

La determinación social de la imagen cinematográfica en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética

The Social Determination of the Cinematic Image in the Art of the First Avant-Garde. Gerardo Diego and Joris Ivens, a Case of Filmic-poetic Analogy

EVA MARÍA MARTÍNEZ MORENO

Universidad de Córdoba. Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Departamento de Ciencias del Lenguaje. Facultad de Filosofía y Letras, Plaza del Cardenal Salazar, 3, 14071 Córdoba, (España)

Dirección de correo electrónico: z52marme@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8044-217X>

Recibido: 15-1-2021. Aceptado: 26-2-2021.

Cómo citar: Martínez Moreno, Eva María, “La determinación social de la imagen cinematográfica en el arte de la Primera Vanguardia. Gerardo Diego y Joris Ivens, un caso de analogía fílmico-poética”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 63-100, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.63-100>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.63-100>.

Resumen: El presente artículo señala la determinación social de la imagen cinematográfica como causa directa de la analogía entre las diferentes artes durante el periodo de la Primera Vanguardia. En particular, se profundiza en la reciprocidad expresiva del Cine y la Poesía Nueva que confirman numerosas aportaciones teóricas y prácticas, como las del poeta ultraísta Guillermo de Torre o las del cineasta surrealista Luis Buñuel. Asimismo, se demuestra la conveniencia de aplicar los conceptos de *cine-ojo* (1919) y *cine-verdad* (1922), del director ruso Dziga Vértov, y el de *cine mental* (1989), del escritor italiano Italo Calvino para explicar los fundamentos estéticos y poéticos de esta ósmosis, que la lectura comparada final del poema creacionista “Lluvia” del español Gerardo Diego y la película homónima del holandés Joris Ivens demuestra.

Palabras clave: sociedad; primera vanguardia; imagen cinematográfica; cine; poesía.

Abstract: This article points out the social determination of the cinematic image as a direct cause of the analogy between the different arts during the period of the First Avant-Garde. In particular, it delves into the expressive reciprocity of Cinema and New Poetry confirmed by numerous theoretical and practical contributions, such as those of the ultraist poet Guillermo de Torre or those of the surrealist filmmaker Luis Buñuel. Likewise, the convenience of applying the concepts of *cinema-eye* (1919) and *cinema-truth* (1922), by the Russian director Dziga Vértov, and that of

mental cinema (1989), by the Italian writer Italo Calvino to explain the aesthetic foundations and poetics of this osmosis, which the final comparative reading of the creationist poem “Lluvia” by the Spanish Gerardo Diego and the film of the same name by the Dutch Joris Ivens shows.

Keywords: society; first avant-garde; cinematic image; cinema; poetry.

INTRODUCCIÓN

A pesar de la distancia geográfica que los separaba, en 1929 el cineasta holandés Joris Ivens rueda su película experimental *Regen* (*Lluvia*) en la que hoy podemos hallar evidentes resonancias estéticas y poéticas con el poema del mismo título compuesto por el autor español Gerardo Diego en 1922 dentro de su libro creacionista *Manual de espumas* (1924). Por tanto, debemos preguntarnos: ¿qué circunstancias propiciaron esta confluencia?

Sin duda, pudo ser determinante lo que Rodríguez de la Flor (2009: 59) denomina *imagocentrismo*, la llegada de la *civilización de la imagen* a Europa que influyó prioritariamente “en el cambio decisivo de la relación del sujeto respecto al campo visual social que se produjo a finales del siglo XIX, cuando masas urbanas e imágenes entraron en un estado de mutua fruición” (Rodríguez de la Flor, 2009: 26). Rodríguez de la Flor (2009: 15) parte del concepto *iconic turn* [*giro visual*, trad. nuestra] que K. Moxey (2008) había desarrollado con anterioridad y subraya también el cambio de la cultura escrita¹ a la “cultura visual” (Mirzoeff, 2003) que trae consigo la transformación del “paradigma cognitivo social dominante” y, consecuentemente, de la “ficción dominante” (Rodríguez de la Flor, 2009: 67).

Las imágenes móviles del recién nacido cinematógrafo, que mostraban los avances de la cámara fílmica respecto a su predecesora, la fotografía, formaban parte de esa atmósfera sociocultural. Refiriéndose a España, Sánchez Biosca afirma:

[...] el cine se respira en el ambiente y resulta de todo punto imposible zafarse de su influencia: los cómicos americanos, las películas musicalizantes y poéticas francesas, el expresionismo alemán y el montaje soviético participan o incluso conforman la vida cotidiana de muchos poetas y narradores españoles durante los años veinte” (Sánchez Biosca, 1998: 400).

¹ La escritura había imperado desde el siglo XV con la invención de la imprenta.

Por ello, no es de extrañar que el crítico húngaro de cine Béla Balázs, en su obra *El hombre visible o la cultura del cine* (2013), enfrente la cultura de la visibilidad a la cultura de la palabra y que el cineasta francés Abel Gance exclame “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!” (1927) (Romaguera y Alsina, 1989: 454-464). En esas décadas se pasa de la sociedad de la escritura a la sociedad de la imagen, lo que condiciona el cauce de expresión del individuo y, por consiguiente, de los artistas.

Naturalmente, este dominio de lo visual tiene una conexión evidente con la modificación de la forma de vida que las urbes modernas habían suscitado. La masa anónima —que Ivens recrea visualmente en su película con una toma cenital y luego en picado del manto negro de paraguas que ocupa toda una avenida de la ciudad de Ámsterdam (6:58-7:18)—, su rutina acelerada -contagiada por la proliferación de las máquinas— y la objetualización y cosificación -provocados por el capitalismo— demandan una nueva cultura de amplio espectro y rápido consumo. Por ello, las nuevas imágenes surgidas en la ciudad moderna serán cinemáticas, es decir, estarán sometidas al movimiento, temporalidad y ritmo veloz que caracteriza este espacio social, lo que exigirá un receptor activo, con nuevos hábitos perceptivos, ya que tendrá que saber mirar de manera móvil, desde múltiples puntos de vista, para poder captar todo lo que se ofrece a su visión.

En este contexto, J. A. Ramírez considera que era lógico que naciera un “género híbrido entre el estatismo de la fotografía y la movilidad «en tiempo real» del cine” (Ramírez, 2009: 185) con una estética y poética, asentadas en la imagen, que los distintos modos de expresión compartieron. Sánchez Vidal lo confirma: “la imagen era un elemento común a las artes plásticas, al cine, a la poesía y la literatura, en general” (Sánchez Vidal, 1999: 345). Por ello, Alcantud afirma que en el periodo de la Primera Vanguardia:

[...] se mantiene el principio de «traductibilidad» de las artes que instauró el *ut pictura poiesis*, pero se desplazan las razones [...] La «traductibilidad» no remite a las maneras de tratar una historia, sino a la analogía entre las formas del lenguaje. Por eso la metáfora se convierte, como analogía entre los lenguajes, en el principio mismo de lo poético (Alcantud, 2014: 34).

Numerosas manifestaciones teóricas y prácticas testimonian esta rica analogía, pero por cuestiones de espacio en este trabajo solo nos ocupamos de las similitudes del Cine y la Poesía Nueva en lo que a la imagen se

refiere, que ejemplificamos con la lectura comparada el poema “Lluvia” de G. Diego y el filme homónimo de J. Ivens.

Gracias a este elemento vinculante, comprendemos que los cineastas y poetas europeos de comienzos del siglo XX, incluso los alejados espacialmente como Diego e Ivens, pudieran coincidir en la estética y poética elegida para sus obras.

De la película de Ivens, compuesta con posterioridad al poema de Diego, no tenemos ningún dato que nos permita conjeturar que estamos ante un caso de *reescritura* del poema de Gerardo Diego² en los términos en que Pérez Bowie entiende este concepto, es decir, como obra en la que el autor vierte “su propia subjetividad y los condicionamientos del momento histórico en el que vive, lo que implica, además, la adecuación a planteamientos éticos y estéticos distintos de los del texto de partida” (Pérez Bowie, 2015: 20), sino que, por el contrario, Ivens crea una *sinfonía visual urbana* idéntica a la de Diego.

Tampoco, desde una perspectiva semiótica, la película de Ivens puede considerarse un *hipertexto* del poema de Diego (que sería el *hipotexto*, texto de partida, según Genette (1989)), pues el cineasta holandés no realiza ningún injerto del poema del español en su obra. Por eso, únicamente podemos hablar de *analogía*, es decir, el filme de Ivens nos trae a la memoria elementos del poema de Diego, pero no toma su obra como referente. La causa de esta semejanza es que ambas obras están determinadas por la misma coordenada sociohistórica: el ya referido dominio cultural de la imagen cinemática en la floreciente urbe moderna de los primeros años del siglo XX.

Las palpables relaciones de intertextualidad entre ambas obras, tanto en el plano formal como de contenido, son las que nos ha llevado a plantear su lectura comparada para corroborar la ósmosis entre el Cine y la Poesía Nueva del periodo de la Primera Vanguardia.

Para ello, en un primer momento, desde un enfoque pragmático, exponemos las teorías estéticas, así como las prácticas poéticas que la confirman y, seguidamente, concretamos las correlaciones discursivas de ambas obras en la lectura comparada final. Los paralelismos compositivos permitirán certificar que, además de una manifiesta correspondencia temática que el título refleja, estas obras comparten también los

² De hecho, Ivens no pisa suelo español hasta 1937 para filmar su película sobre la Guerra Civil *Tierra de España*, para la que Hemingway escribió los textos.

procedimientos de construcción de la imagen cinematográfica característica del momento sociohistórico y cultural que les unía.

Como se verá, el arte cinematográfico y la nueva poesía, por ser hijos de la misma edad y tener una fundamentación sociocultural común, tratan la imagen cinematográfica desde parámetros estéticos y poéticos idénticos.

1. EL POEMA CINEMÁTICO “LLUVIA” (1924), DE G. DIEGO

En primer lugar, nuestra elección del poeta español G. Diego parte de la opinión de un anónimo del “Noticiero” del periódico quincenal más cinematográfico de la época *La Gaceta Literaria* (Madrid, núm. 24, 15 dic, 1927: 5), quien retóricamente se pregunta:

De todos los poetas, ¿no es el creacionista el que se halla más cerca de lo fotogénico, el de poesía más cinegráfica? Sus versos actúan por grandes planos como el cine. Cójase si no un poema, pónganse números de orden delante de cada verso y lo habremos transformado en *scenario*.

Téngase en cuenta que por entonces el vocablo inglés *scenario* poseía la doble acepción de “argumento” y “guión”. A continuación, el anónimo cita al poeta chileno Vicente Huidobro, padre del creacionismo,³ como el ganador, con su novela visual *Cagliostro*, de un concurso de *scenarios* celebrado en Nueva York.

En el panorama español, según numerosos estudios, el poeta G. Diego era por aquellas décadas el discípulo más ejemplar del creacionista V. Huidobro⁴.

Como otros muchos jóvenes artistas españoles, Diego descubrió en primera persona los presupuestos estéticos del creacionismo gracias a la conferencia que Huidobro pronunció en el Ateneo de Madrid en 1921,⁵ titulada “Estética moderna”, aunque con anterioridad, en 1918 y 1919, el chileno ya había estado en España y contactado con los artistas más

³ Es conocida la enconada disputa entre el poeta chileno y el francés Pierre Reverdy por la paternidad de esta vanguardia, a raíz de la entrevista que el último concedió al periódico *El Liberal* de Madrid en la que se atribuía su creación, aunque en sus inicios ambos habían colaborado estrechamente para su difusión en la revista *Nord-Sud* (1917-18) fundada por el francés y financiada por el chileno en sus diez primeros números.

⁴ Con quien además entablaría una larga y sincera amistad.

⁵ Su estancia en la capital de España duró cinco meses, de julio a noviembre. Posteriormente, el texto de la conferencia se publicó como prólogo de su libro *Temblor del cielo* (1931).

interesados en su nueva estética⁶. Además, en ese mismo año, se publica en Madrid el primer número de su revista “Creación. Revista Internacional de Arte”, lo que sirvió para propagar aún más sus principios estéticos. Por último, en agosto de 1922, G. Diego visita a Huidobro en París y tiene ocasión de conocer también de cerca a los paladines parisinos de este movimiento.

Pero ¿por qué elegimos en concreto un poema de su libro *Manual de Espumas* (1924) y no de cualquier otro libro creacionista de G. Diego?⁷ La razón estriba en que fue el que compuso inmediatamente después de regresar de su estancia parisina, imbuido por la estética creacionista que el anónimo del “Noticiero” consideraba la más cinegráfica.

En cuanto a la composición seleccionada, “Lluvia”, este poema presenta además varios rasgos que llaman poderosamente la atención.

En primer lugar, la disposición de sus versos, que no posee la novedosa tipografía de espacios en blanco de los restantes poemas del libro con la que Diego hubiera podido resaltar fácilmente la dimensión visual de la lluvia en consonancia con la primacía concedida a la visualidad en aquel tiempo. Precisamente, el poeta francés G. Apollinaire, queriendo alcanzar los valores visuales de la pintura cubista, había creado sus famosos caligramas en el libro *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre 1913-1916*, que recuerda la tradición griega y latina de los *technopaignia*. Coincidentemente, compone uno titulado “Il pleut” (“Llueve”), publicado antes en la revista *SIC*, núm. 12, de dic. de 1916, donde individualiza las letras y las coloca verticalmente en líneas inclinadas para figurar la caída de las gotas de lluvia. Sin embargo, G. Diego prefiere para su poema de igual título una estructura estrófica clásica, regular. ¿Por qué? Como veremos más adelante estaba justificado estéticamente.

⁶ Según Torre (1971: 529), Huidobro estuvo en Madrid en el verano de 1918 transmitiendo las innovaciones poéticas de su libro en francés *Horizon Carré* (1917) y aprovechó para imprimir en la capital de España sus siguientes obras en castellano, *Poemas árticos* (1917-1918) y *Ecuatorial* (1918), y en francés, *Tour Eiffel* (1918) y *Hallalí* (1918). En 1919, vuelve a Madrid solo para presentar en la tertulia de Rafael Casinos-Assens en el Café Colonial los versos que llevaba escritos del siguiente poemario *Altazor* (1931).

⁷ Con esta misma estética creacionista, Diego compone también otros libros: *Imagen* (1922), *Fábula de Equis* y *Zeda* (1932), *Romances adrede* (1932), *Limbo* (1951) y *Biografía incompleta* (1953), ampliado en la reedición de 1967 e incrementado con “Biografía continuada” en el volumen *Poesía de creación* (1974).

De otra parte, también es significativa la selección del objeto de la naturaleza de este poema: la imagen de la lluvia. ¿Por qué Diego la elige? ¿Es una imagen propicia para reflejar la nueva forma de vida, dinámica y visual, de la ciudad moderna? Debemos tener muy presente que Ivens escogerá años después la misma imagen. ¿Tuvieron una motivación común? De hecho, Diego introdujo el motivo del agua en otras composiciones de este mismo libro, como “Rima” y “Canción fluvial”. ¿Pudo influirle el ritmo y temporalidad de la imagen del cinematógrafo entonces en boga? Si es así, ¿por qué vía pudo llegar a la poesía de Diego el proceder del arte cinematográfico?

Todas estas incógnitas justifican sobradamente nuestra elección del poema “Lluvia” para el estudio comparado que este trabajo propone.

1. 1. Orígenes fílmicos de la poesía de G. Diego

Según los datos que seguidamente recogemos, el camino de acceso de G. Diego a las técnicas cinematográficas pudo ser múltiple: de una parte, sus contactos con el cubismo, vanguardia principal de esa época que estaba muy relacionada con el séptimo arte;⁸ de otra, el perspectivismo de aquellas décadas, sobre el que el filósofo español José Ortega y Gasset había reflexionado en el ámbito español en su obra *El tema de nuestro tiempo* (1923); también, pudo contribuir su conexión con otra arte, la Música y, por último, sus conocimientos y vivencias en primera persona como mero espectador de cine, arte en esplendor en ese periodo.

Para constatar la primera vía, son decisivas las palabras del propio Diego sobre su libro *Manual de espumas* en *Versos escogidos* (1970). Diego se refiere a su relación con el creacionismo y, en concreto, a los artistas cubistas de distintas artes, con quienes se relacionó y a quienes tuvo como modelo para componer esta obra:

Manual de Espumas es mi libro clásico dentro de la poética creacionista. Largas conversaciones con Vicente Huidobro y Juan Gris, y además con María Blanchard, Léger y otros artistas, críticos y poetas en el París de aquel año hicieron posible que yo aprendiese cuanto necesitaba.

⁸ Así lo han demostrado destacados estudios sobre las relaciones del cine y la pintura cubista, como los de Bonitzer (2007); Fernández Cuenca (1971); Gómez Gómez (ed.) (2011); Ortiz y Piqueras (1995); Rose (ed.) (2007); Sánchez-Biosca (2004); Sánchez Vidal (2002: 317-339); Wild (2015) o Zumalde Arregi (2011: 143-166).

[...], *Manual de Espumas* es [...] mi cancionero más ortodoxo dentro del movimiento creacionista, y también el más próximo a la pintura cubista (Diego, 1970: 376).

Y, en efecto, a juicio de René de Costa, el creacionismo de Huidobro (admirador del cubismo y del séptimo arte y referente creador de Diego) es “su manera personal de llamar al cubismo literario” (Costa, 1984: 14) de Reverdy y otros poetas, a quienes el chileno había conocido en París. Huidobro viajó a la capital francesa y residió en ella en el periodo de mayor efervescencia imaginística. En esos años, se produjeron filmes experimentales de tendencia cubista y las obras de pintores como Picasso, Braque, Gris o Léger se llevaban la palma de las novedades vanguardistas.⁹ A este respecto, Costa destaca el comentario de Juan Gris sobre la evolución de la poesía de Huidobro hacia la esencia del cine, la imagen en movimiento: “[...] mientras el poeta abandonaba la idea del poema pictórico a la manera del “Paysage” por su carácter esencialmente estático, comenzó a cultivar un nuevo tipo de dinamismo textual” (Costa, 1984: 82).

Consecuencia de todo ello es el poema “Film” (1924) de Huidobro (2003: 664) cuyo título, personajes y género señalan claramente el influjo que, como espectador, recibió de los *western* norteamericanos de moda en aquellos años.¹⁰

Por tanto, aunque Diego, como otros muchos cubistas, no reconociese expresamente la huella del cine en su poesía, su mención al pintor Fernand Léger es clave para conjeturar ese rastro, del que tal vez no era consciente, porque este destacado representante del cubismo se adentró en el mundo del cine con su filme *Ballet Mécanique* (1924), dato que precisamente lleva a Guillermo de Torre a plantear la existencia de un cine cubista en su artículo “Cinema” (*Revista de Occidente*, núm. 12, 1926). Antes lo habían hecho otros artistas de su círculo, como el poeta Paul Cendrars, que se unió al cineasta Abel Gance para crear la serie *La Roue* (1921-22), que registraba el discurrir de la vida cotidiana, y Marcel Duchamp, que compartió con Man Ray el filme *Anémic Cinéma* (1920).

⁹ Su novela visual *Cagliostro*, ya citada, —que según el anónimo del “Noticiero” de *La Gaceta Literaria* mereció 10.000 pesos por su sentido fotogénico en un concurso de *scenarios*—, fue resultado de este interés de Huidobro por lo fílmico. De hecho, tenía planeado realizar un futuro filme basado en ella.

¹⁰ El poema de Huidobro dice así: “*Cow-boy* en las miradas et el *Far West* [...] / *Cow-boy* del ojo mi vehículo / Promesa de río en el primer acto / *Cow-boy* que empuja en el crepúsculo [...]” [Traducción nuestra].

Por otro lado, Diego reconoció la filiación teórica del cubismo pictórico y la estética creacionista en su artículo “Devoción y meditación de Juan Gris” (*Revista de Occidente*, 50, 1927). En nuestro trabajo veremos que el nexa del cubismo y del cinematógrafo no reside solo en el valor otorgado a la imagen cinemática como mecanismo compositivo central, sino también en su tratamiento poiético paralelo, que se fundamenta en la movilidad y el dinamismo característicos de la ciudad moderna y en la descomposición de la visión en múltiples planos y puntos de vista como consecuencia de estos.

Recordemos que en 1907 había aparecido el cuadro emblemático de la vanguardia cubista, *Las señoritas de Avignon* de Picasso, que mostraba la renovación de la percepción de aquellos años. De ahí que el filósofo francés Henri Bergson, en su libro *La evolución creadora* (1973), señale la decisión estética del nuevo arte de construir obras que son continuos de imágenes fragmentadas. De esta manera habían procedido Léger y los cineastas referidos anteriormente en sus filmes experimentales, fragmentando los objetos y dotándolos de movimiento y ritmo a través de la asociación gradual de imágenes por su correlación o parecido formal, *raccords* cinematográficos que les daban la necesaria continuidad. Diego se refiere a ellos con el sinónimo equivalente en la pintura cuando explica su proceso de creación de *Manual de espumas* (1924):

Los «rapports», las gradaciones desde el tema u objeto de la naturaleza hasta su transfiguración en unidad y calidades autónomas plásticas y cromáticas ya en sentido abstraedor, ya por el concretador si se partía de lo geométrico, me abrían cada día inéditas perspectivas (Diego, 1970: 376).

Por eso, Léger incluye en su filme *Ballet Mécanique* (1924) un homenaje a Charlot, representante principal del cine mudo en el que este proceder es su seña de identidad.

Y, antes de su estancia en París, ¿conocería Diego la estética cubista conectada con la imagen del cine?

Muy posiblemente sí, puesto que en 1912 las Galerías Dalmau de Barcelona habían organizado una muestra de los principales pintores cubistas franceses (Duchamp, Gleizes, Metzinger, Léger y Gris) que fue noticia en la prensa española.

En cuanto a la segunda vía, G. Diego, en su temprano artículo “Posibilidades creacionistas” (*Cervantes*, oct. 1919), señala también la unión de su poesía con otra arte emparentada con el arte fílmico, la Música,

a través de lo que él denominó *imagen múltiple* y que explicó en su prólogo a la parte así titulada de su libro creacionista *Imagen* (1922):

Imagen múltiple. No reflejo de algo sino apariencia, ilusión de su propia imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entraña. Todo superficie, porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica (Diego, 1919: 170).

De ella dijo Diego: “Es también, y exactamente, la Música...” (Diego, 1919: 170). Cuando Diego describe cómo compone sus versos de *Manual de espumas* durante su estancia en París mientras escuchaba a los pintores cubistas, confiesa: “[...] yo pensaba siempre en mi música y en mis músicos, y traducía mentalmente los términos plásticos a vocabulario temporal y sucesivo que por serlo era más idóneo para «componer» poesía” (Diego, 1970: 376). Esta conexión que Diego establece entre la Música y la Poesía le acerca también al proceder cinematográfico si tenemos en cuenta que el cineasta francés Germaine Dulac, en su obra *Las estéticas. Las trabas. La cinematografía integral* (1927), definió el arte filmico como “música de los ojos”, ya que el componente esencial de la imagen cinematográfica de aquellos años es el ritmo que se consigue enlazando las imágenes en el proceso de montaje.

Precisamente, dos años antes, otro crítico francés, Léon Moussinac, en *Naissance du cinema* (1925), había utilizado la expresión *poema cinegráfico* para describir el cine poético de vanguardia como aquel que poesía un doble ritmo: el interior, propio de las imágenes, y el exterior, de toda la obra. Por todo ello, el ultraísta Guillermo de Torre (1921: 98-99), el mejor poeta y crítico de la vanguardia en España, cita a ambos críticos franceses en su ensayo “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones” (*Cosmópolis* n.º. 33, de 1921), documento teórico capital en nuestro país para entender la ósmosis de Cine y Poesía Nueva, en el que Torre reseña ampliamente el libro del escritor, teórico y cineasta francés Jean Epstein *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (1921).

Asimismo, G. Diego (2000: 90-91), en su ensayo *La pintura. Los pintores*, ya habla expresamente del séptimo arte y declara la coincidencia de su propósito y mecanismos con los de la pintura cubista, en concreto con la estética de Juan Gris, al que él había tenido como referente para componer su libro *Manual de espumas*. Por eso, muy oportunamente, Puyal Sanz (2009) ha estudiado estas conexiones basándose en los rasgos

formales y de contenido de la pintura del madrileño. Puyal (2009) sostiene que esta mutua relación se debió a la correspondencia entre la teoría cinematográfica y el pensamiento cubista de aquellos años. En otro trabajo, Puyal (2014) profundiza en las conexiones de Gris y Picasso con el séptimo arte y afirma que el titular “Le cinéma et le cubisme”, aparecido en el semanario *Le Film* (18 febrero 1918) “sirve para conjeturar acerca del hecho de que los nombres adheridos a la «revolución cubista» [...] tenían la atención fijada en el cinematógrafo” (Puyal, 2014: 253). Incluso, se hace eco de algunas noticias sobre el rodaje e interpretación de Juan Gris de un cortometraje en 1923 (Puyal, 2014: 257-258). Por tanto, el hecho de que Diego y otros artistas, como los cubistas, no declarasen su conexión estética y poética con el cine no significa que quisieran esconder su deuda, sino que esta interpenetración artística formaba parte de su contexto, estaba determinada socialmente, y no vieron la necesidad de declararla abiertamente.

Por último, otra vía de la imbricación de la poesía de Diego y la estética y poética cinematográfica pudo ser su propia experiencia como espectador.

Consecuencia de ella, es la publicación en 1919, en la revista *Cervantes*, de su poema “Film”, de igual título que el de Huidobro. En él, Diego menciona las tres cinematografías que se proyectaban en las salas españolas de aquellos decenios: la norteamericana, la italiana y la francesa. También cita los géneros de moda (melodramas, aventuras, Oeste, intriga y romántico), a las dos estrellas del cine mudo (la italiana Francesca Bertini y la francesa Gabrielle Robbinne), los dos tipos de metrajes (cortos y largos) y el perfil del público (aristócrata o pobre y seguidor de folletines y dramas populares como los escritos por el francés Xavier de Montepín).¹¹

El interés de Diego por el cine continuará y en 1922 sale a la luz otro poema suyo, “Cine” (revista de *Horizonte*, 1),¹² escrito ya con la técnica cinematográfica y cubista de la segmentación, acumulación de imágenes

¹¹ Estos son los versos de Diego: “¡Oh, el encanto romántico del cine, / el prestigio melodramático, / con la intriga detectivesca sine qua non... / y un claro de luna en el Adriático! / O bien en las estepas del Far West / el boy intrépido y la girl ambigua [...] / Cómo te sorben, cine, los ojazos / de los rapaces que lee a Xavier de Montepín. / ¡Oh, los brazos/ de la Bertini y de la Robinne! [...] / Cine económico y kilométrico, / cine aristócrata, cine cínico, teatro / el pobre...Se mueren por tu ambiente tétrico / la Araceli, la Trini y la Patro”.

¹² También incluido en “Epigrama”, una de las partes de su primer libro creacionista *Imagen* (1922).

fragmentadas, con la que Diego transmite su experiencia como espectador en las salas de proyección: menciona el haz de luz, los títulos de crédito y el movimiento giratorio de la cinta cinematográfica en el proyector.¹³

Posteriormente, en su composición “Nubes” de *Manual de espumas* (1924), Diego también se refiere de forma explícita al séptimo arte, a su poder cinematográfico y de recreación de tiempos pasados: “El oleaje del cine es igual que el del mar / Los días lejanos cruzan por la pantalla [...]” (Diego, 1986: 108-109).

En los años 20, Diego incluso dota de impronta cinematográfica sus obras de experimentación narrativa. Dentro de lo que se ha llamado su “prosa de creación” (Díez de Revenga, 2001), el poeta español compone una breve pieza, “Cuadrante noveloide”, en cuyo título Rodríguez Fischer (1999) ha observado cierta relación con la palabra “celuloide” y por tanto, el estímulo cinematográfico.

Por último, en su artículo “El cinematógrafo”, publicado en el diario *ABC*, el 6 de abril de 1966, Diego vuelve a hablar de la cinematografía francesa como la principal línea de influencia del “maravilloso invento” en España y, como prueba de ello, señala el uso del vocablo francés “cinema” para nombrar los cines españoles creados en esos años (*Monumental Cinema y Real Cinema*), que se anunciaban en las revistas artísticas y literarias del momento.

Por tanto, quedan suficientemente claros los múltiples contactos que G. Diego mantuvo con el arte del cine.

Ahora pues, es el momento de centrarnos en la contextualización de la película *Regen* (*Lluvia*, Holanda, 1929), de J. Ivens, con la que su poema “Lluvia” presenta visibles paralelismos.

2. EL FILME POÉTICO *REGEN* (*LLUVIA*, 1929), DE J. IVENS

Nuestra elección de esta película no solo se debe a la referida coincidencia temática y de título con el poema de Diego, sino también, como antes anunciamos, al contexto visual que ambos compartieron y en consecuencia, al tratamiento equivalente de la imagen en sus obras.

El filme de Ivens pertenece al llamado *cine poético* o *puro*,¹⁴ lo que apunta ya al deseo del cineasta holandés de acercarse a la poesía nueva de

¹³ Dice así: “El diluvio aletea/ entre una algarabía de iniciales/ Las aspas del molino/ se escapan rodando por la tangente”.

¹⁴ Este cine recibió otras denominaciones: *cine abstracto*, *antiartístico* y *antirrealista*.

aquellas décadas.¹⁵ Es el propio Ivens quien establece esta conexión cuando recuerda el acierto de las críticas de Balázs y Deleuze: “lo llamaron cine-poema y su estructura es realmente más la de un poema” (Ivens, 1969: 60).

Por ello, quizás, Ivens lo adscribe al género cinematográfico del documental. De ahí que declarase: “[...] el cine documental, al menos el que yo hago, es comparable a la poesía” (Ivens, 1985).¹⁶ Efectivamente, tras un primer visionado de su obra, podemos comprobar que Ivens en *Regen*, como Diego en “Lluvia”, compone una *sinfonía visual urbana*, género cinematográfico predilecto de esos años para los partidarios del cine poético. Para ello, registra con su cámara una acción sencilla de la vida cotidiana, un día cualquiera de lluvia con el que logra hacer visible la vida en la ciudad desde un enfoque social: Ivens muestra cómo sus ciudadanos, lugares y objetos son modificados por ella. Este fenómeno natural, que pasa desapercibido en la vorágine de la cotidianeidad, cobra total relieve en su filme y además suscita en el receptor la necesaria vitalidad y emotividad que la angustia y depresión causadas por la Gran Guerra estaban demandando. La película de Ivens se consideró precisamente un “poema visual” por la emoción que provocaba, muy próxima a la de la poesía, interés recurrente en Ivens que demostró en otros productos de su filmografía, como *De Brug* (*El puente*, Holanda, 1928, 11’) y *Une histoire de vent* (*Una historia del viento*, Francia, 1988, 77’).

Ahora bien, lo más relevante para nuestro trabajo es que el documental *Regen* de Ivens logra el lirismo de la poesía gracias a la acumulación sucesiva de imágenes cinemáticas que, según el cineasta español Luis Buñuel, es el procedimiento compositivo con el que el cine asocia

¹⁵ En el contexto europeo descrito, la cinematografía poética tuvo tres núcleos de desarrollo principales: el primero en Alemania, con las proyecciones rítmicas de formas abstractas del pintor sueco V. Eggelin (*Symphonie Diagonale* de 1921) o las del alemán H. Richter (Rhythmus 21, 22 y 23 de 1921 y Opus I-IV) y la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de W. Ruttmann; después, en Francia, donde un grupo de cineastas, F. Léger, H. Chomette, J. Epstein, R. Clair, A. Gance y L. Delluc, crea filmes bajo la estela de la estética cubista, mientras que otro, formado por Buñuel, Artaud, Man Ray y Cocteau, se adhiere al movimiento surrealista; por último, en la Unión Soviética hubo dos modelos: el de la Fábrica del Actor Excéntrico (F.E.K.S), inspirado en los espectáculos circenses, de cabaré y de feria, que asume los principios cinematográficos del futurismo y el expresionismo, y el del Cine-Verdad (*Kino-pravda*), de Vértov, al que le preocupa captar con veracidad su entorno.

¹⁶ Así lo declara en Madrid en 1985, a donde acude para asistir al homenaje que la Filmoteca Española le estaba rindiendo con la proyección de sus mejores filmes documentales. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/02/08/cultura/476665202_850215.html.

rítmicamente las imágenes en el proceso de montaje atendiendo a la correlación de sus formas.

Buñuel explicó este proceder en su célebre trabajo “Découpage o segmentación cinegráfica” de 1928. Buñuel dice: “El objetivo [...] ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena [...] Expresión purísima de nuestra época [...]” (Buñuel, 2000: 190) y describe sus dos fases: primero, el cine trocea la realidad a través de diferentes encuadres; luego, la reconstruye asociando esas imágenes mediante la técnica del montaje, donde los trozos se suceden vermicularmente, como en una tenia. Posteriormente, en su conferencia “El cine, instrumento de poesía”, de 1958 (dictada en México) Buñuel volverá a insistir en lo mismo.

Tras esto, cabe preguntarse: ¿dónde pudo aprender Ivens este proceder poético?

Su ascendiente directo es claramente futurista. Por su propio testimonio, sabemos que Ivens fue espectador directo del cine poético soviético de Vértov, Eisenstein y Pudovkin y del francés de Calvanti¹⁷ en el primer cineclub que se creó en su ciudad natal en 1926, la *Filmliga* de Ámsterdam —donde tres años después él estrenará *Regen*, el filme aquí estudiado— y que incluso escuchó las teorías de todos estos cineastas en los debates posteriores a las proyecciones.¹⁸

En particular, la influencia de Vértov es crucial por el peso que su teoría y poética fílmicas ejercieron en el cine de Ivens. En 1919, Vértov había creado el grupo *Kino-oki* (*Cine-ojos*) junto a su mujer y hermano y en 1922 ya había rodado, dentro de lo que él llamó *Kino-pravda* (*Cine-verdad*),¹⁹ diversos lugares públicos soviéticos para una serie de noticiarios (*Kino-nedelia*), es decir, compuso *sinfonías de ciudad*, como luego hicieron también P. Strand y C. Sheeler en *Manhatta* (1921), Cavalcanti en *Rien que les heures* (1926), sobre París, W. Ruttmann, en *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), Flaherty, en *Twenty-Four Dollar Island* (1925-1927), sobre Nueva York, F. Lang, en *Metrópolis* (1927) y

¹⁷ Estos filmes llegaron a España en la segunda década del siglo XX a través del Cineclub fundado por Giménez Caballero y G. de Torre, que dirigió precisamente Luis Buñuel. Para este último, la película *Rien que les heures* (1926), de A. Cavalcanti, era el mejor modelo de cine puro.

¹⁸ Antes, en los años 1913-14, los primeros futuristas soviéticos produjeron filmes sobre la vida cotidiana, como *Drama en el cabaré futurista n.º 13* y *Quiero ser futurista* de Vladimir Kasyanov y el Círculo Futurista Ruso de Mayakovski, Goncharova, Larionov...

¹⁹ En 1922, Vértov reúne su ideario estético en el manifiesto “Nosotros”, publicado en la revista *Kino-Plot*, y en 1923 lo continúa en el titulado “La revolución de los kinoks”.

el propio Ivens, en *Regen* (1929), como hemos dicho dedicado a Ámsterdam. Años más tarde, Vértov vuelve a rodar algunas otras ciudades soviéticas en su película *Man with a movie camera* (1929).

Su *Kino-pravda* (Cine-verdad) es esencial para entender la estética de Ivens porque este busca como aquel el registro objetivo de los acontecimientos cotidianos de la ciudad moderna, entendiendo esta objetividad como percepción de las cosas reales del mundo, tal como son, para mostrarlas al público en toda su pureza, de ahí que su película se catalogara como cine puro, poético. El principio estético esencial de Vértov era la verdad visual, por eso, seleccionaba la realidad tal como era. Según Deleuze, el cineasta ruso entendía la objetividad como “[...] llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia” (Deleuze, 1987:122). Ya veremos que Ivens y Gerardo Diego hacen lo mismo en sus obras.

Por su parte, el pintor español del surrealismo Salvador Dalí, en su artículo “Film arte, film anti-artístico”, publicado en *La Gaceta Literaria*, núm. 24, dic. 1927, también señala esta misma cualidad, la objetividad —a la que él denomina “Santa Objetividad”— como el rasgo sustancial al que el cine poético de esos años debía aspirar. Según Dalí, la cámara solo debía centrarse en la visión para captar mediante imágenes toda su pureza, la poesía de la realidad.

Por tanto, la siguiente pregunta debe ser: ¿cómo llega a España y, con ello, a la poesía creacionista de Diego este cine puro de origen soviético? Lo explicamos seguidamente.

3. LA ATMÓSFERA ESTÉTICA EN ESPAÑA

En España, será la corriente vanguardista del ultraísmo la que aglutine los preceptos de todos los ismos europeos de las primeras décadas del siglo XX, como se desprende de la pléyade artística (Apollinaire, Reverdy, Cocteau, Jacob, Marinetti, Tzara y Picabia) que su fundador, Rafael Cansinos-Asséns (Videla, 1971: 52) cita.²⁰

El crítico español R. Gubern considera directamente a “la sacudida ultraísta” responsable de la introducción en España “del gusto por el

²⁰ Es especialmente significativo el hecho de que la primera composición de tema cinematográfico publicada en España sea la traducción del propio Cansinos-Asséns de un poema cubista de Apollinaire titulado “Antes del cinema” (*Grecia*, núm. 12 de 1 de abril de 1919).

visualismo, por las imágenes y por las metáforas, que se convierten en esencia de la poesía y sugieren relaciones inmediatas con el séptimo arte” (Gubern, 1999: 71-72).

A este respecto, es oportuno recordar que G. Diego, como tantos otros jóvenes creadores de su tiempo,²¹ se inició en los presupuestos rupturistas del ultraísmo en 1918 gracias a la difusión de su ideario en la revista *Grecia* a través de su manifiesto oficial y de otro manifiesto de G. de Torre, titulado *Manifiesto Ultraísta Vertical* (1920).

Este ismo creará incluso una revista propia, *V_ltra* (enero 1921-febrero 1922), en la que Diego colabora con textos influidos por la estética caligramática cubista, cuyos procedimientos, como ya expusimos, la crítica ha relacionado con el cinematógrafo. La movilidad y multiplicidad de las imágenes descompuestas y sintéticas del *collage* de la pintura cubista (que buscan provocar al receptor y obligarle a mirar de otra manera, desde distintos ángulos, para ver lo que antes no veía), en el cine encuentran su equivalencia en el proceso de montaje en el que por medio del ritmo se entablan asociaciones nuevas entre las imágenes que facilitan al receptor la construcción de su visión de la obra y en consecuencia, la captación de su sentido e interpretación. Son imágenes que persiguen impactar en el receptor y que recuerdan el *montaje de atracciones* del cine poético del ruso S. Eisenstein,²² marcado por el dinamismo futurista que él mismo postuló.

Este ascendiente del cine sobre la poesía de vanguardia española (su fragmentarismo, multiperspectivismo y dinamismo rítmico) lo desgrana G. de Torre en su texto de 1921, publicado en el núm. 18 de *V_ltra*, “Diagrama mental”. Torre se refiere más concretamente al cine norteamericano, cuya estética glosa ese mismo año en su citado ensayo sobre el libro de Epstein (1921). En “Diagrama mental”, Torre nombra las técnicas cinematográficas y al final declara abiertamente que ese texto lo ha compuesto mediante ellas. Y, en efecto, Torre crea imágenes dispares que enlaza según la lógica asociativa de las formas que describió Buñuel, con lo que dota de ritmo a su composición y suscita en el receptor múltiples sensaciones. Al inicio, Torre afirma: “Todo es ritmo, contraste y simultaneidad... [...]” (Torre, 1921: 5) y posteriormente, añade:

²¹ Entre ellos, el cineasta Luis Buñuel quien ideó con el poeta Juan Larrea, seguidor también de Huidobro, el proyecto-filme *Ilegible, hijo de flauta*.

²² Según Eisenstein (1970: 313), la atracción es “todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica [...] para obtener determinadas conmociones emotivas [...] que a su vez le conduce, todas juntas, a la conclusión”.

Irradiaciones —claridades— plasticismos fotogénicos- / Rechazando la morfina, me inyecto tres episodios de film norteamericano- / [...] Se desenrollan las estructuraciones afranjadas de los conceptos novidimensionales- / Perspectivas sintéticas de las palabras en libertad- / [...] Soy acto-espectador de la mente accional- / Me interesa el momento fugitivo, mas henchido, por su sintético expresivismo coetáneo, de una emocionante vibración [...] / Y he ahí filmado el curvilíneo diagrama de mi temperatura mental- (Torre, 1921: 5)

Como se aprecia, el recurso ortotipográfico, con el que Torre une estas imágenes y consigue la continuidad fílmica, es el novedoso uso de la raya en lugar del punto.

Por otro lado, debemos dejar constancia de que los poetas ultraístas se hacen eco del futurismo en sus obras con la exaltación de la velocidad de la vida moderna, la simultaneidad, la síntesis, las analogías (fundamentadas en la libertad de la imaginación para relacionar los elementos de las imágenes), la rapidez (procedente de los transportes) y el protagonismo de las máquinas, entre ellas, naturalmente la del cinematógrafo, cuyos conceptos y mecanismos, según Villegas (1997: 13), inspiran a todas las artes del momento.

Finalmente, en España, Gómez de la Serna traduce en 1909 para la revista *Prometeo* el *Manifiesto futurista* aparecido en el diario francés *Le Figaro* y un año después lanza su *Proclama futurista a los españoles*.

Posteriormente, los futuristas italianos declaran abiertamente su pasión cinéfila en varios textos programáticos: el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) y el *Manifiesto de la Cinematografía futurista* (1916), que también se conocerá en España en este mismo año.

Para R. Gubern, todos estos influjos hacen que los ultraístas primen en sus obras las “imágenes vinculadas [...] al cine” (Gubern, 1999: 67).

Concretamente, en España tanto en el plano teórico como en el práctico, hallamos numerosas aportaciones muy notables que demuestran la existencia de esta interrelación.

Muchas composiciones con ese rastro vieron la luz en las revistas de la época: en *Grecia* en el año 1919, “Friso ultraísta”, de Guillermo de Torre (núm. 16 de 20 may), también “Cinematógrafo”, de Pedro Garfías (núm. 17 de 30 may), “Otoño”, de Juan Larrea (núm. 27 de 20 sep) y “Canción lejana”, de Adriano del Valle (núm. 48 de 1 sep de 1920); en *V_ltra*, en 1921, “Cines”, de Lucía Sánchez Saornil (núm. 3 de 20 feb); en *La Pluma*

(6, nov. de 1920), “Cinematógrafo” de P. Salinas, y en *Poesía* (época 1, 1930, núm. 2), del mismo autor, “Far West”.²³ También, hubo libros destacados, como *Hélices* (1923), de G. de Torre;²⁴ *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), de R. Alberti; el guión *Viaje a la luna* y el poemario *Poeta en Nueva York* (1930), de F. García Lorca²⁵ y creaciones sueltas, como “Marxa nupcial” (1921), de J. Salvat-Papasseit, en su libro *L'irradiador del port i les gavines*, “Otoño IV el Obsequioso”, de J. Larrea, en *Versión celeste* (1970) y “Cinematografía”, de V. Aleixandre, en *Ámbitos* (1924-1927).

No obstante, las contribuciones más sobresalientes se produjeron a nivel teórico de manos de G. de Torre y Luis Buñuel. Al primero pertenecen varios trabajos significativos: el ensayo “El cine y la novísima literatura: sus conexiones”, amplio comentario del libro de Epstein (1921) antes citado; el capítulo “Del poema al filme: imágenes visuales” de su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925: 425-431) y el artículo “Cinema” (1926), aparecido en la *Revista de Occidente*, núm. 12. Del segundo es el artículo “Del plano fotogénico” (1927), publicado en *La Gaceta Literaria* (núm. 7, de 1 abr.), la revista española de mayores intereses fílmicos por entonces. Veamos el contenido de todos ellos.

En el primero, Torre afirma: “Cinema y Poesía Nueva superponen hoy sus estéticas, y se transmiten mutuamente valiosas fecundaciones” (Torre, 1921:100). Por eso, Torre centra su trabajo en desarrollar esta reciprocidad a partir de los rasgos comunes que el libro de Epstein había divulgado en España a través las revistas de la época.²⁶ (En el capítulo siguiente, verificaremos si, en efecto, el poema de Diego y el filme de Ivens poseen

²³ Ambas incluidas en su libro *Seguro azar* (1929).

²⁴ En la revista *Grecia*, Torre había publicado con anterioridad diversos poemas de este libro: en el núm. 16, de 20 de mayo de 1919, “Film”, elogio del cine; en el núm. 41, de 29 de febrero de 1920, “Aviograma”, ejemplo de “vibracionismo cinematográfico” y en el núm. 49, de 15 de septiembre de 1920, “Bric-à-brac”, sobre la modernidad y el arte de la pantalla. En 1923, su poema “En el cinema”, aparece publicado en la revista *Cosmópolis*.

²⁵ D. Villanueva (2008: 159-160) sostiene que las imágenes de este libro, que él define con el concepto clásico de *catacrexis*, están influidas por el lenguaje cinematográfico, en concreto por el cine expresionista, lo que es fácilmente comprensible ya que Federico García Lorca y otros artistas contemporáneos pudieron ver las *sinfonías de ciudad*, antes citadas, en el Cineclub español, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En concreto, en *La Gaceta Literaria* (1927), Buñuel, con quien Lorca compartía estas inquietudes estéticas, reseñó la película *Metrópolis* de F. Lang.

²⁶ B. Morris (1980: 67-68) ha demostrado que los criterios estéticos de Epstein se pueden aplicar a muchos poemas de los autores del 27.

esos rasgos y son, por tanto, representativos de esa simbiosis estética). Torre, de acuerdo con Epstein, declara que existe:

una irrefragable similitud entre algunos films norteamericanos que a su proyección rápida simulan segmentar y superponer sus cuadros espaciales, y el poema novimorfo que por la multiplicidad de sus imágenes [...] produce una sensación simultaneísta en la fusión y actualización de planos espaciales y temporales (Torre, 1921:100).

También, reitera esta concordancia cuatro años después en el citado capítulo de *Literatura europeas de vanguardia* (1925). Coinciden en esa misma fecha, dos reflexiones más: la de Ortega y Gasset sobre la irradiación del cinematógrafo en el arte nuevo, en su libro *La deshumanización del arte* y la de Fernando Vela, en “Desde la ribera oscura (para una estética del cine)” (*Revista de Occidente*, núm. 23), comentario de la obra del húngaro B. Balázs, *El hombre visible, o la cultura del cine* (1924).

En dicho capítulo, Torre comenta que el poeta francés P. Morand ya estaba consiguiendo emular el proceder cinematográfico con sus *imágenes literario-fotogénicas*:

[...] traducción a la literatura de los buenos procedimientos del cinema: esto es, no explicar nada por medio de palabras vagas y acciones abstractas sino hacerlo visible de súbito por medio de imágenes y metáforas visuales que se incrustan con relieve peculiar en los ojos del lector (Torre, 1925: 321).

Su compañero de vanguardia R. Cansinos-Asséns dirá lo mismo de la poesía de Torre: “[...] maneja en realidad una gran máquina de impresionar películas que refleja y archiva cuanto desfila ante su objetivo” (pról. de Barrera López, 1997).

El influjo del libro de Epstein en España fue tal que también explica el hecho de que Torre encabece la sección “Poemas fotogénicos” de su libro *Hélices* (1923) con una cita del francés: “Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée...” [“Fotogenia, fotogenia pura, movilidad acompañada”, (traducción nuestra)] y que titule “Fotogenia” un poema, por ser este el rasgo esencial de la imagen dominante en esos años.

En este punto, conviene también señalar que el cineasta francés Louis Delluc, en su trabajo “La fotogenia” (1920), ya había apuntado a este mismo concepto como lo específico del cine. De tal modo que lo que

Epstein hizo un año después fue ratificar esta cualidad, en la que insistirá en 1924 en “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”.²⁷

Finalmente, en el artículo “Cinema”, (*Revista de Occidente*, núm. 12, 1926), Torre subraya de nuevo el intercambio de ambas artes, que se comprueba en el hecho de que las imágenes de muchas películas abstractas de los años 20 habían procurado tener la pureza de arte poético: *Coeur fidèle* (1923), de Epstein, *L'image* (1923), de Feyder (con guión de Romains), la citada *Ballet mécanique* (1924), de Léger o *Entr'acte* (1924), de R. Clair (guión, de Francis Picabia).

Asimismo, la alta valoración de la teoría de Epstein en España justifica que el poeta F. García Lorca (1997: 1038) recurra a su definición de imagen para explicar la del conocido poeta barroco español, don Luis de Góngora, que transformó los hábitos visuales de su época.²⁸

En cuanto a Luis Buñuel, el cineasta español (que asistió a Epstein en París en la filmación de diversos filmes, como *Mauprat*, (1926), *La sirène des tropiques* (1927) o *La chute de la Maison Usher* (1928)), también reflexiona sobre la teoría epsteiniana en su artículo “Del plano fotogénico” (1927). Para A. Monegal (1993: 83), Buñuel, como Torre en su artículo “Cinema”, subraya la huella de la literatura en el arte cinematográfico en dos aspectos: el primero, la aspiración del cinematógrafo a la pureza poética y el segundo, la correlación formal de sus imágenes con los planos fílmicos que, en realidad, son imágenes complejas formadas por una cadena de fotogramas sucesivos desplegados a lo largo de los encuadres. Estas imágenes, como las de la poesía, se interrelacionan dinámicamente por medio de la asociación de sus formas dotando a las composiciones del deseado ritmo visual.²⁹

En concreto, Buñuel reconoce el legado de Gómez de la Serna en sus propias películas e incluso sostiene la hipótesis de que el cineasta norteamericano David Griffith también pudo haber adoptado esta misma estética si se tienen en cuenta las siguientes coordenadas temporales: “No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero

²⁷ Podemos leer todos estos trabajos en la recopilación de Romaguera y Alsina (1989).

²⁸ Góngora es el poeta barroco en quien la Generación del 27 se inspiró para renovar el lenguaje poético. C. García (2008: 30) cree que Lorca conocía precisamente la definición de imagen de Epstein por el capítulo que Torre le dedicó en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

²⁹ Lo que Marinetti (1978: 158) corrobora en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista (1912)”: “La poesía debe ser una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas”.

si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine” (Buñuel, 1927: 157).

El crédito de la obra de Epstein en nuestro país continuó algún tiempo más y en 1928 incluso se publica en *La Gaceta Literaria* (núm. 43, de 1 oct.) otro artículo dedicado a sus reflexiones: “Un cineasta francés. Algunas ideas de Jean Epstein”. A esta visión se sumó en 1933 el trabajo del poeta francés J. Cocteau, quien escribió el artículo “El arte y la revolución: el «cine, poesía de hoy»” (*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 16 feb.), en el que confirma la interartisticidad aquí estudiada.

Para Monegal (1993: 99), estos testimonios teóricos avalan la tesis de que los cineastas y poetas de la Primera Vanguardia en Europa cultivaron una misma imagen cinemática, determinada socialmente por el dominio de la visualidad y del dinamismo, propios de la gran ciudad.

Por último, para certificar la simbiosis estética analizada, debemos tener en cuenta también el crédito científico de la obra de A. Ansón (1994), quien remite al ensayo de P. Reverdy sobre los rasgos de la nueva imagen vanguardista.³⁰ Ansón recuerda que, según Reverdy, la imagen del cine coincide con la de la literatura de esos años³¹ y también con la de la pintura y la fotografía creativa en el uso de la técnica del montaje. Por eso, dice: “La fuerza expresiva de la imagen tanto en cine como en literatura, al igual que para el collage y el fotomontaje, reside precisamente en el ayuntamiento escueto de eslabones convergentes” (Ansón, 1994:33).³²

Con todos estos referentes teóricos, queda demostrado que las obras de los poetas y cineastas de la Primera Vanguardia estuvieron mutuamente interconectadas a través de la imagen cinemática característica de la

³⁰ Reverdy definió la imagen poética en la revista vanguardista *Nord-Sud* (1918) que había creado y mantenido junto a V. Huidobro: “La imagen es pura creación del entendimiento. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejada y certera sea la relación entre las dos realidades reunidas, más intensa será la imagen, más fuerza emotiva y realidad poética tendrá.”

³¹ Otro cineasta francés, Éric Rohmer, pseudónimo de M. Schérer (pupilo de Bazin) en su libro *Le cinéma, art de l'espace* (1948) declarará tiempo después (en Clerc, 1993: 48): “El cine debería reconocer la estrecha dependencia que mantiene no con la pintura o la música sino con las artes de las que siempre ha intentado distanciarse”, queriéndose referir a la literatura. Una década más tarde, el francés Henri Agel (1958) analiza ya sus equivalencias.

³² Ramírez (2009:51) opina que el nuevo arte visual, el cine, se había limitado a seguir la estela de la técnica del *collage* de la pintura. En la pintura este procedimiento unía fragmentos de espacio y en el cine el montaje encadenará pedazos de tiempo.

cultura visual de aquel tiempo, lo que pudo originar muy fácilmente correspondencias poéticas, como la que a continuación analizamos.

Esta imagen fue, sin duda, el procedimiento que propició el intercambio entre las diferentes artes,³³ del que las relaciones del Cine y la Poesía Nueva son un magnífico ejemplo, ampliando así para siempre los límites del clásico axioma horaciano *ut pictura poesis*, como ya advirtieron Weisgerber (1984) y Crepaldi (2006).³⁴ De tal manera que, aunque entre los artistas hubiera cierta distancia espacial, como en el caso de Diego e Ivens, el contexto imaginístico común de la sociedad europea del momento los unía e impulsaba para crear obras estética y poéticamente similares.

4. LECTURA COMPARADA

El objeto de este capítulo es mostrar la correlación entre el Cine y la Poesía Nueva de la Primera Vanguardia tomando como ejemplo las equivalencias discursivas entre el poema “Lluvia” (1924) de G. Diego y la película *Regen (Lluvia)* (1929) de J. Ivens. Originariamente este filme se estrenó como cine mudo con una duración de poco más de 12 minutos. Helen Van Doren lo sonorizó en 1931 y en 1940 Hanns Eisler le añadió una banda sonora, que es como actualmente podemos verlo.

Reproducimos aquí el poema de Gerardo Diego (1986: 118) y para el visionado de la película de Joris Ivens (1929) remitimos a la dirección de internet recogida en su referencia bibliográfica.³⁵

LLUVIA

A G. Jean-Aubry

Puente arriba puente abajo
la lluvia está paseando
Del río nacen mis alas

³³ Es significativo que Ródenas de Moya (2007:23) señale la existencia de la corriente llamada “Imaginismo” en Gran Bretaña en las primeras décadas del siglo XX.

³⁴ Weisgerber (1984:744) describe esta globalización y expansión de los lenguajes artísticos durante la época de las Vanguardias como una “*synthèse des langages artistiques*” [“síntesis de lenguajes artísticos” (Traducción nuestra)] y considera que la “*combinaison des beaux-arts se trouve ainsi pleinement justifiée*,” [“combinación de las bellas artes está, pues, plenamente justificada” (Traducción nuestra)]. También, Crepaldi (2006) señala esta comunión conceptual y expresiva del arte moderno.

³⁵ Por razones de espacio, en adelante anotamos los minutos del filme en que se pueden ver las imágenes comentadas, pero no mostramos los fotogramas.

y la luz es de los pájaros

Nosotros estamos tristes
Vosotros lo estáis también
Cuándo vendrá la primavera
a patinar sobre el andén

El invierno pasa y pasa
río abajo río arriba
Le ha visto la molinera
cruzar con la cabeza pensativa

El árbol cierra su paraguas
y de mi mano nace el frío
Pájaros viejos y estrellas
se equivocan de nido

Cruza la lluvia a la otra orilla
No he de maltratarla yo
Ella acelera el molino
y regula el reloj

El sol saldrá al revés mañana
y la lluvia vacía
volará a refugiarse en la campana

Para nuestra lectura comparada, partimos de los rasgos que ambas artes compartieron según Epstein (1921), glosados por el teórico español del ultraísmo G. de Torre ese mismo año en su exhaustivo ensayo “El cine y la novísima poesía: sus conexiones”. Esos rasgos son: la estética de la aproximación, el sintetismo y la sugestión, el simultaneísmo y la fusión de planos, la rapidez y aceleración mental, el antirrealismo, antisentimentalismo y antisimbolismo.

En primer lugar, tras la lectura del poema de Diego y el visionado del filme de Ivens, nos percatamos enseguida de que todo el poder estético de ambas composiciones reside en que sus autores las han creado pensando en imágenes, es decir, con el poder de su imaginación. Es lo que el escritor italiano Italo Calvino (1989) denominó *cine mental* en su conocida lección sobre la “Visibilidad”. Para Calvino, este *cine mental* “no cesa nunca de proyectar imágenes en nuestra visión interior” (Calvino, 1989: 99) y puede transcurrir por dos procesos, “el que parte de la palabra y llega a la imagen

visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal” (Calvino, 1989: 99) porque los conceptos nos originan imágenes y al revés, la percepción nos produce conceptos. De ahí que la Poesía y el Cine de la Primera Vanguardia pudieran intercambiar sus procedimientos expresivos basándose en la imagen.

Como adelantamos, Diego e Ivens coinciden en crear lo que en esos años se llamó una *sinfonía visual urbana*, subgénero del documental con el que se registraban imágenes sucesivas del cotidiano vivir de la ciudad moderna. Más concretamente, ambos recogen imágenes del fenómeno natural de la lluvia y sus repercusiones sobre la urbe.

Una segunda coincidencia es la que Epstein (Torre, 1921: 101) denominó “estética de aproximación”. Ambos artistas la ponen en práctica mediante los mismos mecanismos: la organización de la obra en fragmentos que unen en el proceso de montaje y el uso de primeros planos con los que establecen cierta intimidad con los objetos mostrados. Para ello, crean imágenes formadas por elementos (gestos, movimientos, objetos del paisaje urbano, escenas de la vida cotidiana...), en cuya contemplación el receptor puede hallar cierto goce visual.

Así, ambas obras concuerdan en presentar la imagen de un *punte*: en el poema leemos “Puente arriba puente abajo / la lluvia está paseando” y en el filme lo vemos en numerosas tomas (0:40; 1:02; 1:09; 1:16; 2:34; 4:14; 7:40; 11:53-11:56; 12:03-12:05); así como otros avances técnicos propios de la época: el *reloj de agua* y el *tranvía* en el poema (este último se deduce de la mención al *andén*) y el *avión* (1:46-1:48), *los coches* (0:58; 1:26), *barcos* (0:48-0:54; 1:05-1:17; 6:24-6:28; 9:17; 11:46-11:50), *bicicletas y motocicletas* (4:06; 4:23-4:31; 6:42-6:43), el *tranvía* también (1:50-1:53; 3:29-3:31; 3:53-3:56; 5:09-5:44; 6:01-6:16; 6:29-6:31; 6:34-6:37; 8:57-9:16) y el *tendido eléctrico* (1:54), en la película.

Con esta aproximación a la materia exterior, real, ambos persiguen un mismo objetivo: hacer visibles los objetos cotidianos que pasan desapercibidos al receptor e impactarle emocional y cognitivamente, es decir, causar efectos en su psique para que reflexione sobre la nueva forma de vida acelerada que impone la ciudad moderna. De tal manera que todas estas imágenes cinemáticas apelan a los sentidos, pero también proporcionan simultáneamente conocimiento.

Además, Diego e Ivens sintonizan en la elección de una amplia variedad de ángulos, planos y movimientos de cámara/ojo en sus encuadres con los que captan la realidad desde múltiples puntos de vista y abren así la percepción del receptor a nuevas visiones. Recordemos que es

la época del perspectivismo, divulgado en España por Ortega y Gasset en su obra *El tema de nuestro tiempo* (1923)³⁶ del que años antes Albert Einstein (1905) había abierto el camino con su teoría de la relatividad.

Ivens y Diego seleccionan sus encuadres por la correlación de sus formas y no por la mera colocación de sus elementos, pues aquella les posibilita la asociación de las imágenes en el proceso de montaje para lograr el anhelado ritmo visual. Ambos abren sus obras con un encuadre formado por la misma materia (el agua) e idéntico dinamismo (fluyente): un río en el poema y un canal en la película. También, ambos coinciden en registrar el fluir del agua, el oleaje (“río abajo río arriba”; 1:14; 11:46-11:50) y el golpeteo de las gotas de agua (“la lluvia está paseando”; 1:45; 2:45-2:51; 2:58-3:03; 3:10-3:15; 3:20-3:23; 3:26-3:29; 3:35-3:38; 3:45-3:50:4:38; 4:49-4:54; 6:53-6:57; 8:02-8:43; 8:50-8:57; 9:36-9:57). Luego, recorren diferentes rincones de la realidad afectada para mostrar lugares, objetos y habitantes alterados por ella.

En sus encuadres, la reciprocidad del Cine y la Poesía Nueva también se aprecia en el tratamiento común de los efectos cromáticos y lumínicos. Para explotar la expresividad de la luz, Ivens y Diego muestran sus variaciones a lo largo del día. Primero, Diego proclama su aparición “la luz es de los pájaros” y, posteriormente, su marcha “El sol saldrá al revés mañana”. Por su parte, Ivens capta en primer lugar su reflejo en el agua del canal (0:36), más tarde las nubes que van apareciendo y ciegan el sol de la mañana (1:34) y, por último, su ausencia por el cielo totalmente cubierto de nubes (1:39; 1:46; 2:16; 2:29; 9:28-9:35).

En el uso del color, igualmente advertimos correspondencias expresivas ya que ambos se valen de la ausencia de color. Ivens estrenó su película en blanco y negro dentro de la más pura tradición del cine mudo, el cine más poético, y Diego procede de igual manera, no incluye ni una nota cromática en su composición.

Con sus encuadres, desde ángulos picados (que en ocasiones son cenitales), ambos captan desde arriba no solo las imágenes de los efectos sensoriales que produce la caída del agua sobre el río: en el poema, “Puente arriba puente abajo / la lluvia está paseando / [...] y la luz es de los pájaros”, y en el filme, sobre el canal (2:46), sino también las imágenes de la afectación de los viandantes en las calles. En el poema, Diego dice: “Nosotros estamos tristes / Vosotros lo estáis también / [...] Le ha visto la

³⁶ Como dijimos, los pintores cubistas lo ponen en práctica con la técnica del *collage* en el que el cine se inspiró para la del montaje.

molinera / cruzar con la cabeza pensativa”. En el filme, Ivens registra a los habitantes que caminan precipitados para refugiarse (1:38; 3:07; 3:34; 3:50-3:51; 3:54-3:55; 4:08-4:11; 4:21-4:22; 4:42-4:45; 4:55-5:04; 6:43-6:52; 10:00-10:09) como el invierno en el poema que “pasa y pasa”; o bien alzan sus manos para cubrirse con los mantos (4:32; 4:42-4:45), lo que también se dice en el poema: Diego declara metafóricamente “Del río nacen mis alas”; o bien despliegan sus *paraguas* para protegerse (3:24), igual que en el poema “El árbol cierra su paraguas”.

En segundo lugar, con los contrapicados, las imágenes de Ivens registran desde abajo el vuelo de los pájaros (2:38; 3:18) y las ramas de los árboles agitadas por la fuerza del viento (1:40; 2:26); en el poema, se dice también: “Pájaros viejos y estrellas / se equivocan de nido”. Con el mismo ángulo, en la película se muestra la salida del sol cuando la lluvia cesa y la desaparición de su sonido (10:55-11:45; 11:57-12:05) como en el poema: “El sol saldrá al revés mañana / y la lluvia vacía / volará a refugiarse en la campana”.

Ambos artistas también comparten el recurso del movimiento de trávelin de la cámara para recrear el dinamismo intrínseco de los elementos captados: por ejemplo, el fluir del agua del río en el poema, lo recoge la duplicidad “río abajo río arriba” del poema y en la película (1:12-1:15) también se capta el del canal; el del *tranvía* en ambas obras: en el filme (1:50-1:53; 3:29-3:31; 3:53-3:56; 5:09-5:44; 6:01-6:16; 6:29-6:31; 6:34-6:37) y el poeta se pregunta “Cuándo vendrá la primavera / a patinar sobre el andén”; además del caminar apresurado de los viandantes, ya referido, en la película se registra el rodar de los *coches* (0:57-1:00; 1:26-1:28; 3:39-3:44; 4:03-4:07; 5:45-6:00; 6:38-6:41), de las *bicicletas* y *motocicletas* (4:06; 4:23-4:31; 6:42-6:43; 12:04-12:05), del *tranvía* (1:50-1:53; 3:29-3:31; 3:53-3:56; 5:09-5:44; 6:01-6:16; 6:29-6:31; 6:34-6:37; 8:57-9:16) y el desplazamiento de los *barcos* (0:48-0:54; 1:05-1:17; 6:24-6:28; 9:17; 11:46-11:50). Todas son imágenes cinemáticas que pretenden mostrar la vitalidad de la urbe moderna, su rapidez, que incluso se contagia al movimiento natural de la lluvia, lo que Diego expresa en “Ella acelera el molino / y regula el reloj”.

Asimismo, Diego e Ivens recurren a grandes planos o panorámicas, como el anónimo del “Noticiero” señaló, con el fin de registrar imágenes de la atmósfera invernal y de las superficies resbaladizas de la ciudad. Diego declara: “El invierno pasa y pasa / [...] Cuándo vendrá la primavera / a patinar sobre el andén”. En Ivens, los ejemplos se multiplican (0:44-0:53; 1:21; 5:00; 7:03-7:16; 7:29-7:47; 9:20-9:27).

Finalmente, con planos medios y primeros planos ambos nos acercan los gestos, movimientos y detalles de numerosos objetos, personas y lugares afectados por ella. Así, explotan también la capacidad de sugestión de las imágenes cinemáticas. Presentan sobre todo la expresividad del cuerpo y del rostro. Así, en la película, vemos el gesto de la *mano* de un señor que, tras percatarse del inicio de la lluvia, se levanta las solapas de su abrigo para protegerse (3:04-3:09) y, en el poema, Diego crea esta misma imagen cuando se refiere, como hemos dicho metafóricamente, a sus *alas* que nacen del río. También, en el filme, un hombre atraviesa la calle con *gesto cabizbajo* (3:15) y en el poema, la molinera ve cruzar al invierno con *cabeza pensativa*.

Otro paralelismo poiético es la idéntica organización temporal de las imágenes que proporciona el necesario ritmo visual a ambas obras. Recordemos que ambas son *sinfonías visuales urbanas*, por eso, en las dos encontramos imágenes cuya armonía destaca lo visual. Para ello, Ivens y Diego respetan los tres momentos del ritmo interior del fenómeno natural presentado, esto es, su orden o sucesión intrínsecos. El propio Ivens lo señaló: “La única continuidad de la película estaba marcada por el comienzo, la progresión y la finalización de la lluvia. Sus efectos pretendían ser puramente visuales” (Ivens, 1969: 35). Por ello, Diego e Ivens registran visualmente esos tres tiempos: primero, comunican la llegada y caída de la lluvia sobre el río o el canal con puente; después su permanencia, que afecta a todos los elementos de la ciudad y, finalmente, su cese cuando se marcha a otro lugar. Diego nos anuncia: “Cruza la lluvia a la otra orilla”, por eso, declara “No he de maltratarla yo”. Al dinamismo de la ciudad le conviene pues: “Ella acelera el molino / y regula el reloj”. Tanto Ivens como Diego cierran sus obras con la misma imagen esperanzadora, la salida del sol con la que resaltan la energía y vitalidad de la ciudad que se alimenta de la lluvia, es capaz de sobreponerse a ella y sigue su curso, lo que dota a ambas obras del antisentimentalismo característico del arte nuevo.

Pero, ante todo, ambos consiguen transmitir el ritmo interior de este fenómeno y del lugar en que se produce, la ciudad, con la técnica del montaje. El cineasta ruso Eisenstein ya lo dijo: “Cinematography is, first and foremost, montage” (Eisenstein, 1957: 28) [“La cinematografía es, ante todo, montaje”. (Traducción nuestra)]. Con él, Ivens y Diego asocian las imágenes de sus obras según la correlación de sus formas y consiguen reproducir la sucesión que les proporciona ritmo. Para ello, distribuyen las

imágenes en segmentos bien diferenciados de acuerdo con los tres tiempos ya comentados.

De lo dicho se desprende que su proceder común recuerda los postulados del teórico del séptimo arte Kracauer en su libro *Teoría del cine* (1960), pues ambos parten de la observación del mundo exterior para captar con su objetivo (humano, el ojo propio o artificial, la cámara de cine) las imágenes que muestran la vida tal cuál es en la ciudad en un día de lluvia. Por tanto, ponen en práctica lo que el cineasta ruso D. Vértov bautizó como *Kino-oki* (1919) (*Cine-ojo*) y *Kino-pravda* (1922) (*Cine-verdad*) y el surrealista español Salvador Dalí denominó *Santa Objetividad* en la pintura de vanguardia.

Diego e Ivens ordenan sucesivamente sus imágenes en el proceso de montaje para mostrar la realidad de esa manera, con su ritmo propio, lo que concuerda también con la *función de registro* que A. Bazin subraya en su obra *¿Qué es el cine?* (1990). Es muy probable que Ivens eligiera el género del documental porque le permitía cumplir con esta premisa observacional para crear sus imágenes, la cual no le impidió producir una obra ausente de todo simbolismo. La visualidad cinematográfica de Ivens suscita la emoción poética, como en el poema de Diego.

También, para conseguir el característico ritmo visual de la imagen cinematográfica de esos años, ambos recurren a otros dos procedimientos: el simultaneísmo y la fusión de planos. Diego e Ivens saltan constantemente de una imagen a otra para reflejar la rapidez y aceleración de la vida moderna de aquellas décadas, que exigía mentalmente esa misma velocidad. Este proceder va incrementando gradualmente la intensidad lírica de ambas composiciones, de tal modo que el receptor queda embelesado en la pureza de las imágenes y experimenta impresiones interiores gracias a la percepción multiperspectivista que debe poner en juego y en la que debe alternar su visión y cognición, puesto que dichas imágenes se manifiestan a su conciencia —es lo que se ha llamado *fenoimagen* (Martínez Moreno, 2017: 30)— en el momento de la lectura igual que al autor en el acto de creación.³⁷ Precisamente, la naturaleza poética que estas dos obras comparten estriba en su apuesta por la

³⁷ El hecho de que el proceso de pensar concuerda con el de escribir y el de filmar - pues los tres se basan en las imágenes en movimiento propias del cerebro- hace que las equivalencias artísticas aquí estudiadas sean posibles, es decir que en todos ellos se pone en marcha el llamado *cine mental* (Italo Calvino, 1986).

emotividad a través de los efectos intensos que la novedosa visualidad cinematográfica produce en el receptor.

Junto a esto, ambos artistas se preocupan también de expresar la duración del fenómeno de la lluvia y del discurrir cotidiano de la vida en la ciudad. Los cineastas y los poetas de la Primera Vanguardia se percataron de que las formas comportaban un movimiento propio, intrínseco —según Benveniste el vocablo griego *rythmós* originalmente aludía a “la forma en el momento mismo en que es asumida por lo que es movedizo” (Benveniste, 1974: 333)— y quisieron plasmarlo en sus imágenes. Ivens y Diego gradúan la duración de ellas y la ajustan a las necesidades de percepción del receptor, lo que recuerda la teoría sobre la *durée* (duración) del filósofo H. Bergson (1922), quien se basó precisamente en el funcionamiento del cine. Para Bergson, las formas son instantes tomados en una transición, lo que Diego e Ivens hicieron en el momento de crear sus respectivas obras.

Diego capta esa duración con diversos procedimientos: la supresión de la puntuación, la elección de un esquema métrico regular (formado por cinco estrofas de extensión idéntica, cuatro versos en cada una, salvo en la última, tres, con una tenue rima asonante en los pares, y numerosos recursos de repetición —como la bimetración, a veces con duplicación interiormente quiasmática, “Puente arriba puente abajo / [...] río abajo río arriba”; el paralelismo, “Nosotros estamos tristes / Vosotros los estáis también” y “Del río nacen mis alas / [...] de mi mano nace el frío”; la reduplicación, “El invierno pasa y pasa” y el polisíndeton de la conjunción copulativa “y”, predominante en el inicio de los versos para sumar acontecimientos—, que logran la continuidad deseada como los *raccords* cinematográficos (cuyo paralelismo pictórico ya referido son los *rappports* mencionados por el propio Diego). Con todos ellos, recrea la monótona sonoridad de la lluvia, su descarga constante, su persistencia en el tiempo, su conocida dinámica visual vertical y el ritmo de la urbe que la recibe. La sucesión acompasada de las imágenes cinematográficas con la técnica del montaje recuerda la definición del séptimo arte de Germaine Dulac, antes citada: “música de los ojos”. Diego armoniza su composición con ese parecido formal de los componentes de sus imágenes y esa música interior, basada en el ritmo visual que producen las imágenes encadenadas, es el equivalente de la música diegética del cine. Ahora entendemos por qué Diego eligió un molde estrófico clásico para esta composición frente a la novedosa disposición visual de espacios en blanco del resto de las creaciones de su libro *Manual de espumas* (1924), que sí fue la que

Apollinaire empleó para su poema de igual temática y coincidente título. También, cobra pleno sentido su dedicatoria al crítico de música francés G. Jean-Aubry.

Ivens hace igual que Diego. En su película, elimina todas las transiciones entre las imágenes para registrar la continuidad temporal de la lluvia, su sonoridad intrínseca,³⁸ su insistencia, su movilidad continua e idéntica, el dinamismo natural de los objetos, lugares y personas afectados por ella. En su filme, como hemos visto por los minutos de las imágenes relacionados, son constantes las repeticiones (los *raccords*) que otorgan esa continuidad y con ello consigue producir el ritmo visual característico del mejor cine poético de aquellos años, el de las *sinfonías visuales* que intentaban recrear el ritmo de las ciudades modernas de esas primeras décadas de siglo. Por ello, se puede decir que ambas obras comparten otro rasgo, el sintetismo, es decir, la eliminación de todo lo innecesario. Diego e Ivens simplemente ordenan sus imágenes con la lógica asociativa que les proporciona la correlación de las formas de sus componentes, lo que genera el ritmo visual deseado que, como hemos dicho, también es el de la sociedad de principios de siglo.

Para lograr esta esencialidad, Diego recurre a la acumulación de periodos sintácticos independientes, bien simples o coordinados, que recrean sucintamente esa sucesión, e Ivens se vale de planos muy breves. De este modo, ambos registran la acción constantemente dinámica de la ciudad con una cadena de imágenes que pasan muy rápidas y apenas indican. De ahí que el filme de Ivens dure poco más de 12 minutos y el poema de Diego solo posea seis pequeñas estrofas. Igualmente, el deseo de reproducir esta esencialidad y velocidad, propia de la forma de vida de la urbe moderna, determina también su elección de una estructura muy esquemática, hecha de fragmentos, de partes de ese todo, que les permite mostrar con detalle la reacción de todos los elementos de la ciudad tras la llegada de la lluvia.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que Diego e Ivens componen una *sinfonía visual urbana* de sustrato estético y concreción poética idénticos a través de procedimientos compositivos hermanos, en la que el rasgo central es la explotación de la visualidad cinemática determinada socialmente.

³⁸ Inicialmente, solo se podía sentir a través de la percepción de las imágenes porque hasta 1931 Hélène Van Dongen no la sonoriza y Lou Lichtvel escribe su partitura musical. Más tarde, en 1940, Hanns Eisler compone una nueva banda sonora.

CONCLUSIONES

De una parte, por las similitudes aquí demostradas entre el poema de Gerardo Diego y la película de Joris Ivens, se puede concluir que efectivamente existió una analogía expresiva entre el Cine y la Poesía Nueva durante el periodo de la Primera Vanguardia, como algunos teóricos, entre ellos, Guillermo de Torre y Luis Buñuel, señalaron.

De otra, en nuestra lectura comparada se ha podido constatar que tanto Diego como Ivens usaron la misma imagen cinemática impuesta por su contexto sociocultural.

Además, ambos presentan la realidad siguiendo los postulados del mejor cine poético del momento, el *Cine-ojo* y *Cine-verdad* de Vértov, es decir, registran la realidad tal como la perciben sus ojos físicos y cognitivos con el propósito de orientar al receptor hacia el mismo proceder durante su lectura fílmica o poética.

Asimismo, la coincidencia de los procedimientos expresivos de Ivens y Diego evidencia que existió esa simbiosis estética y poética entre ambas artes en el escenario de la ciudad moderna de principios de siglo.

Junto a ello, las reflexiones teóricas referidas, la existencia de otras obras citadas en este trabajo y la relación del cinematógrafo con diferentes artes, como la Poesía, la Música y la Pintura, a través de diversas corrientes de vanguardia, como el cubismo, el futurismo y el ultraísmo, apuntan a la necesidad de estudiar otras muchas creaciones de este periodo en las que se puede hallar esta y otras ósmosis artísticas propias de la época.

También ha quedado atestiguado que la correspondencia estética y poética de las obras de estas décadas, como se comprueba en la similitud de la de Diego e Ivens, se fundamenta en el poder del pensar en imágenes, común a todas las artes de comienzos de siglo, lo que el escritor italiano Italo Calvino denominó *cine mental*. Por eso, hoy día, los receptores podemos reconstruir hermenéuticamente su sentido siguiendo el proceso que en él se produce, es decir, podemos partir de la palabra para llegar a la imagen visual, o viceversa, partir de la imagen visual para llegar a la expresión verbal según queramos leer obras literarias o fílmicas o ambas simultáneamente como hemos hecho en este trabajo.

Finalmente, de nuestra investigación también se deduce que son necesarios otros muchos estudios dedicados al análisis de esta y otras analogías interartísticas ya que no se trata tanto de dilucidar qué arte inspiró primero a cuál durante el periodo de la Primera Vanguardia, sino de confirmar que la reciprocidad expresiva aquí analizada, con base en la

imagen cinematográfica de esos años determinada socialmente, afectó a otras muchas creaciones porque el *giro visual* que presidía la forma de vida de la sociedad europea de ese tiempo condicionaba las producciones de sus artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agel, Henri (1958), *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, Madrid, Rialp, 1996.
- Alcantud, Victoriano (2014), *Hacedores de imágenes: propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*, Granada, Comares.
- Ansón, Antonio (1994), *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra.
- Balázs, Béla. (1924), *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013.
- Barrera López, José María (1997), *La revista "Grecia" y las primeras vanguardias*, Sevilla, Alfar.
- Bazin, André (1990), *¿Qué es el cine? Ontología y lenguaje*, Barcelona, Rialp, 2008.
- Bergson, Henri (1922), *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Gallica Ebooks.
- Bergson, Henri (1973), *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Bonitzer, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Buñuel, Luis (1927), "Del plano fotogénico", *La Gaceta Literaria*, 7, pp. 1-4.
- Buñuel, Luis (1928), "Del découpage o segmentación cinematográfica" en Manuel López Villegas (ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Instituto de Estudios Turolenses, p. 189.

- Calvino, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1994.
- Clerc, Jeanne Marie (1993), *Littérature et cinema*, París, Nathan University.
- Cocteau, Jean (1933), “El arte y la revolución: el «cine, poesía de hoy»”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 16, feb., p. 1.
- Costa, René de (1984), *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, FCE.
- Crepaldi, Gabriele (2006), *El arte moderno: 1900-1945. La época de las vanguardias*, Barcelona, Electa.
- Delluc, Louis (1920), “La fotogenia”, en Joaquín Romaguera y Homero Alsina (ed.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 327-333.
- Diego, Gerardo (1919), “Posibilidades creacionistas”, Madrid, octubre, en José Luis Bernal (ed.), *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*, vol. VI, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 169-170.
- Diego, Gerardo (1919), “Film”, *Cervantes*, Madrid, nov., pp. 28-29, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003697544&search=&lang=es> (16-12-2020).
- Diego, Gerardo (1922), “Cine”, *Horizonte*, 1, nov., Madrid, p. 5.
- Diego, Gerardo (1927), “Devoción y meditación de Juan Gris”, *Revista de Occidente*, 17, pp. 160-180.
- Diego, Gerardo (1966), “El cinematógrafo”. *ABC*, 6 de abr., Madrid, p. 3, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19660406-3.html> (16-12-2020).
- Diego, Gerardo (1970), *Versos escogidos*, Madrid, Gredos, en José Luis Bernal (ed.), *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*, vol. VI, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 366-416.

- Diego, Gerardo (1986), *Manual de espumas. Versos humanos*, ed. Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra.
- Diego, Gerardo (2000), *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*, vol. VI, ed. José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara.
- Diez de Revenga, Francisco Javier (2001), “La prosa literaria de Gerardo Diego”, *Monteagudo*, 6, pp. 141-144.
- Dulac, Germaine (1927), “Las estéticas. Las trabas. La cinematografía integral”, en Joaquín Romaguera y Homero Alsina (ed.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 89-99.
- Eisenstein, Serguéi (1970), *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen.
- Epstein, Jean (1921), *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence: Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, Éditions de la sirène.
- Epstein, Jean (1924), “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, en Joaquín Romaguera y Homero Alsina (ed.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 335-340.
- Fernández Cuenca, Carlos (1971), *Picasso en el cine también*, Madrid, Editorial Nacional.
- Gance, Abel (1927), “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!”, en Joaquín Romaguera y Homero Alsina (ed.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 454-464.
- García, Carlos (2008), “García Lorca, Jean Epstein y un tercero en discordia”, *El Maquinista de la Generación*, 15, Málaga, julio, pp. 28-31.
- García Lorca, Federico (1926), “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, vol. 3, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 1306-1332.

- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gómez Gómez, Agustín (ed.) (2011), *Picasso: cine y arte*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- Gubern, Roman (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Huidobro, Vicente (2003), *Obra poética*, ed. Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX.
- Ivens, Joris. (1929), *Regen (Lluvia)*, prod. Mannus Franken, [Vídeo], Holanda, <https://www.youtube.com/watch?v=VL3kW6RzjU4> (16-12-2020).
- Ivens, Joris (1969), *The Camera and I*, Berlin Oriental, Seven Seas Books.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978), *Manifiestos y textos futuristas*, trad. de Cari Sanz, Barcelona, Ediciones del Cotal.
- Martínez Moreno, Eva María (2017), *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Mirzoeff, Nicholas (2003), *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- Monegal, Antonio (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- Morris, Brian (1980), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993.
- Moxey, Keith (2008), “Visual Studies and the Iconic Turn”, *Journal of Visual Culture* 7/2, Londres, pp. 131-146.

- Noticiero, (1927), *La Gaceta Literaria*, 24, 15, dic., Madrid, p. 5, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003884996&search=&lang=es> (16-12-2020).
- Moussinac, Léon (1925), *Naissance du cinema*, J. Povolozky, University of Michigan, 2006.
- Ortega y Gasset, José (1923), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza, 1987.
- Ortega y Gasset, José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- Pérez Bazo, Javier (ed.) (1998), *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse/París, CRIC & OPHRYS.
- Pérez Bowie, José Antonio (2015), “Transmedialidad y nuevas tecnologías”, *1616: Anuario de Literatura comparada*, 5, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 19-24.
- Puyal, Alfonso (2009), “Juan Gris y el cine”, *Goya*, 328, pp. 251-260.
- Puyal, Alfonso (2014), *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ramírez, Juan Antonio (2009), *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal.
- Ródenas de Moya, Domingo (2007), *Poéticas de las vanguardias históricas: antología*, Madrid, Mare Nostrum.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2009), *Giro visual: primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, ed. Delirio.

- Rodríguez Fischer, Ana (ed.) (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.
- Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (eds.) (1989), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra.
- Rose, Bernice (ed.) (2007), *Picasso, Braque and Early Film in Cubism*, New York, Pace Wildenstein Gallery.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1998), “El cine y su imaginario en la vanguardia española”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse/París, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 399-411.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez Vidal, Agustín (1999), “La cultura española de vanguardia”, en Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las vanguardias literarias en España*, Madrid, Iberoamericana, pp. 341-354.
- Sánchez Vidal, Agustín (2002), “Picasso y el cine”, en *Picasso*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, pp. 317-339.
- Torre, Guillermo de (1921), “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones”, *Cosmópolis*, 33, Madrid, sep., pp. 98-107, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003700753&search=&lang=es> (16-12-2020).
- Torre, Guillermo de (1921), “Diagrama mental”, *V_ltra*, 18, Madrid, 10 nov. p. 5, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003796764&search=&lang=es> (16-12-2020).
- Torre, Guillermo de, (1923), *Hélices*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000.
- Torre, Guillermo de, (1925), *Literaturas europeas de Vanguardia*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2002.

- Torre, Guillermo de, (1926), “Cinema”, *Revista de Occidente*, 12, pp. 116-120.
- Torre, Guillermo de, (1971), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- Vela, Fernando (1925), “Desde la ribera oscura (para una estética del cine)”, *Revista de Occidente*, mayo, tomo 8, 23, pp. 202-227.
- Vértov, Dziga (1974), *Cine-ojo: textos y manifiestos*, Madrid, Fundamentos.
- Videla, Gloria (1971), *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.
- Villanueva, Darío (2008), *Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Villegas, Sonia (1997), “La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakosvsky a la FEKS”, *Film-Historia*, vol. 7, 1, pp. 13-28.
- Weisgerber, Jean (ed.) (1984), *Les avant-garde littéraires au XXe siècle*, 2 vols. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1999), *Las vanguardias literarias en España*, Madrid, Iberoamericana.
- Wild, Jennifer (2015), *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923*, California, University of California Press.
- Zumalde Arregi, Imanol (2011). “Cine al Cub(ism)o. Picasso y la captura del movimiento”, en Agustín Gómez Gómez (ed.), *Picasso: cine y arte*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, pp. 143-166.