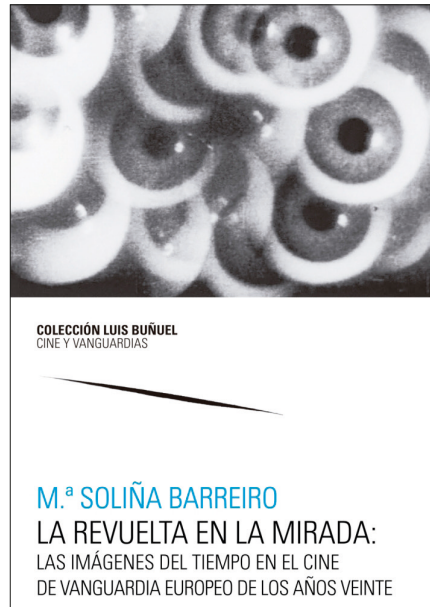


*La revuelta en la mirada:  
las imágenes del tiempo  
en el cine de vanguardia  
europeo de los años veinte*

BARREIRO, M.<sup>a</sup> S., *La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, 424 pp.

Alfonso Puyal<sup>1</sup>  
Universidad Complutense



El cine ha sido, sin lugar a dudas, el medio que ha representado, mediante imágenes en movimiento, todas las rupturas perceptivas, formales y temáticas que desplegó la vanguardia europea de entreguerras. El libro de María Soliña no hace sino abundar en un componente clave en este proceso: la temporalidad; una temporalidad entendida no solo como recurso expresivo sino también como indagación conceptual. Esa disolución del tiempo a través de la fragmentación y la ausencia de continuidad llevó a la búsqueda del dinamismo en pintura y fotografía y a la exaltación de la velocidad en el cine. Los cineastas no han dejado de reflexionar sobre el componente temporal. Dziga Vertov, quien desarrollara la teoría de los intervalos, llamaba «negativo del tiempo» al movimiento inverso efectuado por la cámara. «Cine es la diferencia entre dos fotogramas», afirmaba el realizador alemán Werner Nekes en un artículo titulado, precisamente, *Lo que ocurre entre las imágenes* (1977).

Son contadas las monografías en español dedicadas a la vanguardia fílmica y aquí nos encontramos con un buen exponente. El núcleo de *La revuelta en la mirada* consiste en la exposición de siete categorías temporales —dislocado, reversible, cir-

1 Dirección de contacto: puyal@ucm.es. ORCID: 0000-0003-1330-9499.

cular, anulado, proyectado, intenso y mecánico—, presentes en las películas de vanguardia. Para ello la autora «se centra en 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» (pp. 19-20). Interesante resulta el empleo de las fuentes, que primordialmente están extraídas de teorías coetáneas al objeto de estudio. Hay que considerar que las teorías sobre cine en los años veinte provenían en gran medida de los propios cineastas —Eisenstein, Epstein, Artaud, Léger—; incluso se puede llegar a afirmar que un altísimo porcentaje de los directores citados en el libro escribieron textos sobre cine. A esto se suma la aportación de pensadores y críticos de la cultura que se acercaron al medio desde la reflexión —Benjamin, Kracauer, Lukács—. Esta confluencia entre teoría y praxis hizo de las vanguardias históricas un periodo tan prolífico, creativa e intelectualmente hablando, hasta tal punto que Annette Michelson hablara de una «euforia epistemológica».

La primera parte del volumen, “Toda la historia debe ser incendiada”, tiene cierta vocación totalizadora, posiblemente por surgir el libro de una tesis doctoral. Soliña explica con una impecable escritura las implicaciones de lo moderno; en especial, las experiencias perceptivas de la modernidad a través de la mirada, no solo del artista sino del ciudadano. Una modernidad que es causa y consecuencia de la reproductibilidad de la imagen, lo que implica un trastoque en los modos de ver del transeúnte. Retomando las teorías de la visualidad, habla de los cambios en la percepción provocados por los medios de comunicación y transporte; fenómeno al que Paul Virilio denominó «el arte del motor» (1993), y que la autora conecta con el mecanismo del reloj —en tanto que medidor objetivo del tiempo—, con la ciencia y, por supuesto, con el cine: «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» (p. 386).

La segunda parte, “El cine al servicio de la vanguardia”, habla de las corrientes fílmicas producidas en el eje París-Berlín-Moscú, cuyo contexto artístico fue espléndidamente mostrado por el Centro Georges Pompidou en sendas exposiciones dedicadas a *Paris-Berlin* (1978) y *Paris-Moscou* (1979). Dichas corrientes pueden verse reflejadas en los debates en torno a la confluencia entre vanguardia estética y vanguardia política, establecida por Peter Wollen (1975), cuando a principios de los años treinta los artistas se inclinan hacia el compromiso político sin renunciar por ello a la experimentación formal. Los cineastas de vanguardia emplearon los recursos técnicos de su tiempo, al avanzar no solo un acto creativo sino también al

proclamar una protesta social. Es palmario el caso del soviético Vertov —a quien la autora dedica atención en todos los capítulos—, aunque también los cineastas adoptaron claras posturas ideológicas en Alemania y Francia. Otro enfoque que ayuda a explicar la temporalidad en el cine de vanguardia está, por supuesto, en la forma expresiva. La variedad de modalidades producidas por el cine de vanguardia fueron sintetizadas por Paul Adams Sitney en *Cine gráfico y cine subjetivo* (1976), el primero se refiere al cine abstracto, mientras que el segundo alude a la vanguardia narrativa del cine francés y al surrealismo. En el epígrafe dedicado a las tendencias «a contracorriente» (pp. 104-123), se incluyen modalidades discursivas tales como cine abstracto, sinfonía urbana, vanguardia narrativa, surrealista y animación —habría que añadir el cine amateur, dado que está muy cercano a una autoproducción a la que recurrían algunos realizadores—. Decir que hasta aquí Soliña no se sale del canon establecido, pero ciertamente resulta una información necesaria para un lector no del todo familiarizado con esta filmografía. La autora utilizará estas corrientes para establecer una categorización —original y propia— de la construcción temporal en los filmes de vanguardia. Una temporalidad que escapa a la lógica lineal y causal, y en absoluta consonancia con la mentalidad de los tiempos modernos.

En cuanto al método, el libro combina teorías con películas. Y este aspecto sirve para adentrarnos en la tercera parte, que cartografía la temporalidad en el cine de vanguardia, y donde reside el verdadero interés de *La revuelta en la mirada*. Por un lado, se vale de la descripción de teorías clásicas —procedentes de la literatura, la psicología, la filosofía o el arte—, a las que aporta reflexiones propias que, en algunos casos, hacen de corolario. Por otro lado, acude a los filmes de vanguardia —se incluye un útil índice de títulos—, cuyo corpus constituye una suerte de canon que ha venido aumentando la historiografía sobre vanguardia y cine. El análisis filmico, una vez desgranada la trama, le sirve para proponer las categorías temporales, establecidas por similitud o contraste —léanse por ejemplo los sugerentes apartados delicados al hombre mecánico y al autómatas, (pp. 348-377)—.

A partir de ahí, el libro va engarzando teorías y títulos de películas, en la mayoría de los pasajes de una manera fluida y en otros quizá más forzada —‘Tiempo intenso’, epígrafe 10.2—. Ambiciosa, por ejemplo, puede parecer, en una primera lectura, la nueva función en el uso del tiempo que adelanta el cine de vanguardia: «la crítica de la organización social capitalista» (pp. 319-320). En cualquier caso, la autora avanza con valentía a través de las más de cuatrocientas páginas de ensayo, y establece conexiones curiosas, casi siempre bien arropadas por un aparato crítico y un

análisis pormenorizado de películas. Escribe Soliña: «Pero el cine científico puede considerarse la base genética de toda la familia del cine abstracto» (p. 258). Son afirmaciones atractivas en su planteamiento —y al mismo tiempo arriesgadas—, que se vinculan con el cine de atracciones y con el uso de las imágenes técnicas por parte del cine experimental.

Con todo, la monografía de María Soliña —y la colección Luis Buñuel, Cine y Vanguardias— recupera el ensayo sobre cine en tanto que reflexión, más allá de tratamientos biográficos o históricos; algo que cada vez se encuentra menos en las secciones de cine de las librerías. La obra viene respaldada con un prólogo de François Albera, académico que, además de ocuparse de las relaciones entre cine y artes plásticas, ha rescatado el pensamiento cinematográfico de los formalistas rusos, Pierre Francastel y Maurice Merleau-Ponty, entre otros.