terreno de la representación visual y en el mercado de consumo; la luz alcanza a esa parte de la población oculta históricamente hasta entonces. Este nuevo sujeto histórico fruto del propio sistema podía llegar convertirse en un peligro para el mismo sistema una vez tomada consciencia de su existencia y su capacidad productiva. Por eso, además de los diversos fetichismos que alienaban al trabajador de los objetos que producía, en esta época aparece también un fenómeno de ocultación de la clase bajo el manto indiferenciador de la masa; el capitalismo comienza a incluir entre los consumidores al proletariado para integrarlo en el sistema. La masa engulló a la clase con su fantasmagoría de deseo y de consumo. El espejismo ideológico, espacial y temporal del consumo frenó el proceso de concienciación de la muchedumbre como clase porque el acceso a un ocio semejante al de la burguesía (teatro, cine, restaurantes, viajes fines de semana) operaba sobre la conciencia de los trabajadores un distanciamiento de su verdadero origen económico y social.

Siegfried Kracauer en su libro *Die Angestellten* (1930) percibió muy claramente este proceso al estudiar a los trabajadores asalariados oficinistas. Por medio de una serie de rasgos externos, adquiribles en las tiendas y los espacios de ocio, estos trabajadores asumían una falsa conciencia de su estatus. Su salario era muy semejante al de los trabajadores industriales pero su gasto muy distinto: mucho menos dinero en comida y mucho más en ocio. Kracauer documentó como evitaban emparejarse con trabajadores fabriles y como adoptaban una serie de actitudes que los diferenciara.

“No resulta peligroso afirmar que en Berlín se está desarrollando un nuevo tipo de asalariados, que se estandarizan en función de la complejión deseada. La forma de hablar, los gestos, la ropa y los semblantes se asimilan y el resultado del proceso es la misma apariencia agradable (...). Se está llevando a cabo una cría selectiva como consecuencia de la presión de las relaciones sociales y de una la economía que se encarga de activar las correspondientes necesidades en el consumidor”⁶⁰.

Más adelante desarrollaremos el papel que la fisonomía urbana de escaparates tiene en este fenómeno, por ahora sólo apuntaremos que ese aspecto que

⁶⁰Kracauer, *The Salaried Masses*, 39.

adquieran profundidad en lo joven, lo saludable y lo limpio, situando en una posición obscena a todo aquél sucio, enfermo o lumpen. La higienización de la imagen del trabajador por medio de los asalariados se evidencia en su proliferación en el cine comercial, la pequeña tendera protagonista de una gran historia de amor y éxito, como se veía en las películas americanas de Clara Bow, o los pequeños artesanos que gracias a un golpe de suerte consiguen el éxito como *Le millon* (1931, Clair). En las historias que se cuentan no hay protagonistas obreros ni temáticas relacionadas con su cotidianidad, por eso se produce en el espectador un choque cuando en algunas películas de vanguardia de la época aparecen las verdaderas condiciones de la clase obrera, véase *Misère au Borinage* (1934, Ivens); o se filma a los alcohólicos y los sin techo, como en *Entusiasmo* (1930, Vertov); o se documenta la vida cotidiana de comunidades al margen de ese consumo, como los gitanos de *Gross-Stad Ziegeuner* (1932, Moholy-Nagy).

Este fenómeno de la masa se visualizaba diariamente en las riadas de personas que entraban o salían del trabajo, que utilizaban el metro o que transitaban enérgicamente las calles. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) se erige una de sus mejores documentaciones visuales. En estas imágenes se materializan las virtudes de la puntualidad y el orden. Un tiempo exactamente dividido y minuciosamente observado, se traduce en una ingeniería del funcionamiento social sincronizado, los distintos elementos de la ciudad funcionan puntualmente y confluyen grandes cantidades de personas en momentos concretos del día señalados para ello: las horas punta de entrada y salida del trabajo. La masa es la heterogeneidad constreñida a la unicidad manifiesta: se organizan sus tiempos de trabajo, de transporte y de ocio, se homogeneizan sus gustos y su apariencia a través de la moda, se las acumula, finalmente, espacial, temporal e ideológicamente.

La masa es anónima e indiferenciada. Dentro de ese torbellino rítmico se borran las huellas de la clase, se esconde el asocial y transita extrañado, exiliado el *flâneur*. De todos los aspectos amenazadores de las masas, el de refugio del asocial fue el primero en manifestarse según Benjamin, quien recurre a Poe: “Este viejo es la encarnación, el auténtico espíritu del crimen, dije en

silencio para mí. No puede estar solo (...). Es el hombre de la multitud”⁶¹. Esta idea está también la base de la novela policíaca, analizada por Kracauer en 1922-1925. Para él el detective “revela el secreto oculto que se encuentra entre la gente”⁶² y lo hace empleando una razón que no es sino su forma vacía, la emplea para desvelar un enigma, una cadena de relaciones opacas por el mero placer del proceso. Vemos esa idea en la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931, Lang), cuyo título iba a ser “El asesino entre nosotros”, en referencia a esa disolución en la masa del criminal y a la posibilidad de que cualquiera sea confundido con uno. La masa tiene en la modernidad esa vertiente dialéctica, la amenaza y el asilo: la masa es “el más reciente asilo del desterrado; es también el narcótico más reciente para el abandono”⁶³.

Pero entre la masa, además del criminal hay otro extraño, el *flâneur*. El *flâneur* se deslizaba entre esas masas como observador, sin ser absorbido. Su distancia le permitía percibir críticamente el *shock* del cambio pero seguir ajeno a él y a sus tiempos. La existencia errante e improductiva del *flâneur* se anclaba, como la del dandi, débilmente en un momento de transición. El *flâneur* era un resistente a la mercantilización de la sociedad. Su ociosidad era una manifestación contra la división del trabajo⁶⁴. El *flâneur* era un desclasado, un resistente a la modernidad que puede comprenderla por hallarse fuera, pero termina atrapado en la masa y sucumbe a ella, bien como mercancía (el hombre-anuncio como *flâneur salarié*), bien como consumidor, bien como productor. En este último sentido se le puede relacionar con el periodista pues la simbiosis del *flâneur* con el oficio de periodista arroja un personaje que termina por lograr que se le de valor de cambio a su vagar.

“La base social del callejeo es el periodismo. Es como *flâneur* que el literato se entrega para venderse. Aun siendo así, esto de ningún modo agota el aspecto social del callejeo (...). El tiempo de trabajo socialmente necesario para producir su fuerza de trabajo específica es de hecho relativamente elevado; al aceptar que sus horas de

⁶¹ Edgar Allan Poe en Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* en Benjamin, *Obras*, 138.

⁶² Kracauer en Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 234.

⁶³ Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* en Benjamin, *Obras*, 145.

⁶⁴ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 432 [M5, 8].

ocio en el bulevar aparezcan como una parte de ese trabajo, las multiplica, y con ello el valor de su propio trabajo. A sus ojos, y frecuentemente a ojos de sus empresarios, este valor resulta algo fantasmal. Sin duda, esto último no sería el caso de no estar en ese lugar privilegiado donde el tiempo de trabajo necesario para producir su valor de uso es susceptible de una estimación general y pública, en cuanto que esas horas las pasa en el bulevar y, por decirlo así, las exhibe”⁶⁵.

La experiencia del tiempo y del espacio de este desclasado es diferente. El *flâneur* que vaga y callejea escapa a la uniformización de tiempos y espacios de la organización social. El *flâneur* transita los tiempos ya desaparecidos⁶⁶ de las calles y ese espacio le guiña los ojos permitiéndole percibir a la vez, en ese mismo espacio, todo aquello que haya sucedido allí y todas las potencialidades que ha dejado en forma de huellas⁶⁷. Se podría entonces hablar, haciendo un traslado conceptual, del cineasta de vanguardia que filma lo real como de un *flâneur* camarógrafo que, vagando con su cámara por la ciudad, da forma de documento al tiempo de paseo, registra el cambio y la vida a la vez que destapa temporalidades ocultas y deja grabadas otras que quizás alcancen su legibilidad plena tiempo después.

El impacto visual de la masa en la percepción de la ciudad moderna motivó que el primer criterio empleado para definir y estudiar qué aglomeraciones poblacionales se constituían en ciudad y cuáles quedaban excluidas fuera la demografía. El fin de las crisis de subsistencia cíclicas, las medidas de higiene y la reducción de algunas enfermedades catastróficas habían llevado a un aumento vertiginoso de la población⁶⁸, más aún en las ciudades, destino de la emigración del campo. Ya a mediados del s. XIX los estadistas británicos primero y, luego, los alemanes comenzaron a distinguir entre asentamiento urbano y ciudad.

⁶⁵Ibídem, 449 [M16, 4].

⁶⁶Ibídem, 442 [M1, 2].

⁶⁷Ibídem, 424 [M1a, 3].

⁶⁸El régimen demográfico cambiaba a partir de la llegada del capitalismo y, si bien los primeros años de la Revolución Industrial fueron demográficamente catastróficos para la clase obrera, el siglo XX inaugura una tendencia de enorme crecimiento demográfico que va desde los 1.630.000.000 de habitantes en 1900 a los 6.000.000.000 en 2000.

El gran debate sobre qué es una ciudad se inaugura a partir de 1921, cuando Max Weber publica *Die Stadt*, su reflexión sobre el desarrollo y funciones de la ciudad. Weber asegura que sólo el número de habitantes no puede dar el estatuto urbano sino que “los factores culturales determinan en qué tamaño comienza a aparecer la impersonalidad. Precisamente, la impersonalidad estaba ausente en muchas localidades que históricamente poseían el estatuto legal de ciudad”⁶⁹.

La ciudad se ha definido desde múltiples perspectivas: la demográfica, la cultural, la sociológica, la de los modos de vida, la económica... Y aún dentro de la ciudad, aparecen nuevas categorías que también significan cambios en la experiencia, algunas relacionadas de nuevo con el tamaño (ciudad, metrópolis o megalópolis; town, city, great city; Stadt, Großstadt, etc.), y otras relacionadas con su posición administrativa como es el caso de las capitales. Además se producen procesos de unificación de los suburbios en la ciudad, convirtiendo de pronto en gran ciudad aquello que apenas era un pueblo tiempo antes. En 1920 se produce la integración del extrarradio y del viejo Berlín en una gran urbe que, por extensión, era la más amplia del mundo. Berlín pasa de 6.700 a 87.000 hectáreas. Así se sitúa en cerca de 880 km² mientras que París tenía 470km² y Nueva York, 840km²; sólo Londres con su estructura de ciudad jardín superaba a Berlín. Estas ampliaciones no sólo tenían intenciones administrativas sino también políticas. En este proceso se crearon en Berlín 20 distritos administrativos, así, la asimilación de los barrios obreros disolvería el peso de los partidos de izquierda.

En el cine de vanguardia de los años 20 la ciudad se presenta como un conglomerado de aspectos. La concentración de la población hace que los hábitos y las formas de relacionarse varíen; la mecanización de la producción termina suponiendo una mecanización del tiempo urbano también en los ámbitos de la vida cotidiana y del ocio; la aglomeración facilita la eclosión cultural y de la distracción. La naturaleza humana también se ve constreñida a cambiar pues se enfrenta a ruidos, nuevos accidentes, ritmos mecánicos, disminución de la intimidad y del espacio del que cada cual puede disfrutar, anonimato, homogeneización. La acumulación de multitud de nuevos estímulos simultáneos provocaba un exceso de estímulos nerviosos que, según Simmel, desembocaban

⁶⁹Max Weber en Anthony McElligott, *The German Urban Experience 1900-1945: Modernity and Crisis* (London; New York: Routledge, 2001), 9.

en neurastenia. En las ciudades comienza a repararse en la perturbación mental, sus orígenes y sus consecuencias, todo ello coincide con un gran desarrollo de la psiquiatría, que se ocupará de fenómenos nuevos, y de la sociología que los estudiará desde la perspectiva de la sociedad, por ejemplo, Durkheim será el primero en estudiar el suicidio desde esta perspectiva. El cine de vanguardia también da cuenta de estas nuevas afecciones y, en concreto, el suicidio se presenta en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann). La ciudad es el templo de la modernidad porque pone a disposición del ciudadano muchas de las nuevas experiencias como la velocidad, la droga, las nuevas ideas, la moda o el ocio. Y como templo de la modernidad se erige en ciudad-engranaje, perfectamente sincronizada en sus ritmos pese a la fragmentación de sus contenidos. Esto lo vemos en sinfonías urbanas de los Estados Unidos de Norteamérica como *Manhatta* (1921, Strand y Scheeler) o europeas como *Moscú* (1927, Kaufman, Kopalin), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), *À propos de Nice* (1930, Vigo y B. Kaufman), entre otras. Sin embargo no todo es nuevo en la experiencia urbana. A inicios del siglo XX, cerca del 57 % de los habitantes de 33 grandes ciudades alemanas eran inmigrantes de primera generación⁷⁰, lo que quiere decir que también trasladaban sus costumbres rurales a la vida urbana, algo que fue especialmente notorio fue la convivencia con animales de cría como gallinas, cerdos o conejos. Aún así, en vísperas de la I Guerra Mundial, el 43 % de la población europea, incluida Gran Bretaña vivía en ciudades⁷¹ y uno de los rasgos más significativos de este nuevo tipo de vida era la indiferencia.

1.2 Morfología urbana del tiempo, los transportes y las comunicaciones

La indiferencia descrita por Weber como rasgo de la vida en la ciudad se aprecia en la aparición de una nueva figura en los medios de transporte: el *commuter* (en el contexto anglófono), el *Pendler* (en el alemán) o *navetteur* (en el francés). No hay palabra en castellano para definir al pasajero que se desplaza a diario distancias medias para acudir y volver de su trabajo. Este nuevo tipo de viajero,

⁷⁰McElligott, *The German Urban Experience*, 16.

⁷¹Ibídem, 21.

ya habituado a la cotidianidad del viaje, es indiferente hacia su entorno; cada día hace el mismo recorrido por lo menos un par de veces y, pese a pasar mucho tiempo próximo físicamente de otras personas como él, no entabla conversación con nadie. A diferencia de lo que sucede en otro tipo de viajes, el proceso de ensimismamiento y aislamiento emocional de los pasajeros de medias distancias es un fenómeno típicamente urbano que está documentado, por ejemplo en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). Ruttmann muestra el interior de un tren o un tranvía en el que un hombre está sentado leyendo el periódico y, junto a él, una mujer con mirada ausente, no se relacionan, ni comparten emocionalmente el espacio. A través de las ventanillas interiores observamos la misma situación en distintos vagones.

El *commuter* es la emanación de una dialéctica que marcó profundamente la experiencia urbana y la representación que de ella hacía el cine de vanguardia, es la dialéctica entre el prometido vértigo de experiencias constantes, siempre nuevas e intensas en la ciudad, y su contrapartida de los tiempos muertos de espera y de repetición. Esa dialéctica se representa en el hastío de una jornada laboral repetitiva y alienante en algunos filmes, por ejemplo, en *Everyday* (1929, Richter), y como una aventura cotidiana que siempre abre opciones a nuevas experiencias, como en *El hombre de cámara* (1929, Vertov). Esta oposición también se encuentra materializada en la representación de la experiencia del transporte. Por una parte encontramos las riadas de viajeros que salen o entran en las estaciones o en los transportes en hora punta y que se mueven como autómatas anónimos; su experiencia del viaje es anodina, como vimos en el caso de los *commuters* de *Berlín*, una mera espera, algo incómoda porque el resto de viajeros están demasiado cerca. En estas imágenes se desarrolla además la idea de la claustrofobia urbana, al tener que compartir pequeños espacios con desconocidos que se hallan cerca físicamente. Y por otra parte, la vanguardia cinematográfica nos presenta un experiencia excitante del uso de los medios de transporte, por ejemplo, la magnífica sensación de velocidad que recrea Henri Chomette en *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923)⁷². Chomette nos lleva en

⁷²Hay diversas fechas para esta película, algunos autores señalan 1923 y otros, 1925. En los archivos de la *Cinémathèque Française* no se hallan copias de este filme, una copia procedente de una filmoteca nórdica recientemente musicalizada contempla la datación de 1925. Los escasos documentos que se conservan en la *Cinémathèque Française* pueden llevar a una cierta confusión porque en el momento de nuestra consulta (mayo 2010) se hallaban mezclados los guiones de *Jeux de reflets et de la vitesse* y de *Cinq minutes de cinéma pur*. Sin embargo, tras estudiar estos

avión, tren y barco por la ciudad de París a una velocidad de delirio. Esta película es la recreación más potente y acabada de la velocidad moderna en el cine de vanguardia pero encontramos otras interesantes como la velocidad del automóvil del protagonista de *La glace a trois faces* (1927, Epstein), de los viajeros de *Les mystères du château de Dé* (1929, Man Ray) o, sin ser medio de transporte pero sí recreando la velocidad de un tren, la secuencia de la montaña rusa de la película del hermano pequeño de Chomette, René Clair, *Entr'acte* (1924).

Los nuevos medios de transporte, más rápidos y masivos, permitieron el trasvase de población tanto del campo a la ciudad como dentro de la urbe. Esto supuso cambios importantes en la organización de la ciudad. Uno de ellos fue que el trabajo y la vivienda podían estar cada vez a mayor distancia, permitiendo la ampliación de las ciudades y el eventual traslado de las fábricas a entornos no urbanos para limitar la conflictividad social en las ciudades. El campo y la ciudad estaban también mejor conectados, favoreciendo no sólo la circulación de trabajadores, sino también la de mercancías.

Una transformación fundamental se produjo en la percepción del tiempo y el espacio urbano a partir de la mejora y extensión de los medios de transporte: el espacio se temporalizó. Las distancias ya no se medían tanto en kilómetros como en los minutos que llevaba recorrerlas. Las tablas de horarios del tren y los planos de sus líneas sustituían la percepción tradicional de la urbe. Los transportes estructuraban espacios y temporalizaban la ciudad en función de su periodicidad: la transitabilidad y cognoscibilidad del espacio urbano estaba actualizada cada cierto tiempo, según la frecuencia horaria del transporte y según la frecuencia informativa. “El mapa y los horarios permitían al individuo interpretar la ciudad (...) como una gramática legible, creando un paisaje fácilmente recorrible”⁷³. Esta circunstancia organizó mentalmente no sólo el espacio urbano, sino también la estructura espacial y la percepción de importancia de los núcleos en función de si quedaban comunicados o no dentro de cada ciudad, de cada región, del país o del extranjero. Así la importancia y la accesibilidad de los núcleos venía dada por la red viaria y la promoción de los

documentos, la datación y la descripción que incluyen, se propuso una reorganización y separación de los guiones y nos pareció que la datación más razonable para *Jeux de reflets et de la vitesse* es 1923.

⁷³David Harvey en McElligott, *The German Urban Experience*, 184.

transportes en ese lugar.

Este fenómeno materializa en el terreno de los transportes la abstracción e intercambiabilidad de la que hablamos en el capítulo anterior para el capital, el trabajo y el dinero. En los medios de transporte se produce la intercambiabilidad entre tiempo y espacio, que al dividirse en unidades homogéneas se hacen equivalentes. El factor dinero entra también en juego, cuanto más rápido es el medio de transporte, más caro es su disfrute y más estatus confiere a los que lo usan.

Las bicicletas son el vehículo de parte de la clase obrera, en especial de la clase obrera industrial para los desplazamientos diarios. En *Berlín* vemos entrar a la fábrica a los trabajadores que llegan en bicicleta y *Kuhle Wampe* (1932, Dudow y Brecht), crónica crítica de las condiciones de vida de la clase obrera, muestra recurrentemente la bici como vehículo obrero. Pese a ser el transporte más barato y popular, la velocidad que alcanzaba cuadruplicaba a la del peatón, iniciando el proceso de superación de los límites del propio cuerpo en la percepción.

El tranvía tiene también una fuerte presencia como transporte popular, lo vemos en *El hombre de la cámara* (1929), en *Regen* (1929) o en *Berlín* (1927). Sólo en Alemania alrededor de 1930, cerca de 25.000 tranvías eléctricos transportaban a lo largo de las ciudades alemanas a 4 millones de pasajeros.

La percepción temporal respecto al tranvía varió con la aparición de medios de transporte más rápidos y percibidos como más modernos, es el caso del coche o el autobús. Siguiendo en el contexto alemán, en los años 30, alrededor de dos millones de vehículos a motor recorrían las carreteras y cerca de la mitad estaban concentrados en las ciudades. Poseer coche propio era una señal de estatus y por ello en algunas películas de vanguardia se presenta el automovilismo como una afición de clase alta; el protagonista de *La glace a trois faces* además de ser un dandi y practicar hípica, tenía un automóvil de velocidad, toda la indumentaria, y conducía como afición. Algunos dadaístas como Picabia eran grandes aficionados al automovilismo y, por ello, no es de extrañar que su amigo Man Ray incluyera secuencias de viajes veloces en coche en sus filmes. El automóvil permitía experimentar a una parte de la población la velocidad en grado mayor, transgredir más intensamente la convención del espacio-tiempo.

La fascinación automovilística había recibido un gran impulso unos años antes en la Exposición Universal de Bruselas en 1897, centrada en este fenómeno y en la que se presentaban nuevos motores y aplicaciones. El órgano oficial de la exposición aseguraba que el automovilismo era una “palabra nueva, deporte nuevo, industria nueva” y que, tras tiempo en estado estacionario, venía “de lanzarse a nuevas vías que parece querer recorrer a pasos de gigante”. Advertía, además que ya no sólo preocupaba a profesionales, sino a todo el mundo “por la posibilidad que entrevé de (...) circular por el campo e incluso en las ciudades”⁷⁴. En 1910 esta fascinación ya se había extendido y Octave Mirabeau aseguraba: “El automovilismo es una enfermedad, una enfermedad mental. Y esa enfermedad tiene un bonito nombre: velocidad (...) [el automovilista] ya no puede estarse quieto; trepida, los nervios tensos como muelles, impaciente por volver a partir en cuanto llega algún sitio”⁷⁵.

La noche transforma la morfología de la ciudad también a través de los transportes, en las películas sólo se ven los faros inquietos de los automóviles y de algún autobús. Las imágenes del tráfico nocturno que nos ofrece *Berlín* nos acercan a esta experiencia y en *Adelante Soviet* (1926, Vertov) incluso se acelera la velocidad de la imagen de los vehículos en las carreteras para mostrar como el frenesí urbano no decelera ni de noche.

La velocidad del medio de transporte y la clase están relacionados, más aún para los viajes de grandes distancias en los que el tren y el avión se imponen. El tren es el medio de transporte más emblemático de los años 20, aparece en gran parte de las películas de la época, tanto de vanguardia como de circuito de masas, bien como tema, como forma, como estética, como contenido. El tren incluye la aventura, la velocidad, la potencia de la máquina. Une el campo y la ciudad en *Amanecer* (1927, Murnau), llena de abstracciones de humo el cielo de Berlín en la sinfonía urbana de Ruttmann, despierta a la ciudad en *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), es objeto de amor en *La Roue* (1922, Gance). El tren se convirtió incluso en escenario de toda una película, espacio exótico y misterioso

⁷⁴Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas, *Le livre des Expositions Universelles* (Paris: Éditions des arts décoratifs. Paris, Herscher, 1983), 104.

⁷⁵Octave Mirabeau en Blom, *Años de vértigo*, 365.

para la intriga político amorosa de Marlene Dietrich en *Shangai Express* (1932, Sternberg).

La potencia del ferrocarril en el imaginario fue potente desde sus inicios. A principios del s. XIX los sansimonianos entendían que su utopía social sólo podría conseguirse a través del movimiento por medio del tren y sistemas crediticios. A mediados de siglo se exclamaba que “los ferrocarriles parecen realmente llamados a cambiar el rostro del planeta”⁷⁶. Y acabando el siglo se había desarrollado toda una cultura ferroviaria de vacaciones y placer; incluso se diseñaron vagones-*boudoir* y se introdujo el primer vagón restaurante en 1882. Los diseños de los vagones de primera clase querían semejarse a interiores burgueses, confortables y seguros. Poco a poco la influencia fue inversa y el funcionalismo inherente al aprovechamiento del espacio y la movilidad de los vagones se trasladó a la arquitectura de los 20, donde encontramos a Le Corbusier definiendo uno de sus diseños de hogar como “coche-cama”. Toda una nueva línea especial de maletas se había puesto a disposición de los intrépidos viajeros, e incluso apareció literatura de tren, con la extensión y complejidad justa para ser leída durante un viaje.

El arte se impregnó de los elementos de este nuevo medio. El “vapor (...) [fue] la poesía del siglo diecinueve”⁷⁷, como se ve los cuadros impresionistas y en la publicidad de líneas férreas, donde el humo del tabaco apareció para unirse al del tren, asimilando ambos placeres. Los grabados satíricos sobre trenes llenaban la prensa y los fotógrafos se subieron a ellos para retratar los recorridos y la vida a bordo, y una de las primeras películas Lumière retrató la llegada de un tren a la estación. A partir de la década de los años 20, el elemento fundamental había dejado de ser el humo y la locomotora, ahora las vías de acero y las limpias geometrías que generaban eran la nueva fascinación.

El tren con su velocidad contribuyó a la incipiente idea de un cine casi en directo. En 1911 se filmó una película sobre la investidura del príncipe de Gales en Carnarvon, justo a continuación se introdujo en un tren-laboratorio en marcha que, para cuando el tren llegó a esa misma noche a Londres, tenía ya la película

⁷⁶Émile Barrault (1857) en Rocío Robles Tardío, “Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren” (Universidad Complutense de Madrid, 2007), 84.

⁷⁷Jules Janin en Robles, “Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren”, 144.

revelada y lista para proyectar. Una propuesta semejante será la del cine-tren a mediados de los años 20 en la URSS, como veremos más adelante.

Los aeroplanos y aviones se convirtieron en otro icono de la modernidad. La aviación es el medio de transporte más exclusivo, más veloz, más transgresor del tiempo-espacio y, además, permite controlar el espacio desde el aire, desde una perspectiva inaccesible para el hombre. El entorno parece así reducido y dominable; gracias a la energía, a la mecánica y a la razón, la ley de la gravedad es superada por el hombre. El inventor del avión, Clément Ader, había conseguido elevarse del suelo a finales del s.XIX y por ello decidió presentar su modelo en la exposición universal de 1900 en París. Tras haber estudiado el vuelo de las aves y de los murciélagos, elaboró sus modelos *Éole* y *Avion*. De este mismo modo, observando la naturaleza, Narcís Monturiol, socialista utópico icariano, diseñó su *Ictíneo*, el primer submarino, que en 1859 navegó totalmente sumergido duramente más de dos horas en el puerto de Barcelona.

Los fotógrafos ya habían tomado imágenes novedosas desde los globos aerostáticos y ahora los cineastas se fascinaron por las posibilidades que ofrecía la imagen aérea. La primera vez que se sitúa una cámara en un avión es el año 1909 en la película *Wilbur Wright y su máquina voladora*, filmada por la productora francesa *Eclipse*. La prensa europea había puesto en duda los experimentos de los hermanos Wright, así que ellos decidieron transportar a Europa su modelo A y hacer demostraciones en Francia y en Italia. Esta película fue filmada el 24 de abril de 1909 en Italia, primero observamos el vuelo desde fuera del avión y luego nos subimos con la cámara, por primera vez, a un avión en marcha. Esta no fue, sin embargo, la primera vez que se colocó la cámara cinematográfica en un medio de transporte; el primer medio elegido fue el barco, si bien ya Marey había situado una cámara fotográfica sobre raíles⁷⁸.

En 1924 abren a 2 Km. de Berlín el aeropuerto de Tempelhof, que aumenta su tránsito de 17.000 pasajeros a 40.000 en 1928. La importancia del transporte aéreo es cada vez mayor y las hazañas aéreas se presentan como desafíos de la modernidad que se siguen en los periódicos. En 1909 el *Daily Mail* ofrecía mil libras al primero en cruzar por aire el Canal de la Mancha; Louis Blériot fue el ganador del premio. En 1912 la revista *Je sais tout* presentaba un retrato de

⁷⁸Conferencia Willy Kurant “La caméra qui bouge” Cinémathèque française 12 marzo 2010.

grupo de decenas de pilotos muertos en accidentes de aviación en los últimos años. Esta afición por las hazañas aéreas se refleja en la trama argumental de la película *L'Argent* (1929, L'Herbier) en la que un banquero especulador envía al novio de la chica que quiere conseguir a una aventura aérea casi suicida que se retransmite por radio y se sigue a través de la prensa.

Las tomas aéreas aparecen a menudo en el cine de vanguardia. Buscan el extrañamiento, la sensación de control y una experiencia perceptiva nueva; estas tomas provocan la desobjetivización antiperspectivista de las imágenes. *El decimoprimer año* (1928, Vertov) se abre con tomas aéreas de exploración del entorno donde se construirá una nueva central eléctrica. *Jeux de reflets et de la vitesse* (1923, Chomette) nos lleva en barco por el Sena a velocidad frenética y cuando ésta alcanza su clímax la cámara se eleva hacia el cielo como si despegara. La deformación de las imágenes, la exigencia de la velocidad en su desciframiento trabajan para el extrañamiento; desde la vanguardia belga, Dekeukeleire aseguraba que sería así como conseguiría la “visión psicológica pura”⁷⁹. Ya Mirabeau hablaba del desfase de la percepción en relación al cuerpo en la velocidad y del carácter cinematográfico de ésta: “En todas partes la vida se precipita locamente como una carga de caballería, y se desvanece cinematográficamente como árboles y siluetas a lo largo de un camino. Todo lo que rodea al hombre salta, baila, galopa en un movimiento que está desfasado con el suyo”⁸⁰.

La desobjetivización que se produce en las imágenes de velocidad y transporte en el cine de vanguardia tiende a primar la sensación sobre el pensamiento, por una parte, y a desarmar la idea de un punto único perspectivista, sustituyéndolo por diversos puntos móviles y ajenos al hombre, por otra. Cuando René Clair filmaba las imágenes de velocidad vertiginosa en *Entr'acte* tenía en mente que “el pensamiento rivaliza en velocidad con el desfile de las imágenes. Pero se retrasa y, vencido, experimenta la sorpresa. Se abandona. La pantalla, nueva mirada, se impone a nuestra mirada pasiva. Es en este instante que puede nacer el ritmo”⁸¹.

⁷⁹Dekeukeleire en Patrick De Haas, *Cinéma Intégral. De La Peinture Au Cinéma Dans Les Années Vingt*. (Paris: Transédition, 1986), 135.

⁸⁰Mirabeau en Blom, *Años de vértigo*, 375.

⁸¹René Clair en De Haas, *Cinéma Intégral*, 135.

Las filmaciones de las experiencias en medios de transporte tendían a situar al espectador a una velocidad o a una altura inusitadas y por medio de la toma o del montaje intensificaban esta sensación. El automatismo perceptivo tenía que destruirse porque ya no era útil para descifrar lo que pasaba y, así, se percibía como si de una primera vez se tratara. En *Impatience* (1928) Dekeukeleire dividía cada elemento del viaje en motocicleta de la protagonista y presentaba por separado distintos puntos de vista del viaje: la moto, el paisaje, su cara, su cuerpo, sus músculos, la velocidad. Analizando este fenómeno Patrick de Haas asegura:

“En las películas experimentales, el fortalecimiento o debilitamiento de las defensas del Yo no tiene por efecto, como en muchas ficciones, producir un efecto señuelo o identificación, sino que a través de un proceso de desobjetivización, pretende agudizar la sensibilidad del espectador, afinar y diversificar sus emociones.

El cine ha de ir más rápido que el pensamiento del espectador; es en esto en lo que agrade su cuerpo, convertido así en lugar de dolor y de placer: dolor de no poder comprender, de no poder ver todo, y placer de acceder a territorios ajenos a la consciencia reflexiva, de descubrir otros ritmos, otras velocidades”⁸².

El viaje a través de simulacros fílmicos tiene su origen en diversos inventos precinematográficos muy populares en las exposiciones universales: el Cineorama, especie de globo aerostático en el que se proyectaban imágenes de viajes, el Maréorama, que recreaba para el espectador en la Exposición Universal de 1900 un viaje desde Villefranche a Constantinopla, o sin más, los panoramas, utilizados en este mismo evento para mostrar un viaje en el transiberiano desde Moscú a Pekín.

El tráfico rodado en la ciudad moderna se presentaba bajo la dialéctica del caos o del ajeteo eficientemente ordenado. La idea de ciudad en acción como coreografía perfecta, como reloj a punto era la idea que se quería dar con la ordenación horaria y con la gestión del tráfico por medio de agentes de circulación. La eficiencia del tráfico se entendía como símbolo de bienestar

⁸²De Haas, *Cinéma Intégral*, 139.

del país. El control del tiempo y del espacio se convertían en demostración de poder sobre la naturaleza y de científica organización de la vida social. Con este objetivo, además de contratar agentes de tráfico, se situaron semáforos en las calles o torretas de control de tráfico; el primero de ellos se situó en 1924 en la ajetreada Postdamer Platz de Berlín. Esa estructura organizaba la experiencia del viajero: “Los ubicuos tranvías organizaban la experiencia de la ciudad y ordenaban la calle (...). Sentado en el interior del tranvía mirando hacia afuera, la ciudad era posiblemente experimentada como un decorado de cuadros impresionistas que aparecían rítmicamente mientras los vagones serpenteaban a lo largo de las calles”⁸³. Esas sensaciones de orden y ritmo se generaban a veces mediante el montaje y otras mediante la construcción por completo de un decorado urbano, es el excepcional caso de la película alemana *Asphalt* (1929, Joe May).

El antiguo garaje del zepelín fue alquilado por la UFA como estudio de cine, su extensión abría posibilidades de decorados ingentes. Esto, unido a un alto nivel de desempleo de profesionales liberales y artísticos como arquitectos, diseñadores y dibujantes, llevó a que muchos de ellos fueran contratados para construir decorados de las ciudades que los directores tenían en mente. El caso de *Asphalt* es excepcional porque toda la ciudad es un decorado enorme, tan perfecto con automóviles y tráfico, que resulta difícil de distinguirlo de una ciudad real. En el filme, encontramos también otro elemento interesante, el protagonista es un guardia de tráfico. Un personaje recto, estricto, buen hijo y de orden, una emanación de su profesión, pero que acaba cayendo en una vida de crimen, caos y desorden debido a su pasión amorosa descontrolada por una delincuente.

El caos era el contrapunto que destacaban otras crónicas fílmicas de la época; los atascos en hora punta, el ruido, los cláxones, la mezcla de animales de tiro con vehículos motorizados, los tranvías, los peatones, los ciclistas, la agresividad, los atropellos y los accidentes. Simmel estudioso de los efectos de la sobrestimulación urbana en la afección neurasténica aseguraba que la confusión en la ciudad era causada en gran parte por el ruido:

“El que ve sin oír está mucho más... inquieto que el que oye sin ver. Tiene que haber aquí un factor significativo para la sociología

⁸³McElligott, *The German Urban Experience*, 165.

de la gran ciudad. Las relaciones de los hombres en las grandes ciudades... se caracterizan por una acentuada preponderancia de la actividad de la vista sobre la del oído. Y ello... sobre todo, a causa de los medios de comunicación públicos. Antes del desarrollo que en el siglo diecinueve experimentaron los ómnibus, los ferrocarriles, los tranvías, la gente no tenía ocasión de poder o de tener que mirarse unos a otros durante minutos u horas sin hablarse”⁸⁴.

Los accidentes de circulación en automóviles y trenes comenzaron a impregnar las manifestaciones culturales como muestra de su presencia y de una preocupación siniestra. La idea de peligro en las calles aumentaba y el horror de los grandes accidentes ferroviarios generó una nueva enfermedad psiquiátrica, el Trastorno por Estrés Posttraumático, definido en 1857 para este tipo de experiencias, para luego generalizarse como estudio de los trastornos producidos por otras experiencias traumáticas como la guerra. *La Roue* (1923, Gance) muestra el horror del accidente ferroviario; *La glace a trois faces* (1927, Epstein) el accidente automovilístico, lo mismo que el falso suicidio por medio de accidente de *L’Inhumaine* (1924, L’Herbier). El número de accidentes comenzó a contabilizarse y, por ejemplo, tenemos cifras para la República de Weimar del año 1925, cuando se produjeron 10.000 accidentes de tráfico⁸⁵.

El caos del tráfico en el exterior varía sus factores con el tiempo. En París, tanto el último ómnibus y el último tranvía tirado por caballos se extinguieron en 1913, dando lugar a un cambio en la fisonomía del transporte. Asimismo, la solución de crear una red de tráfico bajo tierra, el metro, descongestionaría de tráfico la superficie, generaría una visión nueva de la ciudad, la ciudad subterránea, ya bastante mitificada en París con su sistema de alcantarillas, las famosas *égouts* en las que Fantômas se escabullía de la policía o en las que funcionaba el curioso sistema de correo neumático, que entre 1886 y 1984 podía trasladar al correo a 600 metros por minuto a lo largo de 400 kilómetros de tubos. También en Berlín existía este sistema desde 1885.

El metro de París comienza a construirse para inaugurarlos en la Exposición

⁸⁴Georg Simmel en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 437, [M8, a1].

⁸⁵Lionel Richard (ed.), *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: La máxima encarnación de la Modernidad*. (Vol. 1. Madrid: Alianza, 1993).

Universal de 1900. Estaba previsto que comenzara a funcionar en la apertura de la exposición, el 15 de abril, pero no es hasta el 19 de julio que se pone en marcha. El tramo construido fue Porte Vincennes-Porte Maillot y, pese al retraso en su inauguración, trasladó hasta el cierre de la exposición el 12 de noviembre a más de diez millones de viajeros⁸⁶. La aparición del metro supuso también el uso de nuevos espacios fílmicos con sus retos técnicos. El operador norteamericano Bitzer filmó en 1905 algo más de cinco minutos en el metro de Nueva York. *N-Y Subway 14th Street to 42nd Avenue* fue rodada 7 meses después de la inauguración de metro por medio de un vagón paralelo al metro que aportaba la luz necesaria para filmar.

La obsesión por poderosos medios de transporte tuvo también su respuesta crítica, manifestada en utópicos y ecológicos transportes como el Letatlin. El desarrollo industrial que se glorificaba en la URSS seguía muchas pautas del capitalismo como la organización taylorista del trabajo, la jerarquización social a partir de la ciudad como centro, la potenciación del estilo de vida de urbano, un cierto consumo, etc. El arquitecto Moisei Ginzburg propuso, poco antes del Primer Plan Quinquenal, un modelo más ecológico y verde de la ciudad en el que la energía eólica tendría gran importancia. Y Tatlin, diseñador de la Torre de la Tercera Internacional, creó una máquina voladora que se basaba en “principios saludables y naturales”⁸⁷, distintos de los dirigían la vida entonces en la URSS, “porque el objeto occidental no puede satisfacernos”⁸⁸, y era el que se comenzaba a establecer. El Letatlin fue construido entre 1929 y 1931, funcionaba como una bicicleta, permitía volar y sería accesible a las masas; de esta manera “la bicicleta aérea liberará a la ciudad del transporte, del ruido, del hacinamiento de la población y el limpiará el aire de los gases de la gasolina”⁸⁹.

Las mejoras en el transporte unieron el centro de la ciudad con la periferia, como muestra orgullosa *Adelante Soviet* (1926, Vertov). Pero sobre todo coadyuvaron a la extensión de una red de transporte de mercancías que permitió la expansión e imbricación de los mercados, facilitando así el tránsito de la industria pesada

⁸⁶Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas, *Le livre des Expositions Universelles*, 120.

⁸⁷Tatlin en Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*. (Madrid: La balsa de la Medusa, 2004), 143.

⁸⁸Ibidem, 143.

⁸⁹Ibidem.

a la de consumo. Aquellas ciudades o países que mejores comunicaciones y accesos tenían eran los que más integrados estaban en este sistema económico; esto se refleja, por ejemplo, en el dominio del espacio que Gran Bretaña consiguió durante I Revolución Industrial pese a ser una isla, y no sólo por su flota. A mediados del s.XIX poseía una red ferroviaria con una densidad de 39.4 kilómetros por habitante frente al 16.6 de Alemania o al 8.5 de Francia. Este desarrollo desigual del transporte tiene correlación también con los desequilibrios regionales de producción, favorables a Inglaterra hasta bien avanzada la II Revolución Industrial, que sustituyó su carbón por petróleo como energía básica. En los años 20, la red viaria berlinesa era de las más potentes: 600 Km. de vías férreas, 100 estaciones de suburbano, 35 Km. de muelles en el puerto y cerca de 60.000 camiones transportando mercancías por sus carreteras⁹⁰.

Los transportes transoceánicos fueron mejorando y también se abrió la posibilidad del transporte de alimentos a partir de que en 1884 se construyera el *Elderslie*, primer buque refrigerado. La extensión de los transportes y el comercio es uno de los temas de *La sexta parte del mundo* (1926, Vertov), en la que se nos muestra cómo se encuentran comunicados todos los rincones del país. Un carguero soviético recoge pieles producidas por los samoyedes en el lejano enclave de Novaya Zemlya, una isla del ártico, para luego venderlas en Europa Occidental.

La mejora de los transportes y las comunicaciones reveló la necesidad de unificar y racionalizar las horas para aclarar horarios y evitar accidentes ferroviarios. Desde el s.XVIII se intentó adaptar la hora solar modificándola para racionalizar la organización de los días, por ejemplo, para evitar que el mediodía variara según las estaciones se aplicó el promedio de las péndolas en lugar del solar, esto sucedió en 1770 en Ginebra, 1792 en Londres, 1810 en Berlín y 1816 en París. Cada población tenía su propia hora, conseguida por medio de la posición del sol gracias a un cuadrante; estas horas variaban, por eso en el s. XIX los estados hacían esfuerzos por extender la hora de la capital a todo el territorio y hacer que las horas dentro de cada país fueran coherentes. En 1811 Inglaterra decreta que la única hora válida es la del meridiano de Greenwich.

Con el telégrafo eléctrico tratan de hacerse coherentes las horas; la primera

⁹⁰Richard (ed.), *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia*.

línea telegráfica que atravesó el Atlántico se puso en funcionamiento en 1865 y transmitía 8 palabras por minuto. Pero la coherencia horaria no se vuelve imprescindible hasta la implantación del ferrocarril. Georges Bradshaw promueve que se edite en 1839 el primer catálogo de horarios de los ferrocarriles ingleses para unificar horas. Esta unificación permite la internacionalización de las líneas: 1837 París-Bruselas; 1852 París-Estrasburgo; 1864 Madrid-París; 1870 Roma-París. En Francia la unificación horaria no se produce hasta 1891, por ello en las estaciones de tren se situaban hasta ese entonces dos relojes, uno con la hora local y otro con la de París.

La estación de tren y su reloj se convierten entonces en símbolos urbanos fundamentales. Su arquitectura refleja esta importancia, por eso, cada compañía quiere elaborar su identidad a través de la estación que construyen, de su monumentalidad, de su establecimiento como punto de referencia dentro de la ciudad. Y el reloj es el elemento central, símbolo de puntualidad y de orden.

El ferrocarril impulsa la simplificación de las horas legales, para lo que se propone el establecimiento de una hora de referencia y de un meridiano básico que sea aceptado por todos. Serán dos ingenieros del ferrocarril (Dowd y Fleming) quienes propongan a finales de siglo que se elija Greenwich como meridiano básico para elaborar 24 referencias horarias únicas. Poco a poco se va asumiendo internacionalmente pese a algunas reticencias.

La idea de inmediatez de comunicación entre lugares alejados en el espacio, la anulación de ese tiempo intermedio de viaje de las noticias, la vida casi en directo comenzó a fraguar gracias a nuevas técnicas que permitían a los medios de comunicación acelerar estos procesos. La conexión a una velocidad casi inmediata se había producido entre Europa y otros continentes gracias al cable trasatlántico. Este invento se presentó en la Exposición Universal de París en 1855 y levantó la admiración por las posibilidades de rápida comunicación, decían los comentaristas de la época: “es el correo fiel que da al pensamiento la rapidez del rayo para atravesar los mares”⁹¹.

Los medios de comunicación tienen también una labor en la unificación horaria

⁹¹Citado en *Le livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas (eds.), 29.

y en el fomento de la idea de inmediatez. A partir de 1900 se coordinó la hora a distancia mediante impulsos electromagnéticos del telégrafo y más tarde gracias a la radio. Con el objetivo de unificar horas y medidas, en 1910 se crea una Oficina de las longitudes en el Observatorio de París en la Torre Eiffel, que hará también de torre de emisión. En 1924 la BBC inglesa hace oír por radio las campanas del Big Ben, guía horaria del país.

Los medios de comunicación eran hijos de la modernidad por su reproductibilidad técnica y por los avances tecnológicos, que hicieron posible las mejoras en impresión y la difusión del sonido y de la imagen. La imbricación entre nuevas tecnologías, la circulación de información y la sociedad de masas los convirtió en altavoces de la modernidad. La importancia que comenzaban a tomar en la configuración de la conciencia y su papel ideológico se observa en que la primera vez que aparece un salón de la prensa en una exposición universal es la primera vez que una exposición se celebra en los Estados Unidos de América. En la Exposición de Filadelfia 1876 se presentaron 8.000 periódicos editados en ese país y se recordó que durante los últimos 5 años se habían registrado una media de seis nuevos periódicos al día, aunque la permanencia no era tan elevada ya que no se había superado el número de 2.000 en esos años. En esa misma exposición el propio Graham Bell presentó el teléfono.

En el quiosco, en el puesto de difusión radiofónica o en la sala de cine el espectador podía acceder por una pequeña cantidad de dinero y sin desplazarse a noticias de todo el mundo, música y entretenimiento. Para fomentar esta idea de escaparate del mundo a la puerta de casa, los hermanos Lumière enviaron a grupos de camarógrafos a lo largo del mundo para traer nuevas imágenes, algo que también Dziga Vertov pondría en marcha en la URSS con la *revolución de los kinoks* con el objetivo de dar a conocer un país enorme.

Las revistas ilustradas también buscaban difundir imágenes del mundo; su auge comenzaría al incluir fotografías en sus portadas y organizar su interior en función de reportajes gráficos. En Francia en 1928 Lucien Vogel pone a funcionar *Vu* que, pensado según el modelo del *Berliner Illustrierte*, publicará reportajes de los mejores fotógrafos de los años 20, entre ellos Kertesz, Gerda Taro y Robert Capa, Brassai, Man Ray.

Ya desde 1921 funcionaba en Alemania *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) en la que no sólo la imagen fotográfica, sino el fotomontaje político tenía un papel fundamental, incluso en las portadas, elaboradas por John Heartfield. La periodicidad de *AIZ* comenzó siendo mensual y sin sobrepasar la tirada de 100.000 ejemplares; en el 1923 comenzó su crecimiento y para 1927 ya eran 220.000 los ejemplares tirados, llegando en 1931 al medio millón. Las claves del éxito fueron sus imágenes y audaces fotomontajes; la sátira política, heredada de la tradición de publicaciones ilustradas alemanas como *Simplicissimus*; las novedades gráficas y editoriales tomadas de la prensa más renovadora entonces, la norteamericana; una diversidad temática y un elenco de colaboradores de alto nivel y tan diversos como Tucholsky o Einstein (que le aportaba el extenso grupo de medios al que pertenecía, el comunista *IAH* dirigido por Willi Münzenberg); y también, según su colaborador Heinrich Mann (hermano mayor de Thomas Mann), porque “nos muestra el mundo proletario, que sorprendentemente parece no existir para las demás revistas ilustradas”⁹². Uniendo los hallazgos vanguardistas dadá, con los avances en la prensa y cultura de masas, con la audacia de una orientación frentepopulista contra el nazismo y un foco en el público trabajador, *AIZ* llegó a ser una revista con tal influencia que el nazismo puso en circulación una copia en 1933 llamada *ABZ*⁹³.

La mejora del transporte contribuye al aumento en la difusión de los medios de comunicación. La velocidad del automóvil y la inmediatez de la radio fascinaban por igual los espectadores y tenían en común la superación de los límites del cuerpo en la percepción del entorno. La vida moderna parecía haber sido pensado como una expresión cinematográfica.

“Hoy los trenes y los aeroplanos han borrado la distancia, los periódicos aportan diariamente noticias de la sangre de las pequeñas y grandes guerras, se puede caminar por las calles durante un año entero y no encontrarse dos veces la misma cara.

De ahí el nerviosismo, la violencia del hombre de hoy.

⁹²Heinrich Mann en John Heartfield, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938* (Punto y Línea. Barcelona :Gustavo Gili, 1976), 118.

⁹³M^a Soliña Barreiro, “La prensa obrera ante el III Reich: el caso de *AIZ*” en *Poder polític i resistència periodística: Actes de les segones Jornades d’Història De La Premsa*, Josep M. Figueres (coord.) (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009), 177-189.

Sus dramas son las chispas impetuosas más cortas del magnesio, su alegría se apaga en 15 minutos, como el cinematógrafo”⁹⁴.

1.3 *Simulacros de vida*⁹⁵: los escaparates del ocio y el tiempo de la repetición

“A lo largo de la calle Seydel se ven fantasmas en los escaparates, las muñecas de las fábricas de bustos y cabezas de cera, las imitaciones y las “figuras de estilo” del arte del escaparate que van de un lado a otro de Alemania y fuera de ella portando camisas, vestidos, abrigos y sombreros. ¡Qué interesante es ver las cabezas de cera de los maniquís! Con sus bocas puntiagudas te provocan, de sus pequeños ojos sale una mirada que parece gotear como si de veneno se tratara (...). Es excitante su grado de desnudez. Rebosan desnudez dorada y despiden reflejos plateados y no tienen nada más que zapatos marrones (...). Pero en Büstenhof también hay piernas aisladas. También hay extraños dispositivos (...). Todo tiene su explicación pero yo me quedo absorto y perplejo ante esa cantidad de seres, de miembros de seres, dispositivos y rostros, algunos de los cuales llevan gafas”⁹⁶.

La Europa de entreguerras estaba sumida en un ensueño de deseo que se presentaba como alcanzable a través del consumo de mercancías. Las mercancías se sexualizaban y los cuerpos se mercantilizaban. Fetichismo y fantasmagoría oscurecían la comprensión de las relaciones de producción. Benjamin y Kracauer tomaban el relevo de Marx para analizar y explicar la sociedad moderna tratando de pensar cómo romper ese hechizo mágico que encadenaba la comprensión de

⁹⁴Mayakovski (atribuido), “El cinematógrafo, legislador de una moda estética” en *Kino-Journal* (1914), en François Albera, *L’Avant-Garde au cinéma* (París: A. Colin, 2005), 162.

⁹⁵Rilke en una carta a Von Hulewitz en 1929 se mostraba preocupado por las modificaciones en la naturaleza de las cosas, por su transformación en “cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, simulacros de vida...” pues “las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros declinan y no pueden ya ser sustituidas. Somos tal vez los últimos que hayan conocido todavía tales cosas” Rilke en Giorgio Agamben, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (Valencia: Pre-Textos, 2006), 77-78.

⁹⁶Franz Hessel, *Paseos por Berlín* (Madrid: Tecnos, 1997), 48-49.

los procesos económicos. La mediación de todos aquellos procesos vitales que, sin embargo, se presentaban como inmediatos y directos, creaban simulacros de experiencia que analizaremos empleando como guía la noción de escaparate.

El escaparate es el artefacto de deseo omnipresente en la ciudad de los años 20. Los escaparates son elaborados como experiencia espacial, tanto en su organización interna como en su localización en uno de los tres núcleos experienciales de la ciudad: la calle. Sin embargo, es fundamental el elemento temporal constitutivo de la idea de escaparate. El cambio y la recomposición cíclica de las mercancías expuestas marcaba los ritmos del consumo; siempre lo mismo pero presentado eternamente como nuevo y marcando las épocas en las que la novedad debía ser consumida.

Los escaparates contribuían a la creación o potenciación de los deseos, que se presentaban ya materializados tras sus vidrios. Al encarnarse en una mercancía, el deseo se trasladaba de la esfera interna a la externa, y se presentaba como accesible y fácilmente consumable por medio de su consumo como mercancía. Se producía un simulacro de deseo en la exposición y un simulacro de consumación en la compra. Sin embargo, la gran proliferación de mercancías convertían el deseo en inconsumable porque era imposible poseer todos los objetos en los que se había materializado una parte de ese deseo, sólo era posible un proceso de consumo inacabable e incompleto. Se presenta, pues, una instrumentalización del deseo para fomentar el consumo y la insatisfacción: la proliferación de nuevas mercancías nunca colmará el deseo porque éstas son infinitas, no abarcables mediante el consumo, que se nos presenta como la vía de consumación de ese deseo. El escaparate es el dispositivo que permite este proceso, en el que tanto la mirada y como el propio deseo quedan comercializados. Todo intento de experimentar el deseo estará mediado por el escaparate. En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) vemos comenzar una relación entre dos personas al verse a través de un escaparate; también en esta película los maniquís de los escaparates marcan los ritmos vitales, anticipando las actividades diarias de los habitantes de la ciudad.

La proyección de valores subjetivos en los objetos consumidos contribuía a que la definición de la identidad de los individuos se produjera a través de la ostentación de su consumo. La definición por el oficio como Sander fotografiaría

para su proyecto “Hombres del siglo XX” estaba desapareciendo en aras de una identidad que se podía adquirir en las tiendas. Se producía una mitologización del deseo y de la compra; los deseos se materializaban en un objeto desligado de su naturaleza de uso, y la posible compra de ese objeto iba más allá de la necesidad física, se centraba en lo inmaterial inconsumable. La identidad, sin embargo, nunca termina de construirse objetualmente, lo mismo que tampoco acaba nunca de satisfacerse el deseo, porque los objetos son infinitamente diversos y llenos de matices en el modo en que el capitalismo los produce.

Las mercancías son “símbolo de algo y a la vez de su negación [que] puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial”⁹⁷. Este aspecto del fetichismo lo analizó Freud en el coleccionismo de objetos metonímicos, en su virtualidad y en su incolmabilidad. Agamben, en su análisis del artículo de Freud *Fetichismus* asegura que

“el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente (...). Esta ambigüedad esencial (...) explica (...) que el fetichista tiende (sic) infaliblemente a coleccionar y multiplicar sus fetiches”⁹⁸.

Los escaparates mediaban entre la esfera interna de la conciencia y el objeto externo, y entre la esfera de la producción y la del consumo, separando al productor de aquello que producía por medio de la mistificación del producto. Los escaparates contribuían a la alienación de los trabajadores en relación al producto de su propio trabajo, esto es, al fetichismo de la mercancía. Marx describió en *El Capital* (1867) este proceso como un proceso en el que las propiedades de las mercancías quedan adscritas como inherentes y objetivas a las mercancías y no como adquiridas gracias al trabajo humano y, de esta forma, el valor de uso (social) se escinde del valor de cambio.

⁹⁷ Agamben, *Estancias*, 70.

⁹⁸ Agamben, *Estancias*, 72.

“A primera vista, una mercancía parece un objeto trivial, obvio. De su análisis resulta que es una cosa muy complicada, llena de sutilezas metafísicas y de caprichos teológicos. En cuanto valor de uso no hay nada misterioso en ella, ya la considere bajo el punto de vista de que con sus propiedades satisface necesidades humanas, o que recibe estas propiedades como producto del trabajo humano (...). Pero en el momento en que se presenta como mercancía, se transforma en un objeto sensiblemente suprasensible (...). El carácter místico de la mercancía no surge, pues, de su valor de uso (...). Lo misterioso de la forma de mercancía es que les refleja a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos [pero] no es más que la relación social determinada de los mismos hombres, la cual adopta aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas”⁹⁹.

La absorción del valor de uso por el de cambio supone que las relaciones sociales de producción se trasladen a relaciones objetuales. Las mercancías, así, “parecen dotadas de vida propia”¹⁰⁰; esa característica fantasmagórica es lo que Marx llama fetichismo y lo considera inseparable de la producción de mercancías, esto es de objetos que se mercantilizan, pues “el valor transforma todo producto del trabajo en un jeroglífico social”¹⁰¹. Ese jeroglífico pasa por que la percepción de las mercancías se escinda de las relaciones de producción, que se presentan como relaciones objetuales de carácter natural y ahistórico, todo lo contrario a lo que son.

“Las formas que imprimen a los productos del trabajo el sello de mercancías y, en consecuencia, anteceden a la circulación de mercancías, poseen ya la solidez de formas naturales de la vida social, antes de que los hombres procuren darse cuenta, no del carácter histórico de estas formas, que para ellos ya son inmutables, sino de su contenido”¹⁰².

Las condiciones de producción estaban escondidas tras la fascinación

⁹⁹Marx, *El capital*. Libro I Tomo I, 101-103.

¹⁰⁰Ibídem, 103.

¹⁰¹Ibídem, 105.

¹⁰²Ibídem, 107.

transparente y luminosa de los escaparates urbanos. Ni el trabajo ni la explotación traspasan la opacidad de ese cristal ideológico. El cristal y su transparencia se habían convertido en símbolo del triunfo de la razón humana: la humanidad, en su edad adulta, había desvelado cualquier misterio gracias a la razón y, ya sin miedo, lo exponía con transparencia. El avance del conocimiento humano y de la industria había permitido construir en la Exposición Universal de 1851 un palacio de cristal que había influido toda la arquitectura posterior, formal e ideológicamente. No se considerará mera coincidencia si anotamos que cuando se inauguró en Londres esta primera exposición universal, con su palacio de cristal que tan bien permite explicar el proceso del fetichismo, Marx se encontraba en esta ciudad. Y en su artículo, “La burguesía celebra su fiesta mayor”, relaciona las nuevas mercancías con los dioses de la burguesía: “Con esta exposición universal en la Roma moderna, la burguesía mundial edifica su Panteón, donde muestra, orgullosamente satisfecha de ella misma, los dioses que ella se ha creado”¹⁰³.

Las exposiciones universales pueden considerarse como un símbolo de esta dialéctica entre la supuesta razón y el fetichismo de la mercancía. Presentadas como muestra del progreso humano, combinaban técnica y ensueño, por eso el Cristal Palace, diseñado para la ocasión por Joseph Paxton y erigido en el Hyde Park de Londres, era un marco perfecto para acoger la fascinante novedad de los ingenios industriales de la Exposición. Durante cinco meses, más de seis millones de personas visitaron este edificio, que superó todo jardín, estación o invernadero que anteriormente se hubiera realizado en cristal y hierro: medía 563x138 metros. Y una vez finalizada la Exposición no fue desmantelado, transformando el carácter de fascinación transitoria de estas construcciones en permanente. El lugar de Hyde Park elegido para cercar, más que para edificar, tenía varios olmos viejos que se dejaron dentro; el aire interior se refrescó con ventiladores y fuentes, y todo el recinto sin tabiques internos estaba al alcance de la vista. La luz, la altura, lo agradable de la temperatura y esa visión de conjunto a todo el progreso industrial que dentro se exponía, creaba un ensueño hermoso de convivencia entre técnica y naturaleza.

La fascinación por el cristal permaneció a lo largo de las exposiciones universales

¹⁰³Karl Marx en *Le livre des Expositions Universelles*, Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas (eds.), 18.

y, en la de 1855 en París, el símbolo del progreso que se había elegido como reclamo para publicitarla fue la presentación del vidrio más grande del mundo (18,04 m²). Cada exposición universal se promocionaba escogiendo una novedad industrial que maravillara al público, así en Londres 1862 se optó por la máquina de teñir papel a tres colores de Leroy, en Bruselas 1897, por el automovilismo, en París 1889, por una torre de más de 300 metros que conmemoraba la Revolución Francesa, la Torre Eiffel¹⁰⁴. Y en la Exposición Universal de París de 1937 decidió promocionarse un invento que, aun existiendo desde finales del s.XIX, no terminaba de ser exitoso: el reloj de pulsera.

Transparencia, producción y velocidad eran los emblemas de las exposiciones universales. Estos encuentros no sólo permitieron conocer de primera mano las novedades tecnológicas y de consumo del capitalismo, sino que también fueron abriéndose a sus manifestaciones ideológicas, como la prensa (Filadelfia 1876), y a las derivas culturales de la evolución económica del capitalismo en imperialismo, como las salas dedicadas a las colonias desde Ámsterdam 1883 o el *Village Nègre* de París 1889, donde 400 indígenas conformaron un zoo humano muy visitado.

Las exposiciones universales eran los escaparates del progreso, que periódicamente querían renovar la fe de la gente en el avance de la sociedad capitalista. A nivel de calle, cada día los escaparates cumplían una función similar pero imbricada en la cotidianeidad. El escaparate es una puesta en escena de seducción tanto durante el día como durante la noche, gracias a la iluminación eléctrica¹⁰⁵. Las exposiciones universales pronto se dieron cuenta de la transformación que los escaparates introducían en la fisonomía de la ciudad moderna y los incluyeron en la Exposición Universal de Milán en 1906. Fue

¹⁰⁴Repáremos en que el símbolo de Francia, su monumento más conocido, la Torre Eiffel, conmemora la Revolución con todas sus consecuencias, entre ellas la decapitación del rey. Por este motivo, Rusia, Italia, Austria-Hungría, Alemania y Gran Bretaña amenazaron con boicotear la Exposición Universal si ésta se continuaba vinculando estrechamente con la conmemoración revolucionaria. Finalmente, el gobierno francés tomó una decisión, en palabras de *The Times*: “Gradualmente, bajo la influencia del buen sentido tanto en casa como en el extranjero [es decir, el temor al boicot], la Exposición ha decidido perder sus más íntimos vínculos con la Revolución” en Eric Hobsbawm, *Los ecos de la Marsellesa* (Vol. 1. Barcelona: Crítica, 2003), 105-106.

¹⁰⁵Janet Ward Lungstrum, “The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism” *New German Critique* n° 76, Special Issue on Weimar Visual Culture (Winter, 1999).

significativamente un escaparate de *La Samaritaine* el que se presentó en Milán; *La Samaritaine* abría una nueva etapa en la venta y exposición de mercancías, el gran centro comercial parisino, entonces en construcción, venía a confirmar el fin de los pasajes, estudiados años después por Walter Benjamin.

Los escaparates proliferaron en la ciudad y aparecieron los primeros centros comerciales, plagados también de ellos. Su extensión transformó radicalmente la topografía urbana¹⁰⁶ y la percepción de la arquitectura en la ciudad; los ojos del caminante no superaban la altura del escaparate que se deslizaba tras de él al avanzar como único elemento reconocible los edificios. Algunos comentaristas de la época hablaron de sinfonía de escaparates por su representación organizada, geométrica y rítmica de las mercancías¹⁰⁷. En el cine podemos ver como algunos *travellings* desde vehículos generan también esta sensación sinfónica.

Los escaparates se erigieron en “membrana espacial interactiva”¹⁰⁸, conectando a los viandantes con la arquitectura moderna y sus interiores. La relación exterior-interior era distinta a la del pasaje, los escaparates eran un reclamo que proponía una falsa transparencia y accesibilidad visual al interior; en el interior se hallaba el deseo encarnado en la mercancía, que tras el cristal del escaparate parecía al alcance de la mano. Luz y vidrio contribuían a la sensación de accesibilidad e inmaterialidad y hacían que pasara inadvertida su imposición visual e ideológica. El cristal es “a la vez la proximidad y la distancia, la intimidad y el rechazo de ésta, la comunicación y la incomunicación (...) se puede ver pero no tocar, el escaparate es a la vez mágico y frustrante, epítome de la estrategia publicitaria”¹⁰⁹.

La idea del escaparate se empleó también para vender un estilo de vida. Las cristaleras de los cafés y de los salones de baile ofrecían una imagen idílica de la ciudad y del tiempo libre. Aparecían en la calle como pantallas, al alcance de la vista, mostraban el ambiente de diversión, luz y música del interior. Pero no siempre estaban al alcance de la participación; los escaparates del ocio, como los de mercancías, también elaboraban un deseo sólo alcanzable por partes y

¹⁰⁶McElligott, *The German Urban Experience*.

¹⁰⁷Ward Lungstrum destaca la obra de E. Alber “Die Symphonie im Schaufenster” en Lungstrum, “The Display Window”: 137.

¹⁰⁸Ibídem, 125.

¹⁰⁹Jean Baudrillard en Lungstrum, “The Display Window”: 147-148.

si el dinero era suficiente para poder entrar. La fetichización del ocio y de los modos de vida a través del escaparate se puede observar en la película *La petite marchande de alouettes* (1928, Renoir); un restaurante cálido está justo del otro lado del cristal pero la cerillera exhausta y aterida no puede entrar. Los protagonistas de *Amanecer* (1927, Murnau) sí pueden, sin embargo, dedicar un día a penetrar en los escaparates del ocio urbano, tan sorprendentes para ellos por su origen rural. Los escaparates tenían la función mediadora (y mixtificadora) entre la esfera de la producción y la del consumo y la cultura.

La novedad de la comercialización de la mirada urbana se consolida en los años 20 pero aparece a finales del s. XIX. Se documentan grandes escaparates de vidrio alrededor del 1880 en los Estados Unidos de América y hacia 1900 aparecen en Europa. En Alemania los grandes almacenes *Tietz* los introducen en la *Leipziger Straße* de Berlín (1900). Comenzaban a organizarse conferencias sobre la decoración de escaparates e incluso escuelas de decoradores especializados. Los escaparates se catalogaban en distintos tipos en función de la mercancía, el público y la técnica: escaparates móviles, escaparates con autómatas o escaparates en los que se reproducía la vida y se mercantilizaba su comodidad.

En los 20 las artes comenzaron a integrarse en esta actividad. Aparecieron los escaparates modernistas en París y Praga; en Berlín, los influidos por la *Wiener Werkstätte*. En los años 30 llegaron los escaparates surrealistas como los de Dalí y Duchamp. Diferentes ferias y exposiciones se encargaban del particular, como la de las *Arts Décoratifs et Industrielles de París* en 1925, en la que Léger se enroló como escaparatista. El vidrio como elemento decorativo y arquitectónico se extendía y se presentaba como epítome de los valores luminosos, transparentes y racionales de la época, arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius o Mies van der Rohe habían hecho del vidrio materia prima de sus construcciones.

Esa supuesta racionalidad y transparencia, además de ocultar y mixtificar las relaciones de producción, tenía otra parte negativa, la vigilancia y el anonimato. Las construcciones en cristal generan una dialéctica de la vigilancia. Parece que cuanto más cristal hay, menos privacidad existe y mayor es la vigilancia y el control. Pero cristal tiene también la función de ocultar los procesos de

producción. En relación al *flâneur* sucede algo similar: “dialéctica del callejeo por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido”¹¹⁰.

La profusión arquitectónica en cristal y toda la dialéctica que tras ella se halla, hace que cuando Eisenstein llega a Alemania en 1926 le sobrevenga la idea de la película nunca llevada a cabo *Glass House*. Al descubrir en Berlín el uso de cristal en la arquitectura, imagina una “serie de situaciones paradójicas de naturaleza satírica destinada a demostrar la lógica del mundo capitalista”¹¹¹. Este proyecto se desarrolla cuando Eisenstein llega a Estados Unidos de Norteamérica, allí descubre en el *New York Times Magazine* una fotografía de una maqueta de la *Glass Tower* de Frank Lloyd Wright que se adapta a lo que tenía en mente. Lleva su proyecto a varias productoras americanas pero sin éxito. Eisenstein nunca filmará esta película pero tampoco abandonará el trabajo sobre *Glass House*, entonces, “el proyecto de película deviene en proyecto de cinematografía, incluso en un medio de reflexionar sobre la naturaleza de lo fílmico, una herramienta teórica de la que se hallan huellas en los textos de sus grandes proyectos estéticos de los años 1937-1947”¹¹².

Lo más significativo de este proyecto para nosotros es la crítica general a la sociedad de la falsa transparencia. Eisenstein hubiera presentado una película de movimiento, superficies, analogías y crítica social. En la película aparecerían técnicas y temas vanguardistas nunca trabajados por él como la abstracción de las formas (“Prólogo. Sinfonía de cristal (no figurativo). Dispersión de todas las formas”¹¹³) o la vida mecánica (“Robot - el hombre mecánico - como el único ser “humano””¹¹⁴). Su interés estético en el cristal se basaba en la “desmaterialización de las estructuras”¹¹⁵ y la “destrucción de la forma”¹¹⁶.

Pero en este momento, lo que nos interesa destacar es la crítica a la ideología

¹¹⁰Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 425 [M2, 8].

¹¹¹François Albera en Sergej Mikhajlovic Eisenstein y François Albera, *Glass House: du projet de film au film comme projet* (Dijon: Les presses du réel, 2009), 7.

¹¹²Ibídem, 11.

¹¹³Eisenstein, Ibídem, 70.

¹¹⁴Eisenstein, Ibídem, 64.

¹¹⁵Albera, Ibídem, 88.

¹¹⁶Albera, Ibídem, 88.

de la sociedad del cristal. Destacaremos varios puntos. Por una parte se propone una crítica de la transparencia a través del extrañamiento perceptivo, es decir, en este filme se dificultaría la capacidad de discernir lo que se ve para poner en duda la supuesta transparencia y accesibilidad del vidrio: “Al principio, el cristal como motivación para puntos de vista inhabituales. El extrañamiento del punto de vista. Después como profundización de la expresión psicológica”¹¹⁷. Otro de sus motivos es la crítica de la espectacularización de la vida a través de la exhibición pornográfica de todos sus aspectos: desde la calle los viandantes podrán ver a los habitantes de la casa participando en espectáculos de cabaret, teniendo discusiones o suicidándose. Esta crítica de la espectacularización la aprovecha para continuar su cruzada personal contra Dziga Vertov y el *cine ojo*, se plantea un “ojo que todo lo ve”¹¹⁸, un “yo veo yo veo yo veo”¹¹⁹ para criticar esa “mirada de Gorgon [que tienen los *kinoks*,] paralizada en los años 20”¹²⁰.

El impacto de la luz eléctrica fue fundamental en la nueva percepción de la ciudad moderna: la electricidad hacía la noche habitable, abolía lo desconocido y materializaba la idea de la transparencia iniciada por el vidrio. Los observadores de la Exposición de 1889 tenían claro que, junto con la conmemoración política, “la electricidad tendrá un papel preponderante en 1889”¹²¹ y que “el hierro y el vidrio serán los agentes que caracterizarán el siglo XX y le darán su nombre”¹²². El impacto eléctrico fue en aumento y, al inicio del nuevo siglo XX, con motivo de la Exposición Universal de París 1900, Paul Morand no pudo sino ironizar sobre la obsesión eléctrica:

“Resuena entonces una risa extraña, crepitante, condensada: la del Hada Electricidad. Del mismo modo que lo hace la morfina en los tocadores de 1900, ella triunfa en la Exposición; ella nace del cielo, como los reyes verdaderos. El público se ríe de las palabras:

¹¹⁷Eisenstein en *Ibidem*, 36.

¹¹⁸*Ibidem*, 28.

¹¹⁹*Ibidem*, 23. Hace referencia a la enunciación recurrente de Vertov en sus manifiestos.

¹²⁰*Ibidem*, 25.

¹²¹Georges Berger lo comenta antes de la Exposición, en 1886, uniendo la revolución y la electricidad, como tiempo después hará la propaganda soviética durante el proceso de electrificación del País. *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas (eds.), 81.

¹²²Jules Henrivaux en *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, 87.

“Peligro de muerte”, escritas sobre los postes eléctricos. Saben que la Electricidad cura todo, incluso las *neurosis* a la moda. Es el progreso, la poesía de los humildes y de los ricos; ella prodiga la inspiración; ella es la gran señal; ella aplasta al recién nacido acetileno. En la Exposición se la arroja por las ventanas (...). Es la Electricidad la que permite a esas espalderas de fuego encaramarse a lo largo de la puerta monumental. El gas abdica. Los ministerios de *rive gauche* parecen Loïes Fullers. La noche, los faros barren el Campo de Marte, el Castillo de agua chorrea colores ciclaminos¹²³, son sólo recaídas verdes, chorros de orquídeas, nenúfares en llamas, orquestaciones del fuego líquido, orgía de voltios y de amperios.

El Sena es violeta, garganta de paloma, sangre de buey. La Electricidad se acumula, se condensa, se la transforma, se mete en botellas, se la extiende en cables, se la enrolla en bobinas, después se la descarga sobre las fuentes, se la emancipa sobre los techos, se la desencadena en los árboles; es la plaga, es la religión del 1900”¹²⁴.

Pronto se fue extendiendo el uso de la electricidad en los escaparates, aunque no es hasta 1922 que se generaliza. Antes de 1914 sólo Berlín y Dresde tenían permitido emplear electricidad para los anuncios, aunque Hamburgo también lo planeaba. Entre 1926 y 1927 la *Oficina de Escaparates Luminosos de Alemania (Zentrale der Deutschen Schaufenster-Lichtwerbung)* logró la instalación de iluminación eléctrica en un 70 % de los escaparates en 46 ciudades alemanas¹²⁵. El uso de la electricidad en las calles de Berlín era tal que cuando Tretiakov visita la ciudad habla de *Lichtalkoholiker*. Pese a la descripción del embotamiento de los sentidos y de la razón debido a tal exceso lumínico, Tretiakov considera que estos mecanismos podrían aportar enseñanzas útiles en la renovación perceptiva de las ciudades soviéticas una vez despojados de la tentación de consumo desmedido. Suponemos que no se refería a toscos letreros luminosos como el que aparece en *Adelante Soviet* (1926, Vertov), en el que se puede leer iluminado el nombre de Lenin como si se tratara de una mercancía. De una opinión similar a la de Tretiakov era Hannes Meyer, segundo director de la Bauhaus y

¹²³Ciclamino o pamporcino es una planta púrpura y rosa de la que parten muchas raíces y florecillas. Tiene efectos purgativos severos.

¹²⁴Paul Morand en *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, 113.

¹²⁵Ward Lungstrum, “The Display Window”.

filosocialista: “En los nuevos escaparates, la iluminación se utiliza para explotar las tensiones de los materiales modernos con fines psicológicos. Organización de los escaparates en lugar de decoración de los escaparates”¹²⁶.

Las películas de la época reflejaron el impacto eléctrico en la ciudad y en la percepción. Tempranamente el cine tiene acceso al registro de las noches modernas, en 1905 el pionero del cine Edwin S. Porter desarrolla una película más sensible que le permitirá filmar los letreros luminosos de *Coney Island at night* (1905, Porter) en los Estados Unidos. Esta experiencia hará que el cine se llene de letreros luminosos y que los cineastas de vanguardia los recojan también en sus películas como reflexión material sobre lo que es el cine: nada más que la estimulación que ejerce la luz sobre los haluros de plata. Así se pueden explicar algunas secuencias con letreros luminosos en *Emak Bakia* (1926, Man Ray) o en *Ballet mécanique* (1924, Léger). En la parte final de *Berlín* (Ruttman, 1927) se emplean para realizar un trabajo sobre el *shock* nocturno, innumerables y caóticas imágenes se intercalan con escaparates iluminados, letreros luminosos y faros de coches circulando. *Les nuits électriques* (Deslaw, 1930) es la única película de vanguardia que trabaja las luces nocturnas como único tema, “un tema de vanguardia”¹²⁷, según Deslaw, quien explicaba porqué lo había escogido con las siguientes palabras: “El reclamo de los reclamos, la proyección luminosa de las luces, la iluminación general, ¡torrencial! de una ciudad, he aquí lo que me ha tentado de este tema”¹²⁸.

Janet Ward Lungstrum reflexiona sobre el reflejo del que desea en el propio escaparate, sobre cómo éste se integra en lo deseado tras el vidrio y cómo también entra en juego la ciudad que lo rodea al reflejarse en el escaparate. Trabaja sobre la película *M* de Fritz Lang, con la hipótesis de que ésta expone una relación entre el escaparate y los crímenes sexuales. El que desea se refleja en el escaparate, la niña deseada también, lo mismo que sus objetos de deseo; el dispositivo del escaparate termina potenciando el deseo del agresor. Como espectadores de esta película “somos parte de la práctica espacial de *voyeurismo*

¹²⁶Ibíd., 140.

¹²⁷Eugène Deslaw, “Après mes premières”, *L'indépendance belge*, n°6, marzo 1929 en *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Nicole Brenez y Christian Lebrat, (eds.) (Paris: Cinémathèque française. Milano: Mazzotta, 2001), 120.

¹²⁸Ibíd.

consumista sexual que ahí opera”¹²⁹. Y concluye que

“esta película sugiere astutamente que la cultura de las superficies en Weimar ha producido, a través de la bancarrota de los últimos años de la República, no sólo imágenes de ensueño para las masas en sus *Schaufenster* [escaparates, en alemán en el original], si no también una pulsión agresiva de consumo a toda costa: un asesino que es a la vez víctima de las estructuras de consumo de la fantasías y un asaltante de los consumidores que no sospechan (aquí personificados en la virginal inocencia de una niña pequeña). En los últimos estertores de Weimar, ir de escaparates se había convertido en algo peligroso”¹³⁰.

Lo que tomamos de esta idea de Ward Lungstrum es la proyección de lo deseado y de quien desea en la misma pantalla-escaparate y, a su vez, la frustración provocada por una transparencia que permite desear y ver pero que incomunica al espectador con su objeto de deseo. El proceso de generación y frustración del deseo de los escaparates se convierte en metáfora y epítome de un sistema que promete el éxito individual a través del uso de la razón instrumental pero que lo bloquea al no funcionar en los términos prometidos.

El cine contribuye también a ese proceso de proyección de un deseo que parece alcanzable por lo accesible y transparente del medio fílmico pero que, al final, resulta frustrado. La pantalla cinematográfica puede ser entendida como escaparate y las mercancías como el contenido del cine ficción. La membrana fetichista interactiva del cine sería el gran escaparate de la modernidad, de sus modos de vida, de su ocio, de sus tipos humanos. Organizando la realidad en ficciones de frenesí, amor y éxito social, mostraba la vida de modo fetichizado al público, le sugería que la felicidad estaba ahí, a la vuelta de la esquina, tras la pantalla, y que si no la atrapaba era sólo por su torpeza.

El cine es un escaparate mercancías culturales que, por su naturaleza, son a su vez creadoras y/o amplificadoras de la fantasmagoría que generan. El cine como pantalla-escaparate es el punto de unión entre la esfera productiva y la

¹²⁹Ward Lungstrum, “The Display Window”: 156.

¹³⁰Ibídem, 159.

cultural (en breve, entre la infraestructura y la superestructura), por lo que su posición como nexo y garante de la reproducción del sistema de consumo los lleva a reproducir y a reflejar las características de una esfera en la otra. El cine tiene un estatus de interior-exterior, de dentro y fuera de la conciencia, de exposición pública y a la vez individualizada. Ocupa un espacio límbico en la conciencia similar al que habita la mercancía. La mercancía puebla los escaparates, limítrofes entre lo interno y lo externo; éstos parecen mostrar todo a través de la transparencia del cristal y crean, sin embargo, son una mitologización del deseo y de la compra. Los deseos se materializan en un objeto desligado de su naturaleza de uso, y su compra va más allá de la necesidad física, se centra en lo inmaterial inconsumable. Con el cine ocurre algo similar, la reproductibilidad mecánica de lo real parece mostrar todo sin ocultaciones, como el cristal del escaparate, y, sin embargo, fetichiza los valores subjetivos al encarnarlos tanto en objetos como en objetos-personajes.

De nuevo el escaparate/cine es símbolo de la falacia del dominio de la razón instrumental, la supuesta posibilidad de consumir los deseos que presentan queda limitado por su propia naturaleza de ilusión; el deseo de supervivencia y éxito que plantea la sociedad capitalista si se trabaja lo suficiente está frustrado por la organización misma del sistema.

Los cineastas de vanguardia percibieron esta dialéctica del medio fílmico y, de ahí, su desafección, en general, por el cine narrativo. Algunos de ellos se dedicaron al cine de lo real y otros fueron más allá desarrollando un metacine que pusiera al descubierto el funcionamiento del dispositivo para desvelar la fantasmagoría que atenazaba las conciencias.

La ciudad moderna acabó funcionando en sí misma como escaparate; con las exposiciones universales y el auge del turismo, las ciudades comienzan un trabajo de promoción de sus encantos y se adaptan para acoger a los visitantes temporales. Se elaboran guías, se editan postales, se crean recorridos turísticos especiales y se establece qué es digno de ser visitado y qué no. La ciudad se convierte así en una mercancía consumible de un vistazo que está en permanente exposición. En *Montparnasse, poème du café crème* (1929, Deslaw) vemos a los turistas consultar libros, mirar las postales y reconocer el barrio. *À propos de Nice* (1930, Vigo y B. Kaufman) presenta una visión más ácida; se critica el lujo

y desenfreno de una ciudad devota a sus turistas mientras obliga a vivir en la miseria a sus trabajadores.

El escaparate en el capitalismo no sólo es un dispositivo de fascinación para el consumo de mercancías y ocio, sino que se puede entender, en sentido amplio, como una serie de mecanismos de exhibición idealizada y fetichizante del sistema al mismo nivel que la publicidad, el cine o incluso el cuerpo. El cuerpo se presenta en la modernidad como materialización de un estilo de vida o de una identidad. El auge de la moda, por una parte, y del higienismo y la estética del deporte, por otra, son las dos tendencias principales de la época en relación al cuerpo.

La moda y el escaparate aprovechan el cuerpo para vender deseo; el cuerpo femenino se convierte en el maniquí predilecto, las mujeres aparecen en los escaparates como cuerpos íntegros o decompuestos en partes: piernas para la venta de medias, torsos para la exhibición de corsés, manos para joyas¹³¹, etc. Los cuerpos se animan en los escaparates a través del uso de autómatas de todo tipo (humanos, caricaturescos, meramente mecánicos), acercando más el escaparate al ocio y al espectáculo. Algunas empresas como *Nestlé* construían autómatas publicitarios para distribuir a muchos países; estos autómatas se podían vestir con los trajes tradicionales de cada zona para adaptarse mejor al mercado y eran capaces de emitir frases publicitarias. En el *Museo de los Autómatas de Tibidabo* de Barcelona encontramos algunos de estos autómatas. “Los campesinos”, “Las comadres” y “El tío Paco” habían sido fabricados en Alemania y se presentaron como caricaturas típicas españolas para la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* del 1929. Las películas de la época, y en especial las de vanguardia, nos acercan muchas imágenes de maniqués y autómatas; aparecen asimismo *mannequins vivants*, mujeres jóvenes que desfilan con las novedades de confección delante de audiencias burguesas que decidirán así qué comprar. La accesibilidad a los contenidos de los escaparates que tiene esa clase es tal, que incluso pueden transportar los escaparates a sus casas y transformar los maniqués de cera en personas.

El cuerpo se comercializó como maniquí pero también a través de la prostitución.

¹³¹La comparación de la mixtificación religiosa con la fetichista que Marx exponía en *El Capital* tiene un cierto sentido simbólico si pensamos en los exvotos.

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) hay una secuencia en la que prostitución y mercantilización del cuerpo femenino en los escaparates, se aúnan: una mujer pasa por delante de un escaparate que hace esquina y se detiene, un hombre está al otro lado, ambos se miran y se van juntos.

El cuerpo devino medio de redención, no sólo por el consumo que lo embellecía y así ayudaba a trascender las miserias de la vida, si no que se instauró un culto al cuerpo sano y atlético gracias al deporte y a las políticas de salubridad urbana.

La visibilidad social de la enfermedad en la ciudad provocada por las insalubres condiciones de vida y de trabajo, era un contrapunto a la fascinación por los cuerpos hermosos que promovía la publicidad y el cine. Las imágenes de los cuerpos exangües, cansados, consumidos y marcados por el trabajo negaban ese idilio entre capitalismo y bienestar. Por eso, junto a las políticas de salubridad y las campañas de pedagogía higienista, se fomenta un culto al deporte y al cuerpo sano. Las películas higienistas producidas por el científico Comandon encargadas por el gobierno francés al acabar la I Guerra Mundial para combatir la tuberculosis son una muestra de ello; en ellas se promociona un cuerpo funcional para una vida que se presenta como absolutamente racionalizada pero no se dan las condiciones para que los trabajadores puedan seguir las directrices de reposo al aire libre, buena alimentación, deporte y huída de ambientes malsanos (como sus viviendas o las fábricas). El deporte colectivo aparece también en el cine, hay secuencias, por ejemplo, en *Adelante Soviet* (1926, Vertov).

El cine de ficción mostraba a bellas y sanas protagonistas, bien vestidas y decentes, burguesas, de clase media o como mucho empleadas. La vida de los trabajadores y sus cuerpos quedaban fuera de la fantasmagoría. El cine militante con sus escasos recursos trataba de mostrar el maltrato a los cuerpos de trabajadores como hace el documental de montaje de Albrecht Viktor Blum *A la sombra de las máquinas* (1928) que, financiado por el KPD (Partido Comunista de Alemania), mostraba la sumisión y las amputaciones de las que eran víctimas los trabajadores. El cine de vanguardia, emparentado con la pulsión documental, nos presenta los cuerpos del trabajo, la fatiga y la pobreza. En *Finis Terrae* (1929) de Epstein vemos la dureza de la vida de los marineros, Moholy-Nagy en *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929) nos enseña la basura acumulada en las calles de los barrios populares y como los niños

juegan en ella, lo mismo que Vigo nos presenta en *À propos de Nice* (1930) a los niños pobres enfermos entre la basura sin recoger mientras las calles para turistas permanecen prístinas. *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti), si bien es una sinfonía urbana ficcionada, muestra el París de las sombras y de los excluidos.

En el cine de vanguardia encontramos temas sobre salud pública importantes en la época como es el aborto. Kirsanoff en *Ménilmontant* (1926) sigue a dos hermanas huérfanas que caen en la maternidad indeseada y en la prostitución. En la Alemania de Weimar la lucha por el derecho al aborto fue especialmente intensa. La ley del aborto, *Párrafo 218*, reprimía la interrupción voluntaria del embarazo, con lo que abocaba a la muerte a 50.000 mujeres al año a causa de los abortos clandestinos y a cerca 40.000 a sufrir graves secuelas. Esta prohibición llevó ante los tribunales a 2.450 mujeres en 1920, 4.230 en 1923 y a más de 7.000 en 1925¹³². Las terribles consecuencias que tuvo esta ley para la salud de las mujeres llevó a una gran movilización contra él, Einstein o Freud se adhirieron a la lucha de las mujeres alemanas y en 1931 se produjo la reunión reivindicativa más importante en el Palacio de los Deportes de Berlín, allí intervinieron médicos, y Piscator puso en escena una obra escrita por el médico y dramaturgo del KPD Friedrich Wolf .

Cuando Eisenstein viaja a Alemania a finales de los 20 coordina la elaboración de una película a favor del derecho de las mujeres a abortar. *Frauennot - Frauenglück* (1930) muestra las diferencias entre clases a la hora del acceso al aborto. Dos jóvenes obreras se ven obligadas a abortar por sus circunstancias económicas, y han de hacerlo sin condiciones de higiene, con un resultado fatal. Se muestran imágenes de mujeres burguesas pudiendo acceder en condiciones medicalizadas al mismo servicio y sin consecuencias para su salud. La situación en la URSS era distinta, el aborto era libre desde 1920 y los debates sobre la libertad de la mujer eran intensos y con posturas muy diversas, especialmente en la revista *Kommunistka*.

La explotación del cuerpo para la viabilidad del sistema se observa tanto en las manifestaciones culturales de los países capitalistas como en los socialistas. Los rasgos que diferencian esta presentación de los cuerpos son distintos. En uno se presenta una mujer fuerte y autónoma, una trabajadora, su cuerpo es pura

¹³²Walle, M. "Las berlinesas y sus combates" en Richard (ed), *Berlín 1919-1933*.

producción. En el otro la mujer es delicada y dependiente, su cuerpo es empleado para fomentar el deseo y el consumo.

El fenómeno del aumento y la aceleración del consumo fue relacionado por algunos contemporáneos como Werner Sombart (1931) con la concepción del tiempo de la época; según él, la mentalidad del tiempo es oro del capitalismo llevaba a las personas a acelerar el ritmo de todas sus actividades. Esta concepción temporal del consumo, puede entenderse como lucha a contratiempo para aprovechar al máximo todas las posibilidades de experiencia (mediadas por el consumo) que ofrece la ciudad. Esta necesidad de reaccionar rápido antes de que el instante se extinga, se veía intensificada por el carácter de novedad inscrito en la moda: cada temporada es distinta, si no se consume en ese momento, se pierde para siempre la oportunidad. Esta dinámica es la que subyace en la renovación cíclica de los escaparates para estimular el consumo bajo excusas diversas (las estaciones, innovaciones, ofertas, modas). Estas tendencias se tradujeron en un aumento de los centros comerciales, en 1895 había 120 en toda Alemania que se convirtieron en 1.432 para el año 1933¹³³.

El consumo provoca, según Simmel, importantes variaciones en la esfera doméstica, del ocio y de la percepción. La proliferación y abundancia de utensilios fomenta un fetichismo ritual en los quehaceres domésticos; el consumo comienza a relacionarse con el ocio y se convierte en una nueva forma de socialización y de diversión. Y mientras todo esto sucede, el aparato perceptivo humano se ve bombardeado de estímulos al consumo que trastocan experiencia:

“La estrecha proximidad en que se encuentran los productos industriales más heterogéneos produce una parálisis en la capacidad de percepción, una auténtica hipnosis (...) en su fragmentación de impresiones borrosas permanece en la memoria la idea de que aquí hay que divertirse”¹³⁴.

Se establece así un contraste entre el hiperestimulado tiempo de ocio y el tedioso tiempo productivo; un contraste engañoso en el que la esfera pasiva del consumo

¹³³McElligott, *The German Urban Experience*, 135.

¹³⁴Simmel en Frisby, *Fragments de la Modernidad*, 175.

se presenta como vital y vigorosa en experiencias siempre nuevas; este mismo principio es el de la moda que corona el consumo.

La moda, a su vez, contribuye a la acentuación de la conciencia del tiempo de forma concreta, el ser y el no ser, la línea divisoria del pasado y el presente; la moda “nos aporta, como pocos fenómenos, una intensa sensación de actualidad”¹³⁵. La moda se convierte también en una forma de expresar la individualidad ausente, señalar una distinción a la vez que una integración, es “un vehículo para que el individuo indique exteriormente su posición respecto de la sociedad en conjunto”¹³⁶. La moda encarna también la dialéctica entre lo transitorio y lo eterno, pues nace como con voluntad de vivir eternamente: es el eterno retorno de lo sempiterno. La circulación de la moda es como la de la mercancía, siempre nueva y a la vez siempre la misma. Los individuos tratan de realizar sus valores en la cultura objetiva, tal como Simmel aseguraba.

En la sociología de ir a la moda se viven dos polos opuestos, por una parte se busca la sensación de pertenencia a un grupo y a su vez se busca que confiera el aspecto de distinción e individualidad. Georg Simmel percibió esta dialéctica de la moda y explicó algunos patrones particulares de la tendencia, a saber, su extensión y su relación con la clase: las modas se difunden de una clase a otra, por lo general de arriba abajo, durante su extensión antes de desintegrarse, pues su extensión conduce a su destrucción. Pero lo que más nos atañe aquí es que el contenido de la moda es inexistente, cada novedad sólo sirve para crear novedad y un movimiento de recolocación social que lleva a la gente a retomar su puesto visualizable por medio de la adquisición de la nueva moda.

“Se producen artículos con el fin expreso de que están (sic) de moda. Cada cierto tiempo, se necesita *a priori* una nueva moda y ahora existen creadores e industrias que llevan a cabo esa tarea exclusivamente. La relación entre abstracción como tal y organización social objetiva se revela en la indiferencia de la moda como forma respecto del significado alguno que entrañe su contenido concreto”¹³⁷.

¹³⁵Ibídem, 182.

¹³⁶Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 184.

¹³⁷Simmel en Frisby *Fragmentos de la Modernidad*, 180. pero debo tener el original por ahí

La novedad añade un rasgo más a la mercancía que profundiza en su fetichismo. La mercancía que se erigió en piedra de toque en la comprensión y crítica del sistema capitalista de Marx. No en balde abre *El Capital* (1867) hablando de su importancia para desgranar el funcionamiento del sistema y para detectar sus espacios de irracionalidad. Nos encontramos en los años 20 con una mercancía que añade la novedad a sus valores inmateriales. Esta característica nació en las exposiciones universales y fue forjada por la publicidad, los grandes almacenes y la moda.

“La novedad es una cualidad que no depende del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la ilusión que corresponde inalienablemente a las imágenes que engendra el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Esa ilusión de la novedad se refleja, como un espejo en otro, en la ilusión de la eternidad de lo sempiterno”¹³⁸.

El carácter cíclico de la moda se aplica a la industria del entretenimiento en general. Se estimula un prometedor retorno de lo mismo en el fin de semana, con un viaje, con una película; se presenta como una ruptura, como un alejamiento de lo cotidiano bien planeado por la industria del ocio para que nunca decaiga el deseo. Este ocio cíclico tiene además la función de ayudar a los trabajadores a soportar sus rutinas gracias a la promesa de esa pequeña liberación. La organización de la industria del ocio fue sistemática; copió el *week-end* del modo de vida americano y lo convirtió en mercancía, en una atracción de masas¹³⁹. La película *Menschem am Sonntag* (1930, Curt y Robert Siodmak) da cuenta de este fenómeno mostrando la ruptura de la rutina para cuatro berlineses cuando llega el domingo.

No sólo el ocio se transforma bajo el influjo de la mercancía sino también la comprensión de la historia. La información y su asimilación dependen también en los grandes medios de la novedad última y exclusiva, de la constante renovación de informaciones sin que necesariamente ninguna sea trascendente. “El colectivo onírico no conoce historia alguna. Para él, el curso del acontecer

¹³⁸ Benjamin en Frisby, *Fragments de la Modernidad*, 456.

¹³⁹ Richard (ed.), *Berlín 1919-1933*, 123.

fluye como lo mismo de siempre y lo novísimo de siempre. Y es que la sensación de lo más nuevo y moderno es una forma onírica del acontecer tanto como el eterno retorno de lo mismo”¹⁴⁰. Los sentidos se embotan, cada vez tiene que ser mayor la sensación de novedad y la comprensión se reduce al quedarse atrapada en lo nuevo por lo nuevo.

La mediación del deseo y de la vida se producía en los primeros años del siglo XX a través de todo tipo de escaparates, desde los medios de comunicación a las exposiciones universales, desde el cine a los propios vidrios que inundaban las calles con mercancías. “Este es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva (...). Da igual cómo se haya llegado a ese estado de cosas; está ahí y nadie puede abstraerse a él”¹⁴¹.

1.4 *Toda la historia debe ser quemada*¹⁴²: revolución y tiempo en la política, la filosofía y la ciencia

“El edificio de la historia debe ser incendiado por completo... no sólo con un fuego material sino también con uno espiritual... [ha de haber una] completa renuncia a los falsos valores burgueses”¹⁴³ apuntaba el anarquista místico ruso Georgii Chulkov en septiembre de 1905 en vista de la escalada revolucionaria en Rusia. La cuestión de la conciencia y la subversión de la construcción discursiva histórica dominante es clave en los movimientos políticos que pretendían subvertir el orden dominante a finales del s. XIX y principios del s. XX. Y el tiempo, en esta pugna, es el elemento clave.

En la primera noche de la Revolución de 1848 en París varios revolucionarios dispararon a los relojes para pararlos en distintos sitios de la ciudad¹⁴⁴. Sabían que podría esperarles al alba la represión, la derrota, la continuidad histórica de

¹⁴⁰Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 561 [S2, 1].

¹⁴¹Hugo Ball, *La huida del tiempo* (Barcelona: Acantilado, 2005), 27.

¹⁴²Georgii Chulkov en Bernice Glatzer Rosenthal, “The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905” *Slavic Review* 36, nº 4 (Dec., 1977), 611.

¹⁴³Ibídem.

¹⁴⁴Benjamin, *Sobre el concepto de historia* (Tesis XV), en Benjamin *Obras*, 315-316.

aquello rechazaban y que ésto no sólo significaría su desaparición sino también que sus ideas desaparecieran entre las ruinas de la historia. Pero la revolución consiguió instaurar la II República, aunque sólo fueran tres años hasta la vuelta del Imperio.

Ya antes del 48, la Revolución francesa se había decidido a cambiar la comprensión del tiempo, y del espacio. Había aprobado el uso de un nuevo calendario, que eliminaba las referencias religiosas, que comenzaba el día de la declaración de la República y que estaba repleto de referencias naturales que, en realidad negaban la homogeneidad idéntica de cada unidad temporal. El calendario republicano fue elaborado por un matemático, dos astrónomos y un poeta. La Revolución francesa cambió también la concepción del espacio porque creó y extendió el sistema métrico decimal; en este caso favoreció la racionalización, homogenización y unificación de las medidas pero lo hizo basándose en las medidas de la tierra, tomadas en una gran expedición geográfica.

La Comuna parisina de 1871 insistiría en el cambio temporal y pese a su breve existencia, 72 días, retomó el calendario revolucionario, si bien de manera no sistemática y conviviendo con el calendario gregoriano. La Revolución Rusa hizo también un cambio de calendario aunque no en sentido revolucionario, ya que los bolcheviques abandonaron el calendario juliano, trece días atrasado, por el gregoriano. También modificaron la ortografía del ruso. Lo destacable es que los cambios en el sistema de medidas, bien sean relativas al tiempo o al espacio, requieren una fuerte transformación socio-política o, al menos, voluntad de ella.

En la Revolución rusa se trató de construir una nueva fisionomía urbana, una nueva lectura de la historia y una nueva temporalidad. Se incendiaron edificios que simbolizaban el antiguo poder, hasta que en abril del 18 se promulgó la ley de Desmantelamiento de Monumentos en honor a monarcas para preservar algunas de estas obras de valor artístico. La conciencia de su carácter criminal era nítida para los revolucionarios. Un orador del *Prolekult* dijo en diciembre de 1917 sobre el arte anterior: “Aunque algunas veces sean valiosas en la forma, eran, sin embargo, mayoritariamente vulgares y provocadoras en el contenido, y tenían origen criminal”¹⁴⁵.

¹⁴⁵Citado en Robert Stites, “Iconoclastic currents in the Russian Revolution” en *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, Abbott Gleason, Peter Kenez y Richard

Este enunciado, tan sorprendentemente similar al que luego hará Benjamin, para quien cada obra cultural es también un símbolo de la barbarie, conecta con el renombramiento de calles y plazas, con nombres de revolucionarios o de conmemoraciones obreras. Y se relaciona también con el programa de renovación escultórica y monumental de la ciudad empleando figuras tan diversas como Marx, Danton, Garibaldi, Blanqui, Bakunin o Tchaikovsky.

La retórica oficial tendía más a la musealización de los elementos culturales del viejo régimen (y así también los descargaba la ideología). La retórica artística era la más radical e incendiaria, colocándose más a la vanguardia que la clase política. Mayakovski hablaba del “camarada máuser” para disparar a los oradores burgueses y Tretiakov publicó en *Novi Lef* en octubre de 1927 el siguiente poema:

“¡Todo para el combate!
Una bala en el cerebro
de Basilio el bendito.
Aplasta los iconos
y los símbolos que ellos han construido.
Explota la Iverskaya [virgen moscovita]
con una granada de mano”¹⁴⁶.

La destrucción de lo viejo y la construcción de lo nuevo necesitaban de una nueva organización discursiva y de una nueva comprensión. El tiempo lineal se había roto, se aceleraba la llegada del futuro que no era, sino, una continuación y redención de luchas pasadas y perdidas como lo demuestra un gesto temporal de Lenin. A los 73 días del triunfo de la Revolución de Octubre, Lenin salió del Kremlin decidido a celebrar, bailando bajo la nieve, que su revolución había subsistido, por lo menos, un día más que la Comuna de París. El tiempo de la derrota, del olvido histórico y de la superación que proponía la historia

Stites. (eds.) (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 9-12.

¹⁴⁶Tretiakov en *Ibidem*, 12.

progresiva lineal desaparecían en el gesto de unir en el tiempo los dos momentos revolucionarios.

Fuera de los momentos revolucionarios, también existieron acciones de terrorismo temporal. El 15 de febrero de 1894 a las 4.51 de la tarde, el anarquista francés Martial Bourdin hizo estallar una bomba en el observatorio de Greenwich, encargado de coordinar la hora mundial a partir de ese meridiano. Aunque las razones de este atentado no han sido esclarecidas, cuando la policía halló moribundo a Bourdin, afectado por la explosión, éste declinó dar cualquier explicación sobre su acción; el ataque a Greenwich parece, de todas formas, un ataque al símbolo de la matematización de la comprensión del tiempo, de la razón moderna.

Detener el tiempo, ralentizarlo, dominarlo, reutilizarlo, naturalizarlo, cargarlo de pasado... todas estas posibilidades que los participantes en los movimientos revolucionarios trataron desarrollar aparecen en el cine de vanguardia elaborando nuevas posibilidades de lectura del discurso. Pero antes, surgieron también en el discurso científico y en el filosófico.

La idea del tiempo y de la historia heredada de la Ilustración comienza a ser fuertemente cuestionada en el terreno de la filosofía. El tiempo ilustrado era entendido como unidades homogéneas e iguales que, con el simple discurrir y guiadas por la razón, supondrían el progreso, el avance indefectible hacia la continua mejora humana. Esta concepción lineal del progreso confunde el avance tecnológico con el avance, digamos, moral. Ya el filósofo francés Ernest Renan comentaba con motivo de la euforia de progreso desatada con la Exposición Universal de 1855:

“Es incontestable que el progreso de la industria no es en absoluto el de la historia, paralelo al cual va el del arte y la civilización (...) He aquí lo no comprenden en absoluto algunas personas que, impresionadas por los grandes progresos industriales de nuestro tiempo, se imaginan que tales progresos señalan también una revolución en el espíritu humano. Toman lo accesorio de la civilización por lo principal”¹⁴⁷.

¹⁴⁷Renan en Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura Francés y Unión Central de las Artes Decorativas. *Le Livre Des Expositions Universelles*, 38.

La idea ilustrada de progreso, además de mistificar el progreso humano, borra con su concepción temporal los rastros de aquellos momentos o conflictos históricos que pueden seguir vivos en el presente. El pasado ha sido superado y sólo permanece como ruina de la historia. La crítica a esta idea del progreso pasa por reivindicar una idea de continuidad diferente a la de la historia tradicional y por negar la teleología del avance indetenible. La importancia de romper el *continuum* histórico oficial y de construir uno nuevo que recoja el testigo de los conflictos históricos no resueltos fue propuesto por Benjamin, Kracauer o Adorno entre otros, quienes entendían que esto actualizaba la historia en el presente.

Visto en retrospectiva histórica, Habermas considera que el rasgo fundamental de la modernidad europea es la ruptura de la conciencia espacio-temporal tradicional, rasgo que se consolida en los años 30¹⁴⁸. Para McElligott el cambio fundamental consistió en el paso de un tiempo estático a otro transitorio, elusivo, efímero y dinámico¹⁴⁹. Un experiencia temporal como aquella que ya Marx describía:

“Luchas cuya primera ley es su irresolución; agitación desenfrenada y vacía en nombre de la tranquilidad, la predicación más solemne de la tranquilidad en nombre de la revolución; pasiones sin verdades, verdades sin pasión; héroes sin actos de heroísmo, historia sin acontecimientos, rumbo de desarrollo aparentemente impulsado sólo por el calendario y vuelto tedioso por la constante repetición de las mismas tensiones y relajaciones; antagonismos que parecen avanzar periódicamente hacia una culminación, pero que resultan apagados y desaparecen sin haber alcanzado su resolución; presuntuosa exhibición de esfuerzos y terror burgués ante el peligro del fin del mundo y al mismo tiempo las intrigas y comedias cortesanas más mezquinas por parte de los salvadores del mundo”¹⁵⁰.

La experiencia moderna así descrita se muestra como la consecuencia a nivel

¹⁴⁸Habermas en McElligott, *The German Urban Experience*, 252.

¹⁴⁹Ibídem.

¹⁵⁰Marx en Frisby, *Fragments de la Modernidad*, 64.

socio-cultural de esa solidez que se esfuma en el aire descrita para las relaciones de producción. En la modernidad, la experiencia ha quedado reducida a lo mediado, a lo cambiante y a lo fortuito; esto dificulta la posibilidad de una experiencia histórica real, sumiendo al habitante urbano en una ahistoricidad liviana y a una intrascendencia que hace que las cosas no paren de repetirse a cada momento con un rostro aparentemente distinto.

La crítica a la idea ilustrada de tiempo que se hace en los años 20 y 30 evoluciona hacia una construcción en la que el pasado sería el activador del presente. En las tesis *Sobre el concepto de historia* Benjamin desarrolla sus ideas sobre el tiempo histórico y su potencialidad de fractura dialéctica. Asegura que:

“La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el cargado por el tiempo-ahora. Así, para Robespierre la Antigua Roma era un pasado lleno de tiempo-ahora que él hacía saltar respecto al continuo de la historia. La Revolución Francesa se entendía en tanto que una Roma retornada (...) el mismo salto dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución”¹⁵¹.

La cuestión de la conciencia temporal histórica es clave, él considera que esa “conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción”¹⁵². Y que ese instante de verdadera cognoscibilidad es breve y ha de aprehenderse para evitar su desaparición. “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad (...) es una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza dispersarse con todo presente que no se reconozca aludido en ella”¹⁵³.

Como generar ese momento, como retener esa imagen de lo que “el porvenir olvidó entre nosotros”¹⁵⁴ es algo que surge de una conciencia histórica dialéctica

¹⁵¹ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis XIV) en Benjamin, *Obras*, 315.

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ *Ibíd.*, (Tesis V), 307.

¹⁵⁴ Benjamin en Bolívar Echeverría (ed.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin* (México D.F.: Ediciones Era y Facultad de Filosofía y Letras de México (UNAM), 2005.), 114.

clara: “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer”¹⁵⁵.

Siegfried Kracauer en su correspondencia con Bloch entre 1924 y 1926 desarrolla una concepción semejante, considera que Bloch “presenta los materiales en su forma inmediata impregnados con las energías revolucionarias que viven en ellos”¹⁵⁶ y propone algo semejante como su vía propia: “Extraemos los elementos de verdad ocultos (...) y los colocamos en su posición presente; eso significa, pues, que encontraríamos la forma actual, y por tanto la real de esos elementos de verdad (...) hay que abordar la teología en lo profano e indicar los agujeros y aberturas de esta última esfera por los que se ha introducido la verdad”¹⁵⁷.

Las influencias de Kracauer son también mesiánicas judías y marxistas, como en Benjamin; es significativo que ambos, además, tuvieran muy en cuenta las reflexiones temporales de Kafka. “El instante decisivo del desarrollo humano es permanente. En consecuencia, los movimientos revolucionarios del espíritu que han anulado toda la historia precedente tienen razón, pues todavía no ha pasado nada”¹⁵⁸.

El presente cargado del potencial rebelde, de capacidad de redención del pasado, nos acerca a la idea de un porvenir mesiánico. No se sabe claramente cuándo llegará la redención usando las herramientas de la razón, pero nada excluye su inminencia; se puede vislumbrar la llegada en gestos o en movimientos pero no se sabe con exactitud cuándo será. La actitud requerida es la espera activa. Esta idea del tiempo era común a tres filósofos judíos de los años 20: Scholem, Rosenzweig y el propio Benjamin. Según el estudio que de su noción de tiempo e historia hace Stéphane Mosès, estos tres pensadores, enfrentados a la debacle de la Guerra, relativizaron “la historia visible para poner el acento en las

¹⁵⁵ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis VI) en Benjamin, *Obras*, 307-308.

¹⁵⁶ Kracauer en Frisby, *Fragments de la Modernidad*, 228.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 228.

¹⁵⁸ Kafka en Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*, (Valencia: Ed. Alfonso el Magnànim, Generalitat Valenciana., 1998), 57.

virtualidades utópicas de la *historia secreta*¹⁵⁹. Esa historia secreta, encarnada en el ángel de la historia, “no sigue las etapas de una finalidad histórica, pero se aloja en los desgarrones de la historia”¹⁶⁰. Rosenzweig buscó la redención por medio de la religión, Scholem en el sionismo y Benjamin en la revolución. Esta concepción de la historia y del tiempo emerge en ellos, según Mosès, porque “el mesianismo judío siempre tuvo que enfrentarse con la experiencia histórica de la catástrofe, de la decepción y del fracaso”¹⁶¹. Y rechazar la capacidad cognoscitiva de la razón en este aspecto es claramente antilustrado.

Uno de los puntos centrales de la crítica a las nociones ilustradas es su abstractización e instrumentalización de la razón. Kracauer hablaba de una formalización de la razón, en la que lo que sucede está alejado del pensamiento y sólo responde a unas formas o procesos que deben llevar a la resolución de un conflicto. No hay acceso real al objeto ni al sujeto, a la verdadera naturaleza de las cosas, sólo a apariencias de procesos racionales. Adorno y Horkheimer también ejercían este tipo de crítica:

“La Ilustración es totalitaria como ningún otro sistema. Su falsedad no radica en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos: método analítico, reducción a los elementos, descomposición mediante la reflexión, sino en que para ella todo el proceso está decidido de antemano”¹⁶².

“La Ilustración ha desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento (...) porque tal exigencia distrae del imperativo de regir la praxis (...). El modo de procedimiento matemático se convirtió, por así decirlo, en ritual de pensamiento. Pese a la autolimitación axiomática, dicho procedimiento se instaura como necesario y objetivo: transforma el pensamiento en cosa, en instrumento como él mismo lo denomina”¹⁶³.

En la concepción del tiempo que venía de la Ilustración se producen fisuras que

¹⁵⁹Mosès, *El Ángel de la historia*, 24.

¹⁶⁰Ibídem.

¹⁶¹Ibídem.

¹⁶²Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 1994, 8ª ed. 2006), 78.

¹⁶³Ibídem, 79.

plantean tiempos diversos. Los grandes avances tecnológicos y científicos si por una parte fomentan la idea de progreso técnico y moral, por otra abren paso a nuevas experiencias temporales que hacen que el tiempo se diversifique y se cuestione.

La mayor parte de los inventos del s. XIX y s. XX tenían como objeto romper las barreras del tiempo y del espacio. La locomotora de vapor, el telégrafo eléctrico, la máquina de escribir, el teléfono, el fonógrafo, el automóvil, la radio y el motor eléctrico compacto, la prensa rotativa, las cadenas de montaje, los telares o el tractor fomentaban la producción masiva en un tiempo mínimo. La vida de los ciudadanos cambió radicalmente puesto que la aplicación de estos inventos no se circunscribió solamente al ámbito productivo, pronto la ciudad se llenó de tranvías y farolas, los automóviles sustituyeron poco a poco a los caballos, los retratistas al natural dejaron sus puestos a los fotógrafos y los relojes coronaron indefectiblemente la estación central de ferrocarril. La prensa y la radio ejercieron de amplificador de estos inventos y de cualquier novedad a través del seguimiento de las Exposiciones Universales con enviados especiales, grandes portadas e incluso grabados o fotografías. El mundo parecía volverse más pequeño y veloz de la mano de los avances tecnológicos. La vida se transformó en todas sus esferas, en la fábrica la producción masiva y en cadena, en la calle la mecanización de la calle y del ocio, en los hogares también entró la mecanización por medio de máquinas aspiradoras y otros artilugios, en la esfera íntima también se produjo una mecanización y reificación de las relaciones sexuales.

Los avances científicos conmocionaron a la ciudadanía al ser ampliamente divulgados por los medios de masas, que gustaban de ser altavoces de lo grandioso del progreso. Las élites intelectuales, los artistas y los obreros oyeron hablar de la evolución de las especies (Darwin, 1859), del funcionamiento de los átomos y de la energía (confirmado empíricamente el funcionamiento de los electrones por Plank en 1900), de la teoría de la deriva de los continentes (Wegener en 1911), de los rayos X (Roentgen en 1895, Becquerel y el matrimonio Curie, Premio Nobel en 1903), de la teoría de la radioactividad (1903, Thomson, Rutherford y Soddy), pero muy especialmente, conocieron la Teoría General de la Relatividad de Albert Einstein en la que haremos hincapié porque, por primera vez, puso en duda el carácter absoluto del tiempo

y del espacio.

En 1905 Einstein publica en su artículo “Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento”, la Teoría General de la Relatividad, según la cual el tiempo y el espacio son relativos en función de las coordenadas en las que se mueva el objeto estudiado.

“Sucesos que son simultáneos respecto al terraplén no lo son respecto al tren, y viceversa (relatividad de la simultaneidad). Cada cuerpo de referencia (sistema de coordenadas) tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite (...). Antes de la teoría de la relatividad, la Física suponía siempre implícitamente que el significado de los datos temporales era absoluto, es decir, independiente del estado de movimiento del cuerpo de referencia. Pero acabamos de ver que este supuesto es incompatible con la definición natural de simultaneidad; si prescindimos de él desaparece el conflicto..., entre la ley de propagación de la luz y el principio de la relatividad”¹⁶⁴.

La Teoría de la Relatividad se divulgó masivamente entre el público general en el año 1919, cuando la prensa publicó en primera página la comprobación empírica de la Teoría durante un eclipse solar. La Royal Society (la Academia de las Ciencias del Reino Unido) organizó en 1919 dos expediciones cuyos resultados confirmaron la teoría de Einstein. Los astrónomos ingleses Eddington y Crommelin las encabezaron con el objetivo de estudiar la existencia de la curvatura de luz durante el eclipse solar del 29 de mayo de 1919. La idea había sido concebida dos años antes por el astrónomo real sir Frank Watson Dyson, quien consideró que el eclipse era un momento idóneo para observar la posible curvatura de la luz. Los resultados de la expedición fueron las pruebas definitivas para que la Teoría General de la Relatividad fuera aceptada por la comunidad científica¹⁶⁵.

¹⁶⁴Einstein en Luis Enrique Otero Carvajal. *Einstein y La Revolución Científica Del Siglo XX. Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 27, (2005), 6.

¹⁶⁵El impacto de la Teoría de la Relatividad sobre la ciencia, la sociedad y el imaginario es tal que todavía hoy se hacen nuevas mediciones. En 2010 se ha conseguido medir esta curvatura

Esta certificación produjo cambios en muchos campos del conocimiento, la física clásica newtoniana fue abandonada y la concepción filosófica del tiempo y el espacio que imperaba desde Kant fue ampliamente revisada como hemos visto. La ciencia y la tecnología parecían proponer a la sociedad la idea de que el tiempo y el espacio absolutos eran una construcción cultural. Y los científicos tampoco estaban al margen de los intentos de construir nuevas ideas temporales y sociales de la política o del arte. Cuando Albert Einstein visitó Barcelona en febrero de 1923, además de dar varias conferencias sobre la relatividad, se reunió con Ángel Pestaña, destacado militante del sindicato anarquista CNT (Confederación Nacional del Trabajo). Durante la entrevista, Einstein le dijo que él era un revolucionario en la ciencia y ellos en la calle y que éste era el motivo por el cual estaba interesado en que intercambiaran ideas¹⁶⁶.

Las novedades científicas tuvieron un impacto decisivo en las artes de vanguardia. Vertov y Epstein estaban fascinados con la Teoría de la Relatividad, como demostraban en sus textos y proyectos. Duchamp se admiraba con las posibilidades que traía al arte la cuarta dimensión euclidiana. De la ciencia tomaron también los cineastas de vanguardia una cierta idea revelacionista del arte. El movimiento, modificado en su duración ordinaria, podía mostrar fenómenos insospechados, desde la eclosión de un grano de trigo al alma de un objeto. Los avances en microscopios, las novedades físicas y biológicas y, por supuesto, los rayos X contribuyeron a la configuración de esta idea. Vasili Kandinsky asegura que inició su camino a la abstracción cuando conoció la composición atómica de la materia. “El descubrimiento me sacudió con una fuerza aterradora, como si hubiera llegado el final del mundo. Todas las cosas se volvieron transparentes, sin fuerza ni certeza”¹⁶⁷, escribió tras leer a Rutherford en 1911.

Las artes de los albores de siglo XX ya eran radicalmente distintas que las de

con una precisión 10.000 veces mayor. En este nuevo experimento Holgen Müller, Achim Peters y Steven Chu utilizaron átomos de cesio en lugar de relojes. Los resultados fueron publicado en *Nature* por y divulgados *El País: Medida con átomos de cesio la teoría de la relatividad* (Alicia Rivera, *El País*, 18/02/2010) y *Dos átomos para Einstein* (Enrique Álvarez, *El País*, 24/02/2010)

¹⁶⁶Paz, Abel (et al.) *La Barcelona rebelde: Guía de una ciudad silenciada* (Límites. Barcelona: Octaedro, 2004).

¹⁶⁷Vasili Kandinsky en Blom, *Años de vértigo*, 140.

un siglo antes. La reproductibilidad técnica había multiplicado las imágenes. La fotografía y el cinematógrafo se extendían haciendo competencia al teatro. La pintura buscaba nuevos caminos al margen de la mimesis, ya trabajada por la foto y el cine, así que renovaba formas y técnicas. Y los temas eran nuevos en cuanto a su cotidianeidad y a su proximidad con el contexto histórico.

La extensión del ocio a nuevos grupos sociales gracias a estas novedades supuso también la extensión de una conciencia determinada y un refuerzo ideológico. Kracauer aseguraba que las películas del cine de masas “fantasías estúpidas e irreales son los sueños con los ojos abiertos de la sociedad”¹⁶⁸. Este ocio hace a los trabajadores “olvidar su existencia de esclavos durante el día”¹⁶⁹ y aplacar su aburrimiento.

La cultura de masas recibe también críticas por su carácter de mimesis fetichista. Adorno y Horkheimer ponen en relación las artes con una ciencia positivista y abstractizante.

“La antítesis corriente entre arte y ciencia, que las separa entre sí como ámbitos culturales para convertirlas como tales en administrables, hace que al final, justamente en cuanto opuestas y en virtud de sus propias tendencias, se conviertan una en la otra. La ciencia, en su interpretación neopositivista, se convierte en esteticismo, en sistema de signos aislados, carente de toda intención capaz de trascender el sistema (...). Pero el arte de la reproducción integral se ha entregado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte, se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción”¹⁷⁰.

La apariencia mimética de la fotografía y el cine trasladaban una verosimilitud que podía acabar construyendo un discurso sobre lo real, más aún en la imagen documental. Si las estrategias retóricas y de construcción fílmica son invisibles, la película puede penetrar en la conciencia como real y convertirse

¹⁶⁸Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Londres; Cambridge: Harvard University Press, 1995), 292.

¹⁶⁹Ibídem, 296.

¹⁷⁰Horkheimer y Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*, 72.

en alienadora de la verdadera realidad. La neurología actual ha demostrado que los circuitos neuronales que emplea el cerebro para responder a los estímulos cinematográficos son los mismos que emplea para responder a la vida misma¹⁷¹. La vanguardia desarrolló una retórica antirrealista, evidenciaba la construcción fílmica y su materialidad, evitaba la empatía emocional temática para deconstruir todo este embrujo. Pero, sin embargo, se interesaba en documentar lo real. Sus aproximaciones a lo real bruto varían mucho dependiendo del autor pero las discusiones sobre la organización discursiva de este real son abundantes, especialmente el Frente de Izquierda de las Artes (LEF) en la URSS.

Nosotros trabajaremos con las artes vanguardistas cinematográficas las cuales, aprovechando las novedades de la modernidad, buscaron las tensiones y contradicciones que les permitieran establecer nuevas relaciones con el entorno y subvertir las concepciones dominantes. Este cine se caracteriza por explorar todo tipo de movimiento, diversificado en el contexto moderno, por experimentar con la imagen, generando nuevas experiencias visuales, y por la subversión del campo fílmico (y social).

Las nuevas imágenes y representaciones de los cambios temporales preñaron el cine de vanguardia, en sus técnicas (montaje experimental, superposiciones, vistas caleidoscópicas...), en sus temas (nuevas sensaciones, nuevos medios de transporte, producción masiva, relojes frenéticos organizando el ritmo urbano, trabajadores, autómatas, neurasténicos...), en sus recursos simbólicos y estéticos (humo como símbolo de potencia, ruidismo visual como sublimación maquinista, ojos observando obsesivamente, aguas abstractizantes, etc.).

Las exploraciones y críticas temporales del cine de vanguardia en su campo artístico coincidieron en algunas ocasiones con las subversiones propuestas en el político y se complementaron. Durante la Revolución rusa se produjo una ruptura del *continuum* histórico en el que colaboraron artistas y políticos. Pero una vez roto, los revolucionarios políticos se dedicaron a justificar la ruptura y presentarla como culminación de un gran proceso progresivo con raíces profundas en el pasado. Mientras, los artistas de vanguardia siguieron intentando revolucionar a

¹⁷¹El ensayo científico que lo demuestra fue realizado conectando a varios espectadores de *El bueno, el feo y el malo* a un RMNf. Uri Hasson, et al. "Intersubject Synchronization of Cortical Activity During natural Vision" *Science* 303, 1634 (2004).

través de la creación de nuevos objetos que no sólo representarían la realidad sino que la transformarían a su vez. Llegado el momento en el que se les exigió participar de la justificación del nuevo proceso histórico, la capacidad revolucionaria del arte fue desapareciendo paulatinamente.

“El tiempo de la vanguardia (avant-garde) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (vanguard). Las prácticas de estos artistas interrumpieron la continuidad de percepciones y alejaron lo familiar, rompiendo la tradición histórica a través de la fuerza de su fantasía (...). El efecto era romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. En contraste, el partido se sometía a una cosmología histórica que no proporcionaba tal libertad de movimiento. El reclamo bolchevique para conocer el curso de la historia en su totalidad suponía una ciencia del futuro que alentaba a los políticos revolucionarios a dar órdenes al arte. La cultura tenía que ser puesta en uso. Sus productos tenían que servir al progreso como representación visual de éste (...) las posibilidades de una revolución cultural no gobernada como camino hacia una nueva sociedad se convirtieron en uno de los callejones sin salida de la historia”¹⁷².

1.5 Tres momentos de una dialéctica del tiempo y de la historia en el arte: París-Berlín-Moscú

Mayakovski aseguraba en 1923: “Nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas”¹⁷³. La calle en ebullición sería la materia prima de las obras de arte modernas; la vivencia de la ciudad se trasladaría a las obras y la visión del artista transformaría la experiencia urbana del nuevo ciudadano soviético al extenderse a lo largo de las calles. La idea era socializar los espacios urbanos y contribuir así tanto a la formación de la gente, como a la reforma de la

¹⁷²Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, 67-69

¹⁷³Mayakovski en el poema “Ordenanza al Ejército del Arte” del libro “Para la Voz” (1923) de Mayakovski, ilustrado por El Lissitzky. En Miguel Molina Alarcón “El artista de mono azul, sonidos de la era industrial” *Laboratorio de Creaciones Intermedia*, 2. <http://www.upv.es/intermedia/> (consultado 9 diciembre 2010).

conciencia. Si calle, la fábrica y el hogar, todas las esferas de la vida habían sido ocupadas por las mercancías y las obras de arte de un régimen zarista y opresor, ahora tocaba que esas obras se produjeran por y para la población libre. Estas esperanzas no duraron mucho pero demuestran cómo a través del tema moderno en las obras vanguardistas podemos aprehender el espíritu de una ciudad en esa época, pues ha quedado registrado en sus representaciones.

El estudio de las películas de vanguardia arroja que para la recreación de la experiencia moderna se experimenta con distintos tipos de movimiento fílmico en función de la ciudad que haya acogido la producción de la película; por ello consideramos que la modernidad europea se puede estudiar como una dialéctica temporal en el eje París, Berlín, Moscú. Las películas producidas en el marco parisino delatan parálisis y retardo, un ralenti y sustracción al frenesí moderno muy significativo. Los filmes berlineses, en su movimiento agresivo tratan de deconstruir el opresivo ritmo industrial de la ciudad, de desenmascarar el anonimato y la alienación en sus movimientos mecánicos, denunciando la falacia de la modernidad como liberadora. Las producciones soviéticas desbordan energía y velocidad, la proyección de la nueva vida construyéndose, casi como una aventura con las energías de un nuevo mundo. París, Berlín y Moscú pueden ser entendidas entonces como dialéctica temporal: detención, deconstrucción y proyección de las potencialidades de la modernidad.

Esto no significa que se limite la modernidad a estas zonas, pues Francia, Alemania y la URSS acogieron a autores de todo origen y en estos lugares se fomentaron intercambios. El cineasta holandés Joris Ivens trabajó en Ámsterdam, en París, en la República de Weimar y en la Unión Soviética, y en sus películas se nota la impronta del lugar que acogía la producción. Lazslo Moholy-Nagy desde Hungría se trasladó a Alemania, dando clases en la Bauhaus y realizando películas tanto abstractas como de cine de lo real. Eugène Deslaw viajó de Ucrania a París, donde realizó filmes hasta la II Guerra Mundial; también Dimitri Kirsanoff llegó a Francia de Tartu (Estonia), incluso Alberto Cavalcanti atravesó el Atlántico desde Brasil a París, al igual que Man Ray, que llegó desde los EUA a la capital francesa. Son sólo algunos ejemplos pero sus obras demuestran que la expresión de vivencia urbana a través del movimiento, varía sus ritmos en función de la ciudad en la que se producen las películas.

Las razones son de índole histórica, económica y política. Son circunstancias que han modelado la experiencia vital en cada ciudad y que dejan su impronta en las películas como reflejo de su contexto. De manera general, se observa en las artes que no es una razón autoral personal ni tampoco está ligada a un localismo. Cada ciudad trasuda un movimiento y su significado, y los autores vanguardistas, en continuo tránsito, captaban esta vivencia y la expresaban a través del movimiento.

Los intercambios era constantes en los 20. El Lissitzky, de origen ruso, se estableció en los 20 como embajador cultural en la Alemania de Weimar, poniendo en contacto el constructivismo y el suprematismo en ambos países. Sus excepcionales relaciones con la vanguardia alemana y soviética, lo llevaron a ser un importante enlace de comunicación y, de hecho, las dos visitas de Dziga Vertov a Berlín y Francia en 1929 y en 1931 para difundir su trabajo fueron organizadas por él y su mujer Sophie Küppers¹⁷⁴. Durante su primera visita a París es seguro que Vertov vio películas de Richter como *Vormittagsspek* o *Inflation*, de Dulac como *La Coquille et le Clergyman*; que vio el cine abstracto de Ruttmann y de Eggeling, además de los *Jeux des reflets et de la vitesse* de Chomette, entre otras¹⁷⁵. Antes de esto, Vertov ya estaba en contacto con las novedades francesas desde Moscú. En 1926 Ilya Eremburg había programado cine de vanguardia francés en la capital soviética y Vertov comprobó con disgusto como una idea suya que había sido vetada por los estudios soviéticos, la congelación del tiempo, aparecía también en una película francesa, *Paris qui dort*: “La lástima que me produce tiene menos que ver con una ofensa personal que con la pérdida de la primacía del documental”¹⁷⁶.

El hermano pequeño de Dziga Vertov, Boris Kaufman, trabajaba en París en los años 20. Las teorías y prácticas de sus dos hermanos en la URSS tuvieron gran influencia en su obra, es evidente en su filme incompleto *Les Halles Centrales* (1927), en su trabajo al lado de Lods pero también en sus colaboraciones con

¹⁷⁴Thomas Tode, “Un soviétique escalade la Tour Eiffel. Dziga Vertov à Paris”, *Cinémathèque* 5, (primavera 1994).

¹⁷⁵Ibidem, 80.

¹⁷⁶Dziga Vertov, “Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)” en *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung Im Österreichischen Filmmuseum. the Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, Thomas Tode y Barbara Wurm (eds), (Viena: Synema Publikationen, 2006), 93.

el cineasta francés Jean Vigo, muy especialmente se observa en *À propos de Nice* (1930). Cuando Rodchenko acudió a la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas*, que se celebró en París en 1925 y donde se premiaron filmes de Eisenstein y Vertov, compró una cámara cinematográfica para Vertov, con quien tenía una buena relación. Fue por medio del cineasta que Rodchenko conoció en París a Boris Kaufman, de quien dijo a su compañera Stepanova en una carta: “Kaufman estuvo aquí... Es un tipo estupendo y tiene gran simpatía por soviets pero no sé si tiene mucho que ver conmigo”¹⁷⁷. Si bien siempre hubo un retraso en la exhibición de cine de lo real frente a cine de ficción soviético en París¹⁷⁸, Boris Kaufman y Jean Lods animaban un cineclub especializado en difundir cine soviético en París llamado *Amis de Spartacus*.

En la República de Weimar la influencia soviética y francesa fue importante. Ya en la *Feria Internacional Dadá* de 1920 Grosz y Heartfield habían proclamado “El arte ha muerto. Viva el nuevo arte mecánico de Tatlin”. En el año 1913 Grosz había pasado seis meses en París, a donde volvería para descubrirle la ciudad a Tucholsky. En otoño del 1922, Grosz viajaría a la Unión Soviética, donde se encontró con Tatlin y pudo discutir con miembros del *Prolekult*; allí también recibió, pese a su irónica desconfianza hacia el nuevo régimen, halagos a su trabajo provenientes del propio Lenin¹⁷⁹. Heartfield viajaría algo más tarde, entre 1930 y 1931, a la Unión Soviética; gracias a Tretiakov (influencia capital en el pensamiento de Benjamin y miembro de LEF, donde Vertov, Eisenstein y Shub participaban) y a la Oficina Internacional de Artistas Revolucionarios, la obra de John Heartfield como fotomontador se expuso en la URSS, lo que le facilitó la visita. Allí pudo conocer a Rodchenko y publicar en algunas revistas gráficas como *La URSS en construcción*.

Se organizaron varias sesiones de cine vanguardista alemán y francés, Richter escribía en la revista de Germaine Dulac *Schémas* y los contactos alcanzaban también el otro lado del Atlántico. George Antheil, de origen estadounidense, pasa a formar parte del grupo *Noviembre* berlinés y participa en el radical acompañamiento musical del *Ballet mécanique* (1924) de Léger. Como hemos

¹⁷⁷Alexander Rodchenko, *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters and Other Writings* (Nueva York: The Museum of Modern Art New York, 2005), 185.

¹⁷⁸Tode, “Un soviétique escalade la Tour Eiffel. Dziga Vertov à Paris”, 70.

¹⁷⁹Jean-Michel Palmier, *L'Expressionisme et les Arts. 1. Portrait d'une génération* (Vol. 1 de 2. Paris: Payot, 1988), 93.

dicho, Man Ray llegó desde Nueva York a París con el objetivo (a la postre incumplido) de ser pintor, pero sólo se trasladó después de haber conocido en EUA a los franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia.

Eisenstein comenzó a vislumbrar su proyecto *Glass House* durante su viaje a Alemania y lo maduró en Estados Unidos, si bien nunca pudo realizarlo. Durante su estancia en Europa, Eisenstein coordinó una película militante en defensa del aborto en la Alemania de Weimar y también realizó junto con Alexandrov un experimento sonoro vanguardista por encargo de una aristócrata cantante francesa, *Romance Sentimentale* (1930). La película puede pasar por ser un pastiche en el que se unen elementos de ritmo moroso y trasfondo animista del cine francés, pues los elementos naturales delatan la melancolía de la música y del ritmo, con otros de cercanía casi surrealista y con estallidos sonoros y visuales. Esta película es más bien una forma de ironizar sobre el cine francés dicho de vanguardia, con sus mecenas aristócratas (los Condes de Noailles, por ejemplo, produjeron a Man Ray y a Buñuel), con sus ritmos decadentes y sus ambientes obscenamente fútiles. Esta película, sin embargo, parece tener un calco en *In der Nacht* (1931) de Ruttmann quien, con la llegada del sonoro semeja haber agotado su inventiva, pues también su pretenciosa, algo engañosa y simple *Melodie der Welt* (1929) tiene excesivos parecidos con *La Sexta parte del mundo* (1926, Vertov).

Los ejemplos de relaciones e intercambios entre los distintos autores y grupos de vanguardia son muchos y muy variados, nuestro objeto no es desarrollar estas relaciones en profundidad sino mostrar cómo los intercambios son constantes y, cómo la creación no responde a localismos sino a una red de intercambios internacional pero con una sensibilidad enorme por el contexto de producción, que se refleja en el movimiento que exploran las películas. Los factores que generan esta atmósfera de movimiento están relacionados con la historia, la economía y la política de su contexto.

Alemania entró en los años 20 como perdedora de la I Guerra Mundial, que le dejó un legado de 1.800.000 muertos, más de un millón de desaparecidos, ciudades inundadas de lisiados y enfermos y una gran crisis económica, acompañada de una fuerte inestabilidad política y de un importante control por parte de los vencedores de la Paz de Versalles.

Durante esta guerra imperialista prensa y gobierno exacerbaron los sentimientos nacionalistas; Sebastian Haffner, escritor y periodista, cuenta como vivió su infancia en esos años como un patriota, consultando diarios y noticias tan a menudo como salían, aprendiéndose de memoria las cifras del glorioso ejército nacional, siguiéndolo como una gran aventura. Esa experiencia, según él, marcó a toda una generación en su forma de comprender la política y la vida.

La prensa durante la Guerra desarrolló un papel fundamental de lucha ideológica entre los favorables a la Guerra y los antibelicistas. *Simplicissimus* (1896-1944), *Ulk* (1871-1933) y *Der Wahre Jacob* (1879-1923; 1927-1933) se afanaron en atacar el militarismo por medio de la sátira, mientras otras publicaciones como *Kriegs Flugblätter* (1914-17) se servían de caricaturas para escenificar y dignificar diversos sucesos bélicos.

El triunfo de la Revolución rusa y la firma del Tratado de Brest-Litovsk el 3 de marzo de 1918, por el cual la Rusia soviética abandonaba la I Guerra Mundial a cambio de importantes cesiones territoriales, transformó el panorama alemán, de hecho, hizo caer todos los regímenes desde Vladivostok hasta el Rin en una revuelta contra la Guerra¹⁸⁰. “La revolución fue hija de la guerra”¹⁸¹ en Rusia y también en Alemania.

El 29 de octubre de 1918, cerca de cuatro mil marineros se alzaron en Kiel, era el inicio de la Revolución Espartaquista. Pronto se organizaron Consejos de marineros que funcionaron piramidalmente, de abajo arriba, como un año antes lo habían hecho los soviets en Rusia, hasta constituir un Consejo de la República. La Revolución se extendió a toda Alemania y el Kaiser Wilhem hubo de abdicar el 9 de noviembre. El SPD (Partido Socialdemócrata de Alemania) tomó el poder pero el ala izquierda comunista, los espartaquistas (USPD), y la calle pronto denunciaron el incumplimiento de acuerdos y desvelaron los pactos del SPD con la burguesía. Los espartaquistas decidieron dar un segundo paso revolucionario en enero del 1919; la represión fue enorme y orquestada por el SPD contra sus antiguos compañeros y contra el movimiento social.

¹⁸⁰Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX :1914-1991* (Barcelona: Crítica, 2003), 73.

¹⁸¹Ibídem, 62.

Se conservan algunas imágenes cinematográficas de los combates callejeros de esta revolución en Múnich, donde el futuro cineasta de vanguardia Hans Richter ejercía de cabeza del *Comité de Acción de artistas revolucionarios*. El reportaje de once minutos titulado *München im Zeichen der Räterepublik* (1919) muestra un combate confuso. En la calle se ven soldados y vehículos, se observa el humo y los tiros pero a penas se ve explícitamente la acción. Esa extraña sensación de la batalla en las calles de Múnich, coincide con el recuerdo infantil de la Revolución espartaquista en las calles de Berlín que Haffner cuenta en *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*:

“En cuanto podíamos nos escapábamos de casa e íbamos en busca de los lugares de combate para “ver algo”.

No es que viéramos mucho; incluso la lucha callejera mostraba “el vacío moderno del campo de batalla”. Pero tanto más había por escuchar: pronto estuvimos totalmente curtidos frente al ruido de metralletas normales, artillería de campaña e incluso fuego de tropa. La cosa sólo se ponía interesante cuando podía distinguirse el sonido de los lanzaminas y la artillería pesada”¹⁸².

El carácter del dadá alemán se forjó al fuego de la guerra y la revolución. John Heartfield y Wieland Herzfelde se comprometieron muy pronto con los comunistas, fue en el año nuevo de 1918. Más tarde Piscator formó con ellos la *Asociación de Artistas Comunistas* y Franz Jung se había afiliado en 1918 a la SPD para formar parte del ala de izquierdas, la USPD. Heartfield y su hermano explicaban su decisión de la siguiente manera:

“Los bolcheviques luchaban la batalla de todos los seres humanos que merecían el nombre de tales. Si bien no sabíamos demasiados detalles, de inmediato nos autodenominamos bolcheviques y en la Nochevieja del año 1918 ingresamos en el Partido Comunista fundado el día anterior. Para nosotros, esto significaba que nuestra profesión que desde hacía tiempo ya entendíamos como una obligación de resistencia al autoritarismo, debíamos ejercerla de tal

¹⁸²Sebastian Haffner, *Historia de un alemán: Memorias, 1914-1933* (Barcelona: Destino, 2003), 43.

modo que fuera de utilidad al Partido y a la revolución mundial”¹⁸³.

Fue por eso que, a partir de la *Primera Feria Internacional Dadaísta*, estos artistas dejaron de trabajar en el seno del Club Dadá para hacerlo en colaboración con otros órganos más politizados. Los más “anarquistas” del Club, Huelsenbeck, Hausmann y Baader, continuaban su ácida crítica contra todo y todos, ironizando incluso de sus compañeros marxistas del Club con un extraño manifiesto político publicado en 1919, que irritó por igual a conservadores y progresistas, o ridiculizando conceptos importantes para la otra parte como la “proletura del dicletariado”, como Hausmann la denominaba. Sin embargo, durante la revolución espartaquista todos se comprometieron en mayor o menor medida; el escéptico Hausmann recordaba la situación de Berlín tras el armisticio: “Ni gas, ni electricidad, ni agua durante días. Control de armas en cada esquina, manifestaciones en masa, mítines de *Spartacus*, y por las noches, ruidos de ametralladoras en el centro (...). ¿Y teníamos que escribir versos bien pulidos, pintar naturalezas muertas o mujeres desnudas? Diablos, no”¹⁸⁴. También justificaba su obligación de actuar en aquel entonces: “Teníamos que acentuar la acción contra un mundo que no actuaba visiblemente frente a unos horrores imperdonables”¹⁸⁵. En 1919 durante la Revolución espartaquista, el *Consejo Central revolucionario dadaísta* publica un manifiesto inequívoco en el que, además de proclamar “la unión internacional revolucionaria de hombres y mujeres”, “la abolición del trabajo por la mecanización progresiva de todos los dominios de la actividad” o “la abolición de la propiedad privada”, proponían “la construcción de ciudades de luz y de jardines colectivos, preparando al hombre para un estado de libertad”¹⁸⁶.

No todo el movimiento dadá internacional estaba de acuerdo con el compromiso berlinés, de hecho, Max Ernst afirmaba burlándose: “Los intelectuales alemanes no pueden hacer caca o pis sin ideologías”¹⁸⁷. El contexto era definitorio para estos artistas y Huelsenbeck se defendía diciendo: “Quedarse tranquilamente

¹⁸³Hezfelde en John Heartfield, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938* (Punto y Línea. Gustavo Gili, 1976), 13.

¹⁸⁴Hausmann en Henri Behar y Michel Carassou. *Dada. Historia de una subversión* (Barcelona: Península, 1996), 44.

¹⁸⁵Ibídem, 44.

¹⁸⁶Citado en Albera, *L'Avant-Garde au cinéma*, 36.

¹⁸⁷Max Ernst en Dawn Ades, *Fotomontajes* (Barcelona: Gustavo Gili, (1976) 2002), 114.

sentado en Suiza es muy diferente de acostarse sobre un volcán, como hacíamos en Alemania”¹⁸⁸.

Este compromiso antimilitarista y cercano al espartaquismo se vio también en una lucha de publicaciones, sus contribuciones fueron llamadas por el gobierno, su prensa y la derecha *Kulturbolschewismus*, a la par que ponían en marcha sus propias armas propagandísticas. La revista *Phosphor* los atacaba, la antisemita *Auf gut Deutsch* (1918-21) confería rasgos exagerados y supuestamente judíos a las caricaturas de izquierdistas, *Europas Graß* presentaba como nefasta la unión de modernidad artística y comunismo, y durante la revolución se creó una liga antibolchevique de propaganda dirigida por el industrial Eduard Stadtler. La efímera República Socialista Alemana, dirigida por el SPD, creó también revistas con el objetivo de atraerse a parte del público de las publicaciones de izquierda radical para así poder difundir su justificación de los ataques a la revolución y su cercanía a las propuestas burguesas. *An die Lanterne* fue una de sus publicaciones. Sobrevivió de enero a febrero de 1919 pero, según Sherwin Simmons, sólo gracias a copiar la estética gráfica empleada por las revistas comunistas. Heartfield atacó esta publicación desde una tribuna llamada “Die Latrine” (jugando con las palabras de *An die Lanterne*) desde la revista *Jederman sein eigener Fussball*.

El gobierno alemán puso en marcha una un nuevo *Werbedienst* (agencia de distribución de propaganda) muy activo, que llegó a repartir más 100.000 carteles y pasquines durante las huelgas de diciembre y enero del 18 para intentar que fueran abandonadas y no se radicalizara el régimen. Pero su éxito definitivo no se produjo por la propaganda, sino por el “apoyo tácito”, esto es, por el uso que el ministro de defensa del gobierno socialdemócrata, Gustav Noske, hizo de los *Freikorps* para reprimir a los espartaquistas. De este modo, el 15 de enero de 1919 fueron asesinados Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht y hacia mayo el movimiento había sido ahogado. Y cuando *el orden reinó en Berlín*¹⁸⁹, la crisis económica y la polarización política no hicieron más que ir en ascenso.

Francia y Bélgica ocuparon en 1923 la zona minera alemana del Ruhr para

¹⁸⁸ Huelsenbeck en Behar y Carassou. *Dada. Historia de una subversión*, 43.

¹⁸⁹ Referencia al último artículo de Rosa Luxemburgo, escrito el día antes de ser asesinada, cuyo título era “El orden reina en Berlín” (14 enero de 1919).

hacer asumir las indemnizaciones de guerra impuestas al perdedor. La inflación que acompañaría a los alemanes durante toda la década de los 20 comenzó a manifestarse en esa época como un fenómeno absolutamente incomprensible para la población, tal como lo muestra Richter en su película *Inflation* (1928) o lo cuenta Haffner:

“Entonces el marco enloqueció. Ya poco después de la Guerra del Ruhr la cotización del dólar se disparó hasta alcanzar los veinte mil marcos, luego se mantuvo durante un tiempo, ascendió a cuarenta mil, vaciló unos momentos y después empezó a repetir la cantinela de los diez mil y los cien mil a trompicones, con pequeñas oscilaciones periódicas. Nadie supo qué había sucedido exactamente. Seguíamos aquel proceso frotándonos los ojos, como si se tratara de un fenómeno extraordinario de la naturaleza. El dólar se convirtió en el tema del día y, de repente, miramos a nuestro alrededor y nos dimos cuenta de que aquel acontecimiento había destruido nuestra vida diaria”¹⁹⁰.

En aquella época, fueron tomando fuerza opciones políticas antisistema como el comunismo y el anarquismo, también se iba gestando el nazismo; por ejemplo en 1930 el KPD (Partido Comunista de Alemania) alcanzó sólo en Berlín un millón de afiliados y los anarquistas cerca de 600.000. Los incidentes violentos entre grupos eran muy habituales. Pero junto a los grupos políticos aparecieron también todo tipo de extrañas sectas o grupúsculos con ideas sobre como cambiar la catastrófica situación.

“Poco a poco el ambiente se había vuelto apocalíptico. Cientos de redentores recorrían Berlín, gente con pelo largo y camisas de crin que declaraba haber sido enviada por dios para salvar el mundo y malvivían gracias a esta visión. El que tuvo más éxito fue Häusser, que operaba pegando anuncios en las columnas y convocando concentraciones masivas, y tenía muchos adeptos. Según los diarios su equivalente en Múnich era un tal Hitler, quien, no obstante, se distinguía del primero por sus discursos, los cuales apelaban a la maldad con emoción, cosa que les hacía alcanzar un grado

¹⁹⁰Haffner, *Historia de un alemán*, 61.

de intensidad insuperable por la exageración en sus amenazas y por su crueldad manifiesta. Mientras Hitler pretendía instituir un Reich milenarista a través del genocidio de todos los judíos, en Turingia había un tal Lamberty que aspiraba a lo mismo mediante bailes populares, canciones y cabriolas en general. Cada redentor tenía su propio estilo. Nada ni nadie resultaba más sorprendente; la capacidad de asombro era algo que habíamos perdido hacía ya tiempo”¹⁹¹.

Y aún en este ambiente conflictivo, Berlín se configuraba como la mayor metrópolis de Europa después de Londres debido a sus cuatro millones de habitantes en los años 30. En 1920 se había decidido que Berlín y sus ocho ciudades satélite, excepto Postdam, serían una sola unidad administrativa. En los años 20 en Berlín era sede de 150 periódicos, 290.000 empresas, 3.000 oficinas bancarias, 54 grandes almacenes, 1.250.000 teléfonos y cientos de miles de aparatos de radio. Berlín era una ciudad obrera, con barrios propios como Neukölln, pero albergaba también el 40 % de los empleados oficinistas de toda Alemania. En otras ciudades alemanas había también mucho movimiento demográfico y cultural; en las grandes ciudades alemanas habitaba un tercio de la población del País y lugares como Múnich se convirtieron en el primer centro de los experimentos cinematográficos de, por ejemplo, Walter Ruttmann o Robert Reinert.

Robert Reinert organizó en su película *Nerven* (1919) todos los temores alemanes de la época, la crisis económica, la guerra y la revolución hacían enloquecer a sus protagonistas. Tras el fin de la guerra, el aplastamiento de la revolución y la extensión de la debacle económica y social, el cine reflejaba una sensación de derrota y de opresión, una rabia contenida cargada de deseos de deconstruir la estructura social. En *Berlín*, Ruttmann, quien más adelante se volvería filonazi, muestra este *estado de espíritu* de la ciudad que sostiene nuestra teoría de los tres momentos dialécticos. El propio Kracauer, aún siendo detractor de este filme, había localizado esta emanación: “Ruttmann enfoca una sociedad que se las ha arreglado para esquinar la revolución y, ahora, bajo la república estabilizada, no es otra cosa que un insustancial conglomerado de partidos e ideales. Es una

¹⁹¹Ibidem, 70-71.

realidad informe que parece abandonada por todas las energías vitales”¹⁹².

Berlín se debatía entre el olvido de sí misma, con los cabarets, los continuos cambios, y el odio destructivo de su propia historia; dos caras de la misma moneda. Franz Hessel, quien enseñó el arte del paseo y de la observación como una primera vez a Benjamin, aseguraba que era “una ciudad que siempre está de camino, que siempre está en trance de convertirse en algo diferente. Por eso es tan difícil descubrirla”¹⁹³. Ese espíritu de huida de la realidad lo percibía también Kracauer:

“Quien permanece algún tiempo en Berlín apenas sabe al final de dónde llegó en realidad (...). No conozco otra ciudad tan capaz de quitarse de encima lo que acaba de suceder. También en otros lugares se transforman indudablemente; pero sólo en Berlín están las transformaciones del pasado tan radicalmente desprovistas de recuerdos. Muchos consideran estimulante esa vida de titular en titular de periódico; en parte porque se aprovechan de que su existencia anterior se esfuma en el momento de desaparecer y en parte porque creen que están viviendo dos veces, cuando viven puramente el presente”¹⁹⁴.

Kracauer trabajó en “Paisaje de Berlín” dos tipos de imágenes urbanas, las formadas conscientemente y las que se revelan inintencionalmente. Observando el cine de vanguardia alemán nos percatamos de cómo ambas convergen para mostrar una ironía ácida, con un cierto odio hacia la realidad que se establece, esto es claro también en los filmes dadá de Richter. Kracauer analiza la destrucción de la propia historia berlinesa en “Observaciones parisinas”, donde propone pensar en contraste París y Berlín. Estudia la ciudad en la yuxtaposición de lo histórico y lo nuevo, el sueño y la pesadilla, la humanidad y el vacío. Para él, París conservaba vivas las posesiones históricas; no así Berlín, ciudad ahistórica¹⁹⁵. París era un laberinto espacial y también temporal, atesoraba una historia descifrable en el hoy que Benjamin se dedicó a estudiar. Ahora bien,

¹⁹²Siegfried, Kracauer, *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* (Paidós Comunicación, Barcelona: Paidós, 2002), 175.

¹⁹³Hessel, *Paseos por Berlín*, 37.

¹⁹⁴Kracauer en Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 256.

¹⁹⁵Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, 331.

París muestra en el cine de vanguardia una leve pátina de ocultación bajo ciertos melodramas o huidas interiores. Pero su fuerte tendencia al ralentí, la congelación de la imagen, la imagen melancólica y los primeros primerísimos planos nos desvelan como este cine refrena la modernidad para que el “viento de la historia” no los arroje tan adelante que impida volver al pasado, hacia el que se mira con melancolía; los primeros primerísimos planos interrogan a los objetos y las personas, a las ruinas de un París pasado sobre su historia.

En el siglo XIX París había sido la capital del mundo en arte y en política. En 1843 Carlos Marx la había llamado “la nueva capital del nuevo mundo”¹⁹⁶ porque las barricadas, las revoluciones y los cambios se sucedieron sistemáticamente durante todo el siglo. En 1830, la Revolución de Julio ve emerger más de 4.000 barricadas en París, en la de 1848 el pueblo parisino levanta 1.500¹⁹⁷, hace caer la monarquía y ve ponerse a la Guardia Nacional de su parte, elemento clave cuando llegue la Comuna en 1871. La Comuna de París materializa las aspiraciones de convertirse en el primer régimen de trabajadores del mundo. La Comuna dura apenas dos meses y medio, su represión y derrota se produce gracias a que Bismarck, *un buen francés*, según Thiers, libera a los soldados suficientes para que los versallistas puedan tomar París; a cambio, Alemania se queda con la Alsacia y la Lorena.

Francia entró en el nuevo siglo detenida, cansada de revueltas, revoluciones, violencias, temores y guerras. La exposición universal de 1900 miraba más hacia arquitecturas míticas y utópicas que hacia el futuro, los franceses iniciaban el siglo preocupándose por su descenso demográfico, pues en 1891 habían muerto, por primera vez, más franceses de los que habían nacido y, si la población no descendía, era gracias a la inmigración. La I Guerra Mundial tampoco fue una solución para la economía francesa. Los enormes gastos de las reconstrucciones (más de cien mil millones de francos) y la deuda contraída con Gran Bretaña y Estados Unidos habían hecho aumentar la deuda nacional hasta trescientos mil millones. Las reparaciones de guerra de Alemania no eran suficientes y, pese a la ocupación del Ruhr, la población francesa se empobreció. Todo parecía paralizado excepto la fiesta, las frivolidades y el arte.

¹⁹⁶Karl Marx en su carta a Arnold Ruge, septiembre 1843 en Karl Marx y Arnold Ruge. *Los Anales Franco-Alemanes* (Barcelona: Martínez Roca, 1970), 66.

¹⁹⁷Allan Todd, *Las revoluciones, 1789-1917* (Madrid: Alianza, 2000), 45.

“París es en el orden social lo que es el Vesubio en el geográfico. Una masa amenazante y peligrosa, un foco siempre activo de la revolución. Pero al igual que las pendientes del Vesubio se convirtieron en huertas paradisíacas gracias a las capas de lava que las cubrían, así florecen sobre la lava de las revoluciones, como en ningún otro lugar, el arte, la vida festiva y la moda”¹⁹⁸.

La vivencia parisina de entreguerras se debate entre la parálisis melancólica y el frenesí de la fiesta, la moda, las artes en efervescencia vanguardista. París no había perdido su cualidad de epicentro artístico europeo, si bien la Alemania de Weimar y la Rusia soviética le iban a la zaga. En *Montparnasse, Poème du café crème* (1929), película de Eugène Deslaw, se presenta el barrio de los artistas que, después de la I Guerra Mundial, habían abandonado Montmartre y se habían instalado en Montparnasse. Deslaw filma el ajetreo del tráfico y presenta el barrio por medio de tomas angulosas y dinámicas, pero lo más destacados es que documenta a los extravagantes habitantes de la zona: artistas, turistas, quirománticos, mecánicos, espectáculos callejeros, mujeres maquillándose, lectores de periódicos, bebedores de café con leche, entre los clientes de los bares vemos a Buñuel y a Foujita, perros, vendedores de alfombras, serpientes... Aparecen en la película los lugares emblemáticos de reunión para los artistas como la Coupole o la Rotonde.

La población francesa se entretenía con la lectura de los sucesos que se publicaban en *Le Petite Journal*. Los crímenes amorosos, los parricidios, los asesinatos fruto de mentes dementes parecían multiplicarse. Las afecciones psiquiátricas se colaban en el ocio y, bajo la influencia del psiquiátrico urbano *La Salpêtrière*, las danzas nerviosas y los movimientos agitados como los de la *Revue Nègre* de Josephine Baker, instalada en París desde 1925, se hicieron célebres. No sólo lo criminal y demente interesaba a los parisinos; la vida de las actrices famosas se seguía también con devoción, como la de la *divina* Sarah Bernhardt o la de la bailarina Isadora Duncan, muerta en Niza, ahorcada en 1927 por la velocidad de su automóvil, que había enganchado el pañuelo que ella llevaba al cuello.

Los cafés, los bailes y la música eran otro foco interés. En *les années folles*,

¹⁹⁸ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 110 [c1, 6].

habían llegado algunos ritmos nuevos como el jazz o el charlestón. Los cabarets como el *Moulin Rouge*, la *Cigale* o *Folies Bergère*, el teatro, el *music hall* y el cinematógrafo nutrían diariamente la oferta del ocio en la ciudad, junto a espectáculos más vanguardistas como los conciertos de Erik Satie o las visitas del ballet ruso de Diaghilev. Los deportes como índice de vida sana también aparecen en Francia, aunque no con tanta fuerza como en Alemania. En 1924 París organiza sus primeros juegos olímpicos.

Los aspectos frívolos y epidérmicos de la vida en la ciudad, por una parte, y la melancolía por otra son los dos aspectos del París de entreguerras. El melodrama triunfa en el cine, el personaje del enamorado se hace con la pantalla comercial. Respecto al cine de vanguardia, gran parte se recrea en el ralenti, la morosidad, la detención. Podría entenderse como un intento de no alejarse demasiado del pasado, ontológicamente convencido de que el conocimiento se halla detrás. O podría ser un intento de generar una nueva estética que responda a unos nervios cansados por la vida moderna, por el *shock* de los últimos años de agitada historia francesa. Otra parte de la vanguardia cinematográfica se embarca en películas muy radicales en sus formas, que descomponen la percepción habitual, bien por la velocidad (Chomette), bien por el excesivo acercamiento (Léger). También hay un cine que se quiere acercar a la subversión dadá (Clair) o a lo surreal para liberarse (Buñuel). Al margen de estos experimentos radicales, lo mayoritario es la mirada ausente, en la fiesta o en el pasado. Esto genera una sensación de ciudad detenida, a la espera de comprenderse.

“¿Cuándo te alzarás en pie/ con toda tu estatura/ y lanzarás a su cara/tu ira profunda/ en un grito?:-¿por qué se libra esta guerra?”¹⁹⁹. La oposición a la guerra fue el catalizador de todos los movimientos revolucionarios que desde 1905 estaban transformando Rusia a marchas forzadas. Ya no sólo los revolucionarios profesionales y terroristas estaban en la lucha, sino que hasta los campesinos y las mujeres obreras entraron en la acción política. El año 1917 sería fundamental en la historia de Rusia y del mundo. El 7 de octubre los bolcheviques toman el Palacio de Invierno de San Petersburgo y comienza una época de cambios frenéticos, de revolucionarias proyecciones, de debates vehementes, de ideas y praxis novísimas. La economía, la política, las relaciones sociales, la vida cotidiana, las artes, incluso la ropa se quiso

¹⁹⁹Vladimir Mayakovski en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 215.

cambiar radicalmente. Los bolcheviques buscaban una antítesis renovadora que cambiara de raíz no sólo un sistema sino todos los principios que hasta entonces se habían dado por sentados. Se escribió la Declaración de Derechos del Pueblo Trabajador y Explotado (23 de enero de 1918) en contrapartida a la Declaración Universal de Derechos del Hombre y del Ciudadano; tan radical pretendía ser la antítesis que hasta la Constitución de 36 sólo los trabajadores tenían derecho a voto. La propiedad privada pasó a ser colectiva o estatal salvo excepciones. El estado se organizó de una nueva forma, a partir de soviets que emulaban a los consejos de la Comuna de París del 1871. Estas asambleas locales de elección directa intervendrían en los asuntos de su demarcación y enviarían delegados al Congreso Panruso de los Soviets, máximo órgano de dirección. Este Congreso elegía un Comité Ejecutivo Central Panruso (VTsIK) que entre congreso y congreso se encargaba de ejercer la autoridad; a su vez, el Comité nombraba un Consejo de Comisarios del Pueblo (Sovnarkom) con funciones administrativas y una cierta potestad para la emisión de decretos y órdenes.

La energía aceleradora de las proyecciones revolucionarias era especialmente clara en las vanguardias artísticas. Mayakovski, Eisenstein, Kulechov, Pasternak, Bebel, Burluik, Pilniak, Stepanova, Ajmatova, Esenin, Brik, Vertov, Rodchenko, Kosintsev, Trauberg, Ehrenburg, Pudovkin, Slovski, Tisse... renovaron con un impulso febril la literatura, la pintura, la música, la tipografía y, sobre todo, el cine. Hay tres factores que determinaron la configuración hegemónica de la vanguardia: su institucionalización, un momento histórico de transformación en su país y una sensibilidad exacerbada por las circunstancias históricas y sociales de la época (guerra, desigualdad, avances tecnológicos). Eric Hobsbawm lo explica así:

“Lo mejor de las artes parecía proceder de los lugares sacudidos por la revolución. No era sólo que las autoridades culturales de los regimenes políticos revolucionarios concedieran mayor reconocimiento oficial (esto es, mayor apoyo material) a los artistas revolucionarios que los regimenes conservadores a los que sustituían, aun cuando sus autoridades políticas mostraran escaso interés en sus obras. Anatol Lunacharsky, Comisario de Educación, fomentó el vanguardismo, pese a que el gusto artístico de Lenin era bastante convencional”²⁰⁰.

²⁰⁰Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 191-192.

La ahora institucionalizada vanguardia artística había comenzado su andadura antes del 1917. Tras la fallida revolución de 1905, muchos artistas tomaron conciencia de su aislamiento y de la necesidad de ponerse en contacto con el arte contemporáneo del resto de Europa. Organizaron tertulias y entraron en facultades de Bellas Artes, primeros pasos para el inicio del arte contemporáneo en Rusia. En 1909 Larionov y Gontcharova fundaron el Rayonismo, primer movimiento de vanguardia ruso, aunque hasta 1912-13 no aplicarían sus principios; estos principios eran una síntesis del Futurismo, del Orfismo y del Cubismo. En 1913, Kasimir Málevich escribe el primer manifiesto del Suprematismo, para ello cuenta con la ayuda incendiaria de Mayakovski. Este movimiento abstracto no difunde sus primeras obras hasta el 1915. En ese mismo año, el polifacético Vladimir Tatlin, que tan admirado será por los dadaístas alemanes, pone en marcha el Constructivismo, vanguardia de más recorrido en la Rusia Soviética junto con el Futurismo. En el año 1910 el Futurismo da sus primeros pasos; los poetas Burlíuk y Jlebnikov publican sus poesías futuristas con una renovada edición. Pronto se une a ellos Mayakovski, figura influyente en casi todas las artes posrevolucionarias.

Tanto el Futurismo ruso como el Constructivismo denotan muchas influencias del Futurismo italiano: la fascinación por la máquina, la loa a la Modernidad, el deseo de renovación de las artes, los objetos mecánicos como modelo total, la introducción del dinamismo más radical en sus obras. En 1913, Marinetti había visitado Rusia y el recibimiento habían sido abucheos por su defensa de la guerra como “higiene del mundo”. “Idealmente no tenemos nada que compartir con el futurismo italiano”, sin embargo, “entre el futurismo italiano y el futurismo ruso existen elementos comunes (...) en el campo de los procedimientos formales (...), común es el modo de elaboración de la materia prima”²⁰¹. Las vanguardias pronto asumieron que esa posición antibelicista deviniera en revolucionaria. La renovación formal y temática de las artes fue radical pero siempre tuvieron en mente un intento de influencia en la transformación de la sociedad.

Las artes gráficas fueron un ejemplo extraordinario de ello. En 1918 se creó la IZO (Departamento de Bellas Artes) dentro de la Comisaría Popular de Instrucción Narkompros y, durante la Guerra Civil, la necesidad de

²⁰¹Mayakovski en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 215.

comunicación visual masiva hará que ésta se desarrolle y se establezca como germen del cartelismo soviético. Los experimentos se centrarán en carteles propagandísticos e informativos editados a través de la ROSTA (Agencia Telegráfica Rusa). Hasta 1920 las urgencias de la Guerra hacen que el objetivo sea fomentar el apoyo popular a la Armada Roja e informar sobre la situación en el frente. Se intentaba que pedagogía y renovación confluyeran y, “pese a sus representaciones simplificadas, los pósters de la ROSTA poseen las características clave de los más sofisticados carteles del Constructivismo ruso”²⁰²

En esta época cobran importancia los periódicos murales, en los que imágenes secuenciales con sus respectivos textos trasladan informaciones a unos ciudadanos en su mayoría analfabetos pero entrenados en leer imágenes gracias a la tradición de los *lubok* religiosos. La influencia entre estos pósters y el cine es recíproca, no sólo por su evidente secuencialidad, sino también por su temática, por su afán de difusión entre las masas y por experimentaciones formales basados en principios semejantes. En *El hombre de la cámara* (1929, Vertov) vemos al propio Vertov construyendo un periódico mural cuya temática refleja la del filme. La idea del montaje es fundamental en ambos casos. En esta época, desde Alemania El Lissitzky publica *Golpea a los blancos con cuña roja* (1919- 1920) y se extienden los debates teóricos y los experimentos en Rusia gracias a la creación del INJUK (Instituto de Cultura Artística de Moscú), que será relevado por el VJUTEMAS (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado). De manera paralela, algunos de estos artistas crean el Primer Grupo de Trabajo Constructivista.

El cartelismo publicitario es también un buen lugar para la experimentación y, porqué no para la crítica consumista, como lo demuestran los trabajos de colaboración de Rodchenko y Mayakovski. Las revistas como *Kino-Phot*, *Lef* y *Novi Lef*, la revista del Frente de Izquierdas de las Artes, denotan la renovación, como lo hace también una floreciente industria editorial.

La renovación que se proponían incluía cerámicas para la vida cotidiana, telas y vestidos, como Stepanova y Popova demostraron. Stepanova quería abolir lo

²⁰²Victor Margolin, “Constructivism and the Modern Poster” *Art Journal* 44, n° 1 (Primavera, 1984): 28.

decorativo y, para ello, diseñó ropa adaptada a las necesidades de cada actividad, una línea industrial, una deportiva y una línea de ropa especial. Buscaba prendas que dieran movilidad y se adecuaran a la tarea, no ropas que fetichizaran a la mujer hasta convertirla en un objeto. De esta idea eran también su compañero Rodchenko y Tatlin. Algunas antiguas costureras entendieron pronto esta idea y adaptaron su actividad, como es el caso de Lamanova; así, la vanguardia no hubo de comenzar de cero en las artes aplicadas porque algunos artesanos se unieron a la renovación. Los cambios en la manera de entender las relaciones con los objetos estaban en un contexto de transformación completa pero también tenían que ver con la comprensión del enorme potencial ideológico de los objetos de consumo para actuar sobre la conciencia del público. En la I Conferencia de las Artes Industriales de toda Rusia (1919) se aseguró: “[El arte] debe penetrar todas las esferas de la vida cotidiana, debe desarrollar el gusto artístico de las masas. La ropa es el vehículo más apropiado para esto. La ropa será adecuada a la nueva estructura de nuestra vida obrera”²⁰³.

El pabellón soviético en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* que se celebró en París en 1925 daba buena cuenta de estas ideas. El Club de trabajadores propuesto, con la decoración de Rodchenko, sus muebles funcionales que debían comportarse como camaradas, y mostraban en la praxis una nueva concepción del objeto artístico, del ocio y de su producción.

El cine fue una de las artes que más se desarrolló en este periodo con directores como Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin, Vertov, Shub, M. Kaufman entre otros. El cine tenía la virtud de difusión colectiva que también tenía el cartelismo y el periodismo mural. Al grupo de cineastas de ficción, el cine les permitía con imágenes reales y en movimiento, organizar un discurso e introducir un nuevo protagonista colectivo, el proletariado y el campesinado, con un arsenal de nuevos temas y formas. Si su dedicación era al cine documento, al cine de lo real, su actividad les permitía registrar y mostrar el día a día de una sociedad en transformación. El cine soviético fue excepcional en desarrollo de teorías y praxis de montaje, suponiendo un avance fundamental en el desarrollo cinematográfico.

²⁰³Citado en John E. Bowlt, “Constructivism and Early Soviet Fashion Design” en *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, Abbott Gleason, Peter Kenez y Richard Stites (eds.), (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 214.

Una de las experiencias más sorprendentes e innovadoras fue el cine-tren y su correlato, el cine-barco. En este proyecto confluían la modernidad mecánica y veloz del ferrocarril, que reducía espacios y tiempos, y unía a un país enorme; y la modernidad en las artes, el cinematógrafo, medio reproducible y móvil, que captura y difunde mecánicamente la naturaleza.

El 6 de enero de 1920 sale el primer agit-tren, llamado *Revolución de Octubre*. Vertov va a bordo de este primer cine-tren y Medevkin del siguiente. Dos cineastas son los encargados de una experiencia que primaba el cine, no sólo se presentaban películas a ciudadanos de la URSS que nunca había visto cine, sino que se filmaba allí a donde se iba y se revelaba en el tren, para poderles mostrar imágenes en movimiento de ellos mismos. Además de la sección de cine, estos trenes llevaban una pequeña librería y una prensa para producir panfletos, periódicos y carteles. Incluso había una sala de exposiciones. El primer cine-tren difundió 430 películas a un total de 620.000 personas²⁰⁴. El cine-barco *Estrella Roja* recorrió las poblaciones del Volga durante tres meses con Nadiezhda Krupskaja (Comisaria de Educación y compañera de Lenin) y Molotov a bordo, proyectando 199 filmes a 255.300 personas.

Medevkin habla sobre el cine-tren en una histórica filmación para *El tren en marcha* (1971, Marker) en la que le cuenta a Chris Marker qué trabajos desarrollaban, en la que descubre el importante papel de la animación y en la que recuerda las filmaciones que hizo sobre las duras condiciones de vida de los mineros. En estos proyectos participaban también escritores como Mayakoski, cuya función era recitar y dar discursos, y artistas gráficos que decoraban los vagones del tren para que éste fuera un elemento de cultura y propaganda allí por donde pasara. Entre la población rural no siempre quedaba claro el significado de estas pinturas y en ocasiones se producían anécdotas como la que cuenta Vertov:

“Los campesinos no sólo llamaban “actores” a los cosacos pintados en los laterales del tren, sino que también se lo llamaban a los caballos, simplemente porque iban mal calzados en el dibujo. Cuanto más remoto era el lugar, menos entendían los campesinos el sentido de agitación de las pinturas. Ellos examinaban cada

²⁰⁴Katherina Clark, “The city versus the Countryside in Soviet peasant Literature of the Twenties: A duel of utopias” en *Bolshevik Culture*, Gleason, Kenez y Stites (eds.).

pintura cuidadosamente, luego cada figura por separado. Cuando yo les preguntaba si les gustan los dibujos, me contestaban: “No lo sabemos. Somos ignorantes e iletrados”. Pero esto no impedía a los campesinos, cuando hablaban entre ellos, reírse inequívocamente de los caballos “actores”²⁰⁵.

La realidad soviética tras la terrible Guerra Civil no seguía el ritmo acelerado del deseo de estos artistas; entre 1917 y 1920 Moscú perdió el 40 % de su población, San Petersburgo (Leningrado a partir del año 1924) el 50 % y Kiev el 28 %²⁰⁶. Tras la Guerra Civil, la paz y una cierta estabilización, pese a las críticas a la NEP (1921-1928), permitieron que comenzará el desarrollo y difusión de las propuestas de transformación a través del arte. Tras la muerte de Lenin en 1924 la libertad cultural fue reduciéndose hasta que en el XV Congreso (diciembre de 1927) se tomó la determinación de intensificar el control sobre las artes.

El dinamismo y la creatividad expansiva de esos años imprimía en las obras un tipo de tiempo muy particular, un tiempo proyectado. En cada creación subyacía la búsqueda de un arte aplicado a la mejora del hombre y de su conciencia. En busca del *hombre nuevo* para la nueva sociedad que se quería construir, todos los aspectos de la vida debían tener su proyección, su nueva configuración revolucionaria esperando consolidarse a la vuelta de la esquina. Si en la tríada dialéctica mentamos París-Berlín-Moscú, cierto es que nos referimos a un conglomerado simbólico. San Petersburgo fue la capital soviética hasta marzo de 1918, momento a partir del cual Moscú comenzó a tomar relevancia. Ambos centros funcionaban para el arte soviético y otros más periféricos tomaban forma, pero con el paso del tiempo ganaba peso Moscú. Las representaciones de *la ciudad soviética* en el cine se referían a Moscú, como en la película de Kaufman de 1927 *Moscú*, o eran construcciones de síntesis urbanas por medio del montaje, como es el caso de la ciudad de *El hombre de la cámara* (1929, Vertov) en la que Moscú, Leningrado y Odessa prestan imágenes para la construcción de una síntesis que ejemplifique la modernidad urbana soviética. Por supuesto existían

²⁰⁵Dziga Vertov en Clark, “The city versus the Countryside in Soviet peasant Literature of the Twenties: A duel of utopias” en *Bolshevik Culture*, Gleason, Kenez y Stites (eds.), 195.

²⁰⁶en James McClelland, “The Utopian and the Heroic: Divergent paths to the Communist Educational Ideal” en *Bolshevik Culture*, Abbott Gleason, Peter Kenez y Richard Stites (eds.), 118.

representaciones históricas de una ciudad concreta, como el San Petersburgo de *Octubre* (1928, Eisenstein), pero poco a poco la modernidad urbana soviética se iba identificando con Moscú.

Estos tres momentos de una dialéctica del tiempo, de la historia y de las artes, se pueden observar también en las representaciones que se hacen en cada lugar de la máquina, icono y garante de la modernidad, en especial en el cine de vanguardia. El artefacto mecánico transmitía utopías eficientes de abundancia, transmitía los gozos y la voluptuosidad de la producción ubérrima, perfecta y más lograda que la de cualquier virtuoso artesano; pero a la vez la máquina llamaba a los sombríos temores del esclavismo al objeto mecánico de vida propia, haciéndole sentir al hombre moderno su inferioridad y accesoriedad frente al ente mecánico, la posible sumisión al engranaje devorador de almas. En el estudio de la configuración de la cultura de masas, Susan Buck-Morss concuerda en esta visión de las máquinas y el sistema que las emplea: “para el proletariado, la industrialización de la Unión Soviética era todavía un mundo de ensueño (soñado), para los trabajadores de los países capitalistas, era ya una catástrofe vivida”²⁰⁷.

Si la máquina devoradora de hombres era la que primaba en las representaciones maquinistas alemanas y la épica del dinamismo mecánico desaforado la que se imponía en la URSS, Francia parecía detenida, recreándose en otras dimensiones más allá de lo físico (salvo algunas excepciones, significativas en el cine vanguardista, de trabajo sobre los ritmos modernos).

Estos sueños y pesadillas que los artistas crean son también materiales y objetuales, podrían llegar a convertirse en “un plan que determina un significado futuro, [que] coloniza la indeterminación y la franqueza del tiempo y el sueño utópico se convierte en una realidad de opresión”²⁰⁸. No es así, sin embargo, para el caso del cine de vanguardia, cuyo plan temporal era de desafío sistemático, de apertura de vías pero no de consolidación de un discurso único. Las tres tendencias dialécticas dan cuenta de tres formas de explorar temporalidades distintas a las dominantes desde una experiencia histórica concreta de la modernidad, pero no pretenden, ni podrían en su heterogeneidad y apertura,

²⁰⁷Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, 126.

²⁰⁸Ibídem, 87.

establecerse como plan.

Capítulo 2

EL CINE DE VANGUARDIA Y EL TIEMPO

Parte

Historicidad de la vanguardia

2.1 De la bohemia al autor como productor

“De toda la política sólo entiendo una cosa: la revuelta”²⁰⁹, aseguraba Flaubert. La revuelta es el rasgo que de la bohemia a la vanguardia transita las artes renovadoras y las vincula a una práctica política. Bohemia y vanguardia, artística y política, comparten un mismo nombre y algunos rasgos organizativos, lo que nos revela la politización del campo de las artes modernas. En el desarrollo histórico de la bohemia encontramos las raíces de la vanguardia²¹⁰.

El siglo XIX vio llegar la proletarización de los agentes artísticos en el momento del nacimiento de la cultura de masas, se configura así un nuevo grupo, la bohemia. La bohemia se caracteriza por su desclasamiento y por una actividad artística tendente a la subversión y a la autonomización de su campo. Vagando en busca de empleo artístico asalariado, la bohemia reniega de academias, de salones, de jurados y de todos aquellos elementos institucionalizadores y de control del campo artístico. La audaz rebeldía y la entrega absoluta les impiden la integración en un campo artístico en mutación. El rechazo es mutuo y, con la agudización del desclasamiento, la bohemia asume la marginalidad pero jamás se aísla en su parnaso harapiento, sino que busca un nuevo público, se abre a la sociedad de masas en los temas de sus obras y en su deseo de incidencia social. Muestra de ello es el uso de los medios de comunicación de masas, la prensa, el cartelismo, la radio y, andando el tiempo, el cine.

En “toda esa masa indeterminada, desmembrada y traída de acá para allá, que los franceses llaman la bohemia”²¹¹, en palabras de Marx, cabían desclasados de todo tipo desde literatos y artistas a sueldo hasta conspiradores profesionales que a cada nueva revolución llenaban la ciudad de París de barricadas. En común tenían, además de su origen histórico, una actividad apasionada y absoluta de subversión creativa de su campo de actuación pero vaga programáticamente.

“Para ellos, la única clave del éxito de la revolución es la buena organización de su conjura... . En consecuencia, se lanzan a

²⁰⁹Flaubert en Walter Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* en Benjamin *Obras*. libro I/vol.2 (Madrid: Abada, 2006), 94.

²¹⁰Albera, *L'Avant-Garde Au Cinéma*.

²¹¹Marx en Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* en Benjamin, *Obras*, 92.

invenciones que han de lograr milagros revolucionarios; bombas incendiarias, máquinas destructivas de mágico efecto, motines que han de ser tanto más sorprendentes y maravillosos cuanto menos posean cierto fundamento racional. Ocupados en tales proyectos, no tienen otro fin que el inmediato de derribar sin más el gobierno existente”²¹².

La bohemia política y la artística no se eran ajenas, “los [hermanos] Goncourt hablaban de la Bohemia en los mismos términos que los burgueses empleaban en relación a los obreros”²¹³, Baudelaire salió a jalearse a la población francesa fusil en mano entre las barricadas de la Revolución de 1848, Mallarmé y Félix Fénéon apoyaron a los anarquistas que lanzaban bombas en el París de finales del s. XIX, entre ellos a August Vaillant, quien para vengar que el estado francés hubiera guillotinado a Ravachol, lanza una bomba en la Cámara de Diputados del Palacio Bourbon en 1893, por lo que también es condenado a muerte. Cuando la bohemia se convierte en vanguardia artística, comparte también con algunas corrientes políticas su dialéctica polémica e incendiaria, difundida en el caso de la vanguardia por medio de manifiestos. Según Marshall Berman, el *Manifiesto Comunista* será “el arquetipo de un siglo de manifiestos y movimientos modernistas”²¹⁴ porque expresa algunos de los “conocimientos más profundos de la cultura modernista a la vez que dramatiza sobre sus más profundas contradicciones internas”²¹⁵.

La bohemia artística se mueve en la contradicción de buscar la autonomía de su campo de trabajo para alcanzar un arte “puro” al mismo tiempo que su radical historicidad, que la hace surgir como efecto de un cambio en el modo de producir, vincula a los miembros de la bohemia de un modo absoluto a su contexto, a la modernidad.

“Esta contradicción es el reconocimiento de que, por una parte, el arte despliega un campo autónomo y de que, por otra parte, la dimensión social de este campo lo historiza, lo obliga a mutar,

²¹²Ibídem, 93.

²¹³Albera, *L'Avant-Garde au cinéma*, 25.

²¹⁴Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, 89.

²¹⁵Ibídem.

a reformularse en función de la interiorización de las relaciones sociales, de lo político. La respuesta a este estado de hecho será el desarrollo de una *política del arte* y no de un arte de la política ni de un arte “puro”; una política del arte que sea el hecho de un grupo convencido, incluido de disolver el arte en lo social - siendo su utopía ganar lo social al orden del arte, por lo menos para algunos de entre ellos”²¹⁶.

La proletarización de las actividades artísticas somete su actividad y los deja en la ambigua postura de querer crear un arte autónomo y social pero que ha de someterse al dictado del sueldo. Benjamin muestra a través del poema de Baudelaire *La musa venal*, en *Las Flores del Mal* (1857), cómo pronto la bohemia se hace consciente del carácter de mercancía de sus productos.

“La última estrofa del poema, “cette bohème-là, c’est mon tout” [*esa bohemia lo es todo para mi*], incluye a esta criatura sin reparos dentro de la hermandad de la bohemia. Baudelaire sí sabía cómo lo pasaba el literato; por eso va al mercado igual que va el *flâneur*; como si pretendiera echarle un vistazo, y en verdad, sin embargo, para encontrar un comprador”²¹⁷.

Acabando el siglo XIX, los artistas comienzan a atribuirse una posición de primera línea en el arte y en la sociedad. En los albores de ese siglo, el sansimonismo ya había situado en su sociedad ideal a los artistas a la cabeza para formarla y concienciarla pero no es hasta finales de siglo que los propios creadores se visualizan de este modo. En septiembre de 1886 se podía leer en la revista literaria *Scapin*: “Las literaturas son de esencia innovadora. No pueden existir (...) sino persiguiendo la búsqueda de lo desconocido. El hacia delante [*l’en-avant*] es para ellas condición expresa de vitalidad”²¹⁸. En el tránsito de la bohemia a la vanguardia aparece una actitud característica de la vanguardia, repudiada por las artes establecidas pero resistiendo a su marginalización, decide situarse al frente, *en-avant*, y tratar de influir socialmente. François Albera en su libro *L’Avant-garde au cinéma* (2005) lo explica del siguiente modo:

²¹⁶Ibídem, 24.

²¹⁷Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* en Benjamin, *Obras*, 120.

²¹⁸Albera, *L’Avant-Garde au cinéma*, 28.

“De ese divorcio asumido e incluso reivindicado nace un elitismo, pero un elitismo a la ofensiva, que no admite su marginalización ni como una fatalidad ni como un repliegue en sí misma, que quiere imponer sus valores y que se quiere imponer. Una ofensiva en relación al *establishment* artístico y literario y a su sistema social de salones, premios y consagraciones diversas - instancias de legitimación que generan conflictos de poder en el seno del campo [artístico] - y en relación a la sociedad en su conjunto, a cuyos modos de pensar y percibir se opone la nueva visión impresionista, simbolista, etc. - conflictos en el seno del campo social, en el que encuentra una “alianza” objetiva del lado de los anarquistas y de los revolucionarios en general”²¹⁹.

Los movimientos artísticos de vanguardia del s. XX se inauguran con el Futurismo italiano en 1909, matriz y modelo de los siguientes²²⁰. Un grupo de artistas cohesionada y articula su trabajo a través de uno o varios manifiestos programáticos y polémicos que aglutinan estética e ideológicamente sus principios. Los textos desafían el estatus artístico tradicional y también el social sin querer alejarse de la masa. “De Italia lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el que fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”²²¹. En ese primer manifiesto se acercaban a las masas cuando hablaban de su tema: “Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta”²²². Estos rasgos serían una constante en las vanguardias que le siguen: dadaísmo, rayonismo, surrealismo, constructivismo, etc.

La articulación del propio grupo responde a unos criterios que son políticos, no necesariamente en cuanto a los temas de sus obras, sino a cómo se organizan y funcionan como grupo. Su posición en el campo artístico responde a una política interna del campo, relacionada con adquirir una buena posición y transformar ese

²¹⁹Ibídem, 30.

²²⁰Giovanni Lista, *Le Futurisme* (Paris: Hazan, 1985)

²²¹Filippo Tommaso Marinetti, “Fundación y manifiesto del Futurismo” en De Micheli, *Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (Madrid: Alianza, 2004), 317-318.

²²²Ibídem, 317.

campo. Y aun así, está relacionada con el desafío de la sociedad. La dinámica de funcionamiento interno y búsqueda de influencia social responde a un modelo marxista de disolución del propio agente revolucionario en el resultado de su actividad.

“Porque estos grupos artísticos que se forman en el cuadro de la autonomización del campo artístico adoptan una *práctica política* en ese campo mismo y, sobre esta base, proyectan realizar su intervención en el campo social y su disolución en su propio seno en el momento mismo de la transformación”²²³.

Dentro de la diversidad de grupos de vanguardia los hay más explícitamente politizados en los temas de sus obras como el Constructivismo ruso o el dadá berlinés, forjado al calor de la Revolución Espartaquista del 1919. Y otros que lo están menos, como las tendencias narrativas francesas, pero todos ellos se organizan y trabajan generando una *política del arte*.

Respecto a la vanguardia cinematográfica es la que más rasgos conservará de la bohemia. Entre los cineastas de vanguardia no es tan común estar en un grupo cohesionado y desarrollar artísticamente las ideas programáticas comunes. Sí es el caso, por ejemplo de Buñuel, o de Vertov que elabora los manifiestos de la *troika de los tres*; pero no es lo más común. En general el cineasta de vanguardia, aunque mantenga relaciones con autores de praxis semejantes, es más un francotirador que desarrolla sus ideas y filmes sin estar integrado claramente en un grupo. Esto puede que esté relacionado con las condiciones de producción cinematográfica, distintas de las de la literatura, la pintura o la escultura por los costes, pero a su vez también internamente heterogéneas. Había películas que se producían de modo más artesanal, como por ejemplo *Le retour à la raison* (1923, Man Ray), otras de producción casi comercial como *La chute de la maison Usher* (1928, Epstein), o de producción pública como el cine soviético, y otras incluso de producción publicitaria, como *Zweigroschenzauber* (1928/1929, Richter).

La polarización social y política se intensifica al final de la década de los 20 e inicios de los 30 debido al auge del fascismo, y hace que la politización

²²³ Albera, *L'Avant-Garde au cinéma*, 32.

del campo artístico se haga urgente como reclamo externo al campo; de este modo las experimentaciones vanguardistas van diluyéndose en aras de discursos más pedagógicos y unívocos. Este recorrido de la *política del arte* se percibe bien en el cine de vanguardia, entrando en la década de los 30, cineastas que habían sido experimentadores radicales comienzan a construir discursos fílmicos más pedagógicos y de orientación ideológica concreta que quieren trascender la revuelta por ella misma. El recorrido de Joris Ivens es un ejemplo evidente, desde sus experimentales *Étude des mouvements à Paris* (1927), *El Puente* (1928) o *Lluvia* (1929) pasa paulatinamente a un cine más directo políticamente. En 1933, después de haber pasado por la URSS y filmar *Komsosol* (1933), decide remontar su película *Tierra Nueva* (1930/1933) para vincular el proceso de ganar tierra al mar en Holanda con la especulación alimenticia y el hambre tras la crisis del 1929. *Miseria en el Borinage* (1934), que realiza junto a Storck, confirma ese tránsito en el que la organización del discurso prima sobre las búsquedas rítmicas y poéticas.

Este paulatino abandono de la radicalidad modernista de vanguardia en aras de la claridad ha sido estudiado por Buchloh para la vanguardia soviética en su artículo *Da Faktura á factografía*. El recorrido de la vanguardia soviética comienza en la etapa de la *faktura*, caracterizada por obras que pretenden desvelar el procedimiento y desmitificar el arte a través de un trabajo sistemático sobre lo material y su construcción, estos artistas presentan una cierta intención científica de lograr la interacción perceptiva del espectador a través de una observación activa.

“La *faktura* fue entonces la estética históricamente lógica en relación a la introducción de la industrialización y de la ingeniería social que era inminente en la Unión Soviética después de la revolución de 1917. Por eso mismo, la *faktura*, dio el paso necesariamente intermedio en la transformación del paradigma modernista”²²⁴.

Las limitaciones para llegar a su público con obras muy experimentales, unido a las nuevas posibilidades que generó la revolución para la recepción colectiva simultánea como la arquitectura, el arte público o el cine, llevan a los

²²⁴Benjamin H.D. Buchloh, “Da faktura á factografía”, *A Trabe De Ouro* (nº29, 1997): 17.

artistas a reintroducir una cierta imaginería icónica que mejore la recepción. Sin deshacerse de muchos hallazgos vanguardistas como la transparencia de procedimientos, la organización reflexiva del espacio o la condición de naturaleza construida de sus obras, añadieron una nueva iconicidad, producida y reproducida mecánicamente. La fase de la *factografía* se iniciaba.

El automandato de estos autores era crear un arte revolucionario y social, para conseguirlo tenían que tratar de llegar mejor al público, para ello se plantearon modificaciones en su técnica: “La técnica sólo es válida cuando está unida a las necesidades particulares de un grupo social”²²⁵. Esta nueva vía del arte produjo desacuerdos entre aquellos que querían seguir manteniendo un arte autosuficiente como Kandinsky o Málevitch. El intento de superar las restricciones que se autoimponían como vanguardia, los llevó a dar un “paso atrás” recuperando parte de la figuración en el arte con la esperanza de dar “uno hacia adelante” y acceder mejor a los públicos para transformarlos.

“Es un problema que los historiadores del arte modernizador trataron de evitar estilizando la figura de estos artistas como si fuesen primordialmente héroes del purismo y mártires que tenían que sacrificar su implicación en el reino espiritual del arte abstracto debido a su implicación forzada con el estado. Está pendiente desde hace mucho tiempo una revisión de esta reconfortante distorsión de la historia. Se trata de una distorsión que priva a estos artistas -como poco- de su verdadera identidad política (...) y nos priva de la comprensión de uno de los conflictos más profundos inherentes a la propia vanguardia: el de la dialéctica entre la autonomía individual y la representación de una colectividad por medio de construcciones visuales”²²⁶.

La forma de implicarse en la transformación de lo real es el cine del “hecho”, que se intensificará a finales de los 20 y principios de los 30. Las discusiones sobre el “hecho” o la recreación en el seno de la LEF (Frente de Izquierdas de las Artes) serán intensas. Este grupo busca formas de crear que le permitan acercarse e influir en el público, evitando caer en la restauración del arte viejo. El trabajo

²²⁵ *Ibíd.*, 25.

²²⁶ *Ibíd.*, 33.

sobre lo real será una de las claves. Grupo heterogéneo en ideas y ocupaciones, la LEF contaba entre sus miembros con escritores, cineastas, fotógrafos, poetas. Rodchenko, Arvatov, Brik, Tretiakov, Vertov, Eisenstein, Mayakovski, Slovski, Shub participaban de las reuniones o publicaban en *Lef* y *Novyj Lef*. Aleksei Gan, director de la revista *Kino-fot* (1922-1923), animaba las reflexiones del grupo insistiendo en conceptos como “factura real”, “material” y “hecho”. La transcripción de la reunión de LEF de diciembre de 1927 nos ayuda a comprender cómo catalogaban al cine en grados de bueno y eficiente o no en función de la manipulación que se hiciera en la toma de hechos reales.

Tretiakov aseguraba que lo que importaba era “provocar una emoción, una estimulación con ayuda de un material tomado de la realidad, que sea culturalmente interesante y lo menos falsificado posible”²²⁷. Para ello distingue entre material flagrante (el menos manipulado), material puesto en escena y material actuado (el más manipulado). Sklovski es más laxo en su distinción, rechaza el binomio actuado-no actuado y propone con o sin fábula. Además, según él, todo documento es un bruto y toda imagen integrada en un filme ha sido “puesta en forma”, con lo que no hay trabajo sobre lo real en estado puro dentro de un obra acabada.

La falta de formación del público y las dificultades para producir películas de lo real cuando las productoras soviéticas demandaban un guión exhaustivo son algunos de los obstáculos que encuentran. Osip Brik analiza agudamente las dificultades que tenían a finales de los años 20 para acceder y movilizar al público, aún habiendo apostado por la factografía, y diagnostica un problema que, pasando el tiempo, será la causa del fin de la vanguardia: el fin de la autonomía del campo artístico debido al traslado obligatorio de las necesidades políticas del estalinismo al cine como necesidades culturales.

“Nuestro combate leftista debe estar dirigido no solamente contra la producción, sino también contra los administradores y los dirigentes de la cinematografía, y no solamente los de los estudios. Hace falta defender nuestros principios frente a las instancias ideológicas.

Hace falta presionar al público, elevando su nivel de cultura general

²²⁷Tretiakov en ““Lef i Kino”, *Novyj Lef*, 1927, nº 11-12. “Le *Lef* et le Cinéma. Extraits du procès-verbal de la réunion de décembre 1927”. Traducido por Valérie Pozner. Sin publicar: 2.

porque, a partir del momento en que comience a tener verdaderas exigencias, todo irá mucho más rápido”²²⁸.

Volviendo a la factografía como estrategia estética de compromiso político, ese recorrido de la factura a la factografía en el arte se produce también en Francia y en Alemania; cineastas como Cavalcanti, Richter, Storck o Ivens se adhirieron al cine de lo real. En Francia se crea la *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios* en 1932, la *Alianza de Cine Independiente* y el *Cine-Liberté* en un intento de “frentepopularizar” la vanguardia. En Alemania el vitriolo dadaísta se vuelve más constructivo y comprensible para el público general, como se puede ver en la evolución de los frotomontajes de John Heartfield o incluso en el cine de Hans Richter a través de su película *Inflation* (1928). En los años 30 se organizan trabajos artísticos colectivos, murales, corales, los artistas confluyen con objetivos políticos claros a la Exposición de París de 1937, a saber, la defensa de la República española amenazada por el fascismo. En los años 30 son muchos los vanguardistas que dan el paso hacia la militancia política, en el campo del cine, por ejemplo Léger se afilia al Partido Comunista Francés y Buñuel al de España entre 1932 y 1938. Los cineastas de vanguardia que se comprometen y transforman pedagógicamente sus discursos son, mayoritariamente, aquellos que habían sido más radicalmente vanguardistas y no tanto los miembros de la llamada “vanguardia narrativa”, de los que luego hablaremos, lo que nos permite clarificar el campo vanguardista también en función de la evolución de sus miembros.

Estas tendencias hacia lo real, el documento y la elaboración colectiva con objetivos programáticos claros desembocan en reflexiones y prácticas como la de la desprofesionalización de la producción del arte, defendida por Tretiakov y que tanto influiría en la idea del autor como productor de Walter Benjamin.

Tretiakov hizo cuatro visitas largas entre 1928 y 1930 a una granja cooperativa en el Cáucaso llamada el *Faro Comunista*. Antes de acudir, consideraba que los escritores debían ir a las granjas colectivas y generar información sobre el modo de vida; defendía un modelo factográfico en el que la gente comprendiera y consumiera información sobre sus propias circunstancias de vida. Pero durante

²²⁸Brik en ““Lef i Kino”, *Novyj Lef*, 1927, n° 11-12. “Le Lef et le Cinéma. Extraits du procès-verbal de la réunion de décembre 1927”. Traducido por Pozner. Sin publicar: 12.

su estancia se opera un cambio en su manera de percibir la participación cultural del escritor y de los campesinos, según María Gough, “se percata de los límites de factografía, que había desarrollado recientemente junto con sus compañeros de *Novi Lef*, y formula un nuevo modelo de práctica cultural, al que dará el nombre de operativismo”²²⁹. Tretiakov considera que es necesaria la participación directa de los productores de la granja en la elaboración para su difusión a través de los medios de comunicación de la información que ellos mismos generan, así se trataría de abolir la diferencia entre trabajadores manuales e intelectuales. Tras ser elegido por el consejo de granja, organizó la infraestructura educacional y cultural, de esta forma puso a funcionar varios núcleos de actividad cultural en la comuna, entre ellos un periódico propio llamado *El desafío*.

Tras esta experiencia comenzó a difundir su idea del escritor operativista, un ensayista, escritor de esbozos y apuntes, que también organiza la estructura comunicativa del entorno para así poder cumplir el “mandato social”. Tretiakov explicó su propuesta en Alemania, Austria y Dinamarca en 1931. En su conferencia del 21 de enero de 1931, Benjamin habría asistido como corresponsal del *Die literarische Welt*, la última que dio en Berlín el 19 de abril de 1931 se tituló “El nuevo tipo de escritor” (cercano al del futuro opúsculo benjaminiano) y en otoño de ese año la editorial Malik (Herzfelde y Heartfield) publicó una compilación de ensayos y reportajes de Tretiakov. Benjamin recogería sus ideas operativistas y las conjugaría con las ideas de Brecht sobre el autor y el arte²³⁰ para su conferencia en París *El autor como productor* (1934).

Benjamin proponía que el autor no ha de abastecer el aparato de producción cultural sin transformarlo al mismo tiempo. La tendencia (política) de una obra no basta por sí misma, la obra en sí ha de poseer una función organizadora y presentar “la distinción decisiva entre el mero abastecimiento del aparato de producción y su modificación”²³¹. Aunque “la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletariado (...) porque la clase burguesa lo ha dotado de

²²⁹María Gough “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse*” *October* (Invierno, 2006): 161.

²³⁰María Gough, “Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde” *October*, (Verano, 2002): 53-83.

²³¹Walter Benjamin, “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (Madrid: Taurus, 1999), 125.

una educación que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, lo hace solidario de ella”²³², el autor debe, en palabras de Aragon, ser un traidor a su clase de origen para así desarrollar esta función de organizador y transformador que Benjamin confiere al autor.

La teorías sobre el papel del intelectual, de productor, y del nuevo arte circulaban entre Moscú, París y Berlín. El propio Benjamin había tenido contacto directo con el arte soviético durante su viaje a la URSS en 1926 y 1927. La discusión se centra en la función del artista, una vez proletarizado y dentro de la batalla ideológica. Maria Gough sostiene que el núcleo de la discusión radica en la técnica.

“La imbricación mutua entre el compromiso político de la obra de arte con la tecnología de su producción (...) es donde encontramos la apuesta real de “El autor como productor”: la reformulación del viejo problema de la tendencia o el compromiso ya en términos de tema o de contenido semántico, sino de técnica. La clave de la eficacia de la producción cultural de izquierda descansa en el carácter progresivo o regresivo de sus técnicas”²³³.

Benjamin llegó tarde al momento cultural que vivía una Europa ya asediada por el nazismo y a Tretiakov lo asesina el estalinismo a finales de los 30; en esta polarización, en lugar de un operativismo dinamizador de la participación y de las formas, se instala el “realismo socialista”, anulando la creatividad y la experimentación de ese arte post-vanguardista. Este texto de Benjamin llegaba tarde, aunque según Gough su verdadero objetivo sería, probablemente tratar de desafiar el modelo estético izquierdista impuesto por la URSS y que comenzaba a ser dominante entre los artistas comprometidos. La vanguardia acababa pues en el momento en que sus circunstancias históricas la hicieron transformarse hasta alejarse de lo que era. El intento de revivirla tras la Guerra, es estéril y ahistórico. El cine experimental es lo único que permanece tras el fin de la vanguardia.

Tratando de rescatar algunas prácticas comprometidas pero libres, Louis Aragon, antiguo surrealista, seguidor de todas las artes de su época, dinamizador de

²³²Ibídem, 133.

²³³Ibídem, 64.

las asociaciones de artistas revolucionarios desde su militancia comunista, pero ya consciente de acecho del esclerótico “realismo socialista”, captaba también este recorrido de la vanguardia y lo explicaba al escribir sobre el fotomontador dadaísta alemán John Heartfield:

“Mientras jugaba con el fuego de las apariencias, la realidad se incendió a su alrededor (...). John Heartfield ya no jugaba. Los trozos de las fotografías con las que disponía, tiempo antes, por el placer del estupor, bajo sus dedos comenzaron a tomar significado. Muy rápido, la prohibición poética fue sustituida por la prohibición social o, más exactamente, bajo la presión de los hechos, en la lucha en la que el artista se encontró atrapado, estas dos prohibiciones se fundieron: no había más poesía que la Revolución”²³⁴.

2.2 El cine de vanguardia: conceptualización y corrientes

La producción vanguardista, tan atada al contexto de la modernidad, buscaba crear obras que dieran “expresión a un aparato sensorial humano fundamentalmente alterado por los ritmos y las técnicas de la fábrica, de la vida urbana”²³⁵. El cine contribuyó en mucho a esa alteración del aparato sensorial trasladando las sensaciones del entorno intensificadas al espectador, pero de manera más inofensiva que en la realidad, generando una suerte de *shock* fílmico como simulacro adaptativo a la vida moderna que permitía también mostrar nuevas experiencias al espectador:

“De repente hay un chasquido, todo se desvanece y aparece en la pantalla un tren. Va como una flecha hacia ti: ¡cuidado! Parece como estuviera a punto de precipitarse en la oscuridad donde estás sentado y reducirte como un rodillo a un saco de piel lleno de carne arrugada y huesos astillados, y destruir este hall y este edificio lleno de vino, mujeres y vicio, y transformarlo en fragmentos y polvo. Pero también es, simplemente, un tren de sombras”²³⁶.

²³⁴Louis Aragon, *Les Collages* (París: Hermann (1965) 1995), 79.

²³⁵Buck-Morss, *Mundo Soñado y catástrofe*, 82.

²³⁶Gorki, M. “The Lumière Cinematograph (Extracts)” en I.M Pacatus, ‘Beglye zametki.

Algunos artistas modernos dejaron que sus obras literarias y plásticas se impregnaran de rasgos de esa nueva experiencia fílmica como la escritura cinematográfica de Paul Morand, los “poemas cinematográficos” del Soupault desde 1917 o los trazos cinéticos de los futuristas. Y otros sintieron la necesidad de “contribuir a la creación de una época con los medios de dicha época”²³⁷ y se volcaron en la producción cinematográfica de vanguardia.

No ha de confundirse el arte moderno con el arte de vanguardia. La innovación y la modernidad en el arte moderno se ven superados por una vanguardia más radical en las transgresiones formales, dedicada a una revuelta sistemática del campo de las artes y que, a la vez, quiere incidir en la sociedad. Para establecer con más claridad la identidad vanguardista en el cine, comenzaremos por cartografiar su cronología, sus espacios y sus intereses estéticos.

Pueden encontrarse algunas manifestaciones vinculables al cine de vanguardia previas a la I Guerra Mundial pero no es hasta que finaliza el conflicto que se dan las condiciones necesarias para su eclosión: salas, revistas, cineclubs y redes de contacto.

Las primeras salas permanentes de cine aparecen en Alemania en 1903, este hecho es el inicio de la emancipación del cinematógrafo de todos los espectáculos a los que acompañaba en sus proyecciones (música, baile, teatro, cabaret). No es hasta 1913 que el número de salas de cine es mayor que el de teatros²³⁸ y, a partir de entonces, los supera con creces. En el Berlín de los años 20 había tres óperas, 50 teatros, un centenar de cabarets y más de 300 salas de cine²³⁹. En Petrogrado en 1912 había 134 y en Moscú, 67. Como factores específicos para el surgimiento del cine de vanguardia están la aparición de salas especializadas y de cineclubs. Parece que el inventor de la expresión y fundador del primer cineclub fue Louis Delluc en 1920, sin embargo, hasta la aparición del

Sinematograf Lyum'era, *Nizhegorodskii listok* 4 de julio de 1896 en Richard Taylor y Ian Christie. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (London: Routledge, 1994), 26.

²³⁷Moholy-Nagy, *Pintura, Fotografía, Cine*, 70.

²³⁸Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste* (Classiques de l'Avant-Garde. Paris: Ed. Paris expérimental, (1975) 1994), 21.

²³⁹Richard (ed.), *Berlín 1919-1933*.

Club Française du Cinéma, fundado por Moussinac en 1923 no hay evidencias consistentes²⁴⁰. París fue un vivero de cineclubs y salas especializadas. Ricciotto Canudo pone a funcionar en 1921 el *Club des Amis du Septième Art* (C.A.S.A) pero no es un cineclub propiamente dicho; su actividad consistía en reuniones de artistas vanguardistas de distintas disciplinas para discutir y ver algunas películas. En 1925 aparece la *Tribune Libre du Cinéma* de Charles Léger y en 1927, la vanguardia de izquierda anima *Amis de Spartacus*, donde se proyectan películas prohibidas por la censura. La primera sala especializada de Francia aparece en 1924, es el Théâtre du Vieux-Colombiers, si bien algunos cinéfilos como Vuillermoz acariciaban la idea desde 1916²⁴¹. En 1926 se abre el mítico Studio des Ursulines, dirigido entonces por Tailler y Myrge. Este cine todavía funciona hoy como sala especializada en cine infantil. El Studio 28 es el otro cine gran especializado de la época y comienza su andadura en 1928. En Alemania destacan las veladas de difusión cinematográfica. El caso más significativo es la del 3 de mayo de 1925 en el Palacio de la UFA, en la que bajo el título *Der absolute Film*. Se proyecta cine abstracto alemán (Richter, Ruttmann) y al final, cierra la sesión *Ballet mécanique* (1924, Léger) y *Entr'acte* (1924, Clair). Esta sesión parece haber sido decisiva para que la abstracción alemana pasara de ser gráfica a realizarse con imagen real. En la Unión Soviética las proyecciones tenían que convivir en las salas con el cine americano, de hecho, Vertov se quejaba entrando los 30 de que sus películas no duraban en cartelera más de una semana. Pero también existían reuniones específicas para difusión de novedades cinematográficas del extranjero o los cine-tren.

Las revistas especializadas tuvieron también un papel importante, no sólo recogían críticas filmicas sino también artículos de los cineastas. Destacan en París, Berlín y Moscú *Cinéa-Ciné pour tous*, *Photo-Cine*, *Schémas*, *Illustrierter Film-Kurier*, *Der Filmspiegel*, *Kino-Phot* y *Novi Lef*. *Close-up* se erigió en enlace entre el cine europeo continental, el insular y el norteamericano. Entre las publicaciones generalistas también había algunas que trabajaban el cine de manera especial, como *L'Humanité*, gracias a que Leon Moussinac se convirtió en su crítico cinematográfico desde 1923.

²⁴⁰Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories* (Paris: Paris Experimental, 1995), 53.

²⁴¹Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, 57.

Paradójicamente, el declive del cine de vanguardia coincide con un factor que debía contribuir a su desarrollo: la celebración de su primer congreso. El Congreso Internacional de Cine Independiente en La Sarraz (Suiza) del 2 al 7 de septiembre de 1929. En este congreso se aprueba una resolución para facilitar la difusión del cine independiente, el cual se destaca que es “práctica y espiritualmente” distinto del cine comercial²⁴².

El periodo de entreguerras (1919-1933) acoge la producción de la vanguardia cinematográfica. En esos años las producciones culturales muestran el perturbador choque que produjo la experiencia de la guerra sobre la conciencia moderna. El trauma colectivo de la I Guerra Mundial y la intuición de la inminencia de la Segunda influyeron de una forma extrema en la actitud y en la producción cultural europea.

El eje de actividad fílmica más intenso en Europa lo dibujan París, Berlín y Moscú. Como hemos visto, estas tres ciudades son testigos del tránsito intenso de cineastas, de colaboraciones en películas, de intercambios de ideas y pueden entenderse como tres momentos de la dialéctica de la modernidad: detención, deconstrucción, proyección.

Lo más importante de la producción en calidad y cantidad se ubica en los años centrales de la década de los 20, siendo variables las fechas en función de cada país del eje que trabajamos. La primera película claramente de vanguardia la hallamos en Alemania en 1921²⁴³, es el *Opus I* de Walther Ruttmann, y la última que incluimos en este movimiento histórico es *L'Atalante* (Jean Vigo) en 1934, aunque ya se observan rasgos de tránsito hacia otro tipo de cine. Algún realizador como Jean Epstein mantendrá teorías y praxis vanguardistas ya bien entrados los 40, sin embargo, no forma parte de esta manifestación histórica y cultural concreta que es el cine de vanguardia porque responde exclusivamente a una subjetividad. Las fechas que manejamos para Francia son 1923-1934, para Alemania 1921-1931 y para la Unión Soviética 1923-1930, siendo en los tres

²⁴²“Résolutions du Congrès international du Cinématographe indépendant La Sarraz 1929” . Documento incluido en los extras del dvd Walther Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. Filmmuseum München, Bundesarchiv Berlin, ZDF/ARTE Mainz.

²⁴³Ruttmann comenzó a trabajar en esta pieza en 1919 pero no es hasta 1921 que se finaliza y presenta.

países los años más intensos 1924-1929.

Antes de que finalice la Guerra ya aparecen en París algunas películas que adelantan temas y técnicas de la vanguardia; destacamos *J'accuse* (1919), el filme antibelicista de Abel Gance. Gance lo remontará y sonorizará en 1938 tratando de denunciar la II Guerra Mundial que se aproximaba. De todas formas, el cine de vanguardia no se inicia hasta que entramos en los años 20. Algunos teóricos como Nouredine Ghali consideran *Fièvre* (1921, Delluc) la primera película de vanguardia francesa; en este trabajo, se aprecian las manifestaciones previas pero se considera que este cine no eclosiona hasta 1923, con títulos tan diversos y reseñables en un solo año como *Coeur fidèle* (1923, Epstein), *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923, Chomette), *La Roue* (1923, Gance) o *Le retour à la raison* (1923, Man Ray). La exploración de los orígenes del cine de vanguardia francés podría llevarnos hasta 1915 con la *La folie du docteur Tube* (Gance) pero no influye ni histórica ni estéticamente en la configuración de la vanguardia. La película responde solamente a experimentos de deformación de la visión ocular por medio de espejos y lentes, carece de toda intención más allá del experimento formal y, lo más importante, el filme no se difundió en la época y quedó guardado hasta que años después, queriendo Gance presentarse como pionero vanguardista, lo rescata y lo enseña por primera vez.

La vanguardia francesa tiene la peculiaridad de bifurcarse en un *mainstream*, más o menos comercial, la “vanguardia narrativa”, así denominada a partir de la obra del crítico norteamericano Richard Abel, y en una vanguardia radicalmente experimental y no narrativa, representada en su diversidad por Léger, Chomette, Clair, Deslaw, Autant-Lara entre otros.

El estudio de estas dos vanguardias nos remite a la discusión del estudio de una obra como fragmento o como obra completa. La estrategia de muchos cineastas como Gance, Dulac, L’Herbier, Delluc y Epstein (con sus matices) era recibir financiación para un melodrama romántico y banal de gran éxito comercial en la época y aprovechar para incluir secuencias vanguardistas cuando les fuera posible. Como caso paradigmático está *La Roue* (1923, Gance) que fascinó por sus partes dedicadas a la velocidad de la locomotora a todos sus contemporáneos, pero que sólo aparecen fragmentariamente diseminadas en un melodrama de insoportables dilemas incestuosos.

Ricciotto Canudo en el C.A.S.A (Club de Amigos del Séptimo Arte) pasaba solamente este tipo de fragmentos, que eran los que analizaban, trabajaban y loaban los vanguardistas de la época. Tampoco se puede decir, sin embargo, que estos cineastas de “vanguardia narrativa” despreciaran el melodrama. Jean Epstein, que es el cineasta más importante de esta corriente, realiza cinco películas exclusivamente narrativas y melodramáticas, sin rastro de elemento vanguardista alguno, cuando se cambia a la productora Albatros (1924-1926). Y el propio Epstein protesta contra la manera de ver el cine como fragmento practicada en el C.A.S.A:

“Lo que los absolutistas [del cine absoluto] retienen obstinadamente todavía hoy, censurando el resto, son los pasajes puramente plásticos (...) En *Coeur Fidèle* la jugarreta de pasar [la secuencia de] la feria ha desequilibrado mucho la manera en la que yo quiero que se comprenda la película”²⁴⁴.

El fragmento como objeto de visionado en lugar de la película entera, le confiere a la obra el carácter de no terminado y contribuye a la transparencia de los elementos que componen la película. Este era uno de los motivos que le hacían preferir a Man Ray el fragmento, como aseguraba en 1927 en *Close up*: “De la misma forma que se puede apreciar mejor la belleza abstracta de una obra clásica en un fragmento que en su totalidad, esta película [*Emak-Bakia*] trata de revelar los elementos esenciales del cine contemporáneo”²⁴⁵. Esta cuestión del fragmento (preferido también por Vuillermoz) o la del filme como un todo nos acerca también a la contradicción entre la voluntad artística y la producción de la obra como producto de masas²⁴⁶.

La llegada del sonoro marca el fin de la producción vanguardista para algunos cineastas en Francia (Clair, L’Herbier, Chomette, Gance...) pero otros continúan trabajando sus teorías de la imagen, incorporando el sonido pero sin dejar que el sonido limite la experimentación debido a un exceso de diálogo y a su tendencia

²⁴⁴Jean Epstein “L’objectif lui-même” en *Cinéa* 15 enero 1926 en Jean Epstein, *Écrits Sur Le Cinéma 1921-1953*. Tomo I. (Paris: Seguers, 1974) 127-128.

²⁴⁵Man Ray en Albera, *L’Avant-Garde au cinéma*, 76.

²⁴⁶Albera, *L’Avant-Garde au cinéma*, 147.

a narrativizar el cine. Epstein filma maravillosas obras de vanguardia en los 30 como *Mor Vran* (1931), *L'or des mers* (1932) o incluso en los tardíos 40, *La tempestaire* (1947).

En los años 20 encontramos el grueso de la producción vanguardista en Francia pero no dejaremos fuera de esta categoría ni las primeras películas de los 30 de Epstein ni algunas de las producciones de Jean Vigo como su *À propos de Nice* (1930), realizada a medias junto con Boris Kaufman, o *L'Atalante* (1934) porque el cine de vanguardia, entendido como manifestación histórica en el ámbito de la cultura, no puede cerrarse en la misma fecha que el momento histórico que lo genera, sino que ha de entenderse su propia idiosincrasia y sus prolongaciones que, en algunos casos como el de Epstein, responden a una subjetividad que permanece tras la llegada del sonoro y tras la II Guerra Mundial, cuando la vanguardia como fenómeno histórico ya se ha cerrado.

Alemania proyecta su primera película de vanguardia en 1921. El *Opus I* de Ruttmann es el primero de una serie de cinco y de toda una corriente dentro del cine de vanguardia con especial arraigo en Alemania: el cine abstracto. Para cuando esto sucede, Alemania tenía una industria cinematográfica propia que comenzaba a establecerse.

El general Ludendorff había fundado la UFA (*Universum-Film AG*) a finales de 1917 como herramienta de propaganda de estado durante la Guerra y ya en el año 18 la producción estaba en condiciones de hacer competencia real a las películas francesas, italianas y americanas que inundaban el mercado alemán. Los motivos son diversos: salas, estudios, distribuidora, capital, sistema de estrellas, producción en el extranjero.

En Berlín durante la Guerra aumentó el número de salas de cine, en 1914 había cerca de 195, en noviembre de 1918 ya eran 312 y en 1925, 342 con 147.612 plazas. La UFA decidió participar de la difusión fílmica y hacerse con salas propias. El UFA Palast de Berlín fue su sala más famosa pero llegará a tener cerca de 25 sólo en esa ciudad y 91 en Alemania. La expansión de sus filmes pasaba también por controlar la distribución, la *Universum-Filmverleih* tenía esa función. La UFA establece un *star system*: Pola Negri, Emil Jannings u Ossi Oswalda son algunos de sus productos más exitosos. Los elevados salarios de

estos actores sorprenden a los periodistas de la época; ya en enero de 1918 *Der Kinematograph* se quejaba de que los sueldos de las estrellas no paraban de subir, mientras que los actores de reparto y los extras trabajaban en condiciones penosas²⁴⁷. Otro de los factores de éxito fue la adquisición en marzo del 18 de unos grandes estudios pertenecientes a *Literaria Film* que se convertirían en su sede principal. Más de 800m² ya acondicionados para los rodajes. Y en 1920, se construyeron los grandes estudios arquitectónicos de Neubabelsberg, los más grandes de Europa y donde se construiría la distopia urbana de *Metrópolis*. La productora decidió también producir en el extranjero, algo que favoreció el estado alemán por sus intereses políticos. Europa del Este, el Cáucaso o Rusia fueron algunas de las zonas trabajadas, sin olvidar inversiones en compañías italianas o francesas.

En mayo de 1920 se aprobó la Ley de Cine en la que se establecía la censura para evitar que las películas tendieran a perturbar el orden, atacaran la religión o pusieran en peligro el prestigio de Alemania. La situación económica alemana tras la Guerra no permitía el aumento de capital que la UFA requería y en 1921 comenzó su proceso de privatización. La mayor parte de la empresa era propiedad del Banco de Alemania; en 1922 se produjo una fusión con *Decla-Bioscop*. Las norteamericanas *Metro Goldwing-Meyer* y *Paramount* comenzaron a ganar terreno en el mercado europeo y algunos cineastas alemanes de éxito se trasladaban a EUA para rodar. El primero fue Lubitsch, Murnau y Jannings siguieron el mismo camino. La estructura de la empresa cambió y de los 6.000 empleados que tenía en 1925, sólo quedaban 1.100 en octubre de 1926. La privatización, unida a los derroteros de la política alemana, y a una complicada situación financiera de la empresa debido a algunas grandes producciones con poco éxito en taquilla, permitieron al magnate de la prensa y colaborador de Hitler, Alfred Hugenberg hacerse en 1927 con parte del control de la UFA. La propaganda nazi tenía un nuevo medio; las temáticas de las películas se volvían más nacionalistas, míticas y agresivas y muchos de los antiguos trabajadores de origen judío fueron relegados o despedidos, adquiriendo más importancia personajes cercanos al régimen nazi como Thea von Harbou y Leni Riefensthal.

La UFA se convirtió durante la época de la República de Weimar en la productora

²⁴⁷Klaus Kreimeier, *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University California Press, 1999), 40.

más prolífica, sólo en 1921 fueron 641 las películas producidas. Se acaba adoptando la estrategia de producir menos filmes pero más costosos y largos, *Metrópolis* (1927, Lang) y *Los Nibelungos* (1924, Lang) son los ejemplos de un cine monumental. Sus producciones tenían un alto grado de permanencia en la historia del cine. Por ejemplo, en 1925 se produjeron 244 películas en Alemania, de las cuales 47 fueron producidas y distribuidas por la UFA; de éstas, cuatro se hicieron un lugar en la historia del cine (El *Tartufo* de Murnau, *Varieté* de E.A Dupont, Gerlach y su *Zur Chronik von Grieshuus* y *Wege zu Kraft und Schönheit* de Prager)²⁴⁸. La UFA produjo títulos tan diversos como *No quiero ser un hombre* (1918, Lubitsch), *El último* (1924, Murnau), *Frau im Mond* (1929, Lang) o *Der Blaue Engel* (1930, Sternberg).

La UFA no era la única productora alemana; *Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal* y *Prana-Film GmbH* produjeron *Nosferatu* (1922, Murnau), *Nero-Film* puso en marcha *La caja de Pandora* (1929, Pabst) y *Prometheus Film*, fue una productora comunista con filmes como *Jenseits der Straße- Eine Tragödie des Alltags* (1929, Mittler). Aún así, la UFA era una productora de referencia, tanto que Richter y Eggeling trataron de hacerle llegar su primer proyecto de cine abstracto para que se lo produjera y obtuvieron resultados.

En el cine de vanguardia alemán se pueden distinguir dos periodos: el primero hasta 1925, caracterizado por la abstracción, y el segundo, a partir de entonces y hasta 1932, caracterizado por un cine de lo real y un cine irónico ideológico. Las dos películas más tardías alemanas sobre las que trabajaremos muestran dos caminos muy distintos en el fin de la vanguardia. Una es una “fantasía musical de imágenes” titulada *In der Nacht* (1931, Ruttmann); este filme es un pastiche elaborado a partir de la copia de recursos de otras de películas contemporáneas francesas (como los filmes rítmicos de Dulac o la poetización de la naturaleza de Kirsanoff en *Brummes d'Automne* (1929)), y, sobre todo, de la toma de ideas del filme parisino e irónico de Eisenstein *Romance Sentimentale* (1930). La otra película muestra la deriva hacia lo real, es *Großstad Ziegeuner* [Gitanos de la gran ciudad] filmada por Moholy-Nagy en 1932; la pulsión hacia lo real se combina con tomas innovadoras para mostrar la vida cotidiana, los cantos y las violencias de esos nómadas urbanos.

²⁴⁸Ibídem, 101.

En el contexto de la Unión Soviética lo más exacto es manejar las fechas de 1923 a 1930. Tras la Revolución Rusa de 1917 se ponen en marcha unos precarios servicios de actualidades en los que trabaja Dziga Vertov pero la Guerra Civil hace que sea casi imposible conseguir película virgen suficiente para poner a funcionar verdaderamente la industria cinematográfica hasta 1923. La sección de actualidades del Comité Cinematográfico de Moscú edita el *Kinonedelia*, informativo semanal del que Vertov monta 49 ediciones. La ausencia de película para rodar nuevo material hace que se empleen imágenes que llegan de cualquier lugar, de cualquier camarógrafo o de cualquier bando, por lo que el montaje es la clave para acercar al pueblo ruso periódicamente la información desde un punto de vista concreto. La época del *Kinonedelia* fue para Vertov y para toda una generación de cineastas soviéticos como Esfir Shub su autoaprendizaje y la gran influencia de un cine documental muy marcado por el montaje y por la imagen encontrada. El cineasta era un *archi-tekton* o superobrero, un trabajador que construía el sentido montado imágenes. En 1919 comienza a editarse el *Kino Pravda*, parte visual del periódico comunista *Pravda*; Vertov trabajará también en su montaje. Además de la escasez de película, que llegaba a comprometer la periodicidad, las condiciones materiales de trabajo eran complicadas:

“Un semisótano de la calle Tverskaia. Está oscuro y muy húmedo. El suelo de tierra batida está lleno de agujeros. Se tropieza a cada paso. Grandes ratas hambrientas nos corren entre las piernas. Arriba, por los barrotes de la ventana, se divisan los pies de los transeúntes. Las tuberías gotean y tenemos los pies en el agua”²⁴⁹.

En estas circunstancias se trató de poner en funcionamiento la industria cinematográfica a través del decreto de nacionalización del cine del 27 de agosto de 1919. Se pretende crear una escuela cinematográfica estatal, regular el comercio y la industria del cine, organizar la producción y la temática, repartir el material y distribuir a los profesionales. Pese a la nacionalización, en 1922 el 99 % del mercado cinematográfico estaba todavía ocupado por el cine extranjero²⁵⁰ y en el 1924 los estudios nacionalizados trabajaban al 10 %

²⁴⁹Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Barcelona: Labor, 1974), 264-265.

²⁵⁰Lébédiev en *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930). Le système derrière la fable*, Paris: L'Harmattan, 1997: 54

de su capacidad, según el criterio de los autores del *Manifiesto de la Asociación Cinematográfica Revolucionaria*.

“En la mayor parte de los casos, la producción no corresponde a las exigencias del proletariado, ni sobre el plano ideológico, ni sobre el plano artístico. Falta cine científico y educativo. Las pantallas están ocupadas por la producción del Occidente burgués”²⁵¹.

Cineastas y artistas denunciaban esta situación, Vertov aseguraba: “El cuerpo del cine está paralizado por el terrible veneno del hábito. Nosotros pedimos que se nos de la oportunidad para experimentar con este organismo agonizante y para encontrar un antídoto”²⁵². O Mayakovski declamaba:

“Para vosotros, el cine es un espectáculo. Para mí es casi una concepción del mundo (...). Pero el cine está enfermo. El capitalismo ha cegado sus ojos con un puñado de polvo de oro. El comunismo debe rescatar al cine de las manos de sus guardianes especuladores. El Futurismo debe hacer que se evapore el agua estancada de la poltronería y la moral”²⁵³.

Y, aún así, es innegable que el precio de las localidades en el cine para los obreros había descendido desde la Revolución un 90 % y que el rural había comenzado a disfrutar de las primeras proyecciones cinematográficas (1.200 pantallas se habían instalado en el campo durante los años 20)²⁵⁴.

Se puede situar en 1923 la verdadera puesta en marcha de la industria cinematográfica soviética. En 1924 Vertov realiza su *Cine-ojo*, primera película reseñable de la vanguardia pese a la existencia de algunas experimentaciones previas. Los años que siguen ven florecer un cine vital, novedoso y

²⁵¹ *Manifeste de l'Association de la Cinématographie Révolutionnaire*, 27 février 1924 publicado en *Pravda* en Eric Schmulevitch (ed), *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930). Le système derrière la fable* (Paris: L'Harmattan, 1997), 99.

²⁵² Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 159.

²⁵³ Mayakovski en Ángel Fernández Santos y Vladimir Mayakovski, *Maikovski y el cine* (Barcelona: Tusquets, 1974), 65.

²⁵⁴ René Marchanel y Pierre Weinstein, *Le cinéma dans la Russie nouvelle (1917-1926)* (Paris: Aujourd'hui les introuvables, (1927) 1983), 108-114.

experimentador que, lamentablemente comienza a languidecer pronto, cuando el estalinismo traslada al arte sus necesidades políticas como necesidades culturales. El 27 de diciembre de 1927, durante el XV Congreso del Partido Comunista, Trotsky es expulsado del Partido y enviado a Turkmenistán; en enero del 29 ha de salir de la URSS y, en abril, en el XVI Congreso del PCUS, se aprueba el primer plan quinquenal. Estos importantes cambios políticos tuvieron un inmediato reflejo en la cultura. El XV Congreso tomó la determinación de intensificar su control sobre las artes, así que cuando se reunió la Conferencia de asuntos cinematográficos del Partido en marzo del 28 consideró finalizada la etapa anterior e inauguró una nueva en la que se propugnaba una “revolución cultural” en la que, según un editorial del *Sovetskii ekran*, el cine había de dirigirse “a millones”, con simplicidad, accesibilidad, con sencillez visual. En clave fílmica, entre el *Cine-ojo* (1924) y *El Hombre de la cámara* (1929), Stalin había logrado deshacerse de sus oponentes, acabar con una república soviética para convertirla en un imperio e imponer sus directrices culturales. En 1930 Vertov estrena su primer documental sonoro, *Entusiasmo*, y una de las dos primeras películas sonoras de la URSS. El 14 de abril de 1930, Vladimir Mayakovski, cabeza hiperactiva y fulgurante de la vanguardia soviética, se suicida. *Incidente terminado*²⁵⁵, se puede situar también en esta fecha simbólica el fin de la vanguardia en la URSS.

El cine de vanguardia tiene unos límites borrosos. No se puede forzar a la producción fílmica a entrar en unas fechas estrictamente económicas y políticas como son 1919-1933 que, si por una parte, enmarcan un periodo de manifestaciones sociales, culturales e ideológicas claramente diferenciadas, por otra, no se comportan como un reflejo automático de la infraestructura, sino como sus emanaciones. Además, ha de tenerse en cuenta la especificidad del medio que, en el último año de la década ve llegar las primeras películas sonoras. El sonido transforma en muchos casos el objeto de la búsqueda sobre la imagen que desarrolla la vanguardia y hace que el cine se acerque más a la narración. Así, trabajaremos también con películas que desarrollen temas o estéticas vanguardistas que se hallen en los primeros años 30 y rescataremos para el análisis algunas experiencias previas a 1920 que enriquezcan la nebulosa vanguardista de los 20.

²⁵⁵Referencia al poema incluido en la nota de suicidio del poeta.

Los límites de qué es y qué no es cine de vanguardia tampoco son nítidos. Las categorías tradicionales no son útiles. La autoría no es un criterio para discernir qué se incluye y qué no en el cine de vanguardia porque muchos autores abandonan la experimentación cuando llega el sonoro, como L'Herbier, otros realizan una sola película en su vida como Léger²⁵⁶, y otros intercalan cine vanguardista con melodramas convencionales como Epstein. A continuación delimitaremos conceptualmente el mapa de la vanguardia y citaremos algunos autores y filmes.

Las películas sobre las que trabajaremos no constituyen un género, es decir, no pueden ser definidas según los comportamientos y las acciones predeterminadas que se dan en un medio concreto. Son filmes muy heterogéneos que no supeditan su construcción ni a la narración ni a la acción: las relaciones causales estrictas dejan de ser fundamentales porque su interés no es contar historias, sino experimentar la modernidad. Los principales intereses de este cine son la imagen, el movimiento, el tiempo y la materialidad.

A nivel estético al cine de vanguardia le interesa la imagen, el movimiento y la experimentación. En cuanto a la imagen, el cine de vanguardia es un cine obsesionado por ver, por experimentar la visión de las nuevas imágenes puestas a disposición por esa suma de utopía técnica y de utopía social que es la modernidad. Esa fascinación hace que el cineasta de vanguardia trabaje la materialidad de la imagen, es decir, intensifique la presencia física en la imagen de lo real que la ha producido. Y esto lo hace de maneras diversas en función de la corriente de vanguardia, bien trabajando lo real documental (como se ve en *Les Halles centrales* de Kaufman o en el ciclo bretón de Epstein), bien mostrando los elementos técnicos que producen la imagen (por ejemplo la metacineematografía de Vertov en *El hombre de la cámara* y de Man Ray en *Emak Bakia*), bien variando las condiciones de generación de la imagen (es el caso de los rayogramas fílmicos de Man Ray y los experimentos lumínicos de

²⁵⁶La otra incursión cinematográfica en la vida de Léger será el guión para una parte de la película de Richter *Dreams that money can buy* (1947). Léger escribe la segunda parte, titulada "La chica del corazón prefabricado", un melodrama irónico cuyos protagonistas son maniqués. El recurso a los maniqués y a determinadas estrategias formales de repetición, objetualización y *stop-motion* vinculan reveladoramente los intereses temáticos y estéticos de esta pieza con su *Ballet mécanique* (1924).

Moholy-Nagy).

Este interés en la imagen lleva también al cine de vanguardia a una exploración sistemática del dispositivo, nutriendo así las películas de todo tipo de recursos formales como la deformación de la imagen a través de lentes, la superposición de negativos, los reflejos e incorporaciones de distintos espacios en el mismo plano, las solarizaciones, las imágenes en negativo, el montaje experimental, la aceleración o ralentización del tiempo. . . . Estos recursos no responden a una experimentación que acabe en sí misma, sino que es la forma en que el cine de vanguardia da salida a su interés en un aparato perceptivo modificado por la modernidad. Estos recursos le permiten recrear e intensificar esa vivencia a la vez que reflexiona sobre ella. Todo esto desemboca en un desafío a las convenciones perceptivas: modificación del tiempo, del espacio, de los vínculos causales, etc. para generar en el espectador un efecto de extrañamiento perceptivo que lo obliga a descifrar la imagen como si de una primera vez se tratara porque las convenciones establecidas han dejado de funcionar automáticamente. Este fenómeno conocido como extrañamiento nace en la Rusia formalista bajo el nombre de *ostranerie* y se extiende a Alemania como *Verfremdungseffekt*. Esto conlleva, a la vez, una subversión de lo preestablecido socialmente porque se presentan los hechos como nunca antes y se abre la posibilidad de pensar las cosas de manera distinta a la que convencionalmente se había extendido. Veamos como aquí Nichols relaciona estos recursos con el cine de lo real.

“Los elementos modernistas de fragmentación, extrañamiento (*ostranerie*, *Verfremdungseffekt*), *collage*, abstracción, relatividad, anti-ilusionismo y un rechazo general de la transparencia de la representación realista encuentran su materialización en el cine documental (...) Esas técnicas y aspiraciones nos hablan menos de una trayectoria desde el mundo social al ensueño estético que de una crítica de “una ideología de realismo” diseñada para “perpetuar una noción preconcebida de una realidad externa que hay que imitar e, incluso, para fomentar la creencia en la existencia de algún tipo de sentido común de todos los días para compartir una realidad secular.” [citando Jameson] Las técnicas de fragmentación, de desfamiliarización, suspendieron la creencia y activaron la incredulidad, la heterogeneidad radical y los cierres arbitrarios que caracterizan al cine de vanguardia, desrealizando la solidez

institucional y la respetabilidad cívica con la que Grierson buscaba dotar al documental”²⁵⁷.

El rasgo más destacable del cine de vanguardia es la fascinación por las posibilidades que el binomio tiempo-espacio materializaba en el movimiento, pues les permitirían renovar la imagen y la percepción. Esta fijación es observable en las películas y en los textos de los cineastas que trabajaban en nuestro eje París-Berlín-Moscú. Para Abel Gance el cine era “una fantástica síntesis del movimiento del espacio con el movimiento del tiempo”²⁵⁸. Germaine Dulac, fascinada por las películas sobre el movimiento de las plantas acelerado, llevaba la *Germinación de una judía* a todas sus conferencias y no dudaba en sentenciar: “He querido mostraros que el movimiento y sus combinaciones podían crear emoción sin necesidad de hechos ni de peripecias, y he querido gritaros: conservad el cine por sí mismo: el movimiento, sin literatura”²⁵⁹. Epstein concluía que “todas las escuelas, todos los estilos del cinematógrafo están al menos de acuerdo sobre que el cinematógrafo es el medio de expresar el movimiento, de comprender el mundo en su auténtica movilidad”²⁶⁰.

Las tesis de los vanguardistas alemanes no diferían a este respecto. Hans Richter aseguraba que “la orquestación del tiempo era la base estética de esta nueva forma artística [el cine]”²⁶¹ y Ruttmann aspiraba a pintar con el tiempo porque el cine “es un arte plástico con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado concluyente, sino en el devenir temporal de una revelación a partir de otra”²⁶². Laszlo Moholy-Nagy sentenciaba: “Meta de la película: (...) organización del ritmo a partir de lo visual – en vez de una trama literaria o teatral, una dinámica óptica – . Mucho

²⁵⁷Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde” *Critical Inquiry* 27, n° 4 (Summer, 2001) : 593-604.

²⁵⁸Gance en Ronald H. Blumer, “The Camera as Snowball: France 1918-1927” *Cinema Journal* 9, no. 2 (Primavera, 1970): 36

²⁵⁹Dulac en Ghali *L’Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, 163.

²⁶⁰Jean Epstein, “Bilan de fin de muet”, conferencia del 13 de diciembre de 1931 en Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 229

²⁶¹Hans Richter, “Chevalet-rouleau-film” en *Dada Cinema* [Dvd] (París: Centre Pompidou, 2005),14.

²⁶²Walther Ruttmann, “Cine y arte” (entre 1913 y 1917) en Walter Schobert, *El cine alemán de vanguardia de los años veinte=Der Deutsche Avant-Garden Film der 20er Jahre* (München: Uwe Nitschke, Angelika Leintner, 1989), 6.

movimiento, incluso llevándolo hasta la brutalidad”²⁶³. Y Vertov, al hablar de los temas que debe tratar el cine, lo denomina “arte del movimiento”: “Lo psicológico impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de parecerse a la máquina. No tenemos ningún motivo para conceder al hombre de hoy lo esencial de nuestra atención al arte del movimiento”²⁶⁴.

Cada uno con sus matices, todos ellos buscaban explotar la potencialidad del cine para expresar las novedades que la modernidad dejaba entrever en cuanto a movimientos, tiempos y espacios desconocidos, a un nivel físico, filosófico e incluso metafísico.

Los discursos de estos cineastas que acabamos de repasar brevemente confirman nuestra tesis de que el interés principal del cine de vanguardia era la expresión del movimiento y sus tiempos. Sin embargo, no se puede estudiar el cine de vanguardia recurriendo sólo a las reflexiones de los cineastas, ha de cotejarse la propuesta teórica con la práctica y estudiar las sugerencias de otros teóricos. Es en esto en lo que falla la obra de Nouredine Ghali *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt* publicada en 1995. Su trabajo de escrutinio de fuentes contemporáneas al cine de los 20 es encomiable y resulta muy útil para trabajar cada una de las facetas y autores pero su devoción por este cine lo lleva a seguir todas las indicaciones de los autores de vanguardia sin realizar ningún trabajo de crítica o de síntesis teórica más allá de los textos.

En general se puede entender que el cine de vanguardia pretende ser una exploración del movimiento a través del tiempo en la que el papel principal lo tiene la imagen, la visión, el ojo moderno, todos ellos renovados por su captación mecánica del entorno. Repasando el estado de la cuestión sobre el cine de vanguardia encontramos como definitorio el interés por el movimiento en el tiempo y la subversión de las formas, los contenidos y las instituciones.

François Albera, que trabaja la vanguardia en el cine más que el cine de vanguardia en su *L'Avant-garde au cinéma* (2005), establece tres categorías: un cine de espectador (mayoritariamente practicado por los surrealistas, a la espera en su pasividad de un encuentro fortuito de carácter surreal), un cine de

²⁶³ Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, 113.

²⁶⁴ Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 154.

guiones (destinados a no ser realizados) y un cine de experimentación material. Y al hablar de esta última categoría describe lo que entiende por ese cine de la vanguardia:

“Un cine destructor del cine como institución tanto social como simbólica que empieza por la fabricación de películas no conformes al modelo habitual de estas producciones: no destinadas a salas de proyección, sin unidad de conjunto, conociendo estados provisionales y evolutivos”²⁶⁵.

Son películas que “exceden la categoría de “filme” a todos los niveles”²⁶⁶ y “todos sus parámetros van a contrapié de la definición de cine que los celadores y zelotes del cine como “arte” aceptan y perpetúan”²⁶⁷. Su caracterización del cine de vanguardia francés deja abiertos los límites. Albera centra el análisis concreto del fenómeno en tres películas que para él condensan la raíz de la vanguardia en el cine: *Le retour à la Raison* (1923, Man Ray), *Entr’acte* (1924, Clair) y *Le Ballet mécanique* (1924, Léger).

Patrick De Haas en su *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (1985) comparte con Albera esa idea de la subversión, aunque De Haas habla del plano estético y epistemológico únicamente. Para él, el cine puro se opone a la narración (por ende a la causalidad y a la homogenización normativa de lo real) y ataca la perspectiva y su idea del único punto de vista. Las técnicas que emplea el cine de vanguardia para atacar el espacio “homogéneo, ilusionista, de la representación clásica”²⁶⁸ son la abstracción, los juegos con lo plano y la profundidad, la inclusión del cineasta en la película, la división y multiplicación de la imagen, las nuevas máquinas, las ilusiones ópticas, el metacine, el ralenti, la aceleración y los primeros planos, las repetición, la multiplicación de los puntos de vista, la comprensión del cine en sentido amplio y el trabajo sobre la materialidad²⁶⁹.

El análisis de Albera es más completo. Trabaja el cine de vanguardia como parte

²⁶⁵ Albera, *L'Avant-Garde au cinéma*, 73.

²⁶⁶ *Ibidem*, 73.

²⁶⁷ *Ibidem*, 73.

²⁶⁸ De Haas, *Cinéma Intégral*, 171.

²⁶⁹ *Ibidem*, 171-233.

de un fenómeno más amplio que es el recorrido histórico, político y estético de la vanguardia. Esta perspectiva ilumina el concepto, lo contextualiza y le da coherencia histórica, lo que contribuye a su comprensión más integral. Sin embargo, su trabajo no se asoma a los límites estéticos borrosos del fenómeno, que lo enriquecen y complejizan.

Algunos autores han intentado lidiar con estos límites por medio de una taxonomización que, si bien por una parte pone un cierto orden, por otra parte ni clarifica los límites, ni explica la complejidad del fenómeno, sino que tiende a petrificar una percepción limitada y alejada de la realidad histórica y fílmica del momento. Richard Abel elaboró una categoría de gran éxito entre académicos por evitarles lidiar con el problema de la narración en la vanguardia. En su libro *French Cinema, The First wave 1915-1919* (1984) establece la existencia de una “vanguardia narrativa” para el cine francés en la que se incluyen autores y filmes de controvertida filiación vanguardista en lo práctico, que no en lo teórico. Abel argumenta que la modernidad francesa está muy influida por un contexto cultural realista y simbolista que modifica su aprehensión. Estas corrientes mantienen la idea de que la realidad ha de ser percibida y presentada a través del filtro de una subjetividad trascendente, de un temperamento o de una imaginación individual que hace que la visión francesa de la modernidad tienda más a la narración, al relato de historias mediadas pero ya no por una subjetividad individual, sino más bien por un conglomerado de subjetividades:

“Definir la vanguardia narrativa, como prefiero denominarla, simplemente como un intento de crear un cine subjetivo a través de las llamadas técnicas impresionistas o dispositivos, simplifica enormemente o excluye gran parte de lo que sucede en los discursos y en los procesos narrativos de películas importantes (...) A mayores, lo que se ha tomado por subjetividad en algunos filmes, no es en absoluto un estado mental individual de un personaje, sino una especie de conciencia colectiva, una interrelación de muchas percepciones y sentimientos de personajes, un experiencia cambiante de lo subjetivo a lo omnisciente”²⁷⁰.

²⁷⁰Richard Abel, *French Cinema :The First Wave, 1915-1929* (Princeton: Princeton University Press, 1987), 280-281.

Esta vuelta teórica le permite a él y a los siguientes analizar sin discusión como cine de vanguardia toda obra narrativa elaborada por un grupo de cineastas, muy sensibles estéticamente, cercanos a círculos vanguardistas y dinamizadores de la producción de autor o “artística” pero que no hacían necesariamente un cine de vanguardia. Así trabaja como parte de lo mismo filmes tan anodinos como *La femme de nulle part* (1922) de Delluc y filmes tan especiales dentro de la vanguardia como *Finis Terrae* (1929) de Epstein solamente por formar parte de un grupo de cineastas narrativos con una sensibilidad más allá de lo convencional. La cronología de Abel es asimismo demasiado ajena a la idiosincrasia del cine de vanguardia, pues empieza en 1919, al acabar la I Guerra Mundial, y se cierra en 1929, con la llegada del sonoro. Si algunos cineastas cambiaron su perspectiva fílmica al llegar el sonido, otros trataron de integrar el sonido en la misma teoría del cine, haciendo que funcionara con la imagen del mismo modo que antes la imagen sola, ejemplo de ello en el contexto que trabaja Richard Abel son Dulac y Epstein.

Esa especial sensibilidad de algunos grupos de cineastas franceses ha llevado a que su condición de vanguardia sea definida en función de un rasgo común de sus películas, como el recurso al sueño y a la ensoñación. Marie Martin trabaja esta idea en su tesis defendida en 2008 *Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)*. Para Martin, el sueño deviene “noción operatoria” para pensar la vanguardia francesa de los 20:

“Mi tesis sostiene la hipótesis (...) de que la captación y restitución del sueño como trabajo y efecto es el motor e instrumento privilegiado en los años 20 que genera lo que le es común a una vanguardia que ha de entenderse como una circulación y una dinámica compleja más que como una multiplicidad de antagonismos”²⁷¹.

Sí es cierto que en el cine francés hay una cierta tendencia a la subjetividad,

²⁷¹Marie Martin “La poétique du rêve: une notion opératoire pour penser l'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920”: 2, resumen de su tesis Martin, Marie. “Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)” Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2008.

al ensueño y a la melancolía. Y es evidente que, por ello, su modernidad y su vanguardia tienen algunos rasgos diferenciales, como que tiende más a la narración (lo que responde también a una estrategia para hallar productor y difusión) y que hace del melodrama la base de parte de su cine, como podemos ver en el siguiente fragmento de Prosper Hillairet a propósito de su análisis de *Coeur Fidèle* (1923, Epstein):

“*Coeur Fidèle* contribuye también a la creación de un personaje capital del cine francés. Mientras que el cine expresionista alemán inventa toda una galería de monstruos (...) y el cine americano inventa el hombre ordinario, el hombre de las masas como héroe, el cine francés tendrá también su héroe: el enamorado”²⁷².

Esto no puede, sin embargo, llevar a afirmar que toda narración francesa en los 20 con una sensibilidad estética específica sea vanguardista. La vanguardia cinematográfica de los 20 se define por la exploración del movimiento, por los experimentos con la imagen y por la subversión del campo fílmico, estos elementos no están presentes en todas esas películas y autores de la llamada “vanguardia narrativa”. Y es más, si nos libramos de categorías constrictivas, ese espiritualismo fílmico se ve enfrentado claramente a una vanguardia muy radical y material tanto en Francia (Léger, Chomette, Clair, Deslaw) como fuera de ella (Ruttman, Richter, Vertov), que ayuda a clarificar qué películas son vanguardia. Si por estos criterios nos dejáramos guiar habría que incluir a la mayor parte de películas alemanas de los 20 que, centradas en una cierta subjetividad colectiva del temor al monstruo, resultan incluso mucho más experimentales que muchas películas incluidas en esa “vanguardia narrativa” como pueden ser *Prométhée banquier* (1921, L’Herbier) o *Le silence* (1920, Delluc).

Algunos teóricos prefirieron dividir en una “primera ola” y una segunda para poner en valor la labor de los cineastas narrativos franceses en la renovación fílmica de los años 20. Jean-André Fieschi y Noël Burch defendían esta tesis en su artículo *La première vague* publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1968 en un intento de reivindicar la modernidad de este cine, según ellos, denostado en la época. Destacan el trabajo sobre el sujeto moderno, las novedades en

²⁷² Prosper Hillairet, “*Coeur Fidèle*” de Jean Epstein. *Le ciel et l’eau brûlent* (Côté Films. Vol. 10. Crisnée: Yellow now [Le Kremlin-Bicêtre] diff. Belles lettres, 2008), 86.

la manera de organizar el relato, el trabajo de renovación formal para lograr la máxima explotación de las posibilidades comunicativas de la imagen y la concepción del cine de manera específica y no dependiente de otras artes. Fieschi y Burch inciden especialmente en la importancia de estos cineastas en el desarrollo del cine posterior, nombrando a Resnais, Bergman o Antonioni como deudores. El artículo destaca un elemento importante de este grupo, que en nuestro trabajo es el engarce con la vanguardia: un desinterés específico por la narración. Empleando una cita de Germaine Dulac nos recuerdan lo que este grupo proponía: “El papel de cine es emocionarnos por el juego de movimientos y no por la idea de una acción que provoque esos movimientos”²⁷³. La perspectiva de Fieschi y Burch es finalista y ahistórica en el sentido de que, en la época de la *Nouvelle vague*, leen fenómenos anteriores que pudieron influir en ese movimiento de manera completiva, el cine de los 20 como germen de la *Nouvelle vague* tan en boga en la época en la que se escribió ese artículo.

Las dificultades para incluir a esa “primera ola” en vanguardia llevaron en el 1974 a que Bordwell en su tesis doctoral los denominara “cine impresionista francés”, siguiendo a Langlois. A esto se opone Richard Abel, para quien la referencia al impresionismo oculta la vertiente de modernidad específica de esa “vanguardia narrativa”. Todos estos malabares para poder integrar por medio de categorías a esos primeros iniciadores franceses no existen a la hora de trabajar al resto de la vanguardia, lo que nos demuestra el estatus de colindante pero distinto de la mayor parte de estos filmes narrativos.

La imprescindible historización del cine de vanguardia no siempre ha sido tenida en cuenta por todos los teóricos. La obra de Jean Mitry *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives* (1974) es un ejemplo de ello. Mitry define nuestro campo de estudio con el término más laxo de cine experimental. Así entrarían en consideración aquellos autores que investigaran y experimentaran para mejorar el lenguaje fílmico. Otra objeción a la obra de Mitry es que vincula el nacimiento del cine de vanguardia al deseo de prolongar el campo de experimentación de la pintura, lo que es una visión cronologicista y limitada del fenómeno. Y, por último, el libro estudia aparte y muy brevemente el recorrido documental como una actividad próxima pero paralela y no como fruto del desarrollo propio del cine de vanguardia.

²⁷³Burch y Fieschi, “La Première Vague”: 24.

La vinculación del cine de vanguardia con una extensión de las inquietudes del campo pictórico no es exclusiva del libro de Mitry y, sin embargo, el abordaje que otras monografías hacen es más apropiado y específico. Patrick de Haas en su *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (1985) limita esa relación a un tipo de cine determinado dentro de la vanguardia y no a la vanguardia cinematográfica como un todo.

El editor de *Dada and Surrealist film* (1996) Rudolf E. Kuenzli propone una perspectiva de trabajo interesante, pues se preocupa por entender el cine surreal y el dadá desde la perspectiva de los mecanismos puestos en marcha para la recepción del público, es decir, no trabaja tanto el complejo campo de la recepción del cine de vanguardia, como los procesos pensados desde el emisor para el receptor.

Torreiro y Cerdán coordinan un libro que propone repensar juntos el documental y la vanguardia. Documental y vanguardia constituyen en su mayoría una práctica “periférica”, de carácter “para-industrial” y “alejada de las rigideces y de los límites impuestos por los magnates de lo decible”²⁷⁴. Este enfoque se relaciona con nuestra caracterización del cine de vanguardia como un cine apegado a lo real, y con ello no nos referimos estrictamente a la generación de un documento, o de una estética epidérmica de realidad, sino y también a la desmistificación de los procesos productivos de la imagen.

Dentro de la producción de vanguardia encontramos una serie de corrientes diferenciadas: el cine abstracto, las sinfonías urbanas, el cine de vanguardia con cierta narración, el cine surrealista, la animación de vanguardia. Son corrientes heterogéneas, abiertas, borrosas en sus límites y amplias que nos sirven para comprender sobre qué incidía el trabajo fílmico en cada caso. Estas modalidades no agotan ni integran la totalidad de prácticas, a veces podría llegar a ser necesario hacer una categoría para cada filme. Su objetivo es facilitar la elaboración de una cartografía de las tendencias principales y de los elementos que las vinculan entre sí. Las tres tendencias más generales son la abstracta, la sinfonía y la moderadamente narrativa.

²⁷⁴Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (eds), *Documental y Vanguardia* (Signo e Imagen. Madrid: Cátedra, 2005), 9.

El cine abstracto, puro o integral, según las diversas denominaciones que se le han dado, canaliza su interés en la expresión de la energía acumulada en el movimiento. Trata de orquestar el tiempo a través de la sucesión supuestamente rítmica de las imágenes como base de su práctica. No hay tiempo histórico, ni narrativo ni causal, solamente el ritmo. Los intervalos o secuencias rítmicas podrían fluctuar hasta el infinito. La búsqueda principal para dar unidad a sus creaciones es relacionar cada parte con el todo a través del ritmo, aunque debido a la preeminencia espacial del sentido de la vista frente a lo temporal del oído²⁷⁵, las películas abstractas no siempre son eficaces si los ritmos son lentos y poco repetitivos.

Hay películas abstractas pintadas, las hay de imagen real y hay fragmentos o recursos de cine abstracto en películas figurativas. Dentro del cine abstracto gráfico están los cuatro *Opus* de Ruttmann, elaborados entre 1919-21 y 1924, la *Sinfonía diagonal* (1924²⁷⁶) de Eggeling y Richter, los *Rhythmus 21, 23 y 25* de Richter polémicamente fechados²⁷⁷ y los *Studie* de Fischinger entre 1929 y 1933. La abstracción con imagen real la podemos encontrar en algunos filmes de Germaine Dulac como *Étude cinématographique sur une arabesque* (1929) por medio de analogías visuales rítmicas, en *Ein Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (1930) de Moholy-Nagy por medio de la luz y, empleando el agua, destaca una película fuera de nuestro eje de estudio, *H₂O* (1929, Steiner) de Estados Unidos de América. Sin embargo hay abstracciones de agua en momentos concretos de películas no abstractas como *Regen* o *Berlín* entre muchas otras. Las abstracciones con imagen real se centran mucho en la materialidad de los

²⁷⁵Jean. Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. (Cinéma : 2000 : Deux Mille. Paris: Seghers, 1974).

²⁷⁶Esta película fue gestándose desde que Eggeling y Richter se conocen en 1918 y comienzan a trabajar juntos en los rollos de papel pintado. Asimismo algunas fuentes recomiendan tomar con cautela las fechas ofrecidas por Richter (*Dada Cinema*, Centre Pompidou 2005).

²⁷⁷Puede que fueran del 24 y no del 21. Como hemos dicho, algunos críticos sospechan que Richter los titula con una fecha (dudosa) para así disputarle a Ruttmann la primicia. Schobert es uno de ellos (Schobert, *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*). Además, el trabajo intermitente con Eggeling en esa época, la inclusión de fragmentos de cosas hechas entre ambos en algunos de *Rhythmus*, etc. (Stephen Foster (ed), *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-garde* (Ed. MIT, Cambridge, London. 1998) nos llevan a situarlos en los primeros años de los años 20 pero a considerar la posibilidad de que los números que acompañan a cada *Rhythmus* (21, 23 y 25) no correspondan exactamente a sus años de producción.

elementos con los que juegan: la luz en las superficies metálicas, las texturas del agua, los brillos, las densidades, y en los diversos movimientos que pueden generar esos materiales (ondulaciones, círculos, espirales, líneas).

Los filmes no abstractos que incorporan partes abstractizantes realizan una operación de integración de ritmo puro abstracto con el ritmo de lo real concreto en la película. De este modo, el filme genera una interesante reflexión plástica sobre la desobjetivización de la experiencia, del entorno y de la visión y, a su vez, iguala el funcionamiento de la primera y de la segunda naturaleza en la modernidad.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927, Ruttmann) comienza con una abstracción de agua, luego una dibujada con líneas rectas, cuadrados y círculos que derivan en barreras dibujadas para dar paso a barreras de paso a nivel reales y al tren, imagen concreta, que se desdibuja y abstractiza por la velocidad. El *Ballet mécanique* (Léger, 1924) genera ritmos igualando objetos y sujetos y emplea planos muy cerrados, que lo hacen tender a la abstracción y descontextualización (de espacios y de tiempos, como el cine abstracto en tanto que obra completa). Estas intenciones las expresa Richter en su artículo “Caballete, rollo, película”:

“Queríamos encontrar una solución que no fuera puramente subjetiva. Nos sentíamos definitivamente preparados, esperando, a sacrificar todo aquello que fuera necesario de la expresión espontánea individual con tal de clarificar y purificar el material – la forma y el color – hasta que este principio fuera puramente expresivo”²⁷⁸.

Esa búsqueda de un campo de producción autónomo para generar un arte puro, del que hablamos en el apartado de la configuración histórica, se confirma con estas palabras. Hay que reseñar que este arte puro va con los tiempos: se mecaniza, se objetiviza, desafía a la noción tradicional del arte, en definitiva, se sumerge en su contexto histórico, manteniendo así esa tensión entre lo puro absoluto y lo histórico y social.

La desobjetivización de la producción cinematográfica de vanguardia ha

²⁷⁸Richter, “Chevalet-rouleau-film”: 11.

favorecido la abstracción. Moholy-Nagy creó una máquina generadora de luces y sombras, la cámara de cine filmaría los matices que desprendiera la máquina de luces: no hay protagonista más allá de la luz (una radical metacinematografía) y el sujeto-director se inhibe de mediar con ninguna realidad, pone dos máquinas a funcionar y ellas generan la obra en su colaboración. Man Ray hace algo similar al poner los objetos sobre el celuloide para sus rayogramas, el autor no interviene pero tampoco la máquina, es el objeto sobre el celuloide. La desobjetivización de los protagonistas de las películas vanguardistas se produce al sustituir a las personas por objetos, al objetualizar a las personas y al descontextualizar las imágenes filmadas. El caso del *Ballet mécanique* (1924) de Léger es claro a este respecto.

Las formas geométricas, los juegos de luces y sombras, la mostración de los diferentes ritmos son elementos del cine abstracto pero también de las sinfonías urbanas. Éstas generan esos ritmos por medio del material real y cotidiano de la urbe. El inicio de *Berlín* nos habla explícitamente de estos vínculos pero también lo hace la estructura de la sinfonía urbana: variaciones del ritmo por intervalos, elemento fundamental, a lo largo de un día entero en una ciudad moderna.

Ese día suele ser una condensación figurada del tiempo para representar el carácter cíclico y cotidiano de la vida. Debido a este interés en la repetición, algunas sinfonías no representan un día en la ciudad, sino un fenómeno cíclico de esa ciudad, como la lluvia en *Regen* (1929, Ivens) o el carnaval en *À propos de Nice* (1930, Vigo y B. Kaufman). Los protagonistas de estas películas son en primer lugar la ciudad y sus estados, las personas que la habitan y los objetos que, en gran medida, la organizan: a nivel productivo (las máquinas), a nivel espacio-temporal (los medios de transporte), a nivel visual (los edificios y su fisonomía). El protagonista colectivo que es la ciudad se traslada alegóricamente a la máquina (como ritmo, como cine, como transporte, como productora, como ciudad-engranaje, el conjunto de mecanismos configuran el todo), en algunas películas la ciudad se personifica en la mujer, como vemos en *El hombre de la cámara* (1929, Vertov).

Las sinfonías urbanas son una síntesis de espacios, de tiempos y de ritmos de la ciudad moderna. En la ciudad se aglutinan vivencias heterogéneas, contradictorias, múltiples, fragmentadas que crean un todo-mosaico que

encontrará en el cine, con su fragmentación de planos y su montaje, el modo de expresión idóneo. La ruptura de una linealidad espacial y temporal que ha dejado de existir en la caótica ciudad, toma forma artística con el cinematógrafo: el contenido halla su forma, y ésta es el propio contenido. Estas características están indisolublemente unidas a la época, por eso, los años de las sinfonías urbanas son los 20 e inicio de los 30. La vanguardia trata de trasladar al espectador por medio de la experimentación formal las modificaciones productivas y cognitivas vividas en la sociedad moderna, cuyo epítome es la ciudad.

Las sinfonías urbanas más reseñables son *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) y *El Hombre de la Cámara* (1929, Vertov). En ellas hay secuencias muy similares que, según Noguez, se explican por la difusión de una sinfonía previa, *Moscú* (1927), producida por Mijail Kaufman y Kopalín, que pudo haber trasladado hasta Berlín las ideas del cine-ojo. Noguez afirma que “el trabajo dzigavertoviano (película y texto) es innegablemente anterior al de Cavalcanti y Ruttmann por lo menos sobre dos puntos: el rechazo al cine “interpretado” y la voluntad de filmar “la vida al imprevisto”, por una parte, y la práctica del montaje analógico, por otra”²⁷⁹. El problema de esta hipótesis es que según Noguez, *Moscú* se perdió durante la guerra y no es certificable. El filme no se perdió y su visionado revela similitudes sorprendentes entre *Berlín, Moscú* y *El hombre de la cámara*. La película narra un día en la ciudad de Moscú, los trabajos, los desplazamientos, las principales atracciones turísticas de la ciudad, los deportes, el ocio. La secuencia de las secretarías es en el caso de *Moscú* una secuencia en la oficina de correos; las telefonistas trabajan cada vez más rápido y podemos ver simultáneamente a la gente que habla por teléfono y a ellas conectando las llamadas. Las imágenes de estas telefonistas han sido reutilizadas para *El hombre de la cámara*. Lo más sorprendente del filme es que no sólo estas imágenes han sido reutilizadas, sino otras secuencias (el perro disecado, el caballo a ralentí, tomas desde el techo del tren). Este hecho plantea una interesante incógnita sobre el nivel de participación de Kaufman en las películas de Vertov más allá de ser el camarógrafo.

Ciertamente, Vertov escribe, filma y difunde sus teorías desde, como mínimo, 1922. Otra posible vía de difusión es su hermano Boris Kaufman, que vivía en

²⁷⁹Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives* (Paris: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, (1979) 1999), 69.

Paris en los años 20 y con quien mantenía correspondencia, o a través del pase de fragmentos del *Cine-ojo* (1924) en la *Exposición de Artes Decorativas* de París en 1925. Esto sigue sin explicar la extrema similitud de algunas secuencias.

La cercanía a nivel teórico puede estar en el “espíritu de la época” y su amor por la imagen real. El cámara de *Berlín*, Karl Freund, aseguraba en una entrevista a *Close up* en 1929 cómo se ocultaban para filmar al imprevisto (al igual que Vertov y sus hermanos) y exponía su concepción de qué imágenes valían la pena. Su concepción es muy similar a la de los Kaufman, puesto que consideraba que la filmación improvisada “es el único tipo de fotografía que realmente es un arte ¿por qué? Porque con él uno puede fotografías la *vida* (...) ¡Ah! Eso es fotografía en su más pura forma...”²⁸⁰.

La primera de todas las sinfonías no es europea. Data de 1921 y se filma en EUA, *Manhatta* (1921, Strand y Scheeler). Es una película absolutamente documental, como las ya mencionadas. Hay, sin embargo, sinfonías ficcionadas como *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti). Algunos también incluyen *Paris qui dort* (Clair, 1923) en el grupo pero, bien al contrario, no es sino la observación de la ciudad inmóvil, antítesis del estudio de la orquestación de los cambios rítmicos de una ciudad que es la sinfonía urbana.

En el origen de la configuración de las sinfonías urbanas radican dos influencias, las películas locales o exóticas del cine primitivo, en cuanto documentación de la vida urbana, y los ballets mecánicos, en cuanto exacerbación de la vivencia moderna, experimentación de nuevas estructuras constructivas y ensayo de influencia cognitiva sobre el público. Una influencia es específicamente cinematográfica y la otra, vanguardista.

La primera representación fílmica de la ciudad es la brevísima y emocionante película de escasos tres segundos que Louis Le Prince filmó del ajeteo del Puente de Leeds en 1888 (seis años antes de que los Lumière patentaran su cinematógrafo). Transeúntes, carros, caballos, hoteles y edificios victorianos asoman por la ventana de este pequeño filme; podemos ver el ajeteo y la aglomeración de la modernidad de finales del s.XIX. Tras la misteriosa

²⁸⁰Karl Freund en Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 173.

desaparición de Le Prince y sus artilugios en 1890 durante un viaje en tren²⁸¹, todavía fueron los hermanos Skladanowsky quienes tomaron la delantera a los Lumière, no sólo filmando ciudades, sino haciendo una presentación pública y de pago por su espectáculo fílmico y multimedia *Nebula*, en el que las catástrofes arrasaban una ciudad. El ansia por registrar la vida en la ciudad dio a luz proyectos como el de Albert Kahn, quien puso en marcha desde Francia un grupo de cineastas profesionales para filmar ciudades de 48 países desde 1909 hasta el crack del 29. Este proyecto se semeja a la iniciativa de los Lumière para traer imágenes del todo el mundo a las salas europeas. Podemos ver iniciativas similares en la vanguardia; Vertov pone en marcha la “Revolución de los kinoks”, un ejército de camarógrafos viaja por todo el país para obtener las imágenes más sorprendentes siguiendo los principios del cine-ojo, este experimento da lugar a *La sexta parte del mundo* (1926). Otro ejemplo similar lo tenemos en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927), película en la que se unifican imágenes de diversas fuentes gracias al montaje. Las filmaciones que se emplearon habían sido tomadas por realizadores anónimos durante más de un año partiendo del objetivo que Carl Mayer le propuso a Ruttman para este filme: retratar la ciudad a través de melodías de imágenes. El criterio que se seguía para seleccionar las imágenes era, según Ruttman, la buena integración rítmica en todo comprendido como un engranaje sinfónico, y así nos da una de las claves definitorias de las sinfonías urbanas:

“Durante la edición se hizo evidente cuán difícil era visualizar la curva sinfónica que yo tenía en mente. Muchas de las fotografías más bellas tuvieron que ser desechadas, porque aquí no se trataba de integrar un libro de estampas, sino más bien de algo así como la estructura de una máquina compleja, que sólo puede funcionar si aun la más pequeña de sus partes encaja con máxima precisión con las demás”²⁸².

El antecedente estético del que hablábamos, el ballet mecánico futurista, presenta fuertes similitudes con las sinfonías urbanas en la concepción de la obra, en

²⁸¹Jean-Jacques Aulas y Jacques Pfenf, “Louis Aimé Augustin LePrince, inventeur et artiste, précurseur du cinéma” 1895, n°32, Varia, 2000 (consultado: octubre 2008) <http://1895.revues.org/document110.html>

²⁸²Walther Ruttman, “Berlín, sinfonía de una gran ciudad” en *Lichtbildbühne* 27 mayo 1927 en Schobert, *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, 82.

el montaje, en el lugar concedido a la máquina (creadora del ritmo y guía del comportamiento humano) y en parte de las finalidades cognitivas que persiguen. El ritmo mecánico es el elemento predominante en el montaje y en la actuación de los objetos o personas mecanizadas; se rechazan las técnicas narrativas tradicionales y se recurre a la repetición de secuencias para reforzar sensaciones plásticas y generar determinados procesos cognitivos.

El ballet mecánico se inaugura como arte teatral en el *Teatro del Color* de Achille Ricciardi. El *Ballet de la Máquina Tipográfica* (1915), en el que colaboró el pintor futurista Balla fue uno de los más significativos de estos primeros tiempos. Los intérpretes iban vestidos con diseños que emulaban a las máquinas y se comportaban como autómatas, realizando movimientos repetitivos acompañados por músicas ruidistas. En 1919 se avanza hacia la deshumanización del movimiento al introducir marionetas en los *Ballets Plásticos de Depero* y *el Matoum y Tevibar* de Albert-Birot y tras la I Guerra Mundial el tema del cuerpo-máquina se intensifica y aparece el proletariado como sujeto, por ejemplo en *el Ballet mecánico futurista* de Paladini y Pannaggi.

En los ballets mecánicos se incluyeron ruidos urbanos y figuras robóticas procedentes de la modernidad que se combinaron con un cierto ambiente de circo por medio de vestuario colorista generando una especie de *music hall* maquinista. Este aspecto circense se mantendrá cuando el género pase del teatro al cine con Léger, quien le dio un papel fundamental a la figura de Chaplin y a la de Kiki de Montparnasse. Léger convirtió definitivamente a la máquina en protagonista cuando trasladó el género al cine. El movimiento mecánico era central y el movimiento humano era tratado de la misma manera que el de los mecanismos; su idea era hacer actuar a los objetos²⁸³. Prampolini trató de desarrollar en 1925 una idea similar, para lo que construyó una suerte de “teatro-magnético”.

El abandono de la narración tradicional y la repetición de secuencias son elementos comunes en el cine de vanguardia pero algo que sólo se da en los ballets, las sinfonías y el cine abstracto es ese intento de desobjetivizar la producción de este medio mecánico. Aunque el cine ballet y las sinfonías

²⁸³“Te prometo que el escenario no va a estar vacío porque haremos actuar a los objetos” Léger en Richard Brender, “Functions of Film: Leger’s Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25” *Cinema Journal* 24, nº 1 (Otoño, 1984): 48.

superaban a los ballets mecánicos teatrales en el traslado de las nuevas sensaciones mecánicas, éstos no desaparecieron y se acercaron a las sinfonías urbanas, en 1929 Depero concibió un ballet mecánico urbano titulado *New York New Babel*.

Cada lugar del eje que estudiamos, París, Berlín, Moscú, tiene su sinfonía urbana, podemos estudiar la representación de su propia sensibilidad urbana moderna, su propio ritmo pues al final estos filmes presentan la vivencia urbana como ritmo y estos ritmos varían en función de la ciudad que acoja el filme. Ritmo mediante la concatenación de los distintos momentos y tareas del día que requieren una velocidad y una composición diferente; ritmo a través de la alternancia de planos (cortos, largos, medios); ritmo por medio de la relación entre luces y sombras; ritmo interno en cada plano en virtud de la composición, etc. En la sinfonías se desarrolla un concepto de ritmo integral. Dziga Vertov, que realizó la sinfonía urbana más célebre de la URSS, elaboró una teoría del montaje sobre esas combinaciones rítmicas a las que llama correlación de imágenes o intervalos: “1. correlación de planos (grandes, pequeños, etc.); 2. correlación de los ángulos de toma; 3. correlación de movimientos en el interior de las imágenes; 4. correlación de las luces y sombras; 5. correlación de las velocidades de rodaje”²⁸⁴.

En el lapso de la representación de un día vemos el Berlín de la industria pesada, de la masa indiferenciada y de la individualidad incomunicada. Vemos la sumisión del hombre a la ciudad, a la máquinas y a los autómatas que parecen manejar a las masas desde sus escaparates. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* nos muestra la vertiente destructiva de la modernidad urbana. Contrariamente, *El hombre de la cámara* nos presenta una ciudad soviética, un Moscú que es la síntesis de Odessa, Kiev y el propio Moscú, que enérgica, infatigable y feliz avanza siguiendo los perfectos ritmos de la máquina hacia el futuro comunista. La loa maquinista no subyuga a la persona, ni como colectivo ni como individuo; Vertov muestra en esta película una camaradería entre la técnica y el hombre que no responde tanto a las ideas productivistas del estado al aplicar técnicas tayloristas para aumentar el rendimiento como al espíritu de ese conjunto de utopías constructivistas y productivistas artísticas que recorrían la URSS para hacer de los objetos “nuestros camaradas”, como Rodchenko o Tatlin lo entendían. La película *Moscú* presenta una panorámica similar pero sin

²⁸⁴Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 233.

ese dinamismo desenfrenado.

Francia ve nacer sinfonías urbanas atípicas que muestran a una sociedad que se resigna a la parálisis y a la melancolía. *Rien que les heures* (1926) es la visión ficcionada de los bajos fondos desesperados, de las calles estrechas e insalubres del París de las sombras, y lo presenta Alberto Cavalcanti, un cineasta brasileño afincado en París²⁸⁵. En ese aspecto de ciudad de la miseria se asemeja a *Impressionen von alten Marseiller Hafen-Vieux Port* (1929, Moholy-Nagy), de la Marsella de niños que rebuscan en la basura, y a *À propos de Nice* (1930, Vigo y Kaufman), que enseña la Niza de la basura, de la enfermedad infantil y de las ratas que se ocultan tras los opulentos casinos. Vemos la melancolía en los ralentís y el absurdo de la dominación, sin embargo, la impronta ideológica de ambos autores y la huella cinematográfica de Boris Kaufman (hermano y seguidor de los soviéticos Dziga Vertov y Mijail Kaufman) hace que al final la melancolía de la parálisis social se transforme en una melancolía de futuro: la luz se filtra en una fábrica donde vemos a los trabajadores reduciendo a cenizas metafóricamente a la sociedad burguesa de Niza.

Estos tres momentos de una dialéctica (deconstrucción, proyección, detención) son evidentes en el cine en general, en las sinfonías urbanas de cada ciudad y se pueden ver en los autores que, aún ajenos a esas ciudades, producen películas cuando pasan por ellas, es el caso del cineasta holandés Joris Ivens. Pese a su origen holandés, Ivens no es ajeno a nuestro trabajo, no sólo por su recorrido claro del vanguardismo radical a la pedagogía documental socialista como muestra de todo un proceso de su época, sino también porque transitó cinematográficamente París, Berlín y Moscú, produciendo películas que respondían al tipo de cine de cada ciudad. Fuera de este eje es muy destacable su *Regen* (1929), una sinfonía de la lluvia en Ámsterdam. En ella se presenta a la ciudad mostrando su fisonomía comercial, tan distinta a la de ciudades de

²⁸⁵Brasil aporta también una sinfonía propia, *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (1929, Adalberto Kemeny y Rodolfo Lustig), que es la más institucional y pedagógica según el criterio de Luanda Baldijao en *Las sinfonías urbanas y la representación de la ciudad moderna* (DEA, 2006). Tiene una parte en la que se refleja al modo futurista la vida dinámica de esta metrópolis y otra más convencional en la que los autores explican el funcionamiento de las instituciones y reconstruyen un momento histórico fundacional, la declaración de la independencia de Brasil, inspirándose en el cuadro *O grito do Ipiranga*. La modernidad se representa aquí en una vertiente de cambio a través de las instituciones.

producción que aparecen en los filmes de Berlín o de Moscú. En Ámsterdam vemos una ciudad comercial del s. XVII-XVIII que mantiene casi el mismo aspecto hoy día, el precapitalismo moldeó esta ciudad y así podemos comparar cómo las estructuras económicas diferentes configuran no sólo fisonomías urbanas diferentes, sino también representaciones diferentes de ellas (menos vistas caleidoscópicas que muestren la simultaneidad de la producción, filmación del transporte sin recurrir a aceleraciones o fragmentaciones dinámicas de la imagen, ausencia de máquinas poderosas, etc.).

La heterogeneidad y el caos de la ciudad puede organizarse fílmicamente con formas y significados diferentes, y ese poder de organización de lo real por medio del montaje tiene inmensas potencialidades para la generación de dialécticas de transformación. Esta potencialidad se le presentaba, sin embargo, como funesta al cineasta estadounidense Kenneth Anger, quien desde los revueltos años 60 calificaba los orígenes del cine urbano

“como *un día negro para la humanidad* pues creía que el medio fílmico había arrojado una maldición literalmente demoníaca sobre la humanidad para conjurar una estimulante capacidad creativa para materializar el desorden, la confusión e incluso la revolución. En Europa, los orígenes del cine proporcionaron a sus habitantes exactamente esa agitación de carácter volátil en su percepción visual de la ciudad”²⁸⁶.

La Modernidad puede vislumbrarse en un reflejo de la urbe. Y la sinfonía urbana es el género más adecuado para trabajar con todo el potencial dialéctico de la imágenes urbanas. La ciudad de los 20 es donde se producen las más altas finanzas y el culmen de la explotación; se puede percibir en un escaparate la moda, el ocio, la juventud y el deseo, a la vez que los cuerpos reales, exhaustos y sucios de los trabajadores. Se puede percibir la ciudad en su vertiente económica, social, política, cultural a través del despliegue de contradicciones que se suceden. Esta posibilidad dialéctica tiene una potencialidad política muy productiva que explotaron gracias al montaje Vigo y Vertov en sentidos opuestos: uno para deconstruir la opresiva sociedad capitalista, otro en un intento de

²⁸⁶Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. cine y espacio urbano* (GGmixta. Barcelona: Gustavo Gili, (2002) 2006), 16.

construir algo nuevo.

Un tercer tipo de películas de vanguardia presentan rasgos narrativos. Este tipo de filmes se dan especialmente en Francia y se preocupan de modo especial por la revelación a través de la imagen. Dentro de la polémica de si hay o no “vanguardia narrativa”, nuestra opción es reducir el número de títulos que se suelen citar en este apartado, trabajando sólo aquellos que se nos presentan como vanguardistas por primar la imagen, el movimiento y el tiempo sobre la narración. La función de la narración es establecer un marco propicio para revelación por medio del movimiento y de los primeros planos, Jean Epstein, de hecho, había asegurado: “No hay historias. Nunca ha habido historias. Sólo hay situaciones”²⁸⁷.

Los cineastas que más responden a estos criterios son Epstein (con la salvedad de sus películas producidas en la *Albatros*), Dulac (especialmente los últimos años), Gance desde la perspectiva del fragmento, Kirsanoff, alguna película de Cavalcanti, filmes concretos de L’Herbier como *L’Argent* (1929) y de Jean Vigo. De este autor, además de sobre su sinfonía nizarda, trabajaremos *L’Atalante*.

Este grupo de cineastas está bajo el signo teórico de Delluc. En 1920 Louis Delluc define la *fotogenia* como elemento fundamental del nuevo cine; Epstein y Dulac fueron los más expuestos a esta influencia. La fotogenia o escritura con luz habría de permitir encontrar el lado poético de los objetos y las personas. La fotogenia de Delluc es algo “misterioso”²⁸⁸, que nos muestra el mundo y a nosotros mismos de una manera tal que resulta “una revelación que nos conmueve”²⁸⁹.

Delluc realizó varias películas como director antes de su muerte a los 33 años pero no van más allá de piezas melancólicas y morosas sobre el pasado perdido y la memoria. Sin embargo su ascendente en el cine de Epstein y en el primer cine de Dulac fue capital.

²⁸⁷Epstein en Malcom Turvey, “Jean Epstein’s Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye” *October* 83, (Invierno, 1998): 38.

²⁸⁸Delluc en Ghali, *L’Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 128.

²⁸⁹Delluc en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (Madrid: Cátedra, 1989), 327.

Epstein amplió las reflexiones sobre la *fotogenia*, concluyendo que aquello que embellece una imagen y le concede esta cualidad fotogénica es la expresión de su movilidad:

“Es fotogénico todo aspecto cuyo valor moral se ve aumentado por la reproducción cinegráfica. Ahora digo: sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden ver su valor moral aumentado por la reproducción cinegráfica. Esta movilidad debe ser entendida en su sentido más general, a partir de todas las direcciones perceptibles para el espíritu. Generalmente se considera que las direcciones que revelan sentido de orientación son tres: las tres direcciones del espacio. Nunca he entendido por qué se rodeaba de tanto misterio la noción de la cuarta dimensión. Existe, y da abundantes pruebas de ello: es el tiempo. El espíritu se desplaza en el tiempo, al igual que se desplaza en el espacio (...) La movilidad fotogénica es una movilidad en este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo”²⁹⁰.

Al final, lo que le confiere a este cine con veleidades narrativas el carácter de vanguardia es su interés por el movimiento y el tiempo al margen de lo narrado porque para ellos la *fotogenia*, raíz de su práctica, no es otra cosa que la búsqueda de lo inaprehensible y hermoso por medio de lo móvil.

“El aspecto fotogénico es un componente de las variables espacio-tiempo. He aquí una fórmula importante. Si usted quiere una traducción más concreta: un aspecto es fotogénico si se desplaza y varía simultáneamente en el espacio y en el tiempo”²⁹¹.

En la búsqueda de la *fotogenia*, el cine francés trata de desvelar una realidad profunda que subyace bajo la apariencia de la imagen, así la fragmentación de los

²⁹⁰Epstein “A propósito de las condiciones de la fotogenia” en Romanguera y Alsina, *Textos y manifiestos de cine*, 337.

²⁹¹Epstein, Conferencia 1 diciembre 1923 en Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 120.

objetos en primeros primerísimos planos es una estrategia para mostrar la vida oculta de personas y objetos. El vaso de vino en *close-up*, ligeramente borroso, en el que la primera mujer de *Celles qui s'en font* (1928, Dulac) ahoga su angustiada soledad, o la solapa de la chaqueta del dandi en *La glace a trois faces* (1927, Epstein) son dos ejemplos. Epstein era un gran propagandista de ese primerísimo plano:

“Jamás podré explicar cuánto amo los primeros planos americanos. Limpios. Bruscamente, la pantalla exhibe un rostro y el drama, un *tête-à-tête*, me tutea y se inflama hasta intensidades imprevistas. Hipnosis. Ahora la tragedia es anatómica (...) Todo es movimiento, desequilibrio, crisis. Disparador. La boca cede como la dehiscencia de un fruto maduro. Una comisura lateralmente afila el bisturí del órgano de sonreír. El primer plano es el alma del cine (...), crea un régimen de consciencia particular, en un solo sentido (...) Tengo mi dosis o no la tengo. Hambre de hipnosis mucho más violenta que el hábito de la lectura porque éste modifica mucho menos el funcionamiento del sistema nervioso”²⁹².

Epstein muestra en este texto como para él el primer plano hace converger la atención visual de un modo tan absoluto que es comparable a un estado mental perturbado o a una droga (a finales de los años 40 comparará también el cine con el alcohol). Asimismo, la influencia de una época marcada por los avances de neurocognición no lo han dejado inmune, su cine pretende también mejorar su eficacia recurriendo a los conocimientos disponibles sobre percepción.

Otro recurso para hacer emerger esa realidad oculta es la variación en la velocidad de la imagen. Epstein emplea mucho este recurso para mostrar estados emocionales o físicos que rayan en una explicación sobrenatural y mística como en *La caída de la casa Usher* (1928, Epstein), donde el ralenti a lo largo de todo el filme refleja un estado ánimo de abulia y enfermedad que emana de la casa hacia todos sus habitantes. También en *Finis Terrae* (1929, Epstein) encontramos un ralenti significativo en el momento en que uno de los protagonistas se corta. Ahí comienza la enfermedad física (la fiebre y la infección) y la moral (la desconfianza y enfado de su amigo).

²⁹²Epstein, “Bonjour Cinema” (1921), Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 93-99.

“No conozco nada tan absolutamente emocionante como un rostro al ralentí dando paso a una expresión. Toda una preparación, una lenta fiebre, que no se sabe bien si ha de compararse a una incubación mórbida, a una maduración progresiva o más groseramente, a un embarazo. Al final, todo este esfuerzo se desborda, rompe la rigidez de un músculo. Un contagio de movimientos da vida al rostro. Las pestañas y el borde del mentón incluso palpitan. Y cuando los labios se separan al fin para indicar el grito, hemos asistido a toda su larga y magnífica aurora. Un poder tal de separación del superojo mecánico y el óptico hace aparecer claramente la relatividad del tiempo. ¡Entonces se hace cierto que los segundos duran horas! El drama se sitúa fuera del tiempo común. Una nueva perspectiva, puramente psicológica, ha sido lograda. Cada día estoy más convencido de que el cinematógrafo será el primero en fotografiar el alma humana”²⁹³.

En esta cita de Epstein vemos el poder del ralentí para modificar la percepción del tiempo y con ello hacer emerger el proceso en toda su intensidad emocional y su matices ocultos. Es destacable en este fragmento las filiaciones con el ojo mecánico y el cine científico que transita los trabajos de otros cineastas de vanguardia como el de Vertov en la URSS o Moholy-Nagy en Alemania. A Dulac le interesaba este aspecto de desarrollo de un proceso: “El movimiento no es sólo el desplazamiento sino también, y sobre todo, la evolución, la transformación”²⁹⁴. La realizadora estaba muy interesada en las películas aceleradas de procesos naturales ocultos al ojo a su velocidad normal, como las germinaciones, los florecimientos, etc. Las imágenes aceleradas aparecen también fuera de los fenómenos naturales; en el caso de *La glace a trois faces* (1927, Epstein) la imagen toma velocidad y se hace confusa como síntoma de la fatalidad de la muerte o en *Coeur Fidèle* (1923, Epstein) como intensificador de la emoción: “Sueño con un drama a bordo de un tiovivo de caballos de madera, porque lo trágico así centrifugado decuplicará la fotogenia y le añadirá el vértigo y la rotación”²⁹⁵.

La función revelacionista que para Epstein tiene el movimiento fue estudiada por

²⁹³ Epstein, “L’ame au ralenti” (11 mayo 1928) en Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 191.

²⁹⁴ Dulac en Ghali, *L’Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 166.

²⁹⁵ Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 59.

Malcom Turvey en *Doubting Vision. Film and Revelationist Tradition* (2008). Para Turvey, la influencia de Henri Bergson se hace evidente. La movilidad y fluidez esenciales de la vida, que eran paralizadas por la percepción (“percibir es inmovilizar”) para el filósofo, le parecían a Epstein encontrar una perfecta expresión en el cinematógrafo y su constante movimiento, pues “la visión humana no puede ver la esencial movilidad de la realidad, aunque, argumentando que el cine puede revelar movilidad, Epstein, al igual que Gilles Deleuze, se desvía de la teoría de Bergson”²⁹⁶.

La simbiosis entre los elementos naturales y los estados emocionales es otra forma de hacer aparecer en la pantalla verdades ocultas, en este caso suele emplearse para trasladar el ritmo interno de la conciencia de los personajes. Abstracciones acuosas, copas de árboles moviéndose por el viento y nubes son los recursos más empleados. Hay películas que giran en torno a esa idea, como *Brummes d’Automne* (1929) de Kirsanoff y otras que emplean el recurso en momentos concretos de la película como el viento en *La caída de la casa Usher* (1928).

Al margen de estos tipos encontramos el cine surrealista que si bien tiene narración lo que busca es provocar en el espectador el *shock* liberador del inconsciente. La primera película del grupo fue *La Coquille et le clergyman* (1928, Dulac) pero los dos filmes de Buñuel, *Un chien andalou* (1929) y *L’age d’or* (1930), fueron los más aceptados por el grupo. Man Ray pese a colaborar con el grupo surrealista realizó películas cercanas pero no adscribibles del todo al surrealismo; las más próximas serían *L’étoile de mer* (1928) y *Les mystères du chateau de dés* (1929). *Emak-Bakia* (1926) y *Le retour à la raison* (1923) se aproximan más al espíritu dadá. La entrada de los surrealistas en la producción cinematográfica es un poco tardía ya que para ellos la experiencia fílmica consistía en entrar en las salas hasta encontrar en los filmes comerciales algo que abriera la vía a lo misterioso y al inconsciente. La escritura de guiones también los interesó, de hecho, la película de Dulac sale de un guión de Artaud. Jean Cocteau realiza en los 30 un par de películas que podrían incluirse en esta categoría.

²⁹⁶Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition* (Nueva York: Oxford University Press, 2008), 25.

Se ha de tener en cuenta el papel de la animación en el cine de vanguardia, en la URSS son muy destacables los trabajos de Khodatev, Komisarenko y Merkulov, quienes, por ejemplo en *Revolución Interplanetaria* (1924) realizaron interesantes experimentaciones para reconstituir el movimiento de los personajes, para mejorar el montaje, la narración, la composición, en definitiva, desarrollaron muchas técnicas que pervivirían décadas en la animación soviética. Las animaciones de Vertov, como *Juguetes soviéticos* (1924) o el atribuido *Lenin Kino-Pravda* (1924), le sirvieron como laboratorio experimental²⁹⁷, además de nutrir sus noticiarios. Vertov incorpora también en algunas de sus películas sencillas secuencias de animación, como las gambas que se escapan del plato en *El hombre de la cámara* o la advertencia en contra del alcoholismo del grupo anti-tuberculosis en el *Cine-ojo*.

En Alemania destacan las animaciones de Ruttmann que, aunque realizadas para publicidad comercial, tienen un ritmo, una sinuosidad y unos colores a la altura de sus *Opus*. Es el caso de *Das wiedergefundene Paradies* (1925) o *Der Aufstieg* (1926). Ruttmann colabora también con Lotte Eisner en sus animaciones de sombras con recortables, en concreto en *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Este filme es un largometraje, Eisner emplea la misma técnica en pequeños cuentos y piezas musicales, como *10 Minuten Mozart*. Respecto al cine de Eisenstein, trabajamos sobre su proyecto desarrollado durante su viaje a Alemania y a EUA pero nunca realizado, *Glass house*, una radical crítica a la cultura de la falsa transparencia en la gran ciudad occidental. En relación a sus filmes soviéticos, pese a su innovación visual y conceptual en el terreno cinematográfico, su trabajo, basado en la generación de una idea nueva a través de la dialéctica y fuertemente anclado a la narración, no responde a nuestra definición de vanguardia, a esa exploración del movimiento a través del tiempo.

El cine de vanguardia desarrolla una relación intensa con su contexto que se traduce en diversos tipos de tratamiento del *shock* moderno. La traumatofilia del cine soviético que sumerge al espectador en un cúmulo de nuevos estímulos para mejorar su aparato perceptivo y convertirlo en un *hombre nuevo*, inmejorablemente adaptado a la vida moderna. Un *shock* traumatofóbico de denuncia de la sociedad moderna que se puede hallar en el cine alemán.

²⁹⁷Jeremy Hicks, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film* (New York, London: Tauris, 2007).

Un *shock* surrealista de tipo liberatorio, ya que provocaría la apertura y desinhibición del inconsciente. El cine francés se centró en un *shock* que es un simulacro adaptativo que ayude a somatizar la neurastenia mediante la adaptación perceptiva. También se puede entender como una demostración de la nueva estética que se genera para un aparato perceptivo agotado del exceso de estímulos de la vida moderna.

2.3 Modernidad y tiempo en el cine de vanguardia

“¿No se obtendría una película apasionante a partir del plano de París, del desarrollo cronológico de sus distintas imágenes, de condensar el movimiento de calles, bulevares, pasajes y plazas durante un siglo en un espacio de tiempo de media hora? ¿y qué otra cosa hace el *flâneur*?”²⁹⁸.

Benjamin reflexionaba sobre cómo una película podría condensar su trabajo mientras escribía sus notas para el *Libro de los Pasajes*. Esta cita muestra la interiorización en la época de la posibilidad que ofrece el cine para jugar con el tiempo y mostrarnos la historia concentrada en un movimiento. Cada película de vanguardia nos presenta en su movimiento un destello de vida moderna atrapada y comprimida en sus fotogramas. Y cada cineasta de vanguardia puede ser visto como un *flâneur* camarógrafo, atrapando los movimientos de la ciudad.

Los cambios que la Modernidad introdujo en todos los ámbitos de la vida y de la percepción resultan legibles a través del análisis de las manifestaciones culturales de la época y, más aún, en ese intenso lapso de entreguerras. Nuestro marco teórico (la Teoría Crítica y la Teoría del Conocimiento) nos ayuda a estudiar la producción material y cultural de la modernidad y a analizar el funcionamiento de los objetos de consumo en la conformación de la conciencia de la sociedad. En el cine de vanguardia se pueden leer las transformaciones del tiempo en la modernidad de una manera privilegiada porque, por una parte, refleja el choque de la modernidad en la conciencia del habitante urbano al haber sido producido en esa época. Y porque, por otra parte, realiza a su vez una reflexión crítica, consciente, a modo de discurso visual, que traslada al público por medio de una

²⁹⁸Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 120 [1, 9].

expresión estéticamente intensificada. Pero el cine de vanguardia es el medio ideal para analizar la transformación de la percepción temporal moderna por su naturaleza: es el medio del movimiento y del tiempo, es un medio moderno por su origen y por sus características, es un medio mecánico y reproducible técnicamente, un medio de masas, un medio que revoluciona el ocio y la cultura visual de la modernidad.

El reflejo de los cambios temporales de la época en las películas de vanguardia aparece en parte de forma involuntaria por ser obras creadas en un momento histórico concreto pues, “el acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito en tinta mágica”²⁹⁹. La relación entre entorno y su visualización en las obras no es directa ni siempre evidente, es su expresión pero no su reflejo exacto.

“Sobre la tesis de la superestructura ideológica. En primer lugar, parece que Marx sólo hubiera querido constatar aquí una relación causal entre la superestructura y la base. Pero la observación de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado, va más allá. Pues la cuestión es: si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces -prescindiendo por completo de la pregunta de la causa de la formación- hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda condicionar “causalmente” este contenido. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar su interpretación”³⁰⁰.

En el análisis de las películas podemos encontrar esta expresión, este reflejo

²⁹⁹Ibídem, 478 [N11, 3].

³⁰⁰Ibídem, 397 [K2, 5].

no directo. Por ejemplo, *L'Argent* (1929, L'Herbier) presenta un movimiento continuo de cámara bajo un argumento trivial de intrigas amorosas y económicas de carácter especulativo protagonizadas por un banquero. En la película hay una cámara desatada, hipermóvil para su época, algo mareante, continuamente fluctuante e incomprensiblemente osada en relación a la vulgaridad temática. Toda esa inestabilidad visual del filme no es otra cosa que la expresión de las operaciones especulativas económicas del capitalismo que vemos como trasfondo en la Bolsa de París, donde discurre parte de la película.

El cine de vanguardia es, entonces, un cierto reflejo del entorno en el que fue generado. Esas imágenes guardadas en el celuloide nos permiten acceder a una autorrepresentación visual de los cambios productivos y de mentalidad que vivían en los años 20 y su puesta en forma viene dada por la época, responde tanto a las necesidades expresivas y comunicativas de su tiempo³⁰¹ como a las modificaciones tecnológicas y sociales del momento. “El tratamiento dialéctico de esta cuestión [la relación entre el contenido y la forma] no puede hacer nada con la cosa estática aislada: una obra, una novela, un libro. Necesita insertarla en el conjunto vivo de las relaciones sociales”³⁰².

El cine hace de su forma y de su contenido dos elementos indisolubles porque en la modernidad “la tecnología forma parte de la expresión y de la función”³⁰³. Los recursos formales que emplea el cine de vanguardia revelan una pulsión por transmitir la modificación de las vivencias temporales, espaciales y, en general, perceptivas: la aceleración y el ralenti de la velocidad de las imágenes, el tiempo reversible, las superposiciones, las vistas caleidoscópicas, los primeros primerísimos planos que generan extrañamiento, las vistas aéreas o las tomas desde un tren, un tranvía o un automóvil, que deforman la imagen como producto de la velocidad para expresar esta nueva experiencia, el montaje y sus reorganizaciones del sentido y los ritmos, etc. El impacto de la modernidad en la percepción humana y la consciencia que de este impacto tenían los cineastas de vanguardia determina la estética, la temática y la función de su cine. Al poner en forma el bruto de lo real, los cineastas le confieren gran parte de su carácter

³⁰¹Margarita Ledo Andión, *Cine de fotógrafos* (FotoGGrafía. Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 39.

³⁰²Walter Benjamin, *El Autor Como Productor* (México D.F.: Itaca, (1934) 2004), 23.

³⁰³Ledo, *Cine de fotógrafos*, 23.

discursivo y lo vinculan irremediablemente a su época. “Reconfigurar la imagen [mediante el montaje] tiende a realzar y no a cancelar la especificidad histórica del fragmento”³⁰⁴.

Además de reflejar de un cierto modo la realidad que las produjo, las películas de vanguardia presentan como objetos de análisis de la experiencia moderna del tiempo una especificidad que es su vertiente reflexiva y analítica. De esta forma, al examinar el tiempo social encontramos el reflejo consciente de las experiencias modernas, porque las obras de vanguardia pretendían dar expresión a los cambios sociales y sensoriales de la época moderna. En definitiva, este objeto de consumo posee, a mayores, un plus reflexivo que lo puede diferenciar de otras prácticas cinematográficas de la época y, por esto, su estudio permite trascender el mero tratamiento de mercancía cultural (sin obviar esta característica) y aprehenderlo también desde la perspectiva de una reflexión plástica sobre la sociedad moderna. Esa autoconsciencia de ser modernos, conducía a los vanguardistas a tratar de abrir los ojos de los espectadores a la modernidad. Un poco *avant lettre*, en 1914, Mayakovski se maravillaba de cómo el cine podía hacer llegar lo nuevo al espectador:

“El cine sintió la pulsión de la vida contemporánea y aceleró sus febriles pulsaciones. (...) Se puede decir que toda la vida contemporánea, sus nervios latientes, la aceleración sobrehumana de su carrera, de sus rostros caleidoscópicos, su eterna aspiración a sensaciones siempre nuevas, todo eso no lo conocía nadie antes de la aparición del cinematógrafo”³⁰⁵.

Esa pulsión del cine vanguardista de mostrar las nuevas experiencias estéticamente intensificadas al público tiene que ver con el interés de los cineastas en las nuevas teorías perceptivas y los avances científicos en el estudio del cerebro y la cognición. El cine soviético se enriqueció con los avances de Sechenov, Bechterev y Pavlov, muy populares en su país y reconocidos científicamente a nivel internacional. La finalidad de artistas y cineastas era

³⁰⁴William C. Wees en Antonio Weinrichter “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en *Documental y Vanguardia*, Torreiro y Cerdán (eds), 53.

³⁰⁵Mayakovski, “Le cinématographe, législateur d’une “mode” esthétique”, *Kino-Journal*, 1914 en Albera, *L’Avant-Garde au cinéma*, 163.

contribuir eficazmente al nacimiento del *hombre nuevo* aplicando los nuevos conocimientos del funcionamiento del cerebro a sus producciones.

La construcción del hombre nuevo en la URSS se reflejaba en el cine y en la imbricación del arte con lo cotidiano (arte urbano, producción textil, marquería, etc.) pero también en otros aspectos como la lingüística o la psicotecnia o psicología del trabajo, como hemos visto con el *Instituto del Trabajo* de Gastev.

Algunos cineastas tenían formación específica en el campo perceptivo. Dziga Vertov y Abraham Room habían estudiado en el *Instituto Psiconeurológico* de Bechterevev en Petrogrado. Abraham Room expresa claramente su intención de trasladar lo aprendido de Bechterevev al cine en una entrevista concedida a la revista *Close-up*:

“La pasión, la sensibilidad no tienen derecho por sí solas de acceso a la película y yo no me contento con registrar la simple manifestación externa de los sentimientos sino que quiero captarlos y mostrarlos tal como son en realidad, en la vida cotidiana (...) Aspiro a proyectar sobre la tela las profundidades del hombre para que el análisis de las sensaciones determinantes, de los pensamientos y de los actos se traduzca en imágenes luminosas. El profesor académico Bechterevev, ahora fallecido, me familiarizó tiempo atrás con la ciencia de los reflejos humanos.

He consagrado algunos años al estudio del determinismo de los estados psíquicos, especialmente a la teoría de las inhibiciones de Freud, y a las manifestaciones diversas del miedo, la angustia, la tristeza y el amor. Lo que he aprendido me es muy útil actualmente para la preparación de los actores”³⁰⁶.

El *Instituto Psiconeurológico Bechterevev* había sido fundado en 1907 basándose en la idea entonces novedosa de reunir las funciones de clínica, de centro de investigación y de establecimiento educacional. Bechterevev trabajaba como psiquiatra a la vez que investigaba el funcionamiento del cerebro. Sus

³⁰⁶Room, en Hellmund-Waldon, E. “An Interview with A. Room”; *Close-up* n° 1 III (Julio 1928): 14-15.

investigaciones lo llevaron a describir el “reflejo asociativo”, denominado por Pavlov como “reflejo condicionado”. Aunque el trabajo de Pavlov y Bechtereov se centraba en el mismo campo, Bechtereov no se limitó a las investigaciones con individuos, su nueva disciplina, la reflexología, ampliaría sus miras a los conjuntos sociales, generando la reflexología colectiva³⁰⁷. Bechtereov pretendía alejarse de la sociología y trabajar los grupos como “entidades compuestas”³⁰⁸ que desarrollan reflejos de comportamiento colectivos condicionados y variables en función de una situación u otra. En el límite entre la ciencia decimonónica y la novedad del experimento científico en laboratorio, Bechtereov buscaba alejarse de la observación subjetiva como mecanismo de conocimiento sin lograr, no obstante, desprenderse de tendencias especulativas de la ciencia premoderna.

Bechtereov se había convertido en una figura importante en el ámbito científico y en el político, tanto antes como después de la Revolución implicándose en ella. Su *Instituto* se caracterizaba por desafiar al zarismo porque no estaba sujeto a la cuota limitativa de alumnos judíos que la administración imponía. Por este motivo, bastantes artistas y escritores soviéticos habían coincidido allí, no tanto por un interés científico sino por ser una de las pocas opciones de enseñanza superior siendo de origen judío. Allí estudiaron Room, Vertov o Kolstov. También estudió allí Asja Lascis, bolchevique y dramaturga letona que introduciría a Walter Benjamin en el marxismo y a quien éste dedica *Dirección única* (1928).

Su contacto con las teorías cognitivas influyó el cine de Vertov³⁰⁹. En su prosa más futurista, el manifiesto NOSOTROS que Vertov escribió en el año 1919, da cuenta de su interés en la construcción del *hombre nuevo* y por eso propone “*a través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto*”³¹⁰.

Reparemos en que la voz del cine-ojo, del director, aparece recurrentemente como *nosotros* o como *yo*. Sucede en sus poemas: “¿Es el cine CINE?/ Nosotros

³⁰⁷ Vladimir Bechtereov, *Collective Reflexology* (New Brunswick: Transaction publishers, 2001).

³⁰⁸ *Ibíd.*, 46.

³⁰⁹ M^a Soliña Barreiro, “El origen del Cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918”, *La Balsa de la Medusa*, n^o3 (2010): 5-34.

³¹⁰ Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 154.

dinamitamos el cine, para que el CINE pueda ser visto”³¹¹. También se observa en los intertítulos de películas como *La sexta parte del mundo* (1926, Vertov) y en los manifiestos de Dziga Vertov. Ese *nosotros/yo* es una especie de demiurgo cinematográfico y perceptivo que educa al hombre; ese *nosotros/yo* posee un cine-ojo, un ojo superior que muestra lo que el ojo desnudo no alcanza, como vemos en la imagen de un gigantesco camarógrafo sobre la ciudad y sus habitantes de *El hombre de la cámara*. Para Vertov, “la incapacidad de los hombres para comportarse nos avergüenza ante las máquinas”³¹², sólo el *hombre nuevo*, que habría aprendido asimilando las buenas facultades de las máquinas gracias al cine, sería un sujeto digno de ser filmado. La idea revelacionista del cine en su vertiente cámara-ojo la hallamos también en Moholy-Nagy o en Man Ray; en su vertiente de revelación de procesos por medio del movimiento, también defendida por Vertov, hallamos a Epstein o a Dulac. Dentro del cine de vanguardia, la teoría y praxis revelacionista más integral es la de Dziga Vertov; para él, la cámara, la velocidad de filmación y el montaje, es decir, el dispositivo en su totalidad, tienen capacidades revelacionistas y contribuyen a la creación del *hombre nuevo*.

Vertov trabaja la idea del cineasta como *arki-teckton* o superobrero³¹³ del sentido. A nivel iconológico hemos encontrado esta relación en un antecedente visual elaborado por el propio Vertov unos años antes. La imagen del demiurgo gigante de *El hombre de la cámara* (1929) encuentra su precursora en el enorme superobrero que trabaja para la construcción de una central eléctrica en *El decimoprimer año* (1928) y que es casi idéntico a nivel compositivo y conceptual. Este superobrero como demiurgo cognitivo que muestra el mundo y sus procesos como nunca antes los había sido visto el público está relacionado con el cine científico, en auge a finales de los años 10.

Vertov se inscribe en esa época (1914-1916) en el *Instituto Bechtere*v. Hay indicios de que algunos docentes del centro estaban interesados en trabajar las relaciones entre cine y cognición. El propio Bechterev publicó en 1916 un artículo en el que defendía el potencial pedagógico del cine y su utilidad

³¹¹ Además en este poema se hace una referencia a la neurocognición a través de Pavlov: “Dar ojos a la gente,/ para ver un perro/ con /los ojos/ de Pavlov”. Dziga Vertov: “Künstlerische Visitenkarte. Artistic Calling Card (1917-1947)” en *Dziga Vertov*, Tode y Wurm (eds), 81.

³¹² Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 154.

³¹³ Frédéric Devaux, *L’homme à la camera de Dziga Vertov* (Bruselas: Yellow Now, 1990).

para mostrar “fenómenos patológicos durante demostraciones científicas en auditorios”³¹⁴; Bechterelev se interesó también por las relaciones ciencia del cerebro-arte pero teniendo en mente un arte bastante convencional. Quien más trabajó la cuestión del cine y la ciencia de la percepción en el *Instituto* y quien primero publicó artículos de reflexión al respecto fue su vicepresidente, V.A Vagner. Vagner estaba especialmente preocupado por la utilización del cine con propósitos científicos³¹⁵. En 1915 publica en el periódico *Kinematograf* un artículo reveladoramente titulado *El papel del cine en el área de los fenómenos del movimiento*. Allí asegura:

“El cine no es un simple dispositivo para representar hechos sino que dirigido por un investigador puede transformarse de un instrumento de difusión del conocimiento existente en un instrumento que facilita el descubrimiento de nuevo conocimiento que, sin su ayuda, serían inaccesibles”³¹⁶.

Este fragmento nos recuerda a las palabras de Vertov “yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo”³¹⁷. El título del artículo de Vagner hace referencia al estudio de los fenómenos a través de los posibles cambios en sus movimientos (ralentización, aceleración, etc.). Los filmes científicos más populares de la época se basaban en estos cambios en la velocidad de los procesos para mostrarlos más claramente: larvas que se convierten en mariposas, flores abriéndose, granos germinando, microbios actuando, etc. Si repasamos las películas de Vertov con las que trabajamos encontramos muchas secuencias en las que tiempo y espacio se aceleran, se deceleran o se invierten para mostrar los procesos con la mayor claridad posible a los ciudadanos soviéticos: los procesos económicos-laborales de la producción del pan y de la carne en el *Cine-ojo*, el comercio internacional en *La sexta parte del mundo* o la mecanización del campo en *Entusiasmo*³¹⁸; los procesos técnicos y del ocio, como la radiodifusión

³¹⁴Bechterelev, “Kinematograf i Nauka”, *Kinematograf 3* (1916): 1 en Comunicación con John MacKay, *Vertov Inquiries* (abril, mayo 2010).

³¹⁵Vagner en Fri-Dik, “Kinotrazhnia” (sic), *Kinematograf 1* (1915): 12 en Comunicación con MacKay.

³¹⁶Vagner, V.A. “Rol’ kinematografa v sfere iavleniia dvizheniia”, *Kinematograf 2* (1915): 1-2 en Comunicación con MacKay.

³¹⁷Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 163.

³¹⁸Si bien ni en *La sexta parte del mundo* ni en *Entusiasmo* es sólo el espacio el que se constriñe para explicar los procesos.

en el *Cine-ojo* o la conocida secuencia de metacine de *El hombre de la cámara*. También cuando su hermano y camarógrafo Mijaíl Kaufman trabajó en solitario utilizará el movimiento acelerado de las flores para mostrar el inicio de la primavera en *Primavera* (1929). Tenemos así que una herramienta técnica fundamental del cine de Vertov es la herramienta básica del cine científico de los años 10: la modificación del movimiento.

Otros cineastas como Pudovkin también se interesan por aplicar las nuevas teorías perceptivas al cine, él en concreto, trabaja sobre Pavlov. Entre 1925 y 1926 Pudovkin realiza su primera película en solitario tras dejar la química y la asistencia a Kulechov. *Mecanismos del cerebro* (1925-1926) explica el trabajo de Iván Pavlov y experimenta con el cine como modo de aprendizaje y mejora humana. Su idea era que la cámara funcionara a modo de ojo, como “un reflejo condicionado preciso del ojo”³¹⁹, elemento que fue aprobado por los ayudantes de Pavlov, que harían de guionistas. Junto a esta idea de la cámara-ojo, para Pudovkin era fundamental el montaje, cuya función era atraer y mantener la atención del espectador, para ello, debía conocer la psicofisiología y aplicarla en la mesa de montaje³²⁰. Estos dos aspectos tienen conexiones con la teoría fílmica de Vertov, como también el hecho de que Pudovkin quiere que el espectador sea consciente del dispositivo fílmico. La película se divide en cuatro partes y cuatro localizaciones: naturaleza, laboratorio, hospital y estudio cinematográfico. En ella presentan los experimentos de Pavlov con animales y la vida cotidiana soviética, se sigue a un bebé recién nacido que comienza a crecer en las condiciones ideales para devenir el *hombre nuevo*. Según Margarete Vöhringer, autora de la tesis *Psychotechnik und Russische Avantgarde. Über die Konvergenz von Wissenschaft, Kunst und Technik in den Wahrnehmungsexperimenten im Russland der 1920er Jahre* (2004), esta película entronca con la emergencia en el contexto artístico de la fotografía y con el desarrollo en lo social de las teorías científicas para mejorar la eficiencia. Pudovkin recordaba en 1951 lo que le había aportado la película:

³¹⁹Pudovkin en Margarete Vöhringer, “Pudovkin’s “Mechanics of the brain” Film as physiological Experiment” *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life. Instituto Max Plank para la Historia de la Ciencia* (2001) <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>

³²⁰Michael Hagner, *Screening: Vsevolod Pudovkin’s Mechanics of the Brain, with Michael Hagner in Conversation with D. Graham Burnett*. Graham Burnett, Princeton University, (*Cabinet*, revista digital, Nueva York 11 abril 2010) <http://www.cabinetmagazine.org/events/pudovkin.php>

“Después de acabar la película, comprendí que las posibilidades de filmar acababan justo de abrirse para mí. Mi encuentro con la ciencia fortaleció mi confianza en el arte. Hoy estoy firmemente convencido de que esos dos caminos de la percepción humana están mucho más íntimamente conectados de lo que mucha gente cree”³²¹.

Los formalistas rusos trabajaron también sobre la renovación perceptiva en la poesía e influyeron mucho en el cine de vanguardia soviético. Sklovski y Krotchnykh desarrollaron dentro de la corriente formalista las ideas de *ostranerie* o extrañamiento; junto a Tynianov y Eikhenbaum trataron de teorizar su aplicación al cine en *Poetika Kino*³²². Los formalistas, además teorizar sobre cine y extrañamiento, participaron en algunos proyectos cinematográficos que, en general, resultaron mucho menos radicales de lo que sí lo fue su influencia en otros cineastas. Sklovski fue guionista en la película de Abraham Room *Cama y sofá* (1927), Tinianov en *El abrigo* (Kozintsev y Trauberg), cuyos directores colaborarían de nuevo bajo influencia formalista para filmar la película sobre la Comuna de París *Nueva Babilonia* (1929), musicada por Shostakovich.

En este ambiente, el estudio de los cerebros privilegiados pronto sería un paso más dentro del intento general de mejorar al ciudadano soviético. En 1927 Vladimir Bechtereov tuvo la idea de abrir un *Panteón de los cerebros*, partiendo del convencimiento de que el estudio de la fisonomía de los cerebros de grandes pensadores, científicos y políticos podría dar muchas claves. En el origen de esta iniciativa de Bechtereov estaría el hecho de haber estudiado en 1909 el cerebro de Mendeleev, el químico creador de la Tabla periódica de los elementos. “Pero este panteón no será como el de París, que alberga los ataúdes de unas pocas personas sin ningún valor científico, este panteón ha de ser una institución viviente para la investigación científica y el aprendizaje”³²³. Bechtereov preveía que se abriera en Leningrado pero el hecho de que el neurólogo de origen alemán Oskar Vogt y su mujer Cécile ya hubieran comenzado a estudiar el cerebro de

³²¹Pudovkin en Vöhringer, “Pudovkin’s *Mechanics of the Brain*, Film as Physiological Experiment”, The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life. (2001). (consultado, marzo 2010) <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/essays/data/art5>

³²²François Albera, *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*, (Barcelona: Paidós, 1998).

³²³Bechtereov en Michael Hagner “The Pantheon of Brains” en *Making Things Public*, Bruno Latour y Peter Weibel (eds.) (Berlín, Cambridge: ZKM. MIT., 2005), 128.

Lenin en Moscú, unido a la muerte de Bechtereve, decidieron la instalación en Moscú del *Instituto para Investigación del Cerebro*. Un reportero alemán del *Düsseldorfer Nachrichten* describía en 1929 el lugar:

“Los trece cerebros, cada uno en un recipiente de cristal, están alineados a lo largo de la pared de la habitación que debe haber sido la sala de bailes cuando el palacio donde se ubica pertenecía todavía a un mercader rico de Moscú. Sobre cada recipiente está el nombre del hombre al cual se le extrajo el cerebro, hay algunas notas sobre su carrera; en algunos casos hay fotografías de la persona y de las secciones de la materia gris de su cerebro. Los recipientes de cristal se sitúan sobre contenedores de madera donde están las obras de la persona, sus informes médicos, etc.”³²⁴.

Lo que se exponía en realidad eran las copias de los cerebros de grandes políticos, de pueblos distintos de la URSS y de artistas. Se iban reservando espacios a los políticos todavía en vida, lo que puso en peligro a los trabajadores del Panteón en la época de las purgas de Stalin, así que en 1930 terminó cerrando al público, si bien se seguían guardando y estudiando cerebros. Y ya en los 30 la idea del *hombre nuevo* construido por la nueva sociedad pero también por el uso de los avances científicos para entrenar su cuerpo y su mente, había ido desapareciendo de las prioridades soviéticas.

El cine como herramienta de aprendizaje para habitar la sociedad moderna es una idea que aparece en otros cineastas de vanguardia no soviéticos. El húngaro Moholy-Nagy, adscrito a la escuela Bauhaus en Alemania, aseguraba que el cine debe dar “la preparación inconsciente, la educación subconsciente del hombre”³²⁵. Luc Vancheri al analizar el cine de Moholy-Nagy establece vínculos entre éste y, por una parte con las teorías perceptivas soviéticas y sus cineastas, y por otra, con la filosofía alemana y su estudio de la modernidad:

“Esta hipótesis fisio-psicológica de un cine capaz de desarrollar para el hombre moderno el papel de un amortiguador visual, capaz de entrenarlo para los *shocks* de la vida moderna, se encuentra tanto en

³²⁴Citado en Hagner “The Pantheon of Brains”, 129.

³²⁵Moholy-Nagy en Luc Vancheri, “Terra Incognita: Le Cinéma Selon Lászlo Moholy-Nagy” *Ligeia. Peintres Cineastes* 97,98,99,100, (enero-junio 2010): 76.

la teoría del cine de Eisenstein, quien la toma del neurofisiólogo Vladimir Mijailovitch Bechtereov, y es ardiente defensor de las teorías de comportamentales de Pavlov, como en la filosofía estética de Walter Benjamin”³²⁶.

Lo que sugiere Vancheri es que las teorías del reflejo condicionado, tan presentes en el contexto soviético de los primeros años, se extienden hasta Alemania y Moholy-Nagy las toma como guía de educación de los espectadores para la vida moderna a través del cine. Dominique Baqué vincula estas ideas de Moholy-Nagy con la influencia que la obra del biólogo Raoul Francé habría tenido en su trabajo³²⁷.

El correlato filosófico que propone Vancheri lo desarrolla Benjamin, quien a caballo entre París y Berlín une la praxis fílmica de estas ciudades a través de la difusión de su teoría de la modernidad. El *shock* como núcleo de la experiencia moderna que trazaba Benjamin se convierte en traumatofilia³²⁸ cuando el objetivo es conseguir el entrenamiento adecuado a través del cine para que los ciudadanos se puedan desenvolver hábilmente en el nuevo contexto.

La idea de emplear nuevas teorías cognitivas aplicadas a esferas diversas de la vida tiene como objetivo racionalizar los procesos, controlar su desarrollo y lograr una unidad cuerpo-mente humana como máquina para mejorar su rendimiento. El cine francés también se hallaba bajo este influjo. Para Epstein, la praxis de la *fotogenia* es una forma de hacer asumir al espectador la experiencia moderna, de adiestrarlo en el movimiento y en la relación con los objetos modernos para que interiorice la neurastenia por medio de la fotogenia y, así, se halle preparado para la vida moderna. Las influencias científicas en el contexto francés fueron los neurofisiólogos Lagrange, Dalcroze y Souriau, quienes trabajaban sobre la reescritura neurológica de los ritmos para conseguir la mayor adaptación de los cuerpos al entorno.

Nina Lara Rosenblatt estudió la vinculación de este fenómeno médico social con la estética cinematográfica, entendiendo que la adaptación al movimiento

³²⁶Vancheri, “Terra Incognita: Le Cinéma Selon Lászlo Moholy-Nagy”: 76.

³²⁷Dominique Baqué, “Escrituras de la luz” en Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, 20.

³²⁸Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire* en Benjamin, *Obras*.

y al estrés modernos por medio del cine venían a ser una forma de “cohesión social” con la consecuente limitación del cine en su potencial de crítica violenta inherente a la teoría del *shock* y su traslado estético³²⁹.

El empleo del cine para fomentar la mejora de la adaptación del hombre al medio y para crear el hombre nuevo se ve favorecido por la naturaleza del medio cinematográfico porque es un medio destinado a las masas, cuya recepción es colectiva. Su capacidad de reproductibilidad técnica amplifica la difusión de la función social de la que se dote porque las copias de ella son innumerables. Su reproductibilidad le hace también reproducir mecánicamente el entorno, reflejarlo en la pantalla, esta “vampírica relación de identidad”³³⁰ que mantiene con la realidad le permite ejercer más fácilmente de simulacro de vida para el trabajo sobre el *shock*.

Su reproductibilidad mecánica emparenta al cine con la mercancía, haciendo así que algunas características propias de ésta se trasladen al cine: una cierta fetichización y un papel de mediador entre la esfera productiva y la cultura. La vanguardia reacciona críticamente a la fetichización del cine, por esto trabaja a menudo sobre la metacinematografía y desvela los procesos de producción de su imagen. Dentro de su carácter político, de su política del arte, estos cineastas tratan de dar herramientas al público para que pueda desvelar la fantasmagoría de deseo y falsa realidad que pueden crear las imágenes si se desconoce su proceso de producción.

La reproductibilidad técnica hace a su vez entrar al cine en un dominio distinto del del arte y a los cineastas en el dominio de los productores o generadores de productos culturales. Este rasgo se relaciona con la proletarianización de los productores culturales de la que ya hemos hablado. La obra clave de Benjamin sobre este fenómeno es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). En este opúsculo Benjamin analiza las consecuencias de que las obras, mecánicamente (re)producidas, pierdan su unicidad o su aura. Estudia cómo se transforma la obra, el productor, la recepción del público y el campo

³²⁹Nina Lara Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s” *October* 86, (Autumn, 1998): 47-62.

³³⁰Margarita Ledo Andión, *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* (Barcelona: Paidós, 2004), 26.

de la producción artística, la función y la exhibición e, incluso, la percepción sensible.

Lo que queremos destacar de esta obra y que se convierte en fundamental en nuestro análisis es el concepto de actualización. La naturaleza mecánica de las obras fotográficas y filmicas produce un trastorno profundo en la percepción del tiempo. Cada vez que esa obra es presenciada por el espectador, se actualiza; a cada uso su significado y las relaciones que establece con el momento del visionado se actualizan, incluyendo nociones de pasado, de presente y de futuro en un mismo momento de lectura. De este modo, la imagen adquiere intensos sedimentos y proyecciones que potencian nuevos significados para el presente.

“La técnica de la reproducción desprende al objeto reproducido del dominio de la tradición. Multiplicando sus ejemplares, se sustituye su caso único por su existencia en serie. Y permitiendo a la reproducción presentarse al receptor en la situación en la que él se encuentra, se actualiza el objeto”³³¹.

La actualización desemboca en “una violenta sacudida de la tradición que es la contrapartida de la crisis y la regeneración actuales de la humanidad”³³². Esto significa que la percepción del pasado y del presente quedan trastocadas. En este proceso la función del arte se transforma, y “en lugar de reposar sobre el ritual, en adelante se funda sobre otra práctica: la política”³³³. Quiere decirse que esa radical transformación temporal de la lectura que se produce en la obra mecánica, puede tener efectos en el campo social y político. Según Benjamin, el agente más poderoso en este proceso es el cine. Con y sobre la actualización en el cine construimos nuestro marco de estudio, el paradigma estético de la historia, basado en el estudio de las constelaciones cognoscitivas de conforman los objetos culturales en sus actualizaciones. Como veremos más adelante, junto con la actualización, el otro concepto clave es lo original.

Volviendo a su base material, el cine y la fotografía además de reproductibles

³³¹ Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Courtry: Allia, 2004), 17.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*, 26.

son emanaciones directas de lo real fijadas sobre película, este hecho hace que en el trabajo y la reflexión sobre su materialidad desarrollen una serie de especificidades que, de nuevo, tienen que ver con la recepción y la generación del tiempo a través de las películas.

El cine de vanguardia es especialmente consciente de este hecho y a menudo explicita su trabajo sobre la *faktura* para movilizar en el espectador la reflexión temporal. Además de intentar explicar y desmitificar el medio, como hemos esbozado más arriba, trata también de trascenderlo haciendo que se evidencien materialmente los fenómenos que generan el cine (y la foto) desde un punto de vista físico y filosófico: el estudio del movimiento, el estudio del tiempo, la reflexión sobre lo real.

Otra forma de incidir en la dialéctica del registro es la creación en las películas de vacíos o detenciones temporales. Los cineastas de vanguardia crean estas detenciones por medio de secuencias metacinematógráficas o de secuencias de la exploración de la materialidad. Estos vacíos temporales vienen a ser una pausa en el fluir frenético de la Modernidad y crean una imagen en la que el tiempo histórico se anula para dar paso a una reflexión sobre lo real y la historia. El tiempo se detiene en *Paris qui dort* (1923, Clair), y también lo hace el sentido de las relaciones económicas y sociales, el dinero deja de ser útil a los que no se han visto afectados por la detención y su estatus es indiferente.

En su trabajo sobre lo material el cine de vanguardia experimentó con técnicas que contribuían a la desmaterialización de objetos y cuerpos para conseguir la materialización de fenómenos abstractos o invisibles como el movimiento y el tiempo. Probó también la desmaterialización de tiempos históricos o convencionales para materializar ritmos. La percepción de esa materialidad de la obra por el público le ayuda a descodificar el nuevo arte como antiabsoluto y antiespiritual.

El trabajo sobre la materialidad es un trabajo de reflexión sobre el tiempo. El tiempo y la materialidad están relacionados, cuando la materialidad varía lo hace también la capacidad para expresar el tiempo y la percepción del

fluir³³⁴. De ahí que un arte móvil y mecánico experimente con la materialidad para añadir recursos a sus experimentos temporales. El montaje audaz de las vanguardias contribuye también a renovar las relaciones temporales en las películas. Combinando el trabajo sobre lo material y el tiempo, los cineastas de vanguardia crearon espacios de detención temporal, de aceleración, de superposición de tiempos y generaron también de un tipo de imágenes que son cristalizaciones históricas del tiempo, esto es, huellas.

Esta huella materializada es el símbolo de una lucha por el registro permanente de lo real, de la historia, del movimiento a pesar del paso del tiempo: es un trabajo sobre la memoria activa. Esas huellas son grietas por las que se escurre una luz que permite hacer legibles para el espectador las contradicciones históricas de la sociedad moderna. El registro puede haber sido generado de forma consciente, como el contraste obscuro entre la opulencia de los burgueses y la miseria de la gente durante el carnaval en *À propos de Nice* (1930). O puede presentar significados distintos a la intención original, en este caso, las imágenes del trabajo son las que más se prestan; a modo de ejemplo citaremos la angustia de ver a los trabajadores metalúrgicos en *Komsomol* (1933, Joris Ivens) hacer jornadas también nocturnas para poder construir un segundo horno de fundición del acero, cuando estas imágenes estaban pensadas para transmitir la épica del trabajo y no angustia. También podemos observar este fenómeno en los rostros de los actores secundarios del ciclo bretón de Jean Epstein, la cara y las manos de estos pescadores revelan la fatiga, el trabajo y la vida difícil, rompen su papel ficcional y presentan con toda su crudeza el maltrato físico del trabajo.

Para que en la huella se active esta carga dialéctica ha de operar la actualización, nutrir la con los nuevos significados que aporta la fractura temporal. Así, por una parte, la huella puede ser la muestra del registro (metacine) y, por otra, es un *inconsciente óptico*.

Benjamin enunció el concepto del *inconsciente óptico* partiendo de la materialidad de la fotografía en su artículo “Pequeña historia de la fotografía (1931)”. En *La obra de arte...* habla de este concepto, que nunca desarrolló, como aquella capacidad revelacionista del cine de mostrar lo oculto al ojo por

³³⁴ Amy Lawrence, “Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge” *Film Quarterly*, vol. 57, n°2 (winter 2003-2004):15-25.

medio del primer plano que “ensancha el espacio y el ralentí el movimiento”³³⁵. Nosotros lo recogemos para trabajar sobre el cine de vanguardia porque resulta útil para entender algunas fracturas temporales que nos propone.

El inconsciente óptico es la reflexión que en el espectador moviliza el hecho de que alguien en el tiempo haya quedado fosilizado en una imagen pero que esta fosilización active el pasado en el presente, esto es, produzca una relectura del pasado en función de las vivencias posteriores a la toma de esa imagen. El tiempo intermedio se fractura en este pensamiento, uniendo pasado con presente y la imagen adquiere capacidad dialéctica, permitiéndonos descifrar elementos ocultos en el proceso histórico a la luz del presente en el pasado y viceversa. El tiempo que en ellas se fija es el activo dialéctico principal, amplificado por su reproducción mecánica y asistido por su condición de mercancía. Así, estas imágenes reflejan la nueva y exultante sociedad pero a su vez abren grietas por las que se escurren las contradicciones históricas de ésta hasta hacerlas legibles para el espectador. Esta fosilización activa del tiempo se ha llamado inconsciente óptico. De nuevo la fractura temporal que permite la actualización de la imagen es clave en este proceso. Más adelante, en el apartado del tiempo dislocado, ampliaremos la reflexión sobre el inconsciente óptico.

Es debido a todos estos aspectos que la vanguardia mantiene unas relaciones especiales con lo real. Esta relación es más amplia y rica que de lo que implicaría el término documental. El trabajo sobre lo real abarca presente, pasado, futuro, tiempos contruidos, soñados, dislocados. El trabajo sobre lo real en el cine de vanguardia es muy diverso y original: se mezcla ficción y documento para destacar la naturaleza real de las tomas; se realizan filmaciones al imprevisto de la vida cotidiana; se experimenta con lo real de tipo material, como los haluros de plata y la luz, que genera la imagen; y se llega incluso a crear imágenes sin mediación de la cámara, imágenes por contacto directo del objeto sobre la película.

Esta afección por lo real tiene como hemos visto implicaciones políticas claras que van desde la desfeticización del medio en sí hasta la desfeticización de la “historia” que aparece en la pantalla. De esta forma, Dziga Vertov clamaba: “El cinedrama es el opio del pueblo (...) el cinedrama y la religión son armas

³³⁵Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 61.

mortales en manos del capitalismo (...) ¡Mueran las fábulas-guiones burguesas! ¡Viva la vida tal como es!”³³⁶. Y más explícitamente contra el fetichismo, decía en un texto titulado “Conciencia o subconciencia”: “Estamos en contra de la relación entre el “director brujo” y el público embrujado (...) ¡Muera la cortina perfumada de besos, crímenes, palomas y trucos de prestidigitador”/¡Viva la visión de clase!/ ¡Viva el *cine-ojo!*”³³⁷.

La cuestión de lo real generó muchas discusiones e importantes reflexiones en la URSS, sobre todo en torno a la LEF, como ya hemos visto. Entre teóricos y cineastas de lo real soviéticos en los años 20, se proponía dejar el legado en celuloide de la vida en movimiento. Alexei Gan proponía que “el cine debe fijar directamente los procesos de la vida social en su dinámica, sin recurrir a la ayuda exterior de los sacerdotes del arte arcaico”³³⁸.

En la imagen de vanguardia se agolpan muchos tiempos diversos: el de la toma, el de las experimentaciones técnicas y de montaje, el del visionado y sus actualizaciones (huella, inconsciente óptico). Estos choques crean nuevos discursos al margen de la temporalidad lineal; son susceptibles de generar una imagen dialéctica. En la imagen dialéctica comparecen en una constelación el pretérito con el presente. Esta imagen, según Benjamin, “relampaguea en la hora de la cognoscibilidad”³³⁹, quiere esto decir que en un instante breve, se produce un choque que sacudiría al espectador y lo haría salir de su ensueño para que actualizara, ya en la vigilia, las imágenes de su mundo de ensueño. Las fracturas temporales de dicha imagen son lo que permite conocer el proceso económico o histórico que alumbró esa configuración visual y, tras esta iluminación, podría, quizás, prender la llama de la transformación. Al hacer estallar el *continuum* histórico se descubre la falsedad de la historia como progreso indetenible y se abren las vías a nuevas construcciones mentales y prácticas. De este modo se pueden diferenciar tres niveles en el proceso perceptivo de la imagen: choque, iluminación, praxis. De aquí la importancia para la vanguardia de la praxis de *shock* en el cine. El propio Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* había advertido de que el shock era propio del cine

³³⁶Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 215-216.

³³⁷Ibídem, 211.

³³⁸Alexei Gan en Pozner, “Joué versus non joué”: 2.

³³⁹Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 475 [N9,7].

y había hecho avanzar esa práctica iniciada por el dadaísmo³⁴⁰. He aquí una descripción del proceso en la que, además del choque y la comparecencia temporal, se habla, al final del todo, de la anticipación, concepto que más tarde retomaremos:

“Como un eco cuya resonancia que despierta parece tener lugar un día en la oscuridad de la vida transcurrida: y además, a esto corresponde el hecho de que el choque con el cual un instante penetra en nuestra conciencia como algo ya vivido, la mayor parte del tiempo nos golpea bajo la forma de un sonido. Es una palabra, un murmullo, un golpe sordo que tiene el poder de llamarnos de improviso desde la tumba glacial de “un día que”, bajo la bóveda en la cual el presente parece resonar como un simple eco. Extraño que nadie se haya ocupado todavía de la réplica de este alejamiento -el choque por el cual una palabra nos hace tropezar como si fuera un aparejo olvidado en nuestra cámara oscura. Así como también, el que este eco sea algo que nos conduce a lo extraño que estaba aquí desde antes, pues hay palabras o silencios que nos llevan hacia esta extrañeza invisible: lo que el porvenir olvidó entre nosotros”³⁴¹.

Todos esos estados temporalmente distintos que convergen en el cine de vanguardia describen la heterogeneidad temporal moderna y abren nuevas vías de pensamiento del presente y de la historia. Pero el cine de vanguardia no se agota en su historicidad, todos sus tiempos se agolpan en la idea que en él subyace, constituyendo lo original. Lo original es el anclaje que lo hace superar la simple historicidad para enfrentarlo a otros tiempos. Pues

“la experiencia de lo original, como se ofrece por excelencia en la percepción estética, se abre a una aprehensión totalmente específica de la temporalidad. Esta última se nos presenta, por así decirlo, simultáneamente, en la dimensión del pasado y en la del futuro, lo que quiere decir que ni una ni otra existen al margen de la experiencia presente, la que estamos teniendo en este momento”³⁴².

³⁴⁰ Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 69

³⁴¹ Benjamin en Antonio García de León, “El instante detenido” en *La mirada del ángel*, Echeverría (ed.), 113-114.

³⁴² Mosès, *El Ángel de la historia*, 116.

Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* opera un cambio de paradigma, pasa del paradigma estético del conocimiento al paradigma estético de la historia. Efectúa este tránsito a través del concepto de lo original, esto es la encarnación de una idea en una obra estética, una idea que puede haber aparecido antes, en otras configuraciones, pero que alcanza su plenitud en un momento determinado. Se caracteriza por su singularidad y su repetición:

“En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y a su posthistoria. Las directrices de la contemplación filosófica están trazadas en la dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene un carácter esencial”³⁴³.

Lo original combina la novedad y la antigüedad, es una idea que parece existir desde siempre pero que se percibe como algo absolutamente nuevo. Es un descubrimiento y un redescubrimiento a la vez. Esta idea supone que no hay acumulación de conocimiento, sino anamnesis o reminiscencia.

“Carácter absolutamente nuevo e inmemorial. Esta paradoja traduce al orden de la experiencia temporal la dualidad inherente en toda idea: pertenece al mundo de la verdad, pero sólo es uno de sus fragmentos”³⁴⁴.

La pluralidad de obras de arte conforman una constelación de conocimiento, cada una con su inteligibilidad histórica propia y con sus propios tiempos. Estas obras forman en conjunto una “historia policéntrica”³⁴⁵, por ello, “alrededor de la multiplicidad de los fenómenos originales se forman, como galaxias diferentes, historias separadas, autónomas y no totalizables”³⁴⁶.

³⁴³Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1990), 29.

³⁴⁴Mosès, *El Ángel de la historia*, 115.

³⁴⁵Ibídem, 106.

³⁴⁶Ibídem, 117.

El paradigma estético de la historia cuestiona, según Stéphane Mosès, los postulados de base del historicismo, es decir, la continuidad del tiempo histórico, la causalidad tradicional. Por ello, la visión estética de la historia trabaja partiendo “del presente como instancia de representación [y] se abre retrospectivamente la dimensión del pasado”³⁴⁷. El futuro es retrospectivo también según esta visión porque el único ejemplo que de él poseemos “es el de la metamorfosis del pasado a medida que se va reinterpretando”³⁴⁸.

Lo original es una intuición de tipo estético, que ocupa un lugar intermedio entre el mundo de las ideas y el mundo empírico. No aparece en todos los fenómenos por igual sino en algunos fenómenos privilegiados y los “identifica como encarnaciones de una idea”. Como parte de la realidad empírica es limitado y sólo una de las posibles formas de la encarnación de la idea; por ello en un futuro se reiterará. Según Mosès:

“[Benjamin] en el libro sobre el drama barroco, lo sensible se define ante todo como el mundo del cambio y la temporalidad. Lo original aparece pues como una epifanía de la idea bajo el signo de la temporalidad. Es decir: los fenómenos originales del conocimiento se nos ofrecen como fenómenos originales de la historia. Éstos, a su vez, se nos aparecerán como los fenómenos originales del arte”³⁴⁹.

No es extraño que el paradigma estético de la historia, desarrollado al estudiar el Barroco nos sirva para trabajar el cine vanguardia. Martin Jay al hablar del régimen ocular del Barroco nos da claves muy cercanas a las que aparecen en el análisis de la vanguardia. Respecto a su trabajo formal, se caracteriza por una “sobrecarga del sistema visual con un exceso de imágenes en una pluralidad de planos espaciales como resultado, deslumbra y distorsiona en lugar de presentar una perspectiva clara y tranquila sobre la verdad del mundo externo”³⁵⁰. El cine de vanguardia, en lugar de una organización científica y clara del discurso visual que le permitirían las nuevas técnicas, hizo patente, por

³⁴⁷Ibídem, 106.

³⁴⁸Ibídem.

³⁴⁹Ibídem, 114.

³⁵⁰Jay, *Ojos abatidos*, 44.

medio de esas posibilidades técnicas, las zonas oscuras, las posibles visiones alternativas. Jay reflexiona sobre el juego formal barroco de la anamorfosis, esto es, de la deformación reversible de la imagen. El origen etimológico de esta palabra se halla en *anan*, nuevo y *morfosis*, imagen. Para Jay esta técnica suponía el

“recordatorio de un orden visual alternativo que la solidez de su presencia no puede difuminar, así como de la vanidad de creer en la realidad duradera de la percepción terrenal. Mediante la combinación de dos órdenes visuales en un espacio con un único plano, Holbein subvirtió y descentró el sujeto unificado de la visión, concienzudamente construido por el régimen escópico dominante”³⁵¹.

En esta tesis afirmamos la utilidad del paradigma estético de la historia para el estudio de las mentalidades a través de la producción cultural. En concreto, el marco ha sido reelaborado para el estudio específico de la producción cinematográfica de vanguardia europea de entreguerras con vistas a estudiar la experiencia moderna del tiempo en la gran ciudad; la idea metodológica fundamental de elaborar un método respetuoso histórica y estéticamente con el objeto de estudio porque sólo así podrá comprenderse en toda su extensión la carga histórica de ese objeto de consumo cultural.

El cine de vanguardia de los años 20 es pues un complejo compendio de tiempos y discontinuidades, en el que se unen la exploración del movimiento, los experimentos con la imagen, la desafección narrativa y la afección por lo real, junto con la subversión del campo fílmico (y social). Teniendo en cuenta sus tensiones entre la autonomía de su arte y su apego al contexto moderno, las tensiones temporales internas y materiales, las tensiones temporales temáticas o externas, hemos establecido una serie de categorías en las que estudiar la experiencia temporal que refleja el cine de vanguardia y que desarrollaremos a continuación: tiempo reversible, tiempo dislocado, tiempo proyectado, tiempo absoluto, tiempo circular, tiempo anulado, tiempo mecanizado.

³⁵¹ *Ibíd.*

Parte

**La experiencia moderna del
tiempo a través del cine de
vanguardia**

2.4 Tiempo reversible

La humanidad “avanza, liberada de todas las cadenas, escapando al dominio del azar y de los enemigos del progreso, segura y diligente por las sendas de la verdad, la virtud y la felicidad”³⁵², se prometía Condorcet. Confundiendo la mejora técnica con la mejora moral, la operación de confusión ideológica estaba servida para los próximos siglos. La Ilustración proponía pertrecharse con la razón y dejarse arrastrar pasivamente por una línea del tiempo de avance indetenible y firme para alcanzar la perfectibilidad. Nada de lo que hubiera quedado atrás merecería ser rescatado, la única perspectiva ontológica correcta sería la mirada hacia adelante.

El cine de vanguardia estaba en claro desacuerdo con esta idea y se planteaban otras concepciones del tiempo, entre ellas el tiempo hacia atrás. Jean Epstein aseguraba:

“Los cuadros del tiempo convenido no son respetables (...). El tiempo no es concebible fuera de los fenómenos, de los cuales es una perspectiva. Si todos los relojes se pararan una noche sin luna y sin estrellas, bajo un cielo de nubes inmóviles, el tiempo dejaría de existir (...). Artemidoro³⁵³ leía los sueños hacia delante y hacia atrás (...). ¡Que el tiempo de nuestras ficciones dramáticas escape al tiempo astronómico!”³⁵⁴.

Sólo un año después de la primera sesión pública de cine, aparecía un trucaje cinematográfico que hacía que el tiempo fuera reversible. En 1896 se proyectó *La demolición de un muro* y cuando acabó se pasó en sentido inverso, el muro se erguía de nuevo como si la demolición no tuviera efectos permanentes. En 1901, Armitage en los Estados Unidos ponía en marcha un trucaje de la misma naturaleza pero de mayor trascendencia, desde la oficina de la *Biograph* en la Trece de Broadway hizo tomas cada 4 minutos mientras fuera de día y, así, en *Building up and Demolishing the Star Theatre* mostró en escasos tres minutos el

³⁵²Condorcet en Wolf Lepenies, *Melancolía y utopía* (Travesías. Barcelona: Arcadia, 2008), 12.

³⁵³Oniromante del siglo II DNE. que recogió sueños en un libro llamado *Oneirocritica*.

³⁵⁴Epstein, “Tems du personnage et du drame”, *Cinégraphie*, 15 noviembre 1927 en Epstein, *Écrits sur cinéma*, 178.

proceso de construcción de un teatro y, después, por medio del tiempo reversible, lo deshizo. El cine presentaba procesos inasequibles al hombre en una duración reducida a la vez que abría nuevas opciones estéticas y planteaba la reversibilidad de los hechos, en su límite, de la historia.

Este procedimiento del cine primitivo buscaba la sorpresa y la risa, el cine de vanguardia tomará su vertiente lúdica pero profundizará en sus posibilidades estéticas, de explicación de procesos y de crítica histórica. El tiempo reversible le da al cine de vanguardia la herramienta que más fácilmente visualiza su oposición a la idea de un tiempo que avanza y a su vez explicita también la vertiente lúdica de este cine a veces sepultada bajo la posterior intelectualización de esta práctica.

El tiempo reversible no es un *flash-back*, no nos pone de un salto temporal en el pasado. El tiempo reversible discurre al revés, desde el ahora la imagen se desplaza en sentido inverso, deshace el avance del tiempo. El tiempo reversible provoca el continuo retroceso en el tiempo. Llegar desde el futuro al pasado próximo en una dirección contraria a la original pero sin síncope, pasando por todas las fases intermedias del movimiento pero en dirección inversa. Al acabar una secuencia de tiempo reversible lo que era el presente, de donde partíamos, se ha convertido en el pasado, y el pasado cronológico se ha convertido en futuro. Este recurso formal era uno de los que producía un impacto perceptivo más fuerte, el *shock* visual es contundente cuando todo avanza a la inversa. Este recurso les permitía, asimismo, explorar dialécticamente las relaciones forma-contenido y, además, el tiempo reversible desmonta uno a uno todos los principios básicos del tiempo ilustrado. Todo este abanico de posibilidades que el recurso del tiempo reversible ponía a disposición de los cineastas se materializó en sus películas con distintas intencionalidades, son tres las que destacan: la elucidación de los procesos, la fractura de la causalidad tradicional en la narración y la subversión a través de lo lúdico.

El uso del tiempo reversible permitía a los cineastas también la exploración de las relaciones entre la forma y el contenido. Un trabajo dialéctico entre ambos con el objetivo de buscar nuevas rutas perceptivas. El origen de esta búsqueda está en el proceso del extrañamiento u *ostranerie*, muy extendido entre la vanguardia.

El formalista ruso Viktor Sklovski enunció por primera vez la *ostranerie* en 1917. La *ostranerie* es un proceso de una cierta violencia perceptiva por el cual se sustituye un objeto de su contexto habitual y se lo coloca en otro que se espera resulte sorprendente para el espectador; así, el proceso de percepción no puede ser automático y requiere un esfuerzo cognitivo tal como el de una primera vez. Dos de los mecanismos esenciales para producir formalmente la *ostranerie* son la alteración del espacio en la obra, que produce un efecto de extrañamiento o singularidad que obliga a destruir los automatismos cognitivos y refuerza el efecto estético³⁵⁵ y la ruptura en el arte de la linealidad del tiempo, que abre lugar a nuevas experiencias sensoriales y sensitivas³⁵⁶. El proceso básico del extrañamiento lo explica Sklovski en su artículo “El arte como artificio”(1917):

“Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte”³⁵⁷.

El formalismo soviético trasladó sus ideas al cine. Traslado al cine las ideas que tenían sobre cómo el lenguaje y su gramática podían devenir en poesía, los formalistas reflexionaban sobre cómo forzando el lenguaje cinematográfico, en sus ritmos y formas, en su gramática, obtendrían las deformaciones o defectos que construirían el carácter artístico del filme³⁵⁸.

El tiempo reversible supone una subversión radical del lenguaje fílmico y de la percepción, abre nuevas posibilidades de pensar el entorno, de teorizar sobre él, de actuar sobre él. Vertov, que introdujo en muchos de sus filmes secuencias

³⁵⁵Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y Fotomontajes* (Valencia: Camp Gràfic, 2003).

³⁵⁶Buck-Morss, *Mundo Soñado y catástrofe*.

³⁵⁷Viktor Sklovski, en Pau Sanmartín Ortí, “Desautomatización y creación”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* (2004, 22): 249-250.

³⁵⁸Albera, *Los formalistas rusos y el cine*.

de tiempo reversible, aspiraba a liberar el pensamiento rompiendo las ataduras convencionales de la percepción: “Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Y es porque descifro de un nuevo modo el mundo que os es desconocido”³⁵⁹.

La noción temporal de la Ilustración ve subvertida cada una de sus características el tiempo reversible. El tiempo como acumulativo y perfectivo en la línea recta de la historia cae porque la dirección que toma el tiempo reversible es inversa al sentido del supuesto desarrollo. La idea de que las cosas sólo pueden suceder en un sentido, de una manera, también se desafía porque, al fluir a la inversa, el tiempo muestra el movimiento y los acontecimientos deshaciéndose y haciéndose, mostrando la vida de una manera distinta a la única que conocíamos.

El tiempo reversible niega la cualidad de indetenible del tiempo en avance porque frena el fluir temporal un instante antes de comenzar a discurrir hacia lo que entenderíamos como pasado pero que en la película se presenta como futuro. Y esto último produce en el espectador la sensación de anticipación (del futuro y el presente en el pasado). Cuando el espectador ve que la acción reversible comienza es capaz de anticipar cómo será el futuro que le espera al acto que ve comenzar porque, en realidad, está viendo el futuro de ese acto como inicio, como pasado. Siendo así, sabe que ese acto acabará en su pasado, que se nos presenta aquí como futuro. Pongamos como ejemplo la elaboración de pan del *Cine-ojo* (1924, Vertov), esta secuencia comienza por el final, el pan está hecho, el futuro del centeno (su conversión en pan) es el punto de origen de la historia; cuando la cinta avance será el pasado. A partir del pan hecho, el espectador ve como el proceso se desarrolla a la inversa: los panes ya cocidos entran en el horno los panes y salen sin cocer, los bollos se deshacen en masa, la masa se amasa, los ingredientes y añaden y se forma la masa, etc. De este modo, el espectador puede anticipar el futuro: el pan se volverá cereal y llegaremos a los campos de centeno. El futuro en esta secuencia sería el pasado convencional, por donde normalmente se comenzaría la historia.

La idea de la anticipación fue trabajada por el filósofo Franz Rosenzweig, quien vinculó la posibilidad de que se produjera a una paradójica aceleración e inmovilización del tiempo. Asimismo, Rosenzweig relacionó la anticipación con

³⁵⁹Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 164.

el tiempo discontinuo y reversible, entendiendo la transmisión del conocimiento y el desarrollo de la historia como una serie de síncope generacionales en el tiempo que darían lugar a la anticipación. Stéphane Mosès analizó su pensamiento y lo explicó de la siguiente manera:

“Al tiempo continuo e irreversible que postula la causalidad histórica se opone aquí el tiempo de las generaciones, tiempo discontinuo y reversible, que simboliza el doble vínculo del abuelo con el nieto y del nieto con el abuelo: discontinuidad de una transmisión que conecta inmediatamente al antepasado con la generación de sus nietos; reversibilidad de un tiempo no acumulativo, en el que el nieto, saltándose la generación de los padres, se conecta directamente a las enseñanzas del abuelo”³⁶⁰.

Se crea entonces la ilusión de un pasado que se aproxima cada cierto tiempo al presente. Rosenzweig relacionaba esta anticipación con la certeza de que el nieto recibiría el conocimiento del abuelo y así, el hecho de conocer el pasado nos permitiría anticipar un futuro de conocimiento igual en el nieto. En cuanto al cine reversible, nosotros observamos el final de un proceso como principio, anticipando cuál será el final pues ya conocemos lo que normalmente es el inicio de esa acción. Presente y pasado se tocan en el instante en que el tiempo reversible comienza a fluir. Esta idea de la aglutinación de tiempos la hemos visto en las ideas de actualización y constelación dialéctica de Benjamin en la que pasado y presente comparecían en un mismo instante.

Benjamin propone también la lectura de la historia a la inversa para poder identificar las huellas o las ruinas, rescatarlas y reintegrarlas en un nuevo discurso histórico, distinto de que las dejó en el olvido. Su rescate permite actualizarlas en el presente y percibir las en un instante de peligro, antes de que desaparezcan o se integren perdiendo sus potencialidades de transformación, para orquestar una concepción crítica de la historia.

La idea de transitar a contrapelo la historia la toma Benjamin de una narración de Kafka titulada *El pueblo más cercano*³⁶¹. Este relato habla de la brevedad

³⁶⁰Mosès, *El Ángel de la historia*, 76.

³⁶¹Mosès, *El Ángel de la historia*, 101.

de la vida, tan breve es que no le daría tiempo a un caballero joven a llegar al pueblo más cercano. Para interpretarlo, proponía la siguiente noción de tiempo y de memoria:

“La verdadera medida de la vida es el recuerdo. Atraviesa la vida retrospectivamente, como un relámpago. Con tanta rapidez como se vuelve a hojear un par de páginas, llega el recuerdo desde la aldea más próxima al lugar en el que el caballero tomó su resolución. Que aquél para el cual, como para los antiguos, se haya la vida transformado en texto, lea dicho texto hacia atrás, sólo así se encontrará consigo mismo y sólo así -huyendo del presente- podrá entenderlo”³⁶².

La lectura à rebours de los sueños, como proponía Epstein, o de la historia, como lo hacía Benjamin, es adoptada como método de investigación histórica por Marc Bloch pues para él, sólo así es comprensible el “hecho social”. “El historiador es siempre esclavo de sus documentos (...) bajo pena de no poder precisar el aspecto del pasado, le es necesario lo más a menudo, leer la historia a contrapelo [*lire l’histoire à rebours*]”³⁶³.

Todas estas lecturas y subversiones se ponen a disposición del cine de vanguardia por medio del tiempo reversible. En general, el cine de vanguardia emplea este recurso para elucidar procesos históricos y productivos, o movimientos, oscurecidos por su dirección temporal. También lo utiliza para romper la causalidad tradicional en la narración y presentar nuevas posibilidades de comprender el entorno. Lo lúdico como modo de crítica es también una de las funciones que el cine de vanguardia le confiere al tiempo reversible.

El recurso del tiempo reversible les permitía a los cineastas sacar a la luz y explicar procesos que no eran conocidos por todos los espectadores. La presentación a la inversa de procesos como la producción material, la elaboración de una película o de la técnica de la natación tenía para algunos cineastas una

³⁶²Walter Benjamin, “Conversaciones con Brecht. Notas de Svendborg”, 31 agosto 1934, en Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, 143.

³⁶³Marc Bloch, *Les caractères originaux de l’histoire rurale française*. Vol. 1. (Paris: Librairie Armand Colin, 1968), 16. (ed. digital, consultado 10 enero 2011) <http://classiques.uqac.ca/>

función didáctica pero a la vez lúdica (por lo risible de los movimientos vistos al revés) y subversiva en cuanto a que dan al espectador las armas perceptivas para desentrañar fenómenos como el fetichismo de la mercancía en la producción o las fantasmagorías creadas por el cine .

Dziga Vertov emplea esta técnica en el *Cine-Ojo* (1924) y en *El hombre de la cámara* (1929) para mostrar procesos oscurecidos en una búsqueda de la toma de conciencia y educación del público soviético.

En *Cine-Ojo* un grupo de jóvenes pioneros acude al mercado para promover la compra en cooperativas en detrimento de la compra a productores privados. Una mujer lee uno de los carteles que los pioneros han pegado en defensa de las cooperativas y el tiempo reversible comienza a hacerla caminar al revés hasta entrar en una cooperativa. Un intertítulo nos advierte que “el cine-ojo mueve el tiempo hacia atrás” y a partir de entonces podemos observar el proceso que ha dado lugar a la carne despiezada que se ofrece en los puestos de venta. Podemos observar a través del tiempo transcurriendo a la inversa cómo las vísceras vuelven a entrar en el cuerpo de un toro, como la piel se recompone cuando los cuchillos la atraviesan y cómo el animal vuelve a la vida. Luego el toro regresa desde el matadero al establo para, a continuación, subirse en el tren que lo trajo desde el campo hasta el matadero de la ciudad y para aparecer en la granja donde creció. Una secuencia explicativa del origen de la carne aparece sobreimpresionada en el plato de un comensal en *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti), sin embargo no hace discurrir el tiempo al revés.

La intención de Vertov al desentrañar este proceso es didáctica. Esto lo demuestra el hecho de que, justo antes de incluir un plano en el que opere el tiempo reversible, incluye un intertítulo que adelanta al espectador qué sucederá y explica que es el cine-ojo quien lo hace posible. El cine-ojo, el cineasta-mecánico, se erige en demiurgo fílmico. Con su prótesis mecánica desentraña los procesos que permanecen ocultos para la gente. Y su imagen simbólica se haya, como hemos señalado anteriormente, en el camarógrafo gigante con la ciudad a su pies.

Otra secuencia de similares características explica al espectador cómo se elabora el pan en las cooperativas. Esta secuencia la origina una página del diario de un

pionero que sugiere ir a la panadería para entender cómo se produce el pan. Un reloj se mueve hacia delante para, a continuación realizar el movimiento inverso y volver al pasado inmediato. El cine-ojo nos propone “seguir el pensamiento del pionero”. El pan entra hecho en el horno y sale como masa, ésta se vuelve harina gracias al tiempo reversible. La harina se convierte en grano y entra en los sacos; éstos son transportados a los carros que los conducen moviéndose hacia atrás al tren. Llegamos en el tren a los campos de centeno, donde la madre de un pionero recoge el centeno.

En el *Cine-Ojo* hay también una secuencia en la que los jóvenes pioneros aprenden a tirarse al agua desde un trampolín. Vertov revierte el tiempo, mostrando el movimiento de salto y entrada en el agua del derecho y del revés para, como reza el intertítulo “enseñar a tirarse adecuadamente de un trampolín”. Esta escena se relaciona con la película de Vigo *Taris, le roi de l'eau* (1931) sin embargo, en el *Cine-Ojo* está mucho más trabajada la estética de las imágenes al introducir planos contrapicados y jugar con la luz del sol. Ha de reseñarse que parte de esta misma secuencia (y también con tiempo reversible) aparece en la película *Moscú* (1927, Kaufman, Kopalín). Y si el tema se repite de nuevo en *El hombre de la cámara*, las tomas son esta vez distintas y estudian el movimiento no revirtiéndolo, sino ralentizándolo ligeramente.

La intención de Vertov de desafiar el tiempo era clara. El cineasta entendía que el tiempo lineal enmascaraba la percepción con falsas causalidades y órdenes temporales lineales que no siempre mostraban al mundo en su verdad:

“El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos (...). El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad inaccesible al ojo humano”³⁶⁴.

Estas ideas las desarrolla de una manera mucho más contundente en *El Hombre*

³⁶⁴Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 230.

de la Cámara (1929), donde trabaja una presentación más radical desde el punto de vista de la renovación perceptiva pero sin incidir tanto en el uso del tiempo reversible.

El tiempo reversible tal como lo hemos definido anteriormente, sólo puede encontrarse en esta película aplicando de manera estricta el concepto en dos escenas. Se desarrollan en el Club de Trabajadores; el tablero de damas y el de ajedrez ven colocarse las fichas solas simplemente cuando una mano pasa sobre ellas; esto lo consigue a través de la proyección invertida del gesto de retirar las fichas y tiene una finalidad eminentemente lúdica.

Sin embargo, al final del filme podemos identificar una secuencia de tiempo reversible que no se corresponde enteramente con nuestra definición a nivel formal, aunque sí a nivel conceptual. Un reloj de péndulo comienza a moverse frenéticamente, tanto que parece ir a salirse de su espacio debido a la aceleración. Es entonces que las imágenes comienzan a discurrir en un orden inverso de montaje, pero no de movimiento. Imágenes que habíamos visto al principio de la película comienzan a aparecer tras otras que nos habían sido presentadas al final. Este cambio de orden y, por ende, esta perturbación de la causalidad en el tiempo desafían la linealidad progresiva de los acontecimientos y sugieren que en la ciudad, cada día se repite, cíclicamente suceden cosas muy similares y el cómo las entendamos depende de la organización que de estos hechos se haga a la hora de la percepción. El tiempo reversible y el tiempo circular se acercan en su estructura. En *El Hombre de la Cámara* Vertov muestra a los espectadores cómo funciona el proceso de creación de una película (filmación, sala de montaje, exhibición) y propone una organización del material pero, al deconstruir su propuesta de organización al final del film revirtiendo el orden, parece proponer al espectador que con su propio criterio y con el conocimiento del proceso fílmico, organice él mismo su percepción del entorno, en concreto, de la ciudad soviética moderna.

El realizador francés Jean Vigo empleó el recurso del tiempo reversible en su pequeña película *Taris, roi de l'eau* (1931). La finalidad principal era la descomposición del movimiento para su comprensión; aprender a nadar y aprender a jugar. Cuando Jean Taris salta a la piscina su movimiento se hace y deshace, hacia delante y hacia atrás varias veces para que el espectador pueda

comprender cómo se ha de saltar al inicio de una carrera. Ya dentro del agua, Vigo complementa su pedagogía con tomas ralentizadas para que se perciba mejor cómo se mueven los brazos y las piernas o cómo se respira nadando. Este recurso en otras obras de Vigo tiene connotaciones poéticas que, en esta película, pese a primar las didácticas, no desaparecen. El agua y su función poética están también presentes en casi todas las películas de Vigo. Lo lúdico hace acto de presencia al final del filme, cuando Taris se pone a girar cómicamente en el agua y a saludar al espectador. Para acabar, Taris sale del agua disparado hacia el borde de la piscina a través de la inversión del movimiento de entrar al agua e, inmediatamente, aparece vestido de calle, con sombrero y gabardina. La piscina se trasmuta en una calle nocturna y marítima por la que desaparece el nadador caminando.

La organización de la película no deja clara la secuencia temporal de la clase de natación, al acabar con una escena reversible, no sabemos si comenzó vestido a filmar y luego entró al agua o si es verdaderamente al final, que sale y se viste para despedirse. Parece que el pasado real (cuando Taris llega vestido) es el futuro en la película (cuando Taris se marcha). Vigo crea una falsa circularidad en la que principio y fin se confunden y se reenvían significados, el tiempo se condensa y anula porque al acabar la película tenemos la impresión de que el filme ha acabado por el principio y que, por ello, podría volver a comenzar y, así, no acabar nunca.

Pese a no trabajar el cine de Eisenstein dentro de nuestra acepción de vanguardia, describiremos aquí brevemente un uso que este director hace del tiempo reversible en *Octubre* (1928). Tras la abdicación del zar el filme nos muestra cómo se derruye una estatua suya y, a continuación, para simbolizar la marcha atrás del proceso revolucionario mientras Kerenski siguiere en el gobierno, la estatua vuelve a reconstruirse ella sola mediante el tiempo reversible. Eisenstein quiere revelar cómo bajo la apariencia de cambio las cosas no se habían transformado verdaderamente. En general, Eisenstein se interesa por la transformación del tiempo de la historia y trata de construir en sus filmes un tiempo evenemencial y monumental. Y las esculturas juegan un papel importante en esta construcción temporal, por su monumentalidad, por su estatismo y condensación temporal; son elementos adecuados para simbolizar los choques de la historia.

El tiempo reversible es un pequeño viaje en el tiempo recorriendo a la inversa todas las fases intermedias. Este recurso provoca una confusión causal, no está claro qué está antes, qué es lo que actúa como catalizador. El modelo de causalidad histórica basada en el esquema de la física decimonónica queda puesto en duda; este salto temporal anula la organización lineal del tiempo y produce una sensación de tiempo cíclico.

Este fenómeno se observa en todas las películas que emplean el tiempo reversible, desde el *Cine-ojo* (1924), en la que podemos viajar, saltándonos las barreras temporales y espaciales, de la tienda de pan al campo de cereal, hasta *Vormittagsspuk* (1928) en la que a las 12 de la mañana viajamos hasta las 10 de la mañana, y vemos entonces que la caza de unos sombreros que se habían rebelado ha empezado dos horas después, según el reloj de la película, de la hora real a la que la hemos visto comenzar. El futuro precede al pasado y esto destroza la causalidad y nos hace caer en un viaje temporal confuso.

Ha de insistirse en que este fenómeno tiene implicaciones distintas de las de un *flash-back* o las de un *flash-forward* porque éstos pueden ser integrados en la narración lineal sin apenas dudas de orden y con ninguna sobre la causalidad. De hecho, suelen ser empleados para esclarecer fenómenos insertados en ese discurrir continuo. Además, el tiempo reversible muestra cómo las cosas se desarrollan al revés, hacia atrás con todas sus fases, mientras que en estos otros recursos hay un salto, se va al pasado o al futuro y desde un punto de partida la acción discurre igualmente hacia delante siempre, nunca en otra dirección.

Pese a esto, los *flash-backs* pueden acompañar al tiempo reversible introduciendo nuevas fracturas perceptivas y narrativas, como se observa en *Emak-Bakia* (1926).

En esta película, Man Ray explota el recurso del tiempo reversible en la última parte de la película partiendo de una supuesta justificación del filme. Esta última parte se inicia tras un intertítulo que reza “la razón de esta extravagancia”. El espectador espera que este supuesto *flash-back* (pues la causalidad ordinaria apunta que la causa se sitúa antes que la consecuencia) revele cuál fue el motivo que indujo al autor a realizar una película tan experimental entre lo onírico y lo

abstracto.

La esperada explicación: un hombre llega en coche hasta un edificio y entra en una casa donde comienza a rasgar alzacuellos que caen al suelo. Ahí comienza el tiempo reversible, acompañado de síncope y saltos. Caen los dos primeros alzacuellos, aparece un nutrido montón y suben hacia arriba desafiando a la gravedad. A continuación, los alzacuellos comienzan a moverse creando figuras abstractas que derivan en ventanas distorsionadas y, entonces, Kiki de Montparnasse aparece tumbada en un sofá, parece que duerme pero tiene los ojos abiertos; si nos fijamos bien estos ojos están pintados sobre los párpados y así permanecen abiertos mientras ella duerme en el sofá. Kiki abre los ojos de verdad, cerrando así los ojos pintados, esos ojos que ven en sueños. Esta sería la tercera marca de reversibilidad, pues para dormir es necesario tener los ojos abiertos. La esperada explicación, sólo un sueño.

En *Emak-Bakia* la supuesta explicación de causas que pondría orden al caos es una crítica a esa causalidad, a ese orden de los acontecimientos que, para que sean inteligibles deberían estar organizados en una línea del tiempo. Sin embargo, esta película recurre al sueño, se sale de lo real proponiendo un espacio paralelo donde las reglas no son las mismas, en lugar de insistir en subvertir la realidad. De hecho, Man Ray proponía que su película fuera vista como una serie de secuencias oníricas³⁶⁵.

Vormittagsspuk (Richter, 1928) subvierte también la idea de causalidad cuando parece, como en *Emak-Bakia*, que nos va a explicar la razón de su película. La diferencia es que, aunque en el título se habla de que son los fantasmas quienes producen extraños fenómenos físicos como que los sombreros vuelen, el filme nunca se escuda en la idea de sueño, siempre nos hallamos en el mundo real y es en éste dónde se subvierten las normas de percepción convencionales. La película no se aliena a la realidad ni crea mundos paralelos donde otras normas son aceptables. Huye tanto del sueño como del dominio de lo paranormal.

La película trata de la rebelión de objetos convencionales. Justo antes del desayuno se producen una serie de extraños fenómenos, entre ellos, el hecho

³⁶⁵Man Ray en Edward A. Aiken ““Emak Bakia” Reconsidered” *Art Journal* 43, n° 3, *Art History and the Study of Film* (otoño, 1983): 240.

de que unos sombreros se escapen volando. Este suceso inicia una intensa persecución a lo largo de la película en la que se intercalan prácticas de tiro y escenas de difícil integración en la historia.

El tiempo reversible aparece en varios momentos a lo largo de la película. En dos ocasiones no es significativo porque no produce ningún extrañamiento perceptivo porque podría ser un movimiento en dirección normal (las puertas se cierran en movimiento inverso, la manguera, que estaba desenrollada se enrosca ella sola). Otros dos en los que se produce un efecto de trastorno de la percepción: el agua vuelve a entrar en la manguera y las piernas de los cazadores de sombreros suben las escaleras a la inversa, como si de cangrejos se tratara al revertir el movimiento de bajar. Sin embargo, el momento de tiempo reversible más importante de la película es el final, en el que, además, se termina por negar la validez del tiempo de reloj.

Al inicio de la película se veía caer una bandeja con tazas de almuerzo que se partían en pedazos; al final, el movimiento reversible las hace elevarse mientras se recomponen. Alguien las coloca en la mesa, con movimiento sincopado ellas mismas se sitúan en cada posición, donde se sientan rítmicamente cuatro personas. A continuación, las tazas se acercan a la cafetera y se sirven ellas mismas café y, entonces, los sombreros, perseguidos desde el inicio de la película, se sitúan en las cabezas de las personas que desayunan. Este fragmento final se presenta al espectador en un primer momento como una explicación de la persecución: los sombreros se escaparon y sus dueños comenzaron a perseguirlos antes de desayunar. Pero la acción se revierte, las tazas habían caído al principio de la película después de que hubiéramos visto los sombreros y un reloj había marcado la hora: las 10 de la mañana. Cuando el movimiento de caída aparece como de recomposición son las 12 de la mañana: la historia comenzó dos horas de reloj después de que hubiera comenzado en el tiempo que el cineasta nos propone.

El tiempo en esta película de Richter no es evidentemente lineal pero tampoco circular. Richter propone una temporalidad de unidades cualitativas diferenciadas, y no cuantitativamente iguales y acumulables como son las de los relojes; de ahí el empleo del tiempo reversible a la par que un reloj que sigue hacia delante. Esta idea del tiempo como unidades que en sí mismas

son únicas y no acumulables, como mónadas, la desarrolló, como hemos visto, Walter Benjamin. De este modo, Richter presenta un filme lúdico y divertido, que es a la vez una crítica compleja del tiempo. En la película los hechos se explican en sí mismos sin recurso a un contexto temporal ni causal.

Todas las películas que recurren al empleo del tiempo reversible tienen un lado lúdico, un guiño a un público al que se espera sorprender. *Entr'acte* (1924, Clair) emplea este recurso con la finalidad lúdica. *Vormittagsspuk* (1928, Richter) tiene una parte muy ligada al juego y a la risa pero su característica principal es el desafío al tiempo.

En *Entr'acte* el recurso del tiempo reversible aparece al inicio y al cierre. Al principio del filme, Francis Picabia y Erik Satie saltan al ralentí mientras avanzan hacia el centro de la imagen, donde hay un cañón. Es una imagen divertida en la que vemos a ambos hombres elegantemente vestidos, saltando y riéndose. Tras intentar disparar el cañón, el tiempo se revierte y salen de plano saltando al revés, la misma imagen de entrada se invierte para que ellos salgan de plano. Y lo que sucedió entre tanto es un lapso temporal de existencia confusa, no sabemos si existe realmente porque se enmarca entre un momento de movimiento y sí mismo (los saltos y los mismos saltos proyectados en dirección inversa).

Para cerrar la película Clair también juega a las confusiones. Aparece *fin* escrito sobre un papel blanco que cubre todo el cuadro y cuando ya pensamos que la imagen se disolverá, una mano rompe el papel y, también al ralentí, una persona atraviesa el papel y cae al suelo. En el suelo su cabeza se encuentra con la pierna de alguien que, a modo de patada, lo hace volver a entrar detrás del decorado de *fin*, invirtiendo su movimiento de caída y entrada en plano a través del tiempo reversible. Su mano, la que tímidamente comenzara a romper el papel, permanece todavía un poco en el plano antes de volver a entrar y que el papel, roto por su entrada, se recomponga mágicamente.

La finalidad del tiempo reversible en *Entr'acte* es eminentemente lúdica y siempre va precedida por un momento de tiempo ralentizado. Aún así, no deja de crear confusiones perceptivas y nuevas maneras de pensar las acciones de los protagonistas. Las acciones enmarcadas entre un momento en movimiento normal y ese mismo momento en movimiento invertido demuestran que los

actos pueden hacerse y deshacerse, entenderse de otra forma, si se subvierte el sentido de la causalidad y la situación de las acciones en el tiempo como convencionalmente se espera. Y esto es así porque la misma acción se sitúa en dos momentos distintos de la supuesta línea temporal. No es una acción que repitan sus personajes, sino que es la misma acción, que se desarrolló en un momento concreto y que se repite por sí misma en otro, presentando dos situaciones en el tiempo irreconciliables si se pretenden situar en distintos puntos de una misma línea. Así, pues, se sugiere un círculo del tiempo o un tiempo desdoblado y paralelo al convencional.

2.5 Tiempo dislocado

En el texto que sobre la fotografía publicó Roland Barthes en 1980, *La cámara lúcida*, se habla de la fotografía como medio para lograr una experiencia dividida en el tiempo. En este libro, canto de duelo y melancolía tras la muerte de su madre y publicado el mismo año de la muerte del autor, se reflexiona sobre esa dislocación de los tiempos que permiten los medios mecánicos de reproducción de la imagen.

“La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa al nivel de la percepción, verdadera al nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado “no está ahí”, por el otro, “sin embargo ha sido efectivamente”): imagen demente, *barnizada* de realidad”³⁶⁶.

El pasado que quedó marcado por luz en la imagen se actualiza con la mirada del hoy. La fotografía se convierte así en una médium que contacta con el pasado, rompiendo los tiempos intermedios.

Bajo el epígrafe de tiempo dislocado trabajaremos las marcas temporales de la melancolía y de la huella. En ambas hay una fractura del tiempo que impide la integración en el discurso, que huye del presente, del pasado y del futuro

³⁶⁶Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1999.), 194.

establecidos generando otra cosa. Los caminos que adquiere la dislocación son propios, de huida, de negación y de nueva edificación. La melancolía y la huella confluyen en la construcción de un tiempo dislocado que se escapa de los tiempos dominantes de manera contundente, bien alienándose, bien buscando entre las ruinas de un pasado oculto la redención del hoy.

2.5.1 La melancolía como malestar en el tiempo

Jean Epstein se procuró en 1928 un operador de ralentí, Hébert, para filmar *La caída de la casa Usher*. El ralentí genera una atmósfera morbosa en la película. Los estuporosos personajes transitan una antigua mansión llena de ruinas, libros, hojas secas y cortinas que se mueven con lentitud animadas por un viento misterioso. Hay incluso una secuencia en la que el péndulo de un reloj lleno de polvo se mueve mucho más despacio de lo que lo hace su maquinaria. Epstein explora en este filme un movimiento que se sustrae a la duración física de los acontecimientos y trabaja sobre una percepción del tiempo ralentizada, petrificada y triste que se refleja no sólo en su paso sino también en un retraso psicomotor de los personajes.

Vivencias temporales semejantes fueron descritas por enfermos de depresión y recogidas por psiquiatras que trabajaban sobre la melancolía. Kraepelin (1856-1926) hablaba de lentitud del tiempo, del tiempo *detenido* o *eterno*, en una obra seminal para la psiquiatría moderna, el *Tratado de Psiquiatría*, reeditado ocho veces entre 1883 y 1915. La psicopatología descriptiva básica contemporánea de la depresión continúa hablando de un tipo de *anestesia temporal* (Jaspers, 1959) o de un *dramático cese del tiempo* (Hamilton, 1985)³⁶⁷. Algunos autores entienden que los melancólicos sufren enlentecimiento psicomotor y de reacción.

La percepción del paso del tiempo se agudiza en el melancólico, quien también se aísla del presente y del futuro. “El presente pierde claridad, el futuro se reduce y el cambio parece cada vez más difícil”³⁶⁸. Esa conciencia exacerbada del paso

³⁶⁷ A. E. Blewett, “Abnormal Subjective Time Experience in Depression” *The British Journal of Psychiatry* 161, n.º. 2 (agosto 1, 1992): 195-200.

³⁶⁸ Blewett, “Abnormal Subjective Time Experience in Depression”:195. En este artículo se asegura que otros autores previamente habían descrito estos síntomas, Strauss en 1947, Foulks

del tiempo lo paraliza y sume al melancólico en una desesperada sensación de carencia. La melancolía es índice de una pérdida sin objeto concreto³⁶⁹, una pérdida que se manifiesta temporalmente con una huída hacia el pasado. Dando la espalda al presente y al futuro que le imponen, el melancólico se rebela. El progreso, la velocidad, el vigor, los dogmas de la modernidad, no le atañen, se sitúa al margen.

El melancólico tiene una sensación de inadecuación a los tiempos, éste, con la mente puesta en un pasado mítico, de espaldas a lo que vendrá porque es la muerte, como en un *vanitas* barroco, se concentra en el dolor y se fustiga anulando la posibilidad de disfrutar del tiempo. Esta actitud sustrae al individuo de la historia por su inacción presente y por su seguridad de que nada bueno puede deparar el futuro. Ese terror paralizante ante el tiempo destruye la vida, acercando la muerte cada vez más al ahora. Como en la *distentio* agustiniana, en la que es el espíritu, el ánimo, quien puede medir el tiempo, para el melancólico, el futuro disminuye mientras el pasado aumenta y se aleja. Con el paso del tiempo se acorta la expectativa y se alarga la memoria³⁷⁰.

La melancolía se presenta como una parálisis que parece irresoluble, un círculo vicioso que no puede romperse porque el melancólico no encuentra manera de reapropiarse del pasado de modo que éste lo satisfaga y lo libere. El pasado se aleja cada vez más y la pérdida se va volviendo más inconcreta y absoluta. El deseo requiere al objeto perdido, que ya no es real ni alcanzable, bien porque ha desaparecido con el paso del tiempo, bien porque, habiendo sido inapropiable, se le ha hecho pasar por perdido. La memoria para dar verdad a la pérdida mitifica el pasado. Agamben lo explica así:

“La melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído

en 1982 o Minkowski en 1988.

³⁶⁹Sigmund Freud, “Duelo y melancolía” en Sigmund Freud y Peter Gay, *The Freud Reader* (New York: W.W. Norton, 1995).

³⁷⁰Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* (México: Siglo XXI, 1995), 63.

aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido”³⁷¹.

El vínculo del melancólico con su pérdida genera una reacción de deseo insatisfecho que tiene algunos puntos de contacto con el fetichismo y otros con el duelo.

El proceso de encarnación fantasmática del deseo en el fetichista y en el melancólico es similar. El fetichista desea poseer y sólo puede acumular objetos que encarnan a medias su deseo pero que nunca le permitirán consumarlo. El melancólico no puede cejar en su actitud porque aspira a acercarse al objeto de deseo gracias a una rememoración que tampoco le permitirá alcanzarlo.

“Y como el fetiche es a la vez el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado”³⁷².

En su texto clásico *Duelo y Melancolía* (1915³⁷³), Freud examina el vínculo que se establece con el objeto perdido en el duelo y en la melancolía. La pérdida inconcreta y abstracta que aflige al melancólico termina por canalizarse en un rechazo al propio sujeto que sufre porque identifica narcisísticamente el objeto perdido con su propio sujeto. La pérdida no es asumible tras un duelo porque no es real y, así, el odio a sí mismo puede acabar destruyendo al individuo debido a las tendencias sádicas, que pueden desembocar en el suicidio.

“En el duelo encontramos que la inhibición y la pérdida de interés se explican totalmente por el trabajo de duelo en el cual el ego es absorbido. En la melancolía, la pérdida desconocida da lugar a un trabajo interno semejante y responsable de la inhibición melancólica. La diferencia es que en la inhibición del melancólico (...) no podemos ver lo que lo absorbe completamente (...) El amor

³⁷¹Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 53.

³⁷²Agamben, *Estancias*, 54.

³⁷³Publicado en 1917

por el objeto - un amor que no puede ser abandonado aunque el objeto en sí haya sido abandonado - se refugia en la identificación narcisista, entonces el odio entra en la operación a través de su objeto sustitutivo, abusando de él, degradándolo, haciéndolo sufrir y obteniendo una satisfacción sádica de este sufrimiento. El autotortura en la melancolía (...) significa (...) una satisfacción de las tendencias sádicas y un odio relacionado con el objeto, el cual se ha convertido en el propio sujeto de la manera que hemos explicado”³⁷⁴.

La vivencia del melancólico está colmada de sufrimiento ante la imposibilidad de alcanzar lo que se desea que, o está radicado en el pasado, o se destruye inexorablemente a cada segundo. El objeto de su deseo es inalcanzable, por eso, el melancólico “se encuentra así en una situación paradójica en la que, como en el aforismo de Kafka, “existe un punto de llegada, pero ningún camino” y de la que no hay escapatoria, porque no se puede huir de lo que tampoco se puede alcanzar”³⁷⁵.

Esta actitud es psicológicamente perversa porque paraliza al hombre ante la muerte y ante el cambio. En el cine de vanguardia veremos como esta melancolía de la detención aparece en muchas películas pero veremos también como encuentra su opuesto dialéctico, que ya había teorizado Benjamin en la alegoría de *El ángel de la historia*; se efectúa, como veremos, un tránsito de lo psicológico a lo político-teológico a través de la doble redención. Estudiaremos pues el índice psiquiátrico en sus dos vertiente dialécticas: como crítica social y como exploración estética animista (y de recreación algo morbosa). Veremos como el *shock* fílmico aplicado de distintas maneras será un elemento de central.

La melancolía es una constante cultural en Europa desde la Antigüedad griega. Desde que Hipócrates describió en *De la naturaleza del hombre* (s. IV ANE) la melancolía o bilis negra como un humor que atacaba el ánimo y el vigor de los que la sufrían, su significado y sus connotaciones han variado, por eso, en nuestro análisis incluiremos bajo el epígrafe de melancolía algunas patologías en boga en la época de entreguerras que complementan y afinan históricamente

³⁷⁴Freud “Duelo y melancolía” en Freud y Gay, *The Freud Reader*, 584-588.

³⁷⁵Agamben, *Estancias*, 31-32.

este concepto en un momento en el que es ya más cultural que médico³⁷⁶. Estas patologías, como veremos, son la Neurastenia, el Trastorno por Estrés Postraumático, la Depresión y, como índice general, la locura.

Las representaciones culturales de la melancolía en la modernidad le permiten superar el callejón sin salida psicológico para entrar en lo social y en lo político. La melancolía se opone a la velocidad tiránica de la modernidad, al vórtice de energía y al dinamismo de los nuevos tiempos industriales; se opone a ellos desde una temporalidad ajena, sin ni siquiera entrar a luchar en su mismo terreno temporal. Frente al frenesí de los individuos modernos, el melancólico hace ostentación de su abatimiento, de su lentitud y de su desconfianza en el progreso. El melancólico, como el dandi, mira desdeñoso a esa modernidad que amenaza también con engullirlo.

Ese tipo de rebelión letárgica tan característica que comparten el dandi y el melancólico ya fue percibida por Baudelaire. Para Baudelaire el dandi sería el perfecto poeta que conjugaría una actitud, una forma de observar y un sentimiento de ocaso: “El dandismo es un sol poniente; como un astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía”³⁷⁷. Coincide la entidad aristocrática y decadente del dandi con el hecho de que la vertiente melancólica que Baudelaire trabaja es el *ennui* o tedio.

El tedio en la modernidad se entiende como una melancolía de clase generada por la ociosidad. Benjamin recoge información acerca de cómo el tedio llegó a considerarse en el París de finales del s. XIX algo *epidémico* entre las clases altas, que acudían al psiquiatra en busca de cura para la *enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio*, que ya ni el ocio aplacaba. El tedio puede ser índice de una aristocracia que desaparece con el capitalismo o de una alta burguesía que ha olvidado los ideales de trabajo del protestantismo³⁷⁸ y,

³⁷⁶ A nivel psiquiátrico, la depresión melancólica es una de las formas más severas y complicadas dentro de la enfermedad. A nivel cultural nombra de manera amplia un tipo de tristeza y de malestar con el tiempo.

³⁷⁷ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art* (Paris: Livre de Poche, 1999), 538.

³⁷⁸ El sociólogo Max Weber relacionó en su libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904-05), el ascenso de la burguesía como clase con una serie de principios tomados del protestantismo: la austeridad, la práctica de un oficio y la racionalidad. Desde el punto de vista histórico, la explicación moral de un fenómeno económico como el capitalismo ha sido superada,

habiendo dejado de trabajar, no sabe qué hacer con su tiempo.

“La melancolía de los intelectuales no se convirtió en *topos* europeo hasta el momento en que, tras el victorioso avance del capitalismo y el predominio de la ética protestante, la *vita activa* se vio promovida al ideal de comportamiento generalmente aceptado. La *vita contemplativa* quedó, por su parte, sometida a presión para que se autojustificara en una sociedad burguesa. En ese sentido, la mentalidad económica característica del capitalismo temprano se interpretó siempre como un antídoto para la melancolía”³⁷⁹.

El tedio como melancolía de la burguesía surge al no trabajar porque esta clase sólo puede verse inmersa en el tiempo intenso de la aventura o esperando la nada. “Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos”³⁸⁰, aseguraba Benjamin. Benjamin consideraba “el trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores”³⁸¹ que desconocen por completo la rutina laboral. Claro que su contrapunto, la rutina asalariada siempre idéntica y circular, acababa creando en las clases trabajadoras una sensación de eterno retorno como derrota y una melancolía del cambio inalcanzable; algo que teorizaría Blanqui en sus últimos años de vida en *L'éternité par les astres* (1872).

Benjamin reflexionaba sobre la esterilidad del uso del tiempo que hace el tedioso. Para ello prestaba atención a una imagen literaria elaborada por Ferdinand von Gall que constataba la superficialidad de la vida de salón; en la imagen se recreaba el ambiente de las tardes de salón en las que un reloj de péndulo iba consumiendo con indiferencia las horas ociosas. A partir de aquí, Benjamin categoriza los usos de la experiencia del tiempo en relación a tres actitudes temporales: la de la burguesía, que es la del jugador y la del despilfarro del tiempo; la de la aristocracia, que es la del dandi en su ocaso, vagando como *flâneur*; y la del intelectual revolucionario que “no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo”³⁸² y que es

aun así, podemos ver como el abandono por parte de la burguesía de estos principios para instalarse en la ociosidad y en el lujo aristocrático se pueden relacionar con el tedio.

³⁷⁹Lepénies, *Melancolía y utopía*, 23.

³⁸⁰Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 231 [D2,7].

³⁸¹Ibíd., 132 [D2a, 4].

³⁸²Ibíd., 133 [D3, 4].

constructor de imágenes dialécticas.

“Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por los poros. Cargar el tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma -en la de la expectativa: el que aguarda”³⁸³.

El melancólico que sí sabe lo que aguarda imprime un grado más de revuelta a su actitud. Ese melancólico no se queda sin más al margen del frenesí moderno, sino que mirando al pasado, a las ruinas, a los despojos sin sepultura con los que ya Homero caracterizaba la melancolía o acedía, los carga de potencialidad de cambio y los traslada al hoy. Depone los tiempos intermedios que narran pérdida y derrota, enlaza el pasado mítico con el hoy melancólico y, fracturando el continuo de la historia, abre grietas de cambio, de nuevas lecturas de lo que el hoy puede ser, de redención del entonces en el hoy. Este melancólico está alegorizado en *El ángel de la historia*.

“Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontinentemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad”³⁸⁴.

Antes de comenzar con el análisis de este fragmento, que es la tesis IX de *Sobre*

³⁸³ *Ibíd.*

³⁸⁴ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis IX) en Benjamin, *Obras*, : 310

el concepto de historia, ha de destacarse que el ángel al que Benjamin hace referencia no parece ser el que él mismo cita como modelo. Klee pinta la acuarela *Angelus Novus* en 1920, época en la que estaba en contacto con Rilke, quien publicaría en 1922 *Las Elegías de Duino*, un ciclo poético construido alrededor de encuentros entre ángeles y humanos. Benjamin adquiere en 1921 esa acuarela y se convierte para él en “una imagen de meditación”³⁸⁵, llegando incluso a elegir su título para la revista que planeaba editar en esos años. Sin embargo, parece evidente que el *Angelus Novus* de Klee no es ni el que se referencia en esta tesis IX ni el que da origen al capítulo central sobre la melancolía y el duelo que Benjamin incluye en su trabajo de habilitación *El origen del drama barroco alemán* (1925-1928). Existen dos imágenes espejo de ese ángel y de su melancolía productiva, dos imágenes que son sus complementos simbólicos y teóricos. Su contrapartida barroca, y que coincide con la descripción de esta tesis IX, es un grabado del s. XVIII titulado *L’Histoire* y realizado por Gravelot y Cochin³⁸⁶. Su contrapartida renacentista, que yace en el corazón del capítulo central del *Trauerspiel* es *Melancolía I* (1514), de Alberto Durero³⁸⁷. La acuarela de Klee no responde a la descripción de la tesis, pese a sus ojos desencajados, es evidente que su frontalidad, su estatismo y la ausencia de ruinas nos dan cuenta de que la iconografía que Benjamin tiene en mente corresponde a la de Gravelot y Cochin. En este grabado, la alegoría de la historia efectivamente mira hacia atrás, hay ruinas y viento y, además, le acompaña la figura de un anciano con una guadaña, símbolo de la melancolía a través de su filiación con Saturno y con la muerte.

El ángel de la historia, al igual que el melancólico, cuando mira hacia atrás nos recuerda su oposición al progreso, su única orientación ontológica posible es hacia el pasado. El melancólico se sustrae al hoy pero ese viento huracanado que es el progreso lo empuja a un futuro de olvido e incapacidad para aprehender la historia.

En esta tesis IX se une a la crítica de la ideología del progreso indetenible una crítica del tiempo histórico concebido como homogéneo y vacío. La importancia

³⁸⁵Gershom Scholem en Beatrice Hanssen, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”. *MLN* 114, n° 5, *Comparative Literature Issue* (diciembre, 1999): 996.

³⁸⁶Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico” en *La mirada del ángel*, Echeverría (ed.), 24.

³⁸⁷Hanssen, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”.

de las ruinas y del pasado nos hacen comprender que el tiempo en el que Benjamin piensa es un tiempo cuya composición no es homogénea en la eternidad. Cada momento se constituye por lo que sucede en él, no es igual ni al anterior ni al posterior, no es una línea recta y en progreso continuo. El tiempo está conformado por lapsos significantes que se actualizan momentáneamente en función de las relaciones establecidas por el conocimiento. El continuo del discurso historicista dominante ha de romperse para conseguir nuevas formas de comprender la historia que unan momentos significantes aunque temporalmente semejen desvinculados, porque “la imagen verdadera del pasado (...) amenaza con disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella”³⁸⁸.

Esa comprensión no tiene la finalidad de acumulación positivista, sino que tiene como objeto comprender que el pasado no ha pasado, es decir, que el pasado vive en el presente para ampliar la capacidad de transformarse del propio presente.

“Sólo a la humanidad redimida le incumbe su pasado. Lo cual quiere decir que sólo para esa humanidad redimida se ha hecho convocable su pasado en todos y cada unos de sus momentos”³⁸⁹.

Cuando el presente y el pasado, que todavía vive en aquél, se encuentran se produce un choque que hace comprender el pasado como presente: el ángel de la historia mira hacia atrás porque mira hacia donde quiso detenerse pero no lo logró.

El ángel de la historia tiene los rasgos del melancólico y se encarna para Benjamin en el historiador marxista o en el productor de arte. El empuje del tiempo del progreso hacia adelante, con la promesa de mejora del futuro, no les ha permitido frenarse para redimir aquel momento hacia el que mira. La sensación de pérdida e impotencia genera esa melancolía. Esa figura melancólica tiene una función capital y, como hemos visto anteriormente en su tesis VI, es aquel el historiador que sea consciente de que ni los muertos están seguros si no se los recupera y redime para la historia. La enunciación de esta tesis conecta con aquella explicación de Marx: “No sólo tenemos que sufrir por los vivos, sino también por los muertos. *Le mort saisit le vif!*”³⁹⁰.

³⁸⁸ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis V) en Benjamin, *Obras*, 307.

³⁸⁹ Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, (Tesis III) en Benjamin, *Obras*, 306.

³⁹⁰ Marx, “Prólogo a la primera edición alemana”, 25 julio 1867, *El capital*, 19.

El materialista dialéctico o el artista productor unen esos dos momentos, encienden la chispa del conocimiento de lo que ha sido y de lo que podría ser para conseguir el despertar de la conciencia colectiva, tal como ya Marx aseguraba en 1843, la reforma de la conciencia consistiría en despertar al mundo del sueño sobre sí mismo³⁹¹.

Observamos que las distintas bifurcaciones del estado melancólico pueden generar opuestos dialécticos, si para Benjamin el tedio funcionaba “como índice de participación en el dormir colectivo”³⁹², el ángelus cumple su función como catalizador del despertar colectivo.

La rebeldía en la melancolía fue descrita por Freud como una de las fases de la afección. Los melancólicos pese a la autodenigración que ejercen “están lejos de mostrar una actitud de humildad y sumisión (...), les parece que han sido tratados con una gran injusticia. Todo esto es posible porque las reacciones expresadas en su comportamiento proceden de *una constelación mental de revuelta*”³⁹³.

Wolf Lepenies explica el origen de esa rebeldía en el melancólico sin recurrir a lo patológico:

“Al melancólico le duele el mundo, intenta dar expresión adecuada a su sufrimiento y al final lo que acaba por dolerle es su propio ser. (...) Su lamento acaba conduciendo al pensamiento utópico, al esbozo de un mundo mejor con objeto de expulsar la melancolía. Por esta razón la melancolía ha de desaparecer de la utopía”³⁹⁴.

El melancólico como utópico o como constructor de constelaciones dialécticas presenta un aspecto de visionario y de redentor que entronca con la cualidad que desde Aristóteles se les asignó a los melancólicos: genio, inteligencia, imaginación. Así lo explicaba en el *Problema XXX*:

³⁹¹Marx en su carta a Arnold Ruge, septiembre 1843 en Karl Marx y Arnold Ruge. *Los Anales Franco-Alemanes* (Barcelona: Martínez Roca, 1970), 69.

³⁹²Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 134 [D3,7].

³⁹³Freud, “Duelo y Melancolía” en Freud y Gay, *The Freud reader*, 586. Cursiva mía.

³⁹⁴Lepenies, *Melancolía y utopía*, 22-25.

“¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos? (...) Todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad, sino por naturaleza”³⁹⁵.

Melancolía I de Durero muestra la permanencia cultural de esa idea de Aristóteles en el Renacimiento a través de la inclusión de elementos alusivos a la geometría, símbolo de inteligencia y de respeto a la razón. Este grabado presenta, sin embargo, una serie de críticas a la segunda naturaleza y a la desolación metafísica que genera la racionalización excesiva.

La melancolía aparecía ante los ojos ilustrados como un elemento subversivo debido a su rechazo al progreso, a su individualismo y a su exceso emotivo. La Ilustración inicia una tarea de higienización de la melancolía para reapropiarse de su fuerza cultural pero manteniéndola bajo el control de la razón. Se asume su parte creadora pero se desecha la locura y la soledad que entraña. Las Luces quieren acabar con las insatisfacciones que pueden oponerse a su hiperracionalización del mundo. Montaigne trabajaba este aspecto con su propia conciencia como explica en sus *Ensayos*:

“Trato a mi imaginación lo más suavemente que puedo y la descargaría, si pudiera, de todo dolor y conflicto. Es necesario ayudarla y halagarla, y engañarla quien pueda”³⁹⁶.

La *Enciclopedia* dedica un único artículo a la melancolía. Este artículo, firmado por Diderot, reduce la afección a un fenómeno ajeno a lo social, con inicio y fin en el individuo, y que es muestra de un aislamiento agudo:

“Es el sentimiento habitual de nuestra imperfección. Se opone a la alegría que nace de la satisfacción con nosotros mismos: es más a menudo efecto de la debilidad del alma y de los órganos”³⁹⁷.

³⁹⁵Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX)* (Barcelona: Acantilado, 2007), 79-103.

³⁹⁶Montaigne en Hélène Prigent, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression* (Découvertes Gallimard. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2005), 77.

³⁹⁷Diderot en Prigent, *Mélancolie*, 82.

Benjamin trabaja con la *Melancolía I* de Durero como espejo del *Angelus Novus* de Klee a la hora de hacer una crítica a la Ilustración con el objeto de reconstruir la fisonomía del hombre moderno como melancólico.

“Su mayor interés [el de Benjamin] radicaba en reconstruir la fisonomía del moderno como melancólico, una fisonomía de dimensiones de época. Provocada por la huída de los dioses, la desolación metafísica de la época deja atrás a un humano letárgico autoalienado, agachado en medio de un montón de reliquias, de fragmentos alegóricos y de enigmáticos objetos culturales”³⁹⁸.

Vemos en este aspecto la similitud simbólica de su descripción del ángel de la historia, volteado hacia el pasado entre ruinas y escombros, y la melancolía de Durero. En el grabado ninguno de los objetos desperdigados por el suelo es natural, todos son utensilios de la vida activa que han quedado sin utilizar y han devenido en objetos de contemplación, metáfora de la razón. La mujer alada que representa la melancolía está reflexiva e incómoda, asfixiada por la proliferación de objetos artificiales y por el predominio de la razón instrumental como regla de conocimiento.

“La presciencia del grabado de Durero, supone [Benjamin que] simboliza tanto la irremediable pérdida de los objetos naturales como la emergencia de un modelo hermenéutico predominante de relatar el mundo (...) permanece desencantado del mundo cultural, de los artefactos fetichistas, producidos por la explotación tecnológica de la razón instrumental, capturado en los instrumentos de geometría aplicada”³⁹⁹.

Así, la melancolía es para Benjamin “una técnica de revelación y conocimiento que reemplaza el viejo modelo epistemológico racionalista”⁴⁰⁰, como hemos podido constatar al trabajar sobre las tres imágenes de ángeles y de melancolía (*Angelus Novus*, *L’Histoire* y *Melancolía I*). El trabajo de Benjamin con estas

³⁹⁸Hanssen, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”: 1002.

³⁹⁹Ibídem: 1003.

⁴⁰⁰Ibídem: 1004.

imágenes revela esa crítica de método a través de una mirada ontológicamente vuelta hacia el pasado, mientras es amenazada por la asfixia y la parálisis del huracán del progreso, de la razón y de su producción objetual.

Esa lucha por desprenderse de los despojos de la cultura que atenazan al individuo y lo encierran en la autocontemplación de su dolor es una constante en las imágenes de la modernidad. El expresionismo alemán de Grosz y de Dix nos muestra en un grito desgarrado el universo asfixiante y agresivo de la Europa de entreguerras. Unas ruinas humanas transitaban la ciudad sin que pareciera posible ni volver atrás, antes de la Guerra, ni parar de deslizarse fatalmente hacia otra guerra más. Las imágenes reales de la vida urbana, como las de la película *Berlín* (1927, Ruttmann), nos muestran la abúlica neurastenia de los habitantes de las ciudades, que saturados, agotados y sin aparente esperanza, deambulan día tras día como autómatas sin energía entre la fábrica y el reposo. Los estudios fotográficos sobre la locura y la criminalidad de Charcot o Bertillon a inicios del Siglo nos permiten observar los rostros dementes de abrumadora soledad y extravío de una época que iba a un ritmo excluyente.

En el cine de vanguardia de los 20 trabaja la melancolía y sus actualizaciones históricas como tema y como fuente de experimentación formal. Bajo el término tradicional de melancolía se pueden incluir otros conceptos que la matizan y la contextualizan históricamente. El Trastorno por estrés postraumático que persigue y paraliza en la rememoración del horror tras la Guerra, la neurastenia como yerma abulia urbana, la depresión como medicalización de la melancolía, y la locura, como término general para englobar todas estas dislocaciones emocionales y temporales relacionadas con la tristeza. En el cine de vanguardia hemos encontrado las dos vertientes dialécticas de la melancolía al explorar los tiempos de los filmes. La primera que trabajaremos será la crítica a la guerra, al capital, a la vida urbana; a continuación estudiaremos la exploración animista, del movimiento y de las emociones.

La I Guerra Mundial contó entre sus filas con un gran número de autores de vanguardia, como soldados, como enfermeros, como caídos, como desertores, como dementes. André Breton pasó la Guerra trabajando como asistente del doctor Raoul Le Roi en el Centro Psiquiátrico de la II Armada en Saint Dizier, donde se evacuaba a los soldados demenciados durante la guerra. Breton

escribió durante la Batalla de Verdún (1916): “Demencia, paranoia, estados crepusculares. ¡Oh! Qué poesía alemana, Freud y Kraepelin”⁴⁰¹.

Fue entonces cuando Breton entró en contacto con la literatura psiquiátrica más reputada de la época (Janet, Régis, Constanza Pascal, Freud) y con los soldados enfermos. Trabajando con ellos por medio del psicoanálisis, Breton asegura haber practicado las *asociaciones de ideas descontroladas* y *los sueños*. Esas experiencias tendrían “una influencia decisiva” en el desarrollo de su pensamiento y “constituirían el punto de partida de casi todo el material surrealista”⁴⁰². Para comenzar, darían lugar en 1920 al “primer libro incontestablemente surrealista y en absoluto dadaísta”⁴⁰³, *Los campos magnéticos*, que Breton escribe junto a Philippe Soupault.

Abel Gance estrena en 1919 *J'accuse*, un filme en el que los muertos en la Gran Guerra vuelven para pedir explicaciones en una sobrecogedora secuencia. Una gran explanada llena de cruces ve reaparecer los soldados sobre sus tumbas, que comienzan una macabra peregrinación hasta los pueblos y ciudades acusando a sus habitantes de no haber sido leales a sus muertos. El protagonista de la película, Jean Díaz, es un poeta pacifista que, envuelto en un romance conflictivo (la constante melodramática de Gance), acude como soldado a la guerra y acaba volviéndose loco. Sus acusaciones contra las consecuencias de la guerra, tanto en el frente como en la retaguardia, se reiteran épicamente a lo largo de la película, mostrando cómo la guerra destroza a las comunidades y a las personas. *J'accuse* es un filme casi más patriótico que antibelicista, llegando incluso a recordar en algunos momentos a la fijación de Maurice Barrès por *la terre et les morts*. En 1938, ante la inexorable proximidad de otra guerra, Gance remonta y sonoriza la película.

Otro filme que desarrolla una crítica a la cultura de la guerra es *Histoire du soldat inconnu* (1932, Storck). El director belga remonta imágenes de actualidades del año 1928, año en que se firma el pacto de Briand-Kellog, que sitúa “la guerra fuera de la legalidad”, según los intertítulos. En la película se suceden imágenes

⁴⁰¹ André Breton en Annette Becker, “The Avant-Garde, Madness and the Great War” *Journal of Contemporary History* 35, nº 1, Special Issue: Shell-Shock (Enero, 2000): 76.

⁴⁰² André Breton, entrevista 1950. <http://www.ubu.com/sound/breton.html> (Consultado: 19 de febrero de 2010).

⁴⁰³ *Ibidem*.

de desfiles militares y religiosos, proliferan uniformes y armas, hay maniobras militares y disparos, Mussolini habla desde un balcón y los puñales se yergen para jalearlo. Aparecen cargas policiales, de sin techo durmiendo en la calle, caen chimeneas industriales y el filme se cierra con el *Manneken Pis* disfrazado.

La I Guerra Mundial consolidó el estudio patológico del Trastorno de estrés postraumático (TEPT). El desarrollo tecnológico inaugurado con la Revolución Industrial tuvo repercusiones en la magnitud de los accidentes de trabajo, de transporte y en la envergadura de la guerra. El TEPT fue descrito por primera vez en relación a las víctimas de accidentes en la construcción del ferrocarril por Duchesne en Francia en 1857. En 1866, Erichsen en Inglaterra lo relacionó con una inflamación medular que se habría producido durante el accidente laboral y cuya sintomatología incluiría pérdida de memoria, confusión de ideas, agotamiento, agitación. La Guerra de Secesión Norteamericana provoca en los ex-combatientes síntomas similares, lo que permite a Da Costa en 1871 relacionar este síndrome con la guerra y añadir a su descripción las pesadillas de rememoración. A los traumas por accidente, Beard añade en 1879 los factores del entorno urbano como causa del síndrome; la vida extenuante y vertiginosa de la modernidad generaba fatiga, abulia y falta de emotividad.

Estas descripciones se pueden vincular con la suspensión emotiva que Simmel describe para la neurastenia urbana y sobre la que trabajaremos más adelante, y se aproxima al *recessus* melancólico, ese apartarse emocionalmente del entorno que se encuentra en las caracterizaciones de la melancolía desde Grecia hasta Freud. Vemos como en el avance de la descripción médica se mezclan síntomas que luego conformarán la definición de patologías diferentes entre sí pero que a finales de s. XIX y principios del XX nutrían el imaginario psiquiátrico de manera conjunta. Tanto es así que Freud en 1895 se refiere a este síndrome en sus *Estudios sobre la histeria*.

El *recessus* melancólico, esa ausencia en presencia tras un accidente traumático la podemos encontrar en la película de Cavalcanti *En Rade* (1927). Este drama, lindante con la vanguardia francesa, nos presenta a *L'idiot*, un antiguo marinero que vaga anonadado por Marsella. Tiene la mirada perdida y realiza lentamente todos sus movimientos, sólo sale de su abulia en un par de ocasiones. La primera nos sirve para saber que dejó de ser marino tras un naufragio, cuando en la

taberna otro marinero cuenta cómo sobrevivió a un naufragio y muestra la cicatriz que tiene sobre un ancla tatuada en su brazo; el protagonista se toca la cabeza y deja ver una cicatriz igual. La segunda ocasión forma parte del desenlace de la película, *L'idiot* se entera de que la camarera de la taberna, que lo cuidaba, va a irse a la Argentina con otro hombre; tras ese descubrimiento sale de su estado de parálisis, sube en una barca y se suicida ahogándose en el mar. La película nos muestra de qué forma lo ha perturbado la experiencia traumática del naufragio: siempre está absorto, es incapaz de integrarse en la vida de la ciudad, rememora por veces su dolor y su incapacidad para superarlo hace que un golpe menor acabe por hacer que se suicide allí de dónde huía tras el accidente.

La Roue (1923, Gance) se inicia con un accidente ferroviario que marcará a los protagonistas de por vida. Un tren descarrila, la gente grita trata de salir por las ventanas, se combinan primeros planos de mujeres con los ojos desorbitados, con grupos de pasajeros huyendo aterrorizados, vemos imágenes a contraluz de la gente fuera del tren, del fuego; las imágenes angustiosas de la gente atrapada en los vagones se suceden y las labores de rescate se prolongan hasta la madrugada. Sísifo, un maquinista que asiste a los accidentados, se apropia de una niña que queda huérfana en el accidente y la cría como su hija. Su introducción en la familia desencadenará un triángulo amoroso incestuoso que sellará el trágico destino de esa familia. También en *Ménilmontat* (Kirsanoff, 1926) la aciaga vida de dos hermanas está marcada por un trauma fundacional en su infancia; el asesinato violento de sus padres las deja huérfanas y han de mudarse del campo a la ciudad, a partir de ahí sus malas relaciones las harán caer en la prostitución, la maternidad indeseada, los pensamientos suicidas.

El amasijo de hierros tras el accidente ferroviario de *La Roue* aparece también en *Adelante Soviet* (1926, Vertov). Su función en esta película es comparar un antes traumático con ahora de bienestar en el que la locomotora se reconstruye. Los traumas de la Guerra Civil pretenden haber desaparecido cuando las condiciones de vida mejoran, simbolizadas éstas en la tecnología.

Los daños neurológicos producidos en los accidentes son separados de los emocionales en la descripción del TEPT por Oppenheimer en 1884 a partir de un estudio sobre accidentes de ferrocarril, algo fundamental para comprender sus implicaciones psíquicas. Esta separación se consolida tras los trabajos de Von

Krafft (1892). El término “neurosis de guerra” se generaliza tras la Guerra Ruso Japonesa (1904-1906) y la I Guerra Mundial, que deja una cantidad de antiguos soldados traumatizados nunca vista hasta entonces. La estabilización del nombre y la definición de este síndrome, que tiene raíces en la modernización del trabajo, del transporte y de la guerra, no se produce hasta la Guerra de Vietnam, en 1980 se le denomina Trastorno por estrés postraumático (TEPT). Sus síntomas, según la DSM-IV⁴⁰⁴ de la Asociación Americana de Psiquiatría incluyen aún hoy el embotamiento de la reactividad, la restricción afectiva, la hipervigilancia, las revivencias y los sueños traumáticos, los problemas de memoria y la lentitud de pensamiento. Síntomas que veremos en personajes de diversas películas de vanguardia.

El síntoma de la revivencia de la experiencia traumática tiene una especial importancia para la comprensión de la relación del dadaísmo y la guerra. La rememoración y sueño del momento traumático había sido tratado por Freud en el ya citado *Estudios sobre la histeria* (1895). Freud afirmaba la existencia de un registro traumático inconsciente del conflicto subyacente que es somatizado de esta manera para tratar de resolverlo.

“El sujeto imposibilitado de responder, ni con una descarga adecuada ni con una elaboración psíquica al flujo desmesurado de excitación que recibe y que amenaza su integridad, tenderá a repetir, de manera compulsiva, especialmente en sus sueños, la experiencia traumática”⁴⁰⁵.

La rememoración constante de su crimen años antes lleva al protagonista de *L'auberge rouge* (1923, Epstein) a acabar muriendo por infarto. La protagonista de *Six et demi onze* (1927, Epstein) tiene una crisis psiquiátrica, durante sus delirios rememora a su antiguo amante, el cual se había suicidado por su culpa. Los subtítulos nos confirman la dolencia “neurastenia grave... fuga irracional”. Cuando comienza a recuperarse, canta para otros internos del psiquiátrico, que jalean su espectáculo con sus piernas de palo; esta secuencia sugiere que los

⁴⁰⁴American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders:DSM-IV* (Washington DC: American Psychiatric Association, 1994).

⁴⁰⁵Freud en Ferrer Pons y Casanovas Viaplana. “Trastorno Por Estrés Postraumático (TEPT) Síndrome Postraumático (SPT)” *Avances* 31/2, (2º trimestre 2001): 70

internos del psiquiátrico donde está ella son veteranos de guerra afectados también por algún tipo de estrés postraumático, la memoria aquí se encarna también en secuelas físicas.

Los montadores dadaístas tomarán como base este proceso para tratar de resolver el trauma de la I Guerra Mundial a través del montaje. La reiteración de los cuerpos descompuestos y recompuestos en sus montajes es una forma de reproducir sobre la superficie corporal material el choque psicológico de la guerra, reproduciendo las experiencias traumáticas. Hausmann en su artículo “El cine sintético de la pintura” (1918) asegura que el montaje hace corresponder lo real material con la disposición del propio cuerpo del que observa, proponiendo así el *shock* traumático como ataque y como “intento espontáneo de cura”. Es significativo que uno de los títulos que Hausmann barajaba para este artículo era “El cine psicoanalítico de la pintura” (Psychoanalytisches Cino der Malerei).

Este texto de Hausmann y el análisis de algunas obras expuestas en la Feria Internacional de Dada de 1920 le sirven a Brigid Doherty para demostrar la materialización en los cuerpos de los traumas psíquicos relacionados con la “neurosis de guerra” en los montajes del dadá berlinés. Trabaja sobre el retrato que Grosz hace de Heartfield en 1920 titulado *El Convicto: el montador John Heartfield tras haberse erguido sobre las piernas de Franz Jung (Der Sträfling: Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch, ihn auf die Beine zu stellen)*.

Sin entrar en profundidad en el análisis de estos ensamblajes nos interesa destacar las vinculaciones que establecen con lo militar, con lo psiquiátrico, con lo sexual y con lo mecánico. El montaje de *El Convicto*, nos presenta a Heartfield como montador y como prisionero. Vestido con una prenda azul a modo de uniforme, Grosz le coloca en los hombros una especie de galones militares, un engranaje en el corazón y los puños cerrados con rabia. En esta imagen se vinculan la locura y la guerra, Heartfield estuvo internado en un hospital psiquiátrico militar durante la I Guerra Mundial. La prenda que lleva podría ser un uniforme militar, un uniforme de enfermo interno o un mono de obrero. Se relaciona así también la represión militar con la represión social sobre los enfermos psiquiátricos/ obreros. Todos aquellos que no acepten un régimen de guerra o capitalismo, han de ser internados. Por otra parte, se presenta su oficio de montador de imágenes, no sólo en el título de la obra, sino por el mono

de trabajo (común en algunos artistas que vinculaban su oficio de montador con su adscripción a la causa obrera como también Rodchenko) y por el engranaje mecánico en el pecho. Este elemento remite a las cadenas de montaje y es relacionado por Doherty con la experiencia del *shock*: “Su corazón máquina es una materialización dadaísta del *shock* traumático”⁴⁰⁶. La rabia por la situación se presenta a través de la pose en tensión, los puños apretados y la mirada desafiante. El contorno del pantalón representa la castración. A este respecto, Agamben recuerda que la vinculación entre la melancolía y la perversión sexual o el erotismo figura todavía en algunos textos psiquiátricos modernos⁴⁰⁷.

Grosz se había representado a sí mismo ya en 1916 adoptando otra postura frente a los choques modernos en *Der Liebeskranke* (1916), “una irónica fantasía de sí mismo como dandi neurasténico”⁴⁰⁸. Doherty entiende que la postura de perfil de Heartfield en *El convicto*, nos remite al perfil de Grosz en *Der Liebeskranke*. El retrato de Grosz nos sirve para contraponer visualmente y teóricamente las dos posturas de oposición a la guerra y al capitalismo de las que ya hablamos: la severa y rabiosa de un Heartfield convicto y la melancólica, decadente y, al fin y al cabo, irónica de un Grosz que se presenta a sí mismo como un dandi de bastón y pañuelo. Esta actitud de Grosz es también de crítica y oposición, él, al igual que Heartfield, no se había librado de ser internado en dos hospitales psiquiátricos militares (Guben y Görden, Brandenburgo) durante la Guerra, entre enero y abril de 1917. A este internamiento en psiquiátrico de artistas se refiere la obra expuesta en la Feria Dadá de 1920 en la que aparece Heartfield con lo puños cerrados gritando tipográficamente: *¡Envía a los pintores al psiquiátrico!*.

“El montaje dadá buscaba la mimesis con el shock traumático en el sentido de que la materialización de las experiencias de *shock* se practicarían en ambos cuerpos, en el del productor y en el del observador del objeto dadá (...) el montaje es, entonces, un vehículo para la traumatofilia del montador, es una técnica de materialización del *shock* traumático”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶Brigid Doherty ““See: “we are all Neurasthenics!” Or, the Trauma of Dada Montage” *Critical Inquiry* 24, no. 1 (Otoño, 1997): 107.

⁴⁰⁷Agamben, *Estancias*, 45.

⁴⁰⁸Doherty, ““See: “we are all Neurasthenics!” Or, the Trauma of Dada Montage”: 105.

⁴⁰⁹Ibídem, 128.

En este párrafo vemos emerger la idea de la traumatofilia como forma de relacionarse con la modernidad; la teoría benjaminiana del *shock* como experiencia primordial de la modernidad es explotada por los dadaístas no sólo en cuanto a recepción, sino a modo de confrontación y cura. Esta perspectiva del trauma, del *shock*, la comenta también Elias Canetti en relación a la somatización del choque moderno de Heartfield a través de sus fotomontajes: “Aprendía sólo de aquellas cosas que él consideraba como ataques; y para poder ver algo nuevo, debía verlo como si fuera un ataque”⁴¹⁰.

Doherty pretende que los dadaístas buscaban también como público a los traumatados por la modernidad, a los traumatófilos, a partir del texto de dadá “Dadaismus in der Tribüne” (1919), el que se habla de un espectáculo exitoso, incomprendido por un psiquiatra, incomprendido por un neo-kantiano pero hecho para el veterano de guerra: “Las lágrimas caían por las mejillas de un veterano herido en la última fila de lo que se concluía que en su corazón había contestado a la pregunta *qué es dada* de manera inequívoca”⁴¹¹.

La modernidad ha familiarizado a mucha gente con el *shock* continuo, con el trauma casi sistemático, muchas personas que se han acostumbrado a la vida constantemente en alerta, hasta tal punto que Benjamin afirmó en su texto *Sobre algunos motivos en Baudelaire* que “la psiquiatría conoce tipos diferentes de traumatófilos”⁴¹². El *shock* y su integración en la vida son formas de adaptarse a la modernidad, el cine de vanguardia trabaja sobre éste para contribuir a su interiorización también de formas distintas.

Hans Richter elaboró una serie de pequeños cortos dadaístas que, pese a ser en apariencia lúdicos y un poco mágicos, funcionan a modo de escaparate de la descomposición de la sociedad alemana y de sus traumas. Esta combinación de crítica violenta y juego es posible gracias un empleo radical de la ironía y del absurdo como medio de distanciamiento unido a temas como la inflación, la violencia gratuita, la incomprensión de los fenómenos que rodean a la gente, etc. *Vormittagsspuk* (1927) puede ser tomada como ejemplo de la inclusión de

⁴¹⁰Canetti en Doherty, ““See: “we are all Neurasthenics””, 130.

⁴¹¹Citado en Doherty, ““See: “we are all Neurasthenics””, 132.

⁴¹²Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* en Benjamin, *Obras*, 218

Richter en la teoría del dadaísta como traumatófilo, si bien este director emplea la ironía como un medio de distanciamiento y encubrimiento de esa agresividad. Richter propone un montaje agresivo a nivel perceptual, de desarrollo “narrativo” (no hay relación causal), rítmico (el tiempo avanza adelante y atrás, los cortes son breves y con velocidades internas heterogéneas) y estético (imágenes en positivo, en negativo, encuadres muy angulados, imágenes del revés).

En *Vormittagspuk* aparecen imágenes de violencia y de descomposición corporal. En una secuencia aparece una diana, un hombre saca una pistola de la chaqueta, los círculos de la diana se sobreimpresionan y se cruzan y aparece también el busto de un hombre, cuya cabeza se separa de su cuerpo y comienza a dar vueltas mientras el hombre del revólver le apunta. En la pantalla proliferan armas de distintos tipos, los revólveres giran sobre sí mismos, como autómatas vengativos. Una rueda de pistolas simulan apuntar a una diana sobre unas piernas. Un maniquí saluda con una mano desmesuradamente grande que se le cae del brazo. Un puño oscila en la pantalla para dar lugar a un cuerpo totalmente blanco (imagen negativa) al que se le caen todos sus miembros, se separan del tronco dando vueltas y todas las partes cercenadas caen juntas al suelo en un montón. Primer plano angulado de una boca sonriendo y una pelea a puñetazos ridículamente falsos en plano cenital cierran la secuencia. Los cuerpos no son naturales, con lo que la violencia sobre ellos se banaliza; además, las armas cobran vida propia y no son manejadas por la voluntad humana.

La secuencia del cuerpo desmoronándose por partes es similar a la de cierre del *Ballet mécanique* (1924) de Léger, en el que el cuerpo de madera del Charlot, presentador construido para la ocasión, se desmorona. Esta secuencia tiene que ver también con la influencia que los movimientos sincopados y nerviosos de Chaplin tuvieron para la vanguardia.

Las armas toman vida, amenazan y descomponen los cuerpos que se acercan. Pese a la pátina irónica podemos ver como Richter materializa el *shock* de la violencia y de la incomprensión de los fenómenos sociales en los cuerpos que, casi como marionetas planas, se descomponen ante la presencia de las armas. Los juegos de recortes de partes del cuerpo, las combinaciones de negativo y positivo en el color, los planos cerrados y la reiteración no hacen sino que acercar estéticamente sus filmes a los fotomontajes de sus compañeros dadaístas.

Fuera del cine de vanguardia pero acercándose con su radical modernidad, encontramos *Nerven* (1919, Reinert) en la que los tres temores modernos: guerra, revolución y crisis económica hacen enloquecer a tres miembros de la misma familia.

Los surrealistas emplean el recurso a la locura amorosa como crítica y dislocación social. *L'amour fou* podría ser considerada una forma de histeria que rompe las convenciones sociales y que no se somete a los tiempos y espacios socialmente aceptados para la pasión. Louis Aragon y André Breton aseguraban en su texto “El cincuentenario de la histeria” que ésta era “el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX”⁴¹³ y proponían en 1928 una nueva definición:

“La histeria es un estado mental, más o menos irreducible, que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral del cual cree depender (...) La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión”⁴¹⁴.

En *Un chien andalou* (1929, Buñuel y Dalí) vemos *l'amour fou* que aleja y acerca a los dos protagonistas de la película. Ambos miran por la ventana, una chica guarda una mano en una caja y está a punto de ser atropellada. La proximidad de una muerte potencial excita al protagonista que sigue a su compañera para tocarla, se baba, aúlla y, después, frustrado, arrastra un piano al que están amarrados unos burros muertos, unos curas (uno de ellos es Dalí). Pero suelta su peso para seguir persiguiendo a la mujer. Ni los tiempos ni los espacios son coherentes, incluso la mujer ignora un reloj que le enseñan, sólo existen sus pulsiones.

Al año siguiente, Buñuel y Dalí vuelven a colaborar para *L'âge d'or* (1930). Gastón Modot es perseguido por la burguesía y la iglesia por tratar de dar rienda suelta a sus instintos pasionales. Él y Lya Lys se buscan y tratan de unirse

⁴¹³Louis Aragon y André Breton, “El Cincuentenario de la histeria (1878-1928)”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 27, nº 1 (2007): 101-102.

⁴¹⁴Ibídem: 101-102.

pese a los esfuerzos de la sociedad y la moral por refrenar su comportamiento instintivo. Las imágenes de delirios pasionales se suceden y la violencia fruto de la frustración o del absurdo es constante. Vemos a Lya Lys chupando el pie de una estatua o a Modot refocilándose en el barro excitado mientras tratan de apalearlo. *L'amour fou* surrealista se sale de su contexto social, temporal y espacialmente, libera aquellas pulsiones reprimidas por la sociedad en un marco de acción no controlado tampoco por la construcción perceptual e histórica dominante.

Autant-Lara había presentado en 1923 *Faits-divers*, un triángulo amoroso filmado con una estética cubista termina en un crimen pasional fruto de la perturbación amorosa. Esta película tiene un tratamiento muy radical en cuanto a la fragmentación del espacio, del tiempo y de los personajes. El *shock* perceptivo es continuo por la violencia de unas imágenes tan inestables y agresivas compositivamente; toda la historia de traición y celos acaba nutriendo los sucesos (*faits-divers*), tan populares en la época debido a revistas como *Le Petit Journal*.

Los surrealistas hallaban un poderoso erotismo en las fotografías de las internas del psiquiátrico de la Salpêtrière. En el texto del cincuentenario de la histeria afirmaban: “Nosotros, que nada amamos tanto como a esas jóvenes histéricas, cuyo tipo perfecto nos lo facilitó la observación relativa a la deliciosa X. L. (Augustine) ingresada en la Salpêtrière en el Servicio del doctor Charcot el 21 de octubre de 1875 a la edad de quince años y medio”⁴¹⁵.

La histeria es imitativa, hablan los surrealista de sugestión y contrasugestión médica en sus textos. Es también en este sentido que el cine surrealista trabaja el *shock* y sus reacciones o que proponen, al igual que los dadaístas, *happenings* públicos. Este aspecto imitativo de la histeria se extiende a las artes populares de la época. El cabaret y la comedia fílmica francesa de principio de siglo imitaron los movimientos, los gestos y los tics de algunas formas de locura, tomándolas también como tema⁴¹⁶. Las novedades de la psicología experimental y de la teoría psiquiátrica se popularizaron por medio de tribunas públicas en los periódicos (como la polémica entre las escuelas de Nancy y la Salpêtrière en *Le Figaro*) y por el auge de la medicina psiquiátrica en centros médicos urbanos

⁴¹⁵Ibídem.

⁴¹⁶Rae Beth Gordon, “From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema”. *Critical Inquiry* 27, n° 3 (Primavera, 2001): 515-549.

como la Salpêtrière o Charenton en París, cuyos internos eran mayoritariamente de clase trabajadora.

Un nuevo género apareció en los escenarios, le *théâtre medical* creado por André de Lorde para el Grand Guignol. Lorde colaboró con el psicólogo experimental Alfred Binet para la escritura de algunas obras como *Une leçon à la Salpêtrière* (1905), retomada posteriormente en 1923 bajo el título de *Un drame à la Salpêtrière*. Sarah Bernard visitó la Salpêtrière en 1884 para estudiar el movimiento histérico mientras el cabaret parisino incorporaba los tics nerviosos, las muecas, los espasmos, los movimientos en zigzag y sin control aparente que Charcot describiera como forma sintomática de histeria. Aparecen grupos como los *Hareng Saur Épileptiques*⁴¹⁷ y toda una serie de “cantantes epilépticas” toman la escena: Emilie Bécat, Polaire, llamada la “gommeuse épiléptique”⁴¹⁸, la vedette Mistinguett en su época en *Eldorado*, Alice de Tender y su canción *La parisienne épiléptique* o Mugette de Trévy cuando cantaba “no me hagas cosquillas así, que soy una mujercita excesivamente nerviosa (...) la verdadera moda hoy día, lo grande, es aparecer como neurasténica”⁴¹⁹. Émil Cohl formó parte de grupos como los *Hidrópatas* o los *Incoherentes* en los que trabajaba sus ilustraciones basándose en lo absurdo y liberatorio; Cohl realizó delirantes y sorprendentes animaciones cinematográficas siguiendo ese mismo espíritu como *Fantasmagoría* (1908).

Vemos aquí de qué forma la cultura psiquiátrica penetraba en la cultura popular. La prensa contribuía al definir los movimientos en el cabaret como “charentonescos” o como “histeria gesticulativa”. Esta cultura del movimiento psiquiátrico como espectáculo pasó al cine en forma de “espectáculo de la comedia automática y los dramas epiléptico-sentimentales”, según el fundador

⁴¹⁷Pudiendo ser traducido por “arenques ahumados epilépticos”. Como curiosidad anotamos que el pintor Signac llamó así a uno de sus barcos. Signac parece haber estado interesado en las teorías psicológicas de la época, en concreto, de la psicofisiología de Charles Henry sobre la generación de emociones por medio de las líneas de movimiento de la imagen.

⁴¹⁸La “epiléptica de goma”, no dudaba asimismo en calificar en sus memorias a un público demasiado excitado como “público epiléptico”. Polaire, *Polaire par elle même* (París: Éditions Eugène Figuière, 1933), 40. Digitalizado por <http://www.chanson.udenap.org/> (Consultado: 25 de marzo de 2010).

⁴¹⁹Gordon, “From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema”: 515-549.

del *Studio 28* Jean Mauclair.⁴²⁰ Para apoyar esta teoría Gordon propone una comparativa entre el filme *Dancing girl* (Jean Durand, 1911) sobre una cantante epiléptica con las películas tomadas entre 1911-1912 en la Salpêtrière. Los bailes de Josephine Baker en el *Folies Bergère*, donde también trabajó Mistinguett, son reveladores en cuanto sus movimientos descompuestos, sus muecas excesivas y su desinhibición sexual. Podemos observarlo en la pequeña película, probablemente publicitaria, *Le pompier des Folies Bergère* (1928). No es casual que este cabaret incluyera en su nombre y en el de muchos de sus espectáculos la palabra “locuras”.

La película danesa *Häxan* (Christensen, 1922) hacía una supuesta aclaración histórica: las brujas no eran sino histéricas y locas estigmatizadas. Esto le permitía una recreación de la brujería medieval, un simbolismo de las pulsiones sexuales y la presentación de diversos trastornos psiquiátricos femeninos estudiados en los años 20.

Dziga Vertov en el *Cine Ojo* (1924) presenta la relación entre la locura y el capitalismo como materialización de la batalla entre lo viejo y lo nuevo en la sociedad soviética. El cine ojo lleva al espectador a un centro psiquiátrico y le presenta a diversos enfermos, cada uno con su delirio.

Vertov trabaja en esta secuencia un contraste perturbador entre estatismo y dinamismo, entre lo interior y lo exterior, entre el silencio y los gritos visuales. Los rótulos y el trabajo sobre la mirada son los elementos fundamentales para transmisión del ambiente del psiquiátrico.

Los rótulos han sido trabajados tipográficamente por Rodchenko para lograr la sensación de sonido gracias a letras grandes o pequeñas, a configuraciones geométricas simuladoras de dirección del ruido, al cambio de colores en los intertítulos, etc.

Rodchenko había comenzado a trabajar con Vertov durante la época del *Kino-Pravda*. Elaboró entonces cuatro encabezamientos dinámicos y novedosos para el noticiario. De este trabajo surgen otras colaboraciones como la del *Cine-ojo* y se genera una importante influencia del montaje fílmico en el gráfico,

⁴²⁰Ibídem: 535.

como Rodchenko reconoce en un texto de 1928 titulado “Contra el retrato sintético. Por la instantánea” en el que aseguraba que se mantenía “una batalla entre la eternidad y el momento” y que las colecciones de momentos decían más sobre la realidad que la toma de un sólo momento⁴²¹. Aquí se puede ver el origen del Rodchenko que abandona el fotomontaje en aras de una fotografía más secuencial.

Los intertítulos de Rodchenko generan un dinamismo y un tono oral que le permiten a Vertov la integración rítmica de los intertítulos en el movimiento de la película. Los intertítulos trabajan más como elemento rítmico que explicativo y tienen también la función de dar voz a los enfermos a quienes les ha sido negada debido a su institucionalización y aislamiento en centros psiquiátricos, algo que también señalaba Foucault.

El trabajo de contrastes y cambios en el color de los intertítulos está relacionado con la voz que los genera. Blanco sobre negro o negro sobre blanco, los cambios generan dinamismo en su sucesión y se integran en el trabajo de fotografía del filme, donde las ropas blancas de los internos conducen a un juego rítmico y simbólico.

El camarógrafo se para con diversos enfermos, cada uno con su delirio. A algunos el trauma de la historia contemporánea los ha hecho delirar sobre cuestiones de la época: la guerra, los ejércitos y el hambre. Una interna hace gestos y grita: “Exijo que pare la masacre. Usted es un oficial del antiguo régimen, y es inaceptable que el soviét de los trabajadores no sepa nada al respecto”. Los intertítulos han ido apareciendo con las palabras separadas silábicamente, simulando un ritmo de habla que da énfasis a la orden que pronuncia. La Guerra Civil acaba de terminar pero el impacto permanece. Una interna coloca un icono religioso en la cabeza de otra, ésta se lo quita y dice “Al infierno con el icono, el pan es mi dios”. El aislamiento del entorno se hace evidente cuando algunos enfermos se sacan los mocos para pegárselos en los ojos, se lamen, declaman para ellos mismos, se levantan los camiones para mostrarse desnudos a la cámara. La cámara les aguanta la mirada que, perturbada y perdida, se ha salido del espacio y del tiempo real. Las miradas de los enfermos revelan la socialización extraña o el aislamiento más remoto

⁴²¹Rodchenko en Margolin, “Constructivism and the Modern Poster”: 29.

y, en ocasiones, esa mirada aparece en primeros primerísimos planos. Es un ojo desorbitado, excesivo, nervioso, que no comprende ni descansa. Esa mirada tiene su correlato en planos semejantes de la mirada del cineasta, tratando de comprender los porqués de la demencia.

La cámara trata de reconocer en las miradas ausentes los universos ajenos en los que habitan los internos. Las miradas de los perturbados multiplican los tiempos de recepción de la imagen: el tiempo del entonces, el de su entonces y el de la mirada desde el nuestro. Si seguimos a Barthes, aquella mirada que atraviesa con la fotografía el tiempo es virtualmente loca.

“La mirada, si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el Tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca; es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura. En 1881, movidos por un bello espíritu científico y procediendo a una investigación sobre la fisonomía de los enfermos, Galton y Mohamed publicaron unas láminas de rostros. Se concluye de ello, claro, que la enfermedad no podía ser leída en aquellos rostros. Pero como que todos aquellos enfermos me miran todavía hoy, cerca de cien años más tarde, tengo por cierta la idea inversa: que todo aquel que mira fijamente a los ojos está loco”⁴²².

Los porqués de la locura que quiere investigar la cámara los establece Vertov a continuación. El cine-ojo acompaña a uno de los internos que ha sido dado de alta y que se dirige a la calle Sukharevka⁴²³, una zona de especulación y mercado negro durante la Guerra Civil. De este modo, Vertov vincula locura y capitalismo: “Tras dos semanas en un asilo psiquiátrico, *scrip* vuelve a la calle Sukharevka”. La información sobre la especulación en la zona la corrobora el discurso de Lenin del 19 de abril de 1920 con motivo del *III Congreso de toda Rusia del Textil*:

“La lucha contra el capitalismo no ha acabado todavía. El capitalismo impide todavía al gobierno de los soviets aplicar sus

⁴²²Barthes, *La cámara lúcida*, 191-192.

⁴²³En esa zona se hallaba la Torre Sukharer, construida por Pedro I en 1692. En 1934 tanto la torre como el mercado fueron derruidos. Hoy día la calle se llama Kolkhoznaya.

medidas, se especula en el mercado Sukharevka y en sitios así”⁴²⁴.

El filme abandona al enfermo pero continúa en esa zona de la ciudad para mostrarnos algunas actividades económicas impropias del socialismo tal como nos advierten los intertítulos: “Lo representativo de los desechos”. Aparecen jugadores de cartas, prostitutas filmadas como con cámara oculta y el “mercado negro”, según otro rótulo.

Este vínculo entre locura y capitalismo podemos confirmarlo también a través del texto que publica Dziga Vertov sobre el *Cine-ojo, Por los caminos del arte* (1926). El director explica los temas principales del filme enumerándolos, aquí reproduciremos el séptimo:

“7. El gran tema: aguardiente, naipes, cerveza, asuntos sucios; “Ermakovka”, cocaína, tuberculosis, locura, muerte. Es un tema que me cuesta definir en una sola palabra, pero que yo opongo aquí al tema de lo que es sano y revigorizador.

Se puede decir que es parte de la terrible herencia que nos ha dejado el régimen burgués y que nuestra revolución no ha tenido tiempo ni posibilidad de barrer”⁴²⁵.

La mirada loca que nos busca desde el pasado de la que hablaba Barthes aparece también *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927) en la secuencia, si bien ficcionada, del suicidio. Esta película nos permite trabajar una variación moderna de la melancolía, la neurastenia. El término neurastenia aparece en 1859 y Barbey d’Aurevilly, cercano al dandismo y al decadentismo aristocrático, lo emplea en 1880 en sus memorias como sinónimo de “relajación espiritual”. Nosotros trabajaremos la vertiente sociológica de la neurastenia a partir del texto de Simmel “La metrópolis y la vida mental” (1903). Simmel vincula la neurastenia con factores del entorno urbano moderno y la emparenta con el hastío, con el tedio.

⁴²⁴Lenin, “Speech delivered at the Third All Russia Congress of Textile”, 19 abril, 1920 en Lenin, *Collected Works*, Volumen 30 (Moscú: Progress Publishers, 1965), 519-525 (ed. digital, consultado marzo 2010) www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/apr/19.htm.

⁴²⁵Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 220.

“Tal vez no existe otro fenómeno síquico que sea tan incondicionalmente exclusivo a [sic] la metrópoli como la actitud *blasée* [hastío, indiferencia] (...). Las impresiones más inofensivas, debido a la velocidad y contraposición de sus cambios, obligan a respuestas tan poderosas, desgarran los nervios de una manera tan brutal que los obligan a entregar la última reserva de sus fuerzas y, al quedarse en el mismo ambiente, ya no tienen tiempo para acumular otras nuevas (...) la concentración tal alta de hombres y cosas estimula el sistema nervioso del individuo hasta sus máximos grados de excitación. Por medio de la mera intensificación cualitativa (...) esta excitación se transforma en su opuesto y desemboca en el hastío tan peculiar en la actitud *blasée*”⁴²⁶.

Simmel caracterizaba la vida urbana por el nerviosismo, producido por un bombardeo incesante de estímulos exteriores. Esa sobreestimulación generaba un cansancio del sistema nervioso que denominaba neurastenia y consistía en un distanciamiento emocional del entorno y en una aplicación inadecuada de energía en las reacciones debido a este cansancio. Esa distancia emocional tiene una deformación patológica, la agorafobia:

“Miedo a entrar en contacto demasiado próximo con los objetos, consecuencia de la hiperestesia, por la que toda alteración directa y energética causa dolor (...) entonces se produce una incapacidad para reaccionar ante las sensaciones nuevas con la energía apropiada”⁴²⁷.

Berlín presenta el distanciamiento emocional de los berlineses, como se cruzan a cientos sin ni mirarse, como la comunicación es inexistente, excepto para pagar por sexo o para pelearse, y como son insensibles a las situaciones ajenas, como la de la pobreza de la madre que busca comida para sus hijos o al hombre abatido y cabizbajo sentado en un escalón. En *Berlín* se genera también un distanciamiento emocional para con el espectador del filme por

⁴²⁶Georg Simmel, “La Metrópolis y la vida mental” *Bifurcaciones* [Online] 4, (2005): 5.

⁴²⁷Simmel en Frisby, *Fragments de la Modernidad*, 139-141.

medio de los planos mayoritariamente generales en los que ninguna persona resulta individualizada.

Simmel habla de un distanciamiento defensivo, de un *extrañamiento mutuo* y de una *ligera aversión* que explican la indiferencia y los estallidos de rabia contenida entre vecinos. En *Berlín* esa rabia contenida estalla a veces en las relaciones laborales (discusiones telefónicas en las que el montaje analógico compara a los oficinistas con perros peleándose), o en plena calle a modo de pelea sin motivo. Cada uno de estos breves estallidos de rabia están montados como secuencia unitaria, sin motivación, ni consecuencias; un desequilibrio nervioso momentáneo, urbano que acaba en pequeña descarga de frustración. Al final de cada secuencia de este tipo aparece una espiral gráfica, símbolo de la exacerbación de la tensión nerviosa y su estallido.

“El tipo de vida metropolitano es el suelo más fértil para esta reciprocidad entre economía y mentalidad”⁴²⁸, asegura Simmel. De este modo, la cultura monetaria encumbraría la primacía de la razón instrumental: “El desarrollo de la cultura moderna se caracteriza por la preponderancia de lo que podríamos denominar el *espíritu objetivo* sobre el *espíritu subjetivo*”⁴²⁹. Y un principio de fetichización de los objetos: “La atrofia de la cultura individual a través de la hipertrofia de la cultura objetiva”⁴³⁰. En Berlín, el papel fundamental de los escaparates corroboraría este análisis.

Los escaparates con maniqués y autómatas exageran la sensación de artificialidad y control, la idea de Simmel de sustitución de la cultura subjetiva por la de los objetos es una constante en el filme, como analizamos también en el apartado del tiempo mecanizado. Ruttmann presenta cada actividad humana en la ciudad anticipada o sustituida por la actividad de los maniqués y de los autómatas, como si los verdaderos autómatas fueran los ciudadanos. Así, vemos una boda entre una mujer joven y un hombre mayor, a continuación aparecen muchos maniqués niños desnudos girando en un escaparate, después un autómata limpia un alzacuellos y, finalmente, pasamos al escaparate símbolo de la asfixia objetual, en él hay un mecanismo que hace moverse una espiral, la cámara se

⁴²⁸ Simmel, “La Metrópolis y la vida mental”.

⁴²⁹ *Ibídem*.

⁴³⁰ *Ibídem*.

acerca. La espiral funciona como técnica de tránsito a otra secuencia una vez llegada exacerbación de la tensión nerviosa.

Se levanta el viento. El único fenómeno natural en la ciudad de la segunda naturaleza anticipa desequilibrios. Vemos movimientos circulares en el agua del río, una mujer se inclina sobre la barandilla, la tensión aumenta, hay un primer primerísimo plano de sus ojos desorbitados. La sensación de desequilibrio crece y se intercalan imágenes de una montaña rusa y del agua en círculos, aparece la espiral gráfica, señal de que la tensión ha llegado a su paroxismo. La mujer se ha suicidado y la gente se arremolina en el puente señalando donde ha arrojado. En esta caso, la acumulación excesiva de tensión no sólo lleva a la indiferencia neurasténica o a los estallidos de rabia, sino al extremo suicida de la melancolía sádica.

La circularidad de la espiral como símbolo de neurastenia y de los movimientos circulares de las máquinas como eterno retorno de la misma rutina asfixiante confluyen en *Berlín*. Esta idea es también en un significativa en un poema de Grosz escrito tras salir del hospital psiquiátrico militar en 1917 y titulado *Kaffeehaus*. “Soy una máquina y el manómetro está roto/ y da vueltas en círculos/ ¡Mira: todos nosotros somos neurasténicos!”⁴³¹. Grosz vincula la locura con la automatización, la repetición y con la incapacidad de salir de esas rutinas. El inicio del poema presenta también una referencia al caos de las ferias modernas, presentes en la iconografía pictórica y fílmica de la época.

Grosz repetirá esta idea de la circularidad como prisión y locura un par de años después en su litografía *Licht und Luft dem Proletariat - Liberté, Egalité, Fraternité - The Workman's Holiday* (1919-1920). Este título es una crítica internacionalista a los tres países europeos en guerra; la litografía presenta un grupo de presos psiquiátricos/obreros que caminan en círculo en patio interior, vigilados por dos militares y encerrados angostamente entre los muros. Aquí aparece también la vinculación entre ejército y capital, entre enfermo psiquiátrico y obrero que hemos analizado en la obra de la misma época *El Convicto*.

⁴³¹Grosz en Doherty, “See: “we are all Neurasthenics!” Or, the Trauma of Dada Montage”: 93-94.

Berlín presenta la neurastenia como el cansancio provocado por una experiencia moderna basada en el *shock* reiterado. Simmel y Benjamin tenían una descripción cercana de la experiencia moderna como *shock* y, como hemos visto, tanto el cine documental alemán como el dadaísta lo secundan trasladando el trauma psíquico al cuerpo y también por medio de una expresión perceptualmente agresiva, generada a base de choques estéticos. Sin embargo, otros cines presentan otros modos de recepción y de expresión de la experiencia moderna, relacionadas también con la fatiga ante el continuo choque pero que se basan en el control y el embellecimiento del movimiento como forma de integrar esa experiencia⁴³². La teoría de la *fotogenia* de Delluc retomada por Jean Epstein y su aplicación fílmica es una muestra de esta forma de asumir la experiencia moderna, desde el movimiento hasta la relación con los objetos. La fotogenia debía ser una fuente integradora del movimiento moderno y de somatización de la neurastenia pero también una nueva forma de expresar artísticamente las transformaciones del cuerpo en la modernidad y su nueva forma de percibir: la fatiga y el ralentizamiento, la biología y la estética. Encontramos en la alabanza que Epstein hace de Chaplin esta idea “sus interpretaciones consisten enteramente en el reflejo de un hombre cuyos nervios están exhaustos (...) es mucho más que un ejemplo, es una sinopsis de la neurastenia fotogénica”⁴³³.

Ese tipo de trabajo fílmico se vincula con las teorías neurofisiológicas de Lagrange, Dalcroze y Souriau sobre la reescritura neurológica de los ritmos. Lagrange en 1880 se propuso erradicar la epidémica fatiga moderna por medio de ejercicios rítmicos que ayudaran a la adaptación de los cuerpos. El relevo de su trabajo lo tomó Emile-Jacques Dalcroze, un profesor suizo de armonía que desarrolló un método rítmico para conseguir una reescritura neurológica que incrementara la accesibilidad y la eficiencia del cuerpo en aras de una reconciliación del organismo humano con sus necesidades individuales y colectivas. Nina Lara Rosenblatt estudió la vinculación de este fenómeno médico social con la estética cinematográfica:

“El énfasis en el movimiento como instrumento de cohesión social fue un producto *fin-de-siècle*, causa y consecuencia tanto de las reformas físicas a las que se dirigían como de la salud del cuerpo social como uno. Si la neurastenia como moderna “enfermedad” de

⁴³²Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s”.

⁴³³Epstein en Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia”: 62.

la energía estaba relacionada con la desintegración fisiológica de lo individual debido al estrés y a las interacciones intensificadas de la existencia urbana (...), ésta estaba también relacionada con una serie de formas distintas de decadencia”⁴³⁴.

El traslado de la idea del control y la reintegración del movimiento en los cuerpos para que pase a las mentes y genere cohesión social supone que el cine que trabaje así carecerá del potencial de crítica violenta inherente a la teoría del *shock* y su traslado estético. El paso de esta idea a lo estético se inició con Paul Soriau en su libro *La estética del movimiento* (1889), catálogo de las propiedades estéticas del movimiento. Se puede encontrar esta idea en el cine francés y observar sus inicios en el impresionismo cinematográfico pero su máximo exponente es Jean Epstein.

“La presunción entre los cineastas franceses de una “utopía fisiológica” propiciada por la asimilación de la conciencia de la temporalidad del cine en sí con su rápida sucesión de imágenes, no sólo participó en este análisis de lo moderno, de la subjetividad de masas, (...) sino también de la emergencia de una “estética de la máquina””⁴³⁵.

El hecho de que la *neurastenia fotogénica* como programa teórico y práctico del cine sea casi exclusivamente una corriente francesa hace conectar a la mayor parte de ese cine con la melancolía, no sólo en manera de explorar el movimiento, de componer los planos y de trabajar la imagen sino en ese poso de cansancio y pena que transita la producción francesa de esos años. “La melancolía es el estado de ánimo de las civilizaciones viejas y algo cansadas”⁴³⁶. Esos síntomas melancólicos del cine francés, reafirman el despliegue dialéctico del eje París-Berlín-Moscú que desarrollamos anteriormente y nos muestran la vertiente de exploración animista del movimiento y de las emociones que anunciamos como una de las funciones de la melancolía en el cine de vanguardia.

El cine para Jean Epstein “es animista, es decir, presta apariencia de vida a todos

⁴³⁴Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s”: 58.

⁴³⁵Ibidem: 61-62.

⁴³⁶Lepenes, *Melancolía y utopía*, 22.

los objetos que dibuja”⁴³⁷ y por medio su cualidad fundamental, la fotogenia, el cine puede mostrar al público la personalidad de esos seres y cosas a las que da vida, su historia y su futuro. Pero “sólo los aspectos móviles y personales de la cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, es decir, adquirir un valor moral superior mediante la reproducción cinematográfica”⁴³⁸. Por eso el trabajo sobre el tiempo y el espacio en sus filmes es capital. Como ya comentamos, para *La caída de la casa Usher* (1928) Epstein se procuró un operador de ralenti que le permitió generar un inquietante contraste de dos movimientos, dos actitudes, dos personalidades: la del castillo y la de los personajes.

Roderick Usher vive con su mujer Madeline en un castillo aislado y sombrío. Pasa los días pintando su retrato mientras la enfermedad de ella se va agravando. Un amigo de Roderick acude a acompañarlo y, cuando Madeline muere, Roderick niega su muerte. Posiblemente enterrada viva en estado de catalepsia, vuelve a la vida y la mansión desaparece entre llamas. Esta película proporciona muchos elementos que aparecen en las descripciones melancólicas.

El estado emocional somatizado en la naturaleza que rodea la casa: el agua anega la tierra, los árboles no tienen hojas como si se hallaran en un eterno otoño, la estación vinculada a la melancolía y los intertítulos nos advierten: “la abrumadora melancolía de los alrededores de la casa Usher parecía sobrenatural”. “En esa casa solariega, amenazada por la ruina, sir Roderick tenía en una extraña reclusión a su mujer Madeline, la dominaba por medio de su nerviosismo tiránico”. La mezcla morbosa romanticismo decadente, paisaje somatizando la emoción, ruina y enfermedades nerviosas nos acompañará todo el filme.

Roderick pinta a Madeline. Sus los movimientos están ralentizados y su pose responde a la postura melancólica, cabeza inclinada y actitud indolente, esta actitud ha sido descrita por los psiquiatras para los estados depresivos en los que una hipertimia dolorosa provoca una desafección para con el entorno. Cuanto más pinta Roderick, más fuerza vital pierde Madeline, así hasta su muerte.

⁴³⁷ Epstein, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia” en *Textos y manifiestos del cine*, Romaguera y Alsina (eds.), 338.

⁴³⁸ *Ibíd.*, 339.

Roderick-Pigmalión ha matado a su mujer para crear una Galatea pictórica. Roderick rechaza la muerte de Madeline: “¡Se lo digo yo doctor! Puede que ella no esté muerta”.

El interior de la casa es inhóspito, amplio y arcaico como si el tiempo se hubiera suspendido. El movimiento ralentizado de los personajes contrasta con el de la casa, cuya manifestación animista se materializa en un viento inquietante que transita la casa moviendo cortinas, papeles, cabellos, ropajes, hojas secas y haciendo que una pila de libros caiga hiperralentizada. El suelo está lleno de ruinas, como veremos luego en la *Melancolía I* de Durero o como en la alegoría de *El ángel de la historia*.

Gran parte de los elementos simbólicos de la película que hemos visto hasta ahora responden a las ideas que el psiquiatra Henri Ey (1900-1977) describía como propias de los melancólicos: ideas de culpabilidad, Roderick provoca el empeoramiento de Madeline, cuanto más perfecciona su pintura, más vitalidad pierde ella; ideas de ruina, perceptibles en el estado externo e interno de la mansión, el polvo, la dejadez, la antigüedad de todo; ideas hipocondríacas, la enfermedad anega la casa, la de Madeline y la fiebre de Roderick; ideas de persecución pasiva, podemos hallarlas encarnadas en ese viento extraño que persigue a los habitantes de la casa.

En la secuencia del entierro de Madeline se despliegan toda una serie de recursos que incrementan la morbosidad de la película. Del ataúd sale un velo blanco, el resto de personajes y el entorno se hallan sumidos en un gris apagado; la muerte es blanca y la vida oscura, una inversión del simbólica que viene a trasladar el sentido liberatorio de la muerte en ese contexto de angustia. Como Séneca en sus reflexiones sobre el suicidio: “¿Preguntas por el camino a la libertad? Lo encontrarás en todas las venas de tu cuerpo”.

El traslado del ataúd de Madeline a la cripta donde va a ser enterrada combina diversos planos subjetivos, la vivencia del que traslada del ataúd (móvil, confusa, musicalmente agresiva) y planos subjetivos desde el ataúd, más tranquilos y en los que vemos las ramas de los árboles otoñales. Algo similar pero más agresivo sucede en *Vampyr* (1932, Dreyer), donde acudimos al entierro desde dentro del propio ataúd. En la película de Dreyer las imágenes subjetivas del entierro se

combinan con tomas de la cara del muerto desde fuera del ataúd. Durante el entierro Roderick cae en una delectación morosa, se mueve lentamente, quiere evitar que pongan clavos para cerrar el ataúd pero no hace nada. También se producen rememoraciones sádicas del momento. Tras el entierro, la detención en la casa parece mayor, hasta la mecánica se ralentiza: el mecanismo de un reloj se mueve a un ritmo normal pero como el péndulo o las manecillas van mucho más lento, la duración del tiempo se subjetiviza para generar un tiempo típico de los enfermos de depresión, un tiempo ralentizado, suspendido.

El amigo de Roderick lee, las hojas de los libros pasan lentísimas y hay un primer primerísimo plano de las agujas del reloj yendo más despacio de lo normal. Roderick está “con todos los nervios tensos”, vemos sus manos crispadas, su mirada dirigida al vacío. Se siente pasar cada instante del tiempo, se subjetiviza bergsonianamente su duración y se genera mediante la imagen un tiempo típico de los enfermos de depresión, un tiempo ralentizado, suspendido. Al sonar la hora, el polvo cae del timbre del reloj.

Roderick comienza a consultar libros sobre magnetismo en un intento de arrebatarse a Madeline de la muerte. El magnetismo es una corriente desarrollada a finales del siglo XVIII y principios del s. XIX por Mesmer. Su teoría tiene puntos de encuentro con la hipnosis y por eso a comienzos del siglo XX todavía se hacían demostraciones públicas de magnetismo. Según Mesmer existe un fluido magnético tanto en cuerpos animados como inanimados y los obstáculos en ese flujo son lo que hace enfermar a las personas y animales; las técnicas por él desarrolladas permitirían curar “la locura, epilepsia y la mayor parte de las convulsiones”⁴³⁹, como promete en su libro *Mémoire de F. A. Mesmer, docteur en médecine, sur ses découvertes (1798-1799)*. El proceso descrito por Mesmer tiene que ver con la comunicación de movimiento vital por medio de esos fluidos magnéticos para lograr la curación.

“El tono de movimiento [de un ser] puede ser comunicado a otros seres animados e inanimados, que ese movimiento puede ser comunicado, propagado, concentrado y reflejado como la luz y comunicado como por el sonido; que, en definitiva, el principio de esta acción, considerado como un agente que actúa sobre la

⁴³⁹Franz Anton Mesmer, *Mémoire de F.A. Mesmer, docteur en médecine, sur ses découvertes* (París: Fuchs, 1798-1799), IX.

sustancia íntima de los nervios del cuerpo animal puede devenir UN MEDIO DE CURAR E INCLUSO DE PROTEGERSE CONTRA LAS ENFERMEDADES”⁴⁴⁰.

En este extracto de Mesmer podemos ver qué es lo que interesa a Epstein y a su personaje Roderick de las teorías del magnetismo: la idea de que la animación de los cuerpos por medio de la comunicación del movimiento entre ellos; en el caso de Roderick, esto le permitiría reanimar a Madeline y, en el de Epstein, como hemos visto, contribuir con su cine a la interiorización de los movimientos del cine como modo de adaptación al movimiento externo. Epstein lo corrobora en el siguiente extracto, donde encontramos también un vínculo entre cine e hipnosis:

“El director sugiere, entonces, persuade, entonces, hipnotiza... El cine no es más que una transmisión entre una fuente de energía nerviosa y el auditorio el cual respira su irradiación. Este es el motivo por el que los gestos con los que mejor se trabaja en la pantalla son los gestos nerviosos”⁴⁴¹.

Otro elemento que corrobora el interés de Epstein en las teorías de Mesmer es que las emplea como recurso en más filmes que en *La caída de la casa Usher*. Podemos encontrarlo también en el filme serial *Les aventures de Robert Macaire* (1925), película que no se puede incluir dentro de su producción de vanguardia y donde se emplea como estratagema cómica. En el último episodio los dos bandoleros protagonistas se disfrazan de “magos y mesmeristas”, según los intertítulos, para extorsionar a un antiguo socio de robos y lograr que devuelva el dinero sustraído a la familia del prometido de la hija del bandolero Macaire. Aseguran que ejecutarán trucos de “física y sonambulismo” y los diálogos plasmados en los intertítulos del espectáculo sugieren que su víctima se encuentra “bajo el imperio de los fluidos” y que ésta “se ha revelado como un sujeto mesmérico de gran talento. Observen el silencio. Helo aquí en estado letárgico y sonámbulo”. El mesmerismo estaba todavía presente en el imaginario de la sociedad de inicios del siglo XX, y no sólo en el de Epstein, como lo testimonia la película de Méliès *La cubeta de Mesmer* (1904), pequeño filme en

⁴⁴⁰Ibídem, 7. Destacado en el original del texto.

⁴⁴¹Epstein en Gordon, “From Charcot to Charlot”, 546.

el que las teorías mesmeristas son la excusa para llevar a cabo trucajes que dan vida a una serie de estatuas femeninas que primero bailarán cancan y luego se convertirán en patos.

Las diferencias entre *La caída de la casa Usher* de Epstein y el relato homónimo de Poe en el que se basa son evidentes; la introducción del magnetismo es una aportación de Epstein pero ha de advertirse el interés de Poe en esta práctica porque en el relato *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* (1845) se somete a un moribundo a un ritual mesmerista.

Mesmer empleaba para reconstituir el buen estado del flujo magnético corporal la electricidad, algunos tipos de maderas o de piedras e imanes; por eso, no parece que sea coincidencia que, como veremos a continuación, tras una tormenta eléctrica, Madeline vuelva a la vida.

“La noche se anunciaba tormentosa y como llena de electricidad”, dicen los intertítulos. Algo venía a romper la calma tensa de la casa. Un *travelling* palpitante a nivel del suelo sigue a las hojas movidas por el aire, como si la cámara fuera una hoja más. La presencia del viento toma más importancia, en el interior el amigo de Roderick quiere defenderse del viento que no le deja leer. A ralenti entra Roderick como perturbado y pregunta “¿la oyes ahora?”. Aparece un velo blanco en la puerta de la cripta y Madeline recorre el camino a casa. Espectral y vestida de novia, eros y tánatos, avanza por el campo. La vemos desde un plano cenital, ella se inclina y el velo se le enreda, vemos un torbellino ralentizado de su vestido y de su tul desde arriba, ella gira también y el plano recupera la frontalidad. En la casa el viento ha hecho que las velas incendien las cortinas, el viento es cada vez más tempestuoso, los libros caen como si fueran ruinas, la armadura también cae al suelo. Ante el caos, Roderick sonríe tranquilo al saber que Madeline está viva. En la casa Roderick asegura: “Sí, lo oigo, lo oigo desde hace tiempo. Desde el primer día”. Vemos la cara borrosa y desencajada de su amigo, el incendio se extiende. “La hemos enterrado viva en la tumba”. Ella entra en la casa, el humo y el fuego se mueven con lentitud al principio y luego comienzan a recuperar una velocidad normal. El cuadro que representaba a Madeline arde. Ellos huyen y la casa se desmorona.

La catalepsia de Madeline, que conduce a su entierro en vida, tiene también

relación con la melancolía. H. Ey describió síntomas físicos para los estados depresivos, entre ellos los reflejos disminuidos, el pulso débil o ruidos del corazón apagados. Esos síntomas aparecen también pero radicalizados en la catalepsia o “la muerte aparente”. La catalepsia se relaciona con la melancolía y la depresión no sólo por compartir síntomas, sino también por entrar en la descripción clínica de la época como uno de los estados de ciertos tipos de melancolía. Kraepelin (1856-1926) describió el estupor catatónico melancólico como un tipo de melancolía en la que el paciente presentaba mutismo, areactividad y catalepsia. Y dentro de las complicaciones graves de la melancolía catalogó actitudes de pacientes similares y relativas a sentirse muerto en vida, con pensamientos del tipo “en el interior del cuerpo todo está muerto, dañado, quemado, vacío, petrificado”, algo que hoy día se conoce como Síndrome de Cotara.

Hay otras películas que somatizan en la naturaleza el estado del melancólico y que tienen que ver con la rememoración tras un desengaño amoroso como *Brumes d'Automne* (1929, Kirsanoff) y *Autum fire* (1930-1931), de Herman Weinberg, el correlato americano de Kirsanoff según Langlois. Ambas películas se presentan como poemas cinematográficos y tratan sobre la melancolía de la separación y el desamor desde el punto de vista de una mujer. Los dos directores sitúan a sus protagonistas en una casa en el campo para trabajar con los elementos naturales del entorno, que cobran un valor poético clave para recrear la sensación de nostalgia y de desánimo que produce para ellas la separación: los charcos en los que se reflejan los árboles, la lluvia, la mirada a través de la ventana, el viento que mece el agua y las copas, las hojas cayendo, la morosidad de los movimientos de las mujeres y los planos de nubes leves y lentas que recuerdan a la serie *Equivalentes* (1931) del fotógrafo Stieglitz.

Kirsanoff emplea un *fou* muy marcado en algunos planos subjetivos para simular la visión a través de las lágrimas. Hace un empleo de planos excesivos, desequilibrados y poco claros para mostrar como la realidad se torna poco accesible a causa de la tristeza.

La vinculación del desengaño amoroso y la melancolía lo trabajó Abraham, el colaborador de Freud en sus indagaciones sobre la melancolía. Abraham concedía un lugar importante a la etiología a la hora de investigar sobre las causas

de la depresión y para él el desengaño amoroso era uno de los desencadenantes comunes de la melancolía; lo relacionaba con la repetición inconsciente de la pérdida de un objeto de amor en la infancia.

Entre los filmes de melancolía amorosa destaca la perfecta pieza rítmica de Germaine Dulac *Celles qui s'en font* (1928). Aquí, dos mujeres abandonadas sucumben por el dolor a una perturbación mental que va más allá de la melancolía nostálgica que acabamos de analizar. La película se organiza en dos partes, dos mujeres, dos canciones.

La Parte I toma el título y el ritmo de la canción que la acompaña: *Toute Seule* (Seider-Gavel), cantada por Fréhel. Abre el filme un contrapicado moderado y desde la izquierda de una mujer que bebe alcohol. El primer plano del vino cayendo en el vaso, el trabajo sobre la materialidad y los reflejos del líquido y del cristal, nos recuerdan la filiación de Dulac con la fotogenia de Delluc. La mujer mira a los niños que pasan por la calle, a las parejas y comienza a hablar sola. En ese momento se hace evidente que le falta un diente, que está perturbada y ha dejado de cuidarse, que su mirada está ausente y que llora por momentos. La letra de la música “*toute seule*” nos acerca a sus posibles pensamientos de rememoración. Cuando se levanta descubrimos que está embarazada. Camina sola y desorientada por la calle, en los planos generales vemos como se tambalea y camina en zigzag, en primeros planos de su rostro vemos su palidez y sus ojos perturbados.

La Parte II es la materialización en imágenes de la interpretación de Fréhel en *À la derive* (Ronn- Daniderff). Esta parte se abre con un plano ligeramente contrapicado tomado desde el lado derecho de una mujer en un banco. En esta parte aparecen *flash-backs* para acercarnos a sus rememoraciones. Se ven las calles parisinas y como ella entra en un hotel con un hombre, la letra de la música reza “Yo no era más que una loca, no pensaba”. Se levanta del banco, está paseando por el borde del Sena, las hojas de los árboles se vuelven borrosas y sigue recordando por medio de *flash-backs* cómo su amante la zarandeó y la echó de un bar, cómo salió del bar con otra mujer. Justo en el momento en que los ve salir juntos del bar aparece al fondo, detrás de la mujer abandonada, un escaparate de lencería con maniqués de partes de cuerpo de mujer despiezadas, símbolo inconsciente o no de la mercantilización del cuerpo femenino. La

cámara se sitúa en los ojos del hombre y vemos como se acerca a la antigua hasta llegar a un primer primerísimo plano de los ojos desorbitados de la mujer. Ella sigue paseando por el Sena mientras recuerda; la vemos bajar las escaleras hacia el río con los brazos abiertos, la mirada perturbada y desahuciada de sí misma. En un juego de tomas fijas desde distintos puntos de la escalera y de planos cerrados de abstracciones del movimiento del agua se nos sugiere que se ha suicidado.

El dolor de la pérdida del amor hace a ambas mujeres mirar al pasado y abandonarse a sí mismas en el momento presente. El movimiento fílmico que pretende recrear esa tristeza compenetra las imágenes en tránsito de la película, su movimiento interno y su movimiento de montaje, con los ritmos musicales melancólicos. Ambos ritmos encajan a la perfección generando una atmósfera hipnótica y hermosa de tristeza y abandono.

2.5.2 La huella

La huella, la ruina, la memoria, el rastro son diversas formas de permanencia de lo que fue que conviven con el presente. Los medios de reproducción mecánica de la imagen, la fotografía y el cine, multiplicaron la cantidad de registros físicos debido a la naturaleza de su dispositivo. En el cine de vanguardia analizaremos el recurso a la ruina o al resto arqueológico como huella, también profundizaremos en una cierta disputa entre la memoria y el registro mecánico, entre la fotografía y el cine, pero fundamentalmente trabajaremos las implicaciones temporales de esa huella del pasado, de ese “lo que ha sido” que permanece capturado en el negativo, atravesando, allí adherido, los tiempos intermedios entre su existencia y el hoy. El cine de vanguardia ha trabajado sobre las posibilidades de dislocación temporal que ofrece la huella desde diversas perspectivas: una huella documental (un registro de lo que ha sido, un índice que autentifica una existencia) y una huella material (relacionada con el dispositivo, su metarreflexión y sus posibilidades estéticas).

En *El decimoprimer año* (1928) Vertov documenta la construcción de la “estación eléctrica más grande de Europa” en Ucrania. Cuando inician las obras hallan restos arqueológicos de la civilización escita. El motivo del esqueleto excavado, observando las orillas del Dnieper desde hace 2000 años, sirve a Vertov para trabajar sobre la idea de huella y para dinamizar la reflexión temporal

del filme. Las obras comienzan y un intertítulo dice: “Eco”, los martillazos se superponen visualmente al esqueleto del escita. El eco del escita, como guerrero primitivo, se relaciona con los guerreros socialistas que construyen la central, según Yuri Tsivian⁴⁴², quien considera que la presencia del escita en el filme le da un toque místico y lo acerca a *Zvenigora* de Dovchenko, filmada el mismo año y también en Ucrania. En el diario de rodaje, Vertov se muestra fascinado por el abismo temporal ante el que los sitúa el escita:

“Detrás de los raíles, los andamios de los depósitos, las grúas hidráulicas, las canteras, las vagonetas y los millares de hombres armados de martillos y de picos. Un escita en su sepultura y el zumbido de lo nuevo que está naciendo. Un escita en su sepultura y el operador Kaufman que apunta, admirado, su objetivo sobre un silencio dos veces milenario”⁴⁴³.

Hay un primer plano de la calavera del escita que precede a una superposición de las imágenes del pueblo con las aguas que inundarán el pueblo una vez se construya la central; esa aldea y la falta de electricidad son, como el escita, parte de un pasado que está superándose en el año 11 de la revolución soviética. Es una materialización visual distinta del tema recurrente en Vertov, la lucha entre lo viejo y lo nuevo. Estos restos de una civilización antigua se quedan en la retina y acompañan al espectador durante todo el proceso de construcción de la central y durante el seguimiento del uso de la energía de la nueva central en las actividades del campo. John MacKay amplía la reflexión temporal que genera el escita relacionándolo con la trayectoria fílmica de Vertov vista desde hoy: “La propia participación de Vertov en el desarrollo del cine soviético fue básicamente restringida, y sus formidables energías condenadas 20 años a la frustración y la inercia. Como el escita, su redespertar sería también completamente póstumo”⁴⁴⁴.

El trabajo sobre la memoria y su irrupción en el presente es más común en cine francés, no tanto en un cine alemán centrado en un *shock* inmediato urbano,

⁴⁴²Yuri Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties* (Le Giornate Del Cinema Muto. Germona, Italia: Lloyd, 2004), 292.

⁴⁴³Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 22.

⁴⁴⁴John MacKay, “Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov’s the Eleventh Year (1928)” October 121 (Verano 2007): 65.

ni el soviético preocupado por reflejar la nueva sociedad que se construía. El cine francés, más melancólico, trabaja la memoria como condicionante del presente, como obstáculo que impide a la vida avanzar, debido a la rememoración inquietante, como en *L'auberge rouge* (1923, Epstein), o a la dolorosa y traumática, como en *Ménilmontant* (1926, Kirsanoff). El cine soviético trabaja la huella como registro de la transformación social.

En este apartado sobre la huella primaremos su estudio en dos vertientes: como trazo de una existencia real, esto es, como una puerta temporal al entonces reflejado en la imagen, y como explicación de la formación mecánica de ese rastro material, es decir, como herramienta para descubrir si el registro es real o si ha sido falsificado. Ambas huellas, hacen que se pueda recorrer el camino temporal inverso hasta llegar a la vivencia reflejada y activar su potencial en la conciencia. “El sujeto de la vivencia puede seguir las huellas que conducen hasta ella. Quien sigue las huellas, no sólo tiene que observar, sino ante todo tiene que haber observado mucho”⁴⁴⁵.

El cine de Vertov es un cine de lo real, con vocación de registro de las gentes anónimas que vivían y construían una nueva sociedad en la URSS. Vertov documentó su trabajo, su ocio, sus vicios, sus luchas y todo ello se puede considerar huella de una época. Pero las huellas más poderosas e impactantes son aquellas que, inconscientemente, sin buscarlo han quedado registradas, a la manera de un inconsciente óptico benjaminiano. En *Entusiasmo, sinfonía de Donbass* (1930) podemos encontrar una imagen así. Un tren sale y hay gente despidiéndolo, entre ellos reparamos en un niño que nos mira directamente, como interrogándonos. Pronto nos percatamos de que en la mano tiene un dispositivo sonoro y un cable, mira en realidad a Vertov comprobando que es así como ha de tomarse el sonido. El registro aquí nos sitúa en los ojos de Vertov hace 80 años, nos habla de una de las dos primeras películas sonoras de la URSS, del desafío de filmarla fuera de estudio, del trabajo real de hacer cine. “La mirada fotográfica tiene algo de paradójico (...) distorsión inconcebible ¿cómo mirar sin ver?”⁴⁴⁶. También nos mira sin ver el chico que duerme en la calle, se frota los ojos al despertarse y nos sonrío en *El hombre de la cámara* (1929). Su interrogación desde el pasado sigue inquietando, Vertov lo presentaba

⁴⁴⁵Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 800 [m2,1].

⁴⁴⁶Barthes, *La cámara lúcida*, 191.

como víctima de un problema pendiente de solución, el vivir en la calle, y desde entonces nos inquiere sobre la falta de redención que todavía espera.

Mira sin ver pero golpea al espectador el trabajador que en *Tierra Nueva* (1933, Ivens) traslada a hombros junto con una decena de compañeros una tubería ingente. La espalda encorvada por el peso, el paso dificultoso y, de pronto, gira la cabeza por un instante y nos mira, ejerciendo una denuncia del trabajo brutal sin otra mediación que su propia mirada.

El choque del ayer no mediado es muy potente en alguna de las imágenes del ciclo bretón de Epstein. Jean Epstein trabaja en *Finis Terrae* (1929), *Mor vran* (1931) y *L'ors des mers* (1932) con actores no profesionales, con marineros de aquellos lugares donde filma. Viendo estas películas surgen imágenes que súbitamente atraviesan el tiempo librándose de la mediación fílmica y sacuden al espectador con una fuerza crítica inusitada, son algunos detalles o momentos no planeados en los que los rostros surcados por el salitre y el mar, las manos toscas y deformadas, la carencia de dientes, todo el peso del trabajo brutal y opresivo, de unas condiciones de vida difíciles emergen con una potencia pura y arrolladora por encima de la narración que propone Epstein, por encima de los personajes, por encima de cualquier elemento que pudiera estar planeado en la película.

La emergencia de ese algo que nos golpea desde el pasado en la imagen fue denominado por Benjamin, como hemos visto, *inconsciente óptico*. Profundizaremos aquí en la noción al confrontarla con las imágenes y con nuevos textos. Según Benjamin, delante de una fotografía,

“el observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con el que la realidad ha abrasado la imagen; a identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente. Son dos naturalezas distintas las que le hablan a la cámara y al ojo; pues en vez de un espacio conscientemente creado por el hombre hay un espacio creado inconscientemente”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” (1931), *Obras*, libro II, vol.1, 382.

Así el inconsciente óptico se conocerá por medio de la fotografía de la misma manera que el inconsciente instintivo lo desvela el psicoanálisis.

Roland Barthes desarrolló un concepto similar hablando del *punctum*, para él una copresencia gracias a la foto, “un pinchazo, un agujerito, una pequeña mancha, un corte (...) pero que también me lastima”⁴⁴⁸. El *punctum* es un detalle que cambia la lectura, “una especie de sutil más-allá-del-campo”⁴⁴⁹ que convive con el hoy. Existen distintos tipos de *punctum* y uno de ellos “es el tiempo, es el desgarrador noema (“esto-ha-sido”), su representación pura”⁴⁵⁰.

Rosalind Krauss trabajaba sobre la denominación pero, según ella, en un sentido “radicalmente opuesto al de Benjamin”⁴⁵¹. En su libro *El inconsciente óptico* (1993), Krauss defiende que el inconsciente óptico está más bien en ese arte que si bien recrea una fluidez está lleno de “pequeñas aberturas, rendijas (...) síncopes”⁴⁵² esas interrupciones visuales no perceptibles que, sin embargo, son capaces de ocultarse tras una apariencia de movimiento fluido o de síntesis, dependiendo de si la imagen es en movimiento o fija.

A partir del estudio de los tres, hacemos una relectura del concepto. Entendemos el inconsciente óptico como una fosilización activa del tiempo en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Algo ha quedado atrapado allí pero activa en el hoy nuevas ideas, nuevas temporalidades, nuevas vías de pensar la historia; esta fosilización es activa porque tiene la capacidad de activar el pasado en el presente durante la reproducción de la imagen, esto es, ayuda a una relectura del pasado en función de las vivencias posteriores a la toma de esa imagen. El tiempo intermedio entre la toma de la imagen y el hoy queda fracturado, así, pasado y presente conviven en un mismo momento. Este proceso contribuye a que la imagen adquiera capacidad dialéctica, permitiéndonos descifrar elementos ocultos en el proceso histórico a la luz del presente en el pasado y viceversa. El tiempo que en ellas se fija es el activo dialéctico principal, amplificado por su reproducción mecánica.

⁴⁴⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, 65.

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, 109.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, 165.

⁴⁵¹ Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico* (Madrid: Tecnos, 1997), 195.

⁴⁵² *Ibíd.*, 222.

Hemos visto anteriormente como Benjamin abría la reflexión del inconsciente óptico al cine. Barthes consideraba más difícil que el *punctum* surgiera en el cine porque no puede fijarse la mirada en algo muy concreto cuando éstas están en movimiento (y porque piensa en el cine como algo exclusivamente ficcional). Sin embargo, es la parte temporal del inconsciente óptico y del *punctum* la que nos interesa y sí si puede surgir y ser captada en las imágenes móviles del cinematógrafo. Tanto es así que los surrealistas, antes de la irrupción de Buñuel, iban al cine en busca de esos momentos inconscientes pero altamente significativos. Explica Norbert Bandier al hablar de la relación entre el grupo surrealista y cine: “persiste una ambigüedad fundamental en relación al producto cinematográfico, lo que lleva a los miembros del grupo a continuar concibiendo las películas como *lugares de un surrealismo involuntario*”⁴⁵³.

“Más que todo arte, la Fotografía establece una presencia inmediata en el mundo - una copresencia - ; pero tal presencia no es tan sólo de orden político (...) sino que es también de orden metafísico”⁴⁵⁴ Benjamin se interesó por la parte política de esta fractura de tiempos, desarrollando las ideas que ya analizamos de actualización y de constelación dialéctica. Barthes, por su parte, se preocupaba más por la parte metafísica del fenómeno, las reflexiones que sobre la muerte y la ausencia movilizaba. Unas reflexiones sobre la muerte que oscilaban entre el animismo, la presencia en el hoy gracias a la foto, y a la muerte en vida, la petrificación vital de la persona a la que se fotografía.

Epstein emplea en *Finis Terrae* un tipo de huella sutil y animista, un toque místico que encarna en objetos físicos. La amistad de dos pescadores jóvenes se trunca cuando uno de ellos cree que el otro le ha robado la navaja, ambos están aislados durante la temporada de pesca. El que ha sido acusado del robo se enferma y ni la salud ni la amistad se recuperan hasta que el primero de ellos encuentra casualmente la navaja que, sin más, había caído al suelo. Es entonces cuando su amigo lo traslada en medio de una tormenta a casa para que pueda atenderlo el médico. Un corte real y una infección, que acaban siendo curadas por un médico, son presentadas en realidad como una enfermedad del alma,

⁴⁵³Norbert Bandier, “Man Ray, Les surréalistes et le cinéma des années 20” *Actes de la recherche en sciences sociales* 88, n°1 (1991): 60. Cursiva mía.

⁴⁵⁴Barthes, *La cámara lúcida*, 147.

como una falta de confianza que puede ser fatal durante la temporada de pesca. Parece que algo casi sobrenatural provocara la infección y que sólo se pudiera curarse cuando se reestablece la amistad y la confianza. Esto responde a la idea de Epstein de que “el estado de espíritu es orgánico, organismo y conciencia van a la par. Existe una biología de los regímenes de conciencia”⁴⁵⁵.

La experiencia de formar parte de una fotografía (o de una película) supone para Barthes que no se es “ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”⁴⁵⁶. La fotografía es sinónimo de perpetuidad pero al precio de volverse un espectro, una sombra, como Gorki escribió tras su primera sesión en el cinematógrafo: “Ayer estuve en el reino de la sombras (...) No hay vida, sino la sombra de la vida, no es movimiento, sino la sombra muda del movimiento”⁴⁵⁷. Lukács era de una opinión similar, en 1913 aseguraba que el cine es “una vida sin alma”⁴⁵⁸. Esa muerte de la que habla Barthes al ser fotografiado es el paso de lo viviente a lo real, es la obtención de una certificación de que ha existido.

Esta circunstancia ha llevado a centrar el argumento de alguna película en las huellas inesperadas, las pistas que sobre la muerte de alguien revela la permanencia fotográfica. *Six et demi onze* (1927, Epstein) narra la historia de un amante desafortunado que, tras ser abandonado sin miramientos por su amada, se suicida. El hermano mayor trata de desentrañar el misterio de la muerte del pequeño, vuelve a la habitación donde éste vivió los últimos tiempos, escudriña cajones vacíos, carentes de todo rastro, mira la habitación sin que nada le pueda dar una explicación, hasta que buscando en un baúl lleno con las pertenencias de su hermano, descubre su cámara fotográfica. Revela los negativos y descubre que la inaprensiva amante de su hermano es su pareja actual. La imagen del pasado conservada como huella en el soporte fotográfico revela la verdad del hoy. La imagen desvela la verdad sobre el pasado y transforma el presente: la mujer cae enferma y queda internada en el psiquiátrico que él dirige.

⁴⁵⁵Daniel Pitarch, “Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein” *Archivos de la Filmoteca* nº 63 (octubre 2009): 39.

⁴⁵⁶Barthes, *La cámara lúcida*, 46.

⁴⁵⁷Gorki en Taylor y Christie, *The Film Factory*, 25.

⁴⁵⁸Lukács “Zur einer Aesthetik des Kinos”, *Frankfurter Zeitung*, 10 septiembre 1913 en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 39.

Hay una secuencia de esta película en la que la imagen se presenta como anticipación. Antes de suicidarse, el hermano coge la cámara fotográfica en una mano y en otra la pistola, se mira a un espejo y le dispara, la superficie se quiebra y con ella su imagen. La imagen reflejada, su doble es la anticipación de su suicidio, primero destruye su imagen y luego se dispara a sí mismo. La imagen de la cámara y el espejo son sus reflejos, la de la cámara anticipa también la resolución del misterio de su muerte.

Imagen fija e imagen móvil comparten su naturaleza, su dispositivo y por ello los sedimentos temporales y sus lecturas son también compartidas. El cine de vanguardia trabajó la interacción de cine y foto. Richter realizó un pequeño corto publicitario para el *Kölnische Illustrierte Zeitung* titulado *Zweigroschenzauber* (1929). Se inicia la película y se introducen esos dos peniques mágicos en una máquina que, a modo de telescopio, nos lleva por diferentes actividades, estas actividades (deportes, equilibrismo, besos) luego se convertirán en imágenes fijas y pasarán a formar parte de la revista ilustrada que se anuncia. La vida en movimiento y vista desde el prisma exclusivo de esa especie de telescopio está a disposición del espectador por dos peniques en la revista. El juego de traslación de la vida en movimiento a la vida en fotografías. En *El hombre de la cámara* (1929, Vertov) sucede algo similar. El director prepara un periódico mural sobre ocio y deportes y, a partir de sus imágenes fijas, se animan las cinematográficas.

Menschem am Sonntag (Siodmak, 1930) explora también las relaciones entre imagen fija y móvil. La cámara recorre un playa en domingo; un intertítulo nos recomienda: “sonría, por favor” y vemos a un fotógrafo callejero tomando instantáneas de la gente. Fotografía a niños y a adultos, nos muestra la imagen en movimiento y la fija, mucho más quemada de luz. En algunas personas, el filme va de la imagen en movimiento a la imagen fija fotográfica que resulta de posar y, en otras, va al revés, de la imagen fija que se reanima al movimiento. Pasan por el fotógrafo gente de toda clase, edad y tipo, son fotografías naturales que nos acercan a los habitantes berlineses de los 30. Para destacar la verdad de estas imágenes, Siodmak nos muestra a continuación retratos de parejas muy maquilladas, posando afectadamente y con una rigidez de falsa naturalidad. Tras estos retratos tomados de revistas gráficas o cinematográficas⁴⁵⁹ de la

⁴⁵⁹Raymond Bellour en la proyección debate de *Menschem am Sonntag* en la Cinémathèque

época se acaba la sesión. Vemos al fotógrafo con su aparato y un intertítulo nos dice “muchas gracias”. Las imágenes fotográficas en el filme guardan solamente una de las poses de cada persona, los reducen a un momento no significativo del devenir. Kracauer, muy crítico en su texto sobre la fotografía, hablaba sobre este aspecto: “Una persona genera un recuerdo porque algo es personalmente significativo para ella. Entonces, organiza los recuerdos de una forma esencialmente distinta al principio fotográfico. La fotografía toma todo aquello que viene dado en el *continuum* espacial (o temporal): la memoria retiene las imágenes dada su significancia”⁴⁶⁰.

La crítica de Kracauer asimila la fotografía al pensamiento historicista. Si éste sitúa en una línea temporal homogénea y continua los acontecimientos históricos, la fotografía mantiene una homogeneidad y continuidad espacial igual de perversa para él. La fotografía conserva cualquier momento, sea importante o sea banal, vaciando así a la historia de su potencia. Su crítica en este sentido tiene un aire bergsonianiano, la fragmentación y fijación aselectiva de la historia no es una reanimación de la historia. De esta forma, “el contenido real del original se ha dejado atrás en la historia; la fotografía captura solamente el residuo que la historia ha supurado”⁴⁶¹. Curiosamente, Kracauer, objeto de metáfora benjaminiana que lo compara con un traperero, con aquel que recoge los fragmentos, los restos, los residuos abandonados de una cultura para darles sentido y redimirlos, critica aquí ese rastro histórico por entender que tal emanación fotográfica o fílmica hace desaparecer lo fundamental de aquello que se fija, que la imagen del objeto sustituye al objeto, generando una “imagen-idea” que nos aleja de la idea en sí. Temporalmente, Kracauer consideraba que las fotografías se situaban en un fuera de tiempo y tendían a eternizar lo fugaz. “En las revistas ilustradas el mundo ha devenido un presente fotografiable, y el presente se ha, así, eternizado”⁴⁶². Para Barthes, la temporalidad fotográfica es más dinámica:

“La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el

Française, 2 mayo 2010.

⁴⁶⁰Kracauer, “Photography” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 50.

⁴⁶¹Ibíd., 55.

⁴⁶²Ibíd., 59.

tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme igual que los rayos de una estrella. Una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquél o aquélla que han sido fotografiados”⁴⁶³.

Man Ray busca esa conexión dando un paso más y pone a punto sus rayogramas, tanto en sus experiencias fotográficas como en las cinematográficas. El rayograma supone que el objeto estuvo literalmente encima de la película, no son sus emanaciones y reverberaciones lumínicas las que median y generan la imagen, sino el propio objeto físicamente bloqueó la luz en aquel espacio donde se lo situó sobre el negativo o el papel, dejando su silueta opaca marcada. En *Le retour a la raison* (1923) y en *Emak-Bakia* (1926) aparecen rayogramas. Esta presencia física directa del objeto tiene que ver también con una cierta metacinematografía, una reflexión y demostración del papel de la luz, de lo evanescente, en la conformación de la imagen, del registro y, al final, en la conformación de la conciencia moderna, sometida a continuos estímulos tan rápidos que son casi inaprehensibles conscientemente.

El cine de vanguardia se caracteriza por explorar los movimientos y los tiempos de una modernidad que es efímera y veloz. Movimientos y tiempos que desaparecen en el mismo momento de producirse y que, en muchos casos, ni siquiera son perceptibles para el ojo. El cine científico se había esforzado por hacer visibles estos fenómenos influyendo definitivamente al cine de vanguardia. La idea de la huella, el rastro, el registro une ambas preocupaciones, una histórico-estética y otra científica. En el cine de Man Ray y Dziga Vertov se puede estudiar esta idea siguiendo la influencia de dos fotógrafos precinematográficos, Marey y Muybridge.

Marey y Muybridge desarrollaron aparatos y técnicas fotográficas con el objetivo de materializar la descomposición del movimiento en el tiempo. Eadweard Muybridge (1830-1904) fijaba cada instante en una sola fotografía, extendiendo, así, un movimiento completo a lo largo de una serie secuencial de imágenes. Por el contrario, Jules-Etienne Marey (1830-1904) se proponía condensar el

⁴⁶³Barthes, *La cámara lúcida*, 143.

movimiento descompuesto en sus fases en una sola fotografía, creando en la imagen una estela cinética.

Las primeras series de Muybridge analizaban el movimiento de los caballos; con estas series logró demostrar que, en algún momento del galope, las patas de los animales no tocaban en suelo. La revelación que supuso el conocer cómo funcionaba el movimiento gracias a su descomposición y fijación mediante una máquina que nos mostraba aquello que el ojo no veía, influyó mucho en el cineasta soviético Dziga Vertov. La influencia puede percibirse en dos puntos concretos que contribuyeron a definir su teoría del cine-ojo: la captación y comprensión de lo que el ojo por sí solo no puede ver, esto es, la idea del ojo mecánico más perfecto que el humano; y la explicación de procesos al público a través de la descomposición de sus partes para su comprensión (si Muybridge descomponía el movimiento animal para comprenderlo, Vertov lo hacía con el movimiento cinematográfico, elaborando secuencias de metacine). Esta influencia puede rastrearse en la secuencia metacinematográfica más importante de *El Hombre de la Cámara* (1929), película manifiesto de Dziga Vertov, gracias al análisis de una huella superficial y formal, pues no es azaroso que esta secuencia comience justo cuando se congela la imagen de un caballo trotando como homenaje a Muybridge y al propio dispositivo. Además, Vertov incluye también, más adelante en el filme, en el momento del ocio, un caballo al galope cuya imagen congela⁴⁶⁴.

En la secuencia metacinematográfica de la película vemos como el camarógrafo subido a un automóvil filma en paralelo el desplazamiento de un carruaje y centra su atención en el caballo que galopa. El fotograma del caballo se congela y la música cesa, el tiempo se ha suspendido y se suceden imágenes fijas del caballo, de los ocupantes del carruaje y de la calle. Las imágenes estáticas son ahora fotogramas dentados en la pantalla; hemos pasado de la imagen en movimiento a sus componentes mínimos, los fotogramas. Aparece la sala de montaje, se nos muestran estanterías llenas de rollos de películas y la mesa de montaje comienza a funcionar; los fotogramas circulan sobre los platos, la montadora Svilova los organiza y la imagen vuelve a animarse. El director nos enseña entonces cómo se van ensamblando los conjuntos de fotogramas y, a continuación, nos muestra

⁴⁶⁴Esta imagen aparece ya sorprendentemente en *Moscú*, una película que su hermano Mijail Kaufman realiza dos años antes junto a Kopalín.

el trozo de película al que han dado lugar esos fotogramas tras el montaje. Las imágenes que antes vimos congeladas se animan, adquieren movimiento tras pasar por la mesa de montaje. El proceso de construcción fílmica ha sido descompuesto en sus partes y explicado. La secuencia finaliza cuando volvemos a su momento inicial con un primer plano de la cabeza del caballo trotando.

En esta secuencia podemos ver la huella de las series fotográficas sobre el movimiento de los caballos de Muybridge no sólo porque el momento de apertura y cierre de la secuencia sea la imagen de un caballo alternativamente congelada y en movimiento, si no también por el trabajo metacinematográfico que pretende enseñar al público cómo se crea el movimiento en el cine. En ambos casos, la cámara es la herramienta fundamental para la descomposición y captación del movimiento (en un caso animal, en otro fílmico), para alcanzar a conocer aquello que el ojo humano por sí solo no logra aprehender. Dziga Vertov recoge esta idea en sus *Instrucciones provisionales a los círculos cine-ojo*: “Nuestro ojo ve muy mal y muy poco. Por ello los Hombres (...) pusieron a punto la cámara, para penetrar más profundamente en el mundo visible (...) la verdadera vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos”⁴⁶⁵. La percepción humana es pobre e insuficiente, la cámara es una herramienta, una prótesis potenciadora de nuestros sentidos que nos permite mejorar nuestro conocimiento de la realidad. Esta concepción aparece en otros cineastas de vanguardia como Man Ray, Moholy-Nagy, Dulac, o Epstein.

En este punto, las conexiones con la obra de Marey son también evidentes, para éste la cámara es una herramienta que nos mostrará la parte oculta al ojo del movimiento:

“De la misma forma que una máquina en funcionamiento no deja ver algunas de sus partes más que en los puntos muertos, es decir, en esos breves instantes en el que el movimiento finaliza en un sentido y va a reiniciarse en el contrario, también así con ciertos actos del Hombre, hay actitudes que duran más tiempo que otras. Ahora bien, la cronofotografía sobre placa fija podría servir para determinarlas. Estas actitudes se identifican en las imágenes, debido a que dejan una huella más intensa, después de haber impresionado la placa por

⁴⁶⁵Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 212-213.

más tiempo.”⁴⁶⁶.

Marey considera que su cámara y sus cronofotografías son instrumentos científicos y que, de manera secundaria, pueden devenir herramientas auxiliares para los artistas. Pintores y escultores podrían representar más fielmente la realidad al conocer las fases del movimiento ocultas al ojo que descubre la cronofotografía, pero Marey no considera que su trabajo tenga elementos artísticos. Dziga Vertov y Man Ray mezclan las intenciones científicas con las artísticas en esa nueva forma de entender la producción cultural que es la vanguardia: conocimiento, crítica y nueva exploración estética. No en vano Vertov aseguraba que el cine-ojo “es el método científico experimental del mundo visible: a) basado una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película b) basado en una organización planificada de los cine-materiales fijados sobre la película”⁴⁶⁷.

Man Ray se centra en la materialidad, en aquella realidad física y química que subyace bajo la imagen cinematográfica y fotográfica. Ray, que era también fotógrafo, abre su película *Emak Bakia* (1926) con una cámara plagada de ojos-objetivo que filma haluros de plata que se desplazan rítmicamente en la pantalla hasta convertirse en margaritas desenfocadas que poco a poco adquieren nitidez. La abstracción de este proceso material de estimulación de los haluros de plata para la consecución de imágenes fílmicas es escenificado a través de la mostración de la materialidad radical de la película, que así es explicada. Se repite el recurso en la secuencia del letrero luminoso que hace aparecer letras iluminadas en un fondo de oscuridad: la imagen sólo existe allí donde la luz llega, sólo así puede materializarse.

Man Ray no es el primero en filmar letreros luminosos ni será el último, Ruttmann en *Berlín* (1927), Deslaw en *Les nuits électriques* (1930), entre otros. Pero sí destaca en conectar a través de estas imágenes el cine de vanguardia con el cine primitivo en esa vertiente del cine ingeniero que desarrolla procesos y técnicas para poder impresionar en la película huellas de imágenes que no podrían ser grabadas si no fuera su innovación. Es el caso de las imágenes nocturnas de los letreros luminosos de *Coney Island at Night* que Edwing S.

⁴⁶⁶Etienne-Jules Marey, *Le mouvement* (París: G. Masson, 1894), 173.

⁴⁶⁷Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 230.

Porter filmó en 1905; detrás de estas imágenes subyace un trabajo de forzar el dispositivo a mostrar cosas que antes no podía mostrar pues Porter investigó con emulsiones mejoradas y trabajó sobre los tiempos de exposición para lograr la imagen.

Esta secuencia de Man Ray nos recuerda cómo se crean las imágenes mecánicas y tiene referentes claros tanto en las excepcionales fotografías dinámico-lumínicas de Marey⁴⁶⁸ como en las cronofotografías más sencillas, si nos fijamos en las estelas de luz-movimiento que conseguía captar. Marey conseguía estas estelas empleando trajes especiales para sus modelos. Eran trajes negros con zonas blancas situadas estratégicamente (en articulaciones, cabeza, pies...) que dejaban marcadas en la imagen estelas lineales del movimiento realizado.

Estos atuendos sirven de inspiración a Man Ray para vestir a los protagonistas de *Les mystères du chateau de Dé* (1929), exhibiendo en el filme una huella epidérmica y casi de parafernalia de los trabajos de Marey. Los viajeros de la película cubren su cara y cabeza con una especie de media y los habitantes del misterioso castillo se visten de modo semejante y realizan actividades deportivas evocadoras de las sesiones cronofotográficas de Marey.

Otro homenaje claro y más formal que conceptual que Man Ray hace a Marey lo hallamos en la secuencia del salto premarcado con líneas de *Emak Bakia* (1926). La secuencia consiste en un estudio del movimiento recreado artificialmente por medio de una animación básica a semejanza del movimiento real capturado en las cronofotografías. Una figura de cartón plana sigue unas líneas de salto insinuadas en el fondo. Estas líneas recuerdan a las estelas de las fotografías de Marey ya que aparecen líneas y puntos en los mismos lugares que ocupan los centros articulatorios de los trajes en el proceso de movimiento de sus fotografías, se marcan las suelas y aparece una línea discontinua que señala las ondulaciones del punto de equilibrio de la cadera.

Estos vestidos especiales anulan las diferencias entre individuos y las marcas de movimiento eliminan la importancia de los cuerpos; estas dos técnicas

⁴⁶⁸Como *Locomoción Patológica* (1886-1887) o *Marcha lenta* (1885). Estos trabajos lumínicos fueron desarrollados con posterioridad por Frank Gilbreth.

contribuyen a la desmaterialización de los objetos y de los cuerpos para poder materializar el movimiento, para poder captar la huella de aquello que más rápido se desvanece⁴⁶⁹. La aparición de estas huellas de Marey y de Muybridge en el cine de Vertov y Man Ray es, por una parte, un aprovechamiento de los nuevos recursos expresivos derivados de las investigaciones fotográficas sobre el movimiento y, por otra, supone el compartir ese mismo objetivo de tratar de aprehender, de encerrar en un negativo o fotograma algo volátil como el movimiento, como la realidad que desaparece en el momento en que el movimiento ha terminado. Esa pulsión de registrar materialmente en un soporte visual lo efímero de lo real y dinámico no es otra cosa que el deseo de conocer, de atesorar una experiencia, de coleccionar lo fugaz, lo transitorio, lo cambiante.

La pulsión del registro de lo efímero trascendió la idea de capturar movimiento para Dziga Vertov y otros cineastas. Éstos comenzaron a tratar de capturar la historia, las gentes, las miradas, la memoria de un tiempo que, por histórico, estaba destinado a desaparecer poco después de ser filmado. Ese registro podría atraerse hasta múltiples presentes/futuros para hacerla convivir con otros momentos gracias al montaje, el trabajo de Esfir Shub y su filme *La caída de los Romanov* (1927) es un ejemplo. O haciéndola revivir con el momento histórico en el que se proyectaba gracias a la mecanización de las artes.

Walter Benjamin aseguraba en el proyecto de los Pasajes que la mecanización acababa con la experiencia, que borraba toda huella: “Sobre la teoría de la huella. Las máquinas expulsan del proceso de producción la experiencia que da la práctica”⁴⁷⁰. Seguía la idea de Marx de que la lejanía del conocimiento de la producción, de los procesos, abría el camino al fetichismo, a las “sutilezas metafísicas y caprichos teológicos”⁴⁷¹ del objeto al margen de su propia materialidad. Sin embargo, Dziga Vertov y Man Ray hacen de la máquina la herramienta imprescindible para dar a conocer cómo se produce la imagen y para acercar la vida pasada al ahora. Es una lucha por la proximidad, la comprensión y el desciframiento de lo real.

⁴⁶⁹M^a Soliña Barreiro, “La huella de Marey y Muybridge en El cine de vanguardia” en *Un art d'espectres. Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*, Angel Quintana, Jordi Pons y Montse Puigdevall (eds.) (Girona: Fundació Museu del Cinema- C. Tomàs Mallol – Ajuntament de Girona, 2010): 281-290.

⁴⁷⁰Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 245 [I,8,1].

⁴⁷¹Marx, *El capital*, 101.

El propio Benjamin habla de la huella como una cercanía, que es lo que persiguen Vertov y Man Ray. “Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros”⁴⁷². Los trabajos de Vertov y Ray tratan de aprehender y capturar lo que se desvanece tan rápido como el humo para que su huella perviva en el filme y sea cercana al espectador.

El deseo de Marey y Muybridge de registrar el movimiento se convierte para los cineastas en una pulsión de registrar lo efímero, de crear una memoria material a pesar del paso del tiempo. En ese trabajo por la consecución de una huella las claves son el tiempo y la materialidad. El tiempo y la materialidad de la imagen están relacionados⁴⁷³, cuando la materialidad varía, lo hace también la capacidad para expresar el tiempo y la percepción de su flujo. Así, estos cineastas, combinando lo material y el tiempo, pudieron crear tanto espacios de detención temporal en la película como cristalizaciones históricas del tiempo, esto es, huellas. Dislocando el tiempo abrieron nuevos caminos a la experiencia temporal.

Esta huella materializada a pesar del paso del tiempo es una lucha por la consecución de un registro permanente de lo real, de la historia, del movimiento: es un trabajo sobre la memoria activa. Esas huellas son grietas por las que se escurre una luz que permite hacer legibles para el espectador las contradicciones históricas de la sociedad moderna.

2.6 Tiempo proyectado

“Hace falta despertar al mundo” le gritan al doctor Ixe los protagonistas de *Paris qui dort* (1923, René Clair) mientras lo zarandean. Cuatro días llevaba ya la ciudad de París dormida sin saber que el maléfico rayo paralizante del doctor Ixe era el que los mantenía en la inmovilidad. Las palabras de los protagonistas de esta comedia de ciencia ficción recuerdan a aquellas que Marx escribía a su

⁴⁷²Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 450 [M16a, 4].

⁴⁷³Lawrence, “Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge”: 15-25.

amigo Arnold Ruge y que serían el origen de la teoría del ensueño y el despertar de Walter Benjamin. Decía Carlos Marx:

“La reforma de la conciencia consiste solamente en hacer que *el mundo sea consciente de su propia conciencia, en despertarlo de la ensoñación que tiene de sí mismo, de explicarle el significado de sus propias acciones*”⁴⁷⁴.

Y el propio Marx, pese a estar supuestamente imbuido del espíritu ilustrado de la idea de progreso, relacionaba el despertar de la propia conciencia con una fractura de la linealidad temporal.

“Nuestro lema será: la reforma de la conciencia, no mediante dogmas, sino mediante el análisis de la conciencia mística oscura a sí misma, tanto si se presenta en forma religiosa, como en forma política. Veremos entonces cómo el mundo hace tiempo que tiene un sueño, del cual basta con tener conciencia para convertirlo en realidad. Resultará claro que no se trata de trazar una recta del pasado al futuro, sino de realizar las ideas del pasado. Veremos finalmente, que la humanidad no se iniciará en un nuevo trabajo, sino que realizará desde el principio, conscientemente, su trabajo antiguo”⁴⁷⁵.

El despertar no es un hacia delante, hacia el futuro o el progreso, sino hacia un sí mismo que viene de largo, de luchas anteriores. Este texto señala también la fetichización que sufre la conciencia que aleja al hombre de sus necesidades reales de cambio. Esto los convierte en una “comitiva de esclavos cuya misión es satisfacer sus necesidades imaginarias”⁴⁷⁶. Benjamin aprehende ambas ideas

⁴⁷⁴Marx en su carta a Arnold Ruge, septiembre 1843 en Karl Marx y Arnold Ruge, *Los Anales Franco-Alemanes* (Barcelona: Martínez Roca, 1970), 69. Se varía la traducción de esta edición atendiendo a que en lugar de emplear el término despertar, que aparece en el original alemán, emplea “reactivarle su de su aturdido replegamiento sobre sí”. Aquí, el original alemán en el que se habla de despertar: “Die Reform des Bewusstseins besteht nur darin, dass man die Welt ihr Bewusstsein inne werden lässt, dass man sie aus dem Traum über sich selbst aufweckt, dass man ihre eignen Actionen ihr erklärt” en Marx y Ruge, *Deutsch-französische Jahrbücher*, Ausgaben 1-2 (Worms: París, 1844), 39. Cursiva mía.

⁴⁷⁵Marx en su carta a Arnold Ruge, septiembre 1843 en Karl Marx y Arnold Ruge, *Los Anales Franco-Alemanes*, 69.

⁴⁷⁶Nietzsche en Frisby, *Fragmentos de la modernidad*, 67.

y, afirmando su tradición judía, lo relaciona con la redención. El despertar del sueño colectivo a través de la crítica económica, política y religiosa que proponía Marx es ampliado por Benjamin al estudiar los objetos de consumo, las configuraciones urbanas, los pasajes.

Los pasajes parisinos se hallaban en franca decadencia cuando Benjamin repara en ellos, habían sido las construcciones más lujosas del s. XIX en hierro y cristal para mostrar el gran avance tecnológico (y moral) del capital. En ellos se observaba el paso del capitalismo industrial al de consumo; en sus calles cubiertas, iluminadas, repletas de escaparates y con cafés se extendía la ideología del poder del capital entre sus paseantes, tanto burgueses como trabajadores. “Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado externo -como los sueños-”⁴⁷⁷.

Cuando Benjamin los descubre habían pasado de ser esas casas de ensueño, a medio camino entre el interior y el exterior, a ser un lugar periclitado, pasado de moda, lleno de viejas mercancías que ya no fascinaban a nadie. Esta circunstancia bien analizada demostraría, según Benjamin, lo histórico y transitorio del régimen dominante y haría despertar del ensueño.

En la imagen de los pasajes podría hacerse converger el ensueño del lujo de mercancías y la catástrofe de la gran explotación que permitía su existencia, podría crearse una imagen dialéctica que hiciera despertar la conciencia. Buck-Morss explica así la intención de Benjamin al analizar los pasajes:

“Desvanecería el poder mítico del presente, mostrando que está compuesto de objetos decadentes con una historia, y desvanecería el mito de la historia como progreso (o de lo moderno como nuevo), mostrando como arcaicas, bajo la luz infantil, a la historia y a la modernidad”⁴⁷⁸.

La potencia mítica de los deshechos, con la que abríamos la tesis invocada al trapeo, fue apuntada antes que por Benjamin por los surrealistas. Louis

⁴⁷⁷ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 412 [L1a,1].

⁴⁷⁸ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005), 97.

Aragon en *Le Paysan de Paris* (1926) ya reparaba en los decadentes pasajes. Cuando Benjamin leyó esta obra vio toda la potencialidad crítica y mítica de los pasajes. En una carta a Adorno el 31 de mayo de 1935 recuerda las fuentes que contribuyeron a darle forma a su idea: “En su comienzo estuvo Aragon - el *Paysan de Paris* - del que por la noche, en la cama no podía leer más de dos o tres páginas porque mi corazón latía tan fuerte que tenía que soltar el libro de las manos”⁴⁷⁹.

Su teoría del ensueño y el despertar en la ciudad moderna fue recibiendo influencias diversas, de los paseos por Berlín que le enseñó a dar Hessel, de la introducción al marxismo que Asja Lascis le proporcionó, de las intensas conversaciones con Bertold Brecht, de la correspondencia con Wisegrund y Gretel Adorno. Aquí no haremos una genealogía del *Libro de los Pasajes* pero sí se quiere destacar que la teoría del despertar está en el núcleo de este trabajo sobre crítica cultural. Benjamin asegura que “lo que aquí se presenta a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar. Una tentativa por darnos cuenta del giro dialéctico y copernicano de la rememoración”⁴⁸⁰.

Despertar y recordar son afines. La rememoración de un pasado no incluido en la consciencia (de las generaciones y de los individuos) generaría una estructura de despertar que destruiría el “nuevo sueño onírico” y sus energías míticas generadas por el capitalismo⁴⁸¹.

El cine de vanguardia de los años 20 presenta muchos tipos de sueño y despertar que generan la proyección de un tiempo paralelo, un tiempo nuevo a construir que renovará el mundo. En este cine aparece el sueño como perverso y paralizante, como proyección de una realidad más deseable y como recreación del funcionamiento del inconsciente, con su parte opresiva de fantasmas y traumas, y con su parte liberadora de dejar a las pulsiones actuar e introducirse en un universo paralelo, libérrimo y sin coacción moral de la sociedad.

La esfera del sueño, la ensoñación o la fantasía es uno de los dominios

⁴⁷⁹Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940* (Madrid: Trotta, 1998), 97.

⁴⁸⁰Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 394 [K1,1].

⁴⁸¹Ibídem, 396 [K1a,8].

privilegiados en el cine de vanguardia a la hora de ejercer la experimentación formal. Este hecho lleva a Marie Martin a estudiar la vanguardia francesa de los 20 desde esta perspectiva. En su tesis doctoral *Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)*, defendida en 2008, presenta una completa visión de este particular, no una visión antropológica, ni freudiana, ni junguiana, sino “una visión historizada del sueño”, comprendiendo que “es necesario sobrepasar la cuestión de la representación literal del sueño y desbordarla hacia el onirismo y su potencia visual de penetración psíquica”⁴⁸². De este modo realiza un trabajo sobre la construcción de la poética del sueño.

“La poética del sueño participa de una concepción más formal que esotérica de los fenómenos inconscientes. El sueño es el lugar de las experimentaciones visuales, plásticas, narrativas, léase dramáticas, y no una puerta, de marfil o de cuerno, abierta sobre el cosmos de un mundo subyacente: nada de premoniciones ni de revelaciones místicas en el corazón de la poética del sueño tal como se entiende, sino la representación y puesta en escena de los mecanismos del inconsciente”⁴⁸³.

Aunque no consideramos que el sueño sea el lugar privilegiado de la experimentación vanguardista, sino uno más, la construcción teórica que elabora Martin nos permite trascender el sueño como encierro formalista e individual y explorar sus implicaciones a nivel perceptivo y social.

En el cine de vanguardia se diferencian tiempos proyectados de naturaleza muy distinta. Una de ellas está influida por las teorías freudianas, que tuvieron un impacto poderoso en la época y en el cine y, en especial, en el surrealismo. En el primer manifiesto surrealista, André Breton, aseguraba:

“Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica (...) Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. (...) Al parecer, sólo al azar se debe a que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más

⁴⁸² Martin, “Poétique du rêve”, 19.

⁴⁸³ *Ibidem*, 69.

importante, y que pretendía relegar al olvido. A este respecto hay que reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia”⁴⁸⁴.

La perspectiva freudiana introducía la idea del sueño como dramaturgia de los conflictos internos del inconsciente del sujeto, cuyo decriptaje permitiría acceder a ese inconsciente. El cine de vanguardia se interesó por los mecanismos del psicoanálisis y los aplicó a la elaboración de obras, pero no fue el único. La ideas de Freud tuvieron una importante difusión popular y en 1926 se estrenó la primera película cuyo tema central era una terapia psicoanalítica, *Misterios de un alma* (1926, Pabst) . Aunque Freud se negó a participar en su guión, sí lo hicieron dos colaboradores suyos, Karl Abraham y Hanns Sachs⁴⁸⁵.

Otro núcleo de los tiempo proyectados junto con el freudiano es la detención del fluir del tiempo para generar otro al margen del que avanza indetenible. Es un tiempo que permitiría recuperar como propio aquel que hubo de ser abandonado en el pasado.

El trabajo conducente al despertar a un tiempo que se proyecta es lo que une a las diversas actuaciones fílmicas y lo que aquí nos interesa. Para generar esa proyección mítica, se emplean recursos de modificación temporal como la detención del fluir, la aceleración, los tiempos paralelos, los tiempos circulares, los tiempos reversibles. El tiempo proyectado no existe en el tiempo vivido (aunque haya diversidad de tiempos vividos), es una región temporal todavía no habitada, que tan sólo existe como proyección de una conciencia que ha despertado en busca de algo nuevo.

El guardián nocturno de la Torre Eiffel se despierta y observa desde arriba una ciudad desierta en *Paris qui dort*. Extrañado de la detención absoluta de ese frenesí urbano comprueba que su percepción de la hora es correcta mirando su reloj que, infalible, no ha dejado de funcionar y le dice que es más de mediodía. Desciende rápidamente de la Torre y pasea por las calles vacías en busca de

⁴⁸⁴Breton en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 281.

⁴⁸⁵Ángel González de Pablo, “La legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: El caso de *Misterios de un alma* (1926) De G.W. Pabst” *Frenia. Revista de historia de la psiquiatría* (X, 2010): 167-190.

explicación. Sólo él y unos viajeros que iban en avión están despiertos, lo demás, paralizado.

La ciudad es suya, todos los espacios públicos y privados están a su alcance. Van a restaurantes, se apropian de dinero y de joyas pero pronto se percatan de que todo ello carece de valor si el tiempo está detenido. Es la concepción del tiempo la que sostiene el sistema. Hay una secuencia que lo explicita, uno de los protagonistas hace aviones de papel con billetes y los lanza desde lo alto de la Torre Eiffel, la protagonista hace lo mismo con las perlas de su collar, que tira al Sena desde arriba de la Torre.

Georg Simmel intuía esta importancia fundamental del tiempo en el control de la economía y señalaba: “Si todos los relojes de Berlín diesen de repente horas diferentes y equivocadas, aunque sólo fuera durante una hora, toda su vida económica y comercial resultaría desquiciada por algún tiempo”⁴⁸⁶.

Y cuando el tiempo se reactiva al final de la película, los billetes y las joyas vuelven a tener valor, la gente que los encuentra mientras pasea por el Campo de Marte sale de cuadro dando saltos de alegría. Cuando el tiempo avanza también avanza la historia dominante y se cierran las otras vías alternativas.

El rayo del doctor Ixe promete el control del tiempo, su pausa y su activación a demanda. Annette Michelson lee este fenómeno a la luz del cine de Vertov y considera que el doctor Ixe de la película es en realidad “un cineasta que, con la ayuda de su pequeño aparato inmoviliza y reanima, proyectando la vida dentro y fuera del movimiento, acelerando y ralentizando el curso de las cosas”⁴⁸⁷.

El tratamiento de la movilidad y la inmovilidad en la película puede ser considerado como una cierta reflexión metacinematográfica y también como una reflexión sobre el fluir de la modernidad. Cuando la ciudad se reanima se pasa de una toma fija a una en movimiento del tráfico, esa imagen es el símbolo de la ciudad en marcha.

⁴⁸⁶ Simmel en Frisby, *Fragments de la modernidad*, 153.

⁴⁸⁷ Annette Michelson “Dr Ixe et Mr Clair” en *Paris vu par le cinéma d’Avant-Garde*, Prosper Hillairet, Christian Lebrat y Patrice Rollet (ed) (Paris: Paris expérimental, 1985), 25.

La película presenta una ciudad quieta y silenciosa, la detención genera en el filme silencio visual. Esa sensación es la que traslada Baudelaire en su poema *Rêve parisien*, “¡todo para el ojo, nada para las orejas! Un silencio de eternidad”⁴⁸⁸. Baudelaire describe un París de visiones maravillosas que el movimiento diurno oculta: “¡el sueño está lleno de milagros!”⁴⁸⁹.

René Clair descubre nuevas perspectivas de París: la ciudad detenida, tomas novedosas desde la Torre Eiffel, combinación de las imágenes en movimiento de las calles con fotografías tratadas como imágenes filmicas que incrementan la sensación de detención, etc. Ese París desconocido e inmóvil se parece al inquietante vacío fotográfico del París de Atget⁴⁹⁰. Sin adentrarse en terrenos surrealistas, sí percibimos esa idea de la espera azarosa, del momento en que algo nuevo puede advenir.

“El tiempo está suspendido, estamos en un “entre-tiempo”. Esas calles, esas plazas, esos bulevares, esos pasajes se liberan para facilitar la epifanía, la aparición de lo “maravilloso”. Su vacuidad es extática. Es ese el tiempo suspendido que se vive en *Paris qui dort*”⁴⁹¹.

Las imágenes mecánicamente producidas, el cine y la fotografía, parecen mostrar siempre todo, pornográficamente, sin intimidad de ningún tipo y, sin embargo, lo maravilloso no deja de emerger de un modo u otro. Su observación desvela la existencia “irrevelada y, no obstante, manifiesta”⁴⁹² de algo misterioso, de una “presencia-ausencia”⁴⁹³ que fascina e impele a trascender lo evidente.

Lo maravilloso, lo arcaico y el vestigio de un pasado que aún permanece son vías que también señaló el surrealismo en sus proyecciones:

⁴⁸⁸ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (París: Gallimard, (1861) 1996), 146.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, 144.

⁴⁹⁰ Tal como hemos visto la influencia de Marey y Muybridge en el intento de capturar los rastros de lo que se evanesce, en el intento de descubrir lo maravilloso mediante su detención aparece otro fotógrafo científico y físico, Ernst March, quien consiguió imágenes del aire desplazándose ante la trayectoria de una bala.

⁴⁹¹ Michelson “Dr Ixe et Mr Clair”, 24.

⁴⁹² Blanchot en Barthes, *La cámara lúcida*, 181.

⁴⁹³ *Ibidem*.

“Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las *ruinas* románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo”⁴⁹⁴.

Si hablamos de sueño en el cine de vanguardia, hemos de distinguir entre el onirismo y la recreación de la experiencia del sueño. Estas dos concepciones chocan en la elaboración de *La coquille et le clergyman* (1928)⁴⁹⁵. Partiendo de un guión de Antonin Artaud, Germaine Dulac filma la primera película surrealista propiamente dicha. Un cura, un militar y una mujer son los protagonistas, los tres se enfrentan a una serie de situaciones provocadas por pulsiones incontroladas que carecen de continuidad causal. El guión de Artaud estaba preparado, según él, para ser una sucesión de “estados de espíritu que se deducen unos de los otros”⁴⁹⁶. Su objeto no era reproducir un sueño, el que su amiga Yvonne Allendy le había contado, sino que el guión pudiera “parecerse a la *mecánica de un sueño* sin ser verdaderamente un sueño en sí mismo (...) restituir el trabajo puro del pensamiento”⁴⁹⁷.

Artaud y Dulac se cartearon durante el rodaje y hay constancia de la fidelidad de Dulac a las imágenes poéticas propuestas por Artaud. Pero él renegó del filme y la comunidad surrealista boicoteó su estreno en 1928 con insultos y destrozos. La disensión básica entre ambos es importante para nuestra idea de ensueño y despertar. El cine de Dulac pretendía ser una especie de sinestesia emotiva gracias al movimiento de las imágenes y la música. Artaud deseaba violentar la visión, agredirla para generar un *shock* y una reacción:

“El cine es un estimulante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro... . Sobre todo el cine tiene la virtud de un

⁴⁹⁴ André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo” en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 285

⁴⁹⁵ Marie Martin, “Rêve, rêverie et figures latentes dans la *Coquille et le clergyman* (1928), d’Antonin Artaud et Germaine Dulac” en *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, Tami Williams (ed.), (Hors-série. Paris: 1895, 2006): 151-165.

⁴⁹⁶ Antonin Artaud en De Haas, *Cinéma Intégral*, 167.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

veneno inocuo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Es este el motivo por el que el tema de una película no puede ser inferior a su poder de acción - y debe ser partícipe de lo maravilloso”⁴⁹⁸.

El cine de vanguardia de los años 20 oscila entre estas dos concepciones del sueño: el traslado de la impresión onírica y la recreación de la experiencia de un sueño. Cada una se asimila respectivamente a un concepto griego: el *oneiros*, la figura del sueño, una imagen impalpable, y el *hypnos*, que designa la experiencia del sueño⁴⁹⁹. Es decir, onirismo e hipnosis.

Dulac se interesó en los estados oníricos pero más bien como una exploración de la subjetividad. En 1923 filmó *La souriante Madame Beudet* en la que una mujer casada que aborrece a su marido imagina cómo provocar su muerte. La cámara recrea esos pensamientos y también sus fantasías con otros hombres. La subjetividad de la mujer casada e infeliz aparece de nuevo en una película filmada el mismo año que *La coquille et le clergymen*. En *L'invitation au voyage* una mujer acude a una taberna donde conoce a un marinero con el que sueña huir pero la historia acaba amargamente y ha de volver al tedio de su vida marital. El cine no abstracto de Dulac se caracteriza por trabajar un ensueño melancólico y poético sobre el amor perdido o la felicidad prometida, proyectando una ensoñación fuera del tiempo vivido, hacia un tiempo imaginado.

En su película *Un peu de rêve sur le faubourg* (1930) trabaja este aspecto mostrando las fantasías que surgen en un grupo de vecinos de una calle al escuchar música. Dulac propone ver la película escuchando tres discos (*Louise, Paysage y Heure exquise*) aplicando su convencimiento de la sinestesia imagen-música, como también vimos en *Celles qui s'en font*. Un joven saca un fonógrafo al patio, lo escuchan una joven, una costurera, unos niños. Los ensueños de cada uno aparecen en la pantalla y la melancolía se apodera de la calle. Los intertítulos sugieren: “un fonógrafo arroja un poco de sueño y poesía sobre las preocupaciones cotidianas, y favorece los idilios amorosos”.

Man Ray al hablar de sus películas decía que pretendían ser la experiencia del

⁴⁹⁸ Artaud en Flitterman-Lewis “The image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed” en *Dada and Surrealist Film*, Rudolf E. Kuenzli (ed) (New York: Willis Locker & Owens, 1987), 116.

⁴⁹⁹ Martin, *Poétique du rêve*, 74.

sueño, más que una recreación onírica. Sin embargo, al analizar su práctica se observa que sus dos primeras películas trabajan más un choque dadaísta y muy centrado en lo material, mientras que sus dos últimas películas, más cercanas al surrealismo trabajan una cierta poesía mística y onírica.

En 1921 Man Ray llegó a París para ser pintor pero acabó convirtiéndose en el fotógrafo que ilustraba los artículos de publicaciones surrealistas como *Littérature* o *La Révolution surréaliste*. Tras realizar una película dadaísta, *Le retour à la raison* (1923), y una a medio camino entre dadá y el surrealismo, *Emak-Bakia* (1926), Man Ray se planteaba convertirse en el cineasta surrealista; de este modo podría integrarse en el grupo de una forma más estrecha y que trascendiera su función de auxiliar fotógrafo para sus publicaciones.

El Surrealismo en su primera etapa era un movimiento casi exclusivamente literario⁵⁰⁰, más adelante con la llegada de Buñuel y Dalí tomaría importancia el trabajo sobre la imagen. Pero en el momento en que Man Ray se planteaba ser su cineasta el grupo era literario. Esto se refleja en que tanto la película de Dulac como los dos intentos surrealistas de Man Ray (*L'étoile de mer* y *Le Mystère du château du dé*) se basan en trabajos literarios surrealistas para certificar su pertenencia: Artaud, Desnos, Mallarmé.

Emak-Bakia es un filme de influencias dadaístas y alguna surrealista. La última parte de la película es la más cercana al surrealismo con esa secuencia de la que ya hemos hablado en la que Kiki de Montparnasse abre sus ojos de verdad, cerrando así los ojos pintados, los ojos del sueño. Esta secuencia propone unos ojos para el sueño y unos ojos para la realidad. Los ojos abiertos se relacionan con la vigilia y los cerrados con el sueño pero aquí se sugiere la igual validez epistemológica de ambos momentos y su posible conjugación para un algo nuevo. Se destaca, además, la visualidad de los sueños, que se “ven”, como en la tradición griega. Cuando Man Ray escribe su autobiografía asegura que la película debía ser vista como “una serie de secuencias oníricas sin lógica aparente, y completamente alejadas de las convenciones narrativas”⁵⁰¹, una autovinculación al surrealismo.

⁵⁰⁰Bandier, “Man Ray, Les surréalistes et le cinéma des années 20”.

⁵⁰¹Man Ray en Aiken ““Emak Bakia” Reconsidered”, 240.

Otro modo de vincular sus películas al surrealismo para Man Ray fue asegurar que su método de construcción fílmica era la improvisación, la escritura automática pero fílmica. “Todas las películas que he hecho han sido improvisaciones. Yo no escribía guión. Yo trabajaba solo. Mi invención fue poner en movimiento las composiciones que yo hacía en fotografía”⁵⁰². Pero justamente aplica este principio a *Emak-Bakia*, película que se produce cuando los surrealistas comienzan a abandonar la idea del automatismo porque la pintura irrumpe en el grupo y en ella no parece haber lugar para el automatismo⁵⁰³.

Emak-Bakia fue presentada en el estudio de las Ursulinas de París como surrealista junto a otra película también dudosamente surrealista, *Filmstudie* (1926, Richter). La proliferación de globos oculares en la película de Richter, combinados con abstracciones gráficas, le hizo recibir esta clasificación. Respecto a su ubicación, Richter comentaba con una cierta ironía:

“Yo no estaba muy seguro de comprender el surrealismo. La verdad es que sólo hay un movimiento que yo haya comprendido del todo y fue el movimiento Dadá (...) Más tarde, cuando tuve contacto directo con los surrealistas, su movimiento, sus dogmas, la etiqueta me pareció bastante correcta. Era, en efecto, un sueño lo que había inspirado primitivamente mi cortometraje *Filmstudie* (...) Yo rechazaba buscarle un significado a todo aquello. Yo dejaba simplemente a las ideas formarse y desarrollarse en un estado, por así decirlo, virginal de sueño (...) Comportándome así, me alejaba probablemente de las “perspectivas” surrealistas, en relación a las cuales no sentía responsabilidad ninguna. ¿Es eso suficiente para hacer de mi un surrealista?”⁵⁰⁴.

Hay un filme alemán, *Traum* (1933), que elaboró el argentino Horacio Coppola durante su estancia en la Bauhaus, que se mueve también en esas estrechas lindes entre el choque, el objeto dadaísta y lo inquietante surreal. Su título remite al sueño y su tiempo es circular y reversible primero va al derecho y luego al revés.

⁵⁰²Man Ray en Mitry, *Le cinéma expérimental*, 142.

⁵⁰³Bandier, “Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20”.

⁵⁰⁴Hans Richter en Mitry *Le cinéma expérimental*, 144.

Como en *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter también hay algo que trastorna el ciclo normal de las cosas y el espectador se halla encerrado en un sueño del que no hay salida.

Las dos películas de Man Ray más cercanas al surrealismo son oníricas y místicas. No hay las disrupciones abruptas, la dureza del *shock* que sí se hallará en Buñuel. *L'étoile de mer* (1928) comienza con un ventanuco que se abre y al mirar, las imágenes borrosas, creadas con un filtro de gelatina, acompañarán el *voyeurismo* fílmico del espectador hasta que, al final de la película, la ventana vuelva a cerrarse. Una extraña relación entre un hombre, una mujer y una estrella de mar recorre el filme; aparecen todos los elementos potenciales de una narración que al final no se consuma, como tampoco se consuma la relación entre los dos protagonistas. Inez Hedges vincula los elementos de la película con la alquimia y propone que la estrella de mar es símbolo de lo hermafrodita⁵⁰⁵.

En *Le Mystère du château du dé* (1929) tenemos el azar como origen y final de la extraña aventura de dos viajeros en un castillo. Todo el viaje emana onirismo, los personajes llevan siempre la cabeza cubierta y lo que sucede dentro de la casa carece de causalidad, continuidad o sentido evidente. La secuencia del *Piscinema* ahonda en la sensación poética de onirismo pero transmite también una cierta inquietud. Hay una serie de continuidades con *L'étoile de mer* como el simbolismo de las estrellas, la falta de identidad de los personajes (que como en los sueños su rostro no siempre es reconocible o coincidente con su identidad) y la androginia.

Cuando Man Ray pensó en el estreno de esta película se decidió a buscar un corto de otro cineasta para acompañar el pase en el estudio de las Ursulinas. La sesión con la que buscaba consagrarse como cineasta surrealista fue en realidad la que marcó el fin de su carrera como cineasta. Había escogido el primer corto de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz* (1929). El escandaloso éxito de esta película de Buñuel y de la siguiente, *L'âge d'or* (1930), lo situó como el cineasta surrealista por antonomasia y produjo el abandono de Man Ray de sus aspiraciones cinematográficas.

⁵⁰⁵Hedges "Constellated Visions: Robert Desno's and Man Ray's Etoile de Mer" en *Dada and Surrealist Film*, Kuenzli (ed.), 99-109.

Buñuel es el máximo exponente de la brutalidad y el *shock* surrealista en el cine como modo de liberar al espectador a sus pulsiones. En la primera secuencia de *Un perro andaluz*, la primera de todo el cine de Buñuel, hay un gesto fundacional y programático: el propio director aparece como actor, por primera y única vez en su cine, en el balcón mirando la luna, coge la cabeza de una mujer y una navaja para rasgarle el ojo mientras una nube atraviesa la luna. Con la ablación del ojo, Buñuel, prepara al espectador para liberarse de la visión tradicional, de la epistemología ocularcéntrica externa. Agrede al público y le abre el ojo a la fuerza a otra realidad, la surreal. Martin Jay ve ese gesto como muestra de la crisis del ocularcentrismo y en él vincula el *shock* y la revelación, ya que las imágenes del surrealismo están “dotadas de una fuerza persuasiva, rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han producido. Por efecto de esa magia de cerca, están destinados a asumir el carácter de cosas *reveladas*”⁵⁰⁶.

La película es el resultado de una colaboración. Buñuel visita a Dalí en Figueres y durante su estancia allí, unen dos sueños y en sólo 6 días escriben el guión. Para elaborarlo siguieron “una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaron sin tratar de averiguar porqué”⁵⁰⁷. La velocidad de guión fue acompañada de un raudo rodaje. Tras conseguir financiación de la madre de Buñuel, a éste le bastaron 15 días para filmar *Un perro andaluz*. Dalí llegó al rodaje los últimos días.

La película agrade constantemente a la percepción. Hay una ruptura radical de la causalidad y del *raccord*, se ironiza sobre los intertítulos temporales al usarlos para aumentar la confusión temporal con leyendas como “dieciséis años antes” para iniciar una secuencia que no es *flash back*, en la que los actores tienen la misma edad y en la que la referencia temporal no hace sino añadir confusión sobre la ordenación temporal de los hechos.

El eros y el tánatos freudiano aparecen constantemente, por ejemplo, en la

⁵⁰⁶Jay, *Ojos abatidos*, 184. Cursiva del autor.

⁵⁰⁷Buñuel en Manuel López Villegas, *Sade y Buñuel: el Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1998), 34.

secuencia del atropello que desencadena en el *voyeur* un irreprimible deseo sexual. El deseo y la destrucción van de la mano también en una secuencia en la que los sentidos desaparecen subsumidos por la erotización. Esta temática será recurrente en Buñuel quien no sólo la toma de Freud sino también de Sade, el primero en explicitar este vínculo.

Buñuel dice haberse llenado los bolsillos de piedras el día del estreno en las Ursulinas para apedrear a aquellos a quienes no les gustara su película. La película encantó pero para él suponía un fracaso no haber agredido y ofendido a un público mayoritariamente burgués y *snob*. Circunspecto y cohibido por la gran acogida, se fue deshaciendo discretamente de las piedras.

En su segundo intento fue más explícito. *L'âge d'or* (1930) atacaba de modo más directo: “En *Un perro andaluz* no hay crítica social ni de ninguna clase. En *La edad de oro* sí. Hay un *parti pris* de ataque a lo que pueden llamarse ideales de la burguesía: familia, patria y religión”⁵⁰⁸. Poco antes de empezar la película había leído *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785) de Sade, de donde tomó los “elementos de lucha y violencia”⁵⁰⁹:

“Fue poco antes de hacer *La edad de oro*. Me impresionó mucho. Robert Desnos, en una comida en la casa Tual, me había hablado de Sade, al que yo no conocía. Me presentó *Las 120 jornadas de Sodoma*, el mismo ejemplar que habían leído Proust y Gide, porque antes no se editaba Sade. La edición era de un profesor alemán que sólo tiró diez ejemplares en 1905 y ese ejemplar era el único de Francia. En Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología. En fin, me deslumbró realmente”⁵¹⁰.

Esta película fue producida por los vizcondes de Noailles y, curiosa casualidad, Marie-Laure de Noailles era descendiente por vía materna del Marqués de Sade. Estos mecenas le habían producido también *Le mystère du château de dé* a Man

⁵⁰⁸Luis Buñuel, *Buñuel por Buñuel* (Madrid: Plot, 1993), 29.

⁵⁰⁹Buñuel en López Villegas, *Sade y Buñuel*, 75.

⁵¹⁰Buñuel, *Buñuel por Buñuel*, 29.

Ray. El ansia de destrucción de la institución (el obispo tirado por la ventana) y la humillación o el dolor como fuente de placer (Modot linchado pero excitado) son dos rasgos de este filme que pueden hallar su origen en Sade. La coherencia y linealidad de la historia tampoco es clara: los escorpiones, los bandoleros, la historia de *amour fou* de Modot no tienen relación causal o temporal. El escándalo provocado por *L'âge d'or* fue sonado pero contó con defensores importantes como Léon Moussinac quien desde su tribuna de *L'Humanité*, el periódico del Partido Comunista Francés, escribió:

“Jamás en el cine, ni con tal vigor, ni con tal desprecio de las convenciones, han recibido tal cantidad de patadas en el culo la sociedad burguesa y sus accesorios, la policía, la religión, el ejército, la familia, el estado (...) Realizando *L'âge d'or*, los autores han querido que los *snobs* y la gente de mundo que habían admirado gratuitamente *Un perro andaluz*, y con ello la habían injuriado, no se confundan esta vez en su opinión y sientan el desprecio que les tienen”⁵¹¹.

La ausencia de inclinación a producir cine en la primera etapa del surrealismo no significa un desinterés en el cine. Los surrealistas estaban interesados en ser espectadores de películas convencionales para situarse a la espera de que surgiera lo maravilloso, lo inesperado de manera azarosa (Breton, Vaché). Otras veces acudían al cine con la intención de organizar un escándalo, por ejemplo, durante la proyección de *White gold* (1927, Howard) interrumpieron el espectáculo al grito de “cinéma d'avant-garde, de la merde, cinéma d'arrière-garde, de la merde”. Algunos surrealistas incluso propugnaban ir al cine en busca de buenos sueños (Desnos). La naturaleza del dispositivo fílmico potencia la sensación de sueño, lo que da sentido a estas actitudes. El cine es el medio más parahipnótico, ayudado por la oscuridad y la relajación, sume al espectador en una *alucinación consciente*⁵¹². Esa alucinación consciente tiene una parte de liberación de uno mismo al entrar en la historia que propone la película, pero tiene también la contrapartida de sucumbir a la fantasmagoría, bien alienándose en un ensueño preparado por la narración, bien confiando absolutamente en la verdad indudable de lo propuesto por la imagen.

⁵¹¹Moussinac en Mitry, *Le cinéma expérimental*, 154.

⁵¹²Jean Goudal, “Surréalisme et cinéma” *La Revue hebdomadaire* (1925) en Martin, *Poétique du rêve*, 19.

Algunos cineastas de vanguardia se plantearon atacar esa parte negativa del ensueño fílmico en el que la consciencia se abandonaba a la fantasmagoría presentada en la pantalla como más cierta que su experiencia. Para ello emplearon la metacinematografía como herramienta del despertar. La explicación del cine dentro del propio cine. Hemos visto ya algunos ejemplos como el de Vertov parando el discurrir de *El hombre de cámara* (1929) para explicar cómo se filmaba, cómo se montaba y cómo se restituía el movimiento de los negativos. El objetivo era enseñar el proceso de producción de la imagen que permanecía oculto para así dar al espectador herramientas cognitivas suficientes para que éste pusiera en duda, si lo consideraba, las imágenes que pudiera ver a partir de entonces.

El cine de vanguardia proyecta por veces su tiempo de deseo en una pantalla, literal y figuradamente. Literalmente podemos ver a Norma en *La Roue* (1923) proyectada como emanación de un pensamiento de deseo de su padre adoptivo Sisif; primero está enmarcada en la ventana y a continuación en una tela blanca a modo de pantalla, la cortina. La pantalla fílmica sobre la que está escrito *fin* se rasga en *Entr'acte* (1924), en parte como juego, en parte como agresión al medio cinematográfico. En *L'âge d'or* (1930, Buñuel) vemos a Lya Lys desde atrás, sentada frente al espejo de su tocador en el que aparece el cielo y el cual funciona también a modo de pantalla. Hay marcos proyectivos que funcionan a modo de pantalla como la ventana por la que la protagonista de *L'Argent* (1929) observa el avión de su amante alejarse hacia una aventura peligrosa o el espejo roto tras el disparo en *Six et demi onze* (1927) que funciona como proyección y anticipación de su suicidio. En *La coquille et le clergyman* (1928, Dulac), la pantalla proyectiva es el espacio entre las manos del cura y, a continuación, en el espacio contiguo a su cabeza. En *L'Atalante* (1934, Vigo) la pantalla proyectiva del deseo es el agua. En el agua aparece la mujer del protagonista, que se ha escapado tras muchas peleas, cuando éste se arroja al río. Figuradamente podemos pensar en algunas teorías del psicoanálisis que emplean una pantalla proyectiva en las que destaca su configuración visual.

El psicoanalista Bertram D. Lewin desarrolló la idea de la “pantalla del sueño” como lugar de proyección de deseo. Para él, los sueños se desarrollaban en o delante de una pantalla blanca, que se habría generado en la época infantil

por el seno materno como límite de la visión en el sueño tras la comida. Rosalind Krauss considera que no sólo el deseo (inconsciente) se proyecta en una pantalla, sino también la memoria. Para ella la memoria cede parte de su “modelo topológico”⁵¹³ al inconsciente. Así, Krauss entiende que la pantalla proyectiva de Leonardo (un mármol vetado o con brasas del que se inferían formas) y la pantalla *mnemonia* (en donde se abriría paso lo que subyace en los recuerdos) se funden en una operación inconsciente en la que prima lo visual: “Esos dos procesos están destinados a copar la misma escena perceptiva por mor de algo que, según Freud, es común a los sueños y a las alucinaciones, a saber, una regresión hacia lo visual”⁵¹⁴.

El tiempo proyectado desarrolla distintas relaciones con la temporalidad en flujo y con el proceso del sueño. Por una parte presenta las dos caras del sueño: el sueño como deseo proyectado de lo que se quiere cambiar durante la vigilia y la pesadilla, como sueño que hace alejarse de la realidad y su transformación. Un frenazo en el tiempo es a veces la estrategia empleada para impeler el despertar, como vimos en *Paris qui dort* (1923) o en *El hombre de la cámara* (1929). Otras veces es un tiempo paralelo en el que no hay causalidad ni coherencia temporal, como en *La coquille et le clergymen* (1928), *L'étoile de mer* (1928), *Un perro andaluz* (1929) o *L'âge d'or* (1930). En algún caso es un tiempo circular y repetitivo que parece impedir salir del sueño, es el caso de *Traum* (1930).

Es evidente que todos estos tiempos de la proyección y del despertar se concretan en el desafío de la linealidad. Los surrealistas, por ejemplo, tenían claro que “el pensamiento humano (...) no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma de los momentos de sueño (...) no es inferior a la suma de los momentos de (...) vigilia”⁵¹⁵. De este modo, deseando aunar en el hombre ambos estados, sería contraproducente desarrollar en sus filmes una narración causal, lineal y coherente porque ésta sólo conduce a reprimir la vida del sueño. El trabajo que ellos realizan busca un despertar que no es entendido ni como sueño ni como vigilia consciente, sino como “la armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobre-realidad o surrealidad, si así se la puede

⁵¹³Krauss, *El inconsciente óptico*, 68.

⁵¹⁴Ibídem, 78.

⁵¹⁵Breton en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 283-284.

llamar”⁵¹⁶. Es un tiempo proyectado que rompe la linealidad temporal y la causalidad a la vez que se abre al empleo de tiempos diversos que permitan esa unificación.

La paralización del tiempo ha aparecido como otra de las estrategias cinematográficas para impeler el despertar y acercarse a la proyección. A nivel histórico-filosófico Benjamin defendía también el frenazo en la historia para entonces sí, retomar luchas que quedaron inconcluidas y construir nuevas realidades al margen del tiempo burgués. El instante decisivo es aquel en el que tiempo se suspende un momento y llega la comprensión, se deshace el fetiche, se vislumbra la posibilidad de cambio. Benjamin habla de esa detención revolucionaria en uno de los esbozos para su libro de aforismos históricos *Tesis sobre el concepto de historia* que, si bien no aparece recogido en las *Obras completas* editadas por Abada, sí es recogido por Bolívar Echeverría del original alemán editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser:

“Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial. pero tal vez esto es completamente distinto. Tal vez las revoluciones son el momento en el cual el género humano, que viaja en ese tren, acciona el freno de emergencia”⁵¹⁷.

Aquí Benjamin simplifica el pensamiento temporal de Marx que, como hemos visto no es monolítico y se plantea en ocasiones la subversión del mero avance lineal. Pero en todo caso, la metáfora de Benjamin es útil para comprender la idea de despertar a ese tiempo proyectado distinto del que transita nuestras vidas. Lo hace para enfatizar la cesura necesaria en la dirección de la historia, para clarificar en su revisión del materialismo histórico, cuyo “concepto principal no es el progreso, sino la actualización”⁵¹⁸.

El sueño no queda necesariamente en el apartado imaginario, en lo realizado mentalmente, el sueño en el cine de vanguardia está unificado por una rebelión primordial de tomar consciencia y proyectar algo nuevo. “El sueño no es la palabra del deseo, sino su obra (...). Esta violencia es primordial: el cumplimiento

⁵¹⁶Ibídem, 283.

⁵¹⁷Benjamin en Echeverría, *La mirada del ángel*, 77.

⁵¹⁸Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 462-463 [N2,2].

imaginario del deseo consiste en esta transgresión, que reitera, en el taller del sueño, lo que sucede en la fábrica del fantasma llamado originario”⁵¹⁹.

2.7 Tiempo intenso: la aventura o la fetichización del presente

“Tengo cien vidas en una sola”⁵²⁰ comentaba Édouard Gourdon para explicar el porqué la pasión por el juego de azar le parecía la más noble. La intensidad de la vivencia como relámpagos “vivos y ardientes” que por ser tan diversos nunca podían producir aburrimiento introducía al jugador en un maravilloso y frenético presente. Los juegos de azar, junto con el viaje, el sexo y la droga son tipos de vivencia dentro de la aventura moderna. El cine de vanguardia trabaja con estas variantes de la aventura generando una vivencia temporal en la que sólo el presente existe y se vive con una intensidad absoluta. Este tipo de vivencia es muy concreto y posee con unos límites claramente definidos a través de unos marcos de contenido determinados.

La aventura es una vivencia aislada del *continuum* vital que implica una forma de experimentar el tiempo distinta a la de la cotidianeidad. La aventura tiene un principio y un fin muy claros que sólo están condicionados por lo fortuito. Ni sus límites ni su contenido se relacionan con el pasado ni con el futuro, lo que sucedió antes y lo que a continuación pasará no influyen en la configuración de la aventura, por ello ésta es un puro presente que “posee la misteriosa fuerza de dejarnos sentir por un instante la suma de la vida como su culminación y su portador”⁵²¹.

La vida se concentra en la aventura. El presente más intenso y escindido de la cotidianeidad aparece en la aventura, de este modo, la aventura se caracteriza por ser de una actualidad palpitante pero a la vez generar una sensación de eternidad punzante y fugaz. En ella todo lo que existe sólo existe en ese *ahora*. Esa densidad inusitada de una vivencia bajo la forma de la aventura tiene una temporalidad propia sobre la que algunas películas de vanguardia han trabajado;

⁵¹⁹ Jean-François Lyotard en Martin, *Poétique du rêve*, 44.

⁵²⁰ Édouard Gourdon en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 496 [O2a,5].

⁵²¹ Georg Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos* (Barcelona: Alba, 1999), 34.

para ello han empleado las formas de contenido más comunes de la aventura que ya hemos citado (viaje, juego, sexo y droga) y han incrementado el vértigo del presente a partir del uso de recursos formales como la superposición, las visiones caleidoscópicas, el montaje veloz, los planos angulados, etc. que aumentan la sensación de dinamismo y arrobamiento.

Georg Simmel analiza la temporalidad de la aventura y su relación con la modernidad en su artículo *La aventura* (1910). Habla de una *forma* de vivencia fortuita que se sustrae al contexto de la vida, sin lazos con el pasado ni con el futuro. Lo atrayente de esta forma de vivencia es que presenta una temporalidad diferente, una temporalidad cargada de la intensidad y de la tensión del presente inmediato. Esta temporalidad es lo que hace atrayente a la forma de la aventura, más que el contenido de la propia aventura, esto es, “concentra con tal intensidad la vida, que frente a ella el material del suceso mismo pierde importancia”⁵²². Al fin y al cabo, “lo decisivo (...) es que la aventura, por su esencia específica y sus atractivos, es una *forma* de la *vivencia*. El *contenido* que acontece no constituye en sí la aventura (...) sino que se convierte en ella gracias a la tensión del sentimiento vital con la que esos contenidos se realizan”⁵²³. Simmel encuentra que existen diversas vivencias que siguen este esquema: la aventura, el arte, el juego, la relación amorosa fugaz.

La aventura es una *isla*⁵²⁴ en la vida, su extensión está claramente limitada y es infranqueable, cada nueva aventura no transporta cargas de aventuras pasadas, no depende de las precedentes ni influirá en las posteriores, no hay antecedentes, por ello, se crea una sensación de falta de consecuencias pese a lo que suceda. En la vorágine del absoluto presente de la aventura no habrá nada que frene al aventurero: no hay futuro (pues éste no penetró como tal en su conciencia⁵²⁵), no hay consecuencias. Si bien existe, evidentemente, una continuidad del sujeto antes, después y durante, dentro y fuera de la aventura, es la vivencia temporal la que hace que éste se escinda de todo su contexto en el momento de esa experiencia.

⁵²²Ibíd., 30.

⁵²³Ibíd., 28.

⁵²⁴Ibíd.

⁵²⁵“El jugador sólo obedece al futuro que no penetró como tal en su conciencia”, Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 512 [O13,2].

Simmel escribía en 1910 y esa temporalidad de la actualidad exaltada se agudizó tras la I Guerra Mundial, llegando incluso a comercializarse. Se publicitaban cada vez más ofertas de viajes-aventura, se extendía la afición por el juego y la apuesta, la aventura nocturna se ofrecía como el ocio más a la moda, se instalaba la devoción por el frenesí del ahora. Siegfried Kracauer consideraba que debían “atribuirse estas pasiones espacio-temporales al desarrollo del transporte o comprenderlas en términos de consecuencias psicológicas del periodo de Postguerra”⁵²⁶.

Benjamin trabajó la relación entre la proliferación de esa forma de vivencia y las modificaciones en las estructuras sociales, pues “cuanto más se reglamenta administrativamente la vida, tanto más necesita la gente aprender a aguardar. El juego de azar posee el gran estímulo de que libra a la gente de aguardar”⁵²⁷. Si se repara en esta idea, se puede comprender que la organización contradictoria de la vida en la urbe moderna supone la creación unos tiempos de espera y otros de acción no siempre coherentes que permiten establecer un cierto control social. Cuanto más grandes son las ciudades, más se mejora el transporte pero más ha de esperarse en los recorridos para alcanzar el destino; cuanto más se mecaniza la producción, más rápido se elaboran mercancías pero mayor es la sensación de hastío, repetición y espera en el trabajo, que contrasta con la impresión de dinamismo, vida y libertad del ocio prometido después del tedio del trabajo. Esta organización de vivencias temporales lleva a una evasión de la realidad en aras de alcanzar esa experiencia de la intensidad escindida de la vida habitual.

En la sociedad de la Postguerra se van creando ciclos de alta y baja intensidad de la sensación de vida (ocio *vs* trabajo) que permiten la comercialización de la aventura y el desprecio de cualquier vivencia cuya temporalidad no lleve al paroxismo el énfasis del presente. Se produce, así, un destierro de la realidad, una alienación, y se trata de integrar la aventura en la vida cotidiana a través de la comercialización del *lifestyle* del aventurero: movimiento constante, disfrute de nuevas experiencias, aceleración de la vida para evitar los tiempos de espera, elusión de las consecuencias, deleitación exclusiva con lo intenso del momento.

Kracauer identificaba esta forma de evasión espacio-temporal de la vida

⁵²⁶Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer *The Mass Ornament*, 65.

⁵²⁷Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 144 [D10a,2].

cotidiana con el viaje y la danza, dos actividades que, si bien habían conseguido ser medianamente integradas en la vida, eran un momento aparte de lo cotidiano que podría compararse con la aventura. Siendo así, analizaba la percepción de los momentos de actividad y de espera:

“Para ellos, esta vida tiene la misma importancia que el ambiente ordinario de la oficina: abarca en espacio y tiempo solamente la monotonía de la vida cotidiana y no de todo lo humano como tal (que por supuesto incluye viaje y danza). Y cuando entonces renuncian su fijeza espacio-temporal durante sus fracturas, les parece como si *lo que está Más Allá* (para cuál no tienen ninguna palabra) se esté anunciando ya dentro de esta vida aquí⁵²⁸.

Esa tierra prometida de vida desbordantemente intensa no es más que un medio de separar al individuo de las condiciones reales de vida, del lugar que ocupa. Esta idea se puede encontrar reforzada por las palabras del psiquiatra Edmund Bergler en su *Sobre la psicología del jugador*: “El juego de azar constituye la única ocasión en la que no se ha de renunciar al principio de placer, con sus pensamientos y deseos de omnipotencia; la única ocasión en la que el principio de realidad no ofrece ventaja alguna frente al principio del placer”⁵²⁹.

El habitante urbano se halla con una gran oferta de temporalidades distintas, en el caso que nos ocupa, las experiencias disponibles han pasado a convertirse en vivencias de tipo temporal o espacial. Esto es debido a que estas formas de vivencia emparentadas con la aventura “han dejado de ser acontecimientos que se desarrollen en el tiempo y el espacio, para pasar a calificar la transformación del espacio y del tiempo como un acontecimiento en sí”⁵³⁰. El ciudadano moderno se sitúa ante una temporalidad diversa, llena de fracturas, que puede experimentar de formas diversas: puede dejarse llevar por el frenesí de la intensidad del presente, vivir para la aventura, como droga que le hace olvidar el dolor de lo cotidiano, o puede hacerse consciente y rebelarse contra el modo en que los tiempos de vida han sido organizados. El contenido de estas vivencias se ha vaciado en aras de su forma pero esto ha hecho tangible el hecho de que el tiempo

⁵²⁸ Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 72.

⁵²⁹ Bergler en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 510 [O11,2].

⁵³⁰ Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 67.

es diverso y es una construcción que dirige la percepción y, en consecuencia, la capacidad de comprensión del mundo.

La forma de vivencia de la aventura en el cine de vanguardia se puede encontrar con funciones enfrentadas, como la recreación experimental, irónica o lúdica; la crítica de la organización social capitalista; y la celebración del dinamismo y de la intensidad de las experiencias de la urbe moderna.

Para analizar la función recreativa experimental con carácter irónico o lúdico, comenzaremos trabajando una película de Hans Richter del año 1928. *Rennsymphonie* es un corto documental de siete minutos que narra una carrera de caballos, las apuestas y el ambiente que genera. La película se liga a la forma vivencial de la aventura por medio de su temática, el juego de azar, y por una construcción formal que recrea su intensidad de presente fortuito.

La obra se organiza en función de los distintos ritmos del evento. La exploración de los distintos ritmos y temporalidades de la carrera de caballos es una estructura que se relaciona con aquella de las sinfonías urbanas y, no en vano, Richter incluye la palabra sinfonía en el título de la película. Es sencillo establecer filiaciones temáticas y compositivas con imágenes y secuencias de esta película con sinfonías urbanas de la época, destacaremos a modo de ejemplo, las secuencias de limpieza de la ciudad/del hipódromo y las secuencias de organización del tráfico urbano/de acceso al hipódromo en *Rennsymphonie*, *Berlín* y *El hombre de la cámara*.

Las temporalidades que podemos observar en *Rennsymphonie* son: cotidianeidad serena de los preparativos, expectación nerviosa creciente de los momentos previos (desplazamiento, apuesta, acomodación entre el público), intensidad paroxística de la carrera en sí, repunte de la exaltación en los últimos momentos de la carrera, relajación y brindis de cierre. Esta película recrea la forma vivencial de la aventura y trabaja sobre sus vínculos temporales con la vida cotidiana. Por una parte nos muestra estrictamente la vivencia de la aventura (inicio y fin claros, dominio de la sensación de la intensidad del momento) pero al mismo tiempo explora tanto los grados previos que surgen cuando ésta trata de integrarse en la cotidianeidad (la espera, la preparación de los jugadores) como la cotidianeidad que hay en el juego para quienes son sus empleados: los

trabajadores del hipódromo preparan rutinariamente la pista, los restaurantes e incluso bostezan. El filme explora la espera ansiosa que precede a la vorágine temporal del momento del juego pero también establece unos vínculos con la cotidianeidad y el tedio.

Richter establece los vínculos entre la temporalidad cotidiana y la de la aventura de tal modo que surja la ironía respecto a la febril afición a las aventuras banales y el negocio que originan. Otro elemento que contribuye a aumentar la ironía es la inclusión del factor conquista amorosa; tanto en los trenes como en las gradas se suceden un par de imágenes de risibles miradas lascivas. El escaqueo amoroso tiene también otra función en el filme, pues responde al tipo de vivencia formalmente ligada a la aventura. Richter, al sumar apuesta y amor, añade una reflexión sobre la necesidad de la sociedad moderna de absorción y sobresaturación de presente en el menor tiempo posible. Azar y amor comparten una temporalidad colmada de presente en la que lo importante es la intensidad de la emoción que genera la conquista de lo incontrolado, que prima sobre el contenido de esta forma de vivencia.

El filme se inicia con los trabajadores del hipódromo limpiando la pista, aplanando la arena y colocando las mesas de los cafés. Un bostezo se sobrepone en estas imágenes para marcar la condición de estas actividades: cotidiana, fastidiosa, monótona, de temporalidad cíclica en sus vidas. Su otra función es marcar conscientemente un *tempo* que comienza en calma e irá acelerándose. El contraste se produce a continuación, cuando los jugadores cogen los trenes, los autobuses y los coches para acercarse al hipódromo; su estado es de exaltación y Richter lo transmite a través de un montaje más rápido, de la alternancia de imágenes dentro y fuera del tren en las que se concatenan con velocidad el comentario emocionado de las futuras apuestas dentro los vagones y las imágenes del suelo y del paisaje desapareciendo borrosos debido a la rapidez del tren. Además, la imagen exterior de velocidad y la interior de emoción terminan superponiéndose, lo que incrementa su efecto. Para aumentar la sensación de excitación, el cineasta incluye *flashes* blancos entre varios fotogramas, también es un montaje que trasladada el traqueteo del tren a un traqueteo visual cuya función es dinamizar y generar la sensación de un cierto aturdimiento debido a la velocidad y a la emoción de saberse futuros jugadores.

Las imágenes de la gente bajando del tren se convierten en una vista caleidoscópica en la que cada grupo de viajeros repite su movimiento dentro de una forma geométrica triangular. Este recurso crea la sensación de multitud en marcha y de ritmo intenso. El tráfico rodado se emplea también para incidir sobre ese aumento de la excitación: la imagen del guardia de tráfico ordenando el caos circulatorio se superpone a las hordas de vehículos.

La gente entra al recinto del hipódromo. Richter ironiza sobre la condición de la mujer burguesa que acude al hipódromo al organizar un montaje analógico de una mujer y un caballo. Nos muestra el perfil izquierdo y el derecho en primer plano de una mujer muy arreglada intercalándolos con primeros planos contrapicados, también a izquierda y derecha, de un caballo. El objeto de deseo en la apuesta de azar y en el escarceo amoroso se relacionan en este montaje. En las gradas hay inquietud, la música cambia a un ritmo de celebración, los tableros de las apuestas comienzan a llenarse y los caballos salen con los *jockeys*. Una mano acaricia en primer plano al caballo, de nuevo el montaje analógico nos lleva a una caricia en la espalda de una mujer y de ahí a un jugador que se acaricia el pelo del cogote y otro que con malicia se retuerce el bigote. Se emplea la asincronía sonora y efecto espejo para simular el movimiento de una campana con fotogramas fijos. Se evita el movimiento continuado porque, así, los cortes veloces y sincopados describen el movimiento de una manera más dinámica y a la vez extrañada, que trasmite una sensación de rara intensidad y confusión.

Los últimos minutos de espera aumentan el nerviosismo, la gente se acerca acelerada a las ventanillas de las apuestas; allí se producen riñas, empujones y nervios, las apuestas están a punto de cerrarse y es el último momento para tentar al azar. No habrá apenas espera pues la apuesta se realiza en el último minuto. Cuanto más en el límite del inicio de la carrera se realice la apuesta, mayor es la embriaguez y el vértigo del jugador, más rápido consume el tiempo, mayor es la sensación de azar y de aventura, pues “cuanto mayor sea el componente azaroso de un juego, más rápido discurre”⁵³¹.

Las apuestas se muestran en plano detalle y una tipografía que crea ángulos de arriba hacia abajo describe lo apostado creando así una imagen sonora del intercambio. Los caballos están en la línea de salida, vemos un primer plano de

⁵³¹ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 512 [O12a,2].

sus cabezas crispadas, una tipografía angulada a modo de grito da la salida, las tomas son angulosas para aumentar el dinamismo; los caballos salen y se los ve en plano cenital.

Este es el momento de mayor intensidad de la aventura. La cámara se aleja, la toma de la carrera es lateral, se crea una emoción sorda debida a la tensión que el cineasta logra al cambiar tan radicalmente la manera de contar. Richter crea un momento de expectación ante la inmediatez infinita de ese instante decisivo para los jugadores. La música ha sido sustituida por el ruido de los cascos de los caballos, el público está en silencio, detenido; es un tiempo contenido de máxima expectación. Este momento es breve, sin embargo, y cuando los caballos comienzan a acercarse a la meta, parte del público sale del éxtasis y vuelve al nerviosismo, los gritos comienzan, las imágenes del público agitado se superponen entre sí. Manos, puños, bocas que gritan, la misma toma se repite en el plano por medio de un efecto espejo, éstas se intercalan con tipografías a un ritmo acelerado. Dos caballos se adelantan, la llegada a la meta se muestra como la salida, con un plano cenital. Vemos la campana moverse, también duplicada como un espejo arriba y abajo, el sonido es asincrónico porque las campanadas coinciden con los brindis de los ganadores. Los tabloncillos de las apuestas se cierran y aparece rotulado “fin”.

La emoción de la apuesta que aparece en *Rennsymphonie* (1928, Richter) la observamos también en *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti), donde las manos de los jugadores de cartas tiemblan mientras se reparte la mano. La embriaguez de presente que provocaban estas experiencias la describía vívidamente Anatole France en *El jardín de Epicuro* (1895):

“No es una voluptuosidad mediocre la de tentar a la suerte. No es un placer sin embriaguez, el del saborear en un segundo meses, años, toda una vida de temor y esperanza ¿Qué es el juego si no el arte de concentrar en un segundo los cambios que el destino no produce más que en muchas horas o incluso años, el arte de concentrar en un único instante las emociones dispersas en la lenta existencia de otros hombres, el secreto de vivir toda una vida en algunos minutos? (...). El juego es un cuerpo a cuerpo con el destino (...). La atracción del peligro está en la raíz de todas las grandes pasiones. No hay voluptuosidad sin vértigo. El placer mezclado con

el miedo embriaga”⁵³².

En esta descripción de la emoción temporal del juego, encontramos dos lugares comunes con la película: la embriaguez de azar de los jugadores y la concentración temporal absoluta, que consigue Richter durante la carrera. Junto a estas características comunes, la película nos permite también ir más allá y profundizar en la relación que con el futuro establece el jugador. El fin abrupto de la película se produce nada más acabar la carrera, todavía suena la campana y ya se brinda cuando el rótulo de fin cierra la obra. “La euforia del momento (...) devora por completo la perspectiva de futuro”⁵³³. El jugador abandona el futuro y la causalidad para entrar en un mundo con un nuevo funcionamiento en el cual la racionalidad de las reglas ha sido sustituida por el azar. El azar adquiere sentido y necesidad en este nuevo contexto y su aparición puede llegar a comprenderse como una crítica de la razón instrumental. Una vez la razón ha sido sometida a la instrumentalización deviene en ineficiente e incomprensible para la sociedad, que la sustituye por el azar o el destino como fuerza explicativa y organizadora del entorno. Como veremos más adelante, una de las finalidades del empleo de la forma vivencial de la aventura en el cine de vanguardia es efectivamente la crítica a esta razón alienada.

Dentro de la función lúdica y experimental, tenemos también una película de tres minutos de Oskar Fischinger, *München-Berlin Wanderung* (1927). Fischinger organiza un viaje a pie de Múnich a Berlín y lo filma a modo de experiencia condensada. Las tomas son muy breves y su velocidad normal está acelerada, entre ellos introduce fotogramas en blanco para que aporten una sensación de velocidad y de experiencia temporal intensa. Los fregonazos de luz son también como una marca de la vida en el campo, del espacio abierto, y, asimismo, crean una imagen que parece más memoria que viaje. El principio y el fin del viaje están claros y nunca llega a entrar la cámara ni en Múnich ni en Berlín; justo antes de entrar en Berlín, el director cierra la película con un plano a velocidad normal de las nubes y del sol filtrándose entre ellas. Los paisajes, los monumentos, los rostros de las personas pasan veloces, algunos están posando pero otros realizan sus tareas cotidianas. Diversos pueblos se suceden pero para el espectador todos son iguales porque se presentan de manera indiferenciada.

⁵³²Anatole France, *Le jardin d'Epicure*. (París (BNF, Gallica): C. Lévy, 1895), 19-23.

⁵³³Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, 18.

Este viaje es una pequeña aventura que se convierte más en una aventura del tiempo y del espacio que en el conocimiento de nuevos y distintos lugares; es un cambio en la similitud, de acuerdo con la idea de Kracauer de que:

“La meta del viaje moderno no es su destino sino más bien un nuevo lugar como tal; lo que la gente busca es menos lo particular de un paisaje que lo extraño de su apariencia (...). Cada vez más, el viaje se está convirtiendo en la ocasión incomparable de estar en cualquier parte salvo en el propio lugar donde uno habitualmente está. Esto satisface su función decisiva tanto como una transformación espacial, como de un cambio temporal en la ubicación”⁵³⁴.

München-Berlin Wanderung (1927) es una experimentación y una reflexión sobre algunos aspectos de la modernidad pero dejando, sin embargo, al margen algunos de sus medios más significativos. Este viaje se desarrolla en el campo en lugar de en la ciudad y el medio de transporte del viajero no es ni el tren ni el automóvil, va caminando; y, aún así, la cámara recrea una experiencia de la aventura, de una temporalidad y de un movimiento de tipo moderna. Fischinger emplea recursos de las sinfonías urbanas como el montaje acelerado y la exploración experiencial del nuevo movimiento para profundizar en unos tiempos y unos movimientos que son absolutamente modernos aunque aplicándolos a espacios rurales. Hay, pues, una dislocación entre la experiencia del tiempo y el lugar escogido, pues a ese lugar le corresponde una experiencia temporal diferente, más pausada y relacionada con ritmos naturales. El viajero crea su propia experiencia temporal al margen del contexto.

Seelische Konstruktionen es otra película de Fischinger del año 1927 que puede ser incluida en este apartado de experimentación lúdica dentro de la forma vivencial de la aventura. El marco que escoge el autor es de experiencia con la droga, en este caso el alcohol. El autor antes de comenzar la película nos advierte: “Construcciones del espíritu. Tan extraño como si el mundo estuviera borracho”. Aprovechando esta excusa, Fischinger crea una animación en blanco y negro, como si de sombras se tratara, que se deforman, convergen, se separan, son maltratadas por un marco que interactúa creando olas o expulsando a los personajes de donde se encuentran. Pese a trabajar con figuras reconocibles, el

⁵³⁴Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 65-66.

autor se acerca mucho al cine abstracto en esta película, pues en detrimento de lo que sucede, prima la abstracción geométrica del ritmo.

Este pequeño juego de Fischinger no es más que la creación de un filme de ritmo sinuoso, en el que el mundo es hostil con sus habitantes y en el que todo fluye. Por eso, nos encontramos con que *Construcciones del espíritu* recrea un estado rítmico de delirio, con una temporalidad propia que es la urgencia del ahora para la resistencia de los personajes frente al marco fílmico que no deja de atacarlos. La urgencia del resistir ahora ciega a los personajes para que no puedan desarrollar una estrategia de resistencia a largo plazo. En esta película, la forma vivencial se acerca a la de destino y se vincula con una autonegación de la capacidad de comprender lo que sucede y cómo controlarlo.

Para cerrar este apartado hablaremos de *Les mystères du château du Dé* (Man Ray, 1929), en el que el azar, el viaje y lo misterioso se unen para que dos viajeros (el director, Man Ray, y J.A. Boiffard) se lancen a la aventura en un castillo en Saint-Bernard. El viaje será de carácter surreal, sin posible integración en la cotidianidad, y la aventura se lleva a un punto de irreconciliabilidad racional con la vida cotidiana. El juego y la huida no ejercen aquí ninguna crítica, como sí veremos en el siguiente apartado, porque se elude la existencia de la realidad y de su racionalidad.

La película se abre con los faros de un coche que viaja en la oscuridad. Un letrero reza el título poético de Mallarmé “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Unas manos de madera toman los dados y vemos el castillo. Lejos de allí, en París, dos personas en un bar se preguntan si partir o no partir de viaje, tiran los dados y se dirigen al coche para comenzar la aventura. “Las puertas de París se abren a lo desconocido” dicen los intertítulos. Las imágenes se filman desde dentro del automóvil, así su movimiento refleja el traqueteo del coche y de la velocidad; transitamos en plano subjetivo con los dos viajeros, pueblos, ciudades, carreteras desiertas y con circulación.

Llegamos al extraño castillo, donde aparecen estrellas diurnas. Recorremos la arquitectura exterior y el interior de la casa mediante una serie de *travellings* en plano subjetivo con una perspectiva a ras de suelo, lo que extraña nuestra percepción por ser imposible que sean subjetivos con esa altura (no corresponden

con una altura humana media o con un medio de transporte). Nuestra subjetividad en el recorrido cambia también cuando los intertítulos advierten “el intruso”, la música se vuelve intrigante y hace sentir al espectador como intruso. Los viajeros llegan de noche y a la mañana siguiente aparecen los habitantes del castillo, que están en albornoz y juegan con unos dados de gran tamaño hasta que dicen “un golpe de dados jamás abolirá el azar” y salen a practicar deporte.

Llegan dos nuevos viajeros al castillo y encuentran en el césped dos dados que han de tirar para decidir si quedarse o marcharse. Se quedan y al llegar la segunda noche bailan en bañador sobre la terraza un tango torpe y quedan petrificados como esculturas por medio de la solarización de la imagen. Los intertítulos nos preguntan quién se quedará, las manos de madera dejan caer los dados y el filme finaliza.

La temporalidad de la película es de viaje-aventura, su principio y su fin están claros, y es fortuita porque todo depende del juego de dados. A lo largo del filme no hay incidencia alguna del pasado, del futuro, ni de ningún elemento del mundo externo a ese viaje. En la temporalidad interior del viaje se produce una disolución no sólo del tiempo convencional sino también del de la aventura al introducir un elemento mítico e histórico. Los intertítulos nos interrogan sobre la existencia de fantasmas y la convivencia del pasado y el presente en un mismo lugar y momento; el hecho de que al principio de la película se nos diera un dato aparentemente menor, que el castillo había sido construido sobre otro más antiguo, potencia la idea de convivencia de tiempos. El tiempo convencional tampoco funciona en el filme. Se nos marca claramente los días que han transcurrido durante la aventura (dos para los primeros viajeros y otros dos para los segundos), pero este tiempo externo y convencional es incongruente con el tiempo interior del filme. La secuencia de la piscina diluye también los tiempos en una abstracción acuosa. Se presenta una poesía con referencias clásicas y arcaicas y, cuando Man Ray pone en marcha el *Piscinema* a partir de los reflejos del agua y las sombras acuáticas de los cuerpos, los ritmos y movimientos del filme se vuelven ajenos a cualquier realidad que no sea su propia dinámica interna de puro movimiento y el tiempo queda anulado.

Esta película de Man Ray tiene una temporalidad de aventura pero también presenta un aislamiento temporal, una clausura en su propia temporalidad

presente que nos remite al sueño; de hecho Ray proponía que su película fuera vista como una serie de secuencias oníricas. Esta cercanía con el sueño la había detectado también Simmel en aquellas aventuras que más se apartan de lo cotidiano:

“Cuanto más extraordinaria es una aventura, es decir, cuanto más corresponda al concepto de aventura, más onírica nos parecerá en el recuerdo. Y, a menudo, se aleja tanto del centro del yo y del curso de la vida por éste sujetado que fácilmente pensamos en la aventura como si fuese la vivencia de otro”⁵³⁵.

La compulsión pasional de *l'amour fou* surrealista puede acercarnos a la configuración experiencial de la aventura. El pasado, el futuro, las consecuencias, todo desaparece en un intento de consumir una pasión tan desenfadada que anula todo lo demás. *La coquille et le clergymen* (1928, Dulac), *Un chien andalou* (1929, Buñuel, Dalí) y *L'âge d'or* (1930, Buñuel) contienen momentos de exaltación alocada del deseo en los que sólo se vive la intensidad temporal presente del momento pasional. Esta desinhibición tan absoluta fue también planeada como una crítica a la moralidad y a las relaciones burguesas. Y de este modo entramos en una nueva función del uso del tiempo intenso en el cine de vanguardia: la crítica de la organización social capitalista.

Una de las consecuencias de la forma vivencial de la aventura es la alienación de la realidad en aras de una vivencia puramente de presente y, por ende, escindida de la historia. Esta experiencia se ofrece comercializada en cafés, viajes, azares y amores para fomentar esa evasión.

“[Estas experiencias] son sentidas como si en cada una de ellas se concentrara y agotara la vida entera. Y lo sentimos así porque (...) se sitúan más allá de la vida como un proceso ininterrumpido que engarza cada elemento comprensible con el próximo (...) se representa en la brevedad y la concentración de la vivencia onírica. Por ello, el aventurero es también el ejemplo más extremo del hombre ahistórico, del ser sólo presente. El aventurero no está definido por un pasado (...) y no tiene un futuro”⁵³⁶.

⁵³⁵Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, 16.

⁵³⁶Ibídem, 18.

Esa escisión de la historia dificulta al aventurero el reconocimiento de los motivos reales de la situación en la que se encuentra en la sociedad. Esto se produce, en parte, por la temporalidad exclusiva del ahora y, en parte, por la entrada del azar como sustitutivo de la razón y, como resultado, de la causalidad histórica y del conocimiento. La comercialización de la forma de vivencia de la aventura la integra en unos ciclos de cotidianidad y ruptura (vacaciones, fines de semana, fiestas) y efectúa una confusión entre realidad social y aventura, y entre azar y razón. Esto deriva en una consideración de determinados factores sociales como fatales cuando en realidad son generados claramente por un modo de producción, algo cercano a la extensión de la idea de destino o de una segunda naturaleza, azarosa e incontrolable.

Aquellos que confían en la razón instrumental pueden acabar haciéndolo también en el destino. Convencidos de que ésta es una herramienta operativa para conseguir sus objetivos, ven cómo fracasa su aplicación, por ejemplo, en sus intentos de mejora social. Vacía de contenido y abstractizada, la razón instrumental impide el conocimiento de los factores que modelan el entorno, y comienza a experimentarse una sensación de aleatoriedad en la vida, a creer que es el destino quien rige. Esta sensación conduce al ciudadano moderno a ocupar una posición entre la resignación de aceptar de manera pasiva lo que se nos presenta en la vida, pues es incontrolable, o de adquirir la actitud del aventurero:

“El aventurero trata lo imponderable de la vida como nosotros generalmente nos comportamos frente a lo calculable (...) Sin duda, las tinieblas del destino no le resultan más transparentes que a otros, pero él actúa como si lo fuera. El extraño arrojo con el que se arriesga constantemente a salir de las seguridades de la vida se construye, para su propia justificación, una sensación de seguridad y de confianza en el triunfo, que normalmente sólo conviene a la transparencia de acontecimientos calculables”⁵³⁷.

Cualquiera de estas dos actitudes dejan al individuo inane para tomar las riendas de su vida, que quedan en manos del azar. Esta supuesta aleatoriedad de los procesos económicos y sociales aparece descrita en algunas películas del cine

⁵³⁷ *Ibíd.*, 23-24.

de vanguardia. De manera general se pueden encontrar filmes que relacionan el funcionamiento económico del capitalismo con los juegos de azar y con las apuestas, como podemos ver en *Inflation* (1928, Richter) o *L'Argent* (1929, L'Herbier). También hay películas en las que aleatoriedad aventurera tiene que ver con una crítica de las relaciones personales, como en *L'invitation au voyage* (1927, Dulac) o *Menschen am Sonntag* (1930, Curt y Robert Siodmak).

Inflation (1928, Richter) ironiza sobre las consecuencias económicas de I Guerra Mundial para la República de Weimar todavía un año antes de *crack* del 29. Este filme, como casi todos los de Richter, tiene una carga irónica fundamental y, aún así, lo que prima es la crítica a un sistema que arroja a la inestabilidad vital a una parte importante de la población sin que sean comprensibles las causas.

La película se abre con un juego de palabras en términos de mercado de acciones que reza “el contrapunto de hacer que la gente vaya a la baja y suban los ceros”. La película presentará el proceso de inflación como absurdo e incomprensible. Aparece una pequeña pila de billetes concatenada a través del montaje con la imagen de una casa, eso es lo que permite comprar. Estas imágenes se superponen a un fondo de billetes cayendo. El montoncito aumenta de tamaño y el artículo adquirible es un coche; otro montón más grande, una figurita; otro aún mayor, unos zapatos (el montaje cada vez es más vertiginoso); otro montón con más billetes, dos botellas, todavía más billetes, un cigarrillo... acaba curiosamente en un cigarrillo, recordándonos el ácido comentario de la hermana de El Lissitzky según el cual, Alemania vivía una época extraña en la que un quilo de pan costaba a veces un millón de marcos y, una chica, un cigarro⁵³⁸.

Ante ese proceso de devaluación del dinero, la reacción de la gente es el anonadamiento y el temor, una serie de caras con esta expresión se repiten en visión caleidoscópica y giran circularmente cada vez más rápido, hasta que de abajo arriba irrumpe verticalmente la figura de un capitalista obeso y sonriente. Bien vestido, con sombrero y fumando, disfruta frente al espectáculo de la inflación, el plano que resulta cuando su ascenso vertical frena es un contrapicado. El todopoderoso mira desde arriba.

Richter ha explicado ya el proceso y ha mostrado la actitud general de

⁵³⁸Palmier, *L'Expressionisme et les arts*.

los implicados. Sin embargo, la siguiente secuencia es reveladora de la incompreensión de lo que sucede y de la asimilación de los fenómenos del capitalismo con algo fortuito, con una segunda naturaleza caprichosa. Un hombre compra un periódico en la calle (los billetes cayendo siguen siendo el fondo sobre el que se superpone la acción) y lee la portada, a continuación aparece en la pantalla escrito en blanco 1.000.000. Vemos un primer plano de su cara espantada, un amago de mareo en un plano general y, sin darle más vueltas al tema, vemos como acepta la fatalidad, se quita el sombrero y se pone a mendigar. Los billetes siguen cayendo y el aparece ya vestido con ropa vieja.

Esta secuencia deja paso a otra en la que los *brokers* aparecen vendiendo eufóricamente títulos de acciones. La imagen está acelerada, también lo está la música que, de manera estridente, acompaña a las siguientes imágenes montadas velozmente: tipografías de números con muchos ceros que se superponen, crean un efecto caleidoscópico y llenan la pantalla de ceros que a continuación pasan a ser sustituidos por billetes esparcidos por el suelo, que nadie se agacha a recoger si no es para encontrar otros objetos un poco más útiles entre ellos. Números en movimiento, billetes, caras atónitas y, de nuevo, el capitalista sonriente, quien sí comprende qué sucede.

Las imágenes se mueven de izquierda a derecha del plano sin llegar a salirse, son confusas y sin dirección clara, trasladando la idea de la irracionalidad del sistema y de su movimiento económico aleatorio. En este momento, un edificio comienza a derrumbarse a cámara lenta; se consigue un efecto de extrañamiento porque la música continúa acelerada. Aparece otra vez la imagen del hombre que se había enterado de su pobreza leyendo el periódico, camina brevemente sobre la perpetua imagen de billetes y la película acaba.

En *Inflation* podemos ver una crítica irónica a la sorpresa inane de la gente frente al proceso de disminución del valor de su dinero. La gente no comprende el proceso porque sus causas están ocultas, no se pueden percibir en la vida diaria y no siempre sus consecuencias, por ello terminan enterándose por la prensa de que su dinero no les llega ya para vivir. El porqué de la asunción como fortuitos de los procesos económicos tiene que ver con el oscurecimiento de las relaciones económicas a través del fetichismo, que lleva a la ideación de una segunda naturaleza, asumida como incontrolable y superior a las relaciones

entre los hombres. Lukàcs analizaba este proceso y aseguraba que “la apariencia fetichista de pura objetividad de las relaciones económicas disimula su carácter de relaciones entre los hombres y los transforma en una segunda naturaleza que rodearía al hombre con leyes fatales”⁵³⁹. La aventura es una fetichización de la vida que aleja al hombre de su propias condiciones vitales, de la misma manera que el fetiche de la mercancía lo aleja de sus condiciones de producción.

Esta opacidad de los procesos hace que parezcan autónomos incluso para los que dominan, adquiriendo el burgués la mentalidad del jugador en sus vínculos con la economía. Su intervención económica en la bolsa se entiende como juego y se mistifica su funcionamiento. Lafargue profundizó en esta similitud en su obra *El determinismo económico de Karl Marx* (1909):

“Es imposible esperar que el burgués llegue alguna vez a comprender los fenómenos de distribución de la riqueza. [en la Bolsa, los títulos y las acciones] se intercambian, perdidos por unos, ganados por otros de una manera que se acerca tanto al juego que las operaciones de bolsa llevan el nombre de juego. Todo el desarrollo económico moderno tiende cada vez más a transformar la sociedad capitalista en una enorme casa de juego internacional donde los burgueses ganan y pierden sus capitales, gracias a sucesos que escapan a toda previsión, a todo cálculo y que ellos relacionan con tener suerte, con el azar. *Lo Incognoscible* preside la sociedad burguesa, lo mismo que en el salón de juego(...).

Estos éxitos y fracasos debidos a causas inesperadas, generalmente desconocidas y que parecen no señalar más que al azar, predisponen al burgués a tener la mentalidad del jugador; el juego de la bolsa fortalece y aviva esta predisposición. El capitalista que tiene su fortuna situada en valores de bolsa, ignora el porqué de las variaciones de sus precios y dividendos, es un jugador profesional. El jugador, que no puede atribuir sus ganancias ni pérdidas más que a su buena o mala suerte, es un individuo eminentemente supersticioso: los habituales de las salas de juego tienen todos los hechizos mágicos para conjurar la suerte (...).

Lo Incognoscible del orden social envuelve al burgués, como *lo*

⁵³⁹Lukács, *Historia y conciencia de clase*, 252.

Incognoscible de la naturaleza envuelve al salvaje; todos los actos de la vida civilizada o casi todos tienden a desarrollar en ellos un acto supersticioso y místico que todo lo relaciona con el azar, lo mismo que hace el jugador profesional”⁵⁴⁰.

Aun si aquellos que controlan la economía viven sus vaivenes como si de un juego de azar se tratara, siguen teniendo un cierto dominio de los mecanismos que escapa al resto. En *L'Argent*, Marcel L'Herbier nos muestra como un maquiavélico capitalista usa a su antojo a la gente que lo rodea para conseguir más beneficios en la bolsa por medio de astutas tácticas de especulación y como especula también para conseguir a las mujeres que le apetecen.

La vida y el juego acaban relacionándose porque ante sus funcionamientos, nada pueden los mecanismos humanos, su razón. Ambas tienen una idiosincrasia inaccesible al hombre. Antole France escribía: “¿Qué hay más terrible que el juego? Él da y toma; sus razones no son en absoluto nuestras razones”⁵⁴¹. La extensión de esta manera de comprender la causalidad a esferas externas a la aventura supone una escisión entre la experiencia y la cognoscibilidad. Aquello que es azaroso no puede convertirse en experiencia. Según Benjamin, esto sucede también cuando la apuesta media en la vida: “La apuesta es un modo de dar carácter de *shock* a los acontecimientos, sacándolos de los contextos de la experiencia”⁵⁴². Aquí podemos encontrar entonces la conversión de los sucesos de la vida en vivencias que no trascienden y no llegan a convertirse en experiencias, lo que implicaría un contenido interiorizado que puede ser empleado en otras situaciones.

El habitante urbano coexiste con muchos regímenes temporales pero en relación con la aventura, lo hace con dos. Uno es impuesto (el de cotidianidad del trabajo) y otro es relativamente accesible debido a su comercialización (el de la aventura). De este modo se crea una dialéctica entre dinamismo y estatismo, desencajada de la realidad y relacionada con la actividad de las dos clases

⁵⁴⁰Paul Lafargue, *Le déterminisme économique de Karl Marx. Recherches sur l'origine et l'évolution des idées de justice, du bien, de l'âme et de dieu* (Paris: V. Giard et E. Brière (BNF, Gallica), 1909), 80-81.

⁵⁴¹France, *Le jardin d'Epicure*, 23.

⁵⁴²Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 512 [O1, 5].

económicas. Se crea una vivencia de hastío y pasividad en el tiempo del trabajo, que es cotidiano e impuesto socialmente. En oposición, se vive el ocio y la aventura como un tiempo dinámico, vigoroso, como la vida en toda su intensidad. Una clase vive la aventura incluso en su supuesta jornada laboral (el capitalista y el juego en bolsa) y el otro trabaja con abulia y ni siquiera para sí mismo.

El frenesí o el hastío, la manera de experimentar la vivencia tiene que ver, según Simmel, con la forma en la que se alcanza, la conquista o la imposición varían la percepción temporal y como éstas se relacionan con el todo vital:

“La actividad y la pasividad entre aquello que conquistamos y aquello que nos es dado (...) el trabajo tiene una relación, por así decir, orgánica con el mundo, desarrolla sus materias primas y sus energías de manera continuada hacia su culminación al servicio del hombre, mientras que en la aventura tenemos una relación inorgánica; contiene el gesto del conquistador, el rápido aprovechamiento de la oportunidad, con independencia de que con ello extraigamos un elemento armónico o inarmónico en la relación con nosotros mismos, con el mundo o con el equilibrio existente entre ambos”⁵⁴³.

Un caso que refleja bien la huida de la temporalidad cotidiana a través de la aventura es *Menschen am Sonntag* (1930). Tras toda una semana de trabajo en la ciudad, dos jóvenes salen el domingo a la playa, invitan a dos chicas a las que tratan de conquistar y el pequeño viaje se convierte en aventura, flirteo y olvido al inicio de la semana. Esta película de los hermanos Siodmak (y coescrita por Billy Wilder) presenta esa dicotomía entre la semana laboral como tiempo de espera y el domingo como liberación. Si bien ese domingo acaba presentándose al final del filme como cíclico, como promesa reiterativa de una supuesta libertad que ayuda a soportar la asfixia laboral del resto de la semana.

El filme es un semidocumental que, a modo de sinfonía urbana berlinesa, aunque siguiendo a un grupo de protagonistas, nos presenta los cambios de ritmo y temporalidad en la ciudad desde el sábado por la tarde al lunes por la mañana. La vivencia temporal varía en el pequeño ciclo que recorre la película, así vemos

⁵⁴³Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, 22.

estos cambios desde las últimas horas de trabajo, pasando por el día de descanso y llegando hasta el lunes, cuando la película acaba. En el final, se intercalan imágenes de la ciudad que vuelve al trabajo, de los personajes a los que se ha seguido el fin de semana, con unos intertítulos que rezan: “En lunes/ de nuevo al trabajo/ de nuevo a la vida cotidiana/ otra semana/ 4/ millones(de berlineses)/esperan/ el próximo/ domingo/ Fin”.

Los personajes se presentan al final de su jornada laboral el sábado, se nos dice que no son actores y que, al acabar el filme han vuelto a sus tareas cotidianas. Son una vendedora de electrodomésticos, una aspirante a actriz, un comerciante de vinos (del que se nos dice es gigoló y que solía apostar), un taxista y su pareja, que es modelo. El comerciante de vino conoce en sábado por la tarde a la aspirante a actriz en la salida del metro, toman algo y quedan para pasar el domingo fuera de Berlín, en Nicolasse. Allí se presentan el comerciante con su amigo taxista (no así su pareja, que dormirá todo el día) y la aspirante a actriz con su mejor amiga, que es la vendedora. Se bañan, juegan, duermen la siesta, navegan en patín y vuelven a la ciudad. A lo largo de ese tiempo, el comerciante flirteará con las dos hasta que decide que su apuesta más segura es la vendedora y se propone su conquista, que será exitosa.

La película nos muestra que en el Berlín de los 30 hay un día de la semana estipulado para disfrutar de la aventura, ya integrada como modo de control social por ser una vía de escape a la cotidianeidad impuesta. El inicio y el final están claros, es el domingo, y las consecuencias son inexistentes: la vendedora propone que se vuelvan el ver el próximo fin de semana, el chico asiente pero de ahí a un rato, ya a solas con su amigo, comenta riéndose que irán al fútbol.

En el filme podemos encontrar dos temporalidades antagonistas encarnadas en dos personajes: el conquistador y la modelo. La figura del conquistador está clara, se nos ha puesto, además, en antecedentes, adelantándonos al principio su afición a la aventura del juego y de la conquista amorosa. La modelo es el personaje que se pasa durmiendo todo el día que los cuatro millones de berlineses se desahogan temporalmente. Ella apenas trabaja y los días de la semana se lima las uñas, acostada en la cama, con las medias llenas de carreras y en bata, mientras que los domingos duerme. Su temporalidad es ajena a la del resto de berlineses.

En la película se unen la forma vivencial del pequeño viaje, que rompe temporalmente con lo cotidiano, y la conquista amorosa. La conquista está basada en este caso en unas relaciones cínicas y de poder que el comerciante establece con las chicas; él sabe que con la conquista imprime también intensidad al día de descanso de las chicas y se aprovecha de ese fenómeno. La relación amorosa posee el desafío de la conquista y el factor suerte que puede premiar al conquistador. Este tipo de idilio presenta además, según Simmel, un doble aspecto temporal:

“Cuando el episodio amoroso es temporalmente muy breve, también se presenta ese doble carácter de lo meramente tangencial y de lo esencial (...) ilumina fugazmente un interior, satisface una necesidad que (...) anida temporalmente en el fundamento o centro de nuestro ser y está unido con el suceso fugaz (...). Que la posibilidad de esta doble relación reside en el erotismo se refleja en su aspecto temporal doble; las dos medidas de tiempo que muestra: el éxtasis culminante, de vertiginoso descenso, y lo imperecedero, en cuya idea la pertenencia mística de dos seres el uno para el otro y para la unión superior se crea una expresión temporal”⁵⁴⁴.

Una circunstancia similar se da en la película de Germaine Dulac *L'Invitation au voyage* (1927) inspirada libremente en el poema homónimo de Charles Baudelaire. Un ama de casa aburrida, y que probablemente está siendo engañada por su marido, decide salir de noche en busca de aventuras que hagan su vida más emocionante. El local en el que entra es “L'Invitation au voyage”, decorado exóticamente a la manera de un puerto: faros, barcos, ojos de buey, palmeras. Un marinero elegante trata de seducirla, bailan, se miran, se imaginan viajando en velero en un mar inmenso, las velas movidas por el viento, los dos solos... hasta que él descubre que ella tiene un hijo y la cambia por otra mujer del bar, si bien el olvido es doloroso también para el marinero.

La temporalidad del filme no es frenética, tiene un ritmo moroso porque explora el movimiento de calma intensa de la melancolía. Es la melancolía del desencanto y de la imposibilidad de acceder a la aventura para ella; para

⁵⁴⁴Ibídem, 27.

él, la melancolía de alguien que ya se ha hecho demasiado responsable para la aventura, pues renuncia a la mujer por el bien de su hijo. La melancolía del marinero conecta, entonces, con la teoría de Simmel de que “en general, únicamente la juventud conoce esa supremacía del proceso vital sobre los contenidos de la vida”⁵⁴⁵, atribuyendo a la juventud un *espíritu romántico* que “apuesta por la vida en su inmediatez, es decir, de su aquí y ahora, siente el pleno voltaje de la vida precisamente con máxima fuerza en el aspecto puntual de vivencia arrancada al curso normal de las cosas”⁵⁴⁶. Mientras que a la madurez le asigna un *espíritu histórico* en el que “su objetividad y reflexión retrospectiva se centra en la imagen de los contenidos de la vida, de los que se ha desvanecido la inmediatez de la vida misma”⁵⁴⁷.

Se puede observar, entonces, que las relaciones fugaces bajo el signo de la aventura crean una doble existencia con una doble temporalidad. Con ellas se intenta realizar el absoluto en el aquí, atraer hacia el aquí y ahora *lo que está Más Allá* y que redimiría la cotidianeidad. Ese *lo que está Más Allá* aparece encarnado en la película por las visiones del hipotético futuro de ambos navegando en el mar.

“[La persona] experimenta reconciliación porque tiene la visión de la perfección. Siempre se sitúa simultáneamente dentro del espacio y en el umbral de una supraespacialidad sin fin, simultáneamente dentro del flujo de tiempo y del reflejo de la eternidad; y esta dualidad de su existencia es simple, desde entonces su ser es precisamente la tensión del Aquí en el Allá”⁵⁴⁸.

La película comienza y acaba con la aventura, su inicio es la entrada de la mujer en el bar y su fin, su salida y vuelta a casa. Sin embargo, en el medio de la aventura se introducen *flash backs* de su cotidianeidad tediosa que la hacen lanzarse cada vez más decididamente a la aventura sin pensar en las consecuencias; aparecen también hipotéticos *flash forward* de lo intensa que sería su vida junto al marinero. Siendo así, en la película se desarrollan dos

⁵⁴⁵ Ibídem, 28.

⁵⁴⁶ Ibídem, 29.

⁵⁴⁷ Ibídem, 30.

⁵⁴⁸ Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 69.

procesos: el de desinhibición gradual hasta arrojarse a la aventura de ella y el de la conquista. El lugar invita a incrementar la sensación de viaje, de salida fuera de la realidad por su exotismo y temática viajera.

L'Invitation au voyage (1927, Dulac) es una aventura frustrada, melancólica, ya fatigada. La película recrea los principios de la aventura y su intensidad emocional pero la intensidad temporal se desborda hacia el pasado y el futuro, que se convierten en catalizadores de la aventura. La cadencia rítmica morosa del montaje y el desarrollo del filme nos revelan también esta tipología de aventura cansada.

Las aventuras amorosas en el cine prometen la sustracción de sus protagonistas a la cotidianeidad, una entrada en una forma vivencial que los aleja del hastío y la pena para introducirlos en una sucesión de emociones intensas. “En el fondo de la verdadera lascivia no hay, precisamente, sino esta sustracción del placer al curso de la vida”⁵⁴⁹. Vemos, sin embargo, que la invitación al viaje se acaba cuando lo cotidiano (el hijo y la responsabilidad) irrumpen con su realismo aplastante.

El recurso al delirio, provocado por drogas o por otras vías, ha sido una de las formas vivenciales de la aventura empleadas en el cine de vanguardia para hacer una crítica a determinados aspectos de la sociedad o, sin más, para experimentar con el medio fílmico. La droga podía hacer variar radicalmente la experiencia temporal, como De Quincey comentaba en sus *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1821):

“El espacio se hinchaba y expandía hasta alcanzar el infinito indecible. Sin embargo, esto no me inquieta tanto como la gran expansión del tiempo; a veces tenía la impresión de haber vivido 70 ó 100 años en una noche; más aún, sentía que durante ese lapso había transcurrido todo un milenio o, por lo menos, una duración muy superior a los límites de cualquier experiencia humana”⁵⁵⁰.

Las referencias al delirio y a las drogas no son, sin embargo, los recursos

⁵⁴⁹Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 492 [O1,1].

⁵⁵⁰Thomas De Quincey, *Confesiones de un comedor de opio inglés* (Madrid: Alianza (ed. web), 2002), 70.

más utilizados. Reseñaremos el caso del contraste perceptivo entre borrachera y sobriedad en *El Hombre de la Cámara* (1929, Vertov), la crítica a las drogas de *Cine-ojo* (1924, Vertov) y el caso de la alucinación por hambre de *La petite marchande d'allumettes* (1928, Renoir). En el apartado de celebración de la modernidad veremos como la velocidad y el cine son considerados las drogas más poderosas.

El camarógrafo de *El Hombre de la Cámara* nos lleva a un bar, se bebe y se fuma. La jarra se llena de cerveza en primer plano, dentro ella, además de alcohol está el cámara gracias a la superposición de negativos; éste va saliendo poco a poco del vaso. El alcohol hace su efecto y vemos borroso, nos tambaleamos con la cámara. Una cigala en *stop-motion* bailan en un plato. En la mesa se brinda y bebe sin parar, el ambiente es oscuro y claustrofóbico, los planos son cerrados y cuando se abren, la concentración de gente los hace agobiantes. Los camareros descorchan sin cesar y la cámara comienza a estar cada vez más ebria; la imagen se hace oscilante y borrosa, todo comienza a dar vueltas. La cámara sale por fin del bar, llega la luz y los planos son más reconfortantes. En plano subjetivo vemos como la cámara mira alternativamente hacia una iglesia y hacia el club de trabajadores. La cámara se decanta por este último, al entrar se ve a los trabajadores, que transmiten tranquilidad mientras leen cerca de la ventana, juegan a las damas o escuchan la radio.

Dziga Vertov establece un contraste entre la breve vivencia de la borrachera, confusa, molesta, inútil, y los trabajadores aprovechando el ocio de otra forma que presenta como más productiva. Esta crítica al consumo de alcohol es recurrente en sus películas. En *Entusiasmo* (1930) vincula la pobreza y el alcoholismo con la alienación religiosa y en *Cine-Ojo* (1924) muestra a unos pioneros haciendo una ronda por los bares para convencer a los bebedores de que dejen el alcohol. El director relaciona también en esta película, la criminalidad, la locura, el capitalismo y la droga como hemos visto en la secuencia de salida de un joven del psiquiátrico. Para él son sólo distintas encarnaciones de la lucha entre lo viejo (capital, drogadicción, sumisión, locura) y lo nuevo (socialismo, salud, libertad y alegría).

La diferencia que presentan estas secuencias con respecto a la de *El Hombre de la Cámara* está en que en esta última se recrean las dos formas de percepción

vivencial. La de la borrachera está concentrada en sí misma y, enclaustrada en un local, es ajena a cualquier actividad posterior; genera una percepción distorsionada y torpe por lo que impide aprehender correctamente lo que sucede. El segundo tipo de ocio, el de club, presenta una experiencia productiva según la película, está centrada en la mejora personal y social, es abierta y su percepción es de una coherencia con el entorno, lo que facilitaría la comprensión de lo que rodea al hombre.

El delirio de *La petite marchande d'Allumettes* (1928, Renoir) es bien distinto. La forma vivencial ajena a la cotidianeidad que se presenta es una aventura agradable, que libra a la cerillera de sus penas justo antes de morir. Renoir adapta el cuento de Andersen mezclando las pulsiones vanguardistas por la materialidad y por el movimiento con recursos poéticos muy cercanos al futuro realismo poético. La cerillera tiene breves alucinaciones navideñas con cada cerilla que enciende pero cuando ya no alcanza a encender más, se desvanece y entra en el delirio final, construido bajo la forma vivencial de la aventura. Desaparece el fondo, sólo quedan ella, la nieve y la oscuridad. Se levanta, se sacude la nieve y comienza a bailar; su figura se desdobra como si hubiera un espejo, creando una imagen poética y rítmica que aleja la pena anterior. La toma se vuelve borrosa, es un tránsito a un nuevo lugar, está lleno de cortinas de gasa a través de las que corre a cámara lenta hasta caer en un cuarto lleno de juguetes.

Los muñecos son personas convertidas en autómatas. Se produce entonces una batalla entre un soldado que es la muerte y la busca, y otro que la defiende. Este último y la cerillera huyen a caballo sobre las nubes. La velocidad, los juegos de superposiciones, la sobreexposición de algunas partes y las referencias simbólicas hacen muy intensa la huida. El trote se trasmite al espectador como vertiginoso al mover la cámara, hacer encuadres que dejen fuera partes de los caballos y las personas, el montaje veloz y a trompicones y la música que se acelera. La muerte captura a la cerillera, la coloca ya muerta en su caballo con la cabellera colgando y por último la deja en la tierra bajo una cruz que deviene rosal y florece. Allí yace muerta como Dafne; el paso del mito a la realidad, del sueño alucinatorio a lo real se produce, el delirio ha acabado y ella está muerta en la calle nevada.

Un delirio muy semejante al construido en esta película aparecía ya en su *La fille*

de l'eau (1925, Renoir), en el que la fiebre y la lluvia hacía a Gudule delirar en tiempo ralentizado entre velos, subirse a un árbol en tiempo reversible y huir a caballo en entre en las nubes.

La forma vivencial de la aventura se ha empleado en el cine de vanguardia como celebración del dinamismo, de la fuerza vital y de la intensidad de las experiencias de la urbe moderna. Este cine mantenía una relación dialéctica con la modernidad, en sus películas se puede encontrar la crítica más corrosiva o la exaltación más fervorosa de la vida moderna; las celebraciones de la modernidad buscan convertir lo cotidiano en una aventura.

Las sinfonías urbanas tratan de dislocar un tiempo de hastío como es el cotidiano del trabajo para convertirlo en el desafío, en la aventura de crear algo nuevo día a día. *El Hombre de la Cámara* de Vertov es el ejemplo más claro. El filme trata de imprimir el vértigo del ahora decisivo a cada una de las actividades cotidianas de la emergente sociedad soviética. Tal es la energía que recrea la película que parece que fuera la primera vez que se dirige el tráfico, que se producen cigarrillos o que se buscan minerales bajo tierra. Esas acciones permitirán la liberación de los tiempos impuestos por otros porque conducirían a una nueva sociedad.

En *Adelante Soviet* (1926, Vertov) se presenta la cotidianeidad como una gran aventura. Se muestra un hoy de “gente corriente”, “luz eléctrica” y “calefacción a vapor” frente a un ayer de “pesadilla” con guerra, enfermedad, hambre y opresión. En las fábricas paradas entran obreros en *fade-in* y comienzan a funcionar, empleando la misma técnica las mesas se llenan de comida que comparten los obreros. El montaje es veloz y palpitante, el tiempo se agolpa en un hoy exitoso, como es muestra la secuencia del pan. A modo de parábola bíblica, de un pequeño trozo en el pasado, ahora se acercan en *stop-motion* muchos pedazos de pan hasta formar una gran hogaza. Las hogazas se multiplican y las reciben los trabajadores.

La intensidad de la construcción gozosa del presente tras “la victoria completa de la revolución”, según nos informan los intertítulos, muestra la vida cotidiana como una aventura y propone vivir esa aventura con la intensidad de una guerra, tal como muestra la arenga en un discurso de un miembro del soviet:

“Camaradas, no hay descanso, el soviet os invita a una nueva guerra, una guerra por los cambios. Vamos a construir casas, a inaugurar escuelas, a combatir el desempleo, a combatir la prostitución (...)”.

La fascinación por la modernidad y sus técnicas se puede observar en secuencias de viaje en tren, en coche o en avión. El ritmo que se imprime a estas imágenes a través del montaje, de las tomas anguladas y de la música que acompaña recrean una sensación de vivencia radical del ahora, de hecho, algunos críticos destacaban la incapacidad de pensar a tanta velocidad, sólo quedaba activa la de sentir y aun así desbordada por tantas sensaciones que procesar. Podemos verlo en la película *Rennsymphonie* (1928, Richter) cuando la gente se traslada en tren, en *Les mystères du château de dé* (1929, Man Ray) cuando viajan en automóvil hacia el castillo o en la famosa secuencia de la montaña rusa de *Entr'acte* (1924, Clair). Los recursos fílmicos imprimen el carácter de aventura a los desplazamientos en los nuevos medios de transporte y la emanación más perfecta de esa velocidad aventurera es *Jeux de reflets et de la vitesse* (1923, Chomette). Esta película recrea un viaje vertiginoso por París rebasando ampliamente las capacidades perceptivas humanas, sacando al hombre de sus propios límites visuales y perceptivos. Esta capacidad y la pasión por experimentarla fue comparada por algunos teóricos del cine con los drogas. Picabia, amante del automovilismo, admiraba el “vértigo” y el “paraíso artificial” que creaba el cine, pues eran sensaciones más intensas que el ““looping the loop” del avión o el placer del opio”⁵⁵¹. Desnos entendía que el cine era de “entre los narcóticos cerebrales, el más poderoso”⁵⁵². Aragon aseguraba que “el opio, los vicios vergonzosos, los licores están pasados de moda: hemos inventado el cine”⁵⁵³. Podemos recordar también las palabras de Epstein en las que hablaba del primer plano como droga hipnótica. Y también de la velocidad en automovilística como única forma de sacar al dandi de su indiferencia en *La glace a trois faces* (1927).

Se trata de una vivencia de *lo nuevo* como una aventura, de la transformación de la sociedad como un presente intenso, como un proceso crucial en el que implicarse para liberarse de los viejos tiempos. La forma vivencial de la aventura ha sido empleada aquí con la función de potenciar una cotidianeidad tan intensa

⁵⁵¹Picabia en De Haas, *Cinéma Intégral*, 137.

⁵⁵²Desnos en De Haas, *Cinéma Intégral*, 137.

⁵⁵³Aragon en De Haas, *Cinéma Intégral*, 137.

como sus desviaciones; este uso tiene una función que ha sido históricamente determinada por el proceso de la modernidad.

En los aledaños temporales de la aventura se encuentra el destino, una forma de vivencia estrechamente relacionada de la aventura. Benjamin consideraba el destino como una de las mutaciones de la aventura.

“El correlato intencional de la “vivencia” no ha seguido siendo el mismo. En el siglo diecinueve era la “aventura”. En nuestros días aparece como “destino”. En el destino se oculta el concepto de la “vivencia total”, que es mortífera por naturaleza. La guerra lo prefigura de modo insuperable”⁵⁵⁴.

Y la Guerra marcó por completo los años 20 con su huella aventurera. Los lisiados de guerra como podemos ver en el centro psiquiátrico *Six et demi onze* (1927, Epstein), o los soldados enamorados que huyen a su destino de enfrentamiento por una mujer uniéndose en la viril (y nacionalista) aventura de la I Guerra Mundial que propone Abel Gance en *J'Accuse* (1919). El cine de vanguardia no se centra tanto, de modo directo, en el conflicto bélico como sí lo hace la sociedad, en especial la alemana. Las obras de Grosz, Dix y Heartfield son testimonios especialmente elocuentes de ello. Sebastian Haffner explica en *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933* como encontraba él el origen del Nazismo en la fascinación por la guerra, la patria y la competición que se vivió las décadas anteriores; al hablar de un conocido suyo filonazi aseguraba: “El dios de Brook era la aventura, más concretamente, la aventura colectiva, al estilo 1924-1918”⁵⁵⁵.

En lo cotidiano el destino se entiende como una fuerza superior e incontrolable que ordena el camino de una vida. Lo que antes haya hecho una persona no cuenta para ese hado que encadena fatalmente los sucesos vitales. La idea de destino puede estar vinculada con la superstición, con los amuletos o con seres superiores que ordenan el destino. Este principio de regencia de la vida es tan cercano a la forma de aventura que no se debería cerrar el capítulo sin reparar en él. Por ello, se tratará brevemente la película *Überfall* (1928) de Ernö Metzner.

⁵⁵⁴ Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 800 [M1a,6].

⁵⁵⁵ Haffner, *Historia de un alemán*, 224.

El destino se encarna en *Überfall* en varios objetos; al principio es una moneda y luego, una carta. Por muchas decisiones que tome el protagonista y cambios de rumbo, no puede huir a un destino violento. La primera persona que encuentra la moneda es atropellada, será el protagonista quien la recoja después. El protagonista irá a jugar una partida de cartas, ganará dinero y levantará susceptibilidades; un hombre lo perseguirá para robarle el dinero. Sólo puede huir entrando en casa de una prostituta. Cuando cree estar a salvo, ella le echa las cartas y sale la figura de la muerte. El amante de la prostituta espera tras la cortina para agredirlo y robarle, les da todo el dinero a cambio de que lo dejen ir pero a la salida lo espera todavía su primer persecutor. Éste le da un paliza. Cuando por fin se despierta en el hospital y le piden que testifique, el protagonista tiene claro que el culpable fue el destino encarnado en la moneda.

La identificación de las causas de aquello que sucede con el destino aleja a las personas de tomar las riendas de su vida. En el caso concreto de esta película no está claro si es un abandono nihilista a la violencia y la desesperación de la época, o si se puede entender como una crítica a la superstición en un momento histórico que requeriría de una desmistificación de los condicionantes sociales.

La propuesta sobre la dialéctica de la aventura que hacíamos al principio de este apartado se basaba en una vertiente liberadora de abandono de la rutina y una opresora de abstracción de las condiciones reales de vida. Proponíamos que la aventura como ocio había devenido en una válvula de escape que permite una vivencia alternativa del tiempo controlada, sin duda, por los mercados del ocio. Siegfried Kracauer tenía una visión un poco diferente, consideraba que esa entrega de la sociedad de Postguerra “al deseo de viajar y bailar con un entusiasmo mucho mayor que el mostrado en épocas previas”, se debía al interés por el disfrute de dos dimensiones espacio-temporales distintas (aventura y cotidianidad) y no tanto de una distorsión de la vida real.

“La aventura del movimiento como tal es emocionante, y el deslizamiento fuera de los espacios y de las épocas acostumbradas hacia reinos hasta ahora inexplorados despierta las pasiones: el ideal aquí es vagar libremente a través de las dimensiones. Esta doble vida espacio-temporal difícilmente podía haberse anhelado con tanta intensidad, de esto se trataba y no de la *distorsión* de la

vida real”⁵⁵⁶.

Esta divergencia entre las dos dimensiones permitía que danza y baile funcionaran como un sustitutivo de aquella esfera de la existencia a la que se les había negado el acceso. Esa esfera prohibida era el control del propio tiempo y la comprensión de los fenómenos que los mantenían atados a una temporalidad laboral opresiva. “Puesto que han sido confinados al ya coordinado sistema espacio-temporal y no pueden extenderse más allá de las formas de percepción a la percepción de las formas, se les concede el acceso a *lo que está Más Allá* a través de un cambio en su posición en el espacio y en el tiempo”⁵⁵⁷.

Quien puede disfrutar de ese cambio en la posición en el tiempo, disfruta de la vida en toda su potencia concentrándose. Édouard Gourdon describía vívidamente la experiencia temporal que conseguía a través del juego:

“Mantengo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, porque las comprende a todas (...) Esos gozos, vivos y ardientes como relámpagos, son demasiado rápidos como para darme repugnancia, y demasiado diversos como para producirme aburrimiento. Tengo cien vidas en una sola”⁵⁵⁸.

El cine de vanguardia construyó la estructura vivencial de la aventura recurriendo a recursos formales experimentales de estudio del movimiento y modificación del tiempo, pero también recurrió, pese a ser un cine escasamente narrativo, a una serie de marcos de contenido relacionados temáticamente con el viaje, el juego de azar, la relación amorosa fugaz y la droga. Podemos destacar, casi excepcionalmente en el cine de vanguardia, la importancia de los tipos de personajes: el aventurero vs el trabajador, el conquistador vs mujer pasiva.

2.8 Tiempo circular

En 1929 Hans Richter trata de llevar a su límite el formato de sinfonía urbana en

⁵⁵⁶Kracauer, “Travel and Dance” en Kracauer, *The Mass Ornament*, 68.

⁵⁵⁷Ibídem, 71.

⁵⁵⁸Édouard Gourdon en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 496 [O2a,5].

Everyday. La película incide hasta la náusea en la asfixia del día a día idéntico, en una vida circular y reiterativa que, de tanto repetirse hace que los días pasen cada vez más rápido, que las actividades se vuelvan más sórdidas y que la memoria individualizada de una jornada desaparezca. La película sigue la jornada de un oficinista al que acompañamos al levantarse entre botellas de alcohol, en sus flexiones matinales, en el agobiante trayecto en un transporte público desbordado de gente, en un trabajo repetitivo y sin sentido (un primer plano de la escritura revela su ininteligibilidad), en las comidas sórdidas, en el aburrido ocio nocturno y en la soledad del final de la jornada. Todo está cronometrado, organizado y calculado, incluso los brazos del agente de tráfico (que es Eisenstein) ordenando la circulación parecen las manecillas de un reloj.

Everyday toma la estructura circular de las sinfonías urbanas y la lleva más allá al presentar el día siguiente varias veces; cada día siguiente responde a la misma organización y tiene el mismo contenido pero, a medida que los días avanzan, la vida se va degradando: el montaje es más rápido pero cuanto más se acelera el montaje mayor es la aparición de caras de aburrimiento, también van desapareciendo cada vez más detalles en las actividades y las repeticiones (5 de la jornada completa y varias más de levantarse por la mañana) hacen que el poco sentido de la jornada laboral desaparezca del todo.

Hans Richter presenta el tiempo circular opresivo en el que la vida se escurre sin que nada reseñable o distinto suceda. Se presenta una rutina laboral absurda y asfixiante para los trabajadores, que ya había sido descrita en términos de eterno retorno por Engels. Engels aseguraba que cierto tipo de trabajos generaban “el aburrimiento más mortal y cansador que puede existir”⁵⁵⁹, en el obrero fabril, condenado desde la infancia a “a la sepultura perpetua en la fábrica”⁵⁶⁰. Para apoyar su hipótesis cita a un médico en un barrio obrero de Manchester, J.P. Kay:

“El continuo y extenuante trabajo, prolongado día a día, año a año, no es apto para desarrollar las facultades intelectuales ni morales de los hombres. La triste costumbre de un tormentoso trabajo (*drudgery*) sin fin, el cual siempre reproduce el mismo proceso mecánico, se asemeja al tormento de Sísifo; el peso del trabajo,

⁵⁵⁹Friedrich Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, (Madrid: Júcar 1980), 169.

⁵⁶⁰Ibidem.

similar al peñasco, recae siempre sobre el obrero fatigado. Por el perpetuo trabajo de los mismos músculos, el espíritu no adquiere ni conocimientos ni actividad intelectual; la inteligencia se adormece en la inercia obtusa (...). Condenar al hombre a tal trabajo, quiere decir cultivar en él el instinto bestial”⁵⁶¹.

Esta visión del trabajo industrial en las sociedades capitalistas la traslada Richter al trabajo de los oficinistas y le añade un punto irónico: los secretarios escriben con los pies, los chorizos se escapan del plato y bailan con un salero por un sencillo trabajo de *stop motion*, los oficinistas trabajan tras unas rejillas. Kracauer había analizado los cambios sociológicos de la división de la clase obrera en *white collar* y *blue collar*, es decir, el impacto del auge de los oficinistas.

Everyday (1929) iguala el sinsentido del trabajo de oficinista al industrial. Kracauer publicó en esa época un serie de reportajes que terminó agrupando en 1930 en un libro, *Die Angestellten*. Para Kracauer, como para Richter, “la proletarianización de los empleados está fuera de discusión”⁵⁶² y cita a Emil Lederer para reafirmar su idea: “los empleados asalariados [*Angestellten*] comparten la suerte del proletariado (...) hoy la moderna esclavitud (...) se halla en la oficina”⁵⁶³.

Kracauer insiste en la formación de una falsa conciencia de clase, más relacionada con la tradición individualista burguesa. Esta falsa conciencia de no ser proletariado por no estar en una fábrica, de independencia, se formaba por medio de la noción de comunidad en la empresa (por ejemplo con deportes de empresa) y por una apariencia social que quería distinguirse de la obrera en cuanto a aspecto físico y vestimenta, algo que Kracauer dio en llamar, tras escuchárselo a un oficinista en una entrevista, “una complejión moral rosa”⁵⁶⁴. El gasto de estos empleados delataba esta visión de ellos mismos. En el estudio hecho para el sindicato Afa Bund por Otto Suhr, *Die Lebenshaltung der Angestellten* (1928), se aseguraba que los trabajadores gastaban más dinero en cosas físicas y de primera necesidad, como la comida, por su parte los

⁵⁶¹ J.P. Kay en Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, 170.

⁵⁶² Kracauer, *The Salaried Masses*, 30.

⁵⁶³ *Ibidem*, 30.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, 38.

empleados gastaban menos en comida que los obreros y dedicaban gran parte de sus ingresos a bienes culturales o a necesidades más de apariencia social como ropa o restaurantes. Kracauer lo analiza como un intento de, aún con un salario bajo, asimilarse en la apariencia a la burguesía.

“Los empleados de hoy viven dentro de la masa, cuya existencia - especialmente en Berlín y en otras grandes ciudades - va asumiendo cada vez más un carácter estandarizado. Las relaciones de trabajo uniformizadas y los contratos colectivos condicionan su estilo de vida, el cual está sujeto, como se verá, a la influencia estandarizada de poderosas fuerzas ideológicas. Todas estas compulsiones llevan indudablemente a la emergencia de ciertos tipos estándar de vendedora, asistente textil, taquígrafo, etc. que son retratados y cultivados en las revistas y en los cines. Han entrado en la conciencia general, que a partir de ellos forma la imagen general del estrato asalariado. La cuestión es si la imagen refleja la realidad”⁵⁶⁵.

El ocio nocturno de los empleados se ve también en la película de Richter, según Kracauer estas “barracas del placer” se desarrollan para dar salida al deseo de los asalariados de gastar de la manera más similar a los burgueses. Pero finalmente son las masas sus propios huéspedes. Estos lugares ayudan a sobrellevar la monotonía del día laboral al presentar una cara luminosa, y alegre de la vida: “El mundo no como es, sino como aparece en los grandes éxitos populares. Un mundo en el que se limpia, como con una aspiradora, de cada rincón el polvo de la existencia de cada día”⁵⁶⁶.

La rueda en la que se introducen los empleados oficinistas promete falsas mejoras, pequeños cambios para que nada cambie realmente pero que les sea más fácil asumir un día a día idéntico. Se les propone formación y ascensos pero todo es limitado ya que los puestos altos de oficinista y de funcionario están reservados para la burguesía. De nuevo hallamos la extensión de la razón instrumental, una falsa herramienta para alcanzar sus objetivos.

El contrapunto dialéctico del eterno retorno estaba en que para la burguesía

⁵⁶⁵Ibídem, 68.

⁵⁶⁶Ibídem, 93.

no era sino el continuo disfrute del placer, la repetición de la aventura. Ambas percepciones tenían la cualidad de oponerse a los cambios, de negar la posibilidad misma de la transformación. Así que a la falaz construcción ideológica del progreso, añadió la burguesía la del eterno retorno, feliz para ellos, desesperada para los trabajadores.

“El pensamiento del eterno retorno surgió cuando la burguesía ya no se atrevía a encarar el desarrollo inminente del orden productivo que ella misma había puesto en marcha (...). La idea del eterno retorno extrae mágicamente de la miseria del periodo de la revolución industrial en Alemania, la fantasmagoría de la felicidad. Esta doctrina es un intento de armonizar las tendencias contradictorias del placer: la repetición y la eternidad”⁵⁶⁷.

Según Benjamin, desde un punto de vista ideológico la idea burguesa del progreso y la del eterno retorno no son contradictorias sino que “son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico de tiempo histórico”⁵⁶⁸. El tiempo dialéctico, con sus fracturas y contradicciones puede verse en la diversidad temporal de las películas de vanguardia. Dentro de películas con estructura circular encontramos también tiempos reversibles, tiempos intensos, tiempos anulados o dislocados; los filmes vanguardistas construyen esa complejidad temporal que abre la comprensión a nuevas formas de historia y que rompe la idea de la homogeneidad de un tiempo que, sin más, avanza hacia delante.

La idea de un eterno retorno, de un tiempo circular entraña una visión reconfortante para unos y una declaración de la derrota para otros. Auguste Blanqui, tras un siglo de revueltas y derrotas, anciano y preso en el Fort Taureau escribe *L'éternité par les astres* (1872), afirmando la eterna repetición de la historia y por ello, la casi imposibilidad de que algo nuevo ocurra. Para Benjamin, este gesto de Blanqui de afirmar la eterna sumisión a las derrotas “es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta”⁵⁶⁹.

Hijo de un filósofo y astrónomo, Blanqui describe como el universo es finito en

⁵⁶⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 142 [D9,3] y [D9,2].

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, 145 [D10a, 5].

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, 137 [D5a, 2].

materiales y así, los astros se repiten infinitamente en el tiempo y el espacio; el mundo que vivimos ya ha sido y volverá a ser, no hay progreso.

“Todas las tierras se hunden, un tras otra, en las llamas renovadoras para renacer y volver a caer, flujo monótono de un reloj de arena que vuelve a vaciarse eternamente. Es lo nuevo siempre viejo, y lo viejo siempre nuevo (...) Aquello a lo que llamamos progreso está en realidad encerrado en cada mundo, se evapora con él. Siempre y en todos sitios está en el campo terrestre el mismo drama, el mismo decorado, en el mismo escenario estrecho, una humanidad ruidosa, engreída de su grandeza, creyendo el universo de su prisión como una inmensidad (...). El universo se repite sin fin (...) La eternidad interpreta imperturbablemente en el infinito las mismas obras”⁵⁷⁰.

Este extraño libro de Blanqui influyó mucho en las ideas temporales de Benjamin. Cuando en su tesis 6 asegura que el enemigo no ha dejado de vencer nos recuerda a la frase de Blanqui “continúan fustigándonos sobre las tierras aún vivas de las cuales ya hemos desaparecido, y nos perseguirán por siempre jamás con su desprecio sobre las tierras que están todavía por nacer”. La perspectiva blanquista era más negativa al hablar de “actualidad eternizada”, para él no había más esperanza, acaso en las bifurcaciones. “Tanto los ejemplares de mundos pasados como los de mundos futuros. Sólo el capítulo de bifurcaciones queda abierto a la esperanza. No olvidemos que todo lo que podría haber sido aquí, lo es en algún otro lugar”⁵⁷¹.

Las ideas de Blanqui concuerdan con las de otros filósofos contemporáneos suyos pero desde distintos puntos de vista; por ejemplo Schopenhauer hablaba de “eterna repetición del mismo drama”⁵⁷² o, por supuesto Nietzsche aseguraba: “yo enseño el eterno retorno. Yo enseño que todas las cosas vuelven eternamente y vosotros, con ellas, y que vosotros ya habéis estado aquí un número incalculable de veces y todas las cosas, con vosotros”⁵⁷³. Las ideas de Nietzsche le fueron a Benjamin de gran utilidad para trabajar la configuración histórica del

⁵⁷⁰Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres: hypothèse astronomique* (París: G. Baillière (BNF, Gallica), 1872), 73-76.

⁵⁷¹Ibídem, 74.

⁵⁷²Schopenhauer en Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos* (Paris: Flammarion, 2003), 78.

⁵⁷³Nietzsche en Klein, *Les tactiques de Chronos*, 78.

fetichismo de la mercancía que había tomado de Marx, esto es, la realimentación del sistema a través de lo nuevo como sempiterno.

En el cine de vanguardia se recoge el trabajo de la circularidad temporal como reflejo de las regularidades y de los ciclos naturales y humanos, que lleva a equipararlos y afirmar una segunda naturaleza, también se trabaja como una crítica a la esclavitud de un sistema cerrado.

El cine de vanguardia dedica gran parte de sus filmes a temas cíclicos. Uno de los motivos es el desinterés del cine de vanguardia por la narración argumental, que suele basarse en momentos privilegiados de la vida de los personajes y se funda en la causalidad de los hechos, lo que redundaba en que los filmes narrativos sean escasamente cíclicos. Otro motivo sería la traslación de las estructuras naturales a la segunda naturaleza urbana; así se refleja tanto la vida diaria en la ciudad, como el curso de un río, tanto los carnavales como el mercado de abastos.

Las sinfonías urbanas son el género más conocido dentro del cine de vanguardia. La circularidad de su estructura ha sido empleada como loa a la modernidad, como es el caso de *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), en la que los días transcurren uno tras otro dando la posibilidad de dinamizar la nueva vida soviética, de insuflar energía para que cada nuevo día permita seguir disfrutando de la buena vida recién estrenada del trabajador. El filme establece también símiles circulares con el ciclo de la vida (nacimiento, reproducción y muerte). *Moscú* (1927, M. Kaufman y Kopalín) presenta también el entusiasmo de la sociedad nueva dentro de una estructura circular que muestre la regularidad y precisión del funcionamiento de la nueva capital soviética.

La estructura circular también se emplea como crítica en *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti), en la que la miseria, la soledad, la desunión y la violencia se reiterarán cada día, en cada lugar sin que el tiempo pueda ser frenado; en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) la crítica se centra sobre la deshumanización del hombre, su anonimato e indiferencia lo que parece provocar la eterna repetición de los días. Jean Vigo y Boris Kaufman en *À propos de Nice* (1930) trabajan el carnaval como símbolo del conflicto petrificado en círculos entre burguesía y clases populares pero al final, la revancha simbólica sucede, cuando la quema de las ruinas opulentas del carnaval en una fábrica,

la luz escurriéndose por la celosía y los obreros riendo parece proyectar el desenlace, la ruptura de ese círculo.

La estructura de *Menschem am Sonntag* (1930, Curt y Robert Siodmak) representa la circularidad de la vida urbana pero en domingo. La película muestra cómo el supuesto día que rompe a rutina por ser el día de descanso del trabajo se ha rutinizado con una serie de actividades que se repiten: ir al lago, pasear, dormir, conversar. “Cada trabajador, cada día, cada semana, cuatro millones de personas esperan el próximo domingo”. Se delata el engaño del ocio como ruptura con la rutina laboral, el ocio es el aliciente que hace soportar la semana laboral idéntica pero acaba siendo también una repetición del anterior domingo e igual al siguiente.

Cercanas a las sinfonías podemos situar una serie de películas que exploran estéticamente los fenómenos que se repiten en las ciudades. Si tomamos en consideración dos películas holandesas de Joris Ivens, *De Brug* (1928) y *Regen* (1929), veremos la mecánica y los movimientos de un puente levadizo de acero en la ciudad o como reacciona la ciudad de Ámsterdam bajo la lluvia, un acompasamiento de movimientos de ventanas, de formas generadas por el agua, de paraguas, de gentes y de coches organizados como una melodía. La naturaleza circular en la ciudad circular la hallamos también en *Primavera* (1929, M. Kaufman) en donde se presenta el proceso de llegada de la primavera a la ciudad, cómo la transforma año tras año con su llegada.

Boris Kaufman filmó el mercado central de París en su película *Les halles centrales* (1927). La copia que se conserva hoy en el CNC (Centre National de Cinématographie) está incompleta y no podemos saber con exactitud la organización que Kaufman quería darle al filme pero tanto por el tema como por lo que queda de la película parece evidente que trabajaba con la idea de repetición de cada día en les Halles. Todavía de noche vemos llegar los caballos transportando las mercancías y el humo de un tren que también se acerca a París. Se descargan sacos, legumbres, carnes; se despieza la carne y siguen llegando carros de mercancías. Hay primeros planos de la gente del mercado que conversa en el bar, de la carne colgada, de las verduras acumuladas en cestos, de flores. Las últimas imágenes son de la arquitectura del mercado, hoy desaparecido. La estructura de repetición: llegada de mercancías, preparación, exhibición y cierre

da lugar también en los años 50 a un documental del *free cinema* inglés que sí explicita esa idea del eterno repetirse incluso en su título: *Everyday except Christmas* (1957, Anderson).

Kaufman acompañó a Jean Lods filmando la circularidad de la vida del Sena en *La vie d'un fleuve* (1931). La película es un recorrido geográfico y emocional por las distintas fases de un río que se repiten eternamente y a cada momento. Paisajes distintos, intensidad del agua diferente, ritmos variados se captan y montan para mostrar los matices de esa continuidad circular. La idea del eterno retorno de lo mismo vinculada al agua viene desde la antigüedad griega (Heráclito, Anaximandro). Es significativa la proliferación de elementos naturales cíclicos con función simbólica en el cine de vanguardia: el agua, las nubes, el viento. El ciclo del agua, de la vida y el viaje son tres elementos que confluyen en *L'Atalante* (1934, Vigo), en la que también Boris Kaufman hace de camarógrafo, y en *La fille de l'eau* (1925, Renoir).

El funcionamiento cíclico propio de la naturaleza es percibido por los cineastas en las regularidades de la vida urbana. El uso de estas estructuras esconde una cierta complejidad dialéctica, por una parte, naturaliza las estructuras sociales, la sociedad capitalista como “quintaesencia de las leyes naturales”⁵⁷⁴, como inmodificable por ser fruto de una naturaleza superior al hombre. Pero por otra parte, al introducir a la sociedad en tal estructura se muestra su incoherencia, su inadaptación, se fuerzan sus marcos y se ironiza finalmente sobre esa comprensión de la sociedad. Georg Lukács analizó este fenómeno, esta segunda naturaleza.

“La forma más pura de dominio de las leyes naturales sociales sobre la sociedad es la producción capitalista (...). Estas “leyes naturales” de la sociedad, que dominan la existencia del hombre como fuerzas “ciegas” (...) tienen la función de someter la naturaleza bajo las categorías de la per-sociación, y la han realizado en el curso de la historia”⁵⁷⁵.

Pese a ser algo histórico, la organización social se blindó a su transformación

⁵⁷⁴Lukács, *Historia y consciencia de clase*, 252.

⁵⁷⁵Ibíd., 243.

de esta forma, y determina “la relación de esa naturaleza con el hombre y la forma en la cual éste se enfrenta con ella”⁵⁷⁶. La relación fundamental con estas películas cíclicas que aplican una estructura natural a los fenómenos sociales es que organizan un eterno retorno, una “*apariencia de eternidad* subjetivamente justificada, porque son capaces de sobrevivir a muchas y hasta profundas transformaciones de las formas sociales”⁵⁷⁷ pero que no cambian la esencia del funcionamiento natural dentro del orden capitalista.

Estas películas de las que hablamos tienen una estructura temporal circular pero dentro de ellas se exploran todo tipo de tiempos y de movimientos de la modernidad. La velocidad o la aventura de un tiempo intenso están presentes; la locura, o la melancolía de un tiempo dislocado también pueden aparecer. En ocasiones también se anuncia el tiempo reversible, que es el más próximo al tiempo circular. Su proximidad se produce porque muchas de las películas que emplean el recurso del tiempo reversible comienzan como acaban, el tiempo discurre a la inversa, así que lo primero que se ve es lo último, el inicio y el fin se confunden, son el mismo. Estas películas reversibles son por este motivo, en realidad, también circulares, es el caso de *Vormittagsspuk* (1927, Richter), *Traum* (1933, Coppola) o *Taris, le roi de l'eau* (1931, Vigo).

La idea básica de las sinfonías urbanas es la de un movimiento perpetuo e inconcluyente dentro de la diversidad temporal de la modernidad, los días transcurren, las máquinas reiteran sus movimientos, el tráfico circula, las masas discurren por la ciudad, nada se paraliza ni llegada de la noche, y al día siguiente todo se repite. La filmación de máquinas ha sido una constante en las películas de vanguardia y en las sinfonías, las tomas de máquinas circulares o de sus movimientos en círculo han contribuido a reforzar simbólicamente la idea generada por la estructura circular, bien sea negativa o positiva. Como comparativa de las distintas finalidades del uso del tiempo circular podemos destacar una secuencia de movimiento circular en *El hombre de la cámara* y en *Berlín*.

Tras la secuencia de trabajo frenético de las secretarias (presente en ambos filmes) en *Berlín* el caos, la violencia y la rabia desemboca en una espiral

⁵⁷⁶Ibídem, 245.

⁵⁷⁷Ibídem, 246.

gráfica giratoria⁵⁷⁸, símbolo de la neurastenia urbana. La circularidad puede entenderse en *Berlín* como símbolo de control y encerramiento no solamente en las espirales, sino en la repetición de las actividades de los días y en las tomas muy cerradas de maquinarias de formas redondeadas, en las que la cámara sigue, en algunos casos, su movimiento circular y sin fin. La circularidad opresiva y eterna cierra también el filme. Los omnipresentes escaparates nocturnos comienzan a girar rápidamente, su espiral deviene en fuegos artificiales giratorios que acaban en una imagen de explosiones de artificio en el cielo de la noche. Antes del final, un faro ilumina y su luz gira.

En *El hombre de la cámara* tras la secuencia de las secretarías, y unas imágenes de trabajo minero y metalúrgico, comienza una secuencia circular. Los mecanismos de una presa de agua (símbolo del progreso en la URSS) se mueven en círculos frenéticos, los engranajes de una fábrica, la manivela de la cámara, incluso el cuadro del plano se mueve en círculos, el movimiento circular de la cámara potencia así el movimiento del interior del plano. De repente, esa velocidad circular se convierte en superposiciones velocísimas a modo de interruptores apagándose y encendiéndose que, en lugar de luz, dan lugar al camarógrafo con la cámara y el trípode al hombro. Esta imagen aparece y desaparece sobre un fondo de maquinaria caleidoscópicamente repetida. Los días, la electricidad, las imágenes fílmicas todo ese movimiento se retroalimenta con sus círculos.

El final de *El decimoprimer año* (1928) incide también en la circularidad como avance. Se montan muy rápido las imágenes del agua cayendo en la central eléctrica (cuya construcción ha seguido el filme), los campesinos trabajando, cuya vida ha mejorado gracias a la nueva central, la metalurgia en funcionamiento y la película se cierra con máquinas girando circularmente. El avance cualitativo de la central eléctrica contribuye a que rueda siga girando, cada vez más rápido, cada vez mejor; la circularidad del movimiento de las máquinas con el que se cierra, sugiere que la producción en la URSS continúa sin descanso.

El *Ballet mécanique* (1924) de Léger está plagado de elementos e imágenes

⁵⁷⁸Con espirales trabaja también Marcel Duchamp en *Anémic Cinéma* (1926) pero, como veremos más adelante, la función de la circularidad es explorar la cuarta dimensión del espacio.

circulares. Se filman máquinas que se mueven girando, aparecen abstracciones gráficas con formas de círculo (y triángulo) y proliferan objetos circulares que utiliza a modo de abstracciones pseudomecánicas (estos objetos son, en realidad, cacharros de cocina).

Las películas maquinistas estudian el movimiento circular en muchos de sus planos, es el caso de *La marche des machines* (1928, Deslaw), que se abre con una rueda giratoria y contiene muchos planos de máquinas que trabajan circularmente. Circularmente se inicia y se cierra *Alles dreht sich, Alles bewegt sich!* (1929, Richter). El título de la película, *¡Todo gira, todo se mueve!*, es el grito del presentador del circo. La película, primera sonora de Richter, se abre con una imagen girando tan rápido que se ve borrosa, a continuación hay una representación de circo con sucesos fantásticos y el filme se cierra con la palabra “ende” también girando a buena velocidad.

Abel Gance presenta una cierta querencia por la simbología circular en sus películas pero no a partir de máquinas, sino de la danza circular colectiva. En *J'accuse* (1919) aparece un corro de gente bailando en las fiestas populares antes de la guerra estalle, al final de *La Roue* (1923) Norma se une a una rueda de bailes populares justo al final del filme y antes de la muerte de su padre. Esto es “un *leitmotif* en trabajo de Gance: la rueda, representando la fatalidad del eterno retorno”⁵⁷⁹.

No se ha de confundir la reiteración de un evento en el tiempo con la repetición del tiempo en sí mismo. Algunas de las sinfonías urbanas sólo se interesan en la repetición de un evento en el tiempo (*Regen, De Brug, Primavera*) pero otras asimilan la repetición de un evento en el tiempo con la repetición del tiempo si no se emplea el discurrir temporal para transformar las situaciones, esto sucede en *Everyday* o en *Rien que les heures*, donde la miseria de la vida opresiva parece proyectarse hasta el infinito.

Rien que les heures comienza advirtiéndolo que la película no tiene historia y que no es más que “un fluir de impresiones”. Se nos presenta el París rico, la Plaza de la Concordia y las mujeres adineradas, una mano nubla la imagen y luego

⁵⁷⁹James M. Welsh, y Steven Philip Kramer, “Abel Gance’s Accusation Against War” *Cinema Journal* 14, n° 3 (primavera, 1975): 55.

la rompe; se nos aclara que lo que se nos mostrará “es la vida cotidiana de los humildes y de los desclasados”. El reloj marca las horas y la cámara nos lleva de la noche, al día, de las prostitutas de las calles, al trabajo en el mercado y en los comercios. El filme conjuga tomas documentales y ficcionadas. Mientras el día pasa y vemos la dura lucha por la subsistencia (robos, subempleos) un montaje paralelo nos muestra a una anciana vagando al borde de la muerte por las callejuelas llenas de ratas. El retrato de los parados y de los vagabundos es de los más ácidos del cine de los 20.

El título de la película, *Simplemente las horas*, nos recuerda lo insignificante de las vidas que se desarrollan en ese marco, exclusivamente conformado por tiempo pasando circularmente. La esfera del reloj, los hechos cotidianos y los intertítulos: “podemos fijar un punto en el espacio, inmovilizar un momento en el tiempo [imagen del globo terrestre girando] pero el espacio y el tiempo, ambos escapan a nuestra posesión”. Entonces el globo terrestre gira vertiginosamente, lo mismo las manecillas de un reloj, que van adelante y atrás, aparecen imágenes de distintos lugares, actividades y momentos montadas en un mapa, tráfico urbano superpuesto y veloz, el fin de la película.

En un momento de *Rien que les heures* aparecen vertiginosas imágenes de un tiiovivo en movimiento. Todo gira cada vez más rápido hasta llegar a ser una abstracción de luces borrosas. La filmación desde la plataforma de un tiiovivo aumenta la sensación subjetiva de velocidad por lo que este recurso ha sido bastante empleado en el cine y en el arte de la época. Tiouvivos y atracciones de feria buscaban la recreación de la velocidad moderna desde una perspectiva lúdica y controlada y también la representación del caos moderno urbano simbolizado en una manifestación popular. En la pintura emplearon esta temática pintores como Maruja Mallo. En el cine, la feria tomó celebridad de la mano de *El gabinete del doctor Caligari* (1920, Wiene). En esta película, cine colindante con la vanguardia, la idea de la feria como caos siniestro e incontrolable es la que predomina. Caligari y su sonámbulo se ocultan en la bulliciosa y sobrestimulante feria, un símbolo de la ciudad y la masa como refugio del criminal del que hablaba Benjamin.

El cine de vanguardia ha trabajado la idea de la feria desde una perspectiva de la velocidad magnífica y confusa, como la montaña rusa de *Entr'acte* (1924, Clair);

el tiiovivo aparece como juego trepidante en *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), de hecho se pasa de los giros del tiiovivo a las vueltas de las motocicletas en una pista de carreras. Man Ray en *Le retour à la raison* (1923) trabaja las luces nocturnas de la feria, el tiiovivo girando es sólo la carcasa lumínica que llama a lo misterioso. La secuencia más famosa de tiiovivo, que aúna recreación de la velocidad y caos moderno, es la de Epstein en *Coeur Fidèle* (1923). Dos años antes de filmar esta película escribía en *Bonjour Cinema* que soñaba con una drama sobre un tiiovivo de caballitos de madera, “o más moderno, de aviones. La feria abajo y alrededor, se mezclaría progresivamente”⁵⁸⁰.

En *Coeur Fidèle* realiza la secuencia. Epstein filma tiiovivos de caballitos y de aviones; la protagonista y uno de sus dos pretendientes están en un tiiovivo de sillas, ella está incómoda, su mirada ausente y distímica contrasta con el ambiente y con la actitud de su acompañante. Los protagonistas giran, la gente de alrededor se ve borrosa, los confetis y las serpentinas añaden confusión. El montaje se acelera, se intercalan secuencias del tiiovivo con otras atracciones, autómatas, gente en la feria. El movimiento circular aumenta la sensación de velocidad y caos, el exceso de estímulos y la incapacidad de actuar por aturdimiento. El traslado de la neurastenia moderna descrita por Simmel se puede encontrar en esta secuencia, ella, apagada cansada, aturdida, incapaz de reacción y el mundo que no para de girar y acelerarse. La película termina también con ella en el tiiovivo y su verdadero enamorado, ella irradia felicidad y él está abatido.

Esta secuencia generó gran admiración entre críticos de cine, cinéfilos y cineclubistas. Vuillermoz aseguraba que en ella había “un minuto de belleza y vértigos modernos, de un sabor inolvidable y de una poderosa alucinación”⁵⁸¹, también se habló de cómo la aceleración fragmentaba la visión, la convertía en confeti hasta el abstracto. El entusiasmo de este grupo de gente no evitó su fracaso comercial porque el exceso de movimiento incomodaba al público. El propio Jean Epstein contaba las reacciones del público al ver la película en las salas de Grandes Bulevares:

“La gente no estaba acostumbrada a esta movilidad: no podía comprenderla. Algunas personas decían que les hacía daño al corazón. El señor que estaba a mi lado cambiaba de sitio. Pensaba

⁵⁸⁰Epstein en Hillairet, “*Coeur Fidèle*” de Jean Epstein, 32.

⁵⁸¹Vuillermoz en *Le Temps*, 8 marzo 1924 en Hillairet, “*Coeur Fidèle*” de Jean Epstein, 33.

que la causa de su malestar era el sitio. Se iba tres asientos más lejos, una fila más atrás”⁵⁸².

La circularidad es también una forma de retroalimentación y continuidad del sistema, en lo económico y en lo cultural. La renovación y el cambio ilimitado son las herramientas para alimentar el movimiento de la misma rueda, como ya hemos visto en los escaparates. Este fenómeno tiene dos vertientes, por una parte, la reproducción de las relaciones sociales de producción se genera en el ámbito económico. Por otra, la reproducción ideológica del sistema se produce en los ámbitos culturales y de interacción social, en la calle, en el ocio. En ambos hay siempre ciertos cambios que parecen renovar el panorama pero que sólo contribuyen a que la repetición pueda seguir adelante.

Respecto al primer sistema de relaciones, Lukács analizaba este fenómeno partiendo de una cita de Marx en *El Capital*: “Considerando en su conjunto conexo, o como proceso de reproducción, el proceso de producción capitalista no produce sólo mercancía, ni sólo plusvalía, sino que produce y reproduce la relación misma del capital: produce, por una parte, el capitalista, y, por otra el asalariado”⁵⁸³, para luego concluir: “de tal modo que una transformación del desarrollo social no puede ocurrir sino de un modo que impida esa autorreproducción de la relación del capital y dé a la autorreproducción de la sociedad una orientación nueva y distinta”⁵⁸⁴. Sin una cesura radical en el sistema productivo no acabará la circularidad de la supervivencia productiva.

El tema económico no ha sido central en el cine de vanguardia. *Inflation* (1928) de Richter trataba la inflación como algo incomprensible y fruto de la especulación. Marcel L’Herbier, con su situación oscilante de proximidad a la vanguardia, trabajó en dos películas el carácter especulativo y reproductivo de la economía. Su primera incursión fue *Prométhée banquier* (1921). En esta película un banquero se desvive por conseguir los máximos rendimientos especulativos para mantener el amor de su mujer, y cuando se entera de que ésta ha huido con su secretario, el banquero, pese a acabar de cerrar una gran operación exitosa, se suicida. Según L’Herbier esta película se basaba libremente en la obra

⁵⁸²Epstein en Hillairet “*Coeur Fidèle*” de Jean Epstein, 83-84.

⁵⁸³Marx en Lukács, *Historia y consciencia de clase*, 261.

⁵⁸⁴Lukács, *Historia y consciencia de clase*, 261.

de Esquilo sobre Prometeo, *Prometeo encadenado* (IV ANE). Es una película bastante primitiva desde el punto de vista formal, lo que cambia radicalmente en su siguiente filme sobre la especulación. *L'Argent* (1929) se desdobra en dos películas, una, el melodrama evidente de engaños y traiciones: el banquero especula con las acciones miente y engaña para ganar dinero, y reproduce ese modelo en el campo de las relaciones personales para conseguir a la chica de un aventurero, al que miente y engaña para que haga una expedición mientras él trata de quedarse con su pareja. Y la otra, que es la película del movimiento, una cámara trepidante, que se agita, que no para ni un instante, que en continuo movimiento describe en realidad los avatares de la bolsa, de la economía especulativa, las subidas y las bajadas calculadas, las inestabilidades provocadas, los engaños de la banca para dinamizar su círculo de beneficios especulativos. La secuencia que simboliza más claramente esta idea es la de la cámara que cae girando descontrolada en el centro del parquet de la bolsa de París.

El terreno ideológico y cultural no está separado del económico. Uno de los ejemplos más claros de eterno retorno de lo mismo como mecanismo de reproducción del sistema es la moda. Siempre nueva, renovando los escaparates y los estilos, pero en realidad sin ejercer un verdadero cambio, tiene por función la reproducción del sistema de consumo. La moda ha de generar una necesidad artificial, ir a la moda, que permita al sistema reproducirse físicamente a la vez que calar ideológicamente en la mente de los compradores. Simmel fue uno de los primeros en estudiar este fenómeno, del que afirmaba: “A la moda indudablemente sólo le interesa el cambio”⁵⁸⁵. Y esos cambios estaban relacionados con la sociedad, sus estímulos, su velocidad. “Los cambios en la moda son la medida del agotamiento de los excitantes nerviosos; cuanto más nerviosa es una época, más rápidamente cambiarán sus modas”⁵⁸⁶. Sin profundizar aquí en la cuestión de la moda o de los escaparates, que ya se ha tratado, se destacará brevemente la aparición de la moda como tedio y retorno continuo ya que, como Benjamin señalaba, “la monotonía se alimenta de lo nuevo”⁵⁸⁷.

La monotonía y el tedio es lo que se ve en los rostros de las mujeres burguesas

⁵⁸⁵ Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, 67.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, 44.

⁵⁸⁷ Benjamin cita a Jean Vaudal, Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 137, [D5,6].

que se exhiben por el Paseo de los Ingleses en *À propos de Nice* (1930). Los vestidos y los tocados, a cada cual más exagerado se van sucediendo, una mujer sentada en un banco con semblante aburrido, aparece vestida con ropa distinta varias veces pero en igual postura y gesto, la moda se renueva pero nada cambia. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) está llena de escaparates, para mujeres, niños, hombres, de cosas de casa, de ropa, de artilugios. El paseo por la ciudad no es sino, día a día, un paseo por un enorme expositor de mercancías. Y en *Rien que les heures* (1926) podemos ver como un dependiente viste con nuevas prendas a una maniquí con un cuidado y una mirada que pareciera dedicarle a una persona real. El fin de este tiempo circular de autorreproducción no puede ser sino la pausa, la fractura de la retroalimentación de la que hemos hablado en el tiempo proyectado.

La representación mecanicista del tiempo generalizó la idea de tiempo como el desplazamiento circular de unas manecillas en una esfera. Cada día comienza de nuevo y contribuye a aliviar la sensación de paso irremediable del tiempo porque al día siguiente volverán de nuevo a circular las mismas horas. El cine de vanguardia ironizó sobre la circularidad de un tiempo que se desplaza por el reloj, de un tiempo abstracto que habita en una esfera horaria y no entra en contacto con el mundo real. Moviéndose entre el juego dadaísta y la trascendencia de la crítica temporal, las películas de vanguardia presentaban relojes rotos, descompuestos, funcionando erráticamente, compulsivamente, parados, moviéndose azarosamente hacia delante y hacia atrás. Richter en *Vormittagsspuk* (1927) comienza con un reloj que va rápido y a trompicones hasta la hora en que los objetos se sublevaran, al final el reloj vuelve a aparecer y al llegar a las 12 y supuestamente tras recobrar el orden temporal y funcional los objetos, el reloj se parte a la mitad y se separa hasta desaparecer cada mitad por un lado de la pantalla. En *El hombre de la cámara* (1929), tiempo y espacio se muestran liberados al final de la película: vemos un péndulo de un reloj moverse, el espacio se descompone mediante la fragmentación de la imagen y entonces péndulos de diversos relojes comienzan a moverse frenéticamente mientras vemos pasar en la pantalla a velocidad rápida el filme que acabamos de ver. La velocidad de las imágenes aumenta, también lo hace la del montaje hasta el umbral de la perceptibilidad y los péndulos se aceleran hasta su límite.

La agresión a los relojes en el cine, la subversión de su significado y

funcionamiento continuo se produce ya en el cine primitivo o en el cine científico con funciones cómicas o instructivas. *Onésime horloger* (1912) propone que un personaje torpe y con pocas luces modifica el reloj neumático central, que regula el resto de relojes, para recibir una herencia antes del tiempo estipulado. La vida del mundo se acelera. Algunas películas científicas sobre germinación de semillas o crecimiento de plantas como las filmadas por Jean Comandon incluían un reloj acelerado al mismo ritmo que el movimiento de las plantas para que el público comprendiera el verdadero ritmo del proceso.

2.9 El tiempo anulado

“La posesión de ese talismán irresistible que es el movimiento es un privilegio que permite a menudo a la expresión cinematográfica alcanzar regiones de la emoción donde no penetran otras expresiones”⁵⁸⁸. El crítico cinematográfico y musical Émile Vuillermoz ubicaba la generación de la emoción no en los temas, ni en los argumentos, ni en los personajes sino en el elemento constitutivo básico del cine: el movimiento. La fascinación con esa capacidad del cine única entre las artes para “restituir la esencia de un movimiento”⁵⁸⁹ llevó a la vanguardia a buscar la depuración máxima de la expresión fílmica con vistas a alcanzar la emoción más absoluta y pura que pudiera generar el dispositivo. La depuración máxima consistía en dejar de lado todo elemento que no fuese movimiento y óptica. En esta búsqueda lo que acababa desapareciendo de las películas era el tiempo histórico y la epistemología perspectivista. El cine abstracto se evadía o anulaba el tiempo moderno siendo, sin embargo, una de sus emanaciones más radicales por estar basado en el ritmo, en la velocidad y en la abstracción del tiempo y del espacio hasta hacerlos intercambiables. Por medio de su exarcebación, el cine abstracto evidenciaba la naturalización fraudulenta de un sistema perceptual histórico.

Entre 1921 y 1925 Alemania encabezó la producción de cine abstracto, absoluto, puro o integral⁵⁹⁰. Walther Ruttmann trabaja desde 1919 en su serie de sinuosos

⁵⁸⁸ Vuillermoz en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années Vingt*, 161.

⁵⁸⁹ Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, 67.

⁵⁹⁰ No entraremos en la polémica terminológica entre cine puro, integral, abstracto o absoluto

Opus y Richter, en un intenso mano a mano con Eggeling, pone a punto *Sinfonía Diagonal* para luego, ya en solitario, realizar su serie de *Rythmus*. Son imágenes dibujadas que buscan equivalencias emocionales y musicales por medio del desarrollo de formas en el espacio.

Man Ray ya entre 1923 y 1926 encontraba nuevos modos de abstracción óptico lumínica en *Le retour à la raison* y en *Emak Bakia*. Ese tipo de abstracciones centradas en lo fotográfico y en lo material las ensayará Moholy-Nagy en *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930). Germaine Dulac se deja fascinar por el cine integral desde 1928 con *Thèmes et variations*, *Disque 957* y *Étude cinématographique sur une arabesque*. Marcel Duchamp hace una extraña incursión con *Anémic Cinéma* (1926) para tratar de poner al cine en contradicción a través del recurso a la ilusión óptica precinematográfica. También en Francia, Léger trabaja una dialéctica modernidad mecánica-belleza clásica en su *Ballet mécanique* (1924) por medio de la magnificación abstractizante de los objetos. Deslaw o Chomette buscaban ritmos en abstracciones de velocidad, de cristales, de luces o de máquinas y Fischinger experimentaba con música visual, comenzando su serie de *Studien* en 1929.

El cine abstracto transita todos los momentos de la vanguardia de los 20 aunque algunos cineastas contemporáneos quisieran relegarlo a una fase primitiva de experimentación, como es el caso de Epstein, quien, más centrado en la capacidad expresiva de los primeros primerísimos planos, aseguraba en una entrevista en 1926:

“El film absoluto de Viking Eggeling - movimientos de formas suficientemente complicados para definirlos geoméricamente en blanco, gris y negro - provocan sin duda un enorme placer abstracto a nuestra vieja vanguardia (...). En Francia, en 1924, el pintor Fernand Léger, con un espíritu análogo, produjo una película que pocos vieron (...). El lenguaje cinematográfico es prodigiosamente concreto, directo, brutal y vivo. Hace algún tiempo, nosotros tuvimos que pararnos para estudiar, esto es, apreciar, ciertos

porque, como veremos, para esta tesis lo importante del cine que se cobija bajo esta terminología es su anulación del tiempo histórico y su depuración de elementos ajenos al ritmo. Nosotros emplearemos cine abstracto como referencia a esa abstracción temporal base de su funcionamiento.

elementos desnudos del lenguaje que aprendíamos, pero es extraño que se nos reproche pasar a otros ejercicios de gramática más complejos (...). Si el cine abstracto encanta a algunos, que compren un caleidoscopio y jueguen a la segunda edad de la infancia (...). Yo creo que la época del cine caleidoscópico ha pasado”⁵⁹¹.

La opinión de Epstein pasó a gran parte de la literatura crítica sobre cine de vanguardia que acabó hablando, por ejemplo, de primera y segunda vanguardia en un sentido de progreso cualitativo. Este traslado supuso que se ocultara la verdadera amplitud de la tendencia abstracta, presentándose como una fase en el camino, en lugar de como una pulsión que recorre el cine de vanguardia en toda la década de los 20. Los momentos abstractos hacen incluso acto de presencia en las películas figurativas (como por ejemplo *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*) porque en él descansan en su extremo los principios del cine de vanguardia: puro ritmo, puro movimiento, negación del personaje y de la narración, ataque a la perspectiva, a la figuración y al tiempo histórico.

Este cine anula el tiempo porque lo expulsa de sus producciones, no hay un solo anclaje temporal o espacial real en los *Opus*, los *Rythmus* o los *Studien*: el tiempo desaparece en virtud de un supuesto ritmo visual puro. Encontrar la raíz pura de la emoción en el movimiento tiene un algo de experimento científico visual para los cineastas, de objetivación de un lenguaje exacto.

“El que le da expresión a los objetos en la película es el movimiento artístico, es decir, un movimiento rítmico, ordenado en sí mismo, en el que las variaciones y las pulsiones forman parte de un proyecto artístico (...). Para mí, la forma abstracta de una película tiene una importancia muy especial: 1) por que liberado de toda asociación y de todo azar, el filme abstracto nos permite ser claros y precisos; 2) por que en el cine abstracto poseemos un lenguaje y un medio de expresión del tipo más elevado”⁵⁹².

Richter explicaba así en *Schémas*, la revista dirigida por Germaine Dulac, el

⁵⁹¹Epstein, “L’objectif lui-même”, *Cinéa*, 15 enero de 1926 en Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 127-128.

⁵⁹²Hans Richter en François Genton, “L’image libérée ou le cinéma selon Hans Richter”, *Ligeia. Peintres Cineastes* 97,98,99,100, (enero junio 2010): 54.

porqué de su búsqueda del ritmo puro. Curiosamente lo hacía en 1927, un año después de realizar su última película abstracta. Según François Genton, Dulac se apoyará en estas ideas de Richter para dar el paso al *cine integral* después de haber militado en la llamada “vanguardia narrativa francesa”⁵⁹³. Sin embargo, si observamos con atención las ideas y las películas de Richter y las contrastamos con las de Dulac, vemos que el origen de la búsqueda de la raíz del movimiento y del ritmo responde a intereses y técnicas distintas. En Richter es algo gráfico-pictórico y lo que fascina a Dulac es la tragedia oculta en movimiento natural, cuyo ritmo extiende también a la segunda naturaleza como parte de una armonía cósmica.

Dulac estaba deslumbrada con las películas científicas de Jean Comandon, la germinación a velocidad acelerada del grano de trigo o los movimientos de las plantas; en sus conferencias, ella exhibía la germinación de unas judías. En muchas de sus películas dejaba ver, de tan evidente casi groseramente, su idea de analogía rítmica entre la naturaleza, la máquina y el hombre en sus movimientos. Esta analogía no terminaba de funcionar bien visualmente como se observa en *Thèmes et variations* (1928): una máquina en movimiento, una bailarina y algunas plantas realizan movimientos en la misma dirección y velocidad, estas imágenes son montadas como analogías pero no acaban de funcionar porque se evidencia la heterogeneidad de los movimientos y un montaje insuficiente. La segunda naturaleza y la primera estaban sometidas según Dulac a los mismos ritmos y ella trataba de evidenciar esos ritmos por medio de una unificación musical. En *Disque 957* propone que estas *impresions visuelles* se vean escuchando los preludios 5 y 6 de Chopin. Las primeras imágenes del filme muestran un disco girando en plano cenital en el que se van sobreimpresionando imágenes de lluvia, de ondas y de diversos movimientos a modo de sinestesia imagen-sonido; idea recurrente en las obras de vanguardia. Esta idea de una unidad rítmica cósmica se encuentra también en las palabras de Canudo que influirían a muchos cineastas franceses, entre ellos a Léger a la hora de elaborar su *Ballet mécanique*: “la intuición y ordenación de los ritmos gobierna toda la naturaleza”⁵⁹⁴.

⁵⁹³Ibidem.

⁵⁹⁴Canudo en Brender, “Functions of Film: Leger’s Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25”: 51.

Cada tipo de cine abstracto se nutre de una fuente distinta, Richter del arte puro, Fischinger de la música, Ruttmann de las dinámicas urbanas modernas, etc. El cine científico es una de las fuentes que se encuentran en origen del cine abstracto. La pureza y emoción de sus movimiento fueron pronto captados por los vanguardistas, ya en 1919 Blaise Cendrars exclamó ante el cine científico:

“Ya no hay necesidad de discurso: pronto el personaje será considerado inútil. Acelerada, la vida de las flores es shakespeariana; todo el clasicismo viene dado por el desarrollo de un bíceps al ralenti. En la pantalla, el menor esfuerzo deviene doloroso, musical si se lo agranda mil veces. Todo drama teatral, su situación y sus trucos se vuelven inútiles”⁵⁹⁵.

El cine científico fascinaba a vanguardistas y al público en general. El cine en los albores de 1900 “no tenía nada que ver con el cine como arte dramático. Era más bien un ojo abierto sobre el mundo”⁵⁹⁶ al estilo de las revistas ilustradas de la época; entre sus espectáculos de variedades incluían pequeños filmes científicos que descubrían al público otra realidad y otros ritmos innaccesibles al ojo. Las productoras se dieron cuenta pronto del gran reclamo que era el cine científico y en seguida ficharon a investigadores para realizar películas con ellos, por ejemplo, Pathé contrató a Jean Comandon, que se convirtió en el cineasta científico más conocido y admirado de la época. La emoción que destilaban las películas de Comandon alcanzaba a todos los públicos, la escritora Colette cuenta muy impresionada como en 1924 durante una proyección de películas de Comandon sobre los movimientos de las plantas, un niño de entre el público se levantó y comenzó a respirar y a moverse al ritmo de las plantas que se estremecían en la pantalla⁵⁹⁷.

Algunas películas eran de carácter más científico, como las filmaciones de espiroquetas con ultramicroscopio, y otras de tipo más divulgativo, como la serie en la que animación e imagen microscópica se combinaban para advertir de los

⁵⁹⁵Blaise Cendrars, “ Le Cinéma” en *Les Hommes du jour*, n° 545, 8 febrero, 1919 en *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'Avant-Garde et expérimental en France*, Nicole Brenez y Christian Lebrat (Paris: Cinémathèque française, Milano Mazzotta, 2001), 72.

⁵⁹⁶Lawder, *Le cinéma cubiste*, 23.

⁵⁹⁷Ciclo de conferencias y proyecciones. *Jean Comandon, cinéaste de l'invisible*. 5 y 6 de junio de 2010. Cité des Sciences et de l'Industrie. París.

peligros de la tuberculosis y de la sífilis. Las películas que más impactaron a los cineastas de vanguardia fueron las que registraban los movimientos de las plantas. El espacio fílmico era indiferenciado, un fondo negro, y el tiempo antinatural y acelerado. En algunos filmes se presentaban juntas la imagen de la flor desarrollándose y un reloj acelerado para hacer comprender al público en que proporción se estaba acelerando el proceso para que fuera perceptible. Se presenta, pues, una naturaleza que es puro movimiento abstracto, que bajo las condiciones de laboratorio funcionará siempre igual mientras no se varían las condiciones del experimento, un tiempo y un espacio abstractizados hasta la anulación.

Los experimentos científicos en laboratorio suponen una abstracción de las variables naturales, las condiciones en la naturaleza se vuelven lo más neutras y menos significativas posibles para que el experimento pueda volver a repetirse exitosamente si se respetan esas condiciones. El cine abstracto es algo similar, lleva al paroxismo la abstractización del tiempo y del espacio para poder experimentar con el movimiento en busca de esa emoción que no requiere de variables como los personajes o la narración.

A medio camino entre el cine científico, el cine abstracto y el cine surrealista encontramos algunas de las películas de Jean Painlevé, especialmente *Hyas et stenoriques* (1929), en la que dos crustáceos marinos se contraen y estiran rítmicamente generando complejas formas geométricas.

Además de la impronta científica, el cine abstracto recibe, como veremos, muchas influencias de la pintura vanguardista, de la música, de la fotografía, de los procesos de mecanización de producción, etc. Todas ellas contribuyen a que este cine depure todo menos la materialidad y el movimiento; todo lo evidente se minimiza, mientras se exagera aquello que es difícil de percibir y que, además, está en el origen físico del medio cinematográfico.

Las diferentes tendencias dentro del cine abstracto son heterogéneas pero las trabajamos en conjunto porque funcionan como grupo a la hora de anular el tiempo en su discurrir histórico. Analizaremos tres rasgos fundamentales de este cine: el trabajo sobre el principio del movimiento y el ritmo extremos, que anulan el tiempo histórico; la exacerbación del dinamismo moderno hasta la abstracción

de sus componentes que, como vimos, igualó tiempo, dinero y trabajo por una parte, y, por otra, tiempo y espacio al cuantificarlos y equipararlos; y el ataque a la perspectiva y a su sistema epistemológico.

La pulsión rítmica depurada de todo elemento desembocó en la anulación del tiempo histórico en algunas películas de vanguardia. La raíz del ritmo que deseaban expresar lo buscaban en la música, en la naturaleza, en las máquinas, en el dinamismo moderno.

El primer intento de traslado del dinamismo de la modernidad al arte en las vanguardias lo ponen en práctica los Futuristas. En el Segundo Manifiesto Futurista se dice: “Los objetos en movimiento se multiplican sin fin y se distorsionan superponiéndose como vibraciones ondeando en el espacio”. Sus obras trasladan más bien una idea de simultaneidad de procesos y presentan una noción físico-científica del entorno moderno. Si bien el Futurismo italiano apenas realizó cine, su influencia teórica y estética puede verse, en conjunción con otras fuentes, en las sinfonías urbanas, en el cine de Léger o en el uso que Vertov hace de recursos como las superposiciones o las vistas caleidoscópicas. Lo interesante de la praxis futurista es el empleo de la simultaneidad para obras destinadas al sentido de la vista, eminentemente espacial, y mucho menos temporal.

Los pintores cubistas pensaron también el medio filmico para desarrollar una serie de secuencias de movimiento. Picasso en 1912 y Survage en 1913. El proyecto de Survage fue el que más se desarrolló sin por ello llegar a completarse. Cada secuencia de la película sería un ejercicio de formas abstractas en movimiento, juntas no conformarían estrictamente un todo, sino un conjunto de ejercicios rítmicos. Survage elaboró una serie de imágenes clave para que un grupo de diseñadores y dibujantes desarrollaran las transiciones. Kandinsky y Schönberg se propusieron hacer una película “de acordes. Como la música”⁵⁹⁸, para dar imágenes a la composición de Schönberg *Die glückliche Hand*. Ambos buscaban una experiencia estética de un nuevo orden, que no recurriera a la psicología convencional para alcanzar esa emoción más pura. En este proyecto también sin acabar se ven recurrencias del cine abstracto posterior: una experiencia poética y emocional no psicológica y una intención sinestésica

⁵⁹⁸Schönberg en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 39.

visual-musical.

Eggeling y Richter se conocen en 1918⁵⁹⁹. Cuando se encuentran, Richter pintaba centrándose en relaciones de contrapunto entre blanco y negro inspiradas por los procesos musicales que el pianista Busoni le sugería; Eggeling había desarrollado una serie de sinfonías pintadas en grandes rollos de papel a base de un lenguaje lineal⁶⁰⁰. Es Tzara quien los presenta, como recuerda Richter:

“Un día, a principios del año 1918... . Tristan Tzara golpea el muro que separaba nuestras habitaciones en un pequeño hotel de Zúrich y me presenta a Viking Eggeling. Se suponía que realizábamos el mismo tipo de investigación estética. Diez minutos más tarde, Eggeling me enseña su trabajo. Nuestra armonía perfecta en cuanto a cuestiones de estética y también filosóficas - una especie de identificación entusiasta - fue el origen espontáneo de nuestra colaboración y amistad que durarían hasta la muerte de Viking Eggeling en 1925”⁶⁰¹.

En 1919 deciden experimentar con el cine. El apoyo de un vecino acaudalado y, finalmente, el de la UFA, les permiten realizar las primeras imágenes en movimiento y tomar conciencia de las dificultades que el cine, medio móvil, presentaba a la hora de orquestar las velocidades y las relaciones rítmicas que harían funcionar el desarrollo de la forma que tenían pensado. Richter afirmó entonces que “los rollos de pintura son una forma de arte por sí mismos y no pueden ser considerados simplemente partituras y trasladados al cine”⁶⁰². La crisis financiera y un cierto desencuentro entre ambos los separó durante un año, en el que Richter desarrolló sus propios proyectos.

Las pruebas fílmicas continuaron y Richter y Eggeling pudieron acabar y estrenar *Sinfonía Diagonal* en 1924⁶⁰³. La película presenta unos ritmos muy

⁵⁹⁹O 1917 según el libreto *Dada Cinema*, Centre Pompidou, 2006 con motivo la retrospectiva sobre Dada del 5 octubre de 2005 al 9 de enero de 2006.

⁶⁰⁰Lawder, *Le cinéma cubiste*, 47.

⁶⁰¹Richter en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 50.

⁶⁰²Richter en Justin Hoffmann, “Hans Richter: Constructivist Filmmaker” en *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde Activism*, Foster (ed), 78.

⁶⁰³Algunas fuentes recomiendan ser cautelosos con esta datación, como el libreto *Dada Cinema*

mecánicas de líneas que crecen y decrecen, se complejizan y se simplifican. La complejidad de algunas figuras que desarrollan distintas partes simultáneamente impide percibir todos los movimientos. Según Standish D. Lawder “esta película es más la demostración de una teoría de arte que una obra de arte en ella misma”⁶⁰⁴. De hecho, Eggeling pretendía desarrollar en su filme la *Eydodynamik*, esto es una analogía del ritmo universal.

Miklos N. Bandi publica en diciembre de 1925 un elogioso artículo sobre *Sinfonía Diagonal* en la revista de Dulac *Schémas*. En el artículo asegura que es Eggeling “el primero en utilizar el cinematógrafo para expresar el movimiento rítmico de las formas puras”⁶⁰⁵ y enuncia para el cine abstracto una dimensión específica de trabajo, para él la película “crea una zona de tensión que podría denominarse “la zona de la dimensión del movimiento””⁶⁰⁶. La popularidad de los nuevos avances en la física y la matemática hacen que las referencias a las dimensiones del tiempo (física) y del espacio (matemática) tengan un lugar primordial en la teoría de los cineastas vanguardistas, Epstein y Duchamp son dos casos destacados.

Richter realiza en solitario *Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923) y *Rhythmus 25* (1925)⁶⁰⁷. En estas películas se detecta que su interés se centra en los juegos de superficies, a diferencia de la fijación linear de Eggeling. Las figuras son planas, recorren la pantalla rítmicamente y se produce un juego de combinaciones de blanco y negro. Estos elementos contribuyen a generar una confusión entre fondo y primer plano; el perspectivismo se sustituye por un juego óptico que intercambia la posición entre planos y fondo. En alguna ocasión, Richter emplea figuras intermedias en colores grisáceos, haciendo aparecer así una ligera distinción entre fondo y primer plano; también agranda y disminuye figuras, ambas estrategias son un modo de evidenciar las tretas de la visión perspectivista tradicional, de presentar la epistemología visual dominante desde el Renacimiento como un juego visual.

(Centre Pompidou, 2005), ya que Richter, encargado de la restauración, podría haberla retrasado tres años.

⁶⁰⁴Lawder, *Le cinéma cubiste*, 57.

⁶⁰⁵Bandi en Mitry, *Le cinéma expérimental*, 76.

⁶⁰⁶Ibíd., 84.

⁶⁰⁷Película pintada para ser una experimentación con colores y perdida poco después.

La orquestación de estos movimientos artificiales se efectuaba a costa de trabajar con un tiempo compuesto por unidades homogéneas e iguales. Ese tipo de tiempo en estas películas sólo se percibe gracias al desplazamiento de las figuras en el espacio, es decir, es un tiempo espacializado, un tiempo anulado en su naturaleza propia. No hay en estos filmes nada fuera de ese tiempo y de ese espacio abstractos. El problema de estos radicales ejercicios está en el aparato perceptivo humano. La vista es más simultánea que secuencial, Richter y Eggeling trataban de crear ritmos que se sucedieran en el tiempo, viniendo de un arte estático pero pasándose a un medio móvil.

“El ojo (...) está hecho para percibir el espacio y las relaciones espaciales. Es por excelencia el órgano de las proporciones. Si percibe las relaciones temporales, éstas están siempre ligadas a las modificaciones de un cierto cuadro. Es decir, es refiriéndose a los datos espaciales que el ojo capta la duración relativa de las cosas”⁶⁰⁸.

Jean Mitry defiende esta limitación del cine abstracto en su libro *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Mitry asegura haber proyectado estas películas a sus alumnos en sentido inverso sin haber experimentado diferencias en su recepción, por este motivo, y basándose en diversas teorías de la percepción concluye:

“Los movimientos puros no tienen más que un cierto encanto *decorativo* pero, sea cual sea su orden de sucesión, se comprueba que son gratuitos. Se percibe un cierto ritmo, es decir, un sentimiento muy claro de una relación proporcional entre los planos sucesivos, entre las duraciones relativas de las formas en movimiento pero esta relación no determina ninguna emoción particular (...). La reversibilidad de este “ritmo” es la prueba de su no-significación, de su vacío: *ausencia de devenir y no-necesidad de ser*”⁶⁰⁹.

Las películas abstractas de Ruttmann datan de los mismos años que las de

⁶⁰⁸Mitry, *Le cinéma expérimental*, 91.

⁶⁰⁹Ibíd., 91-92.

Richter y Eggeling. Su carácter de devenir ondulante menos rígido podría entenderse como una estrategia (insuficiente) para evitar las limitaciones de los ritmos mecánicos. Pero Ruttmann había tenido, además, formación musical y empleó sus conocimientos para fundir imagen y sonido, y no como Richter y Eggeling como “modelo estructural para analizar el movimiento”⁶¹⁰. *Opus I* se presenta en Berlín en 1921, a continuación vendrán sus *Opus II*, *Opus III*, *Opus IV*.

Opus I presenta figuras ondulantes y fluidas divididas como en actos, cada uno con su atmósfera emocional propia. El acompañamiento musical para la primera presentación del filme lo realiza Max Butting. Algunas de las formas recuerdan al trabajo que luego realizará con Lotte Eisner en *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Al principio de la película se presentan los personajes, elaborados por Eisner con figuras recortadas; unos instantes de abstracciones aparecen antes de que la figura de cada personaje y cada abstracción se relaciona en forma, color y movimiento con el carácter del personaje que presenta.

Otro de los recursos de *Opus I* es una serie de figuras geométricas que caen y que recuerdan a las barras dibujadas que se abaten al principio de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* para luego dar lugar a la imagen real de las barreras del tren. *Opus II* tiene un carácter más geométrico pero suavizado por una serie de palpitations en el cuadro. *Opus III* es la más mecánica en sus ritmos, en momentos parece recrearse el movimiento de pistones subiendo y bajando. Hans Eisler prepara la música para esta película y también lo hará para *Berlín*. Y en la reconstrucción que se conserva de *Opus IV* volvemos a encontrar las similitudes con las barreras y una lucha entre líneas curvas y rectas.

Si en el caso de Richter, sus experimentos con el ritmo puro quedan en un segundo plano en el resto de su carrera fílmica, en el caso de Ruttmann tienen una continuidad mayor. Aparecen en sus animaciones publicitarias, en *Berlín* e, incluso, en *In der Nacht* (1931). Algo cambia, sin embargo, en la manera de generar los ritmos, éstos dejan de ser tan puros, se les resta algo de abstracción, por ejemplo, usando imagen real para tratar de evitar las limitaciones del ojo que, por ser “intrínsecamente menos temporal que otros sentidos como el oído o el tacto, tiende a elevar el estático Ser por encima del dinámico Devenir, las

⁶¹⁰Lawder, *Le cinéma cubiste*, 63.

esencias fijas sobre las apariencias efímeras”⁶¹¹.

Algo fallaba en las películas que exclusivamente trataban un devenir rítmico y así comenzó a trabajarse más la música. La música añade esa secuencialidad y temporalidad continua que a la vista se le escapa. La vanguardia terminó por teorizar una especie de sinestesia entre los ritmos musicales y los ritmos visuales para lograr que el devenir fuera percibido visualmente.

“La música excita el nervio óptico. Es un hecho: la imagen toma una importancia creciente cuando un comentario sonoro la acompaña.

No se *escucha* la música en el cine: se la *oye*, se la *ve* (...) el público no puede separar la música de la imagen: es un todo cuya unidad deberá ser absoluta”⁶¹².

El que habla es Paul Romain, psiquiatra que estudió las conexiones entre música, cine y subconsciente. Este hecho nos acerca a algunos intentos de cientificar el cine, en este caso no tanto como una aplicación de las novedades en neurocognición al cine (como podría ser el caso de Vertov, Room, etc.) sino desde una perspectiva cuasi matemática: el álgebra de la emoción. Louis Delluc, al hablar de la fase de montaje del filme asegura:

“¿Quién sabe *montar* las escenas? Sólo un pequeño número tienen el sentido deseado para cortar esos quilómetros de película y conocer el álgebra musical que preside la dosificación de las imágenes filmadas”⁶¹³.

Esta idea de la matemática como base de la emoción la encontramos también en las siguientes palabras de Guyot escritas en 1927: “El realizador es un señor que cuenta. Cuando no cuenta, mide. La precisión matemática está en la base del cine como lo está en la base de la música”⁶¹⁴. Y por supuesto Ricciotto Canudo también consideraba que de la unión de la música y la ciencia había

⁶¹¹Jonas en Jay, *Ojos abatidos*, 28.

⁶¹²Paul Romain en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 14.

⁶¹³Delluc en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 146.

⁶¹⁴Guyoy en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 144.

nacido el cine: “Ha sido la prestigiosa evolución de la música la que ha permitido al espíritu humano, auxiliado por la ciencia, crear un arte distinto de todos, y que es el arte del siglo XX”⁶¹⁵.

El intento de generar música visual lleva a los cineastas a salir del ritmo absoluto visual y a perder algo de abstracción en aras de una materialización más clara del ritmo. Germaine Dulac habla de su evolución fílmica presentando la música como una de las claves del cambio:

“Es por una lenta evolución, basada en la experiencia, que adquirí primero la concepción de la sinfonía visual y más tarde, una más sintética y, más fuerte, la del cine integral, la música del ojo”⁶¹⁶.

Fischinger a finales de los 20 lleva al extremo la idea de música visual, sus *Studie* (catorce entre 1929 y 1933) son ilustraciones en movimiento de una pieza musical. Un conjunto de líneas, planos y figuras se mueven por la pantalla variando sus formas y disposición en función de la música. Las imágenes son orquestales y los tipos de música empleados van desde la *Ungarischer Tanz n°6* de Brahms en el *Studie n°9* (1931) al ritmo de jazz en el *Studie n°5* (1930). Fischinger había estudiado violín y había aprendido cómo construir órganos, actividad que le interesaba por mezclar la técnica con la teoría matemática de la armonía. Sus contactos en los círculos literarios lo animaban a realizar cine y según él, cuando en 1919 (probablemente fuera 1921) pudo ver el *Opus I* de Ruttmann se decidió a iniciar sus experimentos fílmicos.

Fischinger comenzó con *Wachsexperimente* (1923-1927) y con *Spirals* (1924-1926). *Espirales* trabaja la ruptura de las dimensiones como juego óptico, por este motivo la trabajaremos más adelante con *Anémic Cinéma* de Duchamp. Los experimentos con cera los filmaba empleando una máquina que él mismo había diseñado (y de la cual vendió a Ruttmann un modelo). Creó en cera jaspeada diversas formas que iba cortando y filmando, el *stop motion* le permitía dar de nuevo vida a estos juegos abstractos, absolutamente planos y un poco inquietantes. Fischinger lo relacionaba con la animación de un mineral:

⁶¹⁵Canudo en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 145.

⁶¹⁶Dulac en Ghali, *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt*, 156.

“Imagina la belleza de un corte pulido de una piedra - como el ónix o como una formación de cuarzo o como alguno de esos maravillosos dibujos de minerales antiguos, ahora imagina no sólo el corte, sino que ese mismo corte toma vida - y que de alguna manera, la cámara graba los cortes de la piedra completa del inicio al fin. La cámara deambularía a través de la piedra, y el maravilloso dibujo de ese mineral crecería”⁶¹⁷.

La idea del movimiento inherente a todos los ámbitos de la naturaleza es una idea que fascina a muchos cineastas abstractos. Fischinger después de sus primeros experimentos se centró sobre todo en la música visual con los *Studie*, pero la vertiente más técnica de su trabajo no desapareció porque se implicó en el desarrollo del *Gaspar-Color*, el rival europeo de *Technicolor*. En 1933, tres años antes de verse obligado a vivir en EUA filmó *Kreise. Ein Farbenspiele* con esta técnica. La música no sólo adquiriría su forma visual a través de formas, sino sus matices gracias los colores.

Algunas de las ideas de estos cineastas tienen una estrecha conexión con los trabajos del Suprematismo o de De Stijl, en especial su concepción de las formas y de la pureza emocional del arte abstracto⁶¹⁸.

Las tres funciones que hemos descrito para el cine de vanguardia abstracto están muy próximas entre sí. La influencia de los ritmos modernos podía llevar a la anulación del tiempo histórico, como hemos visto, pero su exacerbación podía producir también la abstracción y, en consecuencia, la intercambiabilidad de sus componentes: tiempo y espacio se definen uno en función del otro, el ritmo es una ecuación de ambos.

Las limitaciones del ritmo puro unidas a esta fascinación por la energía transformadora de la modernidad producen otro tipo de películas que, aún

⁶¹⁷Oskar Fischinger, Fischinger, Oskar. “Notas no Publicadas” Los Ángeles (EUA): Center for Visual Music. <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm>

⁶¹⁸Sin ir más lejos Richter tenía un contacto intenso con van Doesburg y con El Lissitzky, con los que incluso llegó a crear la *Fracción Internacional Constructivista* en el *Primer Congreso de Artistas Progresistas* en mayo de 1922. El mismo Richter desarrolló un proyecto para película abstracta con Málevich que no pudo realizarse.

dentro de la tendencia abstracta, rebajan algo el grado de abstracción al emplear imágenes de lo real más o menos figurativas. Su anulación del tiempo histórico no es tan radical. Aunque responden al espíritu de una época al mostrar la fascinación dinámica, siguen, pese a esto fuera del tiempo histórico convencional porque tan sólo se centran en ejercicios rítmicos.

Walther Ruttmann relaciona su interés en la abstracción con la fascinación que la potencia dinámica de la ciudad ejercía sobre él.

“Durante mis largos años de investigaciones en la abstracción, jamás perdí el deseo de trabajar con materiales vivos y de crear una sinfonía fílmica a partir de miríadas de las energías en movimiento de una gran ciudad”⁶¹⁹.

Ruttmann inicia *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* con una serie de abstracciones gráficas que realizan una transición a abstracciones de imagen real y por último a imagen real documental, que ya se instala para el resto de la película. De este modo, señala cómo, tras la fascinación por el movimiento puro, se hallan los cambios producidos en la noción del tiempo urbano en la modernidad.

La película que recrea la sensación de velocidad de un modo más perfecto y radical es sin duda *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923) de Henri Chomette. Tiempo y espacio sólo existen como una ecuación de ritmo. Tras abstracciones lumínicas de líneas y cristales en movimiento, partimos en un viaje veloz en tren. El túnel está oscuro pero las luces del techo pasan rápido, salimos del túnel, continuamos en un barco hiperveloz, ascendemos a las nubes y luego, de nuevo al tren. Las imágenes aceleradas se suceden como cortes lumínicos, se genera un traqueteo que aumenta la sensación de velocidad y la fotografía, muy contrastada, genera una sensación matutina e invernal. El viaje es en París, pese a la velocidad se reconocen casi al límite Notre Dame o la Torre Eiffel. Al final del filme los planos se giran, se angulan, cambian el sentido. Chomette, hermano de René Clair, supera con creces la vertiginosa velocidad de la montaña rusa que Clair prepara para *Entr'acte* (1924). Chomette lo vuelve a intentar un par de años después con *Cinq minutes de cinéma pur* (1925) pero las abstracciones

⁶¹⁹Ruttmann en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 66.

de cristales móviles y los contrastes y exploraciones materiales carecen de la potencia de síntesis de la experiencia moderna reducida a ritmo que posee *Jeux des reflets et de la vitesse*. Las imágenes que Chomette toma y monta pretenden generar la emoción por medio del movimiento de la luz.

“Caleidoscopio universal, generador de todas las visiones móviles, desde las menos extrañas hasta las inmateriales, porque el cine no creará al lado del reino de los sonidos, aquél de la luz, de los ritmos y de las formas”⁶²⁰.

Los ritmos urbanos mecanizados producen un tiempo homogéneo formado por unidades iguales. Este tiempo es el del funcionamiento de la máquina al que el humano acaba por adaptarse. Fernand Léger en *Ballet mécanique* (1924) ensaya estos ritmos pero trabaja también la imagen del hombre y de la máquina de tal forma que se vuelven intercambiables: mismos ritmos, mismos movimientos, misma apariencia. Emplea primeros planos muy cerrados que descontextualizan esas imágenes, complejizan su desciframiento y acaban con la perspectiva. La geometrización de la toma responde a una abstractización de la realidad del entorno. La velocidad moderna es lo que anima a Léger a esta abstracción, dice en 1924: “La velocidad es la ley del mundo moderno. El ojo debe ser capaz de elegir en una fracción de segundo o arriesga su existencia, bien conduciendo un coche, en la calle o detrás de un microscopio de un escolar”⁶²¹. Esta idea se evidencia en el montaje de Léger, muy veloz y dinámico; el montaje le permite combinar dentro de las mismas estrofas rítmicas a humanos y a máquinas asumiendo los mismos ritmos. La repetición es otro de los elementos claves de su montaje.

Léger asegura que su interés por los primeros planos aparece cuando ve *La Roue*, película en la que colaboraba su amigo Cendars: “El cine me atrapó de tal forma que estuve a punto de dejar la pintura. Esto comenzó cuando ví los primeros planos de *La Roue* de Abel Gance (...). Es entonces que quise hacer a todo precio una película, y la hice, *Ballet mécanique*”⁶²². La primera participación

⁶²⁰Chomette, Henri. “Le cinéma ne se limite pas au monde représentatif” en *Cahiers du mois*, nº 16-17 1925 en *Jeune, dure et pure!* Brenez y Lebrat (ed), 73.

⁶²¹Léger en Brender, “Functions of Film: Leger’s Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25”: 45.

⁶²²Léger en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 85.

de Léger en el cine fue como decorador de *L'Inhumaine* (1924, L'Herbier). En película colabora George Antheil, dejando que se filmen imágenes de un escándalo formado durante un concierto ruidista que ofreció en París. Y el origen del *Ballet mécanique* de Léger se halla una pieza musical de Antheil:

“Dije a la prensa que trabajaba en una nueva pieza titulada “Ballet mecánico”. Dije también que buscaba un acompañamiento cinematográfico para esa pieza. Los periódicos y revistas me hicieron el favor de publicar mi petición, que interesó a un joven operador de cámara americano, Dudley Murphy (...). Murphy me anunció que haría la película a condición de que el pintor francés Fernand Léger colaborara. Lo que Léger hizo”⁶²³.

Tenemos, pues, que algunas de las pulsiones propias del cine abstracto son lo que moviliza a Léger: dinamismo urbano, música, equiparación de ritmos y objetos en la segunda naturaleza, una forma radicalmente no narrativa. A mayores de esto, Léger trabaja también la anulación de la perspectiva en sus imágenes a través del uso de prismas delante del objetivo en la toma de imágenes. El prisma genera un espacio plano y una perspectiva anulada que podemos ver en la secuencia de las bolas metálicas en movimiento⁶²⁴, además, y no en vano, tras esa secuencia aparece también una abstracción gráfica círculos y triángulos completamente planos. Sus primeros primerísimos planos, casi asfixiados en el cuadro reducen la perspectiva y la profundidad al mínimo. Pese a que Léger asegurara que este filme era “objetivo, realista y para nada abstracto”⁶²⁵ es evidente que la priorización de los ritmos y las analogías de movimiento hace a la figuración desvanecerse.

La marche des machines (1928, Deslaw) comparte algunas ideas con el *Ballet mécanique*. Su protagonista es únicamente la música pero sus ritmos no son tan potentes como los generados por Léger. Deslaw tenía claro que como cineasta vanguardista debía buscar la emoción por medio del movimiento no narrativo:

“El cine debe buscar sobre todo el resumen, la síntesis. Por medio del ritmo puede conseguirse en apenas unos minutos aquello que

⁶²³George Antheil en en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 104.

⁶²⁴Lawder, *Le cinéma cubiste*, 121.

⁶²⁵Léger en Lawder, *Le cinéma cubiste*, 68.

un literato, por ejemplo (o un pintor) no puede conseguir sino por medio de un trabajo largo y penoso. Se mete la metafísica de un drama shakespiriano en la pantalla, no la historia, pero la metafísica de la película no sobrepasará los 200 metros”⁶²⁶.

Cuando Hans Richter acaba *Rhythmus 25* (1925) y ve el *Ballet mécanique* piensa en lo que le permite hacer la imagen real sin necesidad de abandonar la abstracción, simplemente combinando lo gráfico con la imagen real. Realiza *Filmstudie* (1926) que, sin embargo es algo muy distinto de lo que hacía tanto él como Léger. Sus abstracciones gráficas se acompañan con abstracciones oníricas de globos oculares desplazándose por el cuadro; esto abre un nuevo camino para Richter. El cine que hará a partir de entonces será un dadá tardío que profundiza en el aspecto misterioso de los objetos, elemento que se halla también en el origen del surrealismo.

Otra propuesta no gráfica pero más radical en cuanto abstracción es la de Moholy-Nagy, que es de la misma naturaleza que la de Man Ray: fotográfica, lumínica, hipermecanizada, absolutamente plana y en ocasiones sin cámara. Moholy-Nagy explica como los experimentos de Richter y de Eggeling eran prisioneros de la forma, pues para Eggeling la función era:

“Dar estructura a un espacio en movimiento. Su discípulo Hans Richter (...) enfatizó aún más el momento temporal, hecho que aproximó a la creación de una continuidad lumínica temporal y espacial en la síntesis del movimiento. Estas premisas, sobrepasadas desde hace mucho por la teoría, aún no han encontrado el modo correcto de utilizar la “luz”. Los trabajos realizados en esta dirección se asemejan a obras gráficas que hayan adquirido movimiento.

La tarea siguiente, que consiste en la filmación de juegos de luz continuos, ha sido introducida por el tipo de fotogramas que hemos elaborado Man Ray y yo, gracias a los cuales se ha ampliado el horizonte técnico mediante una forma de estructurar la luz en el espacio que hasta ahora sólo se había organizado

⁶²⁶Eugene Deslaw, “Pour quoi je tourne des films d’essai?” 1929-1930 en *Jeune, dure et pure!* Benez y Lebrat (ed), 119.

deficientemente”⁶²⁷.

Moholy-Nagy trabaja un cine que posee más autonomía y más abstracción. Desde inicios de los años 20 madura teóricamente su concepción y elabora proyectos, aunque sólo puede aplicarla en 1930 en *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* gracias a un encargo de Siemens. Ya en 1921-1922 había elaborado con Carl Koch un guión para una película que se titularía *Dinámica de la gran ciudad* y que se proponía como objetivos:

“Utilizar los medios técnicos, generar una acción óptica independiente, la división óptica del ritmo - en lugar de contar una acción teatral, literaria - El objetivo es el dinamismo de la óptica. Mucho movimiento, intensificado hasta la brutalidad”⁶²⁸.

El origen de su teoría sigue radicando en los cambios del entorno moderno en la percepción humana. La reproductibilidad técnica en la arte le influyó también de manera fundamental. Para evitar la mediación humana, Moholy-Nagy construye una máquina de generar luces y sombras que generará las imágenes filmadas en *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau*. El automatismo que se le podría suponer a una película abstracta que contiene luces y sombras generadas por una máquina no lo es del todo. La cámara se mueve, hay planos más cerrados, se exploran materialidades y se incluyen algunos planos negativos para trabajar los contrastes. La perspectiva se anula porque los objetos que reflejan las sombras carecen de cuerpo, de peso. Los títulos de crédito son destacables porque las tipografías se inscriben en una bola giratoria transparente que también deja caer la sombra de las letras.

Le retour à la raison (1923) es el filme de Man Ray más radical en relación a la anulación del tiempo. No hay tiempo ni espacio, las imágenes objetuales se suceden sin ningún marco de coordenadas. Man Ray combina imágenes tomadas con cámara con otras que son rayogramas, producidas sin cámara al colocar el objeto directamente sobre el celuloide; estas imágenes acaban con el último vestigio de la perspectiva, ni tan siquiera tienen dos dimensiones, son

⁶²⁷Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, 80.

⁶²⁸Moholy-Nagy, Lazslo. “Dynamique de la grande ville”. *Cahiers du Cinéma*, n° 294, noviembre 1978.

absolutamente planas porque son la huella del contorno del objeto alcanzado por la luz.

“Me procuré un rollo de película de una treintena de metros, me instalé en mi cuarto oscuro donde corté la película en pequeñas bandas que sujeté con alfileres sobre mi mesa de trabajo. Salpimenté algunas bandas (...) sobre otras puse alfileres al azar. Los expuse a la luz blanca unos segundos, como lo solía hacer para las rayografías inanimadas (...). Al día siguiente examiné mi trabajo (...) las imágenes no estaban separadas como en un filme convencional ¿que sucedería en la pantalla? (...). Añadí al final algunas imágenes que había filmado con la cámara. La proyección no duraría más que tres minutos. Pasara lo que pasara, pensé, se habrá acabado antes de que los asistentes tengan tiempo de reaccionar”⁶²⁹.

Esta película trabaja la materialidad del cine y le añade sus obsesiones como fotógrafo: las sales que se mueven en la pantalla son como haluros de plata, rayogramas de chinchetas, clavos y alfileres nos muestran una imagen que parece en negativo, aparecen letras escritas sobre el celuloide recordándonos la materialidad del dispositivo. Algo muy específico de este filme y que ataca a los principios cinematográficos en su raíz es que no restituye el movimiento, no acata el principio de ilusión óptica generadora de movimiento a partir de la proyección de imágenes fijas que son los fotogramas. Patrick de Haas lo explica así: “El proceso de registro de la imágenes ha dejado de ser sincrónico y simétrico respecto del de la proyección, y ésta ya no juega el rol de la *restitución* de “movimiento” filmado sino el de un poder separador”⁶³⁰.

En *Le retour à la raison*, el interés por el metacine se traduce también en una secuencia de luces eléctricas giratorias de tiovivos nocturnos sumidos en la sombra, volvemos a esa reflexión de la luz como generadora de la imagen. Muchas de estas secuencias se repiten en *Emak-Bakia* (1926), pero este filme incluye también tomas de reflejos de cristal y metal y juegos de luces y sombras filmados. Estas imágenes se desenfocan para aumentar la sensación de anulación de la perspectiva, de fin de las dimensiones espaciales. Los reflejos de cristal y

⁶²⁹Man Ray en De Haas, *Cinéma Intégral*, 162-163.

⁶³⁰De Haas, *Cinéma Intégral*, 232.

metal trabajan la misma estética que los *Cinq minutes de cinéma pur* (1925) de Chomette, quien combina imagen negativa y positiva, de objetos metálicos y de cristal descontextualizados y sobredimensionados con imágenes de un bosque. Aquéllas de juegos de luces y sombras se emparentan con el *Ein Lichtspiel* de Moholy-Nagy.

Emak-Bakia incluye imágenes de naturaleza que tienden a la abstracción por la velocidad, imágenes y reflejos hipnóticos de un acuario y ondulaciones o imágenes marítimas que responden a distintos momentos rítmicos de la película. Las secuencias de abstracciones acuáticas son recurrentes en películas figurativas como *Regen* (1929, Ivens) o en películas narrativas como *Finis Terrae* (1929, Epstein), incluso hay una película americana, *H₂O* (1929, Steiner) que explora ritmos, movimientos y dinámicas emocionales por medio del agua en distintas situaciones: olas suaves, olas potentes, en manantial, en desembocadura...

“El mar es un medio privilegiado para el modernismo, por su aislamiento perfecto, su separación de lo social, su efecto de repliegue sobre sí mismo y, por encima de todo, su apertura a una plenitud visual que es en cierto modo elevada y pura, a una uniformidad ilimitada que se pierde en la nada, en el no-espacio de la privación visual. Lo óptico y sus límites”⁶³¹.

El agua es uno de los elementos clave de las abstracciones que Henri Storck presenta en *Images d’Ostende* (1929). Aparece el efecto del viento en el agua, en la arena y en la espuma; las olas y sus movimientos, (a veces acelerándolos, haciéndolos reversibles, potenciando su expresividad), y lo más interesante es que muestra una naturaleza en abstracción rítmica pero afectada por la actividad humana, la suciedad de la espuma y la basura meciéndose en el agua del puerto son dos materializaciones de esta idea. Otro filme de abstracciones exclusivamente naturales es *Das Wolkenphänomen von Maloja* (1924, Arnold Fanck) en el que se siguen los cambios de las nubes y la luz desde las montañas.

Volviendo a Man Ray y Moholy-Nagy, no hay duda de que lo más interesante de sus imágenes es la anulación radical del tiempo y de las dimensiones espaciales, reduciéndolas a contrastes rítmicos y lumínicos, sin necesidad de recurrir a la

⁶³¹Krauss, *El inconsciente óptico*, 14.

forma. Las formas se simplifican y evanescen, no hay rugosidad ni peso. Éstas se desmaterializan en la luz, lo que a la vez nos muestra la materialidad formativa de la imagen mecánica fotográfica. Para ambos esta forma de trabajar suponía una liberación de los medios tradicionales, ni pincel, ni cámara. Moholy-Nagy desarrolló una máquina para generar las luces y las sombras que serían filmadas. Man Ray, así como en su pintura aerográfica, colocaba un objeto y dejaba que la luz marcara su contorno. Jean-Michel Durafour aseguraba en este sentido sobre el cine de Man Ray:

“Todas [sus películas] trabajan para romper el vínculo *subjectivo* sobre el que reposa tradicionalmente la *mimesis* para poner en el centro de sus preocupaciones el *automatismo*: bien sea comprendido en una acepción física (dadaísta) en *Le retour à la raison*, bien que se desplace, posteriormente, con el surrealismo, hacia una magnitud más psicológica (el inconsciente)”⁶³².

La base de su cine abstracto radica para Man Ray y Moholy-Nagy en la luz. Algunas películas de tendencia abstractizante utilizan también la luz como *Les nuits électriques* (1930, Deslaw). El empleo de neones luminosos en la noche es un desafío a los ritmos naturales ya que la luz eléctrica ha permitido a la ciudad trascender los ritmos naturales de día/noche, la idea del tiempo tradicional es abolida también por este tema fílmico.

Ese automatismo más bien dadaísta de los dos primeros filmes de Man Ray y del primero de Moholy-Nagy genera imágenes sin rugosidad, sin cuerpo, una serie de sombras de luz. Esto supone la anulación de la perspectiva, tercer eje temático de este apartado. Y el ataque a la perspectiva supone también un desafío a todo un sistema epistemológico construido alrededor de la idea de un espacio homogéneo, regularmente ordenado y preparado para una visión antropocéntrica e individualista.

Moholy-Nagy afirma su voluntad de producir nuevas imágenes y no de reproducir imágenes ya existentes por medio de “aparatos nuevos, en primer

⁶³²Jean-Michel Durafour, “Man Ray: Voir le cinéma en peinture” *Ligeia. Peintres cineastes* 97,98,99,100, (enero-junio 2010): 66.

lugar (...) y después anulando la representación basada en la perspectiva. Aparatos basados en leyes ópticas diferentes a las de nuestros ojos”⁶³³.

Cuando Martin Jay analiza los cambios en la noción de visión en el pensamiento francés en su libro *Ojos abatidos*, establece la importancia epistemológica de la generalización de la perspectiva.

“[La perspectiva] se convirtió en la cultura visual naturalizada del nuevo orden artístico.

Lo que vuelve a este acontecimiento especialmente importante es que pasó lo mismo con el nuevo orden científico. En ambos casos el espacio se vio desprovisto de su significado sustantivo para convertirse en un sistema ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas. Como tal, era menos el escenario donde desarrollar una narración, que el eterno recipiente de procesos objetivos”⁶³⁴.

El desafío que establece el cine abstracto a esa teoría del conocimiento abstractizada por medio de coordenadas intercambiables, es la profundización hasta el absurdo en ese sistema para anular toda temporalidad y abolir su sistema de comprensión del mundo. La posibilidad de narración quedaba también anulada y, por cierto, también el punto de vista único e individualista que proponía el sistema de conocimiento perspectivista. El cine influido por el cubismo como el de Léger o por el cine de nuevas visiones como el de Moholy-Nagy, acaba con la perspectiva monocular y con la idea de un único punto de vista que sostiene el sistema epistemológico perspectivista. Las imágenes se sitúan en lugares insólitos del cuadro, el espectador con la cámara móvil se encuentra en lugares que no son un centro privilegiado de observación, las cosas están muy cerca, le agreden, se muestran extrañas fuera de la perspectiva tradicional. En lugar de limitar el mundo visual al campo visual, se lleva hasta el extremo de sacarlo de cualquier realidad visual concreta, de llevar la abstracción al punto de anular la perspectiva.

“Si el espectador era ahora el centro privilegiado de la visión perspectiva, es importante subrayar que su punto de vista era

⁶³³Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, 89.

⁶³⁴Jay, *Ojos abatidos*, 47.

justamente eso: un ojo fijo, inmóvil, monocular (para ser más precisos, un ojo abstracto), más que los dos ojos estereoscópicos y activos de la visión real y corporal, que nos permiten una percepción en profundidad. Esa asunción condujo a una práctica visual donde los cuerpos vivos del pintor y del espectador se ponían entre paréntesis, al menos hipotéticamente, a favor de un ojo eternalizado por encima de la duración temporal”⁶³⁵.

La perspectiva suponía la creación de un espacio homogéneo y regularmente ordenado; “una noción de espacio no sólo compatible con la ciencia moderna, sino también, se ha dicho, con el sistema económico emergente al que nosotros damos el nombre de capitalismo”⁶³⁶.

El cine abstracto de formas gráficas que se desarrollan en el espacio atacaba también a la perspectiva. Las figuras abstractas se desarrollan en un entorno plano en el que apenas hay ilusión de profundidad posible y cuando ésta aparece, por ejemplo en el *Rhythmus 21* de Richter, es para evidenciar el engaño: es sólo un cambio de color y no profundidad. El ataque radical a la perspectiva y a la ilusión óptica del cine es un desafío a una cierta epistemología y a una cierta organización visual del entorno que lleva aparejada la idea de perspectiva. Se había naturalizado una práctica visual concreta, se le había dado el estatuto de natural cuando, en realidad, era histórica.

Es Duchamp, investigando como alcanzar la cuarta dimensión espacial en el cine quien da una vuelta más a la reflexión sobre la perspectiva y el cine. Marcel Duchamp en 1926 filma *Anémic Cinéma*. En un plano frontal inmóvil van girando algunos discos *ópticos* (*rotorelieves*), con efectos generados por espirales o con frases escritas. Los discos ópticos generan una profundidad ajena al cine.

De una manera aparentemente más intuitiva y menos crítica, Fischinger había conseguido algo similar en sus *Espirales* (1924-1926). Las espirales ocupan toda la pantalla, giran a distintas velocidades y combinan colores, formas y dirección. Generan una sensación de profundidad gracias a su movimiento pero Fischinger

⁶³⁵Ibídem, 49.

⁶³⁶Ibídem, 51.

no las frena para demostrar el juego óptico y las limitaciones del cine ni emplea ironía alguna ni en el título, ni en los planos, ni en los componentes textuales.

La película de Duchamp va más allá. A simple vista parece un filme estéticamente plano, sin mayor interés que una serie de calambures y juegos de palabras dando vueltas. El propio título de la película es también un juego de palabras *anémic* leído al revés es *cinéma*. Pero lo importante del título es que nos explica la idea fundamental de la película: el cine es anémico porque no da profundidad de visión y porque no es más que una ilusión óptica de movimiento, una sucesión de imágenes fijas que generan la ilusión del movimiento pero que no llegan a restituirlo. La demostración de esta anemia del cine se produce cuando Duchamp hace parar uno de los *rotorelieves*, en ese momento la sensación de profundidad desaparece al instante. Los *rotorelieves* carecen de profundidad si el movimiento se para.

Duchamp trabaja sobre una visión bergsoniana del cine. El movimiento no es reproducido por el cine, sino que lo que se reproduce es la percepción de ese movimiento⁶³⁷. Los cortes no significativos del devenir del tiempo se suceden equidistantemente, gracias a un tiempo homogéneo y abstracto, esto es, a unas perforaciones equidistantes en el celuloide.

La mecánica de la máquina fílmica se convierte en una “metamecánica” de un movimiento imaginario, que es el de los fotogramas inmóviles que generan ilusiones ópticas. La película nos acerca los inventos y juegos ópticos precinematográficos para poner en evidencia sus limitaciones ópticas del cine en la recreación de las coordenadas espaciales y temporales, pero lo hace a modo de elemento reflexivo. “Esto le da al cine, en términos de su aparato, el estatus no de un juguete óptico sino que hace que esté disponible como juguete filosófico, una máquina que transforma la energía útil de ruedas dentadas y cintas de transmisión en una energía de simulación ilusionista”⁶³⁸.

Anémic Cinéma es por estos motivos una película metacinematográfica según Guy Fihman⁶³⁹, quien asegura que Duchamp hizo el filme tras tener que

⁶³⁷Gilles Deleuze, *Cine 1: Bergson y las imágenes* (Serie Clases. Buenos Aires: Cactus, 2009), 27.

⁶³⁸Tomas Elsaesser, “Dada/Cinema?” en *Dada and Surrealist Film*, Kuenzli (ed), 23.

⁶³⁹Guy Fihman, “Un cas de méta-cinéma: *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp” en

abandonar su proyecto de una película estereoscópica. Así *Anémic Cinéma* es una especie de diagnóstico de los problemas que le planteaba el medio fílmico.

Marcel Duchamp estaba muy interesado en la teorías de la cuarta dimensión euclidiana, es decir, desde el punto de vista de las matemáticas y no desde el punto de vista de la física. La teoría de la cuarta dimensión en la física se relaciona con la teoría de la relatividad y tenía muchos seguidores en el cine de vanguardia como Epstein o Vertov. Pero Duchamp se interesaba por el espacio, por esa cuarta dimensión matemática que podría también en práctica en su última obra *Étant donnés* (1946-1966), obra que, además enuncia como si se tratara de un problema matemático⁶⁴⁰. Lo que es especialmente interesante de *Anémic Cinéma* es que la limitación de la profundidad podría haber sido solucionada con una simple ilusión óptica conseguida estáticamente por medio de la perspectiva, pero él quiere superar la perspectiva y generar una cuarta dimensión en un medio bidimensional empleando el movimiento. El movimiento en el cine de Duchamp genera la cuarta dimensión, no puede existir la tercera dimensión, esto es la profundidad, si el movimiento se para. No hay tercera dimensión sin la cuarta en el cine. La perspectiva ha dejado de importar, el arte ha de ser no retiniano, el tiempo ya no existe como dimensión a parte del espacio, el tiempo al desplazarse genera el espacio. La abstracción ha hecho que el tiempo se anule.

2.10 El tiempo mecanizado: el ritmo engendra conciencia

Walter Benjamin recogía en sus notas para el *Libro de los Pasajes* la inquietud que provocaban los nuevos objetos mecánicos, en especial los autómatas, a finales del s.XIX, citando al escritor alemán Paul Lindau en *Der Abend* (1896): “No tiene usted idea de lo que repugnan estos autómatas y muñecos, como se respira hondo cuando en esta sociedad uno encuentra una naturaleza plena”⁶⁴¹.

Colloque L'Analyse de film en acte. INHA, Paris VIII. 10 y 11 de mayo de 2010. París.

⁶⁴⁰“Étant Donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage” esta enunciación de problema matemático podría traducirse al castellano por “tenemos una cascada y una luz de gas...”. Y a continuación se pediría un cálculo; la suma de esos elementos se produce al mirar por la mirilla de la instalación, esa cuarta dimensión arrebatada en este caso al plano inmóvil.

⁶⁴¹Paul Lindau en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 702 [Z1,5].

Esta cita muestra la inadaptación a la naturaleza mecánica de la modernidad. Los espacios que se transitaban comenzaban a rebosar de nuevas máquinas de producción y de nuevos objetos de consumo, fruto de la rapidez productiva; una segunda naturaleza se constituía ante los ciudadanos modernos. Así, en el trabajo el ritmo productivo pasó de los ritmos naturales a los mecánicos más acelerados y homogéneos, la vinculación con el espacio habitado se temporalizó en función de los medios de transporte y las relaciones sociales hubieron de adaptarse a unos entornos espaciales y temporales mecanizados.

Esta nueva relación que se estableció en la modernidad entre las personas y las cosas produjo una “desazón del hombre frente a la inquietante metamorfosis de los objetos más familiares”⁶⁴². El nuevo modo de producción masiva y no artesanal confrontaba al hombre con un aluvión de objetos con los que no le resultaba fácil relacionarse. Estos nuevos objetos imponían sus ritmos.

“¿Acaso sabías que la conciencia es hija del Ritmo? (...). Si la conciencia es hija del Ritmo, todas las cosas son conscientes porque todo tiene movimiento, y todo movimiento es rítmico”⁶⁴³. Ambroise Bierce localizaba en su relato *El maestro de ajedrez de Moxon* (1909) la existencia de vida en el ritmo⁶⁴⁴. En la época moderna la vida es definida por el ritmo; los seres y las máquinas que pueblan la ciudad se adaptan al entorno a través de la modulación de las relaciones entre movimiento y tiempo. La homologación de sus ritmos con los del entorno los integra en ese ámbito, deviniendo así segunda naturaleza. El dominio ideológico y social de la idea de un universo mecánico genera la idea de las máquinas como seres vivos y más perfectos que el hombre.

En este contexto de desazón moderna, aparecen dos figuras que son un intento de adaptación mediante la integración en esa segunda naturaleza, son el hombre mecánico y el autómeta.

⁶⁴² Agamben, *Estancias*, 93.

⁶⁴³ Ambroise Bierce, “El maestro de ajedrez de Moxon” en *El rival de Prometeo. Vidas de autómetas ilustres*, Sonia Bueno y Marta Peirano (eds.) (El Panteón portátil de Impedimenta. Madrid: Impedimenta, 2009), 136-137.

⁶⁴⁴ Si bien no se ha de perder de vista que lo que Bierce escribe es ficción, esta caracterización rítmica de la vida ha sido empleada como veremos por muchos de los que reflexionaron sobre la relación de los dandis, los hombres mecánicos y los autómetas con el entorno moderno.

El hombre mecánico quiere integrarse en los tiempos que marca la nueva producción, para ello adquiere partes de máquinas como prótesis que lo integren y potencien su control sobre las cosas del entorno. Es un híbrido entre humano y máquina, en su cuerpo incorpora como partes algunos de esos objetos que desea controlar para comprender mejor su funcionamiento y en su mente introduce esos ritmos con los que quiere acompañarse para acoplarse mejor a la modernidad.

El autómatas ha abandonado por completo las cadencias humanas, sólo se rige por ritmos mecánicos. El autómatas se desprende de lo inútil humano para entrar en el reino de las máquinas. Al renunciar a su humanidad, el autómatas deja de estar afectado por la temporalidad histórica, se halla en un estado de alienación temporal y rendición definitiva al ritmo productivo. El autómatas disuelve lo humano para convertirse en una vida artificial y consigue así un control absoluto de su entorno objetual porque él mismo es un objeto; el dominio de la segunda naturaleza sólo es posible si se pasa a formar parte de ella.

La mecanización del tiempo en el cine de vanguardia se presenta a través de los autómatas y de los hombres mecánicos con connotaciones variables entre los opuestos de loa y crítica a la modernidad. Sin embargo, en este cine aparece el opuesto dialéctico a ambos, el dandi, que se opone a la mecanización del tiempo por medio de su desperdicio, de su lentitud y de su mirada al pasado. Las relaciones que se establecen al pensar estas tres figuras en continua relación y oposición en el contexto moderno son muy productivas y por eso las trabajaremos juntas.

El dandi rechaza las novedades con el objetivo de lograr el control absoluto de su cuerpo en la relación con los objetos; el dandi lucha contra la heterogeneidad de lo moderno con la elegancia, cuyo “principio constitutivo es la unidad”⁶⁴⁵. Establece así, un “elevado concepto de orden y de armonía, destinado a conferir poesía a las cosas”⁶⁴⁶. El dandismo es, en suma, una reacción antiburguesa a la modernidad que, con una pura actitud de culto a lo inútil y con unos ritmos morosos que fomentan la inadaptación, pretende una resistencia a lo nuevo,

⁶⁴⁵Honoré de Balzac, “Tratado de la vida elegante” en *El Dandismo*, Salvador Clotas (ed.) (Barcelona: Anagrama, 1974), 53.

⁶⁴⁶Ibídem, 38.

sabiéndose ya una figura en el ocaso de sus tiempos. Su tiempo es el pasado.

“La degeneración implícita en la transformación del objeto artesanal en artículo de masas se manifiesta cotidianamente para el hombre moderno en la pérdida de la desenvoltura respecto a las cosas (...) A unos hombres que habían perdido la desenvoltura, el dandy [sic⁶⁴⁷] que hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas, que va más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio. Es el redentor de las cosas, el que borra, con su elegancia, su pecado original: la mercancía”⁶⁴⁸.

Si el malestar de los hombres respecto a los objetos se origina en la nueva naturaleza de mercancía que tienen los objetos producidos en el capitalismo, como Agamben sugería, el hecho de que la mercancía sea el epítome del sistema económico nos sugiere que las actitudes temporales propias del hombre mecánico, del autómatas y del dandi tienen ver con la posición que ocupan en el sistema económico. Así, la temporalidad que cada figura construye es consecuente con las relaciones que establece con la mercancía.

La posición frente a la mercancía no es otra cosa que una posición ideológica frente al modo de producción. El dandi se relaciona con la mercancía haciendo “transparente su carácter de fetiche”⁶⁴⁹, rechazando tanto el valor de uso como el valor de cambio, superando ambos en aras de una futilidad, a partes irónica, a partes elegante. “A la acumulación capitalista del valor de cambio y al goce del valor de uso del marxismo y de los teóricos de la liberación, el dandy y la poesía moderna oponen la posibilidad de una nueva relación con las cosas: la apropiación de la irrealidad”⁶⁵⁰. La relación del dandi con los objetos nos permite explorar sus puntos de encuentro y sus divergencias tanto con el socialismo (y los hombres mecánicos) como con el arte moderno (y sus manifestaciones vanguardistas).

⁶⁴⁷La adaptación de la voz inglesa *dandy* a la lengua castellana es dandi. La mayoría de textos emplean, sin embargo, *dandy*. Respetaremos esa ortografía en las citas de esos textos.

⁶⁴⁸Agamben, *Estancias*, 94.

⁶⁴⁹Ibídem, 102.

⁶⁵⁰Ibídem, 97-98.

La inutilidad y la inmoralidad del dandismo se revela en su relación con el tiempo y con los objetos. Su ostentación desafía a la cosmovisión del tiempo y de los objetos tanto del capitalismo como del socialismo.

“Pero ¿qué fue el dandismo, sino una reacción antiburguesa y antipuritana? La postura exquisita e impertinente de Jorge Brumell ¿no habría de exasperar y desesperar a las *round heads* británicas, singularmente por su inutilidad y su inmoralidad? ¡Miren ustedes por dónde, del mismo hecho nacen dos fenómenos tan opuestos y tan irreconciliables, como dandismo y socialismo! A lo largo del s.XIX, pujante el uno cada vez más, extinguiéndose el otro, corren sin embargo, paralelos.”⁶⁵¹.

El significado del dandi, el hombre mecánico y el autómatas en el cine de vanguardia varía en función de los factores históricos, ideológicos y sociales del contexto que la sociedad en que se producen. El dandi en el ámbito francés y en el alemán resiste con desprecio ante un sistema capitalista que lo ha superado; en el contexto soviético se lo presenta, sin más, como un reaccionario que no quiere ceder la libertad del exotismo en aras de conseguir el socialismo. En cuanto al hombre mecánico y el autómatas en Francia y Alemania, no son más que dos fases de la sumisión y la dejación de la voluntad del trabajador para sobrevivir en el mercado laboral. Si nos fijamos en exclusiva en el contexto de una Alemania derrotada en la I Guerra Mundial, el hombre mecánico es también el despojo reconstruido con prótesis reemplazables por un estado capitalista que envía a sus hombres a la muerte o a la desmembración. En el entorno soviético, encontramos que el hombre mecánico es el *hombre nuevo*; el hombre mecánico adquiere las connotaciones positivas de constructor del socialismo.

El socialismo y el dandismo desarrollan entonces actitudes de reacción ante la mercancía. El socialismo lo hace desde la crítica de un valor de cambio fetichista, explotador y falaz al que el capitalismo enajena el valor de uso en aras de la acumulación; el dandismo reacciona desde una posición aristocrática, que desdeña el valor de uso y el valor de cambio puesto que cualquier objeto

⁶⁵¹ Gonzalo Torrente Ballester en el epílogo de Jules Barbey d’Aurevilly, *El Dandismo* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1948), 148.

sólo funciona si está integrado estéticamente como parte de un todo elegante y pleno de armonía superficial. Y si bien la oposición de ambos al capitalismo es simétrica, sus ritmos son opuestos. El dandi postula el ritmo lento y moroso de un aristócrata desclasado que puede desperdiciar horas y horas en la *toilette*.

La crítica a la mercancía desde una óptica socialista toma como emblema al hombre mecánico en la zona soviética (un trabajador revolucionario que desarrolla ritmos frenéticos para acercarse a la construcción de la nueva sociedad) y al autómatas en la zona capitalista, un trabajador deshumanizado por haberse adaptado forzosamente a los ritmos productivos. Un hombre liberado de la mercancía, de los ritmos de producción, y de las necesidades de integración en esferas sociales elevadas no suele aparecer más que quizás en el surrealismo, donde se lo libera de este tipo de relaciones para destacar su sumisión a otras sobrerreales.

Desde el siglo XVIII hasta el XX las reflexiones sobre la relación entre la vida artificial y humana fueron aumentando en número y diversidad. Desde el campo de la filosofía y la ciencia, trasladaron sus inquietudes a la literatura, los periódicos y la cultura visual. La novela *El maestro de ajedrez de Moxon* (1909) de Bierce es un buen ejemplo de este imaginario:

“No existe nada que pueda considerarse materia muerta e inerte: todo está vivo; todo está imbuido de fuerza actual y potencial; todo está sometido a esas fuerzas en su entorno y es susceptible de contagiarse de aquellos que son más potentes o sutiles y que se hallan en organismos superiores cuando entran en relación con ellos, o del hombre que lo ha diseñado como un instrumento de su voluntad”⁶⁵².

Los años 20 suponen el clímax de este imaginario, en el cine, en las artes plásticas, en la cotidianeidad de la ciudad. El hombre mecánico, el autómatas y el dandi movilizan reflexiones que contribuyen al desarrollo de algunas técnicas artísticas como el extrañamiento de los objetos y su cuarentena contextual. Por una parte tenemos la reducción al absurdo del objeto como crítica a la

⁶⁵²Bierce, “El maestro de ajedrez de Moxon” en *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 134.

mercancía, al capitalismo y a su fantasmagoría (Grandville, Haussmann, Höch, Heartfield...). Y por otra parte, a un grupo de artistas comunistas en busca de un nuevo tipo de objetos, objetos que se comportasen como camaradas; este grupo no dudaba en ridiculizar la mercancía cuando, aún en zona socialista, se trataba de emular la proliferación capitalista (en especial hablamos de Rodchenko y de sus colaboraciones publicitarias con Mayakovski).

La crítica objetual se trabajaba en el ámbito de la imagen y también de la literatura moderna. Los formalistas se propusieron trasladar al cine sus teorías de una semántica poética que ha de ser forzada para generar la nueva poesía. Las deformaciones, las tomas inesperadas de objetos transformarían lo real en material artístico⁶⁵³, y contribuirían a renovar la visión del mundo. También la poesía moderna, el cine y el dandi se relacionan, Agamben aclara la relación entre las técnicas de la poesía moderna y el dandi:

“Para Baudelaire como para el dandy, la función utilitaria es ya una relación enajenada con el objeto pareja a la mercantilización. La lección que legó a la poesía moderna es que la única manera de superar la mercancía era llevar hasta el extremo sus contradicciones, hasta el punto en que quedaría abolida en cuanto mercancía para restituir el objeto a su verdad (...) y así como sólo a través de la destrucción consagra el sacrificio, así sólo a través del extrañamiento que la hace inasible y de la disolución de la inteligibilidad y de la autoridad tradicionales la mentira de la mercancía se trasmuta en verdad”⁶⁵⁴.

El extrañamiento se presenta pues como integración del objeto en un nuevo contexto y como destrucción de los lazos anteriores. Se libera a los objetos y se hace consciente al público del lugar central de los objetos en su relación con el entorno. Emerge así más claramente el carácter inquietante de los nuevos objetos. Este carácter inquietante se relaciona con la duda sobre la vida de lo inorgánico. “El desasosiego del hombre respecto a los objetos que él mismo ha reducido a “apariencias de cosas” se traduce (...) en la sospecha de una “posible animación de lo inorgánico” y en la reevocación en la duda del lazo que une a cada cosa con

⁶⁵³ Albera, *Los formalistas rusos y el cine*, 25.

⁶⁵⁴ Agamben, *Estancias*, 97.

su propia forma, cada criatura con su ambiente familiar”⁶⁵⁵. Este tema deviene central en el dadaísmo y el surrealismo; por una parte se relaciona con el trabajo sobre el cuerpo humano como máquina o como objeto compuesto, y por otra parte, con la importancia de los objetos inquietantes en sus obras.

En cuanto al cuerpo como máquina u objeto, son recurrentes los trabajos de trasposición de rasgos humanos a los objetos y viceversa. Bajo este precepto hallamos propuestas diversas como los maniquís, la sexualización de las máquinas o la mecanización del sexo. En relación a los maniquís encontramos su descontextualización y adorno (como en la *Exposición Universal del Surrealismo* en 1938), su descomposición por partes (Léger, *Atget*) o su descomposición y recomposición (*The petite-Bourgeois Philistine Heartfield Gone Wild. Electro-Mechanical Tatlin Sculpture*; Heartfield y Grosz, 1920). Se trabaja también sobre la mecanización de partes del cuerpo (*Cabeza mecánica: el espíritu de nuestros tiempos*; Hausmann, 1920). Y tiene un lugar destacado la sexualización de los objetos y de las máquinas, algo fundamental en el trabajo de Picabia (*Parada Amorosa*, 1917).

Este aspecto conecta con la importancia de los objetos en sus obras. Dadaísmo y Surrealismo conferían a los objetos encontrados o fabricados un lugar capital en sus trabajos, pues partían de la idea de que para cargarlos de significado, tan sólo tenían que ser recontextualizados (por ejemplo, *La Fontaine* de Duchamp). Ambas vanguardias trabajaban sobre lo inquietante de los objetos, sobre las otras (super) realidades posibles para cada objeto y probaban a ridiculizarlos y a descontextualizarlos constantemente en forma de fotomontajes, de cadáveres exquisitos, de *ready-mades*, etc. Empleaban lo real material como materia prima en busca de una especie de sobrerrepresentación que delatara que ese objeto ocultaba más de lo que representaba cuando se lo integraba indiferenciadamente otro contexto. “El *collage*, quintaesencia del objeto artístico abstracto, es de cierta manera el avatar sobre-representativo. Diría que el *collage* es la parodia (no la *payasada*, que funcionaría en sentido opuesto) de la pintura, su prolongación aumentativa, su teatro”⁶⁵⁶.

Esa actitud de cautela ante los objetos se revela como similar entre estas

⁶⁵⁵Ibíd., 100.

⁶⁵⁶Denis Roche en John Heartfield, *Photomontages antinazis* (París: Du Chêne, 1972), 4.

vanguardias y el dandi; pueden incluso citarse algunas obras que, siguiendo principios formales del dadá como el fotomontaje, nos hablan del dandi, es el caso del *collage* de Hannah Höch titulado *Da-Dandy* (1920) o del irónico texto de Hausmann en el que habla de los problemas que la moda alemana plantea a la sencillez de la elegancia⁶⁵⁷.

Las actitudes rítmicas, temporales y de relación con los objetos que plantean el hombre mecánico, el autómeta y el dandi muestran la heterogeneidad de la vivencia temporal en la modernidad. El cine de vanguardia capta estas actitudes y potencia sus significados con por medio de un tratamiento formal que las intensifica. El significado de sus usos no es monolítico pero básicamente puede dividirse en una loa a la modernidad; en la profundización en lo inquietante; y en la crítica a la sumisión del hombre a los ritmos productivos; que se bifurca en una profundización en el autómeta, y en otra en el dandi.

La fascinación por el dinamismo de la modernidad y su energía transformadora se visualiza en la figura del hombre mecánico y en la de los objetos autómetas. El cineasta soviético Dziga Vertov, influido por el Futurismo y el Constructivismo, formulaba su idea del *hombre nuevo* socialista, cuya transformación consistiría en su acercamiento a lo mecánico en cuanto a su eficiencia, a sus ritmos y a sus capacidades. En sus películas expresaba visualmente estas ideas, en sus manifiestos cinematográficos lo desarrollaba literariamente y a partir de la visión que tenía de su propio oficio de cineasta revolucionario trataba de generar una simbiosis con la máquina y de devenir él mismo en un ojo mecánico.

En el año 1922 Dziga Vertov publicaba el manifiesto NOSOTROS en el primer número de la revista *Kino-phot*.

“NOSOTROS no queremos por ahora filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos.

A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto.

Descubriendo el alma de la máquina, enamorando al obrero de

⁶⁵⁷Hausmann publica en el año 1924 su texto *Moda* en la revista *G* dirigida por Richter. Edición completa del texto “Fashionable Ladies, Dada Dandies” *Art Journal* 54, n° 1, *Clothing as Subject* (Primavera, 1995): 46-50.

su herramienta, a la campesina de su tractor, al maquinista de su locomotora.

Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, asimilamos los hombres a las máquinas, educamos hombres nuevos.

El *hombre nuevo*, liberado de la impericia y de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films”⁶⁵⁸.

Los principios cinematográficos y políticos que condensó en esta literatura provocadora los materializa en muchos de sus filmes como *Adelante soviets* (1926) o *El decimoprimer año* (1928); sin embargo, su aplicación más perfecta llega en 1929 con *El hombre de la cámara*. La estructura de sinfonía urbana le permite trabajar la idea de una ciudad orgánico-mecánica, en la que cada pieza humana y cada pieza de maquinaria están coordinadas con la exactitud de un reloj. Los hombres y las máquinas conviven y trabajan adecuándose a unos mismos ritmos y constituyen una ciudad moderna que es percibida como un gran hombre mecánico, un híbrido entre lo orgánico y lo no vivo. El medio ideal de la segunda naturaleza: la ciudad.

Esta estructura de sinfonía urbana la usó también Ruttmann para *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) pero la lectura que genera es totalmente distinta. Ruttmann presenta la ciudad como gran mecanismo arrollador que acaba con la humanidad del hombre, muy al contrario que la visión de Vertov, quien muestra el buen clima de convivencia entre hombres y máquinas.

La compenetración entre hombres y máquinas en *El hombre de la cámara* (1929) se traduce en la generación de hombres y mujeres mecánicos que son extensiones de las máquinas, o las máquinas de ellos. Hay un par de secuencias especialmente expresivas desde el punto de vista formal y conceptual de esta idea que transita todo el filme. Una de ellas se produce en el momento álgido de la jornada laboral en el que las mujeres trabajadoras funcionan a un ritmo frenético, acompasado con las máquinas más veloces, los planos son cada vez más cortos, el tempo está acelerado y la música cada vez es más eufórica. Una mujer produce las cajas de tabaco a un ritmo sobrehumano, la máquina va vertiginosamente y ella le sigue

⁶⁵⁸Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 154-155. Cursiva del autor.

el ritmo; el montaje intercala a las telefonistas captadas en un plano angulado que aumenta la sensación de zozobra, conectan y desconectan llamadas en la centralita mientras la música nerviosa introduce ruidos telefónicos; aparecen también imágenes de mujeres que escriben a máquina, del hombre de la cámara filmando, de costureras y de obreros de industria pesada, todo ello en un clímax rítmico en la que la aceleración de las imágenes y de su montaje llega a los umbrales de la perceptibilidad. Humanos mecánicos y máquinas están en perfecta armonía para la construcción del socialismo soviético, que priorizaba, como se ve en las imágenes, un aumento de la productividad, no sólo en el campo de la industria pesada, sino también en la de consumo o en la de las comunicaciones.

Vertov fomenta en sus imágenes la creación de hombres y mujeres completados por tecnología, se centra en especial en el ámbito productivo y en el perceptivo. En el productivo son muchas las imágenes de trabajadores como extensiones de sus máquinas, destacaremos en concreto una imagen que aparece en la parte final de la película, en la que el triunfo sobre el tiempo y el espacio se presenta con satisfacción a través de una mujer hiladora mecánica que aparece jubilosa. Vertov coloca la imagen de la hiladora mecánica funcionando y le superpone la cara de la mujer que la maneja, sonriendo. Esta imagen de la trabajadora en simbiosis con su máquina es muy similar temática y compositivamente al fotomontaje había hecho Klutis dos años antes para la cubierta de *Tratado para la formación profesional de las mujeres* (1927).

En el imaginario de Vertov aparecen hombres mecánicos de índole perceptiva. En *Adelante Soviet* (1926) la cabeza de un hombre comienza a superponerse con una máquina simbolizando el funcionamiento cerebral mejorado. Otros hombre mecánicos perceptivos de Vertov tienen que ver con como entiende su oficio. El cine-oreja está presente en la secuencia de *El hombre de la cámara* de escucha radiofónica en el club de trabajadores o en el *Cine-ojo* en la secuencia de la escucha callejera. Este interés se relaciona con sus experimentaciones sonoras previas a su entrada en el cine y también tiene que ver con sus esfuerzos por sonorizar el cine, que conseguirá en 1930 con *Entusiasmo* (la primera o una de los dos primeras películas sonoras de la URSS). La otra imagen del hombre mecánico perceptivo es la emblemática del cine de Vertov: el cine-ojo.

El cineasta en *El hombre de la cámara* (1929) se convierte en un *voyeur* híbrido, mitad ojo humano mitad objetivo para mostrarnos la realidad como nunca hasta entonces la habíamos podido observar. Nos enseña los trabajos en la mina bajo tierra, se mete en el dormitorio de una obrera, nos muestra las vías bajo el tren cuando este circula a toda velocidad, se inmiscuye en la habitación de una parturienta y vemos nacer a un bebé... Y todo ello gracias a la prótesis potenciadora visual que es la cámara. Para Vertov convertirse en un cineasta mecánico, en un cine-ojo le permitía superar “las debilidades del ojo humano”, descubrir nuevas “medidas del tiempo y el espacio” y ayudar a la creación de un hombre nuevo: “Yo, cine-ojo, creo un hombre mucho más perfecto que el que creó Adán”⁶⁵⁹. En *El hombre de la cámara* aparecen también la montadora mecánica. Svilova puede ver, decidir y ensamblar los trozos de película con una velocidad sobrehumana. Y un camarógrafo mecánico; vemos a Mijail Kaufman recorriendo la ciudad y siendo capaz de introducirse en sus ritmos frenéticos y tomar sus imágenes. Su sistema perceptivo ya ha mejorado debido a la máquina.

Esta función que para Vertov tenía la cinematografía revolucionaria encuentra su expresión visual en forma de hombre mecánico. El objetivo de mostrar la realidad como nunca antes había sido vista se expresa en la imagen recurrente en el filme de la superposición de un ojo y un objetivo. Los dos momentos más importantes de la película en los que aparece esta parte del hombre mecánico cineasta se encuentran al principio y al final del filme.

El primer momento se produce al amanecer, es entonces cuando el director nos explica cómo funciona la cámara para a continuación hacer aparecer la figura superpuesta de la cámara y el ojo para concluir este proceso explicativo con la idea del cineasta mecánico. La mujer que simboliza la ciudad en su amanecer se ha levantado de la cama, se ha vestido y ahora se lava la cara; al secársela abre y cierra los ojos para enfocar, la vemos a ella y lo que ve, la ventana abre y cierra las contras de madera y el objetivo enfoca. Estas tres imágenes se refieren a lo mismo y sus respectivos procesos de enfoque nos permiten ver unas flores. Dziga Vertov explica así qué es una cámara al público soviético a través del paralelismo de los ojos, la ventana y la cámara: una fisura que nos permite conocer el exterior. La ciudad continúa despertándose y la cámara filma el despertar de una mujer que duerme en la calle, es entonces cuando aparecen superpuestos el ojo y el objetivo,

⁶⁵⁹Ibídem, 163.

complementándose, potenciándose y estableciendo la perfecta adaptación entre ambos.

El otro momento se produce justo antes del rótulo de fin. La película va hacia atrás, tiempo y espacio se descontrolan y, justo antes de acabar, aparece la imagen superpuesta del objetivo y el ojo, esa mecanización de la visión es lo que ha hecho posible la película y la nuevas relaciones espacio temporales que establece. Cuando el diafragma⁶⁶⁰ del ojo-cámara se cierra se acaba el filme y vemos el rótulo de fin. Sus ideas expuestas en imágenes, coinciden con sus escritos:

“Soy el cine-ojo. Soy un constructor. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos (...) Liberado del imperativo de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo donde quiera que los haya fijado”⁶⁶¹.

Una imagen semejante podemos encontrar en *Emak Bakia* (1926) de Man Ray. El cineasta mecánico de Man Ray es un compendio de objetivos diversos en la cámara y de uno de ellos sale el ojo-objetivo, creado también por superposición de la imagen de un ojo y la de un objetivo. Sin embargo, el trabajo que Ray hace a partir de esta mecanización del cineasta es la del explorador de lo real material, no de lo real documental como Vertov. El contraplano de la imagen del ojo mecánico, aquello que filma, son los haluros de plata desplazándose por la pantalla, haluros de plata que luego devendrán margaritas. Man Ray explora lo real material que es algo que trasciende lo real documental; esos haluros de plata que al reaccionar a la luz se convierten en imágenes (margaritas en este caso) son un paso más allá de exploración de lo real visible, que desarrollaba Vertov, para explorar lo real material que configura la imagen. Man Ray abre así su *cinipoema*, como denomina a *Emak Bakia*, porque este filme mira hacia dentro de la imagen, hacia lo que la constituye, y más adelante mirará hacia dentro del

⁶⁶⁰Es en realidad un mecanismo de generar iris, por eso se halla fuera del cristal del objetivo y no en el interior, pero simboliza el diafragma cuya función y naturaleza son similares, la apertura que regula la entrada de luz, pero éste se ubica ya detrás de la óptica.

⁶⁶¹Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, 163-164.

hombre, hacia el mundo de los sueños, gracias a ojos abiertos pintados sobre los párpados cerrados de Kiki de Montparnasse que simbolizan una apertura al interior, al sueño, al inconsciente.

La relación de Vertov con la idea del hombre mecánico trasciende el oficio y llega a lo vital. Denis Kaufman se cambia el nombre por Dziga Vertov para evidenciar su filosofía política, artística y vital en defensa del constante movimiento. Nacido Denis Abramovich Kaufman en el seno de una familia judía, rusifica su nombre por Denis Akadievich Kaufman y en el año 1918 se inscribe en el nuevo registro soviético con el nombre de Dziga Vertov. Las traducciones e interpretaciones son variadas pero, de manera general, se puede relacionar con la ambición del movimiento perpetuo. Algunas versiones hablan de que su nombre se puede traducir por “¡Gira, peonza!”, otros lo relacionan con los bailes giratorios de los gitanos ucranianos y hasta hay quien sugiere que las palabras Dziga Vertov pronunciadas en ruso crean una onomatopeya similar a la del celuloide pasando a través del proyector. John MacKay nos explicaba en un intercambio de correos su hipótesis de que es Mijail Kolstov quien le da este nombre:

“Esta idea- la de que Kolstov debió de nombrar a David Kaufman “Dziga” – es una suposición mía, basada en mi percepción de Kolstov como alguien agudo e íntimo amigo de David Kaufman en sus años de juventud, y lo más importante, como alguien que sabía ucraniano (la familia de Kolstov era, de hecho, procedente de Kiev). Pese a las diversas teorías sobre el origen de “Dziga” – “danza gitana girando”, el zumbido del motor del proyector o de la cámara, etc. – “Dziga” es, de hecho, la palabra ucraniana para “peonza girando” y sólo alguien con conocimientos de ucraniano podría haberle dado este alias. Podría haber sido otra persona, desde luego, por eso dejo mi teoría sobre Kolstov como una suposición”⁶⁶².

Lo que se puede aseverar sin duda, es que la elección de este nombre supone un manifiesto vital y artístico: movimiento, búsqueda, potencia y progreso continuo y vigoroso hacia un nuevo lenguaje artístico y hacia la nueva sociedad.

Su cambio de nombre puede ser fruto del interés por el Futurismo que

⁶⁶²MacKay, *Vertov inquiries*, 12-13.

desarrolló durante su estancia en Petrogrado. Vertov se trasladó en 1914 a Petrogrado para formarse en el *Instituto Psiconeurológico de Bechterev*, allí frecuenta los cafés donde se reúne la vanguardia rusa y entra en contacto con el Futurismo. Podemos ver la influencia en su noción del hombre mecánico en las siguientes palabras de Marinetti: “Nosotros preparamos la creación del HOMBRE MECÁNICO A PARTES REEMPLAZABLES”⁶⁶³. Y así se lo propuso para sí mismo.

Esta perspectiva tiene similitudes con las ideas dos siglos antes de La Mettrie sobre el hombre máquina. En la época dorada de los autómatas, el filósofo y médico francés comparaba el organismo del hombre con un *gran reloj* y aseguraba que “el cuerpo humano es una máquina que activa todos sus resortes. Es la viva imagen del *movimiento perpetuo*”⁶⁶⁴. El materialismo de La Mettrie lo llevaba a defender la inexistencia del alma, considerándola simplemente un principio de movimiento; como hemos visto en la introducción esta idea la compartirá con él Ambroise Bierce, quien habla de la conciencia, de la vida, como *hija del ritmo*. La Mettrie lo explica de la siguiente manera:

“El hombre no es sino un animal o una sucesión de resortes que se engarzan unos con otros (...) si esos resortes difieren unos respecto a otros, esas diferencias consisten sólo en su posición y en sus grados, y nunca en su naturaleza. En consecuencia, el alma no es más que un principio de movimiento o una parte material y sensible del cerebro, que puede ser considerada, sin temor a equivocarse, como el resorte principal de toda máquina, que tiene una influencia visible en todas las partes”⁶⁶⁵.

Algunas tendencias abstractas en el cine de vanguardia comparaban el movimiento humano, el mecánico y el de la naturaleza. Estos cineastas buscaban asimilar todos los ritmos del entorno para generar una poética de la segunda naturaleza. Germaine Dulac en su película *Thèmes et variations* (1928) elabora analogías de movimiento, de ritmo y de composición con las imágenes de una

⁶⁶³Marinetti, “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, en George Sadoul, Dziga Vertov. (Paris: Champ Libre, 1971), 21.

⁶⁶⁴Julien Offray De la Mettrie, “El hombre máquina” en *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 59. Cursiva mía.

⁶⁶⁵Ibídem, 65.

bailarina, de máquinas y de vegetales. Como ya hemos visto, el montaje de estos movimientos no acaba de funcionar por su heterogeneidad en la filmación y por un montaje limitado. Dulac vuelve a intentarlo empleando música en su película *Disque 957* (1928); su objetivo era unificar sinestésicamente los movimientos artificiales y naturales por medio de ritmos musicales.

Otros cineastas profundizaron en la loa a los movimientos mecánicos. *La marche des machines* (1928, Deslaw) es una suerte de sinfonía de ritmos y movimientos mecánicos. Los únicos personajes son las máquinas, poseen vida autónoma y no sólo son productores, sino también estéticamente poderosos. Existen muchos filmes de vanguardia en los que se incluyen secuencias maquinistas de este tipo pero son parciales, Deslaw organiza una película completamente mecánica y con personajes exclusivamente mecánicos.

La idea de lo inquietante del autómatas ya aparece en su edad de oro, situada entre el s. XVIII y el s. XIX. Nacidos como resultado de los avances en el campo de la relojería, los autómatas evolucionan con el cambio tecnológico de los años 20 e inundan espacios de la vida cotidiana como escaparates y ferias. Su movilidad y su apariencia humana generan la inquietud de ver lo artificial comportarse como natural y aparece incluso el miedo a confundirlos. E.T.A. Hoffman relata en *El hombre de arena* (1816) el aciago enamoramiento del protagonista Nathanael de una muñeca autómatas sin saber de su naturaleza no humana. A raíz del relato, el autor ironiza sobre como los habitantes de la ciudad sentían una gran incomodidad debida a su dificultad para discernir lo vivo de lo mecánico: “La historia del autómatas había arraigado profundamente en sus almas y, de hecho, ahora sentían una acérrima desconfianza hasta de las figuras vivas”⁶⁶⁶.

La dificultad para establecer una línea clara entre la naturaleza y la segunda naturaleza en la modernidad es empleada por el cine de vanguardia para profundizar en lo inquietante haciendo uso de la figura del autómatas. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es uno de los ejemplos más acabados. La estructura y el tratamiento de la película se organizan de manera que a los espectadores les de la impresión de que son los autómatas y los maniqués de los escaparates quienes rigen las vidas de los ajetreados humanos. Cada cambio de momento del

⁶⁶⁶Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “El hombre de arena” en *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 203.

día, de actividad o de ritmos viene precedido por la imagen de un autómatas o de un maniquí que adelanta esa actividad, impeliendo a los humanos a seguirlo. El montaje genera en el espectador la sensación de animación de los maniquís, que parecen observar irónicamente, desde su pedestal inmóvil, su dominio sobre los humanos. La animación de lo inorgánico no sólo aparece como posible sino como institución dominante de la vida humana. Los maniquís en pijama la observan y la ciudad duerme; las persianas de algunos escaparates se levantan y la ciudad se activa; un autómatas cocinero mueve su cucharón animando a comer y la ciudad detiene su actividad para ir a comer, y así con todas las actividades. Kracauer también se había percatado de cómo en esta película “los seres humanos más bien se ven forzados a incorporarse a la esfera de lo inanimado”⁶⁶⁷.

En esta interrelación maniquí-humano tienen especial importancia las relaciones sexuales y amorosas. Describiremos tres secuencias. En la primera de ellas, un hombre y una mujer elegantes conversan discretamente en la calle, se intercala la imagen de un maniquí femenino cuyo vestido levanta el viento y la de un autómatas masculino que hace girar con el pie una rueda que insufla energía a una bombilla que se enciende; tras esta metáfora de deseo sexual inflamado, el plano siguiente muestra como ambos se van juntos. Ese mismo autómatas de la rueda y la bombilla aparece en la escena de *Berlín* descrita en la literatura sobre la película como una escena de prostitución⁶⁶⁸: una mujer vestida de negro deambula entre los escaparates mirando a la gente, entonces, elige a un hombre, lo sigue y se miran a través de un escaparate que hace esquina: la mercantilización de su cuerpo observado a través del escaparate surge efecto y el hombre va caminando rápidamente hacia ella, se encuentran y se marchan juntos. Aparece entonces de nuevo el autómatas que hace que una bombilla se ilumine moviendo una rueda. Estas dos secuencias trabajan sobre lo inquietante y hacen una crítica a la mecanización del sexo. En la tercera de las secuencias que queremos describir, Ruttmann emplea el montaje para generar de otra forma la sexualización de los escaparates. Durante el ocio nocturno intercala escaparates iluminados que presentan a mujeres maniquís vestidas con elegantes trajes de noche, a continuación de hombres vestidos de gala y luego la imagen de un

⁶⁶⁷ Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 176.

⁶⁶⁸ Janet Ward, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany* (Berkeley: University of California Press, 2001).

escaparate donde las maniquís mujeres sólo llevan ropa interior.

En estas imágenes de sexualización de los escaparates podemos ver una simbiosis del fetichismo marxista y el fetichismo freudiano. Se observa también como a través de la mecanización del sexo se transforman los tiempos y las pulsiones orgánicas en tiempos artificiales y previsibles.

El contraste en el tratamiento entre las tomas de maniquís y las de personas es significativa de la intención crítica del filme. Los maniquís y los autómatas de cada actividad están individualizados (sus rostros, sus actitudes) mientras los humanos que realizan esa acción son indiferenciables, sus rostros no se distinguen bien tanto por la distancia como por la multitud. Esto contribuye a que aumente la sensación de desasosiego respecto a la animación de lo inorgánico y a que se genere la sensación de sometimiento y de falta de autonomía de las masas humanas.

Algo similar sucede en la película de Man Ray *Les mystères du château de dé* (1929, Man Ray), película en la que la suerte de los viajeros y de los habitantes del misterioso castillo viene dada por el lanzamiento de dados que efectúan las manos de un autómata al principio y al final de la película. A partir de los resultados de la tirada de dados comienza el viaje y los sucesos del castillo. Encontramos la misma sugerencia que en la película de Ruttmann: el destino de los hombres viene dado por la actitud de los autómatas.

En estas dos películas se trabaja la idea no sólo de la animación de lo inorgánico sino del dominio de los seres inorgánicos sobre la vida azarosa de los hombres. Estas imágenes generan en el espectador lo que Freud definió como *lo siniestro* en un artículo que escribió en 1919 a raíz de la lectura del cuento de Hoffman con el que abrimos el apartado, *El hombre de arena*. Freud recoge las reflexiones de Jensch sobre aquello que genera por excelencia la sensación de lo siniestro, a saber, la aparente animación de lo no vivo. Freud sugiere que “lo siniestro causa espanto, precisamente porque no es conocido, familiar (...), es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro”⁶⁶⁹.

La preeminencia del maniquí a semejanza del humano como elemento cotidiano

⁶⁶⁹Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 215.

en la calles era relativamente nueva, pues como hemos visto se extienden a partir de los años 20. Incrementa esa cualidad inquietante el hecho de que los escaparatis empiecen a vincularlos con actividades específicamente humanas y no los empleen solamente para mostrar la ropa. A partir de aquí, los cineastas intensifican esta relación para hacer sentir al espectador que los maniquís se adueñan de las actividades más específicas de ser humano (amor, socialización, comida) y que habitan la ciudad de la misma manera que ellos pero desde una posición de privilegio visual y social: el escaparate. Otra sensación que se acaba generando es la del control de los aspectos diarios de sus vidas por los maniquís, como hemos visto en *Berlín*. El situar a una producción material destinada a exhibir ropa (los maniquís) en situaciones humanas viene a ser una forma de extrañamiento. De esta forma se genera la duda sobre la animación de lo inorgánico. Freud recordaba en su artículo sobre lo siniestro como Jensch destacó como caso por excelencia de lo siniestro la “duda de que un ser aparentemente inanimado, sea en efecto viviente; y a la inversa de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”⁶⁷⁰.

Los autómatas musicales de la feria de *Coeur Fidèle* (1923, Epstein) son turbadores. El montaje que los intercala en distintas tomas y fases del movimiento con el tiovivo a toda velocidad donde van los protagonistas, genera una siniestra sensación de vida sobrenatural e influencia en el destino de los visitantes de la feria.

Freud cita dubitativamente en su artículo otro elemento que resulta ser esencial en el cine de vanguardia a la hora de generar extrañamiento: la repetición.

“El factor de la repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente de este sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda a la sensación de inermidad de muchos estados oníricos”⁶⁷¹.

El tiempo industrial es tiempo de la repetición. La repetición mecánica de

⁶⁷⁰Ibídem, 228.

⁶⁷¹Ibídem, 230.

los mismos movimientos que en la cadena de montaje realizaban tanto las máquinas como los humanos que las asistían, se configuró como la temporalidad y movilidad básica de la época. Ésta se trasladó al montaje visual del cine de vanguardia y con ella el trabajo sobre la repetición. Fernand Léger en su *Ballet mécanique* (1924) genera esta sensación a través de la repetición de los movimientos humanos a ritmo igual y cadencia exacta, como si fueran máquinas. Las dos imágenes más significativas son las de una sombra humana circulando y la de una lavandera cargada que sube las escaleras reiteradamente. Esta secuencia también genera un malestar con el trabajo reiterativo, una sensación de cosificación de las personas y no puede dejar de recordar a un Sísifo industrial, pues cada vez que alcanza el último escalón, alarga un brazo, casi sonrío y comienza a suspirar aliviada, vuelve a aparecer abajo de todo de la escalera, así en tres ciclos de 7, 10 y 5 veces⁶⁷². Léger se proponía “insistir hasta que el ojo y el espíritu del espectador no acepten más. Agotamos su valor espectáculo hasta el momento en que se convierta en insoportable”⁶⁷³.

La idea de Léger a la hora de confeccionar esta película era confundir máquinas y hombres, sus ritmos de funcionamiento habrían de ser los mismos. Léger decía sobre el proyecto de su película: “Te aseguro que el escenario no va a estar vacío porque haremos actuar a los objetos”⁶⁷⁴. Las máquinas y su ritmo repetitivo tomarían el escenario, las personas también funcionarían a ese ritmo, tanto la mujer que sube múltiples veces la escalera, como los gestos que Kiki de Montparnasse repite una y otra vez responden a una mecanización del movimiento. La cara de Kiki de Montparnasse aparece en un primer plano muy cerrado, sonrío y se pone seria, el plano está boca arriba y boca abajo, la manera habitual de ver una cara varía en aras del movimiento rítmico de la boca y lo ojos, que por una parte pierden la expresividad humana propia al incluirse en un contexto de *ballet mecánico*, y que por otra parte nos reenvían al *music hall* o al circo.

Las preocupaciones de Léger en el campo de la pintura también aparecen en

⁶⁷²Nos referimos a la edición de *Ballet mécanique* del Centre Pompidou en *Dada cinéma*. Otras versiones consultadas presentan variaciones en el número de repeticiones pero todas contienen varios ciclos que sostienen esta idea.

⁶⁷³Léger en Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, 77.

⁶⁷⁴Léger en Brender, “Functions of Film: Leger’s Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25”: 48.

Ballet mécanique. La confusión de lo humano con lo mecánico podemos verla en cuadros como *Le déjeuner* (1921) o *Sortie des danseuses russes* (1921) entre otros, en los que las formas de humanos y máquinas se asemejan, característica que le valió a Léger el apelativo de “el artista tubista” por parte de Kahnweiler. Por otro lado, la relación de lo mecánico con lo circense es un lugar común en el cubismo y, aunque no aparece explícitamente en la pintura de Léger en esa época, sí lo hará como tema recurrente en su obra en los años 50. *Ballet mécanique* (1924) es el único filme de vanguardia que puede enmarcarse en la tradición de los ballets mecánicos futuristas, éstos se habrían nutrido en parte con la tradición de *Comedia dell’Arte*, lo que también acerca al autor a estas influencias. Otro elemento de la película que vincula el maquinismo y el circo es la apertura y cierre del filme con la figura de un Chaplin compuesto de piezas de madera que se mueven para hacerlo saludar. Sus movimientos sincopados no desentonan con los de las máquinas.

La influencia del Futurismo es fundamental en la asimilación que Léger hace de objetos, autómatas y humanos. El tratamiento fílmico de los ritmos se relaciona con el Futurismo porque recoge la propuesta del manifiesto futurista *La pintura futurista*: “Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente (...) Las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren”⁶⁷⁵. Y aplica esta propuesta al cine mediante el empleo lentes de prismáticos para ofrecer vistas fragmentadas de los objetos.

En la planificación del tratamiento de los objetos está también presente la intención de lograr el extrañamiento, y no sólo en la técnica de la repetición. Léger trabaja las tomas tratando de conferirles a los objetos monumentalidad por medio de su descontextualización: “Trabajo en esta película cogiendo objetos totalmente ordinarios y transfiriéndolos a la pantalla de manera deliberada con un ritmo y una movilidad muy calculada. Los fragmentos de objetos son también muy útiles al aislarlos y conferirles así una personalidad propia”⁶⁷⁶.

⁶⁷⁵“La pintura futurista: Manifiesto técnico” en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 321.

⁶⁷⁶Léger en Brender, “Functions of Film: Leger’s Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25”: 53.

Muchos de los autómatas y humanos artificiales imaginados o filmados eran mujeres; algunos se encontraban en un contexto de una recrudescida misoginia en boga desde el s.XVIII⁶⁷⁷. La nueva mujer causaba una sensación de amenaza que se traducían en su sustitución por una muñeca, manejable y sumisa. Esto se tradujo en el cine alemán comercial en la aparición de una gran cantidad de películas basadas en diversas variantes de la idea de que “todo creador se fabrica una mujer”⁶⁷⁸: una mujer inorgánica como el robot de *Metrópolis* (1927, Lang), o una muñeca como novia en *Die Puppe* (1919, Lubitsch) o ya una mujer orgánica pero creada a partir de una mandrágora, el semen de un ahorcado y una prostituta, como la protagonista de *Alraune* (1928, Galeen).

Volviendo al cine de vanguardia, la sexualidad se representa de manera mecanizada y extrañada. Sus intenciones van desde que la sexualización de los nuevos objetos industriales son tan cercanos al hombre que terminan adquiriendo hasta capacidad para dar y recibir placer; hasta una crítica irónica en la que se advierte sobre la mecanización y la frialdad de las relaciones sexuales en la modernidad.

En *Ballet mécanique* de Léger aparece una secuencia de un escaparate de medias. Los maniqués que las lucen son piernas de mujer cercenadas, una pierna que se sitúa como derecha y otra como izquierda. El montaje consiste en un cambio de planos a ritmo mecánico de reloj, en cada plano se colocan las piernas en distintas posturas, en el movimiento de esas dos piernas inertes cada *tic* es una postura, un fotograma, sin movimientos intermedios. Se sitúan lateralmente hacia la derecha, hacia la izquierda y luego de frente se abren, entonces aparece un reloj entre ellas, ocupando el lugar del órgano sexual femenino. La sexualización de los maniqués de medias, cercenados y exhibidos en una vitrina, genera una sensación inquietante basada en dos aspectos. Por una parte se observa la ironía sobre el sexo como un ejercicio cronométrico más en el que para ser exitoso han de cumplirse una serie de fases y movimientos mecánicos y, por otra, aparece la idea de un cuerpo femenino descompuesto, conformado por partes reemplazables, que puede generar placer sin que sea siquiera necesario que esté íntegro el

⁶⁷⁷Pilar Pedraza, *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial* (Madrid: Valdemar, 1998.) Y Bueno y Peirano (eds.), *El rival de Prometeo*.

⁶⁷⁸Thea Von Harbour, “Metrópolis”, en *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 264.

cuerpo, sólo hacen falta las piernas y el reloj como órgano sexual.

En *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti) podemos observar el deseo que despiertan los maniquís de mujer. Vemos a un hombre mirando lascivamente a alguien fuera de campo, lo vemos coger unas medias y comenzar a ponerlas delicadamente en una pierna. Al abrirse el plano descubrimos que su objeto de deseo es un maniquí femenino.

La relación entre el sexo y la máquina se desarrolla ampliamente en la cultura visual de los años 20. El popular espectáculo de las Tiller Girls es una de las muestras más significativas. Siegfried Kracauer estudió sus repercusiones ideológicas, sobre la conciencia, y denominó a este tipo de fenómenos *el ornamento de las masas*. El cuerpo se desmaterializa para materializar una forma colectiva geométrica superior en la que las connotaciones sexuales que tendrían grupos de mujeres semidesnudas son eliminadas por lo pulcro de la organización geométrica de esos cuerpos. Mientras el cuerpo humano se pierde sexualidad, la adquiere lo inorgánico como hemos observado en los maniquís de Léger. Podemos encontrar representaciones de las Tiller Girls en muchas películas de vanguardia, por ejemplo, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann) o en *Six et demi-onze* (1927, Epstein). La mayor parte de las veces, su aparición responde a una crítica de la organización social capitalista, como analizaremos más adelante, pero también presenta un lado inquietante relacionado con la pérdida de la naturaleza humana y de la individualidad de cada chica.

“La figura humana enrolada en el ornamento de la masa ha comenzado su *éxodo* desde el exuberante esplendor orgánico y la constitución de la individualidad hacia el reino del anonimato, al cual se abandona cuando la verdad es obstaculizada y cuando el conocimiento que irradiaba la raíz humana disuelve sus contornos como forma visible natural. En el ornamento de las masas la naturaleza es privada de su sustancia”⁶⁷⁹.

Las representaciones de estas sexualidades mecanizadas varían de nuevo en función del contexto político social. Por ejemplo, en las películas alemanas, la

⁶⁷⁹Kracauer, *The Mass Ornament*, 83.

sexualización de lo mecánico femenino está en relación con la mercantilización del cuerpo en el escaparate, con el fetiche. En las películas soviéticas, se lo trabaja en relación a las nuevas actividades de la mujer y su nuevo papel, simétrico al del hombre, en una sociedad centrada en la producción y su mecanización. Susan Buck-Morss explica este diferente trato al cuerpo femenino en términos de oposición entre un fetichismo de la mercancía en el cine occidental y un fetichismo de la producción en el soviético:

“El atractivo erótico del cuerpo femenino es el emblema central de la sociedad consumidora capitalista, provocando una estimulación perpetua, que no se cierra nunca, como si garantizara que el acto de consumo nunca se detendrá. Pero la erótica de la cultura soviética organiza el deseo sexual de una manera muy diferente. El cuerpo femenino tiene el físico de un trabajador. La erótica del cuerpo sufre una sustitución; el poder físico del placer sexual se transforma en el poder productivo del trabajo. En el género “chico conoce chica conoce tractor” de las películas soviéticas de los años treinta, el romance sexual está sumergido dentro de la gran narrativa, el romance social de la construcción del socialismo”⁶⁸⁰.

El tratamiento alemán de la sexualidad en el escaparate (fría, inaccesible e inconsumable) puede compararse con la sexualidad productivista soviética en *El hombre de la cámara* (1929). En esta película las mujeres son autónomas en la esfera de la vida cotidiana, de la producción y del sexo. Cuando practican deporte en su tiempo de ocio podemos ver símbolos de mecanización sexual durante algunos de sus ejercicios, como es el caso de la mujer que practica en un caballo artificial o de aquella que se ejercita en una máquina de remo. La filmación de estas dos actividades les confiere fuertes connotaciones sexuales: los movimientos son reiterativos y mecánicos, no hay desplazamiento, sólo movimiento hacia adelante y hacia atrás y, cuando las mujeres miran a cámara, su azoramiento es evidente.

La desmembración del cuerpo femenino en los escaparates soviéticos es mucho menor. En *El Hombre de la cámara* aparecen un par de secuencias fragmentos corporales de los maquinís (piernas, torsos, manos con anillos, y cabezas con

⁶⁸⁰Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, 344.

pelucas aristocráticas de rulos), esos fragmentos generan en un primer momento una sensación inquietante que se traduce en una crítica de los restos de la sociedad de consumo.

La figura del autómatas se emplea para ejercer una crítica de la sumisión del hombre a la maquinaria productiva y a las sociedades mercantilizadas que genera, se muestra como se abisma y se sume en el sistema como una pieza más, indiferenciada. Veremos también como el dandi se emplea también como figura crítica, en su caso, se sitúa despectivamente al margen y genera unos ritmos delicados totalmente opuestos a lo mecánico.

“La redención de las cosas no es posible sino al precio de hacerse cosa. Así como la obra de arte debe destruirse y enajenarse a sí misma para convertirse en una mercancía absoluta, así el artista dandy debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un otro, una criatura esencialmente no humana y antihumana”⁶⁸¹.

El origen de la figura del autómatas como figura crítica está vinculado con los cambios productivos y sociales de la Revolución Industrial. Con la Revolución Industrial aparece la idea de la mecanización de la fuerza de trabajo, bien a través de la incorporación de máquinas cada vez más perfectas que superen y sustituyan al hombre en la función de producción, bien a través de la conversión del hombre en máquina. Las máquinas-herramienta son sobrepasadas por las máquinas productoras y aparece la idea de los autómatas productores, como lo explica Carlos Marx en su correspondencia con Engels:

“La revolución industrial comienza en cuanto se emplea la máquina allí donde de antiguo el resultado final es producto del trabajo humano; donde, por tanto, al contrario que con aquellas herramientas, la materia que propiamente ha de elaborarse siempre tuvo que ver con la mano humana (...) Tampoco hay duda de que el siglo XVIII el reloj proporcionó la primera idea de utilizar autómatas (movidos ciertamente por resortes) en la producción. Los intentos de este tipo que hace Vaucanson repercuten

⁶⁸¹ Agamben, *Estancias*, 97-98.

extraordinariamente, de modo históricamente demostrable, en la imaginación de los inventores ingleses”⁶⁸².

La idea del autómatas obrero se vincula en este texto con Vaucanson, uno de los creadores de autómatas más famosos. También Diderot había tomado el trabajo de Vaucanson como referencia a la hora de redactar la entrada “androide” para la *Enciclopedia* (1751-1772). No es vana esta referencia de Marx porque los trabajos de Vaucanson para crear autómatas como el Flautista o el Pato, derivaron en una dedicación a la creación de máquinas de producción, en concreto el primer bastidor textil completamente mecánico se debe a su trabajo. Y el nombre que dio a este bastidor fue “autómata tejedor”⁶⁸³. “Los autómatas habían sido durante unos dos mil años un *hobby* técnico, pero De Vaucanson los hizo trascender de esta posición, haciendo posible la aplicación de diferentes tipos de autómatas en la industria”⁶⁸⁴.

Los autómatas como obreros y los obreros como autómatas son las dos caras de un mismo fenómeno: la imposición de unos ritmos de producción. Si los hombres no funcionan de forma tan eficiente como las máquinas serán sustituidos por ellas y estarán abocados al desempleo y a la miseria (aquí se halla el origen de los movimientos luddistas). Por ese motivo los trabajadores han de adaptarse y maquinizarse, convertirse en *instrumentos animados*, perfectamente funcionales y mansos.

Esa idea exacta es la que conduce la película alemana *Im Schatten der Maschine* (1928) del militante comunista austríaco Albrecht Viktor Blum. Blum aseguraba que “la máquina, inventada por el hombre para servirle se vuelve progresivamente el amo del hombre. Finalmente, el hombre no es más que un mero peón, un esclavo de la máquina”⁶⁸⁵. El guionista de esa película de

⁶⁸²Marx en Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 704 [Z2]

⁶⁸³El modelo prototipo se encuentra en el *Musée des Arts et Métiers de París*. No se ha de olvidar que la entrada del caucho en Europa está relacionada con sus investigaciones para la construcción de máquinas autómatas.

⁶⁸⁴Sigvard Strandh, *Máquinas: una historia ilustrada* (Madrid: Hermann Blume, 1982), 179.

⁶⁸⁵Albrecht Viktor Blum en Thomas Tode, “Shadow of a doubt. Odinnadcaty and the “Blum Affair””. Documento sobre la investigación incluido en los extras del dvd *Sestaja cast mira, Odinnadcaty* (Viena, Maguncia: Österreichisches Filmmuseum, “pèlerinages” Kunstfest Weimar, Wiener Konzerthaus, ZDF/ARTE, 2009)

montaje, Leo Lania, había desarrollado esa idea en el año 1927 en su informe *Máquina y Poesía*. Esta pieza documental nos muestra la sumisión del hombre a las máquinas, destacando la elocuente secuencia de las manos humanas mutiladas impasiblemente por las máquinas durante su funcionamiento. Esta película fue reconocida en su época, como “una pieza excelente técnicamente, de composición sensible, más sustanciosa, precisa y eficaz que el *Berlín* de Walter Ruttmann”⁶⁸⁶. Moholy-Nagy incluso calificó este tipo de películas de montaje como el cine del futuro.

Hoy día el filme es, sin embargo, más conocido por la polémica por el uso de imágenes de Dziga Vertov. Cuando Vertov llegó en mayo de 1929 por primera vez a Alemania para enseñar su *El año decimoprimer*, algunos críticos de cine lo acusaron de emplear material de la película de Blum. La secuencia de hechos fue a la inversa. El *Volksfilmverband* le había encargado a Blum esta película de montaje, para lo le habían facilitado por medio de IAH, el enorme grupo mediático comunista dirigido por Willi Münzenberg varios rollos de películas “ucranianas”, que resultaron ser del *El año decimoprimer* y de *Zvenigora* de Dovjenco. La productora radicada en la URSS *Mejaprob* era parte de este grupo de medios y quien, a su vez, producía películas a Vertov. El reutilizar este material era una forma de que el KPD pudiera encargarse para difundir su mensaje en documentales y películas con rapidez y calidad. La técnica del montaje de imágenes reales con fines de movilización ideológica y subversión de su significado era una práctica común en la Alemania de Weimar, como hemos visto en el trabajo del fotomontador John Heartfield para *AIZ*, la revista más exitosa del grupo mediático de Münzenberg. Y en este caso Blum consigue emplear material elogioso del trabajo en la URSS para mostrar los efectos perniciosos del capital.

La idea de Blum había sido enunciada algunos años antes por Samuel Butler en su obra *Darwin entre las máquinas* (1863). “Día a día, sin embargo, las máquinas nos ganan terreno poco a poco; cada vez hay más hombres que se encuentran subordinados a ellas, y más aún están obligados a trabajar a diario como esclavos de las máquinas, cada día más hombres dedican todas las energías de su vida al

⁶⁸⁶Citado en Tode, “Shadow of a doubt”. Tomado del periódico *Der Montag* del 11 de diciembre de 1929.

desarrollo de la vida mecánica”⁶⁸⁷.

En *Berlín* (1927, Ruttmann) encontramos varios momentos en los que los hombres no son más que una pieza cualquiera de cada máquina o su energía motriz, por ejemplo, al inicio de la película, cada obrero se instala en su máquina, la acciona y se incorpora a su función dentro del mecanismo, sigue sus instrucciones. Otro momento en el que se refleja esta idea de los hombres como apéndices de las máquinas es la llegada de un tren a la estación; los trabajadores de la estación lo esperan inquietos, cada uno está en su puesto exacto para no desmerecer la precisión de la máquina, comienzan a desarrollar su función dentro de la acción antes de que pare el tren para que todo sea ágil: apertura de puertas, bajada de equipaje, revisión de mecanismos.

El cine alemán de vanguardia parece en general preocupado por esta cuestión de la esclavitud del hombre a las máquinas, Hans Richter había seguido durante su estancia en Zúrich el trabajo del coreógrafo y estudioso del movimiento Rudolf Laban, quien aseguraba: “Los trabajadores que obran sobre el producto están todavía menos vivos que las máquinas a las que sirven. Porque la máquina por lo menos conoce su ritmo. En ellos, el hombre rítmico, el hombre del movimiento está muerto”⁶⁸⁸.

La masa urbana inerte y carente de voluntad se refleja en *Berlín* de Ruttmann a través de unos ciudadanos que carecen de toda flexibilidad y autonomía. Cuando vemos al reloj dar la hora, se inician automáticamente las actividades que se supone que toca hacer, no se desarrollan en horquillas aproximadas según los momentos del día, ni existen variables humanas que los condicionen. Por la mañana, el reloj da la hora y se friega, se reparte el periódico, se va al colegio y las persianas de los escaparates se abren automáticamente. Lo mismo que los trabajadores, que se activan a esa hora exacta como si estuvieran programados. Lo mismo sucede cuando el reloj da las 12, la gente para de trabajar al momento y va a comer; con el montaje de analogías vemos como también los caballos comen entonces. Toda fuerza no mecánica ha de reconstituir su cuerpo en ese momento. La secuencia de la comida se separa por clases sociales, los burgueses

⁶⁸⁷ Samuel Butler, “Darwin entre las máquinas” en *El rival de Prometeo*, Bueno y Peirano (eds.), 295.

⁶⁸⁸ Rudolf Laban en Genton, F. “L’image libérée ou le cinéma selon Hans Richter”: 51.

en restaurantes elegantes, los trabajadores en la calle o en grandes mesas toscas. Con las imágenes de la abundante comida de los burgueses se intercalan leones devorando carne, luego aparece una mujer mendiga y sus dos niños que no comen, a continuación niños de trabajadores buscando algún alimento en el mercado y comiendo, su imagen se intercala con la de un monito alimentándose. El final del proceso se filma también: los platos en el lavaplatos, los niños pobres rebuscando las sobras en la basura para poder comer. La animalización de las actividades humanas a la que ya hemos aludido aparece también aquí.

Junto con la animalización, también es una constante la aparición de autómatas mecánicos o maniquís en los escaparates como metáforas de la mecanización de cada actividad humana. Se emplean para ridiculizar la automatización de actividades plenamente humanas que ninguna máquina realizaría como el sueño, la comida y el sexo. Estos autómatas y maniquís tienen también una función irónica, pues parece que se encuentran sobre los hombres, ordenando sus actividades, obligándolos a funcionar a sus ritmos mientras ellos los observan desde el escaparate divirtiéndose con el espectáculo. En este caso, las máquinas no hacen de los hombres sus esclavos productivos, como vimos anteriormente, sino que los transforman en sus elementos de circo para distraerse. Esta característica recurrente en *Berlín* tiene rasgos relacionados con la profundización sobre lo inquietante, que ya han sido desarrollados, y con la crítica social. Antes de cerrar este aspecto, ha de destacarse la crítica visual que se realiza en la película a la doble dominación a la que se someten los trabajadores al alienarse de sus ritmos. Por una parte está su sumisión al maquinismo, simbolizada en estos autómatas observantes de los que acabamos de hablar, por otra parte se someten a las estructuras humanas de control. Esto lo podemos ver en la imagen de un guardia de tráfico que ordena parar, a continuación vemos a un grupo de muñequitos tentempié que se hallan parados y mueven la cabeza en señal de aprobación y sumisión.

Ruttman en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) nos traslada la docilidad de los trabajadores autómatas través de la secuencia de entrada de los obreros en la fábrica. La entrada en la fábrica está montada creando analogías visuales y de contenido entre la imagen de los trabajadores y la de unas vacas dirigiéndose al matadero. Dos trabajadores se acercan a la entrada de la fábrica, los vemos de espaldas y al fondo hay dos grandes chimeneas, a continuación vemos a unas

vacas que entran azuzadas por los vaqueros y acto seguido, la imagen que aparece es la de otro grupo de trabajadores ingresando al recinto de la fábrica mientras un portero controla su entrada. En la película aparece otra secuencia semejante, en este caso son trabajadores que salen del transporte público para llegar a sus puestos de trabajo. Estas personas son visualmente una masa que va en la misma dirección y a la misma velocidad esa masa anónima, la cámara filma sus piernas y el suelo por el que se desplazan, el plano siguiente son las patas de unas vacas que van al matadero. Cuando sube el plano hasta lo que sería un plano medio de la masa, Ruttmann intercala esa toma con la de soldados yendo en dirección opuesta. Tenemos un montaje analógico que traslada la idea de que ir al trabajo es como ir al matadero, es sufrir la explotación y la muerte para la alimentación de otros sin ni tan siquiera rebelarse; asimismo tenemos la relación de ir al trabajo con la de ir a la carnicería de una guerra, y encima como orgullo nacional.

Este tipo de planos ha sido cuidadosamente programado por Ruttmann para que fuesen asépticos y consiguieran transmitir una cierta distancia emocional entre el espectador y lo filmado: se evitan los primeros planos y la distinción personal de los miembros de la masa. La música contribuye a que la crítica sea fría y lacerante, una música maquinista que tiende a la desolación, a la tristeza, a la creación de unos ritmos constantes pero no vitales.

Al devenir autómatas los miembros de la masa quedan fuera del tiempo histórico. Toda su existencia se reduce al cumplimiento de los ritmos que se solicitan en cada momento (el de las actividades del día, el del desplazamiento en la ciudad, el de trabajo), su alienación de toda vida que no sea el ritmo los convierte en seres atemporales desde el punto de vista histórico: no hay objetivo social en su acción, no hay variación histórica, no hay revuelta, no hay reflexión. Esto no es así en otras sinfonías urbanas como *El hombre de la cámara* porque, por encima de la monotonía de las sucesiones rítmicas, propone alcanzar un objetivo, el socialismo, y porque hay eventos o rasgos de la historia que trascienden hasta llegar a la película como la lucha contra el alcoholismo o la amenaza del fascismo. Aparece, además, otra cosa que devuelve a los trabajadores soviéticos al orden de lo humano y es el cómo se recrea el director en el placer de las pequeñas cosas de la vida como placer en el ocio, en las relaciones, en el trabajo, en la formación, en los afectos. En *Berlín* no hay relaciones o afectos ni objetivos para esa manera de vivir.

En *El hombre de la cámara* incluso los autómatas tienen cualidades positivas y lúdicas. Hay un objeto que nos acompaña toda la película y que, al final, toma vida autónoma para ejecutar una deliciosa secuencia lúdica. La cámara toma vida y hace una reverencia al público. Durante toda la película ha sido uno de los protagonistas principales, nos ha permitido renovar nuestra visión y disfrutar de imágenes que nunca antes se habían filmado. Por medio de la técnica del *stop-motion*, la cámara sale ella sola de su estuche, se sitúa sobre el trípode y comienza a mover la manivela mientras se inclina en reverencia a modo de saludo después de la función. La cámara ha tomado vida y nos hace saber que lo inorgánico se anima gracias al tiempo homogéneo, igual y equidistante, porque la simetría en el tiempo de toma de la imagen fílmica, gracias a las perforaciones equidistantes del negativo, es una de las condiciones para que la imagen pueda reconstituir el movimiento, para que la imagen inanimada se anime.

En *À propos de Nice* (1930) Jean Vigo y Boris Kaufman emplean los cabezudos del carnaval para hacer una parábola de la inutilidad y fin de la burguesía. Vemos su proceso de construcción, de pintura y de preparación a la vez que el director intercala imágenes de cómo los cafés, las salas del baile, el Paseo de los Ingleses, la ciudad en sí se preparara artificialmente para el disfrute de los turistas. Luego se produce el desfile de los burgueses en aquellos lugares donde puedan ser vistos y la procesión de los cabezudos. Cuando el carnaval acaba vemos los restos destrozados y arrastrados de estos gigantes de cartón piedra y apariencia que se han visto superados por el fin de su época, del carnaval. Esta imagen tiene un significado político radical: el fin de una clase decadente está cerca, y veremos que sólo eran grandes y poderosos en apariencia. El montaje sugiere que estos restos se consumen en una fábrica, cuya chimenea comienza a humear con fuerza, a partir de ese momento, el filme se fija sólo en los trabajadores sonrientes y explota el simbolismo mítico poético la luz entrando por las rendijas de la fábrica. Vigo explica un proceso social a través de la vida en un ciudad concreta y lo simboliza empleando sus carnavales. Él mismo lo explica en la siguiente cita.

“En esta película asistimos, mediante las significativas manifestaciones de una ciudad, al proceso de un mundo (...). La película tiende a generalizar algunos groseros regocijos que están bajo la influencia de lo grotesco, de la carne y de la muerte, y

que son los últimos coletazos de una sociedad que se abandona y se desmadra hasta el punto de provocarle a uno náuseas y hacerle cómplice de una solución revolucionaria”⁶⁸⁹.

Los autómatas que hemos visto en *Berlín* tienen también una deriva estática encarnada en los maniquís. Su transformación en seres inertes y sin ritmo tiene que ver con el corolario del sistema de producción: el mantenimiento del modo de producción requiere de autómatas y de maniquís que propaguen los encantos fetichistas de la mercancía, es necesario que ellos mismos devengan objetos. El cuerpo humano se convierte en reclamo de compra y se mercantiliza.

Las películas de entreguerras rebosan de escaparates y la mayoría de ellos lucen las mercancías acompañadas de pequeños autómatas animados, de maniquís o de partes del cuerpo cercenadas para lucir medias o corpiños. La idea del maniquí se trabaja como figura humana que se vuelve inorgánica a fuerza de mercantilizarse. En el mismo *Berlín* vemos como la vestimenta de los maniquís de los escaparates simboliza las actividades del momento del día para las personas, cuando la ciudad duerme, los atuendos de los maniquís que salen en la imagen son camiones, pijamas y lencerías; y a la tarde noche, los maniquís aparecen vestidos de fiesta, acompañando a la gente que disfruta de su ocio nocturno.

Encontramos también en estos filmes la figura de los maniquís *vivants*, mujeres modelos que mercantilizan su cuerpo para que las mercancías se vendan mejor. Las muñecas, los maniquís y los animales son las referencias más empleadas por el cine de vanguardia para hacer una crítica de la mercantilización del cuerpo. La crítica más incisiva se realiza en *À propos de Nice*. Vigo y Kaufman usan los maniquís para comparar a las mujeres ociosas, encarnadas en maniquís dispuestos para vender disfraces de plumas para el carnaval, y las jóvenes del pueblo, que bailan alegres y vestidas con sencillez. A lo largo de la película se ha hecho un tratamiento diferente de unas mujeres y de otras, las burguesas, siempre aparecen con un atuendo preparado hasta en el detalle más nimio, rígidas para no descomponer su obra, se pasean o se sientan aburridas en los bancos del Paseo de los Ingleses para ser vistas. Hay una secuencia en la que se muestra a

⁶⁸⁹Jean Vigo en Paulo Emílio Salles Gomes, *Jean Vigo* (Barcelona: Circe, 1999), 88.

una de ellas sentada y pomposamente vestida, el siguiente plano es igual pero con otro vestido, lo mismo el que viene a continuación, hasta que en el último ella sale desnuda. Lo único que varía en su vida es el atuendo, todo lo demás es igual, aburrimiento (abundan los bostezos), venta de sí mismas a través de una imagen, parálisis. Jean Vigo trabaja en esta película la idea del maniquí, bien inorgánico como vimos en la comparativa, bien *vivant* para simbolizar una clase hierática, sin ritmo y muerta. Esa clase nada en una sobreabundancia de mercancías (vestidos, zapatos, adornos) que manejan luciéndolas de manera ridícula, o más bien resultando manejadas por ellas. La sátira de Vigo alcanza también a las mujeres mayores, a las que retrata destacando su exageración en el maquillaje o en el vestir; una vez que su cuerpo ya ha pasado la fase de ser mercantilizado, sólo queda el adorno excesivo.

Originariamente los maniquís eran una herramienta auxiliar para el sastre, reproducían las medidas de un cliente y le evitaban tener que ir a probar la prenda. Originariamente eran una herramienta auxiliar a la producción y no de venta. El maniquí más conocido de esta época utilitaria fue exhibido por Count Dunin en la primera Exposición Universal de Londres en 1851; se trataba de un maniquí mecánico compuesto por 7.000 piezas y regulable en función de las medidas de cada cliente. La segunda gran innovación en maniquís tiene que ver con el uso de la cera, el realismo y la reducción de costes; su producción ya está orientada a la venta en escaparates. Este tipo de maniquís son presentados en 1894 en la Exposición de París, cuestan cerca de 200 libras y es el tipo de maniquí el que se generaliza en los años 20⁶⁹⁰ y que se puede ver en las películas que trabajamos. Estos maniquís ya no representan unas medidas ni tienen una función productiva, sino que su objetivo es generar el deseo de compra, la fantasmagoría y la proyección de ese deseo en él. Son la encarnación material del fetichismo de la mercancía, que en los escaparates adquiere forma humana.

El cuerpo femenino ha sido también empleado como reclamo para vender la idea de una sociedad racionalizada, efectiva y hermosa, aspecto que ha trabajado Siegfried Kracauer en su artículo “El ornamento de las masas” (1927). Kracauer explica en este artículo como el auge de la estetización geométrica de los conjuntos de cuerpos que se mueven mecánicamente como piezas de un

⁶⁹⁰Sara K. Schneider, “Body Design, Variable Realisms: The Case of Female Fashion Mannequins.” *Design Issues* 13, n° 3 (Otoño, 1997): 5-18.

engranaje y que estaban de moda a través de las Tiller Girls o de los musicales, se relaciona con el empleo mistificado de la razón. Para Benjamin la relación también se establece con la estetización de la política que detecta en el fascismo, esta estetización desemboca en la guerra y en la destrucción de la masa que participa de esa estetización.

“Todos los esfuerzos para estetizar la política convergen en un punto, que es la guerra. La guerra y sólo ella hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas a la máxima escala imaginable, conservándose la tiempo por su medio las relaciones de propiedad tradicionales (...). Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte”⁶⁹¹.

Kracauer repara en las configuraciones geométricas basadas en los cuerpos de las Tiller Girls, y relaciona esta geometrización matemática con una loa a la perfección de la razón que se supone radica en el origen del sistema. Pero cada chica desconoce el proceso completo, pues su posición se lo impide, las personas desaparecen y pierden importancia porque “lo que se emplea aquí es la masa. Sólo una parte de la masa, no los individuos que se creen formando parte de un todo”⁶⁹². Cada miembro de esa configuración hiperracionalizada desconoce en realidad el funcionamiento del todo, tal como sucede en una fábrica, tal como sucede en la sociedad:

“El proceso de producción se desarrolla de modo secreto para el público. Cada uno hace su tarea en la cinta transportadora, realizando una función parcial sin conocimiento del todo (...) la organización se sitúa por encima de la masa (...). Esto está concebido de acuerdo a los principios básicos racionales que el sistema de Taylor empuja a sus últimas consecuencias. Las piernas de las Tiller Girls corresponden a las manos en la fábrica”⁶⁹³.

⁶⁹¹ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Benjamin, *Obras*, 45-47. Cursiva del autor.

⁶⁹² Kracauer, *The Mass Ornament*, 76.

⁶⁹³ *Ibíd.*, 78-79.

La orquestación de filas interminables de maniquís en los escaparates, las configuraciones geométricas de chicas bailando, las imágenes de trabajo industrial en cadenas que sólo permiten ver la parcialidad del proceso de producción, incluso el tráfico y la organización de la ciudad responden a esa falsa razón. Una organización que es visualmente tan geométrica y rítmica que parece responder a una racionalidad extrema, pero esa organización no permite ver el funcionamiento completo y termina por alienar la percepción y la razón. El cine de vanguardia crítica también a partir de aquí, como Kracauer, ese sistema que presume de basarse en la razón pero que presenta una razón mitologizada, una ilusión. “El ornamento de las masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico”⁶⁹⁴, que es una *forma racional vacía*, un pensamiento mitológico enmascarado en una apariencia de pensamiento racional.

“Si se ve el ornamento de masas desde el punto de vista de la razón, se revela un culto mitológico que se oculta tras un disfraz abstracto. Comparado con lo concreto e inmediato de otras presentaciones corporales, la conformidad del ornamento de las masas con la razón es una ilusión”⁶⁹⁵.

La razón instrumental promete que no hay otro modo más racional y, por ende, mejor, de organizar la sociedad, es una organización científica lo que nos brinda. Si la sociedad está organizada científicamente, el capitalismo se presenta como un sistema natural, no como un sistema histórico y transitorio, entonces, la segunda naturaleza “debe destruir el organismo que contempla como medio o como resistencia. Comunidad y personalidad perecen cuando lo que se exige es calculabilidad”⁶⁹⁶. Así, el hombre ha de transformarse en autómatas u hombre-mecánico.

Además de el autómatas y el hombre mecánico, el cine de vanguardia emplea otra figura para criticar la situación, una figura que rompe con el tiempo mecanizado, el dandi. El dandi es una pura personalidad individual, un resistente a los ritmos

⁶⁹⁴Ibíd., 79.

⁶⁹⁵Ibíd., 83.

⁶⁹⁶Ibíd., 78.

modernos, un desmecanizador del tiempo y alguien que también desprecia la razón.

“La Razón, ¡esa gran imbécil!”⁶⁹⁷, exclamaba Jules Barbey D’Aurevilly, primer biógrafo del dandi por antonomasia, Georges Brummell, y compañero de ideas. El dandi se revela también ante la razón instrumental burguesa y se enfrenta a la modernidad con su arsenal de escarnio, elegancia y control. Se introduce en los ambientes sociales elevados para mostrarles el anclaje que guarda con el pasado y su desprecio desde una posición de dominio basada en la distinción y en el buen gusto. Su actitud es una reacción antiburguesa y aristocrática que, en algunas ocasiones, ha sido retomada por la vanguardia implementando la ironía. Para Baudelaire el dandi tiene un *carácter de oposición y de rebeldía*, que se enfrenta a la banalidad de su época, para D’Aurevilly es más bien un enfrentamiento con la *hipocresía* de una sociedad *aburrida* pero en lo que convienen todos es en que el dandi es fruto de una época porque surge en momentos de cambio social.

“El dandismo aparece, sobre todo, en las épocas de transición en las que la democracia no es todavía fuerte, cuando la aristocracia no está más que parcialmente insegura y degradada. En la confusión de estas épocas, algunos hombres desclasados, hastiados, ociosos pero muy ricos de origen, pueden concebir el proyecto de fundar un nuevo tipo de aristocracia, por lo tanto más difícil de romper porque estará basada en la facultades más preciosas y más indestructibles, y sobre los dones celestes que ni el trabajo ni el dinero pueden conceder. El dandismo es el último esplendor de heroísmo en las decadencias”⁶⁹⁸.

El dandi se enfrenta a la cultura temporal y objetual de la modernidad desde una posición aparentemente premoderna de ritmos lentos que se oponen al vórtice mecanizador de la modernidad. Paradójicamente parte del anclaje de su rebeldía es moderno porque radica en lo efímero. El dandi se agarra a lo volátil para adquirir su entidad y su poder, se sostiene en la relación con las costumbres, con la elegancia y con la moda, esto es, “ lo que menos permanece de toda sociedad, aquella parte de sus costumbres que no deja huellas ni aun en el aroma sutil por

⁶⁹⁷D’Aurevilly, *El Dandismo*, 10.

⁶⁹⁸Baudelaire, *Écrits sur l’art*, 537-538.

la que se conserva, son las maneras, las intransmisibles maneras merced a las cuales fue Brummell un príncipe de su tiempo”⁶⁹⁹.

En el cine de vanguardia aparece esta figura como protagonista en la película de Jean Epstein *La glace a trois faces* (1927) basada en una novela de Paul Morand. El filme traslada, gracias al empleo de esta figura, una crítica a las relaciones sociales y a los ambientes de la alta burguesía y, sobre todo, es una excusa que le permite a Epstein trabajar la morosidad y la poesía visual que ésta genera en la película. Este dandi se relaciona con tres mujeres a las que respectivamente desdeña, trata con indiferencia y con superioridad; su desvinculación emocional de sus tres amantes se presenta como epítome de su actitud hacia los ambientes socialmente elevados en los que se mueve.

El personaje elaborado por Epstein cumple con la idea de D’Aurevilly de que el dominio del dandi no se trata de otra cosa sino del *poder*⁷⁰⁰ que ejerce. Este poder tiende a situarlo en una posición superior al resto de miembros del ambiente social en el que se mueve y lo consigue a través de un protocolo caracterizado por la ceremonia, la centralidad en la audiencia, la compostura y la amenaza al estatus, y la exclusividad⁷⁰¹.

La película se abre con un alboroto. Los trabajadores de un restaurante elegante cotillean detrás de unos arbustos donde una chica llorosa y habla rabiosa con un confidente. Ha salido del interior del restaurante, donde otro hombre también se hallaba escandalizado. Un grupo de personas salen corriendo entre los coches aparcados y cuando todo comienza sentirse calmado aparece el dandi por primera vez en escena. Aparece entre los coches, sereno, muy elegante y con paso mesuradamente ritual. Lleva, a diferencia de los demás, sombrero de copa, levita y pajarita blanca. Entra en un coche y da dinero al cochero, se ven sus guantes de blanco impecable. El tratamiento fílmico de esta presentación tiene que ver con el primer factor que nombramos, la ceremonia. La ceremonia en la presentaciones en sociedad cuenta con la elegancia como factor defensivo que establece distancia entre el dandi y los otros. Ha conseguido su objetivo

⁶⁹⁹D’Aurevilly, *El Dandismo*, 27.

⁷⁰⁰“Brummell era ante todo, un dandy, y no se trata sino de su poder” en D’Aurevilly, *El Dandismo*, 56.

⁷⁰¹Thomas Spence Smith, “Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life” *American Sociological Review* 39, n°5 (Octubre, 1974): 725-743.

de “producir la sorpresa conservando la impasibilidad”⁷⁰² y lo ha hecho dentro de su medio social elevado gracias a un despliegue de sus recursos de dandi; esto lo sabemos porque, andando la película, se desvela el porqué del alboroto.

Él y Pearl (la mujer llorosa) habían salido a cenar a un restaurante donde de clase alta. Reprocha a Pearl y la dejar sola en la mesa, sin avisarla ni atenderla para ir a saludar a otras mujeres que están en el restaurante y que no habían hecho más que mirarlo desde que entró. En su gira se percata de que un hombre con aspecto melancólico que está solo en una mesa trata de flirtear con Pearl intercambiando miradas. El protagonista, sin inmutarse se acerca a él y llama a Pearl para que se acerque también, entonces le dice al aspirante a dandi: “¿Le gusta Pearl?. Toda para usted”, se enciende tranquilamente un cigarro y se marcha. Es un gesto de indiferencia y desprecio que le permite conseguir la centralidad en la audiencia para que así se difunda. Esta acción es también una amenaza al estatus del otro hombre y de todo aquel que en sus círculos trate de igualarlo. Encontramos aquí varios de los rasgos del protocolo del dandi que mencionamos y, sobre todo, vemos la gran actuación de la indiferencia ya achacada a Brummell: “Esos ojos sagaces sabían helarse de indiferencia sin desprecio”⁷⁰³, aunque generando evidentemente una enorme sensación de ofensa.

La importancia de la centralidad en la audiencia se repite en el caso de la segunda amante, la escultora Athalia Roubinowitch. Durante una fiesta ella insiste en la necesidad de que el dandi aparezca. De esta forma, coloca su figura en la centralidad de los encuentros sociales de su clase, y él, que lo sabe, calcula si acudir o no, creando expectativas, esperas y decepciones. Esto se relaciona con la visibilidad y el control que ejerce sobre esos ambientes, cumpliendo así las características de compostura y amenaza al estatus (de ese círculo, de esa fiesta, de esa mujer si él no aparece).

El rechazo a esas dos mujeres y de la tercera, Lucie, una obrera, tiene que ver con el trabajo sobre el rasgo de la exclusividad, esto es, un cálculo de contactos y ausencias en aras de fomentar su centralidad en las audiencias.

La elegancia es su principal rasgo. Una elegancia que, según Balzac se basa

⁷⁰²D' Aurevilly, *El Dandysmo*, 34.

⁷⁰³Ibídem, 53.

en la corrección, la unidad, la armonía, la sencillez relativa. Una elegancia que se define por la manera ser, no por las ropas: “no es un traje marchando solo, sino una cierta manera de llevarlo lo que ha creado el dandysmo. Se puede ser dandy con un traje arrugado (...). El traje no sirve para nada, no es casi nada”⁷⁰⁴. Estos rasgos podemos verlos en un montaje comparativo que desarrolla Epstein cuando la primera amante, Pearl, recuerda la distinción de su amado. Se compara visualmente la risa y los gestos de él con los de otros hombres también de clase alta y, en la comparación, siempre sobresale el estilo del dandi, su calma, sus tempos serenos. Es entonces cuando ella le comenta a su confidente: “No estoy segura de amarlo pero es un hombre de una fuerza extraordinaria; calmada y tiránica”. En este comentario vemos el rasgo tan finamente definido por Boulenger en su obra sobre los dandis: la política de desprecios calculados⁷⁰⁵. Los desprecios calculados hacia cada una de las mujeres tienen tonos distintos, si bien es cierto que comparten el cálculo de ausencias, esperas y deseadas apariciones con tal de crear una ceremonia extraordinaria alrededor de sus encuentros.

El armazón temporal de la película escapa a temporalidades reales, en él se entrelazan el relato de la memoria de las tres mujeres, con el viaje que el protagonista realiza a toda velocidad en su coche de carreras. Las voces múltiples nos descubren el carácter del dandi y las relaciones con las mujeres pero nunca se conocen las causalidades u órdenes temporales. Cada una de las mujeres desarrolla su relato de la relación con él y él, durante ese viaje en automóvil, le dedica un momento a cada una de ellas para escribir una nota, una postal y un telegrama respectivamente, este cruce de memorias y opiniones nos descubre cómo ve cada una de las partes al otro.

Antes de comenzar el paseo en automóvil, llega al garaje vestido elegante y acorde con la actividad, y antes de subir al coche su rostro impenetrable refleja una idea malvada y le escribe a Pearl: “Pearl, para conservar mi equilibrio moral necesito salir a tomar aire. Estás tan pasada de moda como tu nombre. Ya he tenido suficiente. Hasta pasado mañana”. Su desprecio hacia ella deja abierta la puerta a un próximo encuentro, evidenciando que pese a ese exabrupto de carta, tiene la seguridad de que ella querrá seguir encontrándose con él. A mitad

⁷⁰⁴Ibídem, 120.

⁷⁰⁵Jacques Boulenger, *Les dandys: sous Louis-Philippe* (Paris: Calman-Lévy, 1932).

de viaje se detiene para escribirle una postal a Athalia, la escultora. Sabemos que se conocieron en el bosque cuando ella perdió a un monito de compañía y se lo encontró a él, montando majestuosamente a caballo, quien le ayudó a recuperar su mascota. A esta exótica mujer, le escribe un texto sin tanto desprecio como a Pearl pero cargado de una ironía lacerante: “¡Athalia, mi gran amor! Estaba tan oscura la noche que no osé salir a tu encuentro... yo no sé cuando seré lo suficientemente valiente para salir... Quizás hará falta que me cojas de la mano...”. Cuando lo escribe está tomándose un café en un bar y se ríe mucho de su acción. Para ese entonces, ya sabemos qué opina de él Athalia, que ansiosa por que acuda a su fiesta de artistas y enfadada porque no aparece le comenta a uno de los asistentes: “Lo aventajaré. No puede seguir haciendo esto. Por otra parte, es alguien demasiado débil, que se cansa rápidamente, una especie de niño enclenque”. La visión de la escultora nos acerca a la contextualización del dandi como producto de una sociedad aburrida que requiere de sus inestables atenciones para salir del hastío. Una sociedad que desespera cuando el dandi no aparece para distraerla. A la última que escribe es a Lucie, la obrera preocupada por no ser suficiente para él; en el telegrama le dice simplemente: “Luce, querida. Un asunto urgente me priva hoy de ti”. En este telegrama no hay desprecio o ironía, sino una indiferencia que se evidencia cuando le da la nota a un niño desconocido para que la pase como telegrama en la oficina de correos.

Los ratos juntos que Lucie rememora tienen un tratamiento fílmico casi documental en el que el que toda la constricción social anterior desaparece. Pero el dandi sigue desarrollando sus rituales que se revelan inútiles en un ambiente social obrero, con lo que el desprecio termina por aparecer en estos encuentros como marca de la exclusividad social del dandi. Lucie y él pasean en barca, y van a un café al otro lado del río. Las imágenes son documentales, distendidas, vivas. La gente ríe, juega en el agua, bebe y habla; los corsés sociales de la clase alta no aparecen. Entonces, antes de sentarse, es cuando el dandi realiza un gesto que describe su naturaleza elegante y lo vuelve a meter en su papel. Esta escena está deliciosamente filmada por Epstein, el impacto en el espectador es fundamental, pero para el entorno es indiferente. El dandi resbala sus manos por las solapas de la chaqueta, en un primer plano y con la música acompañando el gesto, lo hace despacio, morosamente hasta llegar al final de las solapas y entonces con gestos rápidos, se abrocha los botones; a continuación sube a ajustarse la corbata. La magnífica exploración del movimiento en este gesto de

las manos deslizándose lentamente en la chaqueta, abrochándose y colocando la corbata se produce a través de los primeros planos y supone un punto de inflexión: él observa el entorno y se reintegra en sus rituales. Se sientan y él le reprocha a ella, todavía gentilmente, que descuide su peinado; entonces él la mira con un terrible desprecio porque ella coge una taza de té de una forma en la que no debería, ella acongojada trata de arreglarlo pero la taza cae al suelo y la vemos romperse desde arriba, con un plano cenital que incide en la fractura de algo más que la taza.

En su relación con las tres mujeres vemos tres facetas fundamentales del dandi, una para cada chica: la primera, el desprecio, la segunda, la ironía reconcentrada y la tercera, la indiferencia. Observamos también cómo juega con el factor de la espera y de la inquietud por verlo. Su relación con las mujeres carece de la más mínima entrega emocional, la frialdad y la distancia las caracterizan. La única pasión que parece tener es la velocidad, a caballo o en el automóvil. Esa pasión por la velocidad es la que acaba por matarlo literal y figuradamente, ya que “la pasión origina en quien la siente demasiada autenticidad para que pueda ser dandy”⁷⁰⁶.

Toda esa ceremonia y parafernalia de desprecios a la clase social que lo acoge no son más que su canto de cisne, son, en definitiva, una rebelión melancólica contra una alta burguesía que domina un mundo cambiante y lleno de objetos que arruinan la elegancia, bien por útiles y bien por sobrantes. El ritmo moroso de este dandi filmado por Epstein, su elegancia sencilla en el vestir, que contrasta con el rebuscamiento de los otros hombres o de las mujeres que lo acompañan, y esa indiferencia estricta no son otra cosa que la premonición de su desaparición. Ese augurio de la desaparición del dandi aparece simbolizada en dos imágenes premonitorias de muerte física durante la conducción veloz: una es la de una mujer que se santigua, que aparece la primera vez como real, santiguándose al verlo pasar, y que aparece la segunda como sobreimpresión fantasmagórica de su imagen traqueteándose al conducir; la otra imagen es de un cementerio al lado del que pasa el coche, duplicándose como efecto de la velocidad y de la premonición.

⁷⁰⁶D' Aurevilly, *El Dandysmo*, 123.

Conclusiones

Vormittagsspuk (1928, Richter) termina con un reloj que se detiene y se parte por la mitad; las dos partes se separan hasta desaparecer y la película finaliza. La agresión al reloj es símbolo de la agresión al tiempo mecanizado y lineal, un tiempo formado por unidades iguales, homogéneas e intercambiables al que desafió sistemáticamente el cine de vanguardia. También en *El hombre de la cámara* (1929, Vertov) un reloj hiperacelerado se desboca, el tiempo ilustrado ya no es suficiente para acoger todo lo nuevo y revolucionario que trae la historia, y mucho menos su vivencia. En *La chute de la maison Usher* (1928, Epstein) el reloj ha dejado también de marcar el tiempo como lo experimentan sus protagonistas; el mecanismo interno del reloj se mueve a ritmo normal pero el péndulo y las manecillas van ralentizados, el deseo de suspensión del tiempo y su vivencia como parálisis se desentienden de un tiempo progresivo de mejora. Ese tiempo ha sido destruido en el caso de Richter, superado en el de Vertov y periclitado en el de Epstein. En estas tres secuencias simbólicas tenemos representadas las tres experiencias temporales fundamentales que constituyen la dialéctica temporal de la modernidad en el eje París-Berlín-Moscú: detención, destrucción, proyección.

Las tres grandes tendencias del eje son claras, que no monolíticas. Cada filme puede contener en sí diversas temporalidades y en cada país del eje pueden aparecer películas que respondan a otro tipo de temporalidad. Pero esas tendencias generales nos hablan de la experiencia temporal moderna en una zona concreta marcada por eventos históricos determinados y nos revelan un cine muy sensible a la temporalidad y al discurso histórico crítico.

El cine de vanguardia explora el movimiento de la vida moderna a través del tiempo y así destila en sus filmes la esencia de la vivencia temporal moderna, en sus complementariedades y contradicciones. El cine de vanguardia explora sistemáticamente todas las posibilidades visuales que el dispositivo y la modernidad ponen a su disposición, los trabajos novedosos sobre las formas de ver y comprender nutren de nuevas imágenes la experiencia moderna del tiempo. El cine de vanguardia tenía un especial apego por capturar lo real, bien lo real documental, bien lo real metacinematográfico que produce la imagen. El acercamiento a lo real y la desafección por la narración delatan un interés por la aprehensión del mundo en un estado liberado de la discursivización temporal y de la constricción de la comprensión a una narratividad causal. El cine de vanguardia trató de subvertir con todos estos elementos el campo fílmico, el cine y el arte que se construían en la época; desafiaba un cine narrativo y ficcional que amortiguaba, cuando no escondía, la fuerza tempestuosa de lo real y del momento histórico. Y subvirtiendo los parámetros convencionales de su campo, subvertía también algunos parámetros fundamentales del campo de lo social, al trastocar los conceptos de tiempo y espacio y, en consecuencia, proponer que los parámetros supuestamente objetivos de la construcción del conocimiento y del discurso de comprensión del entorno estaban cargados de ideología y que no eran ni científicos ni fijos.

La propuesta de relectura del tiempo la hemos estructurado en distintas experiencias temporales, cada una con sus implicaciones críticas, con sus temáticas y con sus técnicas formales de intensificación. Esta organización no supone una sistematización cerrada de los tiempos alternativos, bien al contrario, es una cartografía orientativa que explora unas tendencias generales claras, pues las subversiones temporales no se agotan en siete categorías, sus límites son amplios y borrosos y su aprehensión, difusa. Además, el cine de vanguardia no construye un discurso temporal claro, propio y coherente, sólo es firme en el desafío al tiempo ilustrado, perfectivo y en avance. La destrucción de la propuesta ilustrada es contundente y se produce desde muchos flancos (temas, organizaciones discursivas, formas, etc.) pero esto no significa la construcción alternativa de una ontología temporal nueva. El cine de vanguardia no establece una comprensión temporal única y sistemática, sino que sistemáticamente recuerda la pluralidad de experiencias temporales, su heterogeneidad y la carga de dominio que supone el establecimiento de una sola lectura del tiempo.

TIEMPO REVERSIBLE. El avance inverso de la cinta se empleó como recurso lúdico y de extrañamiento pero también como forma de trasladar una temporalidad que desmonta cada una de las características del tiempo ilustrado: no es acumulativo ni avanza hacia la perfectibilidad, pues va al revés; no es indetenible, siempre existe un momento de detención temporal en el cambio de dirección de la imagen; no tiene el futuro como meta, ya que no se clarifica qué ha sido antes y qué después, en ocasiones el futuro es el pasado al discurrir el tiempo en sentido inverso.

El tránsito a contrapelo de la historia permite descubrir y revivir ruinas históricas condenadas al fracaso y al olvido por el tiempo en avance. El pasado puede ser rescatado y reintegrado en un nuevo discurso sobre la historia. El cine de vanguardia, además de evidenciar estas ideas, recurrió al tiempo reversible para elucidar procesos oscurecidos, históricos o productivos, para fracturar la causalidad temporal o con una finalidad lúdica. *Entr'acte* (1924, Clair), *Taris, le roi de l'eau* (1931, Vigo), *Vormittagsspuk* (1928, Richter), *Cine-ojo* (1924, Vertov), *Moscú* (1927, Kaufman y Kopalin) son algunas de las películas que trabajan el tiempo reversible.

TIEMPO DISLOCADO. En este epígrafe se trabajó la melancolía y la huella. Ambas suponen una fractura del tiempo de difícil integración en un discurso temporal lineal, construyen temporalidades y discursos propios al margen del presente, pasado y futuro propuestos; son marcas temporales que proponen, en el caso de la melancolía, una alienación a los tiempos propuestos, y en el de la huella, una búsqueda entre las ruinas del pasado la redención del hoy.

La melancolía supone una mirada hacia el pasado perdido, una ralentización tanto psicomotora como de percepción temporal, es un modo de evitar el alejamiento de un pasado que se rememora como edénico. En la época moderna los avances médicos en psiquiatría hacen que diversas formas de depresión, la neurastenia u otros trastornos psiquiátricos que eclosionan en la modernidad sean trabajados bajo el índice general de la melancolía, pero la melancolía se emplea también como vínculo conceptual con otros momentos de la historia del arte cercanos a esta representación temporal como es el caso del barroco. El cine de vanguardia emplea el malestar en el tiempo de la melancolía y

de la locura a modo de crítica a la guerra, al capital y a la vida urbana, y también como exploración animista del movimiento y de las emociones. Son muchas las películas que remiten a esta temporalidad, *J'accuse* (1919, Gance), *Cine-ojo* (1924, Vertov), *La caída de la casa Usher* (1928, Epstein), *L'auberge rouge* (1923, Epstein), *L'âge d'or* (1930, Buñuel), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann), *Vampyr* (1932, Dreyer), *Brumes d'Automne* (1929, Kirsanoff), *Celles qui s'en font* (1928, Dulac) entre tantas otras.

La huella, la ruina, el rastro son formas similares a la melancolía en cuanto a la mirada hacia el pasado o dislocada pero éstas lo atraen y lo instalan en el hoy; en lugar de ralentizar el tiempo para no alejarse, lo violentan introduciendo el pasado en el hoy. La convivencia de tiempos irreconciliables en la idea ilustrada (pasado y presente) en un mismo momento abren nuevas vías de pensamiento temporal. La vocación de registro (documental o metacinematográfico) y la trasposición del registro mecánico (fotográfico y fílmico) a la memoria son partes también de la temporalidad dislocada que genera la huella. Ese pasado filmado o hecho memoria reaparece en la película pero actualizado, recoge informaciones nuevas que el paso del tiempo desde su captura ha depositado en su lectura, estas informaciones renuevan la comprensión de la imagen y constituyen el *inconsciente óptico*, que florece en la imagen tras haber sido tiempo fosilizado. *El decimoprimer año* (1928, Vertov), *Emak-Bakia* (1926, Man Ray), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), *Le retour à la raison* (1923, Man Ray), *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930, Moholy-Nagy), *Les nuits électriques* (1930, Deslaw) son algunas de las películas que nos permiten analizar la dislocación temporal que produce la huella.

TIEMPO PROYECTADO. La proyección de un tiempo paralelo, por construir, de los deseos, sueños y rememoraciones actualizadas estaría también al margen de la temporalidad existente. El tiempo proyectado no existe todavía como vivencia más que en los terrenos del ensueño, por eso, se relaciona con las teorías del sueño y el despertar, no sólo analizado como método surrealista, sino también como método marxista de trabajo sobre la conciencia, esto es, se trabaja tanto como de liberación de lo inconsciente reprimido, como de recuperación de una conciencia olvidada de luchas previas.

En algunos casos se buscaba generar una mecánica de sueño en la vigilia que con

su brutalidad impeliera al despertar y a la construcción del sueño en la realidad; en otros se anima al despertar a través de la metacinematografía, de la explicación de lo que hay tras la fábula fílmica; y las detenciones temporales son también formas de abrir la puerta al cambio temporal una vez se reanime el tiempo, una vez se produzca el despertar. El sueño y su proyección no es sólo la imagen del deseo, sino que también quiere ser su obra en el cine de vanguardia. Y esto lo vemos en películas tan dispares como *Paris qui dort* (1923, Clair), *Traum* (1933, Coppola), *Un chien andalou* (1929, Buñuel y Dalí), *Le mystère du château du dé* (1929, Man Ray), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov) o *La coquille et le clergymen* (1928, Dulac y Artaud) entre otras.

TIEMPO INTENSO. En este epígrafe se trabaja una forma de vivencia temporal intensa, desligada del pasado y del futuro, desligada de la cotidianeidad. Es un tipo de vivencia que aparece en la aventura, el viaje, el sexo, el juego y la droga. Es una marca temporal eminentemente temática pero que también posee rasgos propios en su configuración formal (vistas caleidoscópicas, montaje veloz, superposiciones...). Esta vivencia temporal es de una densidad de presente total, no hay rastro de avance ni de regresión temporal, de nada que no sea el principio absoluto del placer. El tiempo intenso ataca al tiempo ilustrado porque rechaza la acumulación y el avance, la experiencia se organiza en función de islas de placer de una intensidad insuperable. El cine de vanguardia además de trabajar estas ideas planteaba en sus filmes el tiempo intenso como recreación experimental de carácter irónico o lúdico; como crítica a la organización social capitalista; y como celebración del dinamismo, de la fuerza vital y de la intensidad de las experiencias de urbe moderna. Todo esto se plasma en algunas películas como *Rennsymphonie* (1928, Richter), *München-Berlin wanderung* (1927, Fischinger), *Inflation* (1928, Richter), *Menschem am Sonntag* (1930, Curt y Robert Siodmak), *L'invitation au voyage* (1927, Dulac), *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923, Chomette), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), *Adelante soviet* (1926, Vertov). El destino es una vivencia temporal cercana a la aventura que se encarna en el filme *Überfall* (1928, Metzner).

TIEMPO CIRCULAR. La cosmología del tiempo circular, tan en boga en entreguerras, tiene su traslado al cine de vanguardia. Si el tiempo es circular y todo se repite, lo que antes fue volverá a ser y el avance progresivo ilustrado no tiene cabida. El tiempo circular se emplea como crítica a la asfixiante rutina

laboral moderna y al callejón sin salida de la imposibilidad de la transformación social. Frente a esta visión existe la vertiente de la eterna repetición de los placeres, y el trabajo sobre las regularidades y los ciclos modernos. En este apartado las sinfonías urbanas ofrecen buenos ejemplos, *Moscú* (1927, M. Kaufman y Kopalín), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), *Rien que les heures* (1926, Cavalcanti) *À propos de Nice* (1930, Vigo y B. Kaufman), pero muchas otras presentan circularidad y se emparentan con el tiempo reversible.

TIEMPO ANULADO. El convencimiento de que el movimiento tenía la capacidad de generar por sí mismo la emoción en estado puro se expresó de la manera más radical en el cine abstracto. Se procedió a la máxima depuración, dejando fuera todo aquello que no fuera óptica y movimiento rítmico. El cine abstracto acababa con el tiempo histórico, pues nada había fuera del ritmo, y con la epistemología perspectivista; este cine se evadía del tiempo o lo anulaba, al reducir su dominio, paradójicamente, al puro ritmo. La serie de *Opus* (1921-1925, Ruttmann), de *Rhythmus* (1921-1925, Richter), de *Studie* (1929-1933, Fischinger), *Disque 957* (1928, Dulac), *Anémic Cinéma* (1926, Duchamp), *Ballet mécanique* (1924, Léger) son muestra de la existencia de una vertiente gráfica y otra de imagen real en el cine abstracto con la misma intención de anulación de un tiempo histórico discursivizado.

TIEMPO MECANIZADO. El movimiento mecánico, en unidades iguales e intercambiables de tiempo, es el principio básico de los relojes, de la maquinaria industrial y, por extensión, de la vida urbana moderna. No sólo los medios de transporte y los horarios de entrada y salida a la fábrica han de ser regulares, sino también los propios habitantes han de mecanizar sus ritmos de funcionamiento para adaptarse a este entorno. De este modo, la matematización de la vida y del tiempo, su cientificidad defendida por la ilustración se lleva al paroxismo. El cine de vanguardia indaga en esta temporalidad mecanizada a través de tres figuras: el autómatas, totalmente subsumido a tales ritmos, el hombre mecánico, mitad máquina-mitad hombre para adaptarse al vértigo moderno y el dandi, de ritmos lentos, antimecánicos y morosos que desafía a la modernidad con su inadaptación radical.

Los significados que el cine de vanguardia le da a estas tres figuras varía

dependiendo del contexto de producción del filme, aún así en general se puede hablar de loa de la modernidad, de profundización en lo inquietante y de crítica de la sumisión del hombre a los ritmos productivos. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttmann), *Im Schatten der Maschine* (1928, Blum), *El hombre de la cámara* (1929, Vertov), *Thèmes et variations* (1928, Dulac), *Ballet mécanique* (1924, Léger) o *La glace a trois faces* (1927, Epstein) son algunos de los filmes que exploran el tiempo mecanizado y sus resistencias.

Los cineastas de vanguardia usaron un nuevo ojo para explorar todas estas vivencias que les proporcionaban la vida moderna y el cine. La cámara y el montaje les permitió dar salida a una *joie de voir* no solamente por el placer del asombro, sino también por el desarme de la discursivización de la vida, de la imagen y de la historia como línea temporal en avance progresivo.

El uso de ese nuevo ojo mecánico atacaba a la noción establecida de tiempo de muchas formas, una de ellas era a través de la deconstrucción del perspectivismo en la imagen. Los cineastas disponían de un ojo extracorpóreo que les permitía desobjetivizar la imagen, multiplicar los puntos de vista y abrir camino a la abstracción de las formas. Los cineastas de vanguardia desbordaron al sujeto en sus películas, algunas de las experiencias de la pantalla iban mucho más allá de la medida del hombre, como la velocidad radical de algunos pasajes, la altura o la simultaneidad fugaz de otros. Presentaron una (re)creación del mundo en el que el hombre ya no era el centro. El ojo humano, situado desde el Renacimiento en el centro de la visión y de la organización perceptiva del mundo había dejado de ser humano y corpóreo en la percepción moderna que orquestaba el cine de vanguardia.

El gran descubrimiento de la perspectiva había encarnado los valores individualistas⁷¹⁰ de una sociedad protoburguesa desde el s. XV hasta el s.XX con el refuerzo de la Ilustración. La visión perspectivista contenía toda una cosmovisión de una clase, una manera de entender el mundo plasmada en una manera de construir las imágenes de representación del entorno. La vanguardia irrumpía para acabar de derrocar un discurso sobre el mundo y el tiempo por medio de una experiencia visual sistemáticamente renovada. Una experiencia

⁷¹⁰Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición* (Madrid: Dossat, 1978).

visual que nacía de lo mecánico, que se alimentaba de la calle, de la vida cotidiana, que atacaba a la cosmovisión de una clase pero que, sin embargo, no erigía una alternativa coherente, sino que desplegaba una dialéctica de subversiones diversas, una heterogeneidad de propuestas que se sublevaban contra todo establecimiento de un discurso temporal basado en una única experiencia perceptiva. Aunque el origen de sus imágenes y de su situación en el modo de producción viene de la industrialización y de la clase que convive diariamente con las máquinas en la fábrica, ellos no construyen una percepción alternativa sino que son un factor de crítica constante que, al final, no logra transformar los medios de producir su cine ni el modo de pensar la historia como discurso unívoco.

Liberados de la primacía perspectivista y de los límites perceptivos y visuales de la medida del hombre, los cineastas de vanguardia ampliaron las experiencias a su disposición. Ese gozo de ver los llevó a explorar todo fenómeno moderno y a tratar de (re)crearlos estéticamente intensificados a través del cine para dar placer a su ojo obsesivo. La velocidad encuentra su recreación más perfecta en los vértigos confusos de *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923, Chomette), las alturas reducen el caos urbano a la imagen aprehensible de un mapa en *À propos de Nice* (1930, Vigo, Kaufman), la belleza de lo microscópico se desborda ante nuestros ojos atónitos y las velocidades se liberan para mostrarnos lo que el ojo normal no nos permite, en busca de procesos completos en pocos segundos o de ralentís que ansían la revelación trascendente de la naturaleza del movimiento y de su hipnosis.

Ese ansia de ver y de mostrar los lleva a no dejar un sólo resquicio libre de su búsqueda, no sólo la calle, la fábrica y todos los fenómenos modernos son explorados, el cine de vanguardia profana el propio medio en busca de imágenes y tiempos que experimentar, resalta dolorosamente la materialidad de la imagen en la pantalla, sus rasguños y errores, sus haluros de plata alumbrando las formas de lo real, la óptica que lo genera deviene tema, todo es susceptible de ser trabajado, manipulado y forzado a arrojar cualquier imagen que posea para el gozo de lo moderno, pero también en la búsqueda de una cierto más allá de la imagen.

Los temas, las formas y las búsquedas que subyacen son indisolubles en el

cine de vanguardia. Los temas pedían nuevas formas, las formas descubiertas exigían temas a la altura y todo ello se movía en función de los intereses de la vanguardia y de su época. La exploración sistemática del dispositivo fílmico para generar nuevas imágenes más intensas se centró en la alteración de las ópticas (deformaciones, tomas borrosas, trabajos caleidoscópicos, juegos de reflejos...), en el proceso químico de formación de la imagen (uso de solarizaciones y negativos, imágenes infraexpuestas o sobreexpuestas, etc.) y en el montaje (ralentís, aceleraciones, superposiciones, orquestación de ritmos...).

Pese a todas esas experimentaciones en la forma, el cine de vanguardia se caracteriza por un registro apegado a lo real, a lo que genera la imagen. Un tiempo concreto, con sus manifestaciones históricas de todo tipo (personas y monumentos, gestos y detalles), queda marcado en la película, fosilizado en el celuloide pero con posibilidad de ser activado para generar nuevos significados y temporalidades. Desde la distancia temporal, se pueden activar nuevos significados, el *inconsciente óptico* aporta elementos nuevos a la lectura. Toda una dialéctica del registro se extiende en el cine gracias a su técnica mecánica y reproducible. En el cine de vanguardia, este proceso se amplifica con la experimentación formal que ejerce sistemáticamente que permite generar y vivenciar nuevos tiempos, la dialéctica de las formas y los contenidos converge en este cine.

El aparato perceptivo del ciudadano de la gran ciudad estaba sometido a constantes estímulos y agresiones externas: el tráfico y sus peligros, el funcionamiento de las grandes máquinas con sus ruidos y sus riesgos de accidente, los trenes, los desconocidos, el aislamiento. Todas estas experiencias se producían muy seguidas o a la vez, exigiendo un estado de alerta constante para enfrentarse a situaciones constantemente nuevas. Esto dejaba exhausto, sin energía ni iniciativa al habitante de la ciudad moderna, que sólo podía centrarse en controlar los riesgos y asimilar los estímulos indispensables. El *shock* moderno se configura como la única experiencia no mediada en la gran ciudad, de hecho, tan cruda y directa es su recepción que surgen en ese momento toda una serie de trastornos nerviosos y psiquiátricos relacionados con la falta de adaptación del aparato perceptivo a esta situación como la neurastenia, la neurosis o la melancolía moderna. La sensibilidad del cine de vanguardia para con estos procesos los lleva a buscar nuevas formas de organizar la percepción

dentro de sus películas para preparar a los ciudadanos para desenvolverse en su contexto.

El *shock* se sitúa en la raíz de las películas de vanguardia. Como tema, como recurso o como síntoma el cine de vanguardia trabaja de diversas formas el *shock*. El cine soviético es traumatofílico, se asienta en la proliferación acelerada e intensificada de todos los choques modernos para lograr la adaptación al medio y para mejorar cognitivamente al ciudadano soviético, del que se espera devenga el *hombre nuevo*. El cine surrealista trabajaba el *shock* para desatar el inconsciente. Como hemos visto, la cualidad de *veneno inocuo y directo* del cine, junto con su gran *poder de acción* para despertar lo maravilloso, es lo que inducía a los surrealistas a emplear el *shock* como procedimiento cinematográfico. La idea es conseguir el entrenamiento adecuado a través del cine para que los ciudadanos se puedan desenvolver hábilmente en el nuevo contexto. El cine francés también se hallaba bajo este influjo. Epstein, muy interesado en la fatiga moderna como *esteta neurasténico*, busca en la fotogenia la forma de hacer asumir al espectador, interiorizar el nuevo estado producido por la experiencia moderna. El cine alemán se muestra más bien traumatofóbico, generando filmes en los que el agotamiento por el *shock* constante es tal que haría emanar la crítica.

El exceso de estímulos y su organización formal en la obra para aumentar el asombro caracteriza también al arte barroco. Hemos vinculado cine de vanguardia y barroco de modo conceptual por medio del concepto de *lo original* y parecen, en algunos momentos, dos encarnaciones de la misma idea en actualizaciones formales distintas, cada uno en su momento histórico. Lo fundamental es que ambos regímenes escópicos se esfuerzan por subvertir la racionalización (instrumental) de la vista.

Cual *tribu profética de pupilas ardientes*⁷¹¹, los cineastas de vanguardia recorrieron la modernidad rescatando las imágenes y los tiempos desechados por los discursos visuales e históricos dominantes. Los jirones que recogían contenían la pluralidad de las vivencias de la modernidad, no construían un discurso alternativo pero sí se dotaban de un cuerpo coherente de revuelta basando en la exploración y la liberación de las temporalidades diversas. Su trabajo trató de establecer la imagen como método, probó a deconstruir la

⁷¹¹Charles Baudelaire, "Bohémiens en voyage", en Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 48.

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.

Bibliografía

Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Abramov, N. P. "Dziga Vertov." *Premier Plan, Revue Mensuelle De Cinéma* 1, (1964).

Ades, Dawn. *Fotomontajes*. Traducido por Elena Llorens Pujol. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Gustavo Gili, (1976) 2002.

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 3ª ed. Argentina: Adriana Hidalgo, 2004.

Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

Aiken, Edward A. " "Emak Bakia" Reconsidered." *Art Journal* 43, nº 3, Art History and the Study of Film (otoño, 1983): 240-246.

Albera, François. *L'Avant-garde au cinéma*. Armand Colin Cinéma. Paris: A. Colin, 2005.

—. *Los formalistas rusos y el cine: La poética del filme*. Barcelona: Paidós, 1998.

—. “Léger En Correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein.” *Cinémathèque* 18, (otoño 2000): 39-60.

Albera, François y Jean Antoine Gili. *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 2001.

Álvarez, Enrique. “Dos átomos para Einstein.” *El País*, 24/02/2010.

Amengual, Barthélemy. *¡Que Viva Eisenstein!*. Laussane: l’Age d’Home, 1980.

American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders:DSM-IV*. Washington DC: American Psychiatric Association, 1994.

Aragon, Louis. *Les Collages*. Vol. 1. París: Hermann, 1995.

Aragon, Louis y André Breton. “El cincuentenario de la histeria (1878-1928).” *Revista de la Asociación española de Neuropsiquiatría* 27, nº 1 (2007): 101-102.

Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX)*. Barcelona: Acantilado, 2007.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Traducido por María Luisa Balseiro. 3ª ed. Vol. 1. Madrid: Alianza, 2006.

Arzy, Shahar, Istvan Molnar-Szakacs, y Olaf Blanke. “Self in Time: Imagined Self-Location Influences Neural Activity Related to Mental Time Travel.” *Journal of Neuroscience* 28, nº 25 (June 18, 2008): 6502-6507.

Attali, Jacques. *Historias del tiempo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Aulas, Jean-Jacques y Jacques Pfenf. “Louis Aimé Augustin Leprince, Inventeur et artiste, précurseur du cinéma.” 1895, nº32, *Varia*, 2000 (en línea el 28 novembre 2007, URL: <http://1895.revues.org/document110.html>.)

- Avila, A. "Psicodinámica de la depresión" *Anales de psicología* 6, nº 1 (2008).
- Aynsley, Jeremy. "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period." *Design Issues* 10, nº 3 (otoño, 1994): 52-76.
- Baceiredo, Rebeca. *O suxeito posmoderno. Entre a estética e o consumo*. Ensaio. 1ª ed. Vol. 1. Mos-Vigo: Galaxia, 2006.
- Baldijao, Luanda. "Las sinfonías urbanas y la representación de la ciudad moderna." 2006.
- Baldwin, David. "'L'Atalante" and the Maturing of Jean Vigo." *Film Quarterly* 39, nº 1 (Otoño, 1985): 21-27.
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Bandier, Norbert. "Man Ray, Les surréalistes et le Cinéma des années 20." *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 88, nº 1 (1991): 48-60.
- Barber, Stephen. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. GGmixta. Traducido por Rafael Jackson. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2002).
- Barbey d' Aurevilly, J. *El Dandysmo*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1948.
- Barreiro, M^a Soliña. "La huella de Marey y Muybridge en el cine de vanguardia" en *Un art d'espectres. Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*, editores Angel Quintana, Jordi Pons y Montse Puigdevall, 281. Girona: Fundació Museu del Cinema- C. Tomàs Mallol - Ajuntament de Girona, 2010.
- . "El origen del Cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918." *La balsa de la Medusa* nº 3 (2010): 5-34.
- . "La prensa obrera ante el III Reich: El caso de AIZ" en *Poder Polític i Resistència Periodística: Actes de les Segones Jornades d'Història de la premsa*, editores Josep M. Figueres, 533. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. 7ª ed. Barcelona: Paidós, 1999.

Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Livre de Poche, 1999.

—. *Les fleurs du mal*. París: Gallimard, 1996 (1861).

Bechtereov, Vladimir. *Collective Reflexology*. New Brunswick: Transaction publishers, 2001.

—. *La Psicología objetiva*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1965.

Becker, Annette. "The Avant-Garde, Madness and the Great War." *Journal of Contemporary History* 35, nº 1, Número especial: Shell-Shock (enero, 2000): 71-84.

Behar, Henri y Michel Carassou. *Dada. Historia de una subversión*. Vol. 1. Barcelona: Península, 1996.

Beller, Jonathan L. "Dziga Vertov and the Film of Money." *Boundary 2*, vol. 26, nº 3 (Otoño, 1999): 151-199.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. 1ª ed. Vol. 1. México D.F.: Itaca, 2004 (1934).

—. *Libro de los pasajes*, editores Rolf Tiedemann. 1ª ed. Vol. 1. Madrid: Akal, 2005.

—. *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traducido por Maurice De Gandillac. 3ª ed. Vol. 1. Courtry: Allia, 2004.

—. *Paris, capitale du XXe siècle*. 2ª ed. Vol. 1. Courtry: Allia, 2004.

—. *Archivos de Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

—. *Obras*. Madrid: Abada, 2006.

—. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

—. *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1999.

Benjamin, Walter y Gershom Gerhard Scholem. *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Taurus, 1987.

Benjamin, Walter, César Renduelles, Ana Useros y Juan Barja. *Atlas, Constelaciones*, DVD y CD-ROM. Círculo de Bellas Artes, 2010.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducido por Pablo Ires. 1ª ed. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London : Verso, 1983.

Bilbatúa, Miguel y Iuri Tinianov. *Cine soviético de vanguardia*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.

Biro, Matthew. "The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture." *New German Critique* n° 62 (Primavera - Verano, 1994): 71-110.

Blanqui, Auguste. *L'Éternité par les astres: Hypothèse astronomique*. París: G. Baillière (BNF, Gallica), 1872.

Blewett, AE. "Abnormal Subjective Time Experience in Depression." *The British Journal of Psychiatry* 161, n° 2 (agosto 1, 1992): 195-200.

Bloch, Marc. *Les caractères originaux de l'Histoire rurale française*. Vol. 1. Paris: Librairie Armand Colin, 1968 (consultado 10, enero, 2011).

Blom, Philipp. *Años de vértigo: cultura y cambio En occidente, 1900- 1914*. Barcelona: Anagrama, 2010.

- Blumer, Ronald H. "The Camera as Snowball: France 1918-1927." *Cinema Journal* 9, n° 2 (Primavera, 1970): 31-39.
- Bois, Yve-Alain y Christian Hubert. "El Lissitzky: Reading Lessons." *October* 11, n° Essays in Honor of Jay Leyda (invierno, 1979): 113-128.
- Bordwell, David. "The Idea of Montage in Soviet Art and Film." *Cinema Journal* 11, n° 2 (Primavera, 1972): 9-17.
- Boulenger, Jacques. *Les Dandys: Sous Louis-Philippe*. Paris: Calman-Lévy, 1932.
- Bourget, Jean-Loup. *L'Histoire au cinéma: le passé retrouvé*, París: Gallimard, 1992.
- Boutillier du Retail, Armand. [Recueil. Dossiers biographiques boutillier su Retail. Documentation sur Henri Chomette] . Paris: L'atelier, 1941 (30 û).
- Braun, Marta. *Picturing Time. The Work of Etienne Jules Marey (1830-1904)*. Vol. 1. Chicago/Londres: The University of Chicago Press (Chicago y Londres), 1992.
- Brender, Richard. "Functions of Film: Leger's Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25." *Cinema Journal* 24, n° 1 (Otoño, 1984): 41-64.
- Brenez, Nicole. *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'Avant-garde*. Carré Ciné. Biarritz Paris: Séguier-Archimbaud, 2006.
- Brenez, Nicole y Christian Lebrat. *Jeune, Dure et Pure! Une histoire du cinéma d'Avant-garde et expérimental en France*. Paris: Cinémathèque française, Milano, Mazzotta, 2001.
- Breton, André. *Entrevista*. 1950. http://ubu.artmob.ca/sound/breton_andre/Breton-Andre_Interview_1950.mp3 . (consultado 9/02/2010).

Buchloh, H. D. Benjamin. "Da Faktura á Factografía". *A Trabe De Ouro*, nº 29, 1997.

Buck-Morss, Susan. "Revolutionary Time: The Vanguard and the Avant-Garde." In *Perception and Experience in Modernity*, editores Helga Geyer-Ryan. Amsterdam, Nueva York: Rodopi Series, 2002.

—. "Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution." *New German Critique* nº 29, *The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918)* (Primavera - Verano, 1983): 211-240.

—. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. [The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.]. Traducido por Nora Rabotnikof. 2º (2001) ed. Madrid: La balsa de la Medusa, 1989 (1995).

—. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Vol. 1. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.

—. *Walter Benjamin, Escritor revolucionario*. Traducido por Mariano López Seoane. 1ª ed. Vol. 1. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Bueno, S. y M. Peirano. (eds). *El Rival de prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. El Panteón Portátil de Impedimenta. Madrid: Impedimenta, 2009.

Buñuel, Luis, José de la Colina, y Tomás Pérez Turrent. *Buñuel Por Buñuel*. 1ª ed. Madrid: Plot, 1993.

Burch, Noël y Jean-André Fieschi. "La Première Vague." *Cahiers Du Cinéma* 202, (junio-julio 1968): 20-25.

Burch, Noël. *El Tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducido por Teófilo Lozoyade. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Crítica, 2001.

Carter, Curtis L. "Industrial Design: On its Characteristics and Relationships to the Visual Fine Arts." *Leonardo* 14, n° 4 (Otoño, 1981): 283-289.

Chomette, Henri. "Trajet. Films d'Henri Chomette" (guiones de los filmes de Chomette, Archivo de la Cinémathèque Française).

Cipolla, Carlo. "Las Máquinas del tiempo" en *Las Máquinas del tiempo y de la guerra. Estudios sobre la génesis del capitalismo*. Traducido por Antoni Martínez Riu, 9. Barcelona: Crítica, 1999.

Clotas, Salvador, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, y J. Barbey d'Aurevilly. *El Dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974.

Cohen, JL, C. Cooke, A. A. Strigalev, y M. Tafuri. *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Traducido por Graziella Baravalle, editores Ton Salvadó. Barcelona: Serbal, 1994.

De Haas, Patrick. *Cinéma Intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris: Transédition, 1986.

De La Mettrie, Julien Offray. *El hombre máquina*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 2004.

De Pablo, Santiago, Daniel Amado Castro, Magí Crusells, Julio Montero, y María Antonia Paz. *La historia a través del cine. La Unión Soviética*. 1ª ed. Vol. 1. Gipuzkoa: Diputación de Álava, Universidad del País Vasco, Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, 2000.

De Quincey, Thomas. *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Traducido por Luis Loayza. Madrid: Alianza (ed. web), 2002.

Delegación para las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura francés y Unión Central de las Artes Decorativas. *Le Livre Des Expositions Universelles*. Paris:

Éditions des arts décoratifs. Paris: Herscher, 1983.

Deleuze, Gilles. *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Serie Clases. Vol. 6. Buenos Aires: Cactus, 2009.

Devaux, Frédérique. *L'Homme à la camera de Dziga Vertov*. Vol. 1. Bruselas: Yellow Now, 1990.

Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

—. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

Didi-Huberman, Georges y Laurent Mannoni. *Mouvements de l'air: Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard, 2004.

Doherty, Brigid. ““See: “we are all Neurasthenics”!” Or, the Trauma of Dada Montage.” *Critical Inquiry* 24, n° 1 (Otoño, 1997): 82-132.

—. “Fashionable Ladies, Dada Dandies.” *Art Journal* 54, n° 1, Clothing as Subject (Primavera, 1995): 46-50.

—. “The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada.” *October* 105, Dada (Verano, 2003): 73-92.

Durafour, Jean-Michel. “Man Ray: Voir le cinéma en peinture.” *Ligeia. Peintres Cineastes* 97,98,99,100, (enero-junio 2010).

Echeverría, Bolívar (Comp). *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. 1ª ed. Vol. 1. México D.F.: Ediciones Era y Facultad de Filosofía y Letras de México (UNAM), 2005.

Eisenstein, Sergej Mikhajlovic y François Albera. *Glass House: du projet de film au film comme projet*. Dijon: Les presses du réel, 2009.

Engels, Friedrich. *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid: Júcar 1980.

Epstein, Jean. *Écrits Sur Le Cinéma 1921-1953*. Paris: Seguers, 1974.

Esquenazi, Jean-Pierre (dir). *Vertov. L'Invention Du Réel!* . Champs Visuels. 1ª ed. Vol. 1 L'Harmattan, 1997.

Feher, Ferenc. "Lukacs and Benjamin: Parallels and Contrasts." *New German Critique* nº 34 (Invierno, 1985): 125-138.

Fernández Santos, Ángel y Vladimir Mayakovsky. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Tusquets, 1974.

Ferrer Pons y Casanovas Viaplana. "Trastorno Por Estrés Postraumático (TEPT) Síndrome Postraumático (SPT)." *Avances* 31/2, (2º trimestre 2001): 69.

Fischer, Lucy. "'Enthusiasm': From Kino-Eye to Radio-Eye." *Film Quarterly* 31, nº 2 (Invierno, 1977): 25-34.

Fischinger, Oskar. "Notas no Publicadas." Los Ángeles (EUA). <http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/>

Foster, Stephen C. Hans Richter. *Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.)London: The MIT Press, 1998.

Foster, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Foster, Hal, Rosalind Krauss e Ive Alain Bois. *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Mexico: Siglo XXI, 1976.

France, Anatole. *Le jardin d'Epicure*. 6ª ed. ed. París (BNF, Gallica): C. Lévy,

1895.

Freud, Sigmund, y Peter Gay. *The Freud Reader*. New York: W.W. Norton, 1995.

Freund, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Frisby, David. *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Traducido por Carlos Manzano. Vol. 1. Madrid: La balsa de la Medusa. Visor, 1992.

Frizot, Michel. *Photomontages. Photographie expérimental de l'entre deux guerres*. Vol. 1 Nathan, 2001.

Galison, Peter. *Relojes de Einstein, Mapas de Poincaré: Los imperios del tiempo*. Barcelona: Crítica, 2004.

Genton, François. "L'Image libérée ou le cinéma selon Hans Richter." *Ligeia. Peintres Cineastes* 97,98,99,100, (enero junio 2010).

Ghali, Nouredine. *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Classiques de l'Avant-Garde. Paris: Ed. Paris expérimental, 1995.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. 5ª ed. Madrid : Dossat, 1978.

Gilman, Sander. "The Mad Man as Artist: Medicine, History and Degenerate Art." *Journal of Contemporary History* 20, n° 4, Medicine, History and Society (Oct., 1985): 575-597.

Gleason, Abbott, Peter Kenez, y Richard Stites. *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Gomes, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. 1ª ed. Barcelona: Circe, 1999.

González de Pablo, Ángel. "La legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: El caso De *Misterios de un alma* (1926) De G.W. Pabst." *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría* X, (2010): 167-190.

Gordon, Mel. "Dada Berlin: "A History of Performance (1918-1920)"" *The Drama Review: TDR* 18, n° 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun., 1974): 114-124.

Gordon, Rae Beth. "From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema." *Critical Inquiry* 27, n° 3 (Primavera, 2001): 515-549.

Gough, Maria. "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde." *October* 101, (Verano, 2002): 53-83.

—. "Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse*." *October* -, (10/01, 2006): 159-178.

Green, Nancy L. "Art and Industry: The Language of Modernization in the Production of Fashion." *French Historical Studies* 18, n° 3 (Primavera, 1994): 722-748.

Grosz, Georg y John Heartfield. *Grosz-Heartfield 1980; the Artist as a Social Critic. Oct1-nov8, 1980* Ed University Gallery of Minnesota.

Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto." en *La Posmodernidad*, editores Hal Foster. 4ª ed., 19. Barcelona: Kairós, 1998.

Haffner, Sebastian. *Historia de un alemán: Memorias, 1914-1933*. Barcelona: Destino, 2003.

—. *La Revolución alemana de 1918-1919*. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Inédita, 2005.

Hagner, Michael. "The Pantheon of Brains." In *Making Things Public*, editores

Bruno Latour y Peter Weibel. Berlín, Cambridge: ZKM. MIT., 2005.

—. *Screening: Vsevolod Pudovkin's Mechanics of the Brain, with Michael Hagner in Conversation with D. Graham Burnett*. Anonymous 11 abril 2010. (*Cabinet*, revista digital).

Hanssen, Beatrice. "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)." *MLN* 114, n° 5, Comparative Literature Issue (Dic., 1999): 991-1013.

Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Seuil, 2003.

Hasson, Uri et al. Intersubject Synchronization of Cortical Activity during Natural Vision. *Science* 303, 1634 (2004).

Hausmann, Raoul. "Conférence sur le photomontage." en *Je ne suis pas un photographe*. Vol. 1. Paris: Du Chêne, 1975.

Heartfield, John. *Guerra En la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Punto y Línea. Traducido por Michael Faber-Kaiser. 1ª ed. Vol. 1 Gustavo Gili, 1976.

—. *John Heartfield. Photomontages politiques. 1930-1938*, Editores Hergot, Guignon, Pérez, Evans, Knoery, Krejsa y Dupuy. 1ª ed. Vol. 1. Estrasburgo: Musées de Strasbourg.

—. *Photomontages antinazis*. Vol. 1. París: Du Chêne, 1972.

Heidegger, Martin y Jesús Adrián Escudero. *Tiempo e historia*. Madrid: Trotta, 2009.

Hellmund-Waldon, E. y Abraham Room. "An Interview with A. Room." *Close-Up*, n° 1 III, (Julio 1928): 14-15.

Henderson, Elizabeth. "Majakovskij and Eisenstein Celebrate the Tenth Anniversary." *The Slavic and East European Journal* 22, n° 2 (Verano, 1978):

153-162.

Hessel, Franz, Jean-Michel Palmier y Walter Benjamin. *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos, 1997.

Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*. New York, London: Tauris, 2007.

Hillairet, Prosper. "Coeur Fidèle" de Jean Epstein. *Le ciel et l'eau brûlent*. Côté Films. Vol. 10. Crisnée: Yellow now [Le Kremlin-Bicêtre]diff. Belles lettres, 2008.

Hillairet, Prosper, Christian Lebrat, y Patrice Rollet. *Paris vu par le cinéma d'Avant-garde*. Paris: Paris expérimental, 1985.

Hobsbawm, Eric. *Los ecos de la Marsellesa*. Traducido por Borja Folch. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Crítica, 2003.

—. *La era de la Revolución: 1789-1848*. 2ª ed. Barcelona: Crítica, 2003.

—. *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona: Crítica, 2003.

—. *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica, 2003.

—. *Historia Del Siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 2003.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994 (8ªed. 2006).

Hugnet, Georges. *La aventura dadá*. Vol. 1. Madrid: Júcar, 1976.

Ingram, Susan. "The Writing of Asja Lacis." *New German Critique* n°. 86 (Primavera - Verano, 2002): 159-177.

Jameson, Fredric. *Las semillas del tiempo. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: Trotta, 2000.

—. Transformación da imaxe na postmodernidade. *A Trabe De Ouro*, 2001.

Jáuregui, Egea, y de la Puerta. *El tiempo que vivimos y el reparto del trabajo. La gran transformación del trabajo, la jornada laboral y el tiempo libre*. Barcelona: Paidós, 1998.

Jay, Martin. *Ojos Abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

Johansson, Kurt. *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1983.

Kagan, Simon y Boris Kaufman. "Du documentaire à la fiction: Interview avec Boris Kaufman." *Cahiers Du Cinéma*, 331 (enero 1982).

Kahn, Douglas. *John Heartfield: Art and Mass Media*. Vol. 1. Nueva York: Tanam Press, 1985.

Kahnweiler, Daniel-Henry. "Fernand Leger." *The Burlington Magazine* 92, n° 564 (Mar., 1950): 63-69.

Kaufman, Mikhail. "An Interview with Mikhail Kaufman." *October* 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Invierno, 1979): 54-76.

Keogh, Andrew. Bretch and Vertov: Evolution of a Truth in Art. *Arts and Society: Inside and Out*, 112, <http://www.ncad.ie/faculties/visualculture/research/thoughtlines/akeogh.shtml>.

Kiaer, Christina. *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge (Mass.): MIT press, 2005.

—. "Rodchenko in Paris." *October* 75, (Invierno, 1996): 3-35.

Klein, Étienne. *Les tactiques de Chronos*. Paris: Flammarion, 2003.

Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, 2007.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós Comunicación. Vol. 73. Barcelona: Paidós, 2002.

—. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Traducido por Thomas Y. Levin. Londres; Cambridge: Harvard University Press, 1995.

—. *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, editores Quintin Hoare, Babette Mulder. London: Verso, 1998.

Krauss, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

Kreimeier, Klaus. *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University California Press, 1999.

Kuenzli, Rudolf E. *Dada and Surrealist Film*. New York: Willis Locker & Owens, 1987.

Lafargue, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Fundamentos, 1973.

—. *Le déterminisme économique de Karl Marx. Recherches sur l'origine et l'évolution des idées de justice, du bien, de l'âme et de dieu*. Paris: V. Giard et E. Brière, 1909 (consultado 07/07/09).

Landes, David S. *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno*. Barcelona: Crítica, 2007.

Law, Alma H. "A Conversation with Vladimir Stenberg." *Art Journal* 41, nº 3, The Russian Avant-Garde (Otoño, 1981): 222-233.

Lawder, Standish D. *Le cinéma cubiste. Classiques de l'Avant-garde*. Paris: Ed. Paris expérimental, 1994.

Lawrence, Amy. "Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge." *Film Quarterly* 57, n° 2 (Invierno, 2003): 15-25.

Lawton, Anna. "Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic use of the Language of Cinema." *Pacific Coast Philology* 13, (Oct., 1978): 44-50.

Leclanche-Boulé, Claude. *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Traducido por Rosa Vercher González. 1ª ed. Vol. 1. Valencia: Camp Gràfic, 2003.

Ledo Andión, Margarita. "Asinado, Fotomontador." *A Trabe de Ouro* 1, n° 139 (1998).

—. *Cine de fotógrafos*. FotoGGrafía. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

—. *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 2004.

—. *Documentalismo fotográfico*. 1ª ed. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1998.

Lenin, Vladimir Illich Ulianov. "Speech Delivered at the Third all Russia Congress of Textile (19 Abril 1920)." En *Collected Works*. Vol. 30, 519-525. Moscú: Progress Publishers, 1965.

—. "Las tareas inmediatas del poder soviético." en *Obras Escogidas*. Tomo II. Moscú: Progreso, 1961.

Lepenes, Wolf. *Melancolía y Utopía*. Travesías. Barcelona: Arcadia, 2008.

Levin, Thomas Y. "Walter Benjamin and the Theory of Art History." *October* 47, (Invierno, 1988): 77-83.

Liesmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Traducido por Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 1999, 2006.

Lista, Giovanni. *Le Futurisme*. Paris: Hazan, 1985.

López Villegas, Manuel. *Sade y Buñuel: El marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1998.

Lugon, Olivier. *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Vol. 1. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

Lukács, György. *Historia y consciencia de clase: Estudios de dialéctica marxista*. 1ª ed. México: Grijalbo, 1969.

MacKay, John. "Dziga Vertov: Life and Work." Próxima aparición en Indiana University Press (<http://www.yale.edu/slavic/faculty/mackay.html>)

—. "Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's the Eleventh Year (1928)." *October* 121 (Verano 2007): 41-78.

—. *Vertov Inquiries*, abril, mayo 2010.

Marchand, René, Henri Barbusse, y Pierre Weinstein. *Le cinéma: L'art dans la Russie nouvelle*. Paris: Rieder, 1927.

Marey, Etienne-Jules. *Le mouvement*. París: G. Masson, 1894.

Margolin, Victor. "Constructivism and the Modern Poster." *Art Journal* 44, n° 1, The Poster (Primavera, 1984): 28-32.

—. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzki, Moholy-Nagy. 1917-1946*. 1ª ed. Vol. 1. EUA: The University of Chicago Press. Chicago and London, 1997.

Martin, Marie. "Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)" Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2008.

—. "Rêve, Rêverie et figures latentes dans *La Coquille Et Le Clergyman* (1928),

d'Antonin Artaud et Germaine Dulac." *1895* (junio 2006): 151-163.

Marx, Karl. *El Capital*. Traducido por Vicente Romano García. 2ª ed. Vol. Libro I Tomo I. Madrid: Akal, 2000.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Manifiesto do Partido Comunista (Versión Galega)*. Traducido por Xoán Andeiro, editores PCG. 1ª ed. Nova Galiza, 1976.

Marx, Karl y Arnold Ruge. *Los Anales Franco-Alemanes*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

Mate, Reyes. "Fronteras de la ciencia. A propósito de la teoría benjaminiana sobre la técnica." (consultado 2008).

Matricon, Jean y Julien Roumette. *L'invention du temps*. Paris: Editions de la Cité des sciences et de l'Industrie, 1989.

McCreary, Eugene C. "Louis Delluc, Film Theorist, Critic, and Prophet." *Cinema Journal* 16, nº 1 (Otoño, 1976): 14-35.

McElligott, Anthony. *The German Urban Experience 1900-1945: Modernity and Crisis*. London; New York: Routledge, 2001.

Medvedkin, Aleksandr. *El cine como propaganda política*. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1977.

Mesmer, Franz Anton. *Mémoire de F.A Mesmer, docteur en médecine, sur ses découvertes*. París: Fuchs, 1798-1799.

Michelson, Annette. "The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System." *October* 52, (Primavera, 1990): 16-39.

Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Paperback ed. Chicago Ill.: University of Chicago Press, 1987.

Mitry, Jean. *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Cinéma :2000

:+deux Mille+. Paris: Seghers, 1974.

Moholy-Nagy, László. Dinamique de la grande ville. *Cahiers Du Cinéma* 294, nov. 1978.

—. *Pintura, fotografía, cine. FotoGGrafía*. Traducido por Vélez, Gonzálo y Zelich, Cristina. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Molina Alarcón, Miguel. “El artista de mono azul, sonidos de la era industrial.” *Laboratorio de creaciones intermedia* http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/laboratorio_creaciones_intermedia_textos_index_e.htm (consultado 9 dic 2010).

Monegal, Emir Rodriguez. “Alberto Cavalcanti.” *The Quarterly of Film Radio and Television* 9, nº 4 (Verano, 1955): 341-358.

Moret, Sebastien. “From Technicians to Classics: On the Rationalization of the Russian Language in the USSR (1917/1953).” *Russian Linguistics* 34, (Agosto 2010): 173-186 (14).

Mosès, Stéphane. *El ángel de la historia: Rozenweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra, 1997.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Centro Cultural La Rioja. *Fotografía pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

Nichols, Bill. “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde.” *Critical Inquiry* 27, nº 4 (Verano, 2001): 580-610.

Noguez, Dominique y Musée National d’Art Moderne. *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives*. Paris: Musée national d’art moderne Centre Georges Pompidou, 1979.

Norden, Martin F. “The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism.” *Leonardo* 17, nº 2 (1984): 108-112.

O'Pray, Michael. *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London; New York: Wallflower, 2003.

Otero Carvajal, Luis Enrique. "Einstein y la revolución científica del siglo XX". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 27, 2005, <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/einstein.pdf>.

Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionisme et les arts. 1. Portrait d'une génération*. Vol. 1 de 2. Paris: Payot, 1988.

Paz, Abel (et al). *La Barcelona rebelde: Guía de una ciudad silenciada*. Límites. 2ª rev ed. Vol. 14. Barcelona: Octaedro, 2004.

Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.

Pena, Carmen, Enrique Gil Calvo, Ettore Gelpi, Fermín Bouza, Franck Barès, Günter Faltin, Jacques Tévenot, et al. *Les cultures del treball (Catálogo de exposición)* . Barcelona: CCCB i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2000.

Perloff, Marjorie. "The Great War and the European Avant-Garde" en *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Editores Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Petric, Vlada. "Dziga Vertov as Theorist." *Cinema Journal* 18, nº 1 (Otoño, 1978): 29-44.

Pisano, Giusy. "Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet." *1895* nº 38, Musique !, 2002.

Pisano, Giusy, Valérie Pozner, Alain Carou, y Jean-Michel Durafour. *Le muet a la parole*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005.

Pitarch, Daniel. "Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein." *Archivos De La Filmoteca* 63, (octubre 2009): 36-54.

Polaire. *Polaire par elle même*. París: Éditions Eugène Figuière, 1933 (consultado 25/03/2010).

Pozner, Valérie. "'Joué' versus 'Non-Joué'. La notion de 'fait' dans les débats cinématographiques des années vingt en URSS."

—. "'Lef i Kino", *Novyj Lef*, 1927, nº 11-12. Le Lef et le cinéma. Extraits du procès-verbal de la réunion de décembre 1927."

—. "L'outil génétique en terrain soviétique: L'exemple de *Symphonie Du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931)." *Genesis, Cinema* 28, (2007): 43-73.

Prigent, Hélène. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Découvertes Gallimard. Vol. 477. Paris: Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2005.

Prouty, Richard. "The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's 'Menilmontant' and the Streets of Paris" *Cinema Journal* 36, nº 1 (Otoño, 1996): 3-17.

Quintana, Àngel. "En las fronteras del documental y la ficción: Las películas bretonas de Jean Epstein" *Archivos De La Filmoteca*, 63, (octubre 2009,): 79-96.

—. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acatilado, 2003.

Rabinbach, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Ed. Berkeley Calif.: University of California Press, 1991.

Reichardt, Jasia. "Machines and Art." *Leonardo* 20, nº 4, 20th Anniversary Special Issue: Art of the Future: The Future of Art (1987): 367-372.

Richard, Lionel (dir.). *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: La máxima encarnación de la modernidad*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1993.

Richter, Hans. "The Avant-Garde Film seen from within." *Hollywood Quarterly* 4, nº 1 (Otoño, 1949): 34-41.

—. *Chevalet-rouleau-film en Dada Cinema [Dvd]* . París: Centre Pompidou, 2005.

—. "The Film as an Original Art Form." *College Art Journal* 10, nº 2 (Invierno, 1951): 157-161.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 1ª ed. México: Siglo XXI, 1995.

Rivera, Alicia. "Medida con átomos de cesio la Teoría de la Relatividad." *El País*, 18/02/2010.

Rivera, David. *Tabula rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*. 1ª ed. Vol. 1. Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.

Roberts, Graham. *The Man with the Movie Camera. The Film Companion*; Kinofiles. 1ª ed. Vol. 1. Nueva York: I.B.Tauris, 2000.

Robles Tardío, Rocío. "Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren." Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Rodchenko, Alexander. *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters and Other Writings*. Traducido por Jamey Gambrell. 1ª ed. Vol. 1. Nueva York: The Museum of Modern Art. New York, 2005.

Rodchenko, Alexander y Varvara Stepanova. *Exposition de 1925, Paris*. Alemania: Galerie Gmurzynska, 1993.

Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine: Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 1989.

Rosenblatt, Nina Lara. "Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the

1920s." *October* 86, (Otoño, 1998): 47-62.

Rosenthal, Bernice Glatzer. "The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905." *Slavic Review* 36, nº 4 (Dec., 1977): 608-627.

Roshwald, Aviel y Richard Stites. *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914-1918*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Sadoul, George. *Dziga Vertov*. Vol. 1. Paris: Champ Libre, 1971.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Sombras de Weimar: Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1993*. Madrid: Verdoux, 1990.

—. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Paidós, 2001.

Sanmartín Ortí, Pau. "Desautomatización y creación." *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 22, (2004): 249-270.

Schmulevitch, Eric (ed). *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930). Le système derrière la fable*. París, Montreal: L'Harmattan, 1997.

Schneider, Sara K. "Body Design, Variable Realisms: The Case of Female Fashion Mannequins." *Design Issues* 13, nº 3 (Otoño, 1997): 5-18.

Schobert, Walter. *El cine alemán de vanguardia de los años veinte =Der Deutsche Avant-Garden Film Der 20er Jahre*. München: Uwe Nitschke, Angelika Leintner, 1989.

Schrock, Peggy Elaine. "Man Ray's "Le Cadeau": The Unnatural Woman and the De-Sexing of Modern Man." *Woman's Art Journal* 17, nº 2 (Otoño, 1996 - Invierno, 1997): 26-29.

Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental." *Bifurcaciones [Online]* 4,

(2005).

—. *Cultura femenina y otros ensayos*. Traducido por Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 1999.

Simmons, Sherwin. "Advertising Seizes Control of Life: Berlin Dada and the Power of Advertising." *Oxford Art Journal* 22, n° 1 (1999): 121-146.

—. "Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture." *New German Critique* n° 84 (Otoño, 2001): 3-34.

—. "War, Revolution, and the Transformation of the German Humor Magazine, 1914-27." *Art Journal* 52, n° 1, Political Journals and Art, 1910-40 (Primavera, 1993): 46-54.

Sitney, P. Adams. "Image and Title in Avant-Garde Cinema." *October* 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Invierno, 1979): 97-112.

Smith, Thomas Spence. "Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life." *American Sociological Review* 39, n° 5 (Oct., 1974): 725-743.

Stein, Sally A. "The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology." *Art Journal* 41, n° 1, Photography and the Scholar/Critic (Primavera, 1981): 39-45.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Guipuzkoa: Hiru, 2001.

Stites, Richard. *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1989.

—. *Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Strandh, Sigvard. *Máquinas: Una historia ilustrada*. Madrid: Hermann Blume,

1982.

Tagg, John. *El peso de la representación*. FotoGrafía. Traducido por Antonio Fernández Lera. 1ª ed. Vol. 1. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 (1988).

Taylor, Gregory T. ““The Cognitive Instrument in the Service of Revolutionary Change”: Sergei Eisenstein, Annette Michelson, and the Avant-Garde’s Scholarly Aspiration.” *Cinema Journal* 31, nº 4 (Verano, 1992): 42-59.

Taylor, Richard. “A ‘Cinema for the Millions’: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy.” *Journal of Contemporary History* 18, nº 3, *Historians and Movies: The State of the Art: Part 1* (Jul., 1983): 439-461.

Taylor, Richard y Ian Christie (eds). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.

Todd, Allan. *Las Revoluciones, 1789-1917*. Madrid: Alianza, 2000.

Tode, Thomas. “Shadow of a Doubt. Odinnadcatyj and the “Blum Affair”.” Documento sobre la investigación incluido en los extras del dvd *Sestaja Cast Mira, Odinnadcatyj* (2009).

—. “Un soviétique escalade la Tour Eiffel. Dziga Vertov à Paris.” *Cinémathèque* 5, (primavera 1994): 68-85.

Tode, Thomas y Barbara Wurm (eds). *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung Im Österreichischen Filmmuseum. The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. 1ª ed. Vol. 1. Viena: Synema Publikationen, 2006.

Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds). *Documental y vanguardia. Signo e Imagen*. 1ª ed. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 2005.

Tranche R., Rafael (coord). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: Dos miradas sobre la realidad*. Textos Documenta. 1ª ed. Vol. 1. Madrid: Ocho y medio, 2006.

Traverso, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Vol. 1. Valencia: Ed. Alfonso el Magnànim, Generalitat Valenciana., 1998.

Trebuil, Christophe. *L'oeuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*. Champs Visuels. Paris, Budapest, Torino: l'Harmattan, 2003.

Tsivian, Yuri. *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Le Giornate Del Cinema Muto. Germona, Italia: Lloyd, 2004.

Tupitsyn, Margarita. *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina. Photography and Montage After Constructivism*. Göttingen; New York: STEIDL; International Center of Photography, 2004.

Turvey, Malcolm. "The Avant-Garde and the "New Spirit": The Case of "Ballet Mécanique"." *October* 102, (Otoño, 2002): 35-58.

—. "Can the Camera See? Mimesis in "Man with a Movie Camera"." *October* 89, (Verano, 1999): 25-50.

—. "Dada between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter." *October* 105, Dada (Verano, 2003): 13-36.

—. *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.

—. "Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye." *October* 83, (Invierno, 1998): 25-50.

—. "Vertov: Between the Organism and the Machine." *October*, (07/01/2007): 5-18.

Vancheri, Luc. "Terra incognita: Le cinéma selon Lászlo Moholy-Nagy." *Ligeia. Peintres Cineastes* 97,98,99,100, (enero-junio 2010).

Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor, 1974.

Vidler, Anthony. "Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer." *New German Critique* n° 54, Número especial Siegfried Kracauer (Otoño, 1991): 31-45.

—. "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary." *Assemblage* n° 21 (Aug., 1993): 45-59.

—. "The New Industrial World: The Reconstruction of Urban Utopia in Late Nineteenth Century France." *Perspecta* 13, (1971): 243-256.

—. "Researching Revolutionary Architecture." *Journal of Architectural Education (1984-)* 44, n° 4 (Agosto, 1991): 206-210.

—. "Spatial Violence." *Assemblage* n° 20, Violence, Space (Abril, 1993): 84-85.

Vöhringer, Margarete. Psychotechnik Und Russische Avantgarde. Über Die Konvergenz Von Wissenschaft, Kunst Und Technik In Den Wahrnehmungsexperimenten Im Russland Der 1920er Jahre [Resumen Inglés: Avantgarde and Psychotechnics.on the Convergence of Science, Art and Technology in the Russian 1920s.]. Abstract. *The Experimentalization Fo Life. Configurations between Science, Art, and Technology* (2004) <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/exp/voehringer/index.html> (consultado 22 diciembre 2010).

—. "Pudovkin's *Mechanics of the Brain* Film as Physiological Experiment." *The Virtual Laboratory. Essays and Resources on the Experimentalization of Life.* (2001).

Ward Lungstrum, Janet. "The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism." *New German Critique* n° 76, Special Issue on Weimar Visual Culture (Invierno, 1999): pp. 115-160.

Ward, Janet. *Weimar Surfaces:Urban Visual Culture in 1920s Germany.* Berkeley: University of California Press, 2001.

Welsh, James M. y Steven Philip Kramer. "Abel Gance's Accusation Against

War.” *Cinema Journal* 14, nº 3 (Primavera, 1975): 55-67.

Werckmeister, O. K. “Walter Benjamin’s Angel of History, Or the Transfiguration of the Revolutionary into the Historian.” *Critical Inquiry* 22, nº 2 (Invierno, 1996): 239-267.

Willet, John. *Heartfield contre Hitler*. Vol. 1. Paris: Hazan, 1997.

Williams, Tami (dir). *Germaine Dulac, au-delá des impressions*, editores AFRHC. Vol. Hors-série. Paris: 1895, 2006.

Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002.

Woodcock, George e Ivan Avakumovic. *El príncipe anarquista: Estudio biográfico de Piotr Kropotkin*. Gijón: Júcar, 1975 (1979).

Wosk, Julie H. “The Impact of Technology on the Human Image in Art.” *Leonardo* 19, nº 2 (1986): 145-152.

Zabel, Barbara. “Man Ray and the Machine.” *Smithsonian Studies in American Art* 3, nº 4 (Otoño, 1989): 67-83.

Filmografía

Anónimo, productora Eclipse. *Wilbur Wright y su máquina voladora* (1909, Francia)

Anónimo. *Le pompier des Folies Bergère* (1928).

Anónimo. *München im Zeichen der Räterepublik* (1919, Alemania)

Armitage, Frederick S., *Building up and Demolishing the Star Theatre* (1901, EUA)

Autant-Lara, Claude. *Fait-Divers* (1923, Francia)

Becker, Lutz. *Art in Reolution* (1972, Gran Bretaña)

Blum, Albrecht Viktor. *Im Schatten der Maschine* (1928, Alemania)

Bitzer, G. W. *N-Y Subway 14th Street to 42nd Avenue* (1905, EUA)

Brecht, Bertolt. *Die Dreigroschenoper* (1931, Alemania)

Brecht, Bertolt. *Kuhle Wampe* (1932, Alemania)

Buñuel, Luis. *Un chien andalou* (1929, Francia)

Buñuel, Luis. *L'age d'or* (1930, Francia)

Cavalcanti, Alberto. *Rien que les heures* (1926, Francia)

Cavalcanti, Alberto. *En Rade* (1927, Francia)

Clair, René. *Paris qui dort* (1923, Francia)

Clair, René y Francis Picabia. *Entr'acte* (1924, Francia)

Clair, René. *Le millon* (1931, Francia)

Cohl, Émile. *Fantasmagorie* (1908, Francia)

Coppola, Horacio. *Traum* (1933, Alemania)

Coppola, Horacio. *Un dique en el sena* (1934-1935, Francia)

Chomette, Henri. *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923, Francia)

Chomette, Henri. *Cinq minutes de cinéma pur* (1925, Francia)

Christensen, Benjamin. *Häxan* (1922, Suecia)

Dekeukeleire, Charles. *Combat de boxe* (1927, Bélgica)

Dekeukeleire, Charles. *Impatience* (1928, Bélgica)

Dekeukeleire, Charles. *Histoire de detective* (1929, Bélgica)

Dekeukeleire, Charles. *La perle* (1929, Bélgica)

Dekeukeleire, Charles. *Visions de Lourdes* (1932, Bélgica)

Delluc, Louis. *Le silence* (1920, Francia)

Delluc, Louis. *Fummé noire* (1920, Francia)

Delluc, Louis. *La tonnerre* (1921, Francia)

Delluc, Louis. *Fièvre* (1921, Francia)

Delluc, Louis. *La femme de nulle part* (1922, Francia)

Delluc, Louis. *L'inondation* (1924, Francia)

Deslaw, Eugène y Boris Kaufman. *La marche des machines* (1928, Francia)

Deslaw, Eugène. *Montparnasse. Poème du café crème* (1929, Francia)

Deslaw, Eugène. *Les nuits électriques* (1930, Francia)

Deslaw, Eugène. *Révolution en médecine. La sympathicothérapie* (1930, Francia)

Deslaw, Eugène. *Un monsieur qui a mangé du tureau* (1935, Francia)

Dreyer, Carl Theodor. *Vampyr* (1932, Francia/ Alemania)

Dreyer, Carl Theodor. *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928, Dinamarca)

Dovjenko, Aleksander. *Zvenigora* (1928, URSS)

Duchamp, Marcel. *Anémic cinéma* (1926, Francia)

Dulac, Germaine. *La fête espagnole* (1920, Francia)

Dulac, Germaine. *La mort du soleil* (1922, Francia)

Dulac, Germaine. *La souriante Madame Beudet* (1923, Francia)

Dulac, Germaine. *Le diable dans la ville* (1924, Francia)

Dulac, Germaine. *La folie des vaillants* (1926, Francia)

Dulac, Germaine. *L'invitation au voyage* (1927, Francia)

Dulac, Germaine. *La coquille et le clergyman* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Antoinette Sabrier* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Celles qui s'en font* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Disque 957* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *La Princesse Mandane* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Thèmes et variations* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Ceux qui ne s'ent font pas* (1930, Francia)

Dulac, Germaine. *Danses espagnoles* (1928, Francia)

Dulac, Germaine. *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929, Francia)

Dulac, Germaine. *Ceux qui ne s'ent font pas* (1930, Francia)

Dulac, Germaine. *Autrefois aujourd'hui* (1930, Francia)

Dulac, Germaine. *Un peu de rêve sur le Faubourg* (1930, Francia)

Durand, Jean. *Onésime horloger* (1912, Francia)

Eggeling, Viking y Hans Richter. *Symphonie diagonale* (1924, Alemania)

Eisenstein, Sergei. *El diario de Glumova* [*Dnevnik Glumova*](1923, URSS)

Eisenstein, Sergei. *La huelga* [*Stachka*] (1925, URSS)

Eisenstein, Sergei. *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potemkin*] (1925, URSS)

Eisenstein, Sergei. *Octubre* [*Oktyabr*] (1928, URSS)

Eisenstein, Sergei. *La línea general* [*Generalnaya Liniya*] (1929, URSS)

Eisenstein, Sergei. *Frauennot – Frauenglück* (1930, URSS)

Eisenstein, Sergei. *Romance Sentimentale* (1930, URSS)

Eisenstein, Sergei. *¡Que viva México!* (1932, URSS)

Eisenstein, Sergei y Grigori V. Alexandrov. *Romance sentimentale* (1930, URSS)

Eisner, Lotte y Walter Ruttmann. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926, Alemania)

Eisner, Lotte. *10 Minuten Mozart* (1930, Alemania)

Epstein, Jean. *L'auberge rouge* (1923, Francia)

Epstein, Jean. *Coeur fidèle* (1923, Francia)

Epstein, Jean. *Le lion des Mongols* (1924, Francia)

Epstein, Jean. *L'affiche* (1925, Francia)

Epstein, Jean. *Le double amour* (1925, Francia)

Epstein, Jean. *Les aventures de Robert Macaire* (1925, Francia)

Epstein, Jean. *Mauprat* (1926, Francia)

Epstein, Jean. *La glace a trois faces* (1927, Francia)

Epstein, Jean. *Six et demi onze* (1927, Francia)

Epstein, Jean. *La Chute de la Maison Usher* (1928, Francia)

Epstein, Jean. *Finis Terrae* (1929, Francia)

Epstein, Jean. *Mor vran* (1931, Francia)

Epstein, Jean. *L'or des mers* (1932, Francia)

Epstein, Jean. *L'homme à l'Hispano* (1933, Francia)

Epstein, Jean. *La tempestaire* (1947, Francia)

Fanck, Arnold. *Das Wolkenphänomen von Maloja* (1924, Alemania)

Feuillade, Louis. *Fantômas. À l'ombre de la Guillotine* (1913, Francia)

Feuillade, Louis. *Juve contre Fantômas* (1913, Francia)

Feuillade, Louis. *Le mort qui tue* (1913, Francia)

Fischinger, Oskar. *Seelische Konstruktionen* (1927, Alemania)

Fischinger, Oskar. *Spirals* (1924-1926, Alemania)

Fischinger, Oskar. *Wachsexperimente* (1927, Alemania)

Fischinger, Oskar. *München-Berlin Wanderung* (1927, Alemania)

Fischinger, Oskar. *Studien 1-14* (1930-1933, Alemania)

Fischinger, Oskar. *Kreise* (1933, Alemania)

Fischinger, Oskar. *Komposition in Blau*(1934-35, Alemania)

Francis, Joe. *La locura de París* (1927, Francia)

Galeen, Henrik. *Alraune* (1928, Alemania)

Gance, Abel. *La folie du Docteur Tube* (1915, Francia)

Gance, Abel. *J'accuse* (1919, Francia)

Gance, Abel. *La Roue* (1923, Francia)

Gance, Abel y Max Linder. *Au secours* (1924, Francia)

Gance, Abel. *Napoléon* (1927, Francia)

Gance, Abel. *La fin du monde* (1931, Francia)

Grierson, John. *Drifters* (1929, Inglaterra)

Ivanov-Vano, Ivan y Leonid Amalrik. *Blanco y Negro [Beloe i chernue]* (1933, URSS)

Ivens, Joris. *Étude des mouvements à Paris* (1927, Francia)

Ivens, Joris. *El puente [De Brug]* (1928, Holanda)

Ivens, Joris. *Regen* (1929, Holanda)

Ivens, Joris. *Sinfonía industrial [Philips Radio]* (1931, Holanda)

Ivens, Joris. *Komsomol: el canto de los héroes [Komsomol: le chant des héros]*(1933, URSS)

Ivens, Joris. *Nouvelle Terre* (1933, Holanda)

Ivens, Joris. *Misère au Borinage* (1934, Bélgica)

Kaufman, Boris. *Les halles centrales* (1927, Francia)

- Kaufman, Boris y Jean Lods. *La Seine, vie d'un fleuve* (1931, Francia)
- Kaufman, Boris. *Le mile de Jules Ladoumègue* (1932, Francia)
- Kaufman, Mijail y Kopalin, Ilya. *Moscú [Moskva]* (1927, URSS)
- Kaufman, Mijail. *Primavera [Vesnoy]* (1929, URSS)
- Kirsanoff, Dimitri. *Ménilmontant* (1926, Francia)
- Kirsanoff, Dimitri. *Brumes d'automne* (1929, Francia)
- Khodataev, Nikolai; Zenon Komisarenko; Youry Merkulov. *Revolución Interplanetaria [Mezhplanetnaya Revolyuciya]* (1924, URSS)
- Khodataev, Nikolai; Zenon Komisarenko y Youry Merkulov. *Mantengamos nuestros ojos abiertos* (1927, URSS)
- Khodataev, Nikolai; Zenon Komisarenko y Youry Merkulov. *China en llamas [Kitaj ogne (Ruki proch'ot kitaya)]* (1925, URSS)
- Khodataev, Nikolai; Zinaida y Valentina Brumberg, y Olga Khodataeva. *Samoyed boy [Samoedskij malchik]* (1928, URSS)
- Khodataev, Nikolai. *La caja de música [Organchik]* (1933, URSS)
- Kozintsev, Grigori y Trauberg, Leonid. *El abrigo [Shinel]* (1926, URSS)
- Kozintsev, Grigori y Trauberg, Leonid. *Nueva Babilonia [Novyy Vavilon]* (1929, URSS)
- Kornblum, Hans Walter. *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie* (1923, Alemania)
- Lang, Fritz. *Doktor Mabuse der Spielen* (1922, Alemania)

Lang, Fritz. *Los Nibelungos* [*Die Nibelungen: Siegfried/ Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*](1922-24, Alemania)

Lang, Fritz. *Metropolis* (1927, Alemania)

Lang, Fritz. *La mujer en la luna* [*Frau im Mond*] (1929, Alemania)

Lang, Fritz. *M* (1931, Alemania)

Lacombe, Georges. *La Zone* (1928, Francia)

Léger, Fernand. *Ballet mécanique* (1924, Francia)

Leni, Paul. *El gabinete de las figuras de cera* [*Das Wachsfigurenkabinett*] (1924, Alemania)

Lubitsch, Ernst. *No quiero ser un hombre* [*Ich möchte kein Mann sein*] (1918, Alemania)

Lubitsch, Ernst. *La muñeca* [*Die Puppe*] (1919, Alemania)

Lumière, Auguste y Louis. *Démolition d'un mur* (1896, Francia)

L'Herbier, Marcel. *L'homme du large* (1920, Francia)

L'Herbier, Marcel. *Eldorado* (1921, Francia)

L'Herbier, Marcel. *Ville Destin* (1921, Francia)

L'Herbier, Marcel. *Prométhée...banquier* (1921, Francia)

L'Herbier, Marcel. *L'Inhumaine* (1924, Francia)

L'Herbier, Marcel. *Le vertige* (1926, Francia)

L'Herbier, Marcel. *Feu Mathias Pascal* (1926, Francia)

- L'Herbier, Marcel. *La cinématographe et l'espace* (1926, Francia)
- L'Herbier, Marcel. *Le diable au coeur* (1928, Francia)
- L'Herbier, Marcel. *L'argent* (1929, Francia)
- Marker, Chris. *El tren en marcha* (extractos) (1971, Francia)
- Marker, Chris. *El último bolchevique* (1992, Francia)
- May, Joe. *Asphalt* (1929, Alemania)
- Medvedkine, Alexander. *¿Cómo vives tú, camarada minero?* (1932, URSS)
- Medvedkine, Alexander. *La felicidad [Schastye]*(1935, URSS)
- Mèlies, Georges. *La cubeta de Mesmer* (1904, Francia)
- Metzner, Ernö. *Überfall* (1928, Alemania)
- Mittler, Leo. *Jenseits der Straße- Eine Tragödie des Alltags* (1929, Alemania).
- Moerman, Ernst. *Monsieur Fantomas* (1937, Bélgica)
- Moholy-Nagy, Lazslo. *Impressionen von alten Marseiller Hafen [Marseille Vieux Port]* (1929, Alemania)
- Moholy-Nagy, Lazslo. *Ein Lichspiel: schwarz, weiss, grau* (1930, Alemania)
- Moholy-Nagy, Lazslo. *Berliner Stilleben* (1931, Alemania)
- Moholy-Nagy, Lazslo. *GroßStad Ziegeuner* (1932, Alemania)
- Moholy-Nagy, Lazslo. *Lobsters* (1935, Alemania)

Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*] (1922, Alemania)

Murnau, Friedrich Wilhelm. *El último* [*Der letzte Mann*] (1924, Alemania),

Murnau, Friedrich Wilhelm. *Fausto* [*Faust: Eine deutsche Volkssage*] (1926, Alemania)

Murnau, Friedrich Wilhelm. *Amanecer* [*Sunrise: A Song of Two Humans*] (1927, Alemania)

Murphy, Dudley. *Black and Tan* (1929, USA)

Pabst, Georg Wilhelm. *Misterios de un alma* [*Geheimnisse einer Seele*] (1926, Alemania)

Pabst, Georg Wilhelm. *La caja de Pandora* [*Die Büchse der Pandora*] (1929, Alemania)

Painlevé, Jean. *Mathusalem* (1927, Francia)

Painlevé, Jean. *Hyas et stenoriques* (1929, Francia)

Painlevé, Jean. *Le pieuvre* (1928, Francia)

Painlevé, Jean. *Crabes et crevettes* (1930, Francia)

Painlevé, Jean. *L'hippocampe* (1934, Francia)

Painlevé, Jean. *La vampire* (1945, Francia)

Porter, Edwin S. *Coney Island at night* (1905, EUA)

Pudovkin, Vsevolod. *Mecanismos del cerebro* (1925-1926, URSS)

Pudovkin, Vsevolod. *Chess fever* [*Shakhmatnaya goryachka*] (1925, URSS)

Ray, Man. *Le retour à la raison* (1923, Francia)

Ray, Man. *Emak-Bakia* (1926, Francia)

Ray, Man. *L'étoile de mer* (1928, Francia)

Ray, Man. *Les mystères du Château du Dé* (1929, Francia)

Reinert, Robert. *Nerven* (1919, Alemania)

Renoir, Jean. *La fille de l'eau* (1925, Francia)

Renoir, Jean. *Charleston* (1927, Francia)

Renoir, Jean. *La petite marchande d'allumettes* (1928, Francia)

Richter, Hans. *Rhythmus 21* (1921-24, Alemania)

Richter, Hans. *Rhythmus 23* (1923, Alemania)

Richter, Hans. *Rhythmus 25* (1925, Alemania)

Richter, Hans. *Filmstudie* (1926, Alemania)

Richter, Hans. *Vormittagsspuk* (1927, Alemania)

Richter, Hans. *Inflation* (1927-28, Alemania)

Richter, Hans. *Rennysymphonie* (1928, Alemania)

Richter, Hans. *Zweigroschenzauber* (1928-1929, Alemania)

Richter, Hans. *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (1929, Alemania)

Richter, Hans. *Everyday* (1929, Alemania)

Richter, Hans. *Dreams That Money Can Buy* (1947, EUA)

Room, Abraham. *Cama y sofá [Tretya meshchanskaya]* (1927, URSS)

Ruttmann, Walther. *Opus I, II, III und IV* (1921-1924, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Der Sieger* (1922, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Das Wunder* (1922, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Das wiedergefundene Paradies* (1925, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Der Aufstieg* (1926, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Spiel der Wellen* (1926, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad [Berlin, die Symphonie der Großstadt]*(1927, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Dort, wo der Rhein* (1927, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Melodie Der Welt* (1929, Alemania)

Ruttmann, Walther. *Weekend* (1930, Alemania)

Ruttmann, Walther. *In der Nacht* (1931, Alemania)

Shub, Esfir. *La caída de los Romanov [Padenie dinastii Romanovykh]* (1927, URSS)

Shub, Esfir. *Ispaniya* (1939, URSS)

Siodmak, Curt y Robert, y Wyler, William. *Menschen am Sonntag* (1930, Alemania)

Steiner, Ralph. *H₂O* (1929, USA)

Sternberg, Josef von. *Der Blaue Angel* (1930, Alemania)

Sternberg, Josef von. *Shangai Express* (1932, EUA)

Storck, Henri. *Images d'Ostende* (1929, Bélgica)

Storck, Henri. *Pour vos beaux yeux* (1929, Bélgica)

Storck, Henri. *Histoire du soldat inconnu* (1932, Bélgica)

Storck, Henri. *Sur les bords de la camera* (1932, Bélgica)

Strand, Paul y Charles Sheeler. *Manhatta* (1921, USA)

Vertov, Dziga. *Kino-Nedelia* (números: 34 y 35) (1919, URSS)

Vertov, Dziga. *Kino-Pravda* (números: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23) (1919-1924, URSS)

Vertov, Dziga. *Lenin Kino-Pravda* (1924, URSS)

Vertov, Dziga. *Juguetes soviéticos* [*Sovetskie Igrushki*] (1924, URSS)

Vertov, Dziga. *Cine-ojo* [*Kinoglaz*] (1924, URSS)

Vertov, Dziga. *¡Adelante soviét!* [*Shagai, Soviet*] (1926, URSS)

Vertov, Dziga. *La sexta parte del mundo* [*Shestaya Chast Mira*] (1926, URSS)

Vertov, Dziga. *El decimoprimer año* [*Odinnadtsatyy*] (1928, URSS)

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara* [*Chelovek S Kinoapparatom*] (1929, URSS)

Vertov, Dziga. *Entusiasmo. Sinfonía de Dombasa* [*Enthusiasm*](1930, URSS)

Vertov, Dziga. *Tres cantos sobre Lenin* [*Tri Pesni o Lenine*] (1934, URSS)

Vigo, Jean y Boris Kaufman. *À propos de Nice* (1930, Francia)

Vigo, Jean. *Taris, le roi de l'eau* (1931, Francia)

Vigo, Jean. *Zéro de conduite* (1933, Francia)

Vigo, Jean. *L'Atalante* (1934, Francia)

Vorkapic, Slavko y Robert Florey. *The life and death of 9413 a Hollwood extra* (1927, USA)

Vorkapic, Slavko. *The furies* (1934, USA)

Wegener, Paul. *El estudiante de Praga* [*Der Student von Prag*] (1913, Alemania)

Wegener, Paul. *El Golem* [*Der Golem*] (1920, Alemania)

Weinberg, Herman G. *Autumn fire* (1931, USA)

Wiene, Robert. *Das Kabinet des Doktor Caligari* (1920, Alemania)