El fracaso del cine. El cine poético o las expectativas frustradas del séptimo arte

The failure of the cinema. The poetic film or frustrated expectations of cinema

Antonio Ansón
Universidad de Zaragoza
aanson@unizar.es

Fecha de recepción del artículo: julio 2011
Fecha de publicación: noviembre 2011

Resumen

Este estudio investiga el modo en que los primeros intelectuales y escritores percibieron el nacimiento del cine, y cómo los recursos expresivos propuestos por el cine influyeron y modificaron la manera de interpretar y transmitir formalmente la realidad durante las primeras décadas del siglo XX, transformando los valores estéticos y formales del arte.
Palabras clave: cine, arte, estudios interdisciplinares.

Abstract

This paper deals with how cinema was perceived at its inception by intellectuals, and how its formal resources influenced and modified the way to interpret reality at the beginning of the XXth century by means of transforming the aesthetic and formal values of art.
Keywords: cinema, art, interdisciplinary studies.

1. Introducción

La irrupción del cine como vehículo de comunicación a principios de siglo XX supuso un acontecimiento de orden estético y cultural sin precedentes. Lejos de significar un evento trivial relegado a la categoría de atracción de feria, incidió de manera directa y profunda en la marcha de los acontecimientos artísticos y literarios contemporáneos a su propio nacimiento, hasta modificar radicalmente las formas artísticas, y de la literatura en particular[1], que se estaban forjando al mismo tiempo que el cine se inventaba a sí mismo creando su propio lenguaje[2]. Suscitó, igualmente, además de interés, enormes espejismos que pronto se desvanecieron en cuanto a su capacidad para ver el mundo de una forma nueva y decirlo también de modo novedoso. Desde un primer momento se asoció el cine con planteamientos poéticos que sublimaban y catapultaban las posibilidades del cine a la categoría de arte. Enseguida, sin embargo, tanto experimentos como voluntades estéticas se estrellaron contra la realidad comercial, por un lado, y ante la opción propiamente estética del cine que se decantaba por un planteamiento naturalista en lo que respecta a sus principios narrativos. Si nos acercamos como arqueólogos culturales a los testimonios de aquellos primeros espectadores privilegiados que asistían con asombro y entusiasmo a la proyección de películas, descubrimos las enormes expectativas que el cine despertó en terreno creativo, y en la misma proporción los resultados decepcionantes que fueron traduciéndose en actitudes críticas.

La acomodación de planteamientos poéticos en el cine nos indica el camino hacia la intersección formal que tuvo lugar entre un medio y el otro. Al referirnos al término «poético», estamos haciendo alusión al deseo y a la actitud favorable del ámbito intelectual a considerar el cine esencialmente vinculado con un sentido ideal de la poesía. Esta predisposición dice mucho acerca de cierto estado generalizado no solo de lo propiamente visual, sino de la estética y de la literatura. Por otro lado, el adjetivo «poético» abarca, en los escritos referidos a continuación donde está utilizado, un espacio más amplio que el propiamente literario. Deberemos, pues, pensar en un contenido para dicho término que atiende a presupuestos abstractos relacionados con la teoría y planteamientos primeros sobre la creación, según la entienden los artistas para el nuevo siglo que se avecina.

---

[1] La influencia del cine en la literatura ha sido ampliamente estudiada, y sigue suscitando un notable interés, como puede verse en las recientes monografías «Fuentes literarias del cine», *Arbor*, nº 741, enero-febrero 2010, o el trabajo de Jan Baetens: *La novéllisation du film au roman, lectures et analyses d'un genre hybride*, Liège, Les impressions Nouvelles, 2008, sobre las novelas surgidas a partir de las adaptaciones literarias de películas. Algunos de los aspectos técnicos del cine que la literatura moderna hace suyos, como el primer plano traducido en sustantivos o la incorporación de fragmentos «pegados» en el texto de manera directa sin elaboración literaria o intervención del narrador, como sucede en el menú que Gómez de la Serna incorpora en *El Gran hotel* (1922). El montaje se traduce en secuencias narrativas yuxtapuestas sin transiciones, mediante elipsis dentro de la diégesis del relato, recurso puesto en práctica en novelas como Manhattan Transfer (1925) de John Dos Passos o Berlin *Alexanderplatz* (1929) de Döblin.

[2] Su influencia en la pintura o la literatura ha sido ampliamente estudiada, pero mucho menos el modo en que el cine también incidió en obras escultóricas como las de Pablo Gargallo. En «Pablo Gargallo y el nacimiento de la modernidad. Literatura, fotografía y cine» (ANSON 2011: 67-80), planteo la importancia que la fotografía y el cine ocuparon en la evolución estética del escultor, inquietudes compartidas con su entorno y en particular con su amigo el poeta Pierre Reverdy.

Ya en los primeros intentos por recoger opiniones diversas y complementarias sobre esta novedosa forma de comunicar, reflejan la tendencia prematura a desear para el cine los valores y las características de la poesía, fenómeno, por otra parte, que ha de ayudarnos a la comprensión del efecto inverso, es decir, la incidencia de los procedimientos cinematográficos en la retórica literaria que nace justamente con el cine.

En un trabajo de André Levinson quedan agrupadas una serie de observaciones y comentarios que perfilan los principales rasgos que caracterizan la retórica de la imagen. La palabra «poética» está tomada, pues, en una vertiente formal que atiende en esencia a los mecanismos que definen el arte de las imágenes, conjunto de reglas que organizan el discurso visual. El trabajo de Levinson resulta especialmente interesante ya que aborda la cuestión desde diversos puntos de vista que ponen en relación las fórmulas cinematográficas con modelos literarios como la novela o el teatro, además de considerar previamente una aproximación a la pintura y a la fotografía que introduce y explica los razonamientos posteriores.

Dentro de su concepción sobre la poética del film aparecen aspectos tan fundamentales como el montaje o la idea de duración y primer plano. Al comenzar su estudio, André Levinson trata de hacer un balance entre las dos tendencias enfrentadas, hasta cierto punto, con respecto al valor del séptimo arte, en un intento de síntesis y equilibrio:

> «C'est la surenchère, allant jusqu'à l'idolâtrie, des amis du septième art qui professent une espèce de messianisme du cinéma, agent cosmique, fait pour changer la face du monde et transfigurer la vie morale de l'humanité.»[3]

Con ello queremos hacer hincapié en la importancia y repercusiones incuestionables que tuvo el cinematógrafo para el ámbito artístico de principios de siglo. En la misma época y similar contexto, André Maurois lleva a cabo una defensa incondicional en favor de la categoría artística del cine atribuyéndole el calificativo de «poético» al nuevo arte. El hecho de que el autor utilizara este término durante la presentación de su trabajo, pues se trata de una serie de conferencias sobre ejemplos fílmicos, ratifica el propósito de conceder a sus palabras el objetivo de discutir sobre mecanismos concretos del cine. Hacia el final de su intervención, una vez considerados y esclarecidos algunos aspectos referentes a la noción de «poesía», Maurois distingue dos tendencias del cine muy marcadas, y que todavía hoy es posible diferenciar:

> «C'est pour cela qu'il y a conflit dans le film entre l'intrigue et la poésie. Dès que l'intrigue est trop intéressante, tout se passe comme dans un roman; on a envie de sauter les descriptions. Dès que le film veut nous enseigner une vérité morale, il devient mauvais comme un poème didactique.»[4]

[3] LEVINSON 1927: 51.

[4] MAUROIS 1927: 34.

En efecto, es posible encontrar estas dos vertientes en la construcción de una misma película, si bien sabemos que lo narrativo, proveniente en su mayoría de un desarrollo norteamericano, prevalece en la actualidad. También podemos constatar dos tendencias marcadas entre una concepción del film desde un punto de vista sustentado por la narración naturalista, y otra que pondría de manifiesto los valores propios de la imagen por encima de la anécdota; aspecto éste último que, como veremos, es objeto de reivindicación por la mayoría de intelectuales que opinan al respecto en los primeros momentos de expansión en el cine, aunque sin éxito por otra parte. Esa diferencia podría incluso perfilarse remontándonos a una aproximación al cine que distinguiría, como señala de modo muy acertado el poeta Pere Gimferrer[5], un cine al modo de Méliès, sustentado en el plano, y otro cine que apuesta por una diégesis que desarrolla todas las posibilidades que brinda el montaje con el propósito de contar una historia.

En el seno de esta dicotomía debemos entender las enormes esperanzas que fueron depositadas en el cine, y las tremendas decepciones que ello trajo a las expectativas del grupo de intelectuales que acogieron el cine como un instrumento incomparable de cambios formales. Las declaraciones de Antonin Artaud en respuesta a una encuesta sobre cine muestran con el apasionamiento que caracteriza toda su obra la importante contribución del cine al arte y las posibilidades incomparables que ofrecía:

> «Le cinéma implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus captivant que l'amour. On ne peut s'appliquer indéfiniment à détruire son pouvoir de galvanisation par l'emploi de sujets qui en neutralisent les effets et qui appartiennent au théâtre.»[6]

Podemos observar, además, que lo dicho sobre la apología radical del cine como fuente de una metamorfosis incuestionable, una identificación sustancial entre «poétique» y «psychique», lo cual está perfectamente integrado en la tendencia de la época, todo ello relacionado con el recién constituido surrealismo, y la moda creciente que impone una visión sicológica de la literatura, y también del cine:

> «Je réclame donc des films fantasmagoriques, des films poétiques, au sens dense, philosophique du mot, des films psychiques.»[7]

Artaud vuelve a reafirmarse en «La vieillesse précoce du cinéma» (1933): un lúcido y revelador artículo donde confiesa la radical decepción que supuso el cine dentro de sus expectativas como creador, compartidas, por otro lado, con otros muchos poetas contemporáneos suyos:

> «Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence. Sa poésie se trouve non au delà mais en deçà des images.»[8]

[5] Ver el clásico GIMFERRER 1985.

[6] ARTAUD 1970: 79.

[7] ARTAUD 1970: 79.

Lo importante en estas palabras de Artaud es la constatación de que el cine fue juzgado desde un principio de acuerdo con las ventajas técnicas que ofrecía. La visión poética del cine por el poeta atiende al valor intrínseco de las imágenes, donde tiene lugar, allí dentro, la renovación profunda de las formas:

> «La poésie donc qui peut se dégager de tout cela n'est qu'une poésie éventuelle, la poésie de ce qui pourrait être, et ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui.»[9]

El análisis que cierra el artículo del poeta y dramaturgo no puede ser más explícito y revelador del fracaso del cine como vehículo de expresión poética, es decir, y no hay que olvidar este detalle, el modo en que una buena parte de intelectuales habían concebido la continuidad y las posibilidades del cine.

Movido por razones muy cercanas a las de Artaud, Léon-Paul Fargue realiza una durísima crítica del abandono de las múltiples ventajas del cine en favor de una producción comercial que ha perdido cualquier aspiración como arte. El cine, que en un principio parecía imponerse como la manera más radicalmente moderna de expresión, ha abandonado el deseo de crear, perdiendo su carácter «poético». Las conclusiones de Léon-Paul Fargue, al igual que las de Antonin Artaud, no pueden ser más claras, precisas y contundentes. Los reproches de Fargue permiten apreciar la trascendencia de los primeros momentos del cine mudo:

> «Le cinéma qui semblait, à ses débuts, devoir dévorer le monde, et faire reculer à l'infini l'horizon des conquêtes chimériques de l'homme — en un mot détrôner les arts majeurs ou les autres [...] le cinéma a, comme on dit, loupé un jour le virage. Il a culbuté et, du coup, singulièrement rétréci le champ de ses recherches, de ses représentations intellectuelles ou simplement visuelles.»[10]

Fue precisamente esta característica, o esta limitación, uno de los factores que permitieron la rapidísima evolución técnica de los recursos del cine. No pudiendo servirse de la voz, hubo de recurrir a todo tipo de procedimientos visuales para comunicar detalles y acontecimientos que luego sería inútil incluir con el sonoro, si bien las imágenes con sonido aprovecharon esos avances para contar otras cosas y en otro sentido. Con esto queremos hacer notar que, en efecto, como tantas veces se ha dicho, la llegada del sonoro desencadenó una crucial crisis en la industria cinematográfica, que de algún modo coincidió con el abandono definitivo de las corrientes y tendencias de cine experimental y puro que habían existido en Europa hacia el período de entre guerras.

En cualquier caso, el desfallecimiento expresivo al que hace alusión Fargue tiene un valor suficiente por sí mismo para poner de manifiesto la particular concepción que tenían del cine los primeros intelectuales que se plantearon el discurso fílmico como materia de expresión, donde vuelve a coincidir con unos términos hacia la

[8] ARTAUD 1951: 18.

[9] ARTAUD 1951:19.

[10] FARGUE 1944: 216.

psicología en el mismo sentido que los precedentes, y el incomparable desastre para las expectativas que había despertado el cine en los primeros momentos de su expansión:

> «Aux temps héroïques du muet des premiers muets, Charlot, —le cinéma ne s'était pas cantonné comme maintenant dans l'abstrait. Il vivait d'une vie profonde, d'une vie organique qu'il tirait non pas de lui-même, mais de la hardiesse de ses protagonistes, de ses acteurs et des foules auxquelles il s'offrait. Il était «harmonique», il était poétique.»[11]

Los comentarios críticos de Benjamin Fondane en «Cinéma 33» aparecidos en el número 4 de Cahiers Jaunes en 1933, están orientados en un sentido próximo al de Fargue, Artaud y otros intelectuales franceses. En ellos, además de lamentarse y presentar similares críticas que los colegas que le preceden, realiza un interesante observación al bautizar a un cierto tipo de cine que nombra a continuación —el de James Cruze, Walter Euttman, Man Ray, René Clair o Luis Buñuel— con el calificativo de ciné-poème12. Lo que en un principio no debería extrañarnos, pues se trata de un planteamiento en cuanto a la noción de poesía y poética en línea con lo visto con anterioridad. Sin embargo, es revelador si tenemos en cuenta la importante cantidad de obras que han recibido este mismo calificativo, o similar, de *ciné-poème* y *poème cinématographique*:

> «Mais il permettait un «malentendu» à la fois merveilleux et efficace; il permettait aussi, autour de lui, comme une marge, une frange de réaction, parfois violente, une frange de ciné-poème.»[13]

Esto quiere decir que tanto el cine, considerado como expresión absolutamente cinematográfica, como el poema, tenido en cuenta siempre y exclusivamente como literatura, eran objeto de una misma valoración que necesariamente los ponía bajo un común y significativo impulso estético, que compartía las características de los modos visuales de expresión y la fórmula retórica de la poesía.

Y todo lo que ocurre en el cine fuera de este ámbito del *ciné-poème*, para el cine y para la lírica, pertenece a lo que Benjamin Fondane atribuye al «cinéma de la finance»: un tipo particular de hacer cine que estaba radicalmente enfrentado a la manera y la concepción vanguardista que caracteriza a este grupo de poetas e intelectuales que estaba condenada a desaparecer.

Robert Desnos emplea también el término «poesía» para indicar una característica particular del cine. Claro está, en la afirmación de Desnos, los planteamientos están encaminados en cierto modo de manera inversa, al dirigir lo cinematográfico hacia un concepto de poesía que, como puede comprobarse, utiliza según una acepción ciertamente vasta que acapara ese aspecto esencial de los objetos y del arte:

---

[11] FARGUE 1944: 217.

[12] Consultar al respecto mi trabajo «Literatura visual en las vanguardias francesas» donde realizo un repaso de los títulos más importantes pertenecientes a este género.

[13] FONDANE 1984: 97-98.

> «Le cinéma fut l'un des premiers modes d'expression de la poésie mécanique. [...] Va-et-vient monotone et fantastique des pistons, jeu des bielles, révolution de roues et des volants, de tout cela naquit un sentiment nouveau du mystère auquel sont bien fermés ceux qui prétendent aujourd'hui découvrir la beauté mécanique.»[14]

No obstante, nos parece necesario destacar el papel fundamental que desempeñan las imágenes en el descubrimiento de la dimensión poética que despiertan los objetos, y de entre ellos, particularmente aquellos extraídos de un contexto mecánico. Además de responder a una moda proveniente de condicionamientos impuestos por la revolución industrial, hay que buscar la explicación de este interés nuevo por lo industrial, por aquello que pasa habitualmente inadvertido, en el secreto contenido en la fotogenia del cine. La poesía del cine elabora un conjunto de criterios que de manera sutil van introduciéndose e imponiéndose como una estética de lo cotidiano, de lo insignificante, de lo más utilitario, como queda reflejado de igual modo, por coincidencia de intereses, o tal vez por la influencia que los descubrimientos de la fotogenia impuso en los nuevos criterios del arte, en obras de Picabia o Marcel Duchamp[15], por citar dos ejemplos evidentes.

Al igual que otros escritores, Jean Cocteau dedica una parte importante de su creación a las obras cinematográficas, tanto las realizadas en la pantalla como las concebidas sobre papel. Reserva en sus escritos un lugar privilegiado al análisis de los procedimientos de los films que ha realizado, donde utiliza frecuentemente el término «poético», así como a un repaso de las razones técnicas que ha considerado en sus películas. Al hablar de *Le Testament d'Orphée* Cocteau afirma que «l'exceptionel disparait au bénéfice d'une moyenne honnête».

Lo que Cocteau entiende en el cine por vehículo de expresión poética corresponde a uno de los rasgos más trascendentales de la retórica del cine. Nos estamos refiriendo, en concreto, a la capacidad del cine para hacer realidad lo inverosímil mediante la inexorable necesidad de ofrecer imágenes de aquello que pretenden contar. La enorme imposición del cine, aunque puede parecer absurdo decirlo, es que hay que verlo necesariamente, de lo contrario no hay cine. Por esta razón Cocteau puede afirmar que el cine muestra la irrealidad con un realismo que exige convencimiento absoluto:

> «C'est à cause de cela que j'avais renoncé à l'emploi du film, bien qu'il nous offre un véritable véhicule de poésie, en ce sens qu'il permet de montrer l'irréalité avec un réalisme qui oblige le spectateur à y croire.»[16]

La poesía del cine, como en este caso Cocteau la entiende, junto a otros pensadores y poetas, y como corresponde a la realidad de las imágenes, consiste en la correspondencia de toda manifestación cinematográ-

[14] DESNOS 1966: 142.

[15] Por ejemplo, los dibujos de Francis Picabia para su revista *391* o las numerosas esculturas-objeto de Marcel Duchamp.

[16] COCTEAU 1973: 131.

fica con imágenes reales aunque su fabricación haya podido ser el producto de un montaje absolutamente virtual. No importa: aquello que presenciamos en la pantalla es real, ha sucedido.

Una idea muy próxima a la de Cocteau, en lo referente a planteamientos estéticos, es la que anima las reflexiones del cineasta Jean Epstein. Las formas, los mecanismos, procedimientos de la poesía, la poesía del cine, cobran con las imágenes una realidad incuestionable, o como dice el propio Epstein, se encarnan, es decir, cobran cuerpo, se hacen visibles. Los valores de la poesía adquieren dimensiones de veracidad con el cine, se imponen como plasmación de unas ideas y de la emoción con la exactitud de una existencia tan palpable como la del ojo que observa. No puede haber lugar a dudas, la poesía está ahí, en alma, y sobre todo y más importante, también en cuerpo:

> «La poésie qu'on pouvait croire n'être qu'artifice de parole, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref, quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil.»[17]

El cine supone la máxima expresión poética, para cineastas y para poetas, y significa la esperanza y el anhelo de unas transformaciones que, aun a pesar de haber decepcionado a sus protagonistas, y de manera insospechada, han tenido lugar. La concepción poética de las imágenes acepta múltiples interpretaciones, y cada autor, cada poeta o cada artista, desde el ámbito compartido de un sentimiento sin demasiados límites pero coincidente en el acuerdo lírico, tratan de poner el contenido correspondiente al adjetivo que utiliza que, por lo general, atiende a razones retóricas:

> «Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du "surréel" comme aurait dit Apollinaire. C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir.»[18]

En un texto de 1919 del pintor Marcel Gromaire titulado «Idées d'un peintre sur le cinéma» descubrimos nuevamente la atribución del calificativo de «poema» al cine, o mejor dicho, a cierto tipo de cine:

> «Devant nous s'ouvre une providence inexplorée de l'art, province étrange peuplée de mécanismes, où la vie sans cesse en mouvement se hâte vers des horizons illimités. Art essentiellement moderne par sa mobilité et son inquiétude, et multiple comme les démocraties.»[19]

Tras un primer momento en el que el pintor da muestras, al igual que otros intelectuales, de sus convencimientos acerca de las grandes posibilidades del cine, resaltando algunas de las cualidades que introduce el

[17] EPSTEIN 1974: 141.

[18] EPSTEIN 1974: 142.

[19] L'HERBIER 1946: 240

cine y serán hitos incuestionables para el arte contemporáneo, como la movilidad o la multiplicidad de sus puntos de vista, identifica el cine con un poema:

> «Un film est un poème qui se développe en périodes préparatoires, en ondes mesurées, conclut et repart sans que l'unité en souffre. J'ai vu, grâce à l'artifice de l'écran, éclore une rose. C'était un fort spectacle que nos fabricants de films devraient bien méditer...»[20]

Esta correspondencia está planteada en términos técnicos, haciendo alusión al desarrollo estructural que organizan ambos discursos, del poema y del film. No obstante, la observación final de Gromaire deja entrever una actitud crítica hacia cierto tipo de cine que no termina de concretar. Su admiración ante el despertar de la rosa, imágenes que, junto a la germinación de una semilla, causaron un verdadero impacto de magnitud incalculable entre los hombres de principios de siglo, es el ejemplo que utiliza con respecto a otra forma de cine que se aleja, en efecto, de esta idea técnica de la poesía del film.

Un tratamiento similar es el que utiliza uno de los primeros historiadores del cine, Léon Moussinac, en «Le Rythme cinématographique», publicado en el *Crapouillot* en marzo de 1923. A la hora de diferenciar las imágenes poéticas, y afirmando lo poético como expresión superior y elevada del arte cinematográfico, distingue esta clase especial de cine de otra, que no resulta especificada:

> «C'est également pourquoi le poème cinégraphique, tel que je le conçois, et qui représentera la forme d'expression supérieure du cinéma, sera si parent du poème symphonique, les images étant à l'œil, dans le premier, ce que les sons, dans le second, sont à l'oreille.»[21]

El poema cinematográfico, como decíamos, representa una forma superior de cine. Como puede comprobarse, el término poético es utilizado de manera suficientemente amplia, de modo que «poème symphonique» es el reflejo de una concepción tomada prestada del ámbito de la música. Los contenidos que se agrupan en torno a la idea de lo poético hacen referencia a resultados y propuestas técnicas, donde los procedimientos cobran una importancia incomparable:

> «Les combinaisons rythmiques, résultant du choix et de l'ordre des images, provoquent chez le spectateur une émotion complémentaire de l'émotion déterminée par le sujet du film, par l'idée nue, émotion complémentaire qui peut non seulement remplacer l'émotion primitive, mais doit l'emporter sur elle dans son expression la plus absolue, le sujet ne demeurant plus l'essentiel de l'œuvre, mais le prétexte ou mieux le thème visuel.»[22]

Cierto es que podemos observar que Léon Moussinac propone unos planteamientos estéticos sobre cine que se sitúan muy cerca de planteamientos puros del arte. El historiador tiene en cuenta el film como un

[20] L'HERBIER 1946: 240

[21] L'HERBIER 1946: 252.

[22] L'HERBIER 1946: 252.

poema en el que la forma, por encima de la anécdota, ocupa el lugar más importante. La historia se somete a la preponderancia de los procedimientos característicos de la imagen misma: combinaciones rítmicas, orden de las imágenes —es decir, montaje— para provocar la emoción; palabra también muy en uso entre los teóricos de las diferentes artes durante el comienzo del siglo XX. La posición de Léon Moussinac queda lo suficientemente clara en el apartado que se ocupa de la concepción teórica del cine:

> «Conséquences et conclusions: le cinéma peut exposer et commencer des actes et des gestes, donc être descriptif, forme vulgaire; il peut aussi exposer et commenter des états d'âmes, forme suprême, c'est-à-dire être poétique.»[23]

De este modo resultan perfectamente diferenciados los dos tipos de cine a los que nos referíamos más arriba. Un cine descriptivo, donde la primacía de la historia pone a su servicio los diversos procedimientos desarrollados por la imagen, y otro tipo de cine denominado por estos autores poético, consistente en una toma de conciencia de la fuerza per se de las imágenes prescindiendo de la anécdota que las acompaña.

Resultan doblemente interesante los términos que Moussinac utiliza para realizar esta distinción: el «ciné-roman», extraído de un contexto claramente literario, para referirse a la importancia del relato en esta clase de expresión fílmica, y el «ciné-poème», que tal y como dijimos pertenece a la expresión superior de las imágenes. Ambas expresiones, «ciné-roman» y «ciné-poème» forman parte del ámbito literario, y reflejan, además, una actividad notable que ocupó, tal y como indicábamos más arriba, una parte importante de la obra de numerosos escritores, tanto para el poema cinematográfico, como para la cine-novela:

> «Nous allons ainsi du ciné-roman au poème cinégraphique en passant par différents genres, légitimes, qui empruntent un peu partout, et mal, et à tort, le plus souvent — nous le verrons.»[24]

Con esto queremos subrayar la intersección, por otro lado inevitable, que tiene lugar entre lo visual y lo literario. Concurrieron factores tan importantes como la necesidad de ennoblecer un nuevo arte que requería del apoyo de los intelectuales a fin de zafarse de ser tenido, como lo estaba en muchas ocasiones, por una atracción de feria y, por lo tanto, de estar muy lejos de la consideración social de la literatura o la música. En cualquier caso, la insistencia de este escritor y de otros, en distinguir dos clases de cine es el testimonio de la imposición de un cine narrativo sobre otro de carácter experimental que necesitaba de voces en su ayuda, lo cual tampoco iba a servir de mucho.

Con respecto a las alusiones que acabamos de hacer a propósito de una correspondencia de significado entre la idea de un cine poético que se sustenta en interpretaciones puras de su forma, lo cual acerca esta manera de contemplar la creación cinematográfica a planteamientos literarios, descubrimos en un importante trabajo del poeta futurista Victor Chklovski el trazo de unión que reúne de manera clara los planteamientos de

[23] MOUSSINAC 1925: 24.

[24] MOUSSINAC 1925: 24.

una poesía pura con la idea de una retórica visual igualmente «pura». Expone el poeta su personal interpretación del cine como simbiosis y reflejo de una tendencia que agrupa tanto imágenes como a toda la literatura mundial. Un arte que busca en la efectividad de las formas el máximo recurso carácterístico de las tendencias más significativas que jalonan la primera mitad el siglo XX:

> «La ciné-poétique, c'est la poétique du sujet pur. C'est à cela que le conduit le caractère même de la prise de vue, mais c'est à cela aussi qu'arrive la littérature mondiale.»[25]

Por otro lado, debemos hacer notar la referencia de Chkloski a la relación importante entre «ciné-poétique» y «prise de vue». En dicha relación se halla la aportación crucial que la llegada del cine supone para los procedimientos plásticos del conjunto de las artes. Así, en 1922, Elie Faure utiliza en su libro L'Arbre d'Eden el apelativo «poème plastique» para insistir en la importancia del nuevo medio de expresión del cine. Mediante una forma literaria, Faure nos muestra algunos de los resultados que las imágenes traen a la estética del siglo XX, como la capacidad combinatoria de sus montajes en un paisaje de aventuras y misterio:

> «De là ces nouveaux poèmes plastiques qui nous transportent, en trois secondes, des bords boisés d'un fleuve que traversent des éléphants dans un long sillage d'écume, au cœur de montagnes farouches où de lointains cavaliers se poursuivent dans la fumée des coups de fouet, et de tavernes sinistres où des ombres puissantes, dans de mystérieuses lueurs, se penchent autour d'une agonie, au glauque demi-jour des eaux sous-marines où des poissons circulent dans des grottes de corail.»[26]

Son numerosas las referencias que constatan esta tendencia a la atribución del apelativo «poema» cuando se desea hacer alusión a la calidad e importancia de un trabajo cinematográfico. El cineasta ruso Sergei Eisenstein, al opinar sobre una escena de la película *Ivan el Terrible*, aplica el adjetivo «poema visual» como un rasgo determinante de la calidad de esas imágenes:

> «Creo que con el espléndido poema visual del Dniéper en el primer rollo de Iván (1932), Dovzhenko podría recitar con éxito la descripción del "maravilloso Dniéper" de La terrible venganza de Gogol.»[27]

También el pensador español Francisco Ayala concede al cine la categoría privilegiada de la poesía, de manera que el espíritu del cine queda elevado a esa categoría superior del poema:

[25] CHKLOVSKI 1985: 115.

[26] L'HERBIER 1946: 273.

[27] EISENTEIN 1986: 107.

> «Van al cine [los niños], se asoman por esa ventana al mundo poético, adquieren la velocidad del tiempo nuevo y aprenden a no asombrarse de nada, a tomar partido, a sortear los automóviles en las grandes vías, a sonreír anchamente.»[28]

El cine es acogido e interpretado de acuerdo con las características de un arte mayor como la poesía y muy pronto genera su propia poética. El estudio de esa misma poética fue el origen de una larga y sustancial influencia de las propuestas innovadoras de la poesía francesa de inicios del siglo.

Otro de los aspectos de gran importancia que nace paralelamente con el cine es la idea de crear obras de arte con carácter sintético, que atañe tanto a fórmulas pictóricas, como las propuestas por Gris, o literarias en el caso de Pierre Reverdy. Y síntesis es aquí el deseo de encontrar una expresión primera para el arte que refleje el resultado final de un proceso creativo en el que la conjunción de elementos, tras un recorrido analítico, alcanza una expresión esencial. Este deseo de síntesis es el reflejo de una progresiva subjetivización radical que conduce las formas del arte a planteamientos vinculados con lo abstracto. Por otra parte, se trata igualmente de una de las características principales de la literatura que comienza con el siglo. Los planteamientos estéticos que Pierre Reverdy expone en «Le Cubisme poésie plastique», aparecidos en *L'Art,* en febrero de 1919, demuestran una proximidad que no debe sorprendernos con las palabras de Gris. A ello se suma también, para confirmar la confluencia de criterios, su preocupación manifiesta por la cuestión del cine, en la que demuestra una capacidad de análisis inhabitual:

> «Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tous temps le propre de la poésie. [...] Il s'ensuit une reformation au lieu d'une imitation ou d'une interprétation. C'est un art de conception: ce que fut de tous temps l'art poétique.»[29]

Reverdy propugna una concentración de los focos de interés en el acto creativo que despoja al objeto de todo aquello que impida su concepción esencial, eminentemente abstracta. Al utilizar la específica expresión «art de conception» deja clara la tendencia y los planteamientos conceptuales de un arte que se manifiesta en la introspección de sus fórmulas. Y desde una posición reconciliadora y mucho menos combativa que la de Reverdy, el incondicional defensor del cine, Ricciotto Canudo, traza el puente de unión definitivo entre pintura, cine y poesía:

> «Lorsqu'il arrache à la vie dite réelle un nombre incalculable d'éléments-détails. Il compose avec eux ainsi une œuvre significative et émouvante, qui n'est pas simplement une photographie du mouvement des êtres et des choses, mais une synthèse de vie.»[30]

[28] AYALA 1989: 14.

[29] REVERDY 1975: 114.

[30] CANUDO 1927: 33. Se está refiriendo a las películas *Cabinet du Docteur* Caligari de Robert Wiene y *La Roue* de Abel Gance.

El artista, el ojo de la cámara, selecciona una serie de elementos, detalles o fragmentos en la extensión unitaria de la vida para conformar con todos ellos una nueva manifestación que se aleja del original estudiado, analizado, para adquirir, como explicaba Reverdy, independencia absoluta como objeto creado. El resultado final, para la creación cinematográfica, según Canudo, para el cuadro, de acuerdo con Juan Gris, y para la poesía, siguiendo las palabras de Pierre Reverdy, es una síntesis donde la reconstrucción última tiene como objetivo un discurso esencial del objeto concebido.

Aquello que inició su andadura como una simple invención de feria se extendió enseguida a ambos lados del océano con una rapidez que nadie hubiera podido nunca imaginar. Tampoco era sospechable, aunque sí intuido, del modo que ahora podemos averiguar a través de declaraciones y comentarios de los protagonistas al respecto, el alcance y las consecuencias que tendría para la vida y el arte del siglo incipiente. Existe en la intersección entre el cine y la literatura, una metamorfosis previa del pensamiento y de las estructuras intelectuales que traducirán ese nuevo estado en formas también nuevas, sobre las que hemos querido mostrar en estos momentos algunos de sus aspectos más importantes, con la intención de apoyar en ellos las cuestiones específicamente formales.

El discurso fílmico exige inevitablemente una adecuación de los elementos que participan en la elaboración del esquema comunicativo, dado que las leyes que rigen la organización de sus discursos, la realidad de un lenguaje propio y exclusivo, hacen acto de aparición en un momento en el que se desconocen las fórmulas de descodificación necesarias para traducir el mensaje de la imagen. Y en esta adaptación, en la que el propio cine enseña a ver o propone una visión diferente, podemos hallar los rasgos esenciales y aquellos mecanismos que distinguen la estética que inaugura el siglo XX, y que de alguna manera todavía hoy caracteriza al individuo como objeto de comunicación.

Esos dos caminos que desde un primer momento proyectó el cine con su presencia en el mundo del arte, una visión poética del mundo de corte experimental junto a un planteamiento narrativo de corte naturalista, siguen conviviendo hoy y hasta podríamos decir que interfiriéndose mutuamente a modo de vasos comunicantes. El debate, en cualquier caso, sigue todavía abierto.

Bibliografía

ANSON, A. (2010). «Literatura visual en las vanguardias francesas». *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 25, 9-19.

ANSON, A. (2011). «Pablo Gargallo y el nacimiento de la modernidad. Literatura, fotografía y cine». Archivo Español de Arte. Vol. 333, 67-80.

ARTAUD, A. (1951). «La vieillesse précoce du cinéma». *L'Age du cinéma*. Vol. 2, 18.

ARTAUD, A. (1970). «Réponse à une enquête». In: *Œuvres complètes, Scenari, A propos du cinéma, Lettres, Interviews*. Paris: Gallimard, 79.

AYALA, F. (1989). *El Escritor y el cine*. Madrid: Aguilar.

CANUDO, R. (1927). *L'Usine aux images*. Genève: Office Central d'Édition.

CHKLOVSKI, V. (1985). *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe (Présentation d'André Nakov)*. Paris: Editions Gérard Lebovici.

COCTEAU, J. (1973). *Du Cinématographe (Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautier).* Paris: Pierre Belfond.

DESNOS, R. (1966). *Cinéma (Textes réunis et présentés par André Tchernia).* Paris: Gallimard.

DUCHAMP, M. (1984). *Duchamp*. Madrid: Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones.

EISENTEIN, S. (1986). *La Forma del cine*. Madrid: Siglo veintiuno.

EPSTEIN, J. (1974). *Le Cinématographe vu de l'Etna, en Ecrits sur le cinéma*. Paris: Seghers.

FARGUE, L. P. (1944). *La Lanterne magique*. Paris: Laffont.

FONDANE, B. (1984). «Cinéma 33». In: CARASSOU, M. *Ecrits pour le cinéma. Le Muet et le Parlant*. Paris: Plasma, 97-98.

GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.

LEVINSON, A. (1927). «Pour une poétique du film». In: AAVV. *L'Art cinématographique IV*. Paris: Librairie Félix Alcan, 51.

L'HERBIER, M. (1946). *Intelligence du cinématographe*. Paris: Editions Corrêa.

MAUROIS, A. (1927). «La Poésie du cinéma». In: AAVV. L'Art cinématographique III. Paris: Librairie Félix Alcan, 34.

MOUSSINAC, L. (1925). *Naissance du cinéma*. Paris: Editions J. Ovolozky et Cie.

PICABIA. F. (1960). *391 (Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet)*. Paris: Pierre Belfond-Eric Losfeld.

REVERDY, P. (1975). *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion.