

LA HISTORICIDAD Y LO ORIGINAL EN EL CINE DE VANGUARDIA EUROPEO DE LOS AÑOS VEINTE

HISTORICITY AND THE ORIGINAL IN AVANT-GARDE EUROPEAN CINEMA IN THE 20'S

M^a Soliña Barreiro González | msolinabarreiro@gmail.com |
ESUPT-Universitat Pompeu Fabra de Barcelona



Resumen: El presente artículo estudia la relación que mantienen la originalidad y la historicidad en la configuración del cine de vanguardia europeo de los años veinte. Tras la realización de un estado del arte y el análisis de la producción fílmica de Alemania, Francia y la Unión Soviética, se establecen los elementos definitorios del cine de vanguardia y se sistematizan una serie de categorías temporales que presentan los filmes en su desafío a la concepción ilustrada del tiempo. Esa subversión temporal es definitoria del cine de vanguardia, por ello, su análisis junto al de su desarrollo histórico desde la bohemia serán los elementos clave para concluir que, en el fondo, historicidad y originalidad son condiciones complementarias que permiten comprender el carácter elusivo y la complejidad conceptual del cine de vanguardia de entreguerras. **Palabras clave:** cine de vanguardia; años veinte; original; temporalidad; Benjamin.

Abstract: This paper analyzes the role of originality and historicity in the 20's European Avant-garde Cinema configuration. First of all, we do a state-of-the-art assessment, then we study nearly 300 films from Germany, France and the Soviet Union produced during the Interwar period and, later, some categories of time subversion are analyzed systematically. These categories sum up the time subversion diversity exerted by Avant-garde film against the enlightened time conception. Time is a core point to Avant-garde and its study plus the study of Avant-garde historical development let us know that, finally, originality and historicity are inseparable one from the other in order to understand the complex and elusiveness conceptualization of 20's Avant-Garde Cinema. **Keywords:** Avant-garde cinema; 20's; original; time; Benjamin.

1. Introducción

El cine de vanguardia de los años veinte se puede definir como una exploración del movimiento moderno a través de ese tiempo fugaz que caracterizaba la modernidad. Entre 1921 y 1934 la cinematografía europea vive una época de experimentación radical; la subversión de la temporalidad y la búsqueda de lo nuevo, lo original, inflamaban las ansias de los vanguardistas. Los manifiestos de vanguardia llamaban a inundar los museos y defendían, como el Futurismo, el violento asalto de lo nuevo contra una sociedad que agonizaba en la decadencia; proponían los surrealistas buscar en el sueño y en la imaginación una existencia diferente; aseguraban los *kinoki* que el futuro del cine era la negación de su presente y que sólo renovándolo podría alcanzarse lo irrealizable en la vida. *En-Avant*, la vanguardia se dirigía hacia lo nuevo.

Y si es innegable el impulso de lo original en sus obras también lo es la historicidad del empeño vanguardista; hijos de un momento histórico, sus películas sólo podían ser un reflejo radical de la disolución de una época. Originalidad e historicidad semejan opuestos; el objetivo de este ensayo se centra en dirimir la relación dialéctica entre lo histórico y lo permanente, establecer si lo original se constituye como constelación temporal o como discurso en la configuración temporal e ideológica del cine de vanguardia.

2. Metodología y método: conceptualización de la vanguardia

La metodología parte de la elaboración de una cartografía temporal y espacial del cine de vanguardia producido en Europa en la época de entreguerras. A partir de ella se sintetizan líneas comunes y diferenciales en su aparición y su fin, se revisan las temáticas, los recursos, las ideologías y contextos de producción con el objetivo de analizar la relación entre la historicidad radical de la vanguardia fílmica como fruto de una época y la pulsión de lo original como mito o como temporalidad que halla su sitio.

El análisis ha puesto en juego unas 250 películas producidas mayoritariamente en Francia, Alemania y la Unión Soviética entre 1921 y 1934¹. El material de partida es heterogéneo en duración, concepción y técnica pero todos los filmes pertenecen a la vanguardia o se hallan en sus lindes.

De este modo se ha podido caracterizar el cine de vanguardia por una serie de recurrencias: a) 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; b) 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

[01] El detalle de las películas revisadas puede encontrarse en la filmografía al final del artículo.

interés no es contar historias, sino experimentar la modernidad; c) Los principales intereses de este cine son a nivel estético la imagen y el movimiento; y a nivel conceptual, la experiencia del 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, este cine está 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 lleva al cineasta de vanguardia a trabajar la materialidad de la imagen, es decir, a intensificar 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 aprecia en el ciclo bretón de Jean Epstein), bien mostrando los elementos técnicos que producen la imagen (por ejemplo la metacinematografía de Dziga Vértov 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 filmicos de Man Ray y los experimentos lumínicos de Moholy-Nagy).

Este interés en la imagen lleva también al cine de vanguardia a una exploración sistemática del dispositivo, nutriendo así las películas con 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 desde la base: modificación del tiempo, del espacio, de los vínculos causales de la narrativa clásica 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 *ostranenie* 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. Bill Nichols (2001: 593-604) asegura que estas “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]”; considera que “las técnicas de fragmentación, de desfamiliarización, suspen-dieron 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”.

A nivel conceptual el rasgo más destacable del cine de vanguardia es la fascinación por las posibilidades que el binomio tiempo-espacio materializaba en el movimiento porque les permitirían renovar la imagen y la percepción. Esta fijación es observable tanto en las películas como en los textos de los cineastas. Para Abel Gance el cine era “una fantástica síntesis del movimiento del espacio con el movimiento del tiempo” (Gance en Blumer, 1970: 36). Germaine Dulac, maravillada 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” (Dulac en Ghali, 1995: 163). 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” (Epstein, 1974: 229).

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]” (Richter en G. Pompidou ed., 2005:14) 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” (Ruttmann, 1989: 6). Laszlo Moholy-Nagy (2005: 113) 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 movimiento, incluso llevándolo hasta la brutalidad”. Y en la Unión Soviética Vértov, 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” (Vértov, 1974: 154).

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

2.1 La heterogeneidad en el estado del arte de la vanguardia filmica

En general se puede entender que el cine de vanguardia pretende ser una exploración del movimiento a través del tiempo (Parodi, web) en la que el papel principal lo tiene la imagen, la visión, el ojo moderno, todos ellos renovados por la 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 guiones (destinados a no ser realizados) y un cine de experimentación material. Y al hablar de esta última categoría describe lo que entiende por 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” (Albera, 2005: 73).

Son películas que “exceden la categoría de *filme* a todos los niveles” [y] “todos sus parámetros van a contrapié de la definición de cine que los celadores y zelotes del cine como ‘arte’ aceptan y perpetúan” (Albera, 2005: 73). 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* (Man Ray, 1923), *Entr'acte* (Clair, 1924) y *Le Ballet mécanique* (Léger, 1924).

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” (De Haas, 1986: 171) 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, la repetición, la multiplicación de los puntos de vista, la comprensión del cine en sentido amplio y el trabajo sobre la materialidad (De Haas, 1986: 171).

El análisis de Albera es más completo. Trabaja el cine de vanguardia como parte de un fenómeno más amplio, trazando 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 una comprensión integral. Sin embargo, el trabajo de Albera 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 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 filmica 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, una experiencia cambiante de lo subjetivo a lo omnisciente” (Abel, 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 creaban necesariamente un cine de vanguardia. Así trabaja como parte de lo mismo filmes tan anodinos como *La femme de nulle part* (1922) de Louis Delluc y filmes tan especiales dentro de la vanguardia como *Finis Terrae* (1929) de Jean 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 filmica 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 Germaine Dulac y Jean 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 años veinte: “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 veinte 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” (Martin, 2008: 2).

Sí es cierto que en el cine francés hay una cierta tendencia a la subjetividad, al ensueño y a la melancolía. Y es evidente que, por ello, su modernidad y su vanguardia tienen algunos rasgos diferenciales, como la tendencia a la narración (lo que responde también a una estrategia para hallar productor y difusión) y el establecimiento del melodrama como base de parte de su cine.

Esto no puede, sin embargo, llevar a afirmar que toda narración francesa en los veinte con una sensibilidad estética específica sea vanguardista. La vanguardia cinematográfica de los años veinte se define por la exploración del movimiento, por los experimentos con la imagen y por la subversión del campo filmico; 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 filmico se ve enfrentado claramen-

te a una vanguardia muy radical y material tanto en Francia (Léger, Chomette, Clair, Deslaw) como fuera de ella (Ruttman, Richter, Vértov); esto ayuda a clarificar qué películas son vanguardia. Si por estos criterios fueran la guía habría que incluir a la mayor parte de películas alemanas de los veinte que, centradas en una cierta subjetividad colectiva del temor al monstruo, resultan incluso más experimentales que muchas películas incluidas en esa “vanguardia narrativa” como pueden ser *Prométhée banquier* (L’Herbier, 1921) o *Le silence* (Delluc, 1920).

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 filmica de los años veinte. 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 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 ejerce de 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 del cine es emocionarnos por el juego de movimientos y no por la idea de una acción que provoque esos movimientos” (Burch y Fieschi, 1968: 24). Sin embargo, la perspectiva de Fieschi y Burch es finalista y ahistórica en el sentido de que, desde la *Nouvelle vague* de los años sesenta, leen fenómenos anteriores que pudieron influir en ese movimiento de manera completiva, a saber, el cine de los veinte 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 la vanguardia llevaron Bordwell en 1974 a denominarlos en su tesis doctoral “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 tomada en cuenta por todos los teóricos. La obra de Jean Mitry *Le cinéma expé-*

perimental. Histoire et perspectives (1974) es un ejemplo de ello. Mitry define este 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 filmico. 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 debido a su interés en la materialidad.

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 [1987]), Rudolf E. Kuenzli, propone una perspectiva de trabajo interesante, pues se preocupa por entender el cine surreal y el dadá desde 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 documental y vanguardia. Documental y vanguardia constituyen una práctica “periférica”, de carácter “para-industrial” y “alejada de las rigideces y de los límites impuestos por los magnates de lo decible” (Torreiro y Cerdán, 2005: 9). En este enfoque se relaciona con la caracterización que aquí se propone 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.

2.2 Breve catálogo de las temporalidades de vanguardia

La última parte del trabajo metodológico será la breve exposición de las categorías temporales de subversión con la intención de sintetizar una dialéctica de la temporalidad en el cine de vanguardia dirigida por su apego a lo histórico a la vez que su vínculo con lo original.

→ **Tiempo reversible.** El avance inverso de la cinta se empleó como recurso lúdico y de extrañamiento pero también como forma de trasladar una tempora-

lidad 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 recurrió también al tiempo reversible para elucidar procesos oscurecidos (históricos o productivos) para fracturar la causalidad temporal o con una finalidad lúdica. *Entr'acte* (Clair, 1924), *Taris, le roi de l'eau* (Vigo, 1931), *Vormittagsspuk* (Richter, 1928), *Cine-ojo* (Vértov, 1924), *Moscú* (Kaufman y Kopalín, 1927) son algunas de las películas que trabajan el tiempo reversible.

→ **Tiempo dislocado.** Esta categoría incluye 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 ordinarios; 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 de la redención en el 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* (Gance, 1919), *Cine-ojo* (Vértov, 1924), *La caída de la casa Usher* (Epstein, 1928), *L'auberge rouge* (Epstein, 1923), *L'âge d'or* (Buñuel, 1930), *Berlín* (Ruttman, 1927), *Vampyr* (Dreyer, 1932), *Brumes d'Automne* (Kirsanoff, 1929) o *Celles qui s'en font* (Dulac, 1928).

La huella, la ruina, el rastro son formas similares a la melancolía en cuanto a la mirada hacia el pasado o dislocada pero estas 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.

→ **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 el terreno 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 filmica; 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* (Clair, 1923), *Traum* (Coppola y Auerbach, 1933), *Un chien andalou* (Buñuel y Dalí, 1929), *Le mystère du château du dé* (Man Ray, 1929), *El hombre de la cámara* (Vértov, 1929) o *La coquille et le clergymen* (Dulac y Artaud, 1928), entre otras.

→ **Tiempo intenso.** Se relaciona con una vivencia temporal intensa, desligada del pasado y del futuro, desligada de la cotidianeidad; 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, sólo existen momentos aislados de una intensidad insuperable. Todo esto se plasma en algunas películas como *Rennsymphonie* (Richter, 1928), *München-Berlin wanderung* (Fischinger, 1927), *Inflation* (Richter, 1928), *Menschem am Sonntag* (Curt y Robert Siodmak, 1930), *L'invitation au voyage* (Dulac, 1927), *Jeux des reflets et de la vitesse* (Chomette, 1923), *El hombre de la cámara* (Vértov, 1929) y *Adelante soviet* (Vértov, 1926).

→ **Tiempo circular.** La cosmología del tiempo circular, tan en boga en entregueras, 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* (M. Kaufman y Kopolin, 1927), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927), *El hombre de la cámara* (Vértov, 1929), *Rien que les heures* (Cavalcanti, 1926) *À propos de Nice* (Vigo y B. Kaufman, 1930), pero muchas otras presentan circularidad y se emparentan con el tiempo reversible como *Vormittagsspuk* (Richter, 1928).

→ **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* (Ruttman, 1921-1925), de *Rhythmus* (Richter, 1921-1925), de *Studie* (Fischinger, 1929-1933), *Disque 957* (Dulac, 1928), *Anémic Cinéma* (Duchamp, 1926) o *Ballet mécanique* (Léger, 1924) son muestras 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. Las películas que reflexionan sobre esta temporalidad son, entre muchas otras, *La marche des machines* (Deslaw, 1928), *Thèmes et*

variations (Dulac, 1928), *Ballet mécanique* (Léger, 1924), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927) o *Im Schatten der Maschine* (Blum, 1928).

De modo general, el estudio de estas categorías revela la oposición sistemática a la idea ilustrada de tiempo, a ese tiempo perfectivo en avance, a esa temporalidad que impregna toda la reflexión sobre el mundo al erigirse en un marco supuestamente objetivo e inocuo pero finalmente rebosante de ideología. Lo que ahora interesa a este ensayo es el hecho de que la ruptura de la temporalidad dominante y la propuesta de una multiplicidad de modos de abordar la comprensión dirige hacia esa originalidad de la vanguardia, hacia esa idea de emerger de la nada tras haber destruido el pasado.

3. Historicidad y originalidad, dos temporalidades

3.1 Las vicisitudes de una política del arte: de la bohemia al autor como productor

“De toda la política sólo entiendo una cosa: la revuelta”, aseguraba Flaubert (en Benjamin, 2006: 94). 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 revela la politización del campo de las artes modernas. En el desarrollo histórico de la bohemia encontramos las raíces de la vanguardia (Albera, 2005).

El siglo XIX vio llegar la proletarización de los agentes artísticos en el momento del nacimiento de la cultura de masas y 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 harapiiento, 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 el cine.

En “toda esa masa indeterminada, desmembrada y traída de acá para allá, que los franceses llaman la bohemia”, en palabras de Marx (en Benjamin, 2006: 92), 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 históri-

co, 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 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” (Marx, en Benjamin, 2006: 93).

Y de modo semejante se comportaba la vanguardia cinematográfica, que acaba su busca de la subversión radical en el callejón sin salida de la ausencia de futuro, carente de proyección tras una revuelta que, de tan histórica e intensa, se agota en sí misma.

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” (Albera, 2005: 25); Baudelaire salió a jalea a la población parisina 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 siglo XIX². 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 (1983: 89), el *Manifiesto Comunista* será “el arquetipo de un siglo de manifiestos y movimientos modernistas” porque expresa algunos de los “conocimientos más profundos de la cultura modernista a la vez que dramatiza sobre sus más profundas contradicciones internas”.

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 vive en una historicidad radical: surge 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. Asalariados pero buscando la autonomía de su arte, se mueven entre lo histórico y lo original.

“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

[02] 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. Y él mismo acaba ajusticiado por el Estado.

de este campo lo historiza, lo obliga a mutar, 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 el 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–”(Albera, 2005: 24).

Acabando el siglo XIX, los artistas comienzan a atribuirse una posición de primera línea en el arte y en la sociedad. Ya en los albores de ese siglo, el sansimonismo había situado en su sociedad ideal a los artistas a la cabeza para formarla y concienciarla pero no es hasta finales de siglo XX 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” (Albera, 2005: 28). 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.

Los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX se inauguran con el futurismo italiano en 1909, matriz y modelo de los siguientes (Lista, 1985). Un grupo de artistas cohesionan 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” (Marinetti en De Michelli, 2004: 317-318). 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”. El afán innovador sería una constante en las vanguardias que le siguen: dadaísmo, rayonismo, surrealismo, constructivismo, etc. Sería, según Rosalind Krauss (2009: 171), el “único elemento que parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad. Por originalidad me refiero, sobre todo en este caso, al tipo de revuelta en contra de la tradición implícita”.

La articulación del propio grupo vanguardista 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 campo. Y aún así, está relacionada con el desafío a 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”(Albera, 2005: 32).

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

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 Luis Buñuel o de Dziga Vértov, 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 deberse a las condiciones de producción cinematográfica, distintas de las de la literatura, la pintura o la escultura por los costes; aunque estas condiciones eran internamente heterogéneas. Había películas que se producían de modo más artesanal, como *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923); otras de producción casi comercial, como *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928); o de producción pública, como el cine soviético; y otras, incluso, de producción publicitaria, como *Zweigroschenzauber* (Hans Richter, 1928/1929).

La polarización social y política se intensifica al final de la década de los años veinte e inicios de los años treinta debido al auge del fascismo y hace que la politización 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 años treinta, cineastas que habían sido experimentadores radicales comienzan a construir discursos filmicos 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), *De Brug* (1928) o *Regen* (1929) evoluciona hacia un cine más directo políticamente. En 1933, después de haber pasado por la URSS y filmar *Komsomol* (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 Henri 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.

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 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 y, para ello, se plantearon modificaciones en su técnica: “La técnica sólo es válida cuando está unida a las necesidades particulares de un grupo social” (Buchloh, 1997: 25). 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 “dos pasos atrás” recuperando parte de la figuración en el arte con la esperanza de dar “uno hacia delante” y acceder mejor a los públicos para transformarlos.

La forma de implicarse en la transformación de lo real es el cine factual, el cine del “hecho”, que se intensificará a finales de los años veinte y principios

de los años treinta. 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, sin caer en la restauración del arte viejo. El trabajo sobre lo real será una de las claves.

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 (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 fotomontajes de John Heartfield o incluso en el cine de Hans Richter a través de su película *Inflation* (1928). En los años treinta 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. También en los años treinta son muchos los vanguardistas que dan el paso hacia la militancia política, en el campo del cine, por ejemplo Fernand Léger se afilia al Partido Comunista Francés y Luis Buñuel al de España entre 1932 y 1938. Entre 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 “vanguardia narrativa”, lo que permite clarificar el campo vanguardista también en función de la evolución de sus miembros y avanzar en la hipótesis de que lo original es histórico.

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 defendió el paso de la factografía al operativismo, esto es, la autoproducción organizada de contenidos culturales por parte de las comunas agrícolas o de los obreros. El artista/escritor operativista es 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’ (cerca del futuro opúsculo benjaminiano ‘El autor como productor’ de 1934) 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 arte (Gough, 2002) 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” (Benjamin, 1999: 125). Aunque “la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletariado (...) porque la clase burguesa lo ha dotado de una educación que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, lo hace solidario de ella” (Benjamin, 1999: 133); el autor debe revelarse contra su clase de origen para así desarrollar esta función de organizador y transformador que Benjamin le confiere.

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 treinta. 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 realista 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 II Guerra Mundial es estéril y ahistórico. El cine experimental es lo único que permanece tras el fin de la vanguardia. Lo original semejaba ser nada más que algo histórico, transitorio.

3.2 Más allá de la historicidad: lo original

Lo original en la vanguardia era una llamada al comienzo absoluto, al incendio de la historia del arte pasada para construir algo sin mirar ni hacia las cenizas. Ese es el sentido que le da Rosalind Krauss (2009) en su ensayo: originalidad como grado cero, como autenticidad, como unicidad que, finalmente, se ve abocada a la repetición. Si nos limitáramos a esa concepción, el análisis de la temporalidad finalizaría pronto porque poco tendría que hacer lo nuevo frente a la historicidad temporal que lo revela hijo de su época. Pero es la noción de Walter Benjamin de lo original la que enriquecerá el análisis de esta dialéctica entre lo histórico (lo temporal) y lo original, mostrando que ambos son caras de una misma moneda, que lo histórico no es sino una manifestación específica de lo original.

Todos esos estados temporalmente distintos que convergen en el cine de vanguardia (reversible, anulado, mecánico, circular, intenso, proyectado, dislocado) 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” (Mosès, 1997: 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” (Benjamin, 1990: 29).

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 reminiscencia³. En palabras de Mosès (1997: 115) tendría un “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”.

[03] La idea de la retícula podría ser una de estas manifestaciones: aparecida ya en el Renacimiento fue tomada como ruptura radical por la vanguardia, que acabó condenada a repetirla. Este ejemplo, sin vincularlo con la concepción de Benjamin, ha sido señalado por Rosalind Krauss en su artículo ‘La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos’ incluido en el libro homónimo (2009).

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” (Mosès, 1997: 106), por ello, “alrededor de la multiplicidad de los fenómenos originales se forman, como galaxias diferentes, historias separadas, autónomas y no totalizables” (Mosès, 1997: 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”. 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” (Mosès, 1997: 106).

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. Mosès analiza el desarrollo que Benjamin hace del concepto, según él:

“En el libro sobre el drama barroco [de Benjamin], 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. Estos, a su vez, se nos aparecerán como los fenómenos originales del arte” (Mosès, 1997: 114).

No es extraño que el paradigma estético de la historia, desarrollado al estudiar el Barroco, nos sirva para trabajar el cine de 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, éste 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” (Jay, 2007: 44). El cine de vanguardia, en lugar de una organización científica y clara del discurso visual que le permitirían las nuevas técnicas, hizo patente, por 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. Lo que Jay concluye sobre la función de esta técnica es claramente aplicable a la vanguardia:

“[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” (Jay, 2007: 44).

4. Conclusiones

El estudio del desarrollo histórico y estético del cine de vanguardia nos ha permitido clarificar su posición limítrofe en muchos aspectos: su lugar marginal pero con intención de influencia social, sus equilibrios en relación a la autonomía del arte y el lugar preponderante que le confirió a la subversión temporal. Ávido de explorar nuevos territorios ignotos para el ojo y para la comprensión humana, se propuso una creación de un mundo estético renovado; su apuesta, a saber, la exploración del movimiento a través del tiempo, la captura de lo transitorio en la fugacidad de luz.

Entre 1921 y 1933 el cine de vanguardia propone en el eje Francia, Alemania y la Unión Soviética nuevas formas de descomponer y recomponer el discurso visual, atacando la perspectiva, poniendo de manifiesto la materialidad, rompiendo con la causalidad y el tiempo progresivo. En definitiva, renovando no sólo el discurso sino los parámetros supuestamente objetivos de su expresión: tiempo y espacio.

El cine de vanguardia de los años veinte es pues un complejo compendio de tiempos y discontinuidades en el que se unen la exploración del movimiento, los experimentos con la imagen y su materialidad, la desafección narrativa y la afección por lo real, junto con la subversión del campo fílmico (y social).

Como toda la vanguardia, busca crear lo inaudito y lo original, llevando a sus límites la técnica y la experimentación, proponiendo (o creyendo en el fondo) que no habría límites para la renovación. Esa fascinación por lo original se revela, no tanto un autoengaño como podría desprenderse del artículo de Krauss ‘La originalidad de la Vanguardia’, sino más bien, una manifestación que alcanza su plena legibilidad por medio de la encarnación estética en un momento concreto de la historia; esto es, sería una forma de fenómeno original del arte encarnado en la historia.

Este cine transita una dialéctica temporal que lo hace oscilar entre lo puramente histórico y material y lo original y permanente. Y en ese precario equilibrio, la vanguardia cinematográfica contribuyó a una comprensión no totalizadora, profunda pero también elusiva de las complejas relaciones entre temporalidad, permanencia y subversión en los años veinte.

5. Bibliografía

- ABEL, R. (1987): *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press.
- ALBERA, François (2005): *L'Avant-garde au cinéma*. París: Armand Colin.
- BENJAMIN, W. (2006): *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, en BENJAMIN: *Obras*. Libro I, Vol. 2. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (1999): 'El autor como productor', en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BERMAN, M. (1983): *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- BLUMER, R. H. (1970): 'The Camera as Snowball: France 1918-1927', en *Cinema Journal* 9(2), 31-39.
- BUCHLOH, B. H. D. (1997): 'Da faktura á factografía', en *A Trabe De Ouro*, 29, 11-35.
- BURCH, N. y FIESCHI, J. (1968): 'La Première Vague', en *Cahiers Du Cinéma*, 202 (junio-julio), 20-25.
- DE HAAS, P. (1986): *Cinéma Intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. París: Transédition.
- DE MICHELI, M. (2004): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- EPSTEIN, J. (1974): *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. París: Seguers.
- GHALI, N. (1995): *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. París: Paris Expérimental.
- GOUGH, M. (2002): 'Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde', en *October*, 101, 53-83
- JAY, M. (2007): *Ojos Abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- KRAUSS, R. E. (2009): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- KUENZLI, R. E. (1987): *Dada and Surrealist Film*. New York: Willis Locker.
- LISTA, G. (1985): *Le Futurisme*. París: Hazan.
- MARTIN, M. (2008): 'La poetique du rêve: une notion opératoire pour penser l'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920'. 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.

- MOHOLY-NAGY, L. (2005): *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MOSÈS, S. (1997): *El ángel de la historia: Rozenweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra.
- NICHOLS, B. (2001): 'Documentary Film and the Modernist Avant-Garde', en *Critical Inquiry* 27(4), 580-610.
- RICHTER, H. (2005): 'Chevalet-rouleau-film', en *Dada Cinema* [Dvd] París: Centre Pompidou.
- PARODI, R. (sf): 'La rebelión de las formas / Vanguardia, experimentación y abstracción en el cine francés y alemán de la década del veinte'. Seminario online del Goethe Institute Argentina. Consultado en línea el 10 de noviembre de 2010 desde: <http://www.goethe.de/ins/ar/es/lp/kul/ser/forum/arch/se7.html>
- RUTTMANN, W. (1989): 'Cine y Arte (1913-1917)', en SCHOBERT, W.: *El cine alemán de vanguardia de los años veinte (Der Deutsche Avant-Garden Film der 20er Jahre)*. München: Uwe Nitschke, Angelika Leintner.
- TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds). (2005): *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- VÉRTOV, D. (1974): *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.

6. Filmografía (por orden alfabético de directores)

A

AUTANT-LARA, Claude: *Fait-Divers* (1923, Francia);

B

BLUM, Albrecth Viktor: *Im Schatten der Maschine* (1928, Alemania); BUÑUEL, Luis: *Un chien andalou* (1929, Francia); BUÑUEL, Luis: *L'age d'or* (1930, Francia);

C

CAVALCANTI, Alberto: *Rien que les heures* (1926, Francia); CAVALCANTI, Alberto: *En Rade* (1927, Francia); CLAIR, René: *Paris qui dort* (1923, Francia); CLAIR, René y PICABIA, Francis: *Entr'acte* (1924, Francia); COPPOLA, Horacio y AUERBACH, Erich: *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);

D

DEKEUKELEIRE, Charles: *Impatience* (1928, Bélgica); DEKEUKELEIRE, Charles: *Histoire de detective* (1929, 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 KAUFMAN, Boris: *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); DOVIENKO, Aleksander: *Zvenigora* (1928, URSS); DOVIENKO, Aleksander: *Tierra* (1930, 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'en 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'en 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);

E

EISENSTEIN, Sergei: *El diario de Glumova* (1923, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *La huelga* (1925, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *El acorazado Potemkin* (1925, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *Octubre* (1928, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *La línea general* (1929, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *Frauennot-Frauenglück* (1930, URSS); EISENSTEIN, Sergei: *¡Que viva México!* (1932, URSS); EISENSTEIN, Sergei y ALEXANDROV, Grigori V: *Romance sentimentale* (1930, URSS); 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);

F

FANCK, Arnold: *Das Wolkenphänomen von Maloja* (1924, Alemania); FEUILLADE, Louis: *Fantômas. À l'ombre de la Guillotine* (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);

G

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 LINDER, Max: *Au secours* (1924, Francia); GANCE, Abel: *Napoléon* (1927, Francia); GANCE, Abel: *La fin du monde* (1931, Francia); GRIERSON, John: *Drifters* (1929, Inglaterra);

I

IVANOV-VANO, Ivan y AMALRIK, Leonid: *Blanco y Negro* (1933, URSS); IVENS, Joris: *Étude des mouvements à Paris* (1927, Francia); IVENS, Joris: *El puente* (1928, Holanda); IVENS, Joris: *Regen* (1929, Holanda); IVENS, Joris: *Sinfonía industrial [Philips Radio]* (1931, Holanda); IVENS, Joris: *Komsomol: el canto de los héroes* (1933, URSS); IVENS, Joris: *Nouvelle Terre* (1933, Holanda); IVENS, Joris: *Misère au Borinage* (1934, Bélgica);

K

KAUFMAN, Boris: *Les halles centrales* (1927, Francia); KAUFMAN, Boris y LODS, Jean: *La Seine, vie d'un fleuve* (1931, Francia); KAUFMAN, Boris: *Le mile de Jules Ladoumègue* (1932, Francia); KAUFMAN, Mijail y KOPALIN, Ilya: *Moscú* (1927, URSS); KAUFMAN, Mijail: *Primavera* (1929, URSS); KIRSANOFF, Dimitri: *Ménilmontant* (1926, Francia); KIRSANOFF, Dimitri: *Brumes d'automne* (1929, Francia); KHODATAEV, Nikolai; KOMISARENKO, Zenon y MERKULOV, Youry: *Revolución Interplanetaria* (1924, URSS); KHODATAEV, Nikolai; KOMISARENKO, Zenon y MERKULOV, Youry: *Mantengamos nuestros ojos abiertos* (1927, URSS); KHODATAEV, Nikolai; KOMISARENKO, Zenon y MERKULOV, Youry: *China en llamas* (1925, URSS); KHODATAEV, Nikolai; BRUMBERG, Zinaida y Valentina; y KHODATAEVA, Olga: *Samoyed boy* (1928, URSS); KHODATAEV, Nikolai: *La caja de música* (1933, URSS); KOZINTSEV, Grigori y TRAUBERG, Leonid: *El abrigo* (1926, URSS); KOZINTSEV, Grigori y TRAUBERG, Leonid: *Nueva Babilonia* (1929, URSS); KORNBLUM, Hans Walter: *Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie* (1923, Alemania);

L

LANG, Fritz: *Doktor Mabuse der Spielen* (1922, Alemania); LANG, Fritz: *Los Nibelungos* (1922-24, Alemania); LANG, Fritz: *Metropolis* (1927, Alemania); LANG, Fritz: *La mujer en la luna* (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* (1924, Alemania); LUBITSCH, Ernst: *No quiero ser un hombre* (1918, Alemania); LUBITSCH, Ernst: *La muñeca* (1919, Alemania); L'HERBIER, Marcel: *L'homme du large* (1920, Francia); L'HERBIER, Marcel: *Eldorado* (1921, Fran-

cia); 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);

M

MAY, Joe: *Asphalt* (1929, Alemania); MEDVEDKINE, Alexander: *¿Cómo vives tú, camarada minero?* (1932, URSS); MEDVEDKINE, Alexander: *La felicidad* (1935, URSS); 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* (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* (1922, Alemania); MURNAU, Friedrich Wilhelm: *El último* (1924, Alemania); MURNAU, Friedrich Wilhelm: *Fausto* (1926, Alemania); MURNAU, Friedrich Wilhelm: *Amanecer* (1927, EUA); MURPHY, Dudley: *Black and Tan* (1929, USA);

P

PABST, Georg Wilhelm: *Misterios de un alma* (1926, Alemania); PABST, Georg Wilhelm: *La caja de 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); PUDOVKIN, Vsevolod: *Mecanismos del cerebro* (1925-1926, URSS); PUDOVKIN, Vsevolod: *Chess fever* (1925, URSS);

R

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 Chateau du Dé* (1929, Francia); REINERT, Robert: *Nerven* (1919, Alemania); REINIGER, Lotte y RUTTMANN, Walter: *Die Abenteuer des Prinzem Achmed* (1926, Alemania); REINIGER, Lotte: *10 Minuten Mozart* (1930, 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: *Rennsymphonie* (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); RICHTER, Eggeling, Viking y Hans: *Symphonie diago-*

nale (1924, Alemania); 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* (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);

S

SHUB, Esfir: *La caída de los Romanov* (1927, URSS); SHUB, Esfir: *Ispaniya* (1939, URSS); SIODMAK, Curt y ROBERT WYLER, William: *Menschen am Sonntag* (1930, Alemania); STEINER, Ralph: *H2O* (1929, USA); STERNBERG, Josef von: *Der Blaue Angel* (1930, Alemania); STERNBERG, Josef von: *Shanghai 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 SHEELER, Charles: *Manhatta* (1921, USA);

V

VÉRTOV, Dziga: *Kino-Nedelia* (números: 34 y 35) (1919, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Kino-Pravda* (números: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23) (1919-1924, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Lenin Kino-Pravda* (1924, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Jugetes soviéticos* (1924, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Cine-ojo* (1924, URSS); VÉRTOV, Dziga: *¡Adelante soviets!* (1926, URSS); VÉRTOV, Dziga: *La sexta parte del mundo* (1926, URSS); VÉRTOV, Dziga: *El decimoprimer año* (1928, URSS); VÉRTOV, Dziga: *El hombre de la cámara* (1929, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Entusiasmo. Sinfonía de Dombasa* (1930, URSS); VÉRTOV, Dziga: *Tres cantos sobre Lenin* (1934, URSS); VIGO, Jean y KAUFMAN, Boris: *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 FLOREY, Robert: *The life and death of 9413 a Hollywood extra* (1927, EUA); VORKAPIC, Slavko: *The furies* (1934, EUA);

W

WEGENER, Paul: *El estudiante de Praga* (1913, Alemania); WEGENER, Paul: *El Golem* (1920, Alemania); WEINBERG, Herman G: *Autumn fire* (1931, USA); WIENE, Robert: *Das Kabinet des Doktor Caligari* (1920, Alemania).

Para citar este artículo:

Barreiro González, M. S. (2017): 'La historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte', en *index.comunicación*, 7(2), 17-44.