

● Mirian Tavares
Faro (Portugal)

Solicitado: 07-10-09 / Recibido: 15-02-10
Aceptado: 28-05-10 / Publicado: 01-10-10

DOI:10.3916/C35-2010-02-04

Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico

Understanding Cinema: the Avant-gardes and the Construction of Film Discourse

RESUMEN

A través de este ensayo se pretende resaltar el papel que las vanguardias históricas han desempeñado en la construcción del discurso cinematográfico. Dicho papel es fundamental para el reconocimiento del cine como arte y para la constitución de un discurso visual y textual que se va a reflejar en el cine del denominado «Modo de representación institucional»: el cine hollywoodiense que va de las décadas de los años veinte a los cuarenta. Para comprender el papel de los movimientos artísticos que crearon nuevos paradigmas para el arte en general, es necesario conocer sus principios y el contexto del nacimiento de la nueva forma de ver y de representar/reflejar el mundo. La promoción de una auténtica «alfabetización fílmica» requiere centrarse en el nacimiento del cine y de su entorno, porque sólo a través de una mirada más profunda en el siglo XIX, es posible leer todo que está más allá de la creación de los hermanos Lumière. En suma, en este trabajo se pretende destacar que el cine no sólo se inscribe en su propio tiempo, sino que al mismo tiempo está lanzando un nuevo paradigma, aun por descubrir, para todas las artes en el siglo XX.

ABSTRACT

This essay highlights the role of historical avant-gardes in shaping film discourse. This role was vital for the recognition of cinema as an art form, as well as for the constitution of a visual and textual discourse that came to be reflected in the Institutional Mode of Representation – Hollywood film from the 1920^s to the 1940^s. To realize the importance of artistic movements in the creation of new paradigms for art at large, it is necessary to understand their principles and the context in which a new way of looking and reflecting on the world came about. The promotion of authentic and efficient film literacy requires focusing on the era in which cinema began. Only by examining the 19th century more deeply can we perceive what lies beyond that invention of the Lumière brothers. The essay shows that cinema was not only inscribed in the times from which it emerged but that it also launched a new paradigm that the arts of the 20th century were yet to discover.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine, surrealismo, vanguardias históricas, formalismo, alfabetización fílmica, tecnología, texto fílmico.
Cinema, surrealism, historical avant-gardes, formalism, film literacy, technology, film discourse.

◆ Dra. Mirian Estela Nogueira Tavares es Coordinadora del CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) y Profesora Auxiliar de la Universidade do Algarve (Portugal) (mtavares@ualg.pt).

Traducción: Sandra Cortés.

1. Introducción: el cine y la invención de la vida moderna

Para promover una auténtica y eficaz alfabetización filmica¹, es necesario, antes de nada, hablar sobre el contexto del nacimiento del cine. Las artes están perfectamente integradas en el universo circundante que las produce, distribuye y acoge. Así, es necesaria una inmersión en el siglo XIX para poder comprender la lógica subyacente en la creación del cinematógrafo por los hermanos Lumière en 1895 y el camino recorrido hasta llegar a esta fecha, que se considera oficialmente el inicio de la historia del cine.

Inscribir el cine en el contexto de su nacimiento conlleva la toma de conciencia de que fue partícipe de la construcción de un nuevo siglo, que nace bajo la égida de la tecnología. A finales del siglo XIX surge otro sujeto, identificado por Baudelaire², un hombre que vaga cercado por espejos, rodeado de imágenes: el hombre de la multitud³, desconocido, sin rumbo y sin propósito definidos; un hombre asustado y atrapado en un espacio que se transforma ante su mirada atónita. En resumen, un nuevo hombre que necesita una nueva forma de expresión.

Antes de aparecer el cine, existía un deseo mundano de transformar la vida en espectáculo, en entretenimiento, en placer para la vista, Y París, centro del mundo occidental del siglo XIX, atraía todas las miradas. El Guía Casell de Paris, de 1884, destacaba que la ciudad tenía siempre algo «para contemplar». Vanessa R. Shwartz, en un ensayo sobre el espectador cinematográfico antes del cine, dice que «la vida real era vivenciada como un espectáculo pero, al mismo tiempo, los shows cada vez se parecían más a la vida» (Charney & Shwartz, 2001). Así, la vida convertida en espectáculo por el cine era la respuesta perfecta a un deseo hedonista y burgués que estuvo presente, dicho sea de paso, en todo el arte de final del siglo. El cine es hijo de la cultura burguesa que tiende al realismo y nace como un arte que incorpora la cuestión de la tecnología, la producción y la distribución en masa⁴. Por lo tanto, es hijo de los grandes centros urbanos que empezaban a expandirse por el viejo y nuevo mundo. El final del siglo XIX está marcado por el derribo final de una cultura conectada al «Ancien Régime». Era necesario encontrar respuestas para el nuevo hombre que surgía, para las ciudades que se reconfiguraban, para un gusto volátil y efímero que marcaba el ritmo de la producción en masa de distintos objetos, para un nuevo hombre vaticinado por Edgar Allan Poe en su cuento y mantenido más tarde por Baudelaire.

En el paso del siglo XIX al XX, la literatura y el teatro eran discursos hegemónicos. Si alguien quería

sumirse en la narrativa y en el drama, se dirigía a cada uno de ellos. El cine lentamente ha ido ocupando el lugar de este discurso. Quizás por ser de antemano más adecuado a la nueva realidad, al nuevo hombre, al nuevo siglo.

Para comprender la relación que el cine establece con las demás artes es necesario reflexionar sobre el siglo que lo produjo. Hay una serie de ensayos sobre cómo la sociedad occidental, pre-cinematográfica, vivía en la Modernidad (en el sentido que Baudelaire otorga a esta palabra), una existencia que preparaba la llegada del cine. Para estos autores, el cinematógrafo sólo fue una invención que concretizó una idea que ya calaba en el pensamiento y el comportamiento del hombre común de mitad del siglo XIX.

2. El cine como espejo

El primer cine era, sobre todo, documental. Para los padres del cinematógrafo ésta era una máquina que no tenía otro futuro que el uso científico que se pudiera hacer de ella. Así, visionar los filmes realizados hasta el inicio del siglo XX es tener acceso a un repositorio de imágenes que reflejaban las palabras de Baudelaire y otros autores, capaces de dar voz a su propio tiempo. Heredero directo de la fotografía, el nuevo medio de expresión transporta por sí mismo la marca de lo real. Además de la posibilidad de captar el mundo tal y como era, este nuevo medio aportaba también el movimiento del mundo. El cine era la fotografía que se realizaba en el momento, arrastrando con él una conectividad que hasta ese momento se había buscado en el mundo de las imágenes, pero que nunca había sido alcanzada. Ni siquiera el Renacimiento en el auge de su perfección representativa aportó las marcas del mundo, las señales de una realidad que se adherían como si estuvieran pegadas al objetivo de la cámara.

La realidad traspasaba el cuerpo de la creación artística: la fotografía y el cine, incluso en sus manifestaciones más radicales⁵, traen consigo una marca hecha de la luz y la realidad captadas. Su capacidad de capturar el mundo aparentemente apartó a veces el cine y la fotografía del arte.

Yuri Lotman (1979) afirma que la capacidad que el cine posee de reproducir de forma mimética lo real ha sido un obstáculo para que haya podido ser considerado como instrumento de cognición y no solo como un espejo del mundo que lo rodeaba. Mientras tanto, rápidamente se reveló la poesía del nuevo medio y el cine se liberó del automatismo técnico, lo que consiguió que las vanguardias lo aceptasen como el séptimo arte.

3. Cine y vanguardias

La relación entre el cine y el arte de su tiempo se explica en el vínculo que mantendrá con las llamadas «vanguardias históricas». Ante todo porque las vanguardias le ayudaron a alcanzar la categoría de arte. Es esencial percibir el papel de las vanguardias en la creación de un lenguaje cinematográfico para comprender el pensamiento holístico que subyace en el ideario general de los artistas de inicios del siglo XX.

El cine aparece en el momento en que las vanguardias, en su desespero iconoclasta, buscaban otros medios para expresar el nuevo mundo que aparece a inicios del siglo XX. Las viejas formas de representarlo, la vieja sensibilidad, se pusieron en entredicho. La I Guerra Mundial deja entre sus estragos el irreprimible deseo de mostrar el horror de una era que comenzaba de modo tan brutal.

Más que contemporáneo de las vanguardias del inicio del siglo, el cine participa activamente en el proceso de creación de una forma de presentar el mundo⁶. A través de este nuevo medio, la noción de tiempo y espacio y la relación hombre-máquina adquieren nuevos significados. Las máquinas ejercen una gran fascinación entre los jóvenes artistas de aquella época. Si para los expresionistas la tecnología era el mal que debía combatirse, para otros, como los futuristas, era una posibilidad innovadora de creación que debería incorporarse en el arte. Según Umbro Apollonio, cuando Marinetti dice que «a roaring motor car is more beautiful than the Victoria of Samothrace», está reflexionando sobre la necesidad de un cambio completo en los estatutos del arte vigente. El arte ya no podía estar confinado a los museos y academias: «it is widely admitted that schools of all kinds are in need of substantial change, and that art should not be created to sit in museums, in shrine full of dead heroes, but exist for the people» (Apollonio, 1973: 10).

Es importante comprender que la relación de las vanguardias con el cine ha sido una relación de doble filo: ambos salieron beneficiados de este encuentro. Por eso no sólo es importante comprender lo que las vanguardias han hecho por el cine, si no lo que la existencia del cine ha proporcionado a las vanguardias.

Muchos de los principios vanguardistas se explican por este medio que logra, a través de la técnica, llevar adelante la descomposición y reconstitución de la mirada propuesta por cubistas, dadaístas y futuristas⁷. Cuando en 1916 se publicó el «Manifiesto del Cine Futurista», se comprende el vivo interés que esa máquina en particular ejerció sobre aquel movimiento. Los futuristas la miran fascinados ya que el cine, «born only a few years ago (...), lacking a past and free from traditions», puede convertirse en el instrumento ideal para el nuevo arte, entre otras cosas por su «pollyexpressiveness towards which all the most modern artistic researches are moving» (Apollonio, 1973: 207).

La nueva mirada que el cine inaugura trae consigo la idea de continuidad y movimiento, de tiempo re-

El cine es hijo de la cultura burguesa que tiende al realismo y nace como un arte que incorpora la cuestión de la tecnología, la producción y la distribución en masa. Por lo tanto, es hijo de los grandes centros urbanos que empezaban a expandirse por el viejo y nuevo mundo. El final del siglo XIX está marcado por el derribo final de una cultura conectada al «Ancien Régime». Era necesario encontrar respuestas para el nuevo hombre que surgía, para las ciudades que se reconfiguraban, para un gusto volátil y efímero que marcaba el ritmo de la producción en masa de distintos objetos.

compuesto, de montaje. A partir de ahí ha sido posible revisar toda la historia del arte, reconstruyéndola a partir de un nuevo punto de vista⁸.

4. De la teoría a la praxis

Sadoul, en su «Historia del cine mundial», apunta el inicio de la relación cine/vanguardia a partir de la constitución de un público específico. Se crean los cineclubs y el cine alcanza un estatus mayor que el de mera atracción de ferias. Para este historiador, 1921 sería la fecha de inicio de la relación de las vanguardias con el cine pero olvida que, en 1915, Paul Wegener ya había realizado una primera versión de *Der Golem*, considerado una de las primeras películas expresionistas. Probablemente el «olvido» de Sadoul se debió al hecho de que él considera la película de Wegener como perteneciente a la historia del cine convencional

y no a las experimentaciones que las vanguardias realizaron con el cine.

El historiador considera que las películas dadaístas fueron las pioneras. Prácticamente estas películas eran una nueva forma de pintura: artistas como Viking Eggeling, Hans Richter o Walter Ruttmann ampliaban los límites del arte, utilizando el cine solo como soporte. Para el movimiento Dada, «Le cinéma détient la capacité d'unir en une forme exemplaire et indéfiniment répétable dans la succession temporelle, l'image, la musique et le discours» (Sers, 1997: 43). Para estos artistas, el cine era un soporte fascinante y más com-

rencontre du hasard, causalité dont on ne peut contrôler les enchaînements» (Sers, 1997: 12). A pesar del uso del «hasard», como bien señala Sers, no era exactamente igual para los dadaístas y los surrealistas. Mientras que los primeros hacían hincapié en explorar la imagen en sí misma, descubriendo los nuevos contenidos que ésta revela, los surrealistas buscaban, además de la imagen, postulados discursivos⁹.

El cine abstracto y experimental que surge del dadaísmo constituye, según Sers, la posibilidad de un lenguaje discursivo, «d'un ordre de l'image nanti de son autonomie et de sa spécificité dans la marche vers

la connaissance» (1997: 6).

Los surrealistas rechazaron el cine abstracto, quizás porque su cine tenía como punto de partida el texto y no la imagen (a excepción del cine de Man Ray). Para Antonin Artaud, el puro cine era un error. No obstante, había algo que estaba presente en los surrealistas y dadaístas (y de un modo general, en la vanguardia francesa de inicios de siglo): el deseo de revelar lo invisible a través del cine. Sobre esta cuestión, Hans Richter afirmó: «J'ai toujours été particulièrement fasciné par les possibilités qu'a le film de rendre l'invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu'aucun autre

art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film» (Sers, 1997: 7).

Aunque el cine tenga la capacidad de reproducir la estructura de los sueños, al promover una circularidad semejante a la de las condensaciones y desplazamientos, las realizaciones de los surrealistas en este campo no serán muchas. Esto no significa que el modo de pensar y de hacer cine surrealista no haya influido en la historia del cine y, en particular, en algunos directores. Desnaturalizar el mundo, volverlo extraño para que, contradictoriamente, pueda conocerse de nuevo. El surrealismo, como arte de su tiempo, propuso una nueva estética, capaz de retirar lo bello del absurdo y de instaurar el desvío para que desde allí surgiese lo real.

pleto que la pintura, pues contenía la posibilidad de movimiento.

Cuando Marcel Duchamp realiza sus experiencias con su cuadro «Nude descending a staircase», una obra que intenta plasmar la simultaneidad de los gestos, podemos vislumbrar el camino de su investigación en el campo plástico: sobrepasar el estado estático del cuadro. La expresión «moving pictures» tal vez nunca haya tenido tanto sentido: lo que buscaban los dadaístas, más que realizar películas, era la posibilidad física de dotar a sus cuadros de movimiento utilizando la técnica para revelar también su propio proceso, que formaba parte de la creación.

A pesar de que poseen algunos puntos en común, el cine dadaísta difiere bastante del cine surrealista. Si tomamos como ejemplo la utilización del azar como móvil que ayuda en el encadenamiento de las imágenes, presente en ambos, descubrimos que: «La volonté d'éliminer la dépendance causale conduit Dada à la

5. La poesía surrealista

La primera película surrealista es «La Coquille et le Clergyman», de Germaine Dulac, con un guión de Antonin Artaud. Pero la película que se convierte en el emblema del movimiento es «Un Chien Andalou», de Buñuel y Dalí. En 1965, en el ámbito de las conmemoraciones de los 40 años del surrealismo (1924-1964), que han motivado la realización de exposiciones y debates, la revista «Études Cinématographiques» edita dos volúmenes dedicados al surrealismo, concretamente a su relación con el cine, intentando aclarar no sólo el concepto de cine surrealista, sino también hasta qué punto era surrealista este cine. Generalmente, cuando se habla de cine y vanguardias, con sus manifiestos y teorías, se dice poco de una teoría surrealista del cine o incluso de un movimiento concreto, que

agrupase cineastas y teóricos del cine y del surrealismo. Pero la relación entre ambos es innegable, como lo es el modo, aunque distinto, en que sufrieron interpenetraciones. «S'interroguer sur les relations qu'entretinent et qu'entretiennent encore le Cinéma et le Surréalisme, c'est considérer en fait la persistance ou le déclin de cette aventure étonnante que constitue le Surréalisme tout entier»¹⁰.

Philippe Soupault, en una gran entrevista a Jean-Marie Mabire publicada en los mencionados números de la revista «Etudes cinématographiques», afirma: «Le cinéma a été pour nous une immense découverte, au moment où nous élaborions le surréalisme. (...) Nous considérions alors le film comme un merveilleux mode d'expression du rêve» (1965: 29-33). El cine concretiza el sueño de Breton: la fragmentación del tiempo, debido a su capacidad de mostrar a la vez pasado, presente y futuro. El tiempo¹¹ del cine era perfecto para quienes querían hacer surgir a la superficie la estructura de los sueños.

6. Un pecado original

«Les surréalistes s'enthousiasment pour le cinéma qui fait apparaître les ombres des grandes réalités» (Lièvre-Crosson, 1995: 55). El carácter onírico de la película, la imagen que aparece de y en las sombras, va a permitir la aparición de un cine denominado surrealista. En las pantallas se intenta recrear la poesía hecha de palabras y objetos pertenecientes al mundo de la pintura. Sin embargo, surge una pregunta: ¿cómo era posible ser fiel a uno de los principios del movimiento —la creación automática— en un medio como el cine? Para comprender esta cuestión lo mejor es tomar como ejemplo el cine de Luís Buñuel. Si los surrealistas defendían una creación espontánea a través de varias técnicas que proponían (como la escritura automática), ¿cómo se puede hablar de un cine surrealista si no es posible este grado de espontaneidad en la realización de una película?¹² Si Man Ray, según M. Beaujour, consigue acercarse al máximo del automatismo, Buñuel se aproxima más a los pintores surrealistas, como Magritte, que «pèche par son abandon théorique de l'automatisme» (1965: 61). Tanto Buñuel como Magritte han atentado contra uno de los principios del surrealismo. Nos queda la posibilidad de preguntar si entonces ha existido una escritura automática pura en todo el arte surrealista. El propio Breton reconoce la dificultad de llegar a los estados segundos, tan deseados por los surrealistas. La escritura (o el arte de un modo general) verdaderamente automática era una utopía. Con la mirada de la distancia temporal, Breton hace reflexiones muy lúcidas que corroboran la imposibili-

dad de dejarse dominar totalmente por el automatismo en el acto de creación. También reconoce que incluso los que utilizaron la escritura automática al escribir un poema, más tarde seleccionaron los fragmentos que consideraban literariamente más conseguidos.

En 1924, Max Morise publica una crónica, «Les beaux arts, n° 1 de La révolution surréaliste». Entre otras cosas, él defiende que «la sucesión des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste». Para Morise existe una plástica surrealista presente en la literatura, pintura o fotografía realizadas por el grupo. Ahora bien, la posibilidad de sucesión de imágenes que el cine ofrecía y, principalmente, de promocionar una simultaneidad mayor que en otras artes, como la pintura y la escultura, «ouvre une voie vers la solution de ce problème». Además, el cine, arte que acontece en el tiempo, está muy cerca del deseo surrealista de concretizar una imagen, que empieza en un instante y va y viene trazando una curva comparable «à la courbe de la pensée». Por lo tanto, si para los surrealistas la posibilidad de recuperar el curso del pensamiento, o sea, la corriente del inconsciente y dejarlo brotar en su propia extensión temporal es un componente esencial de su labor artística, el cine surge como algo que permite técnicamente la realización de este arte.

Aunque el cine tenga la capacidad de reproducir la estructura de los sueños, al promover una circularidad semejante a la de las condensaciones y desplazamientos, las realizaciones de los surrealistas en este campo no serán muchas. Esto no significa que el modo de pensar y de hacer cine surrealista no haya influido en la historia del cine y, en particular, en algunos directores. Desnaturalizar el mundo, volverlo extraño para que, contradictoriamente, pueda conocerse de nuevo. El surrealismo, como arte de su tiempo, propuso una nueva estética, capaz de retirar lo bello del absurdo y de instaurar el desvío para que desde allí surgiese lo real. André Breton empieza el I Manifiesto del Surrealismo, diciendo: «Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a du plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd». Quizás la propuesta de los surrealistas ha sido esta: reinstaurar la creencia en la vida, propuesta presente, directa y indirectamente, en la obra de distintos directores y que se aproxima mucho a los primeros textos producidos por Breton, incluso antes de la inauguración oficial del movimiento, en 1924.

7. Un cine surrealista

Es fundamental comprender que la propuesta de los surrealistas era desmontar la construcción de la

lógica narrativa (tanto a nivel sintáctico, como a nivel semántico), lo que explica la atracción por autores como Mallarmé, Rimbaud e Isidore Ducasse. Explica también la atracción por un medio como el cine, capaz de romper con las reglas de la escritura y construir una forma de narrar construida por completo mediante imágenes a través del montaje y de sus diferentes posibilidades técnicas. Pero esta ruptura no prescindía de una conexión con lo real, pues ellos buscaban lo maravilloso y según Bréchon, para los surrealistas lo maravilloso nacía de una presencia adivinada y deseada, al contrario del misterio, que era siempre una ausencia.

Al analizar el lenguaje poético del surrealismo, Robert Bréchon dice que éste no obedece a una lógica discursiva en el encadenamiento de las ideas, sino que se presenta como «une construction où on n'emploierait ni joints ni ciment» (1971: 176). Muchas veces hay una discordancia entre el sentido y la sintaxis que causa una ruptura en el discurso, todavía más acentuada por el uso muy particular de la puntuación, llegando en algunos casos simple y llanamente a suprimirla. Para Bréchon, prescindir de la puntuación, proceso según él creado por Apollinaire y Cendrars y generalizado por el surrealismo, tiene la función de «rétablir la continuité de la parole poétique». El texto surrealista se compone, por tanto, del movimiento continuo de la palabra (ausencia de puntuación) y de la discontinuidad de las imágenes.

Al confrontar la poesía de Breton y Soupault con el cine de Buñuel, por ejemplo, podemos comprender la lógica intrínseca a la construcción del texto surrealista, ya sea a través de imágenes o escrito, así como entendemos el principio del montaje propuesto por los surrealistas, principio muy distinto al concebido por los formalistas rusos y que, de otro modo, también influiría en toda la historia del cine.

8. El montaje según Eisenstein

Después 1917, las vanguardias atribuirán al nuevo medio un papel central en sus experimentaciones y lo convirtieron en un instrumento de lucha y formación de consciencias. De un modo general, las películas que realizaron no atrajeron multitudes de gente a las salas de cine y no dejaron satisfechos a los miembros del Partido Comunista, que deseaban algo más eficiente en cuanto a propaganda. De cualquier modo, la cinematografía y teorías que se llevaron a cabo serán fundamentales para la historia del cine y del arte del siglo XX en general.

Uno de los principios básicos de los formalistas rusos era «Convierta extraño el objeto». La idea de extrañamiento, defendida inicialmente por Viktor Sklo-

viskii, exigía que el objeto saliese de su lugar común y adoptase otro significado. Nuestra visión de los objetos se ha vuelto automática. Es como si ya no los viésemos. Cuando se nos presentan separados de lo cotidiano pasamos a verlos y, por consiguiente, a (re)conocer el mundo en nuestro entorno.

Para Dudley Andrew, antes de ser una «filosofía aplicable a los trabajos artísticos de todos los estilos», el formalismo presentaba una «tendencia a convertirse en partidario de un estilo particular de arte» (1989: 93). Sin embargo, no se puede negar la importancia del formalismo ruso, no solamente en la teoría, sino también en la creación de películas, que son marcos de la historia del cine. Aunque no constituyan un corpus teórico orgánico, en toda la creación formalista estaba presente un fundamento: romper con el automatismo de la visión cotidiana. Además de algunos nombres que se reconocieron individualmente, encontramos en el formalismo un auténtico ejemplar de un grupo de vanguardia: la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico). Reunidos en torno a las figuras de Kozintsev y Trauberg, sus manifiestos del Excentrismo se inspiraron en los manifiestos de Marinetti (de quien ellos heredaron algunas ideas posteriormente rechazadas).

No obstante, existe dentro del formalismo ruso una figura que puede considerarse de proa: Eisenstein, no solamente como teórico, si no como autor de un referente entre las obras de la historia del cine. Según Sklovskii, «Es fácil reconocer la genialidad de Eisenstein porque la genialidad de un individuo no es muy ofensiva (...) pero es difícil reconocer la genialidad de toda una época» (1971: 138). Eisenstein pertenece a un gran período de la historia de las artes del siglo XX, pero su genialidad es incuestionable: sus concepciones sobre el montaje revolucionaron el cine.

En 1923, Eisenstein escribe el primer ensayo, en el que explica sus concepciones sobre el montaje. En «Montaje de atracciones», el realizador ruso habla sobre el teatro del proletariado y desarrolla el concepto de atracción. Para Eisenstein el efecto de la atracción debería comprobarse experimentalmente y calcularse materialmente. Es evidente que sería imposible utilizar la misma terminología para una obra surrealista. Su propuesta nada tiene que ver con la de los surrealistas o incluso de los dadaístas, porque su objetivo es alcanzar un determinado efecto temático final y, en el caso de los surrealistas, el efecto es casi siempre imprevisible¹³.

9. Conclusión

«Le plaisir du jeu» es lo que da vida al cine de las vanguardias. Los elementos agónicos presentes en la

obra de Buñuel, por ejemplo, nos recuerdan que la regla fundamental del juego del cine es la ambigüedad y la entrega al abismo. Para Benjamin Péret el cine se distanció cada vez más de lo que las vanguardias deseaban ver en las pantallas. De la poesía de algunas películas solo quedó una sombra de un deseo que no se realizó plenamente¹⁴. La decepción del grupo surrealista con el cine suele extenderse al sentimiento de frustración general de todos aquellos que consideraban el cine como un medio capaz de revelar lo maravilloso y expandir la capacidad humana de ver el mundo con nuevos ojos.

Quizás los propios movimientos de vanguardia, en algunos casos, han contribuido para que el cine no se realizase plenamente como forma artística. Desnos hablaba, ya en los años 20, de una cierta pretensión vanguardista en relación al cine, para él «un mode erroné de penser dû à la persistante influence d'Oscar Wilde et des esthètes de 1890, influence à laquelle nous devons entre autres les manifestations de M. Jean Cocteau, a créé dans le cinéma une néfaste confusion» (1929: 385-7). Para él, el cine de vanguardia, que surge a partir de una mística de la expresión, condujo a la realización de un cine carente de emoción humana y conocido por la rapidez con que sus producciones quedan obsoletas.

Por si esto fuera poco, todo el cine corría el riesgo de ser influenciado por un esteticismo pernicioso, al que era necesario combatir.

El artificialismo, que impregnaba una determinada vanguardia francesa, estaba lleno de formulas que terminaban imitando obras anteriores, como las películas de Sauvage y Cavalcanti. Eran pocas las películas que correspondían a la clasificación de Desnos, «les vrais films révolutionnaires»¹⁵.

Si las vanguardias fallaron en su intento de transformar el cine en una forma artística revolucionaria, su trabajo no ha sido totalmente en vano. Tomemos una frase de Man Ray (citada por Buñuel)¹⁶: «en todas las películas, buenas o malas, por encima y a pesar de las intenciones de los directores, la poesía cinematográfica lucha para resurgir y manifestarse» (Xavier, 1983: 335). La poesía lucha por salir a la superficie... Lo que el cineasta puede hacer es revelarla. Y su revelación sólo será completa si existe por parte del especta-

dor una complicidad total con el texto fílmico, complicidad que solamente se podrá alcanzar a partir del momento en el que comprenda los meandros de la construcción de un discurso híbrido y complejo, pero no inescrutable.

Notas

¹ En su texto «El aprendizaje del cine», Adolfo Bellido López (1998: 13-20) reflexiona sobre la aparente facilidad con la que recibimos las imágenes fílmicas, como si no fuera necesario un aprendizaje para comprenderlas mejor. Según este autor, si la reflexión sobre el tipo de imagen que tenemos delante de nosotros es insuficiente, difícilmente conseguiremos aprenderla verdaderamente.

² Baudelaire en «El pintor de la vida moderna», al hablar de la obra de Constantin Guys, diseñador, acuarelista y grabador del siglo XIX, famoso por sus representaciones de los dandis y cortesanos de la época, termina captando y definiendo el espíritu de todo un período.

El primer cine era, sobre todo, documental. Para los padres del cinematógrafo ésta era una máquina que no tenía otro futuro que el uso científico que se pudiera hacer de ella. Así, visionar los filmes realizados hasta el inicio del siglo XX es tener acceso a un repositorio de imágenes que reflejaban las palabras de Baudelaire y otros autores, capaces de dar voz a su propio tiempo. Heredero directo de la fotografía, el nuevo medio de expresión transporta por sí mismo la marca de lo real.

do. Al definir lo bello como «constituido por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que si queremos será, sucesiva o combinadamente, la época, la moda, la moral, la pasión», Baudelaire muestra el carácter de transitoriedad que expresa el sentimiento de la modernidad. El pintor de costumbres, como el hombre moderno, es un observador, «un flâneur» (1996: 10).

³ En el artículo de Baudelaire mencionado anteriormente (originalmente incluido en el volumen «L'art romantique», colectánea de artículos sobre crítica del arte, publicado póstumamente en 1869), encontramos algunas referencias acerca del cuento de Edgar A. Poe: «¿Se acuerdan de un cuadro (irrealmente es un cuadro!), escrito por el más poderoso autor de esta época que se titula «L'Homme des Foules» (El Hombre de las Multitudes)? Tras la cristalera de un café un conveciente, contemplando con placer la multitud, se mezcla mentalmente con todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Rescatado hace poco tiempo de las sombras de la muerte, aspira con deleite todos los indicios y efluvios de la vida; como estaba preparado para olvidar todo, se acuerda y desea ardientemente recordarlo todo» (1996: 17). El hombre termina confundiendo con la multitud de gente, buscando un rostro anónimo que le ha impresionado vivamente, dejándose fascinar por lo desconocido.

⁴ Sobre esta cuestión, ver el artículo de Santos Zunzunegui, «Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas» (2007: 51-58).

⁵ Incluso en las experimentaciones del cine puro, en las que Brakhage, Kubelka y otros abandonaron la narrativa y la representación, para trabajar solamente con la materialidad del cine, no escaparon de la realidad de la luz para crear sus películas.

⁶ Walter Benjamin, hablando de la relación que el espectador tiene con el cine, explica las características de un médium que, al contrario de las artes contemplativas, como la pintura, no permite estar delante de él siguiendo a la libre curso de los pensamientos ya que: «Frente a la película no puede hacerlo, en cuanto registra una imagen con la vista, ésta ya ha cambiado. No la puede fijar». Nuestra percepción se realiza a través del choque causado por la velocidad con la que las imágenes pasan delante de nosotros. En una nota, Benjamin comenta este estatuto del «choque», que en cierta manera responde a una necesidad contemporánea: «El cine es la forma de arte que corresponde a la vida cada vez más peligrosa que llevan los contemporáneos. La necesidad de someterse a efectos de choque es una adaptación de las personas a los peligros que las amenazan. La película corresponde a profundas alteraciones en el aparato de percepción similares a las que enfrenta, en su existencia privada, cualquier transeúnte en el tránsito de una gran ciudad o como las que, desde una perspectiva histórica, pueda experimentar actualmente cualquier ciudadano» (1992: 107).

⁷ «Tal y como para el dadaísmo, el cine puede contribuir de un modo muy importante en la comprensión del cubismo y del futurismo. Ambos surgen como tentativas insuficientes del arte para emprender la penetración de la realidad con herramientas. A diferencia del cine, estos dos movimientos no lo intentaron a través de la utilización de herramientas para la representación artística de la realidad, sino mediante una especie de alianza entre la representación de lo real y la herramienta. Así se explica el papel preponderante que el presentimiento de la construcción de dicha herramienta visual tiene en el cubismo y el presentimiento en el cubismo de los efectos de esa herramienta, tal y como el cine los concretizará mediante el rápido desarrollo de la película» (Benjamin, 1992: 108).

⁸ En su ensayo «Sobre el punto de vista en las artes en La deshumanización del arte y otros ensayos de estética», Ortega y Gasset escribirá: «La Historia, cuando es lo que debe ser, es una elaboración de películas. No se contenta con instalarse en cada fecha y ver el paisaje moral que desde ella se divisa, sino que a esa serie de imágenes estáticas, cada una encerrada en sí misma, sustituye la imagen de un movimiento». Él sigue criticando el hecho de que se cristalicen los hechos históricos, fragmentándolos y posicionándolos en un refrigerador (el museo), en definitiva, transformándolos en cadáveres. Y para exhumar este cadáver «Bastaría colocar los cuadros en un cierto orden y resbalar la mirada velozmente sobre ellos, y si no la mirada, la meditación. Entonces se haría patente que el movimiento de la pintura, desde Giotto hasta nuestros días, es un gesto único y sencillo, con su principio y su final» (1976: 159).

⁹ Cf. Philippe Sers: «Toutefois, le dadaïsme aura la prudence (étrangère au surréalisme), de ne pas s'engager plus avant dans la formulation ou l'explicitation de cette loi de chance, mais de concentrer sur sa mise en pratique en vue de la découverte des nouveaux contenus. Cela permet de comprendre que l'étude de l'image dadaïste puisse mettre à jour des richesses inattendues dans la voie de l'établissement d'un ordre de l'image exploré en tant que tel, et non en vertu de postulats discursifs» (1997: 12).

¹⁰ Cf. Georges-Albert Astre en el prefacio del primer volumen de la revista «Études Cinématographiques», dedicados al Surrealismo. Para Astre, la importancia del surrealismo en nuestra era es innegable, pues el surrealismo «n' a jamais cessé de vivre», su actitud de exploración continua de los límites y, principalmente, su exploración

«de tous émerveillements et tentative pour rendre possible tout le soi-disant impossible». Astre cree que el movimiento ha conseguido acercarnos a una realidad más rica, más compleja y más fascinante. Breton, desde el principio percibió «cette magie exceptionnelle des dépaysements filmiques»; el acto surrealista, delante del cine, es más que un acto de construcción de la película, es también un acto renovado de recepción. «Inutile de dissimuler: l'intérêt de la relation Cinéma-Surréalisme est ailleurs» (3-5). De la misma forma que Breton, al final del I Manifiesto, proclama: «C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs». Por tanto, lo que nos interesa es lo que está en cualquier parte.

¹¹ La cuestión del tiempo en el cine ha sido una de las que más despertaron el interés de Jean Epstein. Para él, el concepto de fotogénie, desarrollado por Louis Delluc, necesitaba profundizarse, pues «L'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps» (Magny, 1982: 5). Por eso, Epstein estudiará ampliamente los procesos relacionados con la duración y el tiempo: «ralenti, accéléré, inversion de la chronologie, etc. C'est-à-dire, à tout ce qui permet d'explorer dans la réalité des aspects invisibles à l'œil nu, et que le cinéma est seul à permettre de découvrir» (Ibidem). En su texto «El cine y las letras modernas», Epstein analiza la relación entre los dos a partir de la premisa del tiempo y velocidad, con los cuales el cine y las letras modernas trabajan las imágenes que crearon. La cuestión del tiempo en el cine es también fundamental para los surrealistas, principalmente por la posibilidad que ofrece el cine de manipularlo.

¹² Michel Beaujour en un ensayo titulado «Surréalisme ou cinéma?» (Études Cinématographiques, 38-39) dice: «Le cinéma, par essence, n'est pas un art de spontanéité et d'improvisation. (...) l'homme à caméra est condamné à ne pouvoir se passer du monde sensible, médiatisé par une machine et par une organisation sociale assez complexe». Lo que él va a cuestionar es hasta qué punto existiría un automatismo en ciertas obras de la pintura surrealista. Breton reconocerá una especie de para-surrealismo en obras más elaboradas de Miró o Dalí, distantes de las frottages de Max Ernst, por la negativa a aceptar una creación puramente irracional.

¹³ Según Alejandro Montiel, cuando Eisenstein afirma que el objetivo del montaje de atracciones es llegar a un determinado efecto temático final, ofrece la llave armónica para su teoría, «sólo aparentemente similar a la escritura automática de los surrealistas o a la reivindicación de las providencias del azar del dadaísmo y otros movimientos de vanguardia, porque si bien estos impactos estéticos pueden provocar extrañamiento (lo que beneficiará el distanciamiento crítico y la reflexión del espectador, como quería por aquella misma época Brecht) y pueden incluso independizarse de la linealidad narrativa (como en el célebre caso de «La huelga», donde las imágenes de la represión zarista se alternan con reses sacrificadas en el matadero), siempre deben estar sometidas a la tiranía del tema o, repitiendo sus propias palabras, deben estar dirigidas «a un determinado efecto temático final» (1992: 46).

¹⁴ Para Salvador Dalí, «Contrariamente a la opinión común, el cine es infinitamente más pobre y más limitado para la expresión del funcionamiento real del pensamiento que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura» (1978: 21).

¹⁵ Desnos cree que no existe nada más revolucionario, que la sinceridad, por eso, «Et c'est franchise qui nous permet aujourd'hui de placer sur le même plan les vrais films révolutionnaires: le Potemkine, la Ruée vers l'or, la Symphonie nuptiale et Un Chien andalou tandis que nous confondons dans les mêmes ténèbres la Chute de la maison Usher où se révèle le manque d'imagination ou plutôt l'imagination paralysée d'Epstein, l'Inhumaine, Panam n'est pas Paris» (1929: 385-7).

¹⁶ Esta frase, además de ser importante por las ideas que contiene,

posee también otro interés, ya que en 1958 Buñuel da una conferencia que ha sido más tarde editada en la revista Universidad de México, XIII, 4, de diciembre de 1958. En esa conferencia, cita a Man Ray, que encaja perfectamente con el argumento planteado por Buñuel: la posibilidad de un cine poético y su lucha contra los neo-realistas más radicales. En 1965, en los ya mencionados números especiales de los *Études cinématographiques*, dedicados al surrealismo, encontramos en un testimonio de Georges Franju, la misma frase, pero ahora atribuida al propio Buñuel: «Buñuel a dit un jour: «Dans tous les films, bons ou mauvais, au-delà et malgré les intentions des réalisateurs, la poésie cinématographique lutte pour venir à la surface et se manifester» (1965: 160).

Referencias

- ANDREW, D. (1989). *As Principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- APOLLONIO, U. (Ed.). (1973). *Futurist manifestos*. London: Thames and Hudson.
- ASTRE, G.A. (1965). Surréalisme et cinéma. *Études Cinématographiques*, 38-39; 3-5.
- AUDOIN, P. (1995). *Les surréalistes*. Paris: Seuil.
- BAUDELAIRE, C. (1996). *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BEAUJOUR, M. (1965). Surréalisme ou cinéma? *Études Cinématographiques*, 38-39; 57-63.
- BELLIDO, A. (1998). El aprendizaje del cine. *Comunicar*, 11; 13-20.
- BENJAMIN, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BRÉCHON, R. (1971). *Le surréalisme*. Paris: Armand Colin.
- BRETON, A. (1972). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- BURCH, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V.R. (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- DALÍ, S. (1978). *Babaouo*. Barcelona: Labor.
- DESNOS, R. (1929). *Cinéma d'avant-garde*. Documents, 7; Dezembro; 385-387.
- DESNOS, R. (1925). La mort: la muraille de chêne. *La révolution surréaliste*, 2; 15 de Janeiro; 22.
- EISENSTEIN, S. (1983). Montagem de atrações, in ISMAIL, X. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; 187-198.
- LANGLOIS, H. (1965). Témoignages. *Études Cinématographiques*, 38-39; 41-43.
- LIÈVRE-CROSSON, E. (1995). *Du Cubisme au Surréalisme*. Toulouse: Éditions Milan.
- LOTMAN, Y.M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAGNY, J. (1982). Premiers écrits, avant-garde française et surréalisme. *CinémAction*, 20; 12-20.
- Montiel, A. (1992). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- RONDOLINO, G. (1977). Cinema e surrealismo, in ARGAN, G.C. & alt. (Eds.). *Studi sul surrealismo*. Roma: Officina Edizioni; 375-403.
- SADOUL, G. (1983). *História Mundial do Cinema, II*. Lisboa: Horizonte.
- SERS, P. (1997). *Sur dada - essai sur l'expérience dadaïste de l'image*. Entretiens avec Hans Richter. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- SKLOVSKII, V. (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.
- SOUPAULT, P. (1965). Entretien avec Philippe Soupault, par Jean-Marie Mabire. *Études cinématographiques*, 38-39; 30.
- XAVIER, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- ZUNZUNEGUI, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, 29; 51-58.