

**J. V. GAVALDÀ ROCA**

## LA REFLEXIÓN VANGUARDISTA SOBRE LA «ESPECIFICIDAD» DEL DISCURSO FÍLMICO

En 1924, Bela Balázs hacía un llamamiento cuya modalización precisa con singular nitidez el grado de desarrollo alcanzado hasta entonces por la reflexión teórica sobre el discurso fílmico.

«El arte cinematográfico quiere ser objeto de vuestras meditaciones y pide un capítulo aparte en aquellos grandes sistemas en los que se habla de todo, menos del cine» (Aristarco, 1968: 111).

Efectivamente, los estudios sobre el lenguaje fílmico realizados en las dos primeras décadas de existencia del cinematógrafo se centraron, primordialmente, en los problemas derivados de su desarrollo tecnológico-industrial y de la consolidación de su mercado. Lo que pretendo en este trabajo es analizar un conjunto de textos, en su mayoría de filiación vanguardista, que, con anterioridad y posterioridad al desideratum de Balázs, antes del advenimiento del cine sonoro, contribuyeron de manera decisiva a la constitución del metalenguaje de la teoría del discurso fílmico, centrandome mi análisis no tanto en su fundamentación epistemológica general sino en sus valoraciones en torno a un conflicto, al conflicto entre literatura y cine.

El primer trabajo en el que se convierte en cuestión prioritaria la definición del estatuto artístico del discurso fílmico, su institucionalización como práctica artística, hubo de esperar hasta 1911, si bien su publicación efectiva se produciría en enero de 1914. En este texto, o más concretamente, en este «manifiesto», Ricciotto Canudo desarrollará su «teoría de las siete artes», con la que adquiere carta de naturaleza la referencia al cine como «séptimo arte», al tiempo que criticará con acritud «los muchos y nefastos tenderos del cine», aquellos que «no han aceptado la responsabilidad impuesta por la palabra “arte”». En la propuesta de Canudo la estrategia de homologación artística del cine se basa en la definición de éste como «arte total», «fusión total», síntesis de las artes espaciales y temporales, síntesis de ciencia y arte.

«Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes [...] Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica» (Romanguera y Alsina 1989: 16-18).

El camino que llevaría a la homologación institucional del cine iba a discurrir, sin embargo, por derroteros bien distintos de los que deja entrever el discurso de Canudo, cuyo registro armónico naufragaría bien pronto en la oleada vanguardista, en la cruzada vanguardista contra la estética y la tradición artística. Es bien revelador, en este sentido, el desprecio con que le obsequiaron algunos de sus compatriotas, particularmente los futuristas, sobre todo Soffici (Aristarco, 1968: 115). En «La cinematografía futurista» se reivindicará el estatus artístico del cine, su especificidad en tanto que práctica artística; ésta, sin embargo, no es concebida como el resultado de ninguna comunión o «síntesis», sino de la operación de marcar con nitidez las fronteras con las otras prácticas artísticas, particularmente con la literatura. Así, si bien el manifiesto comienza presentando el «cinematógrafo», todavía, como «otra zona del teatro», acaba repudiando frontalmente el «teatro literario».

«A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años, puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como teatro sin palabras, ha heredado la basura más tradicional del teatro literario [...]. El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar la escenari» (Romanguera y Alsina, 1989: 21).

Esta relativa ambigüedad del discurso del futurismo italiano irá disipándose progresivamente. En Francia, Léon Moussinac, en *Naissance du cinéma*, define el «poema cinematográfico» como «la máxima expresión cinematográfica»: un poema, precisa Moussinac, «donde la imagen llegará a su exaltación más pura y más alta, sin tener que recurrir en ningún momento a la música o a la literatura». Germaine Dulac, tres años después, en «Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral», abordará el conflicto de competencias en términos menos contemporizadores, sin recurrir a la utilización metafórica de conceptos extraídos del discurso literario. Dulac denuncia los guiones, las interpretaciones y los decorados realizados según «concepciones literarias, dramáticas y decorativas»; denuncia la conversión del cine en un «sucedáneo» de «la literatura, la música, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza»; denuncia la conversión del cine en «un derivado de la mala literatura», su «domesticación» mediante el recurso a «estéticas anteriores». En contrapartida, Dulac reivindicará «un cine puro capaz de vivir al margen de la tutela de las demás artes»; reivindicará la independencia, una «estética original» que permita, sobre todo, abandonar esa «reclusión», impuesta por los «primeros cineastas», en «una forma narrativa», superar ese «cine narrativo» que «alcanza la plenitud de su forma literaria y dramática con el realismo». Abel Gance irá algo más lejos, adentrándose en unas auténticas arenas movedizas en su intento no sólo de marcar distancias con la literatura sino también con la palabra:

«No me canso de afirmarlo: en nuestra sociedad contemporánea las palabras ya no encierran su verdad [...]. Quien se expresa con las mejores palabras es el más hábil y no el más sincero, y se llega a creer menos en las palabras que en los silencios [...]. Al sintetizar los actos y suprimir la palabra, el cinematógrafo pone la verdad y la severidad de los actos a disposición de los nuevos psicólogos, y ésta no es la menor de sus bazas» (Romanguera y Alsina, 1989: 456).

En las discusiones de los teóricos franceses la reivindicación de la especificidad, de la autonomía del discurso fílmico, y, muy especialmente, su independencia del discurso literario, es postulada en el marco de una estrategia que persigue su homologación artística: esta estrategia sería, sin embargo, profundamente cuestionada por otras propuestas que pugnaban, igualmente, por la «independencia» del cine. El ejemplo más emblemático y teóricamente más productivo nos lo proporciona sin duda la vanguardia rusa. Pero antes de referirme a ella, y a pesar de que por estos pagos ésta fue, por muy diversas razones, una cuestión sin duda menor, me gustaría recordar la belicosa posición de la vanguardia catalana. S. Dalí, S. Gasch y Ll. Montanyà, en «Guia sinòptica», denunciarán que el cine «no ha sabut encara prescindir de la tutel.la dels artistes», «del teatre i la literatura»; declararán:

«Es fa un flac servei al cinema en voler incorporar-lo a les Belles Arts. Sortosament el cinema és, encara, una altra cosa. El cinema no és una nova Bella Art. El cinema és, simplement, una indústria. I una indústria en una enorme activitat [...]. El film artístic està infestat amb tots els gèrmens de la putrefacció artística la pulsació pura i recent nascuda del cinema» (Gash, 1987: 148-149).

En la Unió Soviètica los términos del conflicto, no sólo con la estética y con la literatura, sino incluso con la «cinematografía», fueron planteados de manera especialmente virulenta. No puede hablarse, por lo demás, de una estrategia homogénea. Mención especial merecería, en este sentido, la matizada posición de Eisenstein: por una parte, su postulación de una «síntesis» entre «ciencia, arte y clase militante» (1989: 138); por otra parte, su consideración del cine como «la fase moderna del teatro», no del teatro «representativo-narrativo», es preciso destacarlo, sino del teatro «excéntrico». La de Eisenstein era, sin embargo, una postura minoritaria en el seno del debate de la vanguardia soviética.

Según V. Maiakovski, también actor y guionista entusiasta, «el cine derriba la estética». Según Lev Kuleshov, para quien «la elaboración de una película no es diferente de la de cualquier máquina», el cine no puede tener nada que ver con la escena: el cine, señalará, exige un análisis «científico», un estudio teórico y experimental de sus leyes, un estudio que parta del montaje como principio constructivo del texto fílmico y del plano como «signo» del lenguaje fílmico. Según Dziga Vertov, considerado como el más genuino representante de la extrema izquierda de la vanguardia, los elementos «diabólicos» que «corrompen» el cine «puro» proceden de la literatura y del teatro, lo que obliga a aquél a realizar un «trabajo de zapa» contra éstos. El manifiesto «Nosotros» sentenciará:

«Nos llamamos los kinoks para distinguirnos de los “cineastas”, atajo de chamarileros que apenas logran encubrir sus antiguallas [...] Nosotros declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra [...] La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico. Nosotros llamamos a acelerar su muerte. Nosotros protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis [...] Nosotros depuramos el cine de los kinoks de los intrusos: música, literatura y teatro; nosotros buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado en ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas. Nosotros llamamos: —a huir— de los dulzones abrazos del romance, del veneno de la novela psicológica, del abrazo de teatro del amante —a dar la espalda a la música— —a huir—» (Romaguera y Alsina, 1989: 37-38).

Para Vertov constituye un «escándalo» seguir «lustrando con betún cinematográfico los zapatos literarios de unos y otros», los «zapatos franceses de tacón alto»; constituye un escándalo esa «cinematografía artística», ese «cine piel» que no hace sino «envolver un esqueleto literario», ese film que constituye «el famoso “pedazo sin hueso” ensartado en una vara de madera de álamo, sobre una pluma de oca de literato» (Romaguera y Alsina, 1989: 41). Los «Kinoks», dirá Vertov, habrán de realizar un trabajo «heroico» para «proteger al proletariado de la nociva influencia de los dramas del cine artístico», una «arma mortífera», junto con la religión, «en las manos de los capitalistas», para conseguir que obreros y campesinos puedan «reírse de sus nodrizas literarias» (Romaguera y Alsina, 1989: 43); para acelerar el «incendio mundial del “arte”», la «explosión de la torre de Babilonia del arte», para impedir que «la gente del teatro, los artistas, los escritores, los coreógrafos y demás jilgueros» conviertan «el estudio cinematográfico en el último bastión del arte» (Romaguera y Alsina, 1989: 50).

El corpus de textos sobre el que ha ido desarrollándose mi reflexión es deudor de un cine en el que no ha ingresado todavía la voz, en el que el recurso a la verbalidad ha de pasar inevitablemente por la letra impresa. Este aspecto es fundamental para valorar adecuadamente los juicios a que he venido haciendo referencia. Un lenguaje como el cinematográfico, abanderado de la modernidad en tanto que suprema expresión del movimiento, del dinamismo, valor éste de máxima cotización en la bolsa vanguardista, sólo con dificultades podía integrar en el ritmo de las imágenes unos «subtítulos» que acabarían generando comple-

jas y arduas discusiones. No cabe aquí, por supuesto, abordar esta cuestión, aunque sí resultará oportuno destacar que los subtítulos más unánimemente despreciados son aquellos calificados despectivamente de «literarios», es decir, catálisis descriptivas netamente redundantes. Y sobre todo, los defensores de la «especificidad» se mostrarán especialmente celosos al abordar la cuestión crucial, el problema del montaje: «montar, dirá Vertov, significa “escribir” el film mediante las imágenes rodadas» (Romaguera y Alsina, 1989: 34), operación que exige no incurrir ni en «desviaciones teatrales», rodando en función de las escenas, ni en «desviaciones literarias», haciendo de los subtítulos el eje vertebrador del montaje. Balázs, a pesar de recurrir al «hexámetro épico» y a la «balada» para ilustrar la oposición entre montajes de «ritmo rápido y lento», advertirá que los planos «no pueden conjugarse según formas fraseológicas o, mejor dicho, literarias» (Aristarco, 1968: 174). G. Dulac, por su parte, señalará que el ritmo de las imágenes es comparable al ritmo musical, que «su valor es tan grande y tan lógica su vinculación que su mera expresión llega a valer sin el recurso de un texto escrito», lo que explicaría su desprecio del cine «narrativo» y su consideración del «tema» como «pretexto», como «motivación», puntualizaría Sklovskij. En idénticos términos se pronunciará Hans Richter, para quien el «argumento tiene un papel completamente secundario», mientras que el «ritmo» representa la «propia condición», el «elemento básico». Charles Chaplin, en «El gesto comienza donde acaba la palabra o los ¡talkies!», ese alegato contra el incipiente cine sonoro, señalará que «el arte cinematográfico se parece a la música más que a cualquier otro arte» (Romaguera y Alsina, 1989: 474). Nos hallamos, en definitiva, frente a ese discurso compartido por las poéticas de las distintas prácticas artísticas de las vanguardias, ese discurso que apela a la intransitividad como antídoto de esencialismos o referencialismos; un discurso que, en el ámbito de la teoría fílmica, repudia especialmente el anclaje literario, en la medida en que éste constituye el bastión de la «verosimilitud narrativa», de la specularidad.

Eisenstein lo resumiría de forma magistral, integrando incluso, como no podía ser de otra forma, la palabra, pero sin renunciar ni un ápice a la soberanía del montaje.

«¿Qué diseños tan maravillosos había sobre la mesa de montaje!

Lo mismo que los pensamientos, procedían a veces de imágenes visuales. Con sonido. Sincronizadas o no sincronizadas. Luego como sonidos, sin imágenes. O con imágenes sonoras: con sonidos objetivamente representativos...

Luego, de pronto, definidas palabras formuladas intelectualmente, tan «intelectuales» y desapasionadas como palabras pronunciadas. Con una pantalla negra, un torrente de visualidad sin imágenes.

Luego, un apasionado discurso desconectado. Solamente nombres. O solamente verbos. Luego, interjecciones. Con zigzag de formas sin objeto, girando con ellas en sincronización.

Luego, un movimiento acelerado de imágenes visuales en completo silencio. Sonidos polifónicos. Polifónicas imágenes. Ambas cosas a la vez» (1989: 159-160).

Todas estas definiciones, en expresión de Jacques Aumont, «se fueron al agua» (1990: 239) con la llegada del sonoro. De nada valieron los belicosos alegatos contra el mismo, ni las ponderadas y matizadas precisiones de textos como el «Contrapunto orquestal» de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov: «los dramas de “gran literatura”», los modelos narrativos realistas, el modelo de representación institucional acabarían con las emociones de la aventura de montaje.

J. V. GAVALDÀ ROCA

AA. VV. (1988). *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.

Aumont, J. (1990). *L'image*. París: Nathan.

Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

Gasch, S. (1987). *Ecrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Eds. del Mall.

Romaguera, J. y Alsina, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.