

Sensación, antiperspectivismo y descorporeización de la mirada.

Notas sobre la velocidad en la propuesta epistemológica del cine de vanguardia de los años veinte

M.^a Soliña Barreiro González¹
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: La recreación de la velocidad en el cine de vanguardia de los años veinte podría tomarse como un trazo de época, un simple reflejo de la impresión que los nuevos medios de transporte producían en este grupo. Sin embargo, su desarrollo complejo en los filmes revela que la recreación de la velocidad forma parte de un programa político de ataque al perspectivismo y a su corolario de racionalidad propio de la Ilustración. La velocidad, unida a las fracturas temporales y a la desobjetivización de la experiencia fílmica, trabajaba como iconoclastia visual y epistemológica, convirtiéndose en piedra de toque del programa vanguardista fílmico de los años veinte. El cine de vanguardia despliega así una serie de dialécticas que constatan tanto la posibilidad de subversión a través de lo visual como la imposibilidad de renovación total constante, estableciendo una reflexión visual profunda sobre la historicidad de los sentidos, la legibilidad histórica de las obras y la cualidad de lo original en el arte.

Palabras clave: Cine de vanguardia, velocidad (recreación), arte, historicidad.

ABSTRACT: Speed recreation in 20's avant-garde film could be simply understood as a reflection of filmmakers fascination on new means of transport. Nevertheless, it has been developed in a such complex way that reveals speed recreation as part of a politic program that aspires to defy perspectivism and Enlightened rationalization. Speed works, along with temporal fractures and desubjectivation of filmic experience, as a visual and epistemological iconoclasm, becoming the touchstone of 20's Avant-garde filmic program. Avant-garde film deploys a series of dialectic that states not only the possibility of subversion through visual but also the impossibility of an everlasting renewal; as a result, it establishes a deep visual reflection on historicity of senses, historical legibility of artworks and the condition of original in art.

Keywords: Avant-garde cinema, speed (recreation), art, historicity.

RÉSUMÉ: La création de la vitesse dans le cinéma d'avant-garde des années 1920 pourrait être prise comme une trace de l'époque, un simple reflet de l'impression que les nouveaux moyens de transport produisaient dans ce groupe. Cependant, son développement complexe dans les films

1 Dirección de contacto: mariasolina.barreiro@usc.es. ORCID: 0000-0002-8932-6474.

montre que la re creación de la vitesse s'inscrit dans un programme politique d'attaque contre le perspectivisme et son corollaire de rationalité propre aux Lumières. La vitesse, associée aux fractures temporelles et à la désobjectivation de l'expérience cinématographique, a fonctionné comme un iconoclasme visuel et épistémologique, devenant la pierre de touche du programme cinématographique d'avant-garde des années 1920. Le cinéma d'avant-garde déploie ainsi une série de dialectiques qui confirment à la fois la possibilité de subversion par le visuel comme impossibilité d'un renouvellement total constant, établissant une profonde réflexion visuelle sur l'historicité des sens, la lisibilité historique des œuvres et la qualité de l'original dans l'art.

Mots-clés: Cinéma d'avant-garde, vitesse (re creación), art, historicité.

La primera secuencia de la primera película de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929), aporta un gesto fundacional, programático e iconoclasta, la ablación de un ojo. El propio director aparece como actor, por primera y única vez en su cine. Afila la navaja, mira la luna desde el balcón y coge la cabeza de una mujer para rasgarle el ojo mientras una nube atraviesa la luna. El shock físico se deshace del caparazón moral² gracias al cine y Buñuel prepara al espectador para liberarse de la visión tradicional por medio de una agresión que le abre el ojo a la fuerza a otra realidad, la surreal. Martin Jay ve ese gesto como muestra de la crisis del oclarcentrismo que vincula shock y la revelación, porque las imágenes del surrealismo, según Breton, 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*».³

La propuesta de Buñuel agrediendo el régimen escópico naturalista, mimético y la discursivización de lo real es sólo una de las tantas que, sin especial unidad programática, pero con especial intensidad, poblaron los fotogramas del cine de vanguardia de los años veinte. Tiempo, espacio y visión se trabajaron con la ayuda del dispositivo fílmico para atacar los vestigios de una epistemología que entendían limitadora de las posibilidades de comprensión y transformación de la vida y del arte. La velocidad y el ritmo, el antiperspectivismo y las fracturas temporales trufaron unos filmes que procuraban la desobjetivización de una experiencia sensorial sustraída a la racionalidad propia de la Ilustración, con su tiempo lineal progresivo, su causalidad limitante y su ubicación del Hombre en el centro del espacio visual. Podría fácilmente tildarse de iconoclasia visual y epistemológica la propuesta van-

2 BENJAMIN, W., *L'ouvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Courtry, Allia, 2004.

3 Breton en JAY, M., *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 184.

guardista pues, de hecho, plantean «un conflicto de representación y radicalización dentro del nivel ideológico»,⁴ pero va más allá de eso, desplegando el cine de vanguardia una serie de dialécticas que constatan tanto la posibilidad de subversión como la imposibilidad de renovación total constante, y estableciendo una reflexión visual profunda sobre la historicidad de los sentidos, la legibilidad histórica de las obras y la cualidad de lo original en el arte.

Velocidad y desubjetivización

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.

MIRBEAU⁵

Octave Mirbeau describía cómo la velocidad moderna se había convertido en un elemento transformador de la sensorialidad al sobrepasar los límites habituales de la percepción y el pensamiento humanos. Los nuevos medios de transporte trastocaron la experiencia temporal y espacial de la ciudad moderna. El espacio se temporalizó en función de las velocidades a las que se pudiera recorrer. Y el cine de vanguardia se lanzó a intensificar esa experiencia de la velocidad. Si las sencillas bicicletas ya generaban una velocidad que cuadruplicaba a la del peatón, iniciando el proceso de superación de los límites del propio cuerpo en la percepción, tranvías, automóviles, barcos y aviones ofrecían a cámaras ávidas de aceleración sensaciones todavía más intensas. El automovilismo fue asimilado a una enfermedad mental. «Y esa enfermedad tiene un bonito nombre: velocidad»; esta sume al automovilista en un estado de inquietud «con nervios tensos como muelles, impaciente por volver a partir en cuanto llega a algún sitio». ⁶ Esa adición a la velocidad acaba con la vida del dandi en *La glace a trois faces* (Epstein, 1928) pero también abre la puerta a lo misterioso en *Les mystères du Chateau du Dé* (1929) de Man Ray. Sin embargo, es el tren el medio de transporte más emblemático de los años veinte que, constituyéndose en tema, forma y estética, permite a la vanguardia las recreaciones más turbadoras y descorporeizadas de la velocidad en sus filmes. El tren es la aventura del puro presente, la velocidad y la

4 DURÁN MEDRAÑO, J. M., *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Trama, 2010, p. 60.

5 MIRBEAU, O., *LA 628-E8*, París, Fasquelle Éditeurs, 1907, p. 7.

6 *Ibidem*.

potencia de la máquina. El tren es una abstracción rítmica avasalladora entrando en Berlín en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttmann, 1927), un torbellino que despierta a la ciudad en *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) o un peligroso objeto de amor en *La Roue* (Gance, 1922).

Los transportes terrestres con su velocidad van borrando las referencias espaciales tradicionales y sustituyen la aprehensión del espacio por la vivencia de su recorrido. Así lo hacen los *Jeux de reflets et de la vitesse* (1923) de Henri Chomette, que nos lleva en tren y luego en barco por el Sena a velocidad frenética. Los espacios son conocidos pero la fugacidad de las referencias, que aparecen y desaparecen como la visión de una chispa, hace que la vivencia de la velocidad lo sea todo en este filme. Y cuando la velocidad alcanza su clímax la cámara se eleva hacia el cielo como si despegara, la perspectiva espacial se vuelve a romper entrando en una aérea, recién descubierta para los civiles en esos años, que con su altura sobrehumana provee una visión inédita para nuestra especie. El filme combina filmación acelerada, montaje sincopado, fregonazos de luz, superposiciones, cambios de sentido e, incluso, tomas nocturnas, sólo pobladas por luces eléctricas evanescentes que anulan toda referencialidad y no dejan rastro de la espacialidad perspectivista y mimética.

Las filmaciones de las experiencias en medios de transporte deformaban las imágenes habituales, descomponían el espacio que, borroso y confuso a causa de la velocidad, perdía su conformación visual bidimensional y perspectivista; su desdramatización entraba en el terreno del extrañamiento, desmontando el automatismo perceptivo y abriendo la percepción a la novedad de una primera vez. La desobjetivización que se produce en las imágenes de velocidad en el cine de vanguardia tiene que ver con una velocidad que es ajena a la experiencia cotidiana, con lograr la primacía de la sensación sobre el pensamiento. «Ya no puedo pensar en lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos» aseguraba Benjamin en 1936.⁷ Cuando René Clair filmaba las imágenes de velocidad vertiginosa en *Entr'acte* (1924) 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».⁸

7 BENJAMIN, W., *L'ouvre d'art á...*, op. cit.

8 Clair en DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de la peinture au cinéma dans les années vingt*, París, Transédition, 1986, p. 135.

Patrick de Haas aseguraba que con estos procesos de desobjetivización, «de debilitamiento de las defensas del yo» que el cine de vanguardia pretendía

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.⁹

Esta «estética de la sensación»¹⁰ tenía en el ritmo un agente integral para la recreación de la experiencia moderna en el cine. Muchas veces se lo equiparó con la velocidad, por ejemplo, Paul Romain, médico y cinéfilo admirador de Jean Epstein, hablaba del ritmo como cadencia rápida a la par que lo relacionaba con la música pues esta «afecta al nervio óptico».¹¹ Su exclamación «¡El ritmo! Es el elemento primordial y estético de toda la vida»¹² entronca con las preocupaciones estéticas y epistemológicas del cine, pero también con las de la fisiología y la psicología experimental de la época o, incluso, con las inquietudes de la sociedad expresadas a través de la literatura, ya en 1909 Ambroise Bierce sugería en su relato *El maestro de ajedrez de Moxon*: «¿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».¹³

El ritmo es argumento y estructura de los filmes, el ritmo es la utopía de un arte integral: puro en cuanto que puede ser ajeno al argumento —«ya no hay necesidad de discurso: pronto el personaje será considerado inútil. Acelerada, la vida de las flores es shakespeariana»¹⁴ o «Ahora la tragedia es anatómica [...] todo es movimiento, desequilibrio, crisis»¹⁵— y total en cuanto que alinea biología y arte en aras de nuevas experiencias y percepciones del entorno —«el cine es una ciencia biológica mal

9 *Ibidem*, p. 139.

10 GUIDO, L., *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Laussane, Éditions Payot, 2007, p. 436.

11 Romain en GHALI, N., *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, París, Ed. Paris expérimental, 1995, p. 14.

12 Romain en ALBERA, F., «Paul Romain et Jean Epstein en correspondance», en 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, 2016, pp. 104-129, espec. p. 112.

13 BIERCE, A., «El maestro de ajedrez de Moxon», en Bueno, S. y Peirano, M. (eds.), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Madrid, Impedimenta, 2009, pp. 136-137.

14 CENDRARS, B., *Aujourd'hui/Jérobam/Sous le signe/Le Brésil/Trop c'est trop*, vol. 11, París, Denöel, 2005, p. 30.

15 EPSTEIN, J., *Écrits Sur Le Cinéma 1921-1953*, París, Seguers, 1974, pp. 93-99.

explorada»—. ¹⁶ El cine nos revelará la «unidad del mundo» siempre que logremos «descubrir la ley de su montaje». ¹⁷

La orquestación del ritmo en la ciudad moderna era el núcleo de un subgénero propio de los años veinte, las sinfonías urbanas. Combinando en su concepción ritmo, música y vida moderna, estos filmes dan cuenta del desarrollo de la vida en movimiento orquestando ritmos humanos y mecánicos en un todo dinámico, integral. *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1928) nos llevan de la ciudad dormida al frenesí productivo. Para Moholy-Nagy, la «meta de la película» era la «[...] organización del ritmo a partir de lo visual —en vez de una trama literaria o teatral, una dinámica óptica—. Mucho movimiento, incluso llevándolo hasta la brutalidad». ¹⁸ Su proyecto de sinfonía de una gran ciudad no llegó a materializarse, pero sus concepciones se aplicaron a otros de sus breves filmes. Entendiendo esa integralidad del ritmo, ese desbordamiento de lo fílmico para llevarlo a lo social, la búsqueda de la pureza rítmica llevó a Ruttman y Moholy-Nagy hasta las últimas consecuencias, la abstracción y desfiguración de la imagen atacando incluso su bidimensionalidad. Para ello había que trascender, bien la cámara como dispositivo de generación de la imagen, bien de la luz directa de los objetos como conformadora de imágenes.

Para trascender la referencia directa real para generar imágenes, Ruttman trabajó con ilustraciones cuyos ritmos y formas acababan convirtiéndose en imágenes reales pero desfiguradas por la velocidad del tren avanzando en el inicio de *Berlín*, demostrando así la primacía del ritmo sobre la figuración. Y Moholy-Nagy construyó una máquina generadora de luces y sombras que serían filmadas. *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930) explora ritmos lumínicos, combina planos en negativo y positivo y, aunque hay trabajo de cámara, la perspectiva se anula porque las sombras reflejo de los objetos carecen de cuerpo, de peso; incluso los títulos de crédito son las sombras de las tipografías. Su idea era producir nuevas imágenes y no de reproducir imágenes ya existentes por medio «de aparatos nuevos, en primer lugar [...] y después anulando la representación basada en la perspectiva. Aparatos basados en leyes ópticas diferentes a las de nuestros ojos». ¹⁹

16 Ramain en GUIDO, L., *L'Age du rythme...*, op. cit., p. 437.

17 Canudo en *ibidem*, p. 441.

18 MOHOLY-NAGY, L., *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 113.

19 *Ibidem*, p. 89.

La otra posibilidad, la superación de la cámara como generadora de imágenes, la desarrolló Man Ray, quien en *Le retour a la raison* (1923) colocó objetos sobre el celuloide dejando que la luz marcara su contorno. Abrió el filme con sal y pimienta desplazándose por la cinta, luego chinchetas, alfileres... La huella de lo real era directa, casi táctil, el ritmo permanecía pero la bidimensionalidad con su ilusión mimética desaparecía.

Estos cineastas generaron así imágenes que descomponían el espacio gracias a la velocidad, que experimentaban fuera del cuerpo y del tiempo sincrónico, imágenes sin rugosidad ni peso, unas formas que se desmaterializaban en la luz suspendiendo la mímesis naturalista —aunque sin ser capaces de eliminarla del todo—. Esa serie de sombras y luces trabajando para el ritmo anulaban la perspectiva. Y el ataque a la perspectiva es 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.

El ojo extracorpóreo y el antiperspectivismo

Al margen de las contadas experiencias para abolir la cámara y liberarse del dispositivo, los cineastas de vanguardia usaron ese nuevo ojo para explorar todas las vivencias que les proporcionaban la vida moderna y el cine. Cámara, montaje, procesos ópticos y químicos fueron objeto de experimentación por parte de ojos ávidos de imágenes nuevas, pero no sólo por el placer del asombro, sino también por el desarme de la discursivización de la vida, de la imagen y de la historia. El papel de la cámara como ojo extracorpóreo fue central en la desnaturalización de la visión perspectivista porque evidenciaba su construcción ideológica y ponía a disposición nuevas formas de ver que desobjetivaban la imagen y multiplicaban los puntos de vista. Esa idea del ojo fuera del cuerpo —anticipada en la velocidad— hace que aparezcan a menudo ojos en los lugares y situaciones más insospechados: el ojo rasgado de Buñuel, los ojos amenazadores que salen del mar en *Entr'acte* (1924), la pesadilla de *Filmstudie* (1926) en la que Richter plaga de globos oculares sueltos un espacio arreferencial, los dobles ojos de Kiki de Montparnasse —los del sueño pintados en los párpados y los de la vigilia— en *Emak-Bakia* (1926), los ojos ciegos e intercambiables que presenta Storck en la inquietante *Pour vos beaux yeux* (1929)... y, por supuesto, los ojos mecánicos. Ese híbrido humano máquina, demiurgo del sentido que Vértov iconizó, no se ciñe sólo al ojo cámara, también aparece como ojo-montadora. Y no sólo es Vértov quien lo desarrolla. Man Ray combina ese ojo mecánico en *Emak Bakia* con una metacinematografía de la luz retomando el experimento

de *Le retour a la raison* (1923); tras aparecer él mismo detrás de la cámara con múltiples ojo-objetivos caleidoscópicos, vemos el salpimentado que recuerda a haluros de plata y que da lugar a una imagen de margaritas: reivindica el tránsito del ojo dadaísta al surrealista que más adelante se materializará en los párpados de Kiki de Montparnasse con una apertura al sueño. Pero Man Ray se revela en sus filmes incapaz de prescindir de la laceración del sentido material de los objetos dadaísta.

Los cineastas de vanguardia desbordaron al sujeto y presentaron una (re)creación del mundo en la que tiempo y espacio ya no son únicos ni fijos y en la cual el hombre ha dejado de ser 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. Vértov nos permitió ver a la vez lo que sucedía bajo un tren en marcha, en una sala de parto y en una mina bajo tierra, nos permitió simultanear la vida en la ciudad con su reconstrucción en la sala de montaje de Svilova en *El hombre de la cámara* (1929); el tiempo y espacio resultan «vencidos»,²⁰ como escribía en sus manifiestos en cuanto a las limitaciones humanas de experimentarlos como únicos y fijos donde un cuerpo se halle. Y yendo más allá propuso a su cámara que saludara, dándole vida propia en una reverencia hacia el público que no es sino el reconocimiento del nuevo centro de la visión y del conocimiento. Dekeukeleire pensó en descomponer una acción en todos sus posibles puntos de vista dándoles la misma importancia; en *Impatience* (1928) la velocidad de una motorista se presentaba en planos separados focalizando consecutivamente la moto, el paisaje, su cara, su cuerpo, sus músculos, la velocidad. Esta era para él la forma de conseguir la «visión psicológica pura»:²¹ la descomposición de la imagen en múltiples puntos de vista. La idea de un punto único perspectivista eterno y fijo se sustituye por diversos puntos móviles y, en ocasiones, inauditos para la percepción humana desnuda.

El gran descubrimiento de la perspectiva había encarnado los valores individualistas²² de una sociedad protoburguesa desde el siglo XV hasta el siglo XX con el refuerzo de la Ilustración. La visión perspectivista contenía la cosmovisión de una

20 «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». Véase VÉRTOV, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 230.

21 DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de..., op. cit.*, p. 135.

22 GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1978.

clase, una manera de entender el mundo plasmada en una manera de construir las imágenes que representan el entorno e imbuirlas de un estatuto de ciencia inimpuñable. La vanguardia irrumpía para acabar de derrocar ese discurso proponiendo una experiencia visual radicalmente renovada. Una experiencia visual que nacía de lo mecánico, que se alimentaba de la calle, de la vida cotidiana y de su velocidad moderna, que atacaba la cosmovisión perspectivista e ilustrada pero que, sin embargo, no se erigía en una alternativa coherente, sino que desplegaba una dialéctica de subversiones diversas, de propuestas heterogéneas.

El cine de vanguardia acaba con la perspectiva monocular y con la idea de un único punto de vista. La cámara se sitúa en lugares insólitos del cuadro, que no son necesariamente un centro privilegiado de observación, las cosas están muy cerca y la agreden, o muy lejos y no las reconoce, los elementos se descomponen al modo cubista y parecen extraños fuera de la perspectiva tradicional. En lugar de limitar el mundo visual al campo visual, el cine de vanguardia lo lleva hasta el extremo de sacarlo de cualquier realidad visual concreta. Léger hizo actuar a los objetos en *Ballet mécanique* (1924) desbordando su medida, magnificando cacharros de cocina, formas geométricas y piernas de maniquí cercenadas, moviendo rítmicamente objetos lo mismo que personas, descomponiendo formas en un espacio sin tiempo, espacializando el ritmo a lo largo del filme. Germaine Dulac estaba fascinada por los filmes científicos de plantas germinando y bailando en tiempos acelerados en espacios ausentes y por la asimilación de ritmos en humano-máquina que se refleja en *Thèmes et variations* (1928). Del mismo modo que la tendencia abstracta encarada por Eggeling, Richter, Ruttmann o Fischinger exploraba el ritmo a la vez que anulaba el tiempo y el espacio históricos.

La perspectiva llevaba aparejada una comprensión temporal y espacial homogénea y regularmente ordenada, naturalizando una práctica visual concreta cuando, en realidad, era histórica. El tiempo y el espacio que emanaban del sistema epistemológico perspectivista habían sido establecidas no sólo por «la ciencia moderna, sino también, con el sistema económico emergente al que nosotros damos el nombre de capitalismo».²³

Cuando Martin Jay analiza los cambios en la noción de visión en el pensamiento francés en su libro *Ojos abatidos*, establece la importancia epistemológica que tuvo en su momento la generalización de la perspectiva, al naturalizar tanto un nuevo orden

23 JAY, M., *Ojos abatidos: La..., op. cit.*, p. 51.

artístico como 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 [...] el eterno recipiente de procesos objetivos».²⁴

Los cineastas se afanan en romper ese «aciago vínculo de la visión con la presencia puramente sincrónica»,²⁵ ayudados por la reproductibilidad mecánica del cine. De ese modo, consiguen también «la interrupción de la discursividad»,²⁶ como sugiere Buñuel en *Un perro andaluz* con una narración sin coherencia causal en la que los personajes transitan tiempos y espacios incongruentes; o como propone Dziga Vértov al final de *El hombre de la cámara*, cuando tras romperse la imagen de un reloj y del teatro Bolshói comienza a pasar la película en orden inverso, sugiriendo al espectador que, gracias al cine, la organización del discurso puede ser replanteada por cualquiera que conozca el proceso filmico sin ceñirse a las constricciones temporales o espaciales de un cuerpo o de una tradición cultural. La teoría de la relatividad de Einstein era un tema que Vértov proyectaba tratar con profundidad en un filme nunca realizado finalmente. Richter en *Vormittagsspuk* (1928) planteaba el tiempo reversible y una anulación de la causalidad. En el filme el futuro precede al pasado y la causa deviene la consecuencia cuando un reloj nos indica que la acción comenzó dos horas después de haber concluido. La revuelta de los objetos tiene su origen en un fenómeno posterior que se da como explicación al final de la cinta, cuando también el propio reloj termina por romperse.

Duchamp dio en su *Anémic Cinema* (1926) otra vuelta de tuerca a la cuestión de la fractura de la perspectiva a la vez que revelaba las limitaciones del cine en una película sin tiempo, ni espacio, ni gozo filmico. Su película es la plena mecanización del proceso de producción de imágenes en movimiento guiado por el interés en la cuarta dimensión, pero no física y relativa al tiempo y espacio, sino relativa a la matemática euclidiana. En un plano frontal inmóvil giran algunos discos ópticos —rotorrelieves—, con espirales o con frases escritas. Los discos generan una profundidad ajena a la mimesis o al cine. Su título es un juego de palabras, como los que discurren en alguno de los discos ópticos, pero es también una explicación de la idea básica del experimento: el cine es un arte anémico sin densidad ni profundidad, todo es una ilusión óptica sin restitución real del movimiento. Al pararse los discos, la falsa profundidad desaparece. El movimiento genera la cuarta dimensión,

24 *Ibidem*, p. 47.

25 *Ibidem*, p. 192.

26 *Ibidem*.

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 aparte del espacio, el tiempo al desplazarse genera el espacio. La abstracción ha hecho que el tiempo se anule. La metacinematografía de Vértov o Man Ray es aquí una metamecánica, que vuelve su interés a los aparatos precinematográficos y que traslada al cine, según Elsaesser, la posibilidad de devenir un «un juguete filosófico» más que «un juguete óptico».²⁷

Aviso de un doble siniestro

El cine de vanguardia no elaboró un espacio visual único ni de temporalidad única, sino que se permitió desplegar el concepto dialéctico de tiempo histórico²⁸ de su época, desafiar la ordenación temporal lineal y abrir todo un abanico de posibilidades de comprensión del tiempo, del espacio, del entorno, incluso del cuerpo. La nueva mirada debía ser como un «caleidoscopio dotado de conciencia que [...] se expresa en imágenes más vívidas que la vida en sí»,²⁹ que convirtiera al cineasta en «observador, filósofo, *flâneur*». La búsqueda del nuevo ojo —observador—, el intento de crítica y subversión del campo —filósofo— y su desclasamiento —*flâneur*— contribuyen respectivamente al entrenamiento en cada una de estas cualidades.

El cine de vanguardia se fascinó con la óptica y la nueva visión pero no es ni *antiocularcéntrico* ni *ocularcéntrico* en los términos que Jay nos ofrecía en *Ojos abatidos*. Destruye y propone sin univocidad, a la vez que da herramientas para que el público cuestione y reorganice. Comprende una visualidad muy emparentada con el Barroco y se enmarca también en el concepto de «lo original» desarrollado por Benjamin³⁰ para el drama barroco alemán. El porqué radica en que también ejerce de «doble siniestro de lo que puede llamarse el orden visual dominante científico o «racionalizado»»,³¹ 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*. Y su filiación con *lo original* pasa por ser los filmes encarnaciones de una idea que adquiere plena legibilidad en su momento

27 ELSAESSER, T., «Dada/Cinema?», en Kuenzli, R. E. (ed.), *Dada and Surrealist Film*, Nueva York, Willis Locker & Owens, 1987, p. 23.

28 BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 145 [D10a, 5].

29 BAUDELAIRE, C., *Écrits sur l'art*, París, Livre de Poche, 1999, p. 514.

30 BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

31 JAY, M., *Ojos abatidos: La..., op. cit.*, p. 42.

histórico, si tenemos en cuenta el paradigma estético de la historia de Benjamin. Pueden y deben haber existido configuraciones anteriores de esa idea que trae cada película pero es la época moderna la que le confiere un aspecto formal, una presencia concreta en su actualización. Esas producciones culturales, esas películas, no se introducen en una línea de conocimiento que progrese, sino que pasan a formar parte de constelaciones cognoscitivas en las que las obras se imbrican y relacionan de modo que arrojan nuevas formas de conocer y pensar la historia.

En realidad, ya el propio medio fílmico y mecánico abría la puerta al cuestionamiento de la ideología subyacente el modo de representación perspectivista y atemporal heredado del Renacimiento; el ojo eterno y no recíproco deja de ser el centro del mundo visible y revela que «lo que veíamos era relativo a nuestra posición en el tiempo y el espacio»,³² proponiendo que la realidad puede ser leída de otra forma y, por lo tanto, las vías a su transformación están abiertas al pensamiento, la figuración, la anticipación.

Este recorrido parece revelar que los sentidos tienen una historia y una historicidad,³³ que existen unos «modos de ver»³⁴ incorporados en la imagen que aparecen como plenamente legibles en un momento histórico concreto y que el cine de vanguardia fue piedra de toque de esta reflexión por medio de la exploración sistemática de la vista mediada por la cámara; que la vista puede ser un modo de ensayar discursos sobre el entorno de enorme trascendencia cognitiva sobre ella misma, sobre la propia percepción humana y sus consecuencias. Y que esa experimentación sistemática —ablación simbólica del ojo, destrucción de la perspectiva, fractura de la temporalidad lineal, subversión de la narratividad e incluso destrucción de la figuración en la imagen mimética— no significó necesariamente que los sentidos sean únicamente legibles a partir de lo cultural, que se alejen de lo físico compartido y entren en el reino de la pura relatividad del desciframiento. Pues cuando la experimentación a visual llegó a su límite, los cineastas probaron la idea de que la posibilidad de experimentación perceptiva del cine se emparentaba con la droga³⁵ y con los estados mentales alterados.

32 BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 18.

33 JAY, M., «In the Realm of the Senses: An Introduction», en *The American Historical Review*, 116-2, 2011, pp. 307-315.

34 BERGER, J., *Modos de ver...*, *op. cit.*

35 El cinematógrafo era un recurso para crear un «paraíso artificial», como sugería Picabia, de sensaciones más intensas que el ««looping the loop» del avión o el placer del opio». Era de «entre los narcóticos cerebrales, el más poderoso», según Desnos, o en palabras de Aragon «el opio, los vicios vergonzosos, los licores están pasados de moda: hemos inventado el cine» (véase DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de...*, *op. cit.*, p. 137).

La vanguardia revisó sistemáticamente los parámetros de la percepción visual, ensayó con ellos nuevas propuestas y gozó de las potencialidades abiertas en apenas diez frenéticos años, pero no logró la construcción de una propuesta articulada y coherente, no pudo trastocar por completo los paradigmas de la visión, porque, acaso, eso no es posible pero sí reveló la ideología que constriñe las posibilidades de entender la vida y el arte y la transformación social. «Como una tribu profética de pupilas ardientes»³⁶ anunciaron las utopías de la modernidad, finalmente truncadas. Pero a la vez que planteaba otros posibles «modos de ver», tantos y diversos, tan próximos a lo real por su emanación lumínica y tan lejanos por proponer el fin de la mimesis, estaban abriendo las grietas por las que se colaría el relativismo, las vías de agua de entrada de la posmodernidad que acabarían por hundir el barco moderno. Se quiebra tanto la univocidad en la representación como su antítesis de proyecto emancipador, nunca la mirada diversa de vanguardia llegó a una síntesis general para frenar los envites del discurso dominante a la par que el relativismo.³⁷

Y Jean Epstein, hablaba del primer plano como droga hipnótica: «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» (véase EPSTEIN, J., *Écrits Sur Le...*, *op. cit.*, pp. 93-99).

36 BAUDELAIRE, C., «Bohémiens en voyage», en *Les fleurs du mal*, París, Gallimard, 1996, p. 48.

37 Además de todas las referencias indicadas, para la realización de este artículo la autora considera tener en cuenta el texto JAY, M., «Cultural relativism and the visual turn», en *Journal of Visual Culture*, 1(3), 2002, pp. 267-278.