

El cine y sus espectadores. Aproximación al descubrimiento del cine por los escritores franceses

Antonio ANSÓN
Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Este trabajo estudia el modo en que el impacto del nacimiento del cine fue percibido por los escritores franceses. El estudio aborda los diferentes aspectos culturales, formales y estéticos que ejercieron una influencia directa en los postulados y que constituyen las bases de la literatura moderna.

PALABRAS CLAVE: Literatura francesa, cine, estudios interdisciplinarios.

ABSTRACT: This work considers the way in which the impact of the birth of cinema was perceived by French writers. It covers various cultural aspects, formal as well as aesthetic ones, which exerted a direct influence on the various postulates constituting the basis of modern literature.

KEYWORDS: French literature, Cinema, Interdisciplinary studies.

Las palabras de aquellos escritores e intelectuales que fueron testigos privilegiados del nacimiento de cine tienen la certeza de quien intuye y sabe un cambio trascendental en los esquemas de la literatura y de la vida que a lo largo de las primeras décadas del siglo XX se avecinaban en París, la capital de las vanguardias.

Hay que hacer un esfuerzo para imaginar de qué modo el cine impactó y cambió la manera de ver el mundo y por lo tanto de decirlo. Y esas transformaciones tuvieron una dimensión estética y formal¹, tanto en el concepto como en la forma de las

¹ Algunos de esos aspectos formales que el cine aporta a la literatura son el primer plano traducido en sustantivos, que en términos pictóricos podrían encontrar su equivalente en el «papier collé» cubista, o fragmentos «pegados» igualmente en el texto de manera directa sin elaboración literaria o intervención del narrador. Así mismo, el montaje se traduce en secuencias narrativas yuxtapuestas sin transición narrativa de manera elíptica dentro de la diégesis del relato, recurso puesto en práctica en novelas como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos o *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin. La bibliografía crítica sobre las relaciones entre cine y literatura es muy amplia, aborda innumerables aspectos y sigue suscitando gran interés, como lo muestra el reciente estudio de Baetens, J. (2008): *La novélisation du film au roman, lectures et analyses d'un genre hybride*. Les impressions Nouvelles, Liège, sobre las novelas surgidas a partir de las adaptaciones literarias de películas, o el monográfico (2010) «Fuentes literarias del cine», *Arbor* 741.

obras literarias que estaban a punto de surgir a la vez que el cine irrumpía en el panorama artístico de principio de siglo.

Los comentarios de Guillaume Apollinaire, puente entre la tradición lírica del XIX y los profundos cambios de su tiempo que desembocan en las vanguardias, dan testimonio del papel que el cine está desempeñando en el panorama cultural y artístico a comienzos del siglo XX, y de las radicales transformaciones de la literatura que van a sucederse a lo largo de todo el siglo XX. Junto a dos nociones tan cruciales para la literatura francesa de principios de siglo como «l'esprit nouveau», y la necesidad de ser absolutamente modernos, con el camino de la poesía como recurso privilegiado de esa manifestación de lo moderno, Apollinaire realiza alusiones al cine como una marca reveladora del significado de este arte ante lo que se presenta como una de las revoluciones literarias más importantes que ha generado Francia (Steegmüller 1963: 339).

Como lo expresa en otros escritos suyos, se trata de una manifestación que, de algún modo, encarna mejor esta modernidad necesaria para la lírica con respecto a todo lo sucedido anteriormente. Al comentar el film experimental *Rythme coloré* de Léopold Survage, su reflexión responde más al carácter de la poesía y a una actitud receptiva y generosa, que a un verdadero conocimiento de los recursos y el significado técnico de las imágenes de acuerdo con un juicio crítico sustentado en el análisis:

Nous aurons ainsi hors de la peinture statique, hors de la représentation cinématographique un art auquel on s'accoutumera vite et qui aura ses dilettantes infiniment sensibles au mouvement des couleurs, à leur compénétration, à leurs changements brusques ou lents, à leur rapprochement ou à leur fuite (Apollinaire 1960: 515).

En cualquier caso, Apollinaire sabe discernir que el cine ocupa entre las nuevas tendencias un lugar clave a tener en cuenta en la gestación de un orden imprevisto para las artes. Junto a la poesía, el cine se convertirá también en poema del mundo moderno (Apollinaire, 1916: 58).

Desde la admiración y el interés abiertos, Marcel Aymé expresaba su opinión sobre tres films soviéticos, *Le Cuirassé Potemkine*, *La Ligne générale* y *Turkisib* (Aymé 1930: 63). Podemos verificar un interés creciente entre la intelectualidad de un París agitado por el fenómeno cinematográfico, como sucede con la colaboración del poeta Charles Vildrac, ejercicio admirativo ante la técnica y los contenidos de estas películas soviéticas (Vildrac 1930: 73). Ambos comentarios, del mismo modo que Apollinaire, se centran principalmente en cuestiones de carácter cultural o ideológico, e incluso moral, pasando por alto los aspectos propiamente técnicos que distinguen a estas películas.

En concordancia con esta misma tendencia estética o de pensamiento, André Gide expone un considerable comentario sobre el film *Allelujah* de King Vidor. Gide ha sido un escritor, como muchos otros, preocupado y atraído por el descubrimiento de las múltiples posibilidades que el cine ofrecía al arte y, sobre todo, al gran público:

Il me paraît qu'il s'adresse à la fois à la masse et au happy fea, comme toute œuvre d'art devrait faire. Le plaisir que j'y prends n'est pas nécessairement celui même qu'y prend mon voisin. Il y a là de quoi satisfaire et le cœur et l'esprit et les sens. Les images sont belles, les acteurs excellents, le scénario d'une intelligence rassurante. (Gide 1930: 42)

Su capacidad para agrupar a un amplio y numeroso sector social en torno suyo representa un gran reto para el conjunto de las artes y un replanteamiento profundo de sus postulados. Podemos constatar la huella de esta preocupación en su correspondencia con Martin du Gard y en su diario, lo que prueba la importancia indiscutible y la atención que el novelista prestó a la revolución visual como escritor. En cualquier caso, sus reflexiones siguen teniendo una orientación temática o teatral incluso, como sucedía en el artículo de Marcel Aymé, apuntando cuestiones relacionadas con la manera de interpretar de los actores, a lo que se suman aspectos más próximos a la filosofía que al cine propiamente dicho.

Sobre la misma película *Allelujah*, Michel Leiris (1930: 30-3) realiza un largo comentario conduciendo el interés de la película, tras un repaso a las características socioculturales de la nación americana, hacia postulados más filosóficos que cinematográficos donde la religión ocupa un lugar preponderante. Si bien el artículo de Leiris se aleja de una reflexión técnica del film, nos informa, no obstante, de la incidencia social y preponderante que el cine ha adquirido como medio de difusión cultural y como poder de comunicación que todavía hoy no ha dejado de acrecentarse.

También desde el punto de vista de las ideas, Max Jacob realizó una aportación al contacto entre literatura y cine, en este caso entre teatro y cine, donde los razonamientos están orientados hacia cuestiones de estética en el más amplio sentido de la palabra. Repasa, desde un punto de vista moral, las características del teatro considerado un arte de apariencia, en el sentido social de la palabra, frente a la certidumbre del cinematógrafo, emparentado con ideas tan dispares como la música, el sueño, la fe, o la poesía. Max Jacob insiste en diferenciar uno de otro, subrayando la irreductibilidad de los medios, si bien afirma la incuestionable aportación del cine al enriquecimiento artístico del hombre moderno:

L'art théâtral et le cinématographique sont différents, l'un vit de prestige, l'autre de certitude; l'un est une occupation pour les romanesques, l'autre une puissante distraction pour les esprits estimables et une source de réflexion pour ceux qui songent à l'avenir (Jacob 1918: s.p.).

Al igual que intelectuales contemporáneos suyos, René Crevel adoptó actitudes diversas e incluso contradictorias en ocasiones, ante la nueva manifestación. A favor y en contra, desde la moral o la técnica, no dejó escapar la ocasión de opinar sobre las creaciones de Charles Chaplin (Virmaux 1976: 121). Estas referencias aludidas son una muestra de una actividad que acompañaba permanente las preocupaciones estéticas de los diferentes grupos literarios, sin olvidar que el surrealismo fue, más que una razón estética, un planteamiento vital, con lo cual no nos parece sorprendente que fueran desde un principio incondicionales del cine de Chaplin, no tanto por la farsa de sus comedias propiamente dichas, sino por aquello que guardan de vital más

allá de un primer acercamiento y las hace trascender hasta el nivel lírico, entendido desde el punto de vista surrealista, que subyace en la cadena de gags.

Otros poetas adscritos a esta corriente de la literatura francesa quedaron subyugados por la magia del cine, como el propio Jacques Rigaut que expresa su reconocimiento al arte que se impone como un deslumbramiento incuestionable. Su ardiente declaración «je suis amoureux de Mae Murray» (Rigaut 1922: 18) anuncia e irrumpe en la experiencia más absoluta de la modernidad contemporánea, poblada de sombras y héroes producto de las imágenes cinematográficas, donde la experiencia del mundo y por lo tanto de la literatura, pasa en repetidas ocasiones por el tamiz de las películas.

Existen manifestaciones que pasan por la ficción, recurso que utilizan también Max Jacob o Ernest de Gengenbach. Para el primero, que ostentó un primer impulso fundamental en la revolución de las vanguardias en el París de 1920, junto a Pierre Reverdy y Albert-Birot, las referencias al cine pasan ahora por la ironía epistolar en el marco visual. A través de los ojos de un figurante, Max Jacob realiza en «Lettre du figurant qui fait du cinéma» un retrato humorístico del mundo del cine visto desde las bambalinas, como experiencia real de su elaboración (Jacob 1968: 202-5). Asimismo, el título *Cinématoma*, que Max Jacob elige para un conjunto de historias cortas aparecidas en 1929, refleja la permeabilidad que el mundo literario mostró ante el fenómeno filmico, adoptando, como sucede en otras ocasiones, términos del cine para sugerir cierto modo de aproximación al público, e incluso determinada manera de concebir la escritura, menos intelectual y más próxima a los intereses y los códigos estéticos del gran público.

También Ernest de Gengenbach, como apuntábamos más arriba, recurre a la ficción sirviéndose de elementos cinematográficos en su particular modo de entender la literatura. Resulta significativo el eco cinematográfico en obras adscritas de alguna manera al movimiento surrealista, aunque de manera tangencial, como *Judas ou le vampire surréaliste*, de Ernest de Gengenbach, o que al incluir un guión cinematográfico en la estructura de *L'Expérience démoniaque* utilizado a un nivel estrictamente ficcional, reflejan una presencia que pretende incorporar el elemento visual a la creación literaria.

No obstante, las aportaciones más lúcidas y esclarecedoras corren a cargo de poetas tan diversos como representativos de las tendencias más importantes en la poesía francesa del siglo que comienza. Desde un punto de vista formal, atendiendo a cuestiones de procedimientos, Pierre Reverdy, Paul Valéry, Tristan Tzara, junto a Aragon, Supervielle, Jacques Baron o Paul Dermé, apuntan aspectos cruciales en la geografía retórica de la poesía contemporánea en Francia.

El primero de ellos, Reverdy, señala el principio de asociación (Reverdy 1918: 91-5) como rasgo fundamental del lenguaje cinematográfico² y, del mismo modo que

² El primero en formular para la literatura moderna el concepto de «imagen» como asociación imprevisible de ideas es Lautréamont en los *Chants de Maldoror* (1868) con su idea de belleza como

Valéry, realiza además pormenorizados comentarios sobre el cine que demuestran su consciencia clara de las técnicas de la imagen. Tzara subraya otra de las características esenciales de la retórica visual como consecuencia de la incorporación del primer plano y la escisión expresiva que produce en el texto artístico. La consecuencia principal, en todos ellos, atañe al surgimiento de los objetos como referencia inevitable del arte contemporáneo.

Sin duda, el caso más extraordinario, por cuanto tiene de poeta clásico que produjo una buena parte de su obra ya bien entrado el siglo XX y que expresa el verdadero alcance y la importancia del séptimo arte como vehículo revolucionario de expresión, es el de Paul Valéry. Unas pocas líneas sirven para poner de manifiesto una buena parte de los aspectos que trata de cuestionarse este trabajo. Valéry apunta algunos factores decisivos para la estética del siglo XX, como la capacidad de repetición o sus posibles aceleraciones o ralentías, la noción de tiempo que el cinematógrafo inaugura, el sentido particular de la memoria o los primeros planos:

C'est un rêve artificiel. C'est aussi une mémoire extérieure, et douée d'une perfection mécanique. Enfin, par le moyen des arrêts et des grossissements, l'attention elle-même est figurée (Valéry, 1944 : 7).

Por otro lado, realiza Valéry una afilada reflexión donde recoge argumentos esenciales para una caracterología de las imágenes que, por otra parte, coinciden parcialmente con algunos de los que señalaban otros autores citados a lo largo de este capítulo. Incide sobre la idea de un arte de masas:

Il y a un fait qui me frappe, qui, peut-être, tient à la nature nouvelle des formes d'art et à cette sorte d'administration des esprits par masse, qui est la caractéristique de l'époque (Valéry 1938: 159).

Establece Valéry una interesante comparación entre el significado de la revolución de la imprenta para la literatura, así como otros avances tecnológicos como la radio o la fotografía y, por supuesto, el cinematógrafo, augurándole un importante futuro, calificándolo de «arte del mañana». Reflexiona sobre las formas de la novela y

«el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones», definición que Man Ray pondrá en escena en su famosa fotografía de 1933. La gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que va a generalizarse constituyendo uno de los fundamentos de la poética moderna, es que la imagen renuncia al vínculo construyendo su significado sobre la descarga que de ese encuentro, deliberado o fortuito, tiene lugar entre dos elementos dispares. No hay otra justificación para ese encuentro que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva. La noción de Lautréamont subyace en el *Art poétique* de Max Jacob cuando afirma en 1915 que la nueva poesía está hecha de «conclusiones imprevistas» y «asociaciones de palabras e ideas», y de forma explícita en la definición de imagen poética que Pierre Reverdy publicó en su revista *Nord-Sud* en 1918. Planteamiento que vuelve a repetirse en los mismos términos, con el elemento de azar añadido, en el manifiesto surrealista de 1924 firmado por Breton y en la definición que Max Ernst propone del collage o la técnica del montaje de choque para el cine expuesta por Eisenstein en 1923 en «El montaje de atracción».

el cine, sus características específicas —el montaje, el primer plano—, apuntando que las repercusiones son imprevisibles y todavía por detallar:

Quant au cinéma, autre remarque que je ferai, c'est que cet art emploie un mélange quelquefois assez gênant, que je trouve impur, du réel saisi d'une manière immédiate par l'appareil de prise de vues, et de la fiction qui est en origine le reflet de l'œuvre (Valéry 1938: 161-2).

Si el surrealismo fue consciente del progresivo avance del cinematógrafo, poetas vinculados con su más inmediato predecesor, el dadaísmo, como Tristan Tzara o Ribemont-Dessaignes, también partícipes desde la colaboración o el enfrentamiento con los presupuestos surrealistas, estuvieron lejos de sentirse ajenos a la eclosión de las imágenes. Tristan Tzara (1934: s.p.) pone de relieve en la presentación de las fotografías de Man Ray uno de los aspectos que nos hemos propuesto desarrollar como rasgos fundamentales pertenecientes a los procedimientos de la imagen y, en particular, el cine: con la escisión que favorece la imagen por los primeros planos, rasgo sobresaliente en la retórica visual, el descubrimiento del mundo silencioso de los objetos.

El caso de uno de los más importantes poetas que surgieron con las vanguardias, aunque ya pertenecía al arte precedente y continuó su arte absolutamente individual después, nos sirve para insistir una vez más en el flagrante y enraizado impacto del celuloide en los planteamientos estéticos y espirituales de la época que hemos elegido para centrar nuestra reflexión en torno a las formas literarias.

En la más pura línea de la crítica surrealista, no siempre coherente con sus verdaderas predilecciones, donde se tratan aspectos cinematográficos como la «hipocresía» o la «verdad», Louis Aragon apunta el significado de lo visual en los cambios radicales del mundo contemporáneo. A mitad de camino entre la crítica literaria y estética de los aspectos específicamente técnicos, el poeta realiza en «Réponse à un "appel à la curiosité"» (Virmaux 1980: 85) una significativa reflexión en la que defiende la autenticidad artística para el cine. Sus reflexiones estaban planteadas también teniendo en cuenta la obra literaria de directores como Delluc (Aragon 1919: 15), a modo de reseña bibliográfica. Pone de manifiesto en sus escritos, igualmente, la revelación por la imagen de un mundo hasta entonces inexistente. Las imágenes rompen la ceguera visual e intelectual, punto clave que recogieron la mayoría de los poetas:

Il m'a fallu cet éclairage inattendu [el cine], cette mise au point singulière pour que j'apprissse à jouir d'un charme sensible, transmis à travers les siècles aveugles qui l'ont ignoré avant moi (Aragon, 1920: 37).

Todo ello son razones suficientes para creer que los movimientos cinematográficos, en contra de una primera idea que puede inducirnos a pensar que los surrealistas solo se interesaron por un cierto tipo de películas, ocuparon un lugar de merecida importancia en las cuestiones estéticas que el surrealismo se planteó, y no solo Aragon, sino también otros muchos escritores adscritos a esta corriente literaria.

René Crevel y Paul Eluard cuestionan en el tono característico de los surrealistas, es decir, recurriendo a la provocación por medio de coordenadas que imponen una moralidad propia, la película *À Nous la liberté*, de René Clair (Eluard & Crevel 1931: 29). A pesar de todo, y de acuerdo con lo dicho más arriba, demuestran tras una serie de consideraciones previas sobre los cambios del cine mudo en hablado, que no significó únicamente un pasatiempo o una composición vital del despropósito, sino algo más profundo que atañe a las formas además de las actitudes., estando ligadas, sin duda, las unas con las otras.

Sobre unos trabajos fotográficos de André Kertész (Dermée 1972: 5), Paul Dermée testimonia con el título de «Frère Voyan», junto a los textos de índole literaria que serán expuestos más tarde, la relación importante que existió entre este escritor que participó activamente en un primer momento de la vanguardia parisina, junto a Pierre Albert-Birot y Reverdy, en torno a sus revistas *SIC* y *Nord-Sud*, un tanto olvidado, y las actividades que lo relacionaron activamente con el mundo de la imagen. Dermée insiste, como Aragon al hablar de Louis Delluc, sobre una de las cuestiones claves que conforman las directrices de este trabajo: el nacimiento de una nueva forma de ver y entender el mundo a partir de las imágenes, en este caso fotográficas.

Son igualmente significativas las palabras de Jules Supervielle (Supervielle, 1929: 61) y Jacques Baron (Laborie 1988: 1-9), características durante el periodo surrealista, buscando la polémica con el objeto de favorecer una propaganda literaria utilísima, vuelve a subrayar el significado de esperanza como medio de expresión que el cine despertó en los círculos intelectuales. La respuesta de Supervielle atiende, sin duda alguna, a la tónica marcada por las actitudes surrealistas ante las producciones cinematográficas, es decir, el interés manifiesto por las películas de Charlot y Buster Keaton, aunque curiosamente éste último ocupó en la vanguardia española el mismo lugar privilegiado que Charlot en la francesa; mucho menos interesados por Keaton los surrealistas. Sus opiniones negativas con respecto a la denominada vanguardia, representada por directores como Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein o Abel Gance, ratifican el seguimiento de la tónica surreal a propósito de estos temas, si bien la realidad, como indicábamos más arriba, estaba lejos de corresponder a la validez sistemática de sus declaraciones.

Jacques Baron confirma los comentarios precedentes y desdice las palabras y los gustos exclusivos de André Breton por las películas intrascendentes, en favor de un cine americano o alemán de alta calidad y muy apreciado por los escritores del momento, lejos de escuelas literarias, como hemos tenido ocasión de comprobar. Reconoce Baron que han supuesto un cambio radical las bases del arte y la sensibilidad del espectador de forma irremediable. Sus alusiones al primer plano como una característica implícita en este tipo de articulación, fundamental y revolucionaria, dicen mucho sobre la cuestión y los planteamientos de este trabajo:

Si Breton ne s'intéressait qu'aux films français les plus parfaitement idiots, il n'empêche que tout un exotisme fourni par le cinéma américain —ou allemand: je pense au Docteur Caligari— avait la valeur émotionnelle d'un long distance call muet car le cinéma n'avait pas la parole et [...] ça valait mieux (Baron 1969: 148-50).

Otros poetas realizan su acercamiento al séptimo arte desde la participación directa, estrictamente cinematográfica, como Pierre Louÿs y Jacques Prévert, inhihiendo a planteamientos los postulados de sus respectivos trabajos creativos, guardando una perfecta distinción entre lo estrictamente visual y su labor como escritores, o Pierre Unik, desde la vanguardia misma, dejando a un lado el eventual reflejo de influencias visuales en su trabajo creativo, o desde la posición privilegiada de espectador de Breton.

La relación entre Pierre Unik y el cine queda manifiesta en su colaboración con Luis Buñuel como asistente y autor de los comentarios en la película *Les Hurdes*. Asimismo, Unik cuenta su experiencia propia con el cine, a través del propio relato de su vida cotidiana una tarde en París estando su madre convaleciente en un hospital, como el misterio que afecta a cierta sensibilidad no solo de las imágenes, sino en un sentido profundo, y la influencia grande que este medio inédito de fabular causaba en el hombre moderno (Unik, 1972: 86).

La vinculación con la creación de películas de Pierre Louÿs tiene, desde sus comienzos, el carácter de las adaptaciones cinematográficas: de sus obras se han realizado numerosas y repetidas transposiciones en la pantalla. Por otro lado, las conocidas y extensas colaboraciones de Jacques Prévert corresponden fundamentalmente a sus actividades como actor y guionista, que corroboran el interés hacia este medio del poeta a lo largo de toda su carrera como escritor.

Nos atrevemos a decir, no obstante, por encima de una primera aproximación formal, que la calidad poética de su obra comparte con el cine la creación del personaje común como héroe de novela, de film, o de poema. Todo ello, a nuestro entender, está estrechamente relacionado con la cuestión de la fotogenia, pues la imagen descubre una intensidad imaginaria y ficcional en acontecimientos y cosas irrelevantes, elemento intrínseco y constituyente esencial que en las demás artes se practica como un hallazgo trascendental que revolucionará la estética de este siglo y su concepto de lo bello.

En el máximo representante del surrealismo, André Breton, descubrimos a lo largo de escritos diversos la referencia y una huella que lo sitúan en una posición de receptor privilegiado, aunque por otra parte nunca manifestó un compromiso importante con este medio, como pudieron hacerlo otros surrealistas. Breton nos habla en «Comme dans un bois» de su descubrimiento y de la pasión que despertarán en él, y por lo tanto en los surrealistas, las películas cómicas de Mack Sennett, Charlot, o seriales como *Le Masque aux dents blanches*, *Les Vampires* o *Les Mystères de New York* (Breton 1967: 290-6), comentarios que están siempre más cerca de cierta tendencia psicoanalítica característica en el pensamiento del autor, la cual no siempre coincide con la del resto del grupo.

En *Les Vases communicants* Breton (1955: 52-3, 60-1) relata sus intercambios con Vaché y los contactos con René Clair, para el cual Louis Aragon y él mismo escribieron un guión, y la alusión a Nosferatu como personaje de ficción cinematográfica. Y en *Nadja* detalla (Breton 1963: 31) la manera peculiar de ver un film si-

guiendo las instrucciones surrealistas, es decir, sin mirar el programa y abandonándose al azar de cualquier película, juego que traía numerosas sorpresas agradables, a juzgar por las declaraciones del autor al respecto y teniendo en cuenta, como asegura, su predilección por la películas bobas, si bien podemos constatar la contradicción compartida con otros surrealistas en lo concerniente al verdadero lugar que ocupa el cine en su trayectoria como escritor, lo cual queda latente en su inclusión como una forma del surrealismo en el segundo manifiesto de 1946 (Breton 1985: 101), que descubre una especial preocupación mucho más que lúdica. El sorprendente juicio laudatorio (Breton 1957: 58) que realiza en «Magirama 1957» hacia Abel Gance, cineasta experimental a ultranza, y su conocimiento de las teorías literarias de Paul Valéry y Marcel Duchamp, todo ello relacionado con una noción de tiempo que se inaugura con este procedimiento expresivo, revela que significó, también para los surrealistas, un cambio incomparable en la concepción filosófica y formal del mundo y la literatura.

De manera circunstancial, hallamos una significativa referencia en mitad del primer gran conflicto europeo a través de las cartas de guerra de Jacques Vaché. Deslumbrado por cuanto sucede a su alrededor, el guía espiritual del surrealismo no encuentra palabras más apropiadas para calificar su experiencia que el cine como lugar de ensueño, de imposibilidad. Jacques Vaché muestra la huella trágica de la guerra en imágenes, incorporada ya al lenguaje de la vida cotidiana como una expresión que quiere significarlo todo. La palabra *film*, que hoy seguimos utilizando con significados diversos y en ocasiones contradictorios, sirve a Jacques Vaché, para expresar desde sus *Lettres de guerre* la profunda marca que la primera gran guerra dejó en las generaciones que participaron, donde podemos encontrar las razones que explican muchos de los acontecimientos literarios que tuvieron lugar después. La vida se convierte de este modo en un sueño donde se mezclan las alusiones a películas con la realidad inmediata convertida en una trágica visión:

Quelle cristallisation?... je sortirai de la guerre doucement gâteaux, peut-être bien, à la manière de ces splendides idiots de village (et je le souhaite)... ou bien... ou bien... quel film je jouerai! —Avec des automobiles folles, savez-vous bien, des ponts qui cèdent, et des mains majuscules qui rampent sur l'écran vers quel document! (Virmaux 1976: 105).

No todas las opiniones eran favorables hacia la expansión del cine, e incluso quedan patentes los juicios adversos ante el propósito de revelar una influencia en la literatura francesa. Las firmes reticencias de Max Jacob ante su posible supremacía con respecto al teatro y su defensa de los valores literarios como tales, los criterios adversos de Soupault, se sitúan en la misma línea que los inconvenientes críticos de René Crevel manifestaba en «Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma» (Crevel, 1925: 144), lo cual no resta importancia, en ningún caso, al lugar crucial que las películas han ocupado en la vida literaria en Francia a principios de siglo.

Pone de manifiesto la importancia de los valores literarios junto a la degradación progresiva del arte nuevo en detrimento de sus posibilidades artísticas, hasta atribuirle el calificativo de «lieu commun». En este mismo sentido, un juicio laudatorio de la película citada de Vidor *Hallelujah* sirve a Drieu la Rochelle para contrastar, al

igual que otros escritores contemporáneos, las enormes posibilidades de este utensilio de comunicación (Drieu la Rochelle 1930: 41), desde una perspectiva estética y cultural, frente al escaso valor artístico en las habituales producciones de la época.

El cinematógrafo despertó un interés extraordinario por cuanto de novedoso e incomprensible tenía para el público, del que formaban parte artistas e intelectuales. No hay que olvidar, en cualquier caso, que este conjunto de intelectuales franceses que comenzaron sus actividades al mismo tiempo que la invención de los Lumière se extendía por Europa y América, participaron como espectadores en primer lugar; espectadores privilegiados, si tenemos en cuenta la particular aportación estética que las imágenes traían a todas las dimensiones del arte, pero espectadores a fin de cuentas, con las ventajas que ello significa a la hora de comprender que los mecanismos que ordenan estas estructuras —primeros planos, trávelin, montaje— hubieron de ser descubiertos, comprendidos y asimilados por los creadores que incorporaron novedosos procedimientos a sus intereses artísticos.

Estos escritores han de comenzar a entender un arte que trae sus propias reglas, y reglas inéditas, absolutamente nuevas. Desde el punto de vista de la organización lingüística, aparecen una serie de mecanismos inexistentes hasta la llegada y expansión del cinematógrafo. Y es esta articulación del lenguaje visual lo que ha de causar mayor impacto en las estructuras y los discursos literarios en Francia. Los poetas que comienzan a escribir en Francia con el nuevo siglo muestran su interés por el cine mediante el comentario crítico, desde la distancia del observador. Por otra parte, lo cual es mucho más importante y demuestra que la lengua del cine transformó el equilibrio de la lengua poética francesa hasta el siglo XX, el cine provocó la necesidad de imitar o producir unos discursos literarios capaces de asimilar las innovaciones técnicas que había desarrollado en tanto que lenguaje. Así sucedía con los *ciné-poèmes* de Benjamin Fondane o los *poèmes cinématographiques* de Philippe Soupault, junto a otras muchas tentativas³.

Resulta dificultoso valorar y comprender el alcance y las consecuencias estéticas que el cine supuso en el decurso de las corrientes literarias que se fraguan a comienzos de siglo XX. Como lectores avisados de la narración visual, tenemos las competencias necesarias para «leer» sin problemas una secuencia de imágenes o un primer plano, lo cual no resultaba tan evidente para los primeros espectadores de cine. Solo mediante un esfuerzo de arqueología cultural, es posible hacernos una idea de las dificultades, así como de la manera en que esos primeros espectadores fueron aprendiendo los códigos del cine a medida que el cine se inventaba a sí mismo.

La aparición del cine supuso un impacto decisivo en el curso de los acontecimientos que ejerció su influencia en todos los órdenes del espectro artístico modifi-

³ Vid. al respecto mi trabajo «Literatura visual en las vanguardias francesas». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 25 (2010). Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 9-19, donde repaso buena parte de estos escritos subrayando el carácter híbrido de un género literario que nace y se extingue con el cine.

cando el panorama de las artes⁴ y de las letras, y constituyendo las bases estéticas de la modernidad. Situarnos en el tiempo desde el presente histórico y la perspectiva de los escritores que descubrían y alimentaban las expectativas despertadas por el cine hace posible comprender la importancia que aquello que Ricciotto Canudo bautizó como séptimo arte desempeñó para artistas e intelectuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, G. (1916): "Les Tendances nouvelles". *SIC*, Août-septembre-octobre, 58-9.
- APOLLINAIRE, G. (1960): *Chroniques d'art 1902-1918*. (Textes réunis avec préface et notes par L.-C. Breunig). Paris: Gallimard.
- ARAGON, L. (1919): "Louis Delluc: Cinéma et Cie". *Littérature* 4, 15.
- ARAGON, L. (1920): "Louis Delluc: Photogénie". *Littérature* 16, 37.
- AYMÉ, M. (1930): "Opinions sur les Films soviétiques". *La Revue du cinéma* 14, 63. Reed. en *La Revue du cinéma 1928-1931, 1946-1949* (Édition du Cinquanteaire en fac-similé, Préface par J.-P. Le Chanois et J. Doniol-Valcroze. Introductions, tables, index, témoignages établis et réunis par E. et O. Virmaux) (1979). Paris: Pierre Lherminier Editeur.
- BARON, J. (1969): *L'An I du surréalisme*. Paris: Denoël.
- BRETON, A. (1955): *Les Vases communicants*. Paris: Gallimard.
- BRETON, A. (1957): "Magirama 1957". *Cahiers du cinéma* 69, 58-60.
- BRETON, A. (1963): *Nadja*. Paris: Gallimard.
- BRETON, A. (1967): *La Clé des champs*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- BRETON, A. (1985): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CREVEL, R. (1925): "Les Lettres, la pensée moderne et le cinéma". *Cahiers du mois* 16-17, 144-6.
- DERMEE, P. (1972): *André Kertész: Soixante ans de photographie 1912-1972*. Paris: Ed. de la Chêne.
- DIEU LA ROCHELLE, P. (1930): "Quelques opinions sur *Hallelujah*. Le cinéma et les mœurs. La Morale de l'histoire". *La Revue du cinéma* 11, 41.
- ELUARD, P., R. CREVEL (1931): "Un Film commercial". *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 4, 29.
- GENGENBACH, E. de (1968): *L'Expérience démoniaque*. Paris: Le Terrain Vague.
- GENGENBACH, E. de (1970): *Judas ou le vampire surréaliste*. Paris: Le Terrain Vague.
- GIDE, A. (1930): "Quelques opinions sur *Hallelujah*. Le cinéma et les mœurs. La Morale de l'histoire". *La Revue du cinéma* 11, 42.
- JACOB, M. (1918): "Théâtre et cinéma". *Nord-Sud* 1, s/p. Reed. Hubert, E. A. (ed.). Paris. Jean-Michel Place, 1980.
- JACOB, M. (1929): *Cinématoma*. Paris: Nouvelle Revue Française.
- JACOB, M. (1968): *Le Cabinet noir*. Paris: Gallimard.

⁴ En mi estudio sobre la presencia del cine en la obra del escultor Pablo Gargallo, «Pablo Gargallo y el nacimiento de la modernidad. Literatura, fotografía y cine», *Archivo Español de Arte*, 333 (2011, enero-marzo), 67-80, pongo de manifiesto la importancia capital que tanto la fotografía como, sobre todo, el cine tuvo en la obra del escultor.

- LABORIE, P. (1988): "Baron (1905-1986), le benjamin des poètes surréalistes". *Le Cerf-Volant* 132, 1-9.
- LEIRIS, M. (1930): "Saints noirs". *La Revue du cinéma* 11, 30-3.
- PREVERT, J. (1987): *A la Rencontre de Jacques Prévert*. Saint-Paul: Fondation Maeght.
- REVERDY, P. (1918): "Cinématographe". *Nord-Sud* 16, s/p. Reed. en E. A. Hubert (ed) (1975): *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion.
- RIGAUT, J. (1922): "Mae Murray". *Littérature* 1, 18.
- STEEGMULLER, F. (1963): *Apollinaire: poet among the painters*. New York: Farrar, Straus & Co.
- SUPERVIELLE, Jules (1929): "Réponse à l'enquête Avez-vous peur du cinéma?". *La Revue du cinéma* 2, 61.
- TZARA, T. (1934): "Quand les objets rêvent". *Cahiers de l'Art, Man Ray, photographies 1920-1934*, s/p.
- UNIK, P. (1972): *Le Héros du vide*. Paris: Éditeurs Français Réunis.
- VALÉRY, P. (1938): *Le Cinéma*, Félix Alcan, Paris.
- VALÉRY, P. (1944): "Cinématographe". *Cinéma. Cours et conférences de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* 1, 7-9.
- VILDRACH, Ch. (1930): "Opinions sur les films soviétiques". *La Revue du cinéma* 14, 73.
- VIRMAUX, A. & O. (1976): *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.