

Literatura visual en las vanguardias francesas

Antonio ANSÓN

Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Francesa
aanson@unizar.es

Recibido: 2 de octubre de 2009

Aceptado: 2 de enero de 2010

RESUMEN

Este trabajo estudia los conceptos de cinepoema y cinenovela en la literatura francesa de vanguardia, así como la influencia que consecuentemente el cine ha tenido en la evolución de las formas literarias del siglo veinte.

Palabras clave: literatura francesa, cine, vanguardia, estudios interdisciplinarios

Littérature visuelle dans l'avant-garde française

RÉSUMÉ

Ce travail aborde les notions de cinépoème et cinéroman dans la littérature française d'avant-garde, ainsi que l'influence du cinéma dans l'évolution des formes littéraires du vingtième siècle.

Mots clés: littérature française, cinéma, avant-garde, études interdisciplinaires.

Visual Literature in French Modernism

ABSTRACT

This paper deals with the notions of "cinépoème" and "cinéroman" in French Modern Literature and the influence of cinema in the evolution of literary forms of the twentieth century.

Key words: French Literature, Cinema, Modernism, Interdisciplinary Studies.

De todos los artefactos ópticos que nacieron y se desarrollaron desde el siglo XVIII¹, el cine ha sido, aparentemente, el que ha ejercido una mayor influencia en las artes y las letras del siglo XX². Decimos aparentemente porque junto al cine, la

¹ Luis Miguel Fernández aborda la cuestión llevándola al dominio de la literatura española en *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX* (2006): Universidad de Santiago de Compostela.

² Ante la numerosa bibliografía crítica sobre la relación entre literatura y cine, la que se ha dedicado a los contactos e interferencias entre literatura y fotografía ha sido, hasta hace bien poco, prácticamente inexistente. En los últimos años el papel decisivo de la fotografía en el ámbito de la creación

fotografía constituye el segundo elemento de un tándem que modificó por completo la manera de ver y de contar del lenguaje moderno que nace a finales del XIX con la estética simbolista y culmina unas décadas más tarde en las vanguardias. Nos atreveríamos a decir, incluso, que la fotografía encarna por sí sola los valores y el lenguaje de esa modernidad³. Pero volvamos al cine.

Entre los dos caminos estéticos abiertos por el cine que se bifurcan entre imagen e historia, plano secuencia y montaje analítico⁴, será el modelo impulsado por Griffith, en contraposición a la opción Méliès, el que terminará imponiéndose mediante una estructura lineal fundamentada en la articulación formal del montaje al servicio de una diégesis naturalista.

Con Méliès queda descartado un cine que se propone, entre otras cosas, inclinar la balanza del lado de la imagen con respecto a la historia, o formulado en términos formales desde un punto de vista visual, un cine que contrapone el plano al montaje como unidad básica de producción de sentido. Germaine Dulac, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Louis Delluc... forman parte de ese archipiélago de autores y obras que fueron desbancados por el modelo naturalista. Al mismo tiempo, un gran número de experimentos visuales cobraban forma para quedar como testimonio de ese fracaso para delectación de "filmspotting". Fernand Léger y su *Ballet mécanique* (1924), *Anémic cinéma* (1926) de Duchamp, *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter, *L'Etoile de mer* (1928) de Man Ray, entre otros muchos, son trabajos que muestran las grandes expectativas que el séptimo arte, tal y como lo bautizó Ricciotto Canudo, despertó entre los artistas de vanguardia.

Por esa misma razón, el cine abrió ante los escritores un horizonte creativo hasta entonces insospechado, que se traduce en una importante cantidad de trabajos concebidos expresamente para la pantalla. Desde un punto de vista pragmático, los escritores vislumbraron en este nuevo lenguaje una forma inesperada de ganarse la vida como guionistas. Lo que ocurrió, sin embargo, es que por irrealizables o experimentales, sus propuestas nunca llegaron a cuajar y permanecieron en un estadio

literaria va despertando un creciente interés. Ver las monografías Arrouye, J. (dir.) (2005): *La photographie au pied de la lettre*, Publications de l'Université de Provence, Brunet, F. (2009): *Photography and Literature*, Reaction Books, London, Cunningham, D., Fisher, A., Mays, S. (eds.) (2005): *Photography and Literature in the Twentieth Century*, Cambridge Scholars Press, Edwards, P. (2008): *Soleil noir. Photographie et littérature*, Presses Universitaires de Rennes, Méaux, D. (ed.) (2006): *Etudes romanesques 10: "Photographie et romanesque"*, Lettres Modernes Minard, Caen, Ortel, Ph. (2002): *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Editions Jacqueline Chambon (Coll. Rayon Photo), Nîmes, Scianna, F., Anson, A. (eds.) (2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, Ministerio de Cultura, Madrid.

³ Jonathan Crary y Hans Belting introducen un matiz a la hora de valorar el papel de la fotografía en los parámetros de la modernidad invirtiendo de alguna manera los términos, es decir, que la fotografía no es causa sino consecuencia de una visión que inventa la herramienta de la fotografía con la que transmitir y expresar una manera de ver que existe previamente. Ver Crary, J. (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, y Belting, H. (2004): *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris.

⁴ La idea de esta división entre el modelo Méliès y el modelo Griffith pertenece a Pere Gimferrer que la desarrolla junto a otras cuestiones que tienen que ver con el diálogo entre ambos universos en su (1985): *Cine y literatura* Planeta, Barcelona.

embrionario de proyectos. En ocasiones, algunos de estos autores recuperaron para la literatura esos bocetos o guiones cinematográficos reciclados en obras de vanguardia, que a menudo recibían el calificativo o subtítulo de cinepoema o cinenovela.

De lo que no cabe duda es que la irrupción del cine en el ámbito artístico de principios de siglo XX, además de invitar a escritores y artistas a participar del acontecimiento creativo con obras reutilizadas y rebautizadas, supuso, desde un punto de vista estético, una incidencia enorme en el terrero literario que se tradujo en rasgos formales y procedimiento expresivos hasta entonces inéditos.

Presentamos a continuación esas obras que nacieron con la voluntad de convertirse en imágenes y que, en cualquier caso y a pesar de un aparente fiasco, siguieron existiendo en tanto que literatura visual, extendiendo algunos de sus hallazgos formales a la historia de la poesía y de la novela contemporáneas⁵. *The Making of Americans* escrita entre 1906 y 1908 por Gertrude Stein, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Pasos, *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin, o *As I Lay Dying* (1930) de William Faulkner, *The Waves* (1931) de Virginia Woolf, dejan patente la necesidad de recurrir a la estética cinematográfica para entender y explicar esa nueva forma de narrar⁶ que nace pareja a las imágenes cinematográficas⁷.

Es necesario puntualizar, así mismo, la dificultad para determinar lo que nació como un cine-poema “literario” bajo la influencia directa del cine y lo que es propiamente un guión, pues en algunos casos el guión, aun a pesar de provenir en sus orígenes de un intento o propuesta filmica, ha sido adaptado y convertido en manifestación poética, tratando de borrar con la presentación lírica del poema las huellas de un propósito visual primero. Puede ocurrir lo contrario, es decir, guiones que han conservado su forma y su intención filmicas, fueron concebidos con un propósito literario que no podemos evitar tener en cuenta, así como el valor y los insustituibles recursos literarios presentes en textos ideados para su realización ulterior en imágenes.

Escritos de Romain Rolland, Blaise Cendrars, Antonin Artaud, o Jules Romains se caracterizan, precisamente, por la identificación con las formas del guión, puesto que fueron concebidos en un principio como tales con el sentido último de alcanzar una traducción en la pantalla, además de poseer un marcado componente literario que los vincula, por otro lado, con realizaciones de carácter poético. Habiendo fijado sus formas en tanto que proyectos previos para una producción cinematográfica, tienen el sello estricto de lo visual, como pudiera serlo cualquier guión convencional, con la diferencia, como hemos señalado, de que además de haber sido escritos por unos autores representativos de determinada tendencia y concepción de la van-

⁵ Consultar Verdone, M. (1975): *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Oficina edizioni, Roma, y Virmaux, A. et O. (1973): *Le Ciné-roman: un genre nouveau*, Service Edition de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente, (Coll. Médiathèque), Paris.

⁶ Sobre el modo diverso en que fotografía y cine han incidido en la innovación de las formas literarias consultar Anson, A. (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia, y en particular el capítulo dedicado a Proust “Por qué Proust eligió la fotografía y no el cine”.

⁷ Sobre los vínculos entre novela y cine acudir a Peña-Ardid, C. (1992): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid.

guardia poética francesa, poseen ese factor de estilo que los distingue del “scenari” propiamente dicho.

Encontramos una primera referencia de gran interés en la obra de Saint-Pol-Roux, *Cinéma vivant*, donde descubrimos una extraordinaria vinculación con el impacto cinematográfico en unas reflexiones a mitad de camino entre la filosofía y el discurso crítico. Aparecida casi treinta años después de su muerte, *Cinéma vivant* congrega una serie de comentarios en los que se intercalan opiniones sobre el cine con una escritura estilísticamente fragmentada que se acerca a las formas de los textos indicados en nuestro trabajo. Saint-Pol-Roux expresa el formidable descubrimiento que significa el cine, considerado camino de expresión para el futuro. Nos presenta un resumen de las dimensiones que alcanzarán las imágenes en un mundo transformado y en el que el cinematógrafo ocupará su lugar privilegiado.

Romain Rolland, junto al dibujante Frans Masereel, parte de unos planteamientos radicalmente cinematográficos, pues su obra de 1921 *La Révolte des machines* está tratando con estructuras pertenecientes a la imagen, si bien el tratamiento literario del texto nos obliga a tener una consideración especial que lo sitúa a mitad de camino entre el guión propiamente dicho, que lo es sin lugar a dudas, y la obra literaria con una clara evocación visual. Lo que en un “scenari” está reducido a la división estricta en planos y secuencias, en la propuesta de Romain Rolland se convierte en un desarrollo lírico que guarda el eco sucinto de esa división una vez roto el sistema convencional de representaciones. *La Révolte des machines*, a diferencia de otros escritos pertenecientes a contemporáneos de Rolland, ofrece más el componente poético que el estrictamente técnico como paso previo a la realización. La introducción de la idea de pensamiento con el calificativo “desencadenado” dice mucho sobre la importancia que el cine ha ejercido sobre las expectativas creativas al comenzar el siglo. El impulso y el revulsivo que las imágenes trajeron a los planteamientos literarios e incluso vitales son relevantes. Esta misma intersección, que procura una distinción poco clara en este tipo de creaciones, permite comprender las interdependencias entre uno y otro género.

También en los años veinte Jules Romains realizó diversas versiones de una misma obra con aspectos distintos según el medio de comunicación para el que estaba pensada. De este modo, podemos verificar que una primera escritura de *Donogoo-Tonka ou les miracles de la science* realizada de acuerdo con las directrices formales de un guión se transforma, años más tarde, en obra teatral, con los cambios y las adaptaciones lógicas que este tipo de interpretación acarrea. Esto nos conduce a reflexionar sobre la especificidad de uno y otro medio. Los procedimientos utilizados por Romains en un primer momento, muy distintos de los que presenta su obra de teatro. La puesta en escena teatral se resuelve en el terreno literario/cinematográfico mediante una escritura secuencial que significa mediante la concatenación de fragmentos de manera elíptica, solicitando la participación del lector para completar la cadena de sucesos en la diégesis de la historia.

Podemos decir que los escritores franceses, entre los que se encuentra el autor de *Donogoo-Tonka*, eran perfectamente conscientes de las particularidades expresivas a las que estaban enfrentados y el aprendizaje que exigía este tipo de elaboración. Y son, en efecto, el carácter puntual de estos recursos extraídos del guión, los que

podremos ver transportados a obras específicas de creación, existiendo esta confluencia hacia lo literario que enriquece y amplía con mecanismos nuevos la poesía francesa de principios de siglo. Estas obras constituyen una valiosa información, no tanto por cuanto tienen de visual, sino porque existen otras versiones que suceden a la primera y que recuerdan inevitablemente los planteamientos de Pierre Albert-Birot al interpretar sus propuestas visuales como dramas cinematográficos, es decir, a mitad de camino entre lo literario y lo filmico. Por otra parte, gran número de obras, por no decir la mayoría de ellas, se sitúan entre los propósitos del guión con estructuración poética y la propuesta literaria de un proyecto de film, lo cual evidencia, una vez más, la frágil frontera existente entre una forma y otra de escritura, lo cual nos invita a pensar que una obra como *Le Voleur de Talan* de 1917 de Pierre Reverdy, sin existir indicio preciso de una vinculación con el cine, guarda una estrecha relación formal en el ámbito de lo cinematográfico.

Como resultado de una propuesta rechazada por la productora “Pathé”, Blaise Cendrars concibe en 1919 su obra visual *La Fin du monde filmé par l'Ange N.D.* como una sucesión de secuencias que reúnen las características propias previas a la realización. Dividido en párrafos numerados, coincide con ejemplos como los de Romain Rolland. Siendo la reconstitución de un guión, ha sido refundida en una manifestación literaria, ordenada por capítulos al modo de una novela convencional, si bien resalta el seccionamiento numerado de cada fragmento y el estilo particularmente sintético, propio de las formas del “escenario”, lo que la distingue del caso de Benjamin Péret que, como veremos, muy próximo en cuanto a procedimientos, ha perdido por completo, aun a pesar de tratarse de un guión transfigurado en obra literaria, cualquier signo externo que revele su procedencia.

En la misma tesitura que Cendrars se sitúan creaciones filmicas de Antonin Artaud como “Deux nations sur les confins de la Mongolie”, donde ha utilizado en algunos casos procedimientos líricos, hasta convertir el texto cinematográfico definitivamente en un poema desde cualquier punto de vista. Conserva, no obstante, unas características que lo aproximan del conjunto de obras estudiadas. De nuevo, esta ausencia de delimitaciones en lo concerniente a lo específicamente filmico y lo estrictamente poético, sin dejar de existir ambos de manera clara tanto para la poesía como para el cine, confirma la comunicación repetida que se establece entre procedimientos literarios y dirigidos a la composición visual.

Puede ocurrir que un trabajo en principio escrito desde los cánones de lo literario el mismo año de la publicación del primer manifiesto surrealista, como es el caso de algunas adaptaciones de películas de manera novelada en Ricciotto Canudo como *L'Autre aile “roman visuel”*, incorpore recursos propios del cine a las estructuras ficcionales del género al que pertenece⁸. Pierre Albert-Birot compone una serie de poemas en los que adopta de manera concisa y deliberada estructuras externas características de los “scenari”. “Du Cinéma” y “2+1=2 . Première étude de drame cinématographique”, publicados en 1919 en su revista *SIC*, son obras literarias que se han incorporado a otra estética con el ánimo de reproducir desde los recursos del

⁸ El concepto de “novelización” se encuentra ampliamente expuesto y analizado en Baetens, J. (2008): *La Novelisation*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.

poema o la novela los signos externos de una elaboración escrita previa a la transposición en imágenes.

También alrededor de los años veinte, en una primera aproximación de Pierre Albert-Birot a lo que más tarde se convertirá en poesía vinculada con presupuestos visuales, el autor explica, en una suerte de introducción a la muestra de ese largo poema posterior, sus intenciones al escribir esta “première étude de drame cinématographique”, donde detalla la consciente decisión de utilizar la técnica del cine en un tratamiento, no obstante literario, de lo que decide llamar “drama cinematográfico”, que no es otra cosa que un texto lírico que contiene ciertos componentes visuales claramente diferenciados, a la vez que ofrece sus resultados a un eventual y decidido director dispuesto a llevar a la pantalla su historia lírica. La edición completa de ese poema cinematográfico poco tiempo después refleja el intento del poeta de organizar las estructuras líricas de su obra de acuerdo con formas correspondientes al guión, siempre desde la perspectiva insustituible de la literatura.

El caso concreto de Ricciotto Canudo sitúa su obra más cerca del “escenario” que de una incorporación analítica de la retórica visual a la creación literaria, lo cual sucede, por el contrario, con otros escritos que, sin apuntar referencia alguna a un contexto visual, tienen un mayor contenido en desarrollo formal que la mera adaptación novelada de una película. No ocurre en otros casos suyos en los que, desde la creación literaria, ha evocado la forma del guión utilizando las divisiones numeradas características de este último. En la realización de *Skating-ring à Tabarin*, aparecida en 1920, no hay proyecto ni referencia específica con lo visual, pero manifiesta inevitablemente este parentesco estructural del que estamos hablando. Por otra parte, lo que lo aproxima aún más de manera indirecta, apunta inevitablemente el universo cinematográfico de los primeros films de Charles Chaplin, donde el patinaje juega un papel tan importante, convertido en lugar de encuentro y flirt, rápidamente exportada por las imágenes del cine americano.

Algunos escritores como Péret o Céline han transformado de tal manera lo que en origen se trataba de una obra claramente concebida para el cine que en su realización final han perdido toda huella de esa procedencia. *Pulchérie veut une auto* de Benjamin Péret se ha convertido aquí en un texto literario del que se han borrado las huellas de la forma del guión, si bien, de ahí el interés de su estudio y análisis, conservan de manera intrínseca e inevitable ciertos rasgos característicos de la retórica visual que han sido incorporados y transformados en retórica literaria como la secuencialidad articulada mediante elipsis.

En el relato de Louis Ferdinand Céline *Secrets dans l'île*, de acuerdo con lo expuesto por Frédéric Vitoux en el prólogo a la edición, observamos la huella profunda del cine, y más que con un relato creemos encontrarnos ante una sinopsis o guión. Por otra parte, el mismo argumento recuerda los motivos que las películas de las primeras décadas en Francia incorporaron a sus producciones, tratando dramas lacrimógenos de ambientación bretona. También el mismo Apollinaire escribió en 1917 un “scénario” con estos parámetros titulado *C'est un oiseau qui vient de France* que, publicado en principio en un volumen colectivo junto a obras de Marcel Aymé, Philippe Hériat y Germaine Beaumont, sostiene en todo momento su intención profundamente literaria. Céline, no obstante, practicó igualmente el guión con-

cebido de manera exclusiva para su realización visual. En el caso particular que nos ocupa, al igual que el texto de Péret al que hacíamos alusión más arriba, ha renunciado al proyecto visual para recuperar unos propósitos absolutamente literarios en los que podemos constatar, no obstante, las interferencias y el eco cinematográfico en mecanismos como saltos espacio-temporales, precipitación cadencial en el discurso, economía expresiva y asociaciones de imágenes, entre otros procedimientos.

La incursión de lo literario en el ámbito de lo cinematográfico puede tener lugar desde la misma literatura ya no como remodelación o reescritura de textos originariamente vinculados con el mundo de la imagen, sino desde presupuestos propiamente poéticos que se plantean, de una forma u otra, un desarrollo estructural y formal de recursos que quieren emparentarse con fórmulas propias de la retórica visual. Tal es el caso de escritos de Yvan Goll, Soupault, Paul Dermée, el belga estrechamente unido con las vanguardias francesas Clément Pansaers, o manifestaciones que no tratándose de propuestas estrictamente filmicas, interpretan también la imagen desde una visión fotográfica. Nos referimos a obras particulares de Cendrars y Soupault en las que la fotografía desempeña el papel de signo definitorio, tanto en el contenido dispuesto en el discurso, como en las formas que ese mismo discurso adopta.

Yvan Goll reúne en el volumen *La Chaplinade ou Charlot poète* de 1923 una serie de textos que el autor denomina “poèmes cinématographiques”, y revela la intención del escritor de reunir en el mismo intento una composición poética con fórmulas introducidas por el cine. A pesar de atribuir el calificativo de “poemas cinematográficos”, y persiguiendo una organización formal en lo que a distribuciones espaciales del texto se refiere emparentada con los procedimientos habituales del guión, tiene mucho de los recursos dramáticos, sobre todo en lo referente a diálogos y determinación de personajes, lo cual sitúa esta obra en la intersección entre el teatro y recursos provenientes del cine ya señalados.

Este mismo calificativo al que acabamos de hacer referencia, muy utilizado junto a los de “cine-poème” y “drame cinématographique”, sirve a Philippe Soupault, antes de convertirse en uno de los promotores del surrealismo y aparecidos en la revista *SIC* de su “hermano mayor” Albert-Birot, para caracterizar una serie de poemas que se caracterizan por llevar a cabo un intento de adopción de articulación expresiva en el discurso que se pretenden emparentada con estructura y rasgos visuales. Con una utilización del lenguaje que se aproxima a otros autores aludidos, la yuxtaposición de elementos constituyentes del discurso, los cortes narrativos, una estructura organizada en secuencias que se suceden sin nexos y la abstracción que dirige su objetivo hacia la presencia imprescindible del receptor, son algunos de los rasgos que definen este tratamiento en la manera de entender del poeta unas propuestas líricas que adoptan recursos extraídos de la imagen.

Los textos de Philippe Soupault recogen acontecimientos aislados, desde una cierta incongruencia, denominados con el apelativo de *photographies animées*, lo cual dice mucho acerca de las intenciones del autor otorgando este título a poemas que parecen perseguir una realidad intranscendente, al igual que las imágenes, esencialmente fotográficas, son el resultado de una aprehensión del devenir efímero del tiempo. Los mismos subtítulos que corresponden a cada uno de los poemas, expre-

san por sí mismos la fragilidad del momento poético apresado: “Déjà”, “Quand”, “Mieux”, o “Portrait” y “Encore”. La forma de estos poemas tiene mucho que ver con las aproximaciones a una retórica visual que otros autores hacen en sus obras y determinan una tendencia compartida por el conjunto de la lírica francesa en la primera mitad del siglo XX.

Otra marca de signo eminentemente visual como “film” permite a otros poetas construir unas composiciones que no tienen nada que ver con la manifestación externa formal de los guiones apuntada más arriba, sino que, del mismo modo que Soupault en sus poemas cinematográficos, emprenden una interpretación literaria de lo que ellos consideran unos mecanismos que aportan a la expresión verbal recursos de procedencia visual. Uno de los primeros trabajos de Yvan Goll, *Films*, escrito y publicado en alemán en 1914, lengua con la que comenzó su carrera de escritor, revelan un precoz interés por lo que el cine habría de representar en la vida cultural francesa. Insistimos en que los vínculos no se sitúan en las dimensiones de la manifestación externa e inmediata, sino que desde un ámbito necesariamente poético, Goll interpreta el advenimiento de la imagen con la introducción de procedimientos formales que irá desarrollando a lo largo de toda su trayectoria poética.

Unos años más tarde, Paul Dermé reúne su idea de una concepción “visual” de la escritura en un trabajo revelador titulado igualmente *FILMS* donde se conjugan los poemas con diálogos que vuelven a recordarnos, una vez más, la relación teatral y cinematográfica observada para otros autores. Se trata de composiciones líricas de similar estructura a poemas de Yvan Goll, y modalidades estilísticas de Jules Romains. Los textos de Dermé, sin renunciar en ningún momento al propósito último de su carácter lírico insustituible, hacen uso de innovaciones literarias que sólo desde una explicación donde el cine desempeña un papel importante es posible determinar.

Por su parte, el escritor de origen belga Clément Pansaers, relacionado muy pronto y de manera radical con el grupo dadaísta en el París de los años veinte (Tzara, Picabia y Ribemont-Dessaignes, principalmente a los que fueron incorporándose más tarde los primeros componentes del futuro surrealismo todavía en gestación), en una obra limitada por una muerte prematura, y radicalmente vanguardista, también interpreta de manera personalísima su visión particular de las posibilidades expresivas de la imagen. Al igual que sucedía con otros escritores contemporáneos suyos, Clément Pansaers se sirve en *Je Blennorrhagie* de la moderna técnica que la poesía está incorporando a la creación para construir un poema que persigue una fórmula expresiva que se hace eco de la corriente visual todavía vigente hoy. Una importancia preponderante de la disposición tipográfica en el texto, común a buena parte de los autores referidos más arriba, hacen que la poesía de este autor deba tenerse muy en cuenta en la historia de las vanguardias literarias de los primeros años e incluir este texto entre los más evidentes intentos de escritura cinematográfica.

Las obras señaladas representan un conjunto importante de trabajos escritos desde la idea predominante de una adaptación de los métodos específicamente verbales de la literatura al procedimiento que comienza a imponer inexorablemente el cinematógrafo. Estos autores quisieron hacer suyas las técnicas que la imagen estaba

introduciendo en el panorama de las artes, y nos encontramos ante uno de los fenómenos de mayor influencia a lo largo del siglo XX.

Cuando decimos que cambian las estructuras que organizan los discursos de la ficción, nos referimos a la irreversible metamorfosis que se produce en los códigos que sirven para organizar e interpretar los nuevos mensajes que se están originando. El cine exige primero al receptor adaptarse a las inéditas exigencias de un lenguaje que todavía le es extraño y que poco a poco deberá ir haciendo suyo, apropiándose de las razones que dictan su articulación e inaugurando una nueva competencia visual.

Sistemáticos intentos por reconciliar literatura y cine, por aprehender la retórica naciente en la composición de imágenes móviles, son la prueba y la manifestación de una necesidad y preocupación creciente en el arte. El cine representa uno de los factores de influencia y transformación más profundo en la estética del siglo XX incorporando, a los mecanismos de la creación, recursos que las imágenes a medida que iban naciendo.

A principios de siglo XX, aunque ya palpitaba implícito desde las últimas décadas del siglo precedente, asistimos a un cambio sustancial en la historia de las formas literarias. Hasta que el cine no hace su aparición la literatura se estructura en torno a la figura literaria o tropo como fundamento de su expresión. La figura literaria significa a partir de un vínculo manifiesto entre los elementos que la constituyen. En el caso de la metáfora, por poner un ejemplo paradigmático, se trata de un nexo de identificación: A es B. Si hablamos de la comparación, se trata igualmente de un nexo el que vincula las dos partes constitutivas: A es como B. Lo radicalmente novedoso es que a partir de un momento dado asistimos al establecimiento de un estatus inédito en la expresión literaria que marca un punto de inflexión radical determinando un antes y un después. Nos referimos al nacimiento de la “imagen literaria”. La imagen literaria no en su sentido icónico, sino como mecanismo de producción de sentido, deja de construirse sobre la base de un vínculo que justifica en su caso la figura (el de la identidad o el de la proximidad), sino que debe su existencia a la estricta concomitancia de los elementos que la constituyen sin la necesidad de justificar con argumentos lógicos esa asociación que, en su mera confluencia, hace saltar lo que Pierre Reverdy definía como la chispa de la poesía. La imagen literaria ya no se articula en la igualdad de la metáfora ($A = B$) o la similitud de la comparación (A como B), vínculos lógicos que alimentan el conjunto de las figuras o tropos, sino en la suma de $A + B$. Y la explicación de esa generalización para toda la literatura, como acabamos de exponer, hay que buscarla en el cine.

No obstante, ya en las últimas décadas del siglo XIX rastreamos el anuncio de este cambio radical en los parámetros literarios de la modernidad. Lautréamont define la belleza en su largo poema en prosa *Los Cantos de Maldoror* como “el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”, definición que da título a la famosa fotografía del surrealista Man Ray de 1933 y que convierte en imagen la definición del poeta. La gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que el cine va a poner en práctica de forma sistemática como procedimiento básico a través del montaje cinematográfico, es que la imagen literaria renuncia al vínculo lógico construyendo su significado sobre el

encuentro, deliberado o fortuito, entre dos elementos dispares, sin otra justificación para ese binomio que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva.

La noción de Lautréamont vuelve a hacerse manifiesta en la definición el *Arte poético* de Max Jacob de 1915, donde al referirse al “arte nuevo” afirma que “les conclusions imprévues, les associations de mots et d’idees, voilà l’esprit nouveau” (Jacob, 1987: 16), y de forma explícita en la definición de Imagen poética que Pierre Reverdy publicó en su revista *Nord-Sud* en 1918: “l’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (Reverdy, 1975: 73), planteamiento que vuelve a repetirse en los mismos términos, con el elemento de azar añadido, en el manifiesto surrealista de 1924 donde Breton retoma casi al pie de la letra la misma idea incorporando el elemento azar. Este principio asociativo se encuentra entre los recursos básicos del collage que Max Ernst reflejó al expresar su idea del mismo expresando que la técnica del collage es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades⁹, o la técnica del montaje de choque para el cine expuesta por Eisenstein en 1929 en “El Principio de asociación y el ideograma” (Eisenstein, 1986: 181-183).

Junto a la segmentación del discurso literario, su secuencialización y la importancia creciente del sustantivo como reducto y depositario de sentido, tal y como lo indicábamos más arriba, el montaje cinematográfico, que se articula mediante una elipsis en la que el receptor ha de verse necesariamente implicado para cerrar y completar el sentido (de la imagen tanto cinematográfica como literaria), constituye un aspecto imprescindible que hay que considerar a la hora de entender y de explicar los cambios radicales que las formas literarias experimentan con las vanguardias, haciéndose eco del cine, al que acudieron convencidos de descubrir un nuevo lenguaje¹⁰.

La irrupción de cine supuso para el arte en general y la literatura en particular una transformación profunda y radical en sus planteamientos estéticos. Las obras que hemos señalado más arriba son el reflejo de esos cambios y de esos hallazgos formales, que se van a extender a todos los géneros literarios y que hoy forman parte de nuestras competencias sin que seamos muy conscientes de que no siempre fue así y que el momento que determina el nacimiento de esos recursos viene fijado, precisamente, por la llegada del cine.

⁹ Un clásico sobre la historia del collage, aunque con cierta falta de perspectiva histórica, es el libro de Louis Aragon (1965): *Les collages*, Hermann, Paris.

¹⁰ La influencia del primer plano y su consecuencia inmediata traducida en términos literarios en el valor dominante de los sustantivos en poesía y la irrupción de los objetos como manifestación plástica está desarrollado en Anson, A. (1992): “L’Ecriture des objets. Poésie et image de l’avant-garde”, *Mélu-sine*, nº XIII, L’Age d’Homme (Col. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme), Paris; pp. 309-317 y (1994): *El Istmo de la Lucas*, Cátedra, Madrid.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT-BIROT, P. (1980): *SIC*, Jean-Michel Place, París.
- ALBERT-BIROT, P. (1920): *Cinéma. Drames. Poèmes dans l'espace*, Editions SIC, París.
- APOLLINAIRE, G. (1977): *C'est un oiseau qui vient de France* (1917), in *Œuvres en prose* (Textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin), Gallimard, París.
- ARTAUD, A. (1970): "Deux nations sur les confins de la Mongolie", in *Œuvres complètes, Scenari — A propos du cinéma — Lettres — Interviews*, Gallimard, París.
- BRETON, A. (1985): *Manifestes du surréalisme* (1924), Gallimard, París.
- CANUDO, R. (1920): *Skating-ring à Tabarin: Ballet-aux-patins*, Mercure de France, París.
- CANUDO, R. (1924): *L'Autre aile "roman visuel"*, Fasquelle, París.
- CÉLINE, L.F. (1981): "Secrets dans l'île", in *Œuvres de Céline* (Edition présentée par Frédérique Vitoux), Aux éditions du Club de l'Honnête Homme, París.
- CENDRARS, B. (1919): *La Fin du monde filmé par l'Ange N.D.*, Editions de la Sirène, París, reeditado en (1956) París, Pierre Seghers, y en (1961) *Œuvres complètes*, Denoël, París.
- DERMÉ, P. (1919): *FILMS - Contes - Soliloques - Duodrames*, L'Esprit Nouveau, París.
- EISENSTEIN, S. (1986): *The Film Sense*, Faber & Faber, Londres.
- GOLL, Y. (1914): *Films*. Verlag der Expressionistischen Monatshefte, Gediche, Berlín-Charlottenburg.
- GOLL, Y. (1923): *Le Nouvel Orphée*, Ed. de la Sirène, París.
- JACOB, M. (1987): *Art poétique*, L'Eloquent, París.
- PANSAERS, C. (1986): *Film, Je Blennorrhagie* (1920), in *Bar Nicanor et autres textes Dada* (Présentés par Marc Dachy), Editions Gérard Lebovici, París.
- PÉRET, B. (1923): "Pulchérie veut une auto. Film", *Littérature*, nº 10; pp. 17-23, reedición facsimil en (1978) : Jean-Marie Place, París, pp. 78-87.
- REVERDY, P. (1967): *Le Voleur de Talan* (1917), Flammarion, París.
- REVERDY, P. (1975): *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, París.
- ROLLAND, R. (1947): *La Révolte des machines ou la pensée déchaînée* (1921), Pierre Vorms, París.
- ROMAINS, J. (1919): *Donogoo Tonka ou les miracles de la science, conte cinématographique*, Nouvelle Revue Française, París.
- ROMAINS, J. (1950): *Donogoo. Pièce en trois parties*, Gallimard, París.
- SAINT-POL-ROUX (1972): *Cinéma vivant* (précédé de l'Empire du soleil par Gérard Macé), Rougerie, Mortemart.
- SOUPAULT, P. (1979): *Ecrits de cinéma 1918-1931* (Textes présentés par Odette et Alain Virmaux), Plon, París.