

Cine experimental

Título:

F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia

Autor/es:

Fernández Cuenca, Carlos

Citar como:

Fernández Cuenca, C. (1945). F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia. Cine experimental. (2):67-74.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42595>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FilmoTeca
de Catalunya

F. T. MARINETTI Y LOS PRIMEROS PASOS DEL CINE DE VANGUARDIA

P O R

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

SE suele fijar en 1917 el nacimiento del cine llamado de vanguardia. Es ese el año en que Viking Eggeling, pintor sueco vecindado en Alemania, realiza la primera de sus tres curiosísimas sinfonías visuales: la "Diagonalsymphonie", que no habría de proyectarse en público hasta 1925, por los mismos días de la prematura muerte de su autor. A Viking Eggeling se atribuye, merced a este breve film, la significación fundacional del cine absoluto (1). Sin embargo, Eugenio Ferdinando Palmieri afirma (2) que el cine de vanguardia es invención italiana, y no sólo por la nacionalidad de Riccioto Canudo, que en 1911 expresa en París y en francés—su lengua literaria—las bases estéticas del cine puro, sino más todavía por las anticipaciones de Bragaglia y por las realizaciones concretas de Marinetti.

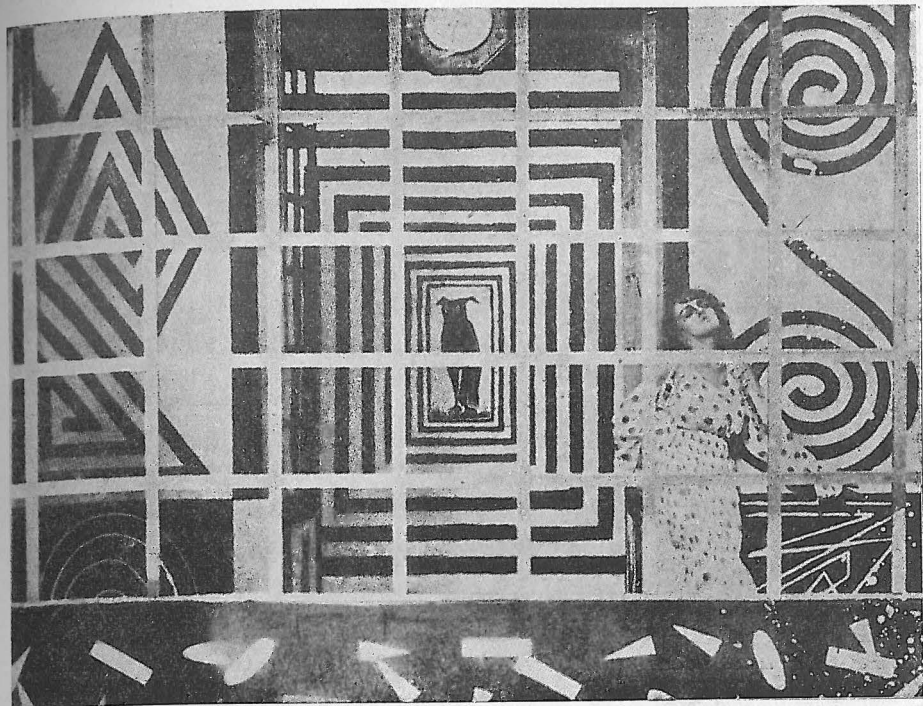
En 1911, coincidiendo con la publicación del trascendental "Manifiesto des Sept Arts", de Canudo (3), lanza Antón Giulio Bragaglia su libro "Fotodinámica futurista" (4), que es, además de una aguda teoría estética de la fotografía (5), un repertorio de tecnicismos para preparar "la edad de las imágenes que vienen". En el escrito de Bragaglia, ya militante de la recién fundada doctrina futurista, está la primera invocación para un cine nuevo. Invocación aún vacilante, aquejada de cierta timidez pese al idioma violento privativo de los futuristas; tardará cinco años—hasta 1916—en corresponder la violencia de las fórmulas propuestas al estilo del nuevo credo estético, ambicioso más que

ninguno, puesto que no se contentaba con la revolución de las letras y de las artes y perseguía la transformación total de las costumbres, propugnando incluso sensacionales reformas culinarias.

Filippo Tommaso Marinetti acaba de morir en Milán a los sesenta y ocho años de una vida intensa, consagrada a su apostolado estético, a su antiacademicismo que ni siquiera cedió cuando el régimen fascista —del cual fué en cierto modo precursor— le hizo académico de Italia. En 1909 dió Marinetti, desde las anchas columnas del "Figaro", de París, abiertas generosamente a toda palpitación literaria, su primer grito de rebeldía, al que siguieron otros muchos. Su actitud se precisaba en la condena a muerte del claro de luna, símbolo de todo el romanticismo trasnochado, de todas las concesiones fáciles, de todos los equívocos sentimentales que el siglo XIX asentó en los gustos de las gentes. Había que crear nuevos modos de expresión artística, con nuevas palabras si era preciso, con nuevos instrumentos musicales, con nuevas significaciones pictóricas.

La voz poderosa de Marinetti encontró en seguida adeptos y discípulos que la asimilaron, la propagaron, la llevaron a sus últimas consecuencias. Era la suya una doctrina contagiosa; así resultó que el mallorquín Gabriel Alomar, puesto a analizarla en su folleto "El futurismo" (6) llegó a compenetrarse con ella hasta concluir aceptando muchos de sus principios; quizás porque los anhelos del italiano latían sin definirse en las conciencias poéticas.

La denominación del futurismo no era en realidad exacta, como agudamente ha señalado Eugenio d'Ors (7). No podía serlo por cuanto quienes tomaban por lema el futuro, bebían su inspiración en fuentes maquinistas de plena actualidad en el mundo que les rodeaba: las locomotoras, el fonógrafo, el avión, la publicidad, incluso la doctrina de la violencia enunciada por Nietzsche y puesta en vigor por el sindicalista Sorel. Mas lo de menos era, naturalmente, el hombre; lo importante consistía en la densidad que tomaba el credo sustentado por la activa juventud que Marinetti supo congregar en su derredor. De 1909 a 1914, en que por primera vez se reúnen en volumen (8), fueron muchos los manifiestos y documentos anejos que Marinetti publicó, firmados por él solo algunos y con la colaboración de sus más destacados discípulos los restantes, que son la mayoría. Poco a poco fué ensanchándose el campo experimental de los futuristas; literatura, artes plásticas, música, coreografía, supieron de su inagotable avidez de dominio. El teatro fué en seguida uno de sus mejores elementos de ensayo y propaganda; las normas contenidas en el Manifiesto del Teatro Sintético Futurista se llevaron a la realidad por la audacísima compañía dramática que encabezaban los actores Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Nin-



Escenografía geométrica en "Perfido incanto", film de A. G. Bragaglia.



Un momento—estilización satírica del cine romántico al uso—de "Perfido incanto". Aparecen en él Thais Galizky e Ileana Leonidoff.



Marinetti vence a puñetazos a un pacifista (fotograma del primer film futurista italiano).



Deformación caricaturesca de Giacomo Balla (fotograma del primer film futurista italiano).

chi y Luigi Zoncada, que representaron por toda Italia, con frecuencia en ambientes tempestuosos, cerca de ochenta obras de los jóvenes comediógrafos futuristas. Otro Manifiesto marinettiano glorificaba la renovación de los espectáculos de variedades según las normas del rotundo movimiento. Y, por fin, le llegó al cine la hora de inscribirse en la órbita de las nuevas banderas.

Ya en el "Manifiesto delle parole in libertà" (1913) se expresaban, bajo el signo de la "Imaginación sin hilos", algunos conceptos que, avanzando sobre las aspiraciones fotodinámicas de Bragaglia, son claras anticipaciones de criterio cinematográfico. Se habla en ese manifiesto de las "metáforas condensadas", de las "imágenes telegráficas", de las "sumas de vibraciones", de los "nodos del pensamiento", de la "velocidad de las sensaciones"... Todo esto ha sido, años después, plena realidad que sólo el cine, y no las palabras en libertad propugnadas por Marinetti, podía traducir.

El "Primo manifesto per la cinematografia futurista" fué publicado en el número 9 de "L'Italia Furista", de Milán, correspondiente al 11 de septiembre de 1916 (9). Lo firmaban, con Marinetti, varios de sus colaboradores más destacados, escritores y pintores: Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti. Pero anterior a este manifiesto que, aunque declarado como primero, no tuvo sucesores, es una frustrada tentativa de Marinetti para llevar a la pantalla su credo. La única noticia que de esta salida inicial he encontrado procede de Bardèche y Brasillach (10), según los cuales en el mes de junio de 1914, y en Francia, comenzó Marinetti, con la colaboración de Valentine de Saint-Point, un film futurista que la guerra dejó inacabado. "En él—agregan los cronistas—los decorados y los trajes, concebidos según la estética cubista, situarían al espectador en un mundo enteramente inventado, como el mundo de los pintores, el mundo de los músicos."

La existencia de ese film comenzado, cuyo negativo, por desdicha, supongo que se habrá destruído, fija definitivamente la fecha de alumbramiento de la vanguardia cinematográfica. La cuestión no limita su interés a la cronología del cine, sino que también aclara la trayectoria estética del mundo de la pantalla. La significación vanguardista dada generalmente a esta escuela de cine puro, al margen de toda apetencia comercial, ha producido cierta confusión; incluso fué negada por algunos a los que se consideraba participantes de sus normas de independencia rabiosa. Uno de éstos, Marcel L'Herbier, a quien se calificó de cubista por la escenografía, la composición y el ritmo de su film "La inhumana" (1924), sobre todo en las escenas del laboratorio y de la huida en automóvil, rechazó con energía tal epíteto y añadió (11), ampliando

su actitud, que sólo se podía llamar de vanguardia a las tentativas que hacían avanzar al cine. La vanguardia, según L'Herbier, está en todos los cineístas que quieren hacer obra de calidad, obra que influya para el mejoramiento artístico de los medios expresivos del cine.

Pero el cine de vanguardia, como floración específica de un grupo desdeñoso de la anécdota dramática, existe, ni más ni menos que existe la poesía de vanguardia y la pintura de vanguardia. Lo que en las letras y en las artes plásticas representan todos los "ismos" engendrados desde el modernismo novecentista, tiene su equivalencia en el cine; su equivalencia y su finalidad. Se trata de una inquietud agudizada en los años de la otra gran guerra, cuando grupos de artistas de todos los países buscaron procedimientos radicales para romper con especies decadentes, si no del todo degeneradas. En poesía, por ejemplo, se proclamaba el reinado de las palabras en libertad, la arritmia, el simultaneísmo y otras fórmulas más o menos audaces (12), como purgante que librara a la lírica de la indigestión producida por tantas rimas y tantos ritmos melosos, empalagosos, artificiales. Y en pintura, el cubismo (13) era la lógica reacción contra el tópico de los cuadros de historia, contra la labor intoxicada por un academicismo desolador. La verdad es que nuestros mejores poetas de hoy no serían posibles sin el ultraísmo (peculiaridad española) y todas las demás violentas roturas con una vigencia de lugares comunes, para volver a las fuentes puras de la poesía eterna.

En el cine se produjo un movimiento análogo, aunque su justificación resulta bastante endeble. Puesto que la cinematografía era aún un arte naciente, no cabían en ella el tópico ni apenas el lugar común. Había, sin embargo, exigencias comerciales imponiendo criterios serviles a las películas. Se buscaba el éxito en el título popular, en la fácil concesión al público; quienes arriesgaban su dinero en manos de un director, sobre todo en Europa, querían asegurarse hasta la saciedad de que todo iría bien, sin importarles un bledo las consideraciones artísticas más elementales. El folletín sentimentaloides estaba a la orden del día; los espectadores tenían que llorar o reír y salir complacidos del feliz desenlace; importaba más la adhesión de las porteras que la de los intelectuales.

Frente a esta actitud surgió la de los teóricos del cine, secundados en seguida por algunos realizadores valientes. También ellos querían desintoxicar al público, y a los productores en consecuencia. Había que perseguir el arte por el arte, usar del cine aquellas posibilidades únicas, inaccesibles a cualesquiera otros medios de expresión (14). En el "Manifiesto" de Marinetti se enuncian por primera vez con un criterio hasta cierto punto orgánico los puntos fundamentales del nuevo cine.

“El cinematógrafo—afirman los futuristas—es un arte por sí mismo. El cinematógrafo no debe copiar al teatro.” Y claman, con la imprecación solemne de la frase en mayúsculas: “HAY QUE LIBERAR AL CINEMATOGRAFO COMO MEDIO DE EXPRESION”. Y pasando de las generalidades a las exigencias inmediatas, proponen las catorce normas que nutrirán los films futuristas: 1.^a, analogías cinematografiadas, usando como vocabulario el Universo; 2.^a, poemas, discursos y poesías cinematografiadas, haciendo pasar por la pantalla todas las imágenes que los forman; 3.^a, simultaneidad y compenetración de los tiempos y de los lugares diversos cinematografiados, dando en el mismo “instante-cuadro”—aún no es usual la palabra “fotograma”—dos o tres visiones diferentes, una junto a otra; 4.^a, ensayos musicales cinematografiados (disonancias, acordes, sinfonías de gestos, hechos, colores, líneas); 5.^a, estados de ánimo; 6.^a, ejercicios cotidianos para librarse de la lógica cinematografiada; 7.^a, dramas de objetos; 8.^a, escaparates de ideas, de sucesos, de tipos, de objetos, etc.; 9.^a, congresos, “flirts”, risas y matrimonios cinematografiados; 10.^a, reconstrucciones irreales del cuerpo humano; 11.^a, dramas de desproporciones cinematografiadas; 12.^a, dramas potenciales y planos estratégicos de los sentimientos; 13.^a, equivalencias lineales plásticas, cromáticas, etc., de hombres, mujeres, acontecimientos, pensamientos, música, sentimientos, peso, olores, rumores; 14.^a, palabras en libertad en movimiento cinematográfico, como tablas sinópticas de valores líricos, dramas de letras humanizadas y animalizadas, dramas ortográficos, dramas tipográficos, dramas geométricos, sensibilidad numérica, etc. Y como resumen de estos catorce puntos esenciales del nuevo mensaje de la pantalla futurista, el Manifiesto expresa esta fórmula:

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + susurro + arquitectura + teatro sintético = Cinematografía futurista.

Tal es el desmedido programa propuesto por Marinetti y sus camaradas en 1916. La mayoría de esos catorce puntos fué realizada en ensayos de cine puro por artistas de muy varia procedencia; sobre todo, los alemanes Hans Richter y Walter Ruttmann, el francés Henri Chomette, el italiano Alberto Cavalcanti, el inglés Man Ray... Otras quedaron inéditas. Y muy pocos de estos postulados se ensayaron siquiera por los mismos futuristas. Pues, en realidad, tan sólo he podido conseguir datos concretos de tres films concebidos según el plan de Marinetti. Los dos primeros, de los que Jacopo Comin da curiosas noticias (15) datan del mismo año que el Manifiesto; el tercero, “Velocità”, es muy posterior.

Uno de los firmantes del Manifiesto, Arnaldo Ginna, hizo en 1916 el

primer film futurista, que desarrolla especialmente el número 8 del programa; es, ante todo, en su escaso metraje, como un noticiero ideológico de la actualidad futurista, con cierto sentido polémico, que se traduce en la deformación caricaturesca y en la exaltación del vigor físico; un cuadro presenta la tertulia de los futuristas más destacados en torno a las mesas de un café; otro alude a la simbólica diferencia entre el dormir del "pasatista" y el del futurista, alerta éste e inconsciente aquél.

Pero mucho más interesante que ese primer film es el que en el mismo año realizó Antón Giulio Bragaglia, el creador de la Fotodinámica futurista, con el título de "Perfido incanto"; el feliz resultado artístico de esta cinta valió a Bragaglia el requerimiento de Pirandello para que le ayudase al frente de su compañía teatral; así entró en el mundo de los escenarios el futuro fundador del importantísimo Teatro de los Independientes.

"Perfido incanto" fué financiado por Emidio de Medio, acaudalado simpatizante del movimiento futurista. El argumento era de Bragaglia y el propio De Medio; Bragaglia y Riccardo Cassano, que sirvió también de ayudante de dirección, hicieron el guión técnico; el pintor Enrico Prampolini concibió los atrevidísimos decorados y en la interpretación, junto a algunos actores experimentados en las películas italianas de su tiempo, destacaron dos muchachas, rusas ambas, que hacían su primera aparición ante la cámara: Thais Galitzky e Ileana Leonidoff; esta última despuntó en seguida como bailarina notable. "Mi primer film —ha explicado años después Bragaglia (16)— fué rítmico, eurrítmico, geométrico, en torno a una trama humana estilizada y conservada a través de composiciones, superposiciones y trucos del cine de todas clases." Lo fundamental de la cinta como ambición era la búsqueda de una escenografía fotográfica, para lo cual se usaron, quizás por primera vez en el mundo, numerosos objetivos e incluso se fotografió la realidad a través de espejos cóncavos y convexos, sistema que luego se ha prodigado mucho en el cine de vanguardia y también en el cine decididamente comercial, sobre todo para lograr sensaciones de pesadilla o de embriaguez.

El tercer film futurista que conozco es, según mis recuerdos, bastante posterior a éstos, a juzgar por sus calidades fotográficas. Se titula "Velocità" y fué proyectado en Madrid en una sesión de Cine-club (17). Pero su interés resulta muy relativo, porque sus audacias de exaltación dinámica quedaban por debajo de otras producciones del mismo género; por ejemplo, "Les jeux des reflets et de la vitesse", de Henri Chomette (1926).

Del recuento de esta parva labor se desprende que al futurismo le

faltaron hombres capaces de acometer y desarrollar seriamente una labor cinematográfica. Bragaglia, triunfador con "Perfido incanto", pudo ser el paladín del cine futurista, de no ganarle total y definitivamente el teatro, al que daría ideas de subido interés renovador. El extenso y prometedor repertorio de temas a desarrollar contenido en el Manifiesto quedó sólo, por lo que al futurismo se refiere, como un documento histórico de mucho valor, pero a merced de que lo cumplieran en su mayor parte los que nunca figuraron en las huestes que Marinetti acaudillaba. De ahí que se olvide, al estudiar las peripecias, los aciertos y las desviaciones del cine llamado de vanguardia, que su génesis está fijada, y muy por lo menudo, en el "Primo Manifiesto per la Cinematografia futurista" que Filippo Tommaso Marinetti escribió y publicó en 1916, un año antes de que Viking Eggerling desarrollara en su "Diagonalsymphonie", como después en la "Horizontal" y en la "Vertical" algunos de los principios más difíciles de cuantos el texto italiano proclamaba.

NOTAS AL TEXTO

(1) Vid. L. Moholy-Nagy: "Malerei, Photographie, Film". München, Albert Langen Verlag, 1925; página 16. Véase también el número 5-6 de la revista "Film", dirigida por Hans Richter, Berlín, 1926.

(2) "Vecchio cinema italiano", Venezia Zanetti, editore, 1940; página 160.

(3) Canudo: "L'usine aux images", avec une préface de Fernand Divoire. Paris, Etienne Chiron, éditeur, 1927; páginas 5-8.

(4) Roma, Edizioni Nalato.

(5) No es, aunque así lo afirma Jacopo Comin, la primera teoría estética de la fotografía; la precede por lo menos, y de ésta no he encontrado antecedentes, la desarrollada por Robert de la Sizeranne ("La photographie est-elle un art?") en "Les Questions Esthétiques contemporaines", Paris, Librairie Hachette et Cie., 1904; páginas 147-212.

(6) Incluido, en versión castellana, en el volumen de ensayos "Verba".

(7) "Marinetti y el futurismo", en el "Novísimo glosario" del diario "Arriba" del 7 de diciembre de 1944.

(8) "Manifesti del Futurismo", Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. Existe una excelente traducción española, de Germán Gómez de la Mata y Hernández Luquero: "El futurismo", Valencia, Sempere, S. A.

(9) Recogido íntegro en el volumen de Luigi Chiarini y Umberto Barbaro "Problemi del Film", Roma, Edizioni di "Bianco e Nero", 1939; páginas 21-25.

(10) "Histoire du Cinéma", Paris, Les Editions Donoël et Steele, 1935; páginas 101-102.

(11) Entrevista de Maurice Bourdet con Marcel L'Herbier, en la revista "Ciné-Miroir", Paris, 15 de agosto de 1926.

(12) Se encontrarán información y documentación copiosas sobre estos movimientos en el libro de Guillermo de Torre: "Literaturas europeas de vanguardia", Madrid, Caro Raggio, editor, 1925. Figura en el volumen un curioso

apéndice, titulado "Cinegrafía", que alude a las influencias literarias en algunos films franceses.

(13) En el libro de Ramón Gómez de la Serna "Ismos" (Madrid, Biblioteca Nueva, 1934) hay interesantes noticias anecdóticas y una aguda interpretación de éste y otros fenómenos revolucionarios en las artes plásticas.

(14) Se puede leer con fruto, a este respecto, el libro clásico de Louis Delluc: "Photogénie", Paris, De Brunoff, 1920.

(15) Jacopo Comin: "Appunti sul cinema d'avanguardia", en el cuaderno 1.º de "Bianco e Nero", publicación del Centro Sperimentale di Cinematografia. Roma, 31 enero 1937; páginas 6-33.

(16) Documento transcrito por Jacopo Comin en su trabajo citado, página 11.

(17) Sesión de "Proa-Filmófono" celebrada en el cine de la Opera, el 13 de mayo de 1933. El programa no contiene otra indicación útil que el título del film.

