

INVESTIGACIÓN

<http://doi.org/10.15198/seeci.2018.47.01-15>

Recibido: 15/05/2018 --- Aceptado: 30/07/2018 --- Publicado: 15/11/2018

FILM POETRY. REPENSANDO EL CINE DE VANGUARDIA: ARTE EN MOVIMIENTO Y POÉTICAS VISUALES

FILM POETRY. RETHINKING AVANT-GARDE CINEMA: ART IN MOTION AND VISUAL POETICS

Virginia Villaplana Ruiz¹: Universidad de Murcia. España.

virginia.villaplana@um.es  <http://orcid.org/0000-0001-5033-5325>

Pedro Ortuño Mengual: Universidad de Murcia. España.

pedort@um.es  <https://orcid.org/0000-0002-9953-5739>

FFI2014-54391-P. Periferias de lo Queer III: transnacionalidades, micropolíticas. Entidad: Ministerio de Economía y Competitividad

RESUMEN

Este artículo tiene como primer objetivo, agrupar las vanguardias artísticas cinematográficas en tres grandes variables estéticas, "Film-poem como abstracción", "Film poetry como modelo analítico" y "Film como poesía dialéctica", relacionadas con las teorías críticas y los escritos de los propios cineastas. Por una parte se analizan las poéticas de Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel Duchamp, Walter Ruttmann, Man Ray y Dziga Vertov. Un segundo objetivo sería el repaso de la noción de cine de vanguardia mediante las aportaciones de la teoría fílmica elaboradas por Jean Mitry, Bill Nichols, Malcolm Turvey, Vicente Sánchez-Biosca, Bruce Elder y Carlos Tejeda entre otros. Dichos autores nos permiten abordar metodológicamente las distintas dimensiones que caracterizan el Film-poem como abstracción, modelo analítico y como poesía dialéctica. Estos ideales estéticos y filosóficos están vinculados a las experiencias de las artes plásticas y del arte contemporáneo. Del mismo modo, este artículo expone la concepción poética del movimiento de vanguardia interrelacionando obras fílmicas del arte experimental a partir de modelos de representación.

PALABRAS CLAVE: film poético; arte; vanguardia; teoría fílmica; estrategias estéticas; cine experimental; historia cinematográfica

ABSTRACT

This article has a first objective, to group the avant-garde film in three big variables aesthetic, as abstraction, "Film-poem as abstraction", "Film poetry as analytical model" and "Film as dialectic poetry", related to critical theories and writings of the filmmakers themselves. This paper on the one hand analyzes the poetics of Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel Duchamp, Walter Ruttmann, Man Ray and Dziga Vertov. A second objective would

¹ **Virginia Villaplana Ruiz**: Universidad de Murcia. Departamento de Bellas Artes. España.

virginia.villaplana@um.es

be the review of the notion of avant-garde cinema is reviewed by the contributions of the film theory developed by Jean Mitry, Bill Nichols, Malcolm Turvey, Vicente Sánchez-Biosca and Carlos Tejeda among others. These authors allow us to approach methodologically the diferente dimensions that characterize Film-poem As abstraction, analytical model and dialectical poetry. These aesthetic and philosophical ideals are linked to the experiences of the plastic arts and contemporary art. In the same way, this article exposes the poetic conception of the vanguard movement interrelating film works of the experimental art from models of representation.

KEY WORDS: film poetry; art - avant-garde; aesthetic strategies; film theory; experimental cinema; cinematographic history

FILME POETRY. REPENSANDO O CINEMA DE VANGUARDA: ARTE EM MOVIMENTO E POÉTICAS VISUAIS

RESUME

Este artigo tem como primeiro objetivo, agrupar as vanguardas artísticas cinematográficas em três grandes variáveis estéticas, "Film-poem como abstração" "Film poetry como modelo analítico" e "Film como poesia dialética", relacionadas com as teorias críticas e os escritos dos próprios cineastas. Por uma parte se analisam as poéticas de Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel Duchamp, Walter Ruttmann, Man Ray e Dziga Vertov. Um segundo objetivo seria o repasso da noção de cinema de vanguardia mediante as contribuições da teoria fílmica elaboradas por Jean Mitry, Bill Nichols, Malcolm Turvey, Vicente Sanchez-Biosca, Bruce Elder e Carlos Tejeda entre outros. Tais autores nos permitem abordar metodologicamente às distintas dimensões que caracterizam o Film-poem como abstração, modelo analítico e como poesia dialética. Estes ideais estéticos e filosóficos esta vinculados às experiências das artes plásticas e da arte contemporânea. Do mesmo modo, este artigo expõe a concepção poética do movimento de vanguardia inter-relacionando obras fílmicas da arte experimental a partir de modelos de representação.

PALAVRAS CHAVE: film poético; arte; vanguardia – teoria fílmica – estratégias estéticas – cine experimental – história cinematográfica

Cómo citar el artículo

Villaplana Ruiz, V. y Ortuño Mengual, P. (2018). Film Poetry. Repensando el cine de vanguardia: arte en movimiento y poéticas visuales. [Film Poetry. Re-thinking avant-garde cinema: art in motion and visual poetics]. Revista de Comunicación de la SEECI, 47, 01-15. doi: <http://doi.org/10.15198/seeci.2018.47.01-15> Recuperado de <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/516>

1. INTRODUCCIÓN

En los textos que Germaine Dulac escribió en su libro *The Avant-Garde Cinema*, la autora plantea el estudio de las formas visuales para tratar de definir una serie de reglas o pruebas en las obras del cine puro o absoluto de vanguardia. Algunos de

estas reglas estarían relacionadas con el análisis de la obra cinematográfica, para estudiar si la expresión del movimiento depende del ritmo, si debe rechazar todo principio estético que no pertenezca a ella buscando su propia estética o que la acción cinematográfica deba de estar viva sin limitarse exclusivamente a la figura humana, extendiéndose más allá del reino de la naturaleza y el sueño (Dulac 1987, p. 47). Aportamos en un apartado inicial, un estudio de la importante labor realizada por Jean Mitry y su crítica, centrada esencialmente sobre el aspecto lingüístico del cine de las vanguardias, intentando crear una especie de armonía entre las posturas realistas y las formalistas, con intenciones conciliadoras o de compromiso.

2. OBJETIVOS

Consideramos importante aunar los diferentes movimientos de las vanguardias cinematográficas en categorías definidas por aspectos comunes en lo relativo a la identificación de lo nuevo con lo bueno, a la necesidad de avanzar hacia el futuro desde el mundo del arte, a la instauración de la ruptura de la tradición y a la certeza de que la creación de un producto estaba condenada a la superación inmediata. Por esta razón el objetivo principal de este trabajo es el de agrupar metodológicamente el cine de vanguardia en tres grandes variables estéticas que influyen en la concepción fílmica de las obras, de sus propios textos y autores:

1. "Film-poem como abstracción o del impresionismo francés al Cine puro",
2. "Film poetry como modelo analítico"
3. "Film como poesía Advances in Social Science Education and Humanities Research dialéctica".

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar el objetivo marcado, hemos utilizado un método de investigación mixto que responde a una combinación de técnicas cuantitativas y cualitativas y así dar mayor valor a la investigación ya que ambas se complementan. Metodológicamente la primera de estas variables estéticas mencionadas anteriormente "Film-poem como abstracción o del impresionismo francés al Cine puro", gira en torno a un grupo de cineastas que serían esenciales según Louis Delluc, en el devenir de la cinematografía francesa y conectados con el dadaísmo y el cubismo (Turvey 2013). Un cine que se aleja del argumento, guión, relato o narración en beneficio de su propia imagen como medio expresivo. La mayoría de sus representantes provienen del campo de las artes plásticas.

La segunda variable "Film poetry como modelo analítico", estaría relacionada con el expresionismo, como muy bien documenta Sánchez-Biosca (1990) en sus estudios sobre el cine de la República de Weimar y sus modelos y características de representación. También encontramos autores que prescinden del rodaje realizando collages cinematográficos, acordes a los ready made propuestos por Duchamp, a partir de películas ya rodadas para otros fines, e inspirados en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

La tercera y última de las variables trata acerca del "Film como poesía dialéctica". Nos encontramos con cineastas que teorizan sobre su propia concepción del cine y proponen modelos de representación basados en los métodos de montaje según las

modernas técnicas de fragmentación y yuxtaposición que dieron un aura artística al género del documental, abordando cuestiones de importancia pública contradiciendo o reafirmando el papel de Estado frente a esos temas (Nichols 2001, p. 582).

4. DISCUSIÓN

4.1. El pensamiento crítico de Jean Mitry. Cine de vanguardia y subversión de la realidad

Jean Mitry es contemporáneo de los primeros experimentos de la vanguardia francesa. Su trabajo se inserta en las teorías ontológicas sobre el cine intentando definir la esencia de éste de forma global. El caso de Mitry se centra esencialmente sobre el aspecto lingüístico creando una especie de armonía entre las posturas realistas y las formalistas, son posturas conciliadoras, de compromiso. En su trabajo se encuentra un tratamiento sistemático del cine; Bazin reflexionaba de forma extemporánea. Mitry fue el primer profesor de cine con una función académica reconocida, aunque actuó fuera del sistema universitario.

Desde sus comienzos, la reflexión sobre el cine está falta de especificidad, se hace desde otras perspectivas y disciplinas. Mitry funda con Langlois y Franju la Cinemateca Francesa en 1938, que tiene un papel fundamental en el despliegue de los cine-clubs y permite a los franceses ver los films americanos después de la Segunda Guerra Mundial (prohibidos desde Vichy) y los clásicos.

Mitry está presente en la creación de Instituto de Filmología, la Revista Internacional de Filmología y la Revista *Cahiers du cinéma* todos estos momentos esenciales, con él el cine adquiere una legitimidad institucional y académica. En sus textos de 1973 reflexiona sobre las relaciones cine-pintura, el medio cinematográfico, los colores, las líneas. Establece niveles de recepción e interpretación proponiendo la constitución de sentido fílmico:

1. Perceptivo de ese doble de la realidad.
2. La narración, secuencia sintagmática de las imágenes; el ser humano no puede ser evitado. Las imágenes, en relación con un mundo real, crean un modelo nuevo.
3. Significado poético y abstracto, más allá del sentido obvio que diferencia la percepción artística de la común. Con este significado, el sentido se libra de los vínculos de la percepción.

Para Mitry (1973) la imagen es una analogía de la realidad, pero no se puede identificar con ella. A partir de esa premisa, explícita las particularidades de la imagen:

1. Parecerse a lo real. Presentar algo que se piensa inmediatamente intuible, la intención sería más mostrar que el hecho de significar, pero esto sería caer en el efecto de la imagen, el efecto de relieve (trompe l'oeil); se percibe como tridimensional pero la imagen es plana, está en dos dimensiones; sin embargo, sí se da la dimensión de mostración en el momento de la percepción pura.
2. Constituye un signo, tiene una función concreta. Las imágenes están conectadas, y eso confiere una dimensión simbólica: el analogon se convierte

en signo. Esta es una operación del espectador pero es el aparato cinematográfico quien se la brinda. Dice que por mucho que se parezca a lo real, siempre le añade algo. Hay un elemento conceptual que va más allá del objeto concreto. Mitry establece una distinción entre lo representado y la representación

3. En el discurso fílmico cualquier elemento nos remite al marco en el que se encierra la representación (alejamiento de la realidad). Se da la apariencia de realidad más allá de la concreta existente. La imagen está ahí como signo porque es la representación de la realidad; la imagen desrealiza la realidad (neantification). Es la mayor peculiaridad del espectáculo fílmico, un elemento peculiar y siniestro del cine: parece tan presente la realidad y al tiempo tan ausente (no se puede tocar)
4. Se tiene que hablar de un primer nivel de percepción (mostración) y un superior de significación. El sentido se da mediante la puesta en relación de una imagen con la siguiente. Mitry habla de estética y psicología del cine, no casualmente.

En el espectáculo cinematográfico encontramos niveles de percepción, narración y significado poético. Mitry atribuye al nivel de la narración los experimentos de Kuleshov (1947), que no valora positivamente. Para él no es el montaje lo que determina el sentido sino el poder del relato; es en el nivel de la narratividad donde está el factor determinante y corresponde al conocimiento del mundo del espectador.

Además, Mitry trata la tradición imaginista del cine desde el *Film D'Art* expresionista y de las películas de Eisenstein, llegando a la conclusión de que hubo excesiva preocupación por la estética, de forma que, para él, se oscurece la realidad. Cuestiona, aunque es más abierto que Bazin, con respecto al montaje, a sus antiguos compañeros de la vanguardia francesa, a los que considera esteticistas (Gance y Dulac), y su pretensión de hacer del cine una sinfonía visual, puro ritmo, pura música, pura arquitectura. Para él, el discurso cinematográfico se construye en un ritmo y no para un ritmo; no se puede prescindir de los factores psicológicos. Cuestiona esos movimientos y los intentos de Eisenstein respecto al montaje intelectual o reflexivo.

Eisenstein había hablado de montaje métrico, basado en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula rítmica, total o armónica que tuviera conexiones no solo a nivel del argumento sino a nivel de la composición misma de una imagen, lo que aprueba Mitry y que hace emerger nuevas significaciones. En contraposición, el montaje intelectual sería el que desapruueba Mitry ya que desencadena varios niveles de expresión que van desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas y elaboradas e implica la introducción del elemento conceptual en la imagen. El ejemplo más citado es la comparación a nivel metafórico de Kerenski con un pavo real en *Octubre* (1927); para Mitry esta forma de montaje es cuestionable porque la imagen ha de conectarse con una coherencia de lo representado.ç

4.2. Metodologías experimentales del cine de vanguardia

4.2.1 Film-poem como abstracción. Del impresionismo francés al Cine puro

Louis Delluc es uno de los primeros críticos cinematográficos, al tiempo que teórico, y consigue agrupar en torno a sus ideas a un grupo de cineastas que serían esenciales en el devenir de la cinematografía francesa: Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y Jean Epstein. Todos ellos teorizan también sobre el cine y tienen un vínculo inestable con las denominadas "vanguardias" (término este conflictivo).

El cineasta Abel Gance alcanza el reconocimiento con *J'accuse* (1919), lo que le hace posible dedicar dos años a su proyecto *La Rose du rail*, estrenado con el título *La roue* (1922). Se trata de un film edificado sobre la cadencia del montaje, obsesivo y rítmico, que él mismo juzga así:

Creo que en *La rueda* se ven por vez primera en la pantalla unas imágenes de tren embalado, de cólera, de pasión y de odio, sucediéndose con una rapidez creciente y surgiendo las unas de las otras en un orden y un ritmo imprevisibles, desencadenamiento de visiones al que se le dio en la época un carácter apocalíptico, y cuya utilización ha llegado a ser tan habitual en nuestra sintaxis cinematográfica como la enumeración o la inversión en la sintaxis literaria.

No era suficiente. Debíamos ir más lejos en la fotografía y la trasposición del movimiento. El aparato tomavistas, el único inmóvil, ocupado en captar todos los movimientos prodigiosos y desconocidos que se desarrollaban en torno a él, debía entrar a su vez en el baile. Lo pusimos en movimiento, y creo ser uno de los que lo llevaron al corazón del espectáculo de la vida [...]

Un gran film debe ser concebido como una sinfonía, como una sinfonía en el tiempo y como una sinfonía en el espacio (Romaguera y Alsina, 1998, p. 465-466).

Esta concepción poética sobre el movimiento es compartida por todo el grupo y podemos encontrarla también en las reflexiones de Dulac; sin embargo, la utilización de efectos y trucajes no es en sí misma condición suficiente para ligar sus nombres a los de la vanguardia, si bien un concepto amplio de lo que este término significa incluye en su seno, junto al impresionismo francés, el expresionismo alemán, el constructivismo soviético, el futurismo italiano, el surrealismo, etc.

En todo caso, se trata de corrientes artísticas que han afectado al desarrollo de la expresión cinematográfica y que han desarrollado metodologías estilísticas muy alejadas del M.R.I Modelo de Representación Institucional conceptualizado por Burch (1987); el hecho de clasificar toda una serie de autores y obras como vanguardistas, a la par que "separa" del modelo hegemónico, "distancia" sus logros y mantiene la supuesta coherencia interna del M.R.I., que, eso sí, no duda en utilizar cualquier tipo de recursos una vez hechos propios y naturalizados en sus códigos:

Los films de vanguardia se definían no sólo por su estética claramente reconocible, sino también por su modo de producción, generalmente

artesanal, financiado de forma independiente, sin conexión con los estudios o la industria. Pese a todo, la vanguardia no era en absoluto monolítica. Ian Christie traza una útil distinción entre tres movimientos diferenciados: 1) los impresionistas (Gance, Delluc, Epstein y las primeras obras de Dulac), próximos a un cierto "cine de arte y ensayo" nacional; 2) los partidarios del "cine puro" (Léger, Dulac en una época posterior); y 3) los surrealistas (Stam, 2001, p. 73-74).

La "musicalidad" es una búsqueda constante para los impresionistas. Influenciado por el cine nórdico y también por Griffith, Marcel L'Herbier consigue su reconocimiento por *El dorado* (1922), en donde utiliza los trucajes con objetivos expresivos, pero la contradictoria influencia expresionista le lleva a realizar *Don Juan y Fausto* (1922), de muy baja calidad. Se recupera posteriormente con *Feu Mathias Pascal* (1925). Por otra parte, Dulac, en su etapa impresionista, y Delluc, intentan un acercamiento naturalista a sus argumentos sin abandonar la idea poética que preside su concepto del cine. Este último realiza dos films memorables, *Fièvre* (1921) y *La femme de nulle part* (1922), pero su aportación incuestionable es la puesta en marcha de revistas especializadas *Cinéa* y de los cine-clubs, lugar de encuentro entre intelectuales y artistas. Los partidarios de un "cine puro", que no deba nada a otras artes, tienen un caldo de cultivo importante en la existencia de estos cine-clubs para proyectar un cine totalmente ajeno a las voluntades e intereses comerciales.

Jean Epstein colabora con Delluc en *Cinéa* y pasa después a dirigir. Su búsqueda es fundamentalmente estética –rasgo que comparten todos estos autores-, como puede apreciarse en *L'auberge rouge* (1922) o en *Coeur fidèle* (1923), pero sin duda su logro más importante es *La caída de la casa Usher*, basado en Allan Poe (*La chute de la maison Usher*, 1928) donde utiliza recursos expresivos basados en trucajes y sobreimpresiones.

Carlos Tejeda sostiene que las primeras experiencias abstractas están conectadas directamente con el dadaísmo, fundado en 1916 por Tristan Tzara. Un pintor sueco, Viking Eggeling, realiza en 1921 una película que es continuación de su obra pictórica, a base de espirales y dientes de peine, *Symphonie diagonale*. A esta le siguen otras "sinfonías", *Parallèle* y *Horizontale*. Son abstracciones animadas cuyo testigo recogen Hans Richter *Rythme 21* y Walter Ruttmann en *Opus I-IV* (1919-1923). El interés de las primeras películas de Ruttmann residía en la representación del movimiento y de la tridimensionalidad de los objetos, pero a diferencia de los ejercicios visuales del siglo XIX, en este caso, realizado con los medios tecnológicos del siglo XX (Tejeda 2008, p. 115). Habría también más "opus" y "ritmos".

Pero el cine de vanguardia francés corre por otros derroteros, sin abandonar la abstracción y el uso de objetos y formas, pero acercándose cada vez más a la utilización de actores y con un reconocimiento efectivo de los referentes icónicos en los casos más abstractos (Turvey 2013). Así, mientras el cine de Man Ray *Le retour à la raison* (1923) o de Fernand Léger *Ballet Mécanique* (1924), se inspira directamente en las experiencias abstractas de los alemanes. El cine para Léger es un nuevo medio de expresión acorde con sus ideas de progreso que le permiten conseguir resultados que van más allá de la pintura misma. El hecho de filmar objetos que habitualmente pasan desapercibidos para el ojo humano, hacen que estos se perciban desde otra dimensión. El pintor llega a declarar: "una vez

destronado el tema pictórico, lo que se imponía era destruir el argumento cinematográfico” (Garaudy 1971, p. 166).

René Clair, con *Entr'Acte* (1924), utiliza actores y trabaja sobre el lenguaje cinematográfico mediante el uso de artificios como la sobreimpresión, la deformación de la imagen, el ralenti o la cámara acelerada. El argumento recuerda el *slapstick* y el film transcurre como una incesante persecución en la que aparecen y desaparecen personajes relacionados con la vanguardia intelectual del momento.

Una aportación interesante al cine de vanguardia es la del surrealismo creando una fusión onírica de elementos ilógicos y disparatados. La primera obra encasillable como tal pertenece a Dulac; se trata de *La coquille et le clergyman* (1926), según un texto de Antonin Artaud. Posteriormente, Dulac trabaja de nuevo sobre el montaje a partir de fondos musicales en *Disque 957*, *Arabesque* y *Rythme et variations* (1929). Pero el gran revulsivo llega con *Un perro andaluz* (1928), de Buñuel y Dalí, para culminar con *La edad de oro* (1930) de Buñuel.

Walter Ruttmann realiza en 1927 *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*), obra que revisa una jornada completa sin otra línea argumental que el paso del tiempo por la ciudad como muy bien analiza Carlos Tejeda:

La película se inicia, al alba, con los planos captados desde un tren a su llegada a las desiertas calles de Berlín. El silencio se rompe en el amanecer de un nuevo día en el que, una vez más, se pone toda la estructura de la capital en funcionamiento: fábricas, el tráfico, los medios de transporte, las multitudes. Esta ferviente agitación que se va adueñando de la ciudad, coincide con el consiguiente incremento de un ritmo vertiginosos en el film, desvaneciéndose paulatinamente con el anochecer, en el que la urbe regresa a la calma. (Tejeda, 2008, p. 118)

Inclasificable, los pasos de un cine documental de nuevo cuño, poco vinculado a la vanguardia, salvo por los efectos utilizados, se intuyen con fuerza. Luis Buñuel y su *Tierra sin pan* (1932) es un buen ejemplo de utilización de técnicas documentales al servicio de una estructura discursiva con pinceladas surrealistas, aspecto común a las primeras vanguardias alemanas y soviéticas. Pese a lo aislado de los nombres destacados del procedimiento documental, desde el cine científico radicalmente centrado en los animales de Jean Painlevé *L'hippocampe* (1932), hasta la reivindicación de la voluntad humana *Zuyderzee* (1933), y las crónicas de guerra del holandés Joris Ivens (*Earth of Spain*, 1937, o *Quatre cents Millions*, 1939), siempre ha existido una vena documentalista en el cine que ha tenido irregulares respuestas de público a través de los tiempos.

4.2.2 Film poetry como modelo analítico

El expresionismo, término acuñado por Wilhelm Worringer, es un movimiento artístico que corresponde a la primera década del siglo y se manifiesta en la pintura para expandirse posteriormente a la literatura y al arte en general (muy especialmente a la arquitectura); es una apuesta frente al impresionismo y al naturalismo que aparece ligada a los movimientos de vanguardia pero que posee en su base un fuerte componente filosófico: el artista debe expresar el mundo a través

de su arte y, cómo ese mundo está en plena decadencia, lo siniestro emerge, la depravación, la locura, la muerte (Bai 2015, p. 129).

Sin embargo, con la llegada de la guerra, el expresionismo se diluye y sólo regresa, en tanto que recuerdo de un pasado, cuando se instaure la paz, no exenta de conflictos, sobre todo hasta la implantación de la República de Weimar, en cuyo seno siguen sin resolverse los problemas sociales. Hablar, pues, de un cine expresionista es una contradicción:

Lo que deja su impronta indeleble en el movimiento expresionista es precisamente este cruce entre aquello que lo separa del resto de la vanguardia haciéndole –digámoslo gráficamente- mirar hacia atrás y el hecho de que esta mirada sólo brote con virulencia cuando el mundo occidental se halla en franca decadencia –tal circunstancia separa tajantemente al expresionismo de la que acaso fuera la primera vanguardia histórica, el romanticismo alemán-. [...]

Puede afirmarse que el temor primigenio halla una nueva confirmación paradójica en la incertidumbre occidental y el síntoma de este inusual encuentro es el expresionismo. Si se busca lo específico de éste, no cabe duda de que sólo podrá descubrirse en esta contradicción y no es una conceptualización precisa. Una especificidad colocada en la encrucijada. Profundamente agresivo en su disolución del universo estético surgido del renacimiento, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo de ruptura. Y esto es justamente lo que el expresionismo añade a la tradición romántica alemana y aquello por lo que se separa también del resto de las vanguardias. No cabe duda ya, a la altura de estas conclusiones, que el espíritu vago del expresionismo, su construirse en la encrucijada habían de quedar disueltos por el viento cuando estalló la primera guerra mundial. La materialidad de la muerte, la necesidad del compromiso, el retroceso o el adelanto hacia un mundo literalmente descompuesto constituía la más radical y definitiva acta de defunción para el movimiento expresionista (Sánchez Biosca, 1990, p. 39).

En consecuencia, parece oportuno, como muchos autores han defendido, mencionar ciertas influencias de corte expresionista manifestadas en los films (sobre todo en los aspectos arquitectónicos) más que de un movimiento o, incluso, de un modo de representación específico. Bautizar a la obra más representativa, *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919), como esencia del "caligarismo", no ya del expresionismo, puede ser un acierto y una forma sutil de evitar la contradicción.

En su importante estudio sobre el cine durante la República de Weimar, Sánchez-Biosca (1990, p. 46-57) distingue tres modelos de representación y sus características esenciales:

MODELO HERMÉTICO-METAFÓRICO	MODELO NARRATIVO-TRANSPARENTE	MODELO ANALÍTICO-CONSTRUCTIVO
<ul style="list-style-type: none"> • Plástica del plano = plástica espacio • Opacidad figurativa • Clausura figurativa por hipertrofia significativa plástico • Pictorizante/Arquitectónica 	<ul style="list-style-type: none"> • Transparencia Figurativa • Homogeneidad icónica • Borrado noción del plano 	<ul style="list-style-type: none"> • Descomposición analítica de significantes internos del plano • Opacidad / Transparencia figurativa
<ul style="list-style-type: none"> • Montaje de planos = sucesión de espacios plenos 	<ul style="list-style-type: none"> • Imperio del raccord • Clausura narrativa (Percepción de secuencia – unidad de acción- y no de plano –unidad de discurso-) 	<ul style="list-style-type: none"> • Conflicto entre planos • Heterogeneidad icónica
<ul style="list-style-type: none"> • Desdoblamientos espectaculares de la narración 	<ul style="list-style-type: none"> • Narración lineal • Encadenamiento de acciones motivado 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominio del discurso (VS. narración)
<ul style="list-style-type: none"> • Ámbito metafórico (contagio y desplazamiento) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ámbito metonímico (causa efecto) 	<ul style="list-style-type: none"> • Interpolaciones constantes (por metáfora y metonimia)
<ul style="list-style-type: none"> • Enunciación delirante 	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciación invisible 	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciación constructiva
<ul style="list-style-type: none"> • Vivencia de inestabilidad • Vacío-siniestro 	<ul style="list-style-type: none"> • Vivencia del enganche-sutura 	<ul style="list-style-type: none"> • Vivencia racional • Registro metalingüístico

Gráfico 1. Modelos de Representación. Estos tres modelos suelen hallarse implicados siempre, aun cuando sus conflictos se organizan por pares. El modelo analítico-constructivo viene a coincidir –por supuesto, contradictoriamente y en cuanto modelo fuerte- con la disolución o marginalización del hermético metafórico.

Como puede argumentarse, el primer modelo da cobijo a una serie de títulos generalmente mal denominados expresionistas, el segundo se corresponde en sus rasgos generales con el M.R.I. (todavía en fase de construcción y consolidación), y el tercero apunta hacia las vanguardias, pero todos ellos participan los unos de los otros y pueden ser rastreados en los films. Por ello, resulta sintomático que Carl Mayer, autor del guión de *Caligari* junto a Hans Janowitz, sea un hombre clave tanto del “expresionismo” como del *kammerspielfilm* y más tarde, en Hollywood, escriba el guión de *Sunrise* (1927) de Friedrich Murnau.

Con la etiqueta expresionista, en la que difícilmente puede encajarse *Nosferatu*, siguen realizándose otros títulos de carácter fantástico, siniestros, tétricos, como *Tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921), *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener, 1920), *Schatten* (Robison, 1922), *Das Wachsefigurenkabinett* (Paul Leni, 1924).

La *kammerspiel* (teatro de cámara) es una vuelta al realismo teorizada y protagonizada por Carl Mayer. La acción se desarrolla recuperando el modelo de la tragedia griega (regla de las tres unidades), se impone la linealidad para evitar los subtítulos, hay una gran economía espacial, se promueve la simbolización a través de los objetos, el argumento lo preside la inexorabilidad del destino. *Hintertreppe*

(Jessner, 1921), *Scherben* (Lupu-Pick, 1921), *Silvester* (Lupu-Pick, 1923), *El último* (*Der letzte Mann*, Friedrich Murnau, 1924) serían todos ellos escritos por Mayer.

La mayoría de las películas requieren de la producción de sus imágenes, es decir, del rodaje. Pero encontramos algunos autores que prescinden del acto de filmar por motivos económicos al utilizar documentos cinematográficos preexistentes, o documentos desechados. Estos films son una forma de *collage*, como algo que enlaza y que hace surgir un sentido por medio del enlace. Muy a menudo, se encontrará en *estas películas* una crítica social.

Recordemos que la noción inglesa de *found footage* evoca la idea de objeto encontrado y remite por su simultaneidad a la noción de *ready made* tan apreciada por Marcel Duchamp, aunque con una inclinación manifiesta hacia su desarrollo como objeto asistido. El artista únicamente realizó el film *Anémic cinéma* (1926), que fue considerado como uno de los más emblemáticos dentro del campo del cine experimental de vanguardia. El film consiste en una serie de secuencias alternadas de diez discos ópticos con dibujos de discos descentrados y de nueve discos con juegos de palabras escritos en espiral. Las frases, en la mayoría de los casos, no tienen un significado concreto porque son juegos de palabras en los que prima el carácter fonético y su significado es arbitrario. El propio autor define la obra como:

La única, y ni siquiera la llamé una película, pues la idea fue el efecto y no la película, siendo esta tan solo un medio para llevar la idea, la hice en 1925, antes de hacer el "rotorelief", pero fue algo del mismo estilo, por así decirlo. Es decir, fue la misma secuencia de ideas, pues fue una espiral en su mayor parte, más una frase, una frase en espiral construida a base de juegos de palabras, juegos muy divertidos. Había un juego de palabras y luego una imagen hasta doce veces. (Marcel Duchamp)

A principios de siglo, para algunos realizadores buscaban en los catálogos escenas ya rodadas a fin de crear una historia. Esta idea de collage no chocaba, era necesaria y continuó siendo apreciada durante muchos años. Los planos utilizados en un film podían ser reciclados en otro, a fin de crear efectos que llamasen la atención del espectador.

Para Adrian Brunel era una práctica habitual recurrir a los planos de archivo a fin de paliar la falta de secuencias que no se habían podido rodar por uno u otro motivo. Así, hizo el film *Crossing the Great Sagrada* (1925), constituido casi íntegramente de otros films de viajes. Mezcla planos de diferentes procedencias a fin de enlazar o desenlazar la trama de una historia a través subtítulos y diálogos. En el film un rótulo anuncia: "Alborozo popular en Nueva York", mientras que en la imagen vemos el relevo de la Guardia Real en Londres; esta secuencia esta seguida de otro título que anuncia "No son más que unos salvajes que bailan". Estos juegos de palabras e imágenes nos recuerdan al ingenio caligráfico de los dadaístas.

Por otra parte, en *Le Cinema au Service de L'Histoire* (1935), Germaine Dulac monta una serie de documentos de actualidades que ha recogido pacientemente, a fin de conferir a esas cintas anónimas un sentido, una marca precisa. El recurso a los materiales encontrados parece instaurar la apertura a otros territorios y hace funcionar así las imágenes que no han sido producidas por el cineasta.

4.2.3 Film como poesía dialéctica.

Nos encontramos ante cineastas que, al tiempo que llevan a cabo una obra singular, teorizan sobre su propia concepción del cine y proponen modelos de representación diferentes al M.R.I. basados principalmente en una utilización radical de los métodos de montaje. El pensamiento de estos cineastas, un poco poetas, un poco científicos y un poco filósofos, se sitúa entre la encrucijada del pensamiento y del arte contemporáneo.

Nosotros opusimos, al paralelismo y primeros planos alternados de América, el contraste de unirlos y fusionarlos: el montaje-tropo (...)

El cine de Griffith no conoce este tipo de construcción de montaje. Sus primeros planos crean una atmósfera, diseñan los rasgos de un carácter, alternando con los diálogos de los protagonistas y los primeros planos del perseguidor y el perseguido a un tiempo de gran velocidad. Pero Griffith permanece siempre en un nivel de representación y objetividad y no intenta casi nunca la yuxtaposición de planos para dar forma y sentido a la imagen” (Eisenstein, 1959, p. 260).

El montaje que Eisenstein teoriza e intenta poner en práctica a través de sus films se basa en la colisión de los fragmentos, para lo cual parte del *conjunto monístico* de los japoneses «en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan (ni siquiera paralelamente) el uno al otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia» (Eisenstein, 1959, p. 39). Le preocupa más la creación de emociones que la representación de la realidad; su cine no busca en modo alguno el “efecto de real” ni la creación de un espacio habitable, al modo del institucional, sino la puesta en marcha de artefactos discursivos con unos contenidos claramente revolucionarios y capaces de implicar al espectador en sus conceptos, en sus ideas. Desde este punto de vista, sí es cierto que para este realizador hay una verdad que pretende transmitir, sea la verdad del arte o la verdad revolucionaria (algo muy diferente a la perspectiva de Kuleshov o de Dziga Vertov). En este sentido Elder refiriéndose él define en su modelo de representación conexiones casi ocultas que explicarían la supuesta asociación entre mesmerismo y electricidad en relación a que “a la velocidad de la luz, todas las almas/mentes se funden, el pensamiento se convierte en una no esfera, y la ideas cuelgan en el éter” (Elder, 2006, p. 325)

El acercamiento a textos concretos –y representativos- nos permite comprobar cómo el M.R.I, en fase de consolidación en Estados Unidos, no es en ningún caso el resultado de una evolución lógica desde el cine de los orígenes. En Europa se producen fórmulas discursivas absolutamente dispares, entre las que destaca el cine soviético. En esencia, para los cineastas surgidos de la Revolución de Octubre, el montaje es el punto de inflexión, el lugar de construcción del film; si a ello unimos que el sistema de producción es muy diferente (fondos públicos) y que el protagonismo está en manos del realizador, cuyo nombre destaca por encima de las “estrellas” (aquí generalmente extraídas del pueblo mismo, cuando no directamente presentadas como masas), es fácil comprender que otro cine hubiera sido posible.

Ahora bien, existen grandes diferencias entre directores como Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov o Kuleshov, y no puede hablarse de un “modelo normativo”;

lo cual es, por otra parte, la gran ventaja del M.R.I., que, gracias a la visión teleológica de la historia, se apropia de muchas de las experiencias de los cineastas soviéticos, naturalizándolas, y les relega al limbo de la "vanguardia artística" (Nichols 2001, p. 591-592). Entre los cineastas de la Rusa Soviética de la década de 1920 y principios de 1930, antes de la dominación del realismo socialista, se evidencia una clara fusión de intereses. Figuras como Rodchenko, Tatlin, Stepanova, Malevich (en sus últimas pinturas), Lissitzky, Gan, Popova, Vesnin, los Hermanos Stenberg y Mayakovsky eran entre los muchos artistas que han contribuido a la creación de un movimiento constructivista que combinaba la innovación formal con lo social.

El cine de Dziga Vertov se posiciona críticamente frente al cine de ficción y va a contracorriente de las formas de narrar con imágenes que recurren a unos actores profesionales, a unos decorados y a unas estructuras literarias portadoras de valores y de ideología capitalista dominante. Su método del Cine-ojo, es más una actitud filosófica para crear una obra cinematográfica sin autores, sin decorados o estudios de grabación ya que todas las personas que deben de aparecer en el fim, desarrollan la cotidianidad de sus vidas. Su mirada sobre la realidad abandona todo recurso creativo que constituya un maquillaje o una máscara de los hechos. Tal y como argumenta en sus escritos publicados en el libro *Memorias de un cineasta Bolchevique*, donde asienta en una fórmula que resume y sintetiza el clima cultural y filosófico de la época.

El filme presente constituye el asalto que las cámaras plantan a la realidad y prepara el tema del trabajo creador sobre el fondo de las contradicciones de clases y de la vida cotidiana. Al desvelar el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencer concretamente de que es él, el obrero, quien fabrica todas las cosas y que, en consecuencia, es a él a quien pertenecen.

Al desnudar a la frívola pequeño-burguesa y al burgués relleno de grasa y al devolver los alimentos y las cosas a los obreros y campesinos que las han fabricado, damos a millones de trabajadores la posibilidad de ver la verdad y de poner en duda la necesidad de vestir y alimentar a la casa de los parásitos.

Si esta experiencia sale bien, este filme, aun siendo independiente, servirá de prólogo al filme mundial *Proletarios de todos los países, uníos*. (Dziga Vertov, 1923)

Como queda plasmado en *La sexta parte del mundo* (1926), Dziga Vertov muestra en el interior de la Unión Soviética, las interacciones a distancia de los pueblos más diversos, las multitudes, las industrias, las culturas, intercambios de toda clase quedando estéticamente plasmadas en el tiempo. El autor huye así de la falsedad del cine de ficción, intenta poder mostrar lo invisible para el ojo humano, otro punto de vista de la realidad sin modificarla. Experimentando las posibilidades que permite la cámara.

5. CONCLUSIONES

En el espectáculo cinematográfico y de experimentación de las vanguardias artísticas encontramos niveles de percepción, narración y significado poético acordes a los tres niveles de recepción e interpretación propuestos por Mitry y los escritos de Dulac en su intento de definir el cine puro de vanguardia. Las tres grandes variables metodológicas propuestas en este artículo, agrupan experiencias poéticas, estéticas y de teoría fílmica desde una perspectiva de análisis relacionadas con las teorías críticas del momento y los escritos de los propios artistas.

En la primera variable "Film poem como abstracción" aportamos análisis de obras del impresionismo francés al Cine puro y de abstracción. Años con un creciente auge de la experimentación audiovisual como queda demostrado en los experimentos de Gance con la realización de su film *La roue* (1922), es interesante por su carencia de montaje, el mismo autor habla de la obra: "debíamos de ir más lejos de la fotografía y la trasposición del movimiento" "un gran film debe ser concebido como una sinfonía, como una sinfonía en el tiempo y como una sinfonía en el espacio" (Romaguera y Alsina, 1998, p. 465-466).

Otros autores y obras analizadas en esta variable serían L'Herbier, que consigue su reconocimiento por *El dorado* (1922), Delluc realiza dos films memorables, *Fièvre* (1921) y *La femme de nulle part* (1922), Epstein, *La chute de la maison Usher* (1928), Eggeling a base de espirales y dientes de peine finaliza *Symphonie diagonale* (1921), Richter con *Rythme 21*, Ruttmann con el *Opus I-IV* (1919-1923), Man Ray, *Le retour à la raison* (1923), Fernand Léger, *Ballet Mécanique* (1924), Clair, *Entr'Acte* (1924), Dulac, *Disque 957*, *Arabesque* y *Rythme et variations* (1929) y finalmente Dziga Vertov, realiza en 1927 *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*.

La segunda variable "Film poetry como modelo analítico" aportamos una clasificación de representación propuestos por Sánchez-Biosca, basados en el modelo hermético-metafórico, narrative-transparente y analítico-constructivo. *Anémic cinéma* (1926) de Duchamp está considerada como una de las obras más emblemáticas del cine de vanguardia que junto a *Crossing the Great Sagrada* (1925) de Brunel y *Le Cinema au Service de L'Histoire* (1935) de Dulac, ambas realizadas a partir de descartes cinematográficos, instaurando la apertura cinematográfica hacia otros territorios. Y la última y tercera variable "Film como poesía dialéctica", se analizan una serie de obras y escritos que se posicionarán críticamente frente al cine de ficción, acordes con las vanguardias artísticas en de la de la década de 1920.

6. REFERENCIAS

- Bai, J. (2015). Film Poetry: the Theoretical Institution and Development in the Early Film Theories. International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2015). *Advances in Social Science Education and Humanities Research*, 23, 128-131.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Dulac, G. (1987). The Avant-Garde Cinema. P. Sitney, Adams, (ed), *The Avant-Garde Film*. New York: Anthology Film Archives.
- Eisenstein, S. (1959). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

- Elder, B. (2008): *Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the early Twentieth Century*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Germaine, D. (1994). *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris: Éditions de l'Avant-Garde.
- Kuleshov, L. (1947). *Tratado de la realización cinematográfica*, Buenos Aires, Futuro.
- Mitry, J. (1973). *Esthétique et psychologie du cinéma. I Les structures*, Paris: Ed. Universitaires, 163.
- Mitry, J. (1973). *Esthétique et psychologie du cinéma. II Les formes*, Paris: Ed. Universitaires, 163.
- Nichols, B. (2001). Documentary film and the modernist avant-garde. *Critical Inquiry*, 27(4), 580-610.
- Romaguera R. & Alsina H. eds (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra
- Turvey, M. (2013). *The filming of modern life: European avant-garde film of the 1920s*. Cambridge Ma: Mit Press.
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Salamanca: Capintán Swing Libros.
- Wall-Romana, C. (2013). *Cinpoetry: imaginary cinemas in French poetry*. Fordham University Press.

AUTORES

Virginia Villaplana Ruiz

Profesora doctora de Análisis de los discursos audiovisuales y Cine Documental en la Universidad de Murcia, Facultad de Comunicación y Documentación. Especialista en Estudios de Comunicación. Investigadora del Instituto de Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona (InCom-UAB). Las líneas de investigación que desarrolla se centran en el análisis del discurso en la comunicación. Es autora de los libros: *Cine infinito*, *Softfiction*. *Políticas de la visualidad en el cine de Chick Strand*, *El instante de la memoria* y coeditora del libro *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Forma parte de proyectos de investigación nacionales y europeos. En la actualidad desarrolla el proyecto de investigación SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas, financiado por el Museo Nacional Reina Sofía, Ministerio de Educación.

<http://orcid.org/0000-0001-5033-5325>

Pedro Ortuño Mengual

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Combina su labor docente, artística y de investigación con el comisario de exposiciones audiovisuales. Es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad*. Desde el 2006 viene comisariado el ciclo de exposiciones "Miradas al videoarte" en el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia. Su investigación cuestiona el papel de los medios de comunicación y su relación con las identidades transnacionales y periféricas. Ha participado como investigador e IP en varios proyectos de I+D relacionados con políticas de identidad y el cine/vídeo underground.

<https://orcid.org/0000-0002-9953-5739>