

# Un arte que tiene nuestra edad



Ramón Gómez de la Serna José Antonio Pérez Bowie

Octavio Paz Luis Buñuel Maite Conesa Ferran Alberich

Victor Fuentes José Bergamín Román Gubern María Teresa García-Abad

C. Brian Morris Rafael Alberti Gabriele Morelli Agustín Sánchez Vidal André Bazán

Javier Herrera Alberte Pagan Gonzalo Sáenz de Buruaga Antonio Jiménez Millán

El director Wolsen  
ha declarado que el  
buen éxito de la  
película depende de  
los perfumes que se  
empleen en ella.

**Ramón Gómez de la Serna**  
(de *Palpitaciones cinelandesas*, Litoral 1926)

Ramón Gómez de la Serna en *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez-Caballero 1930



# El Cine poético

## COMO OPCIÓN VANGUARDISTA EN ESPAÑA

José Antonio Pérez Bowie

Mi intención es centrarme exclusivamente en el contexto español apelando a los testimonios de los intelectuales que defendieron la posibilidad del cine como arte autónomo y apartado de los caminos por donde lo conducía la demanda de los públicos mayoritarios. Resumiré para ello las propuestas más significativas en las que concretaron las bases sobre las que debería asentarse esa autonomía, aunque el nivel de las mismas es de una heterogeneidad considerable y la imprecisión de sus formulaciones hace difícil que se pueda hablar de unos objetivos unánimemente compartidos. Existe, sí, coincidencia en denunciar la excesiva comercialización del cine y su sometimiento a pautas que poco tenían que ver con lo «artístico», pero a la hora de definir en qué consiste su especificidad como arte, las opiniones suelen presentar divergencias llamativas. La etiqueta que más se prodiga para referirse a ese cine anticomercial por el que se aboga es la de «poético», y por eso la he utilizado para encabezar estas páginas, aunque los contenidos que se le asignan difícilmente coincidan: cine antinarrativo, antinaturalista, abstracto, lúdico, e, incluso, antiartístico. Nos moveremos, así, entre un considerable número de testimonios de procedencia muy diversa y con niveles de precisión muy heterogéneos, pero trataré de enfrentarlos en un diálogo que pretendo resulte esclarecedor no sólo para entender el desarrollo del cine en nuestro país sino también



ANTONI CLAVÉ Arte gráfico para *El hombre invisible*, 1933

para la contextualización de las opciones estéticas, ideológicas y sociales implicadas en el debate que tuvo lugar en un momento especialmente dinámico de nuestra historia cultural.

La primera voz a la que hay que atender necesariamente para abrir el debate, es la del mexicano Alfonso Reyes, uno de los intelectuales que más tempranamente (sus primeros textos están escritos en 1915) se interesan en España por el nuevo arte y pionero de la crítica cinematográfica en nuestro país. Reyes discute a menudo en sus comentarios la opción de un cine entendido exclusivamente como productor de ficciones, que era la que venía triunfando clamorosamente desde sus orígenes e insiste en el carácter secundario que en el filme poseen los elementos argumentales, los cuales quedan, según él, supeditados al ritmo. Con ello se enfrenta a los detractores del nuevo arte para quienes la velocidad de la acción cinematográfica constituía uno de las causas principales de rechazo, ya que la degradaba al nivel de la pantomima, a la vez que anticipa las posiciones que defenderán los cinéfilos de vanguardia una década más tarde. En su crítica de *La moneda rota* lo vemos mostrar su entusiasmo por la acción trepidante de esa cinta en la cual el argumento, cuya puerilidad reconoce, no es sino un mero pretexto para una exhibición de ritmo, lo que le permite concluir que el ámbito del cine está mucho más próximo al del ballet que al del teatro:

Los múltiples episodios se desarrollan por todo un laberinto de persecuciones, luchas, coces y puñetazos, que nos hacen bien y nos confortan. La emoción del combate humano es pegadiza como un motivo musical; saltamos del asiento, y contraemos los músculos; no se olvida más un buen golpe, un salto a tiempo, una atlética contorsión; nos entra la energía como por los nervios, afianzándose en nuestros huesos.(...)

Pero el asunto de «La moneda» —me diréis— es pueril; pueril... cierto: mas es altamente cinematográfico, y todo depende de la ejecución. ¿Es menos pueril el asunto de un baile ruso?<sup>1</sup>

Por ello no resulta extraña su apuesta decidida por el cine norteamericano, frente a las pretensiones seudoliterarias de otras cinematografías como la italiana, que no han sabido romper las ataduras con el teatro y a las que una errónea interpretación de la estética que el nuevo arte exige les lleva a «sustituir el ímpetu dinámico con un escenario rebuscado y un hartazgo de claros de luna»<sup>2</sup>. Es consciente de que el cine se encuentra aún en un estadio primitivo, muy lejos aún del desarrollo integral de sus posibilidades artísticas, que ha de terminar superando; pero ese desarrollo no puede venir de la dependencia del teatro ni de otros géneros literarios sino del cultivo de sus propios medios de expresión, que están ligadas fundamentalmente al ámbito de lo visual. Admite que uno de los caminos de la posible evolución puede ser la renuncia a la acción, pero opina que ésta «no podría mantenerse sin la perfecta finura técnica de la cinta, que hace de cada una de sus escenas un armonioso cuadro, equili-

<sup>1</sup> Todas sus críticas, publicadas entre 1915 y 1916 la revista *España* y luego en *El Imparcial*, aparecen recogidas en sus *Obras completas* bajo el epígrafe de «El Cine», vol. IV, México, F.C.E., 1956, pp. 199-236; la cita corresponde a la p. 216.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 209.

brado en luces y sombras, distribución y peso de las masas»<sup>3</sup>.

Las opiniones de Alfonso Reyes reivindicando el ritmo como elemento básico de la «poeticidad» del filme y su resistencia a dejarse seducir por el nivel argumental o por las propuestas pseudoartísticas que considera mero tributo a los modelos literarios, serán desarrolladas en la década de los veinte cuando un buen número de intelectuales, especialmente desde las filas de las vanguardias, comienzan a interesarse de manera sistemática por el cine y a abogar por su desarrollo como arte independiente.

## 1. El rechazo de la mimesis naturalista

Antes de detenernos en esos testimonios más radicales, vamos a comprobar como la desilusión ante los rumbos que, atento exclusivamente a imperativos económicos, seguía el cine afecta a intelectuales menos jóvenes o situados en posiciones de mayor moderación. Y en todas las reflexiones de éstos aparece formulada, de modo más o menos explícito, la

propuesta de un cine «poético», más cercano al ámbito de la lírica que al de la narrativa o del teatro, cuyos modelos lastraban el libre desarrollo de sus posibilidades expresivas. Tales propuestas, de un considerable grado de heterogeneidad, suelen coincidir en que el desarrollo del cine como arte autónomo implica el abandono de toda pretensión realismo a favor del desarrollo de su capacidad para la creación de universos mágicos e inverosímiles, terreno en el que no lo superarían otras artes; aunque esta opción no implique necesariamente una condena explícita de las servidumbres naturalistas del cine, ya que son muchos los que reconocen el grado de perfección que alcanza su mimesis.

Así, Ramón Pérez de Ayala, quien siempre se caracterizó por una actitud recelosa frente al nuevo arte, sostiene que éste ha de cultivar sus posibilidades para mostrar «lo sobrenatural sensible», «el absurdo físico, la perturbación delirante y voluntaria de todas las leyes naturales», con lo que el cine «ha venido a otorgar realidad concreta y sensible al anhelo milenario de la eternamente infantil imaginación humana»<sup>4</sup>.

En la misma línea se expresa Felipe Sassone, algunos años después, al aconsejar a los espectadores que «adiestren y aumenten la propia fantasía para volar tras de la fantasía de los poetas, que nunca como en el cine, por la infinita riqueza de sus posibilidades fotográficas, hallarán campo para dar corporeidad, plasticidad y acción a los sueños con que huyen a la realidad circunstante»<sup>5</sup>.

Sassone escribe en un momento en que la implantación del sonoro había apuntalado definitivamente el cine «de argumento»; pero su voz no resulta una excepción, pues a esas alturas se pueden recoger aún opiniones de gente muy ajena a los presupuestos estéticos vanguardistas argumentando que el cine ha sacrificado su potencial artístico al convertirse en vehículo narrativo al servicio de una reproducción fiel de la realidad y que defienden la existencia de un arte antinaturalista y antinarrativo. Citemos, por ejemplo, un artículo de Eugenio Montes (publicado el mismo año que el de Sassone) en donde vincula el carácter artístico del cine a su renuncia a toda pretensión de realismo, a la que le conducen sus servidumbres comerciales. Sostiene que el cine, cuarenta años después de su nacimiento y pese al desarrollo de sus posibilidades industriales, «se ha alejado tanto de las normas estéticas que hoy, a

<sup>4</sup> «El cinematógrafo. II: Su independencia artística», *El Cine*, n.º 644, 14.8.1924 (se reproduce un trabajo aparecido en el diario *El Sol*, aunque sin citar fecha).

<sup>5</sup> «De lo verosímil y lo inverosímil en el cine», *ABC*, 5.6.1935.

fuerza de progresos, casi ha llegado a ser el antiarte», debido probablemente a «un erróneo y logrado esfuerzo de naturalismo». Para Montes, el cine, hasta el momento, se ha negado a reconocer este principio y se ha dedicado a filmar lo obvio y lo cotidiano; de ahí que la historia de sus primeros cuarenta años sea «como la historia de un fugitivo, empeñado en huir de sí, a la busca de lo real». Sostiene que el arte ha de propiciar nuestra fe «en creer lo que no vimos» y ha de implicar siempre la renuncia a algún elemento de la realidad, que es, precisamente, lo que le aleja y distingue de su mera copia; de ahí su afirmación de que «el afán del cine por ofrecer más aspectos de la realidad se revela como un tremendo error», como ha supuesto «el torpe injerto de la voz humana en los fantasmas del telón», torpeza que intuye no ha de ser la última. Y, tras referirse despectivamente a los nuevos progresos que se anuncian, como el color y la tridimensionalidad, concluye que «hijo pródigo de las musas y las técnicas, febril adolescente, el cine tiene que volver atrás: a los orígenes, a los tiempos heroicos de las barracas de la feria y las imágenes mudas, vida y muerte en silencio, magia de infancia que en su día asombró mis ojos escolares»<sup>6</sup>.

Por los mismos años, y sin llegar a pronunciarse tan abiertamente a favor del irrealismo cinematográfico, otro gran cinéfilo como Luis Gómez Mesa, apela a la capacidad de superar y perfeccionar la realidad que todo arte debe poseer y afirma que el cine «es una nueva forma de arte, única es plasmar aspiraciones y sueños muy poco factibles dentro de la realidad cotidiana» aunque raramente lo consigue, por persistir «en un naturalismo contra-productente, aferrado a la veracidad; pero a la material, no a la del espíritu —que es la fundamental e inmutable, la que vale— y, por eso, carente de poesía y belleza»<sup>7</sup>. Acusa entonces a los filmes de basarse exclusivamente a la realidad, «pero en una parte pequeña, reducida, la más fácil y vulgar» y de no utilizar «la fotogenia en su faceta de Arte, desaprovechándola en un abuso de superficialidad



ANTONI CLAVÉ Arte gráfico para *Torero a la fuerza*, 1934

<sup>6</sup> «El molino de imágenes», *ABC*, 3.4.1935.

<sup>7</sup> «Fotogenia e imaginación», un artículo de 1934 inserto en el libro *Autenticidad del cinema. Teoría sin trampa*, Madrid, GECEI, 1936: lo citado, en pp. 78-79.

que, por mucho que agrade, como no se dirige al espíritu, no tarda en olvidarse». Afirma que «hoy el cinema no es —por desgracia— ese perfeccionador de la imaginación que le compete ser por la facilidad y la finalidad para lo extraordinario de la fotogenia» y termina proclamando la urgencia de «un cinema que supere a la imaginación»<sup>8</sup>.

Otro testimonio en la misma línea es el del novelista José M<sup>a</sup> Salavarría, quien, incidiendo en defender la calidad irreal de los mundos que ofrece la pantalla, equipara su experiencia de espectador a la de lector de novelas de aventuras, que perseguía



ANTONI CLAVÉ Arte gráfico para *¿Y ahora que*, 1934

únicamente «el encanto de leer con el único propósito de tomar placer», objetivo imposible desde que se inventó la «novela trascendente». El cine «hace posible la vuelta a las novelas de aventuras», le permite «verlas». Pues el cine, afirma «es la cosa que más se aproxima al arte puro, desde que suprime la materialidad del lenguaje y deja la narración entregada a ella misma, obrando por ella misma, suelta, libre y poderosa, sin el fardo del lenguaje, o sea, sin lo peor (discúlpeme el sacrilegio) de la literatura imaginativa: la palabra escrita». Distingue, no obstante, entre este cine de evasión y el «cinema de gran aliento», con el que «ni la literatura, ni la pintura pueden llegar

a la representación de formas, misterios expresivos, alucinaciones e imágenes superreales como la película, en efecto, lo logra»; y añade que, «en este sentido (...), el cine realiza en el mundo de la realidad lo que la música intenta en el mundo de la abstracción»<sup>9</sup>.

Los testimonios aducidos son suficientes para constatar la existencia de una corriente proclive al desarrollo si no de una línea completamente irrealista, si superadora de la mera función de mimesis respecto de la realidad y potenciadora de la imaginación. Cabe referirse así, aunque no se formule explícitamente a la existencia de una línea de pensamiento que opone un «cine poético» al «cine de prosa», entendido este último como de menor entidad artística a causa de su mayor apego a la realidad de la que se pretende un reflejo fidedigno. Existieron, obviamente, defensores de esta opción que encarecían ante todo el valor documentalista del nuevo arte frente al escapismo del teatro y de la literatura deshumanizada; opción que iría ganando más adeptos a medida que se enrarecía la situación política y los intelectuales comenzaban a asumir actitudes de compromiso, como he demostrado en un trabajo reciente<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ibid., págs. 82-83. Para entender correctamente sus afirmaciones hay que tener en cuenta la distinción que traza entre «fotografía» y «fotogenia» páginas atrás: «La fotografía indica una sumisión a la realidad que retrata, mientras que la fotogenia es una realidad amañada, adaptada a las características propias de la máquina retratadora. En la segunda interviene el don creador del artista, para arreglarse esa realidad medias —verídica o verosímil en unos aspectos y estilizada en otros, de acuerdo con la gran teoría de Goethe sobre el arte—, y en la primera, no» (ibid., pp. 80-81).

<sup>9</sup> Respuesta a la encuesta «¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted de cinema?», en *La Gaceta Literaria*, n.º 43, 1.10.1928)

<sup>10</sup> J.A. Pérez Bowie: *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1916-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

## 2. Realidad poética frente a realidad en bruto

Pero, de acuerdo con el propósito de estas páginas, interesa cotejar estas propuestas con otras de mayor calado teórico que ahondan en la cuestión del irrealismo cinematográfico y tratan de fijar la autonomía del nuevo arte. Sus autores son jóvenes encuadrados en las filas de la vanguardia, que abordan la cuestión con mayores dosis de radicalismo y propugnan una total ruptura con los modelos que habían impuesto las servidumbres comerciales. Mediada la década de los veinte, consideran el cine como un arte altamente perfeccionado y esa condición artística la juzgan inseparable de la dimensión poética, incompatible con las pretensiones naturalistas y con las rémoras derivadas de los modelos de narración literaria. La llegada del sonido, como luego se verá, actúa a modo de catalizador que sirve para aunar las protestas de quienes consideran que con él se exacerba el peligro siempre latente del prosaísmo que conllevaba la tentación naturalista. Pero las teorizaciones sobre la dimensión poética del nuevo arte son algo anteriores y se deben fundamentalmente a los intelectuales de la generación nacida con el cine, quienes ven en él el arte de su época y velan por mantener su autonomía intentando evitar cualquier intento de identificación con medios de expresión precedentes cuyas estéticas se consideraban obsoletas. Detengámonos en algunas de las aportaciones teóricas más significativas sobre la autonomía artística del cine, la cual pasa por la consideración de su carácter poético, aunque, como se verá, este es un concepto enormemente impreciso y sobre el que resulta difícil obtener acuerdo.

Antonio Espina, por ejemplo, comienza señalando cómo la capacidad del cine para reflejar fielmente la realidad, lo que denomina «el tiraje profundo de la parte física», es lo que atrae ante todo el interés de los espectadores, por lo que la industria cinematográfica tiende a malbaratar las infinitas posibilidades del nuevo medio en imitaciones de la vida real, en lugar de circunscribirse a su materia específica que es la «materia imaginativa». El ideal al que aspira Espina es, entonces, «alejar al cine todo lo posible de la realidad. Y realizar en él todo cuanto, por absurdo o fantástico, no pueda realizarse en la vida real ni en el arte habitual»<sup>11</sup>.

Desarrolla a continuación una serie de reflexiones sobre la reeducación de la mirada que remiten de modo explícito a una concepción del cine como arte

que ha ampliado de modo extraordinario las dimensiones de la realidad humana: le exige al público un esfuerzo de acomodación similar al que demanda todo el arte moderno y esa reeducación perceptiva le ha obligado a romper con las invariable posturas psicológicas que ha estado repitiendo durante siglos frente al arte, al libro o al teatro, las cuales han creado en él un «vasto repertorio sentimiento-intelectual de automatismos, en los que descansaba plácidamente, sin sospechar siquiera que pudieran existir dentro de él, en su propia alma, otros resortes dormidos que vendrían a despertar los pequeños Sigfredos del *modernismo*»<sup>12</sup>. La clave del poder desautomatizador que el cine ejerce sobre la percepción del espectador se basa para Espina, en dos causas: en las alteraciones que nuestras nociones de espacialidad y temporalidad sufren en la pantalla y en el aislamiento («baño de oscuridad» lo denomina) al que nos vemos sometidos. Respecto de las primeras comenta que la enorme posibilidad de gradaciones en la escala del movimiento (desde la retardación hasta la aceleración vertiginosa) y la idéntica riqueza de

<sup>11</sup> «Reflexiones sobre cinematografía», *Revista de Occidente*, XV, 1927, págs. 36-46; lo citado, en pp. 36-37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 38.



matices que median entre el «hipoespacio» y el «hiperespacio», permitirán que «ningún capricho del delirio o la fantasía deje de ser viable en la pantalla»<sup>13</sup>. La oscuridad, por su parte, induce al espectador a «un misterioso retorno a la atmósfera infantil de los sueños». En ese estado, continúa, «la atención aumentada se enfoca hacia la pantalla; sufrénase la censura razonadora del intelecto, y el oído, anclado, en el silencio, descarga sus apetencias. En cambio, el órgano visual, enriquecido hasta el derroche, se nutre, corre, puntualiza, mide y selecciona, cautivando forma tras forma, todas las nuevas representaciones, para el acervo de lo imaginativo»<sup>14</sup>. (ibid., pp. 44-45)

Termina señalando cómo esa sugestión capaz de producir la ruptura de las amarras que atan al espectador «al firme de lo real, demasiado real» dependerá de la medida en que los responsables del nuevo arte sean capaces de desarrollar el potencial imaginativo que posee, en lugar de emplearse, como está sucedien-

do en ese momento, «en la reproducción de la vida vulgar, fabricando argumentos para la pantalla, como pudieran fabricarse para la novela o el teatro». El peso del factor económico en la industria del cine hace que ese ideal resulte todavía algo lejano, como apunta en las frases finales del ensayo, pero una vez conseguido consagrará al cine como arte total<sup>15</sup>.

Fernando Vela es autor de otras no menos sólidas reflexiones en torno al arte cinematográfico, recogidas en su ensayo, titulado «Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)»; aunque su núcleo es una defensa apasionada de la capacidad del cine como instrumento de mimesis, contiene propuestas que no pueden dejar de ser incluidas entre las reivindicaciones de un cine poético que estamos revisando. Parte de las observaciones de Bela Balazs sobre la recuperación del «lenguaje visible y orgánico de los gestos» que ha contribuido a desenterrar al hombre, «sepulto bajo conceptos y palabras para sacarlo de nuevo a una inmediata visibilidad»<sup>16</sup>. Pero sus afirmaciones son matizadas al explicar que «hay muchas realidades en el mundo real» y que «aquella de la que se vale el cine no es la tosca e incompleta, de retícula gruesa, que permite ver una acción apresurada hacia fines prácticos, sino otra realidad más interior, a la cual se penetra por los trechos de invisibilidad de la nuestra cotidiana»<sup>17</sup>. Paradójicamente, el cine logra ese milagro gracias a la capacidad sugeridora de unas imágenes evanescentes; Vela comenta cómo «la figura pierde la carne inútil, y entonces la expresión centrifugada se sale al perfil», por lo que «no es necesario que las figuras proyectadas sean siluetas; en cuanto hay una sombra queda agravada; en cuanto hay un perfil, queda acusado dos puntos más de la cuenta justa». Por eso afirma que «la película en colores fracasa y fracasará siempre porque restituye a estos seres inverosímiles de luz y sombra el color y la carne que perdieron merced a un refinado secuestro en la cámara oscura; el arte exige por cada elemento de realidad conservado la extirpación de otro»<sup>18</sup>. Lo cual le lleva a sostener que, en la pantalla, una realidad se nos muestra *más real* por la *presentación irreal* de ella se hace<sup>19</sup>; saca las cosas del fluir en que están inmersas, las descontextualiza y las somete a una nueva ordenación caprichosa y arbitraria:

El proyector de cine conserva íntegro ese carácter poético. Diríase que no proyecta escenas sino que pasa su haz luminoso por la noche del mundo y nos descu-

<sup>13</sup> Ibid., p. 42.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 44-45.

<sup>15</sup> Ibid., p. 46.

<sup>16</sup> «Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)», *Revista de Occidente*, VIII, 1925, pp. 202-227; cit. en p. 209.

<sup>17</sup> Ibid., p. 210.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 215-216.

<sup>19</sup> Más adelante afirmará como conclusión de sus reflexiones: «Entonces, ¿cómo el cine puede ser un arte, es decir, un modo de desrealización? Una de esas coincidencias milagrosas que sólo ocurren en el arte (...)

bre, aquí una ciudad extraña, allí el transiberiano que llega, o un baile en una embajada, o el rincón de un cuarto, o una escena de crimen que la distancia hace silenciosa (...). Cuando sobre la almohada observo mi ensueño incipiente, veo coagularse la luz interior sobre la misma pupila del ojo, en tanto el resto del espacio visual permanece oscuro. El cine imita la distribución de luces del teatro del ensueño. El ensueño, como el cine, es un teatro de bastidores de sombras<sup>20</sup>.

La capacidad poética (y reveladora) del cine no se agota en esa presentación y ordenación oníricas de la realidad en la pantalla. Para Vela el hiperrealismo del primer plano se convierte, paradójicamente, en otro desencadenante de irrealismo, en otro factor de poeticidad. Sostiene que el primer plano es «el aria moderna, la romanza de los *divos* y *estrellas* del cine», pues en él, «el gesto deja entonces de ser una acción para fluir como una silenciosa melodía»; en el primer plano —añadirá— «la película suspende el cuento y, por un enfoque distinto, la narración se convierte en poesía, la épica en lírica»<sup>21</sup>.

Junto a las reflexiones de Antonio Espina y Fernando Vela, podrían agruparse las de Benjamín Jarnés, que, aunque menos sistemáticas y más dispersas, contienen algunos apuntes de interés para clarificar la concepción de cine poético que propugnaban muchos intelectuales del momento. Para Jarnés, la poeticidad va ligada estrechamente a la noción de ritmo, como puede deducirse de los comentarios que le suscita el filme de René Clair *14 de julio*, al que considera «rezumante de poesía», pues aún «la mínima cantidad de materia, y de la más simple, junto a la mayor seducción rítmica». Explica como mediante «la feliz oposición —por ejemplo— de dos temas: el de la alegría de la calle y el del hastío del cabaret, el de la vida verdadera y el de la vida falsa», consigue un «admirable contrapunto al que da fin el enorme calderón abierto por el revólver del borracho, de un borracho que sirve felizmente de motivo de enlace, de tema risueño que va y viene del salón a la calle»<sup>22</sup>.

De igual modo, en un comentario al respecto de *Vampiro*, de Dreyer, vuelve a ponerse de manifiesto la importancia que para Jarnés tiene el ritmo como base de la poeticidad; subraya allí la presencia de «estribillos técnicos» sobre los que se sustenta el ritmo de la película (por ejemplo, el de las puertas cerradas que se entreabren lentamente), aunque señalando que éstos

«se repiten con una abrumadora insistencia». Por ello, advierte que, aunque no puede reprocharse que *Vampiro*, «como cualquier buena sinfonía de sombras o de luces, repite sus temas», si debe exigirse «ciertos cambios de tonalidad, esos verdugos de la monotonía que suelen ser los mejores amigos de todo buen orquestador»<sup>23</sup>.

En otras ocasiones la poeticidad parece estar determinada por criterios más «contenidistas», pues Jarnés la vincula a la capacidad del filme para conmover la sensibilidad del espectador suscitando mediante sus imágenes emociones hondamente arraigadas en el inconsciente humano. Así puede deducirse del ensayo «Poesía fin de siglo» en el que comenta la predilección de René Clair por los ambientes de finales del ochocientos, explicándola por tratarse de una época que aún permanece viva en la memoria de los espectadores: «lo que representa verdaderamente el pasado, en el sentido terrible de la palabra, lo que sacude a los

---

ha juntado en el cine dos poderes igualmente formidables de realización y desrealización. Aquélla es únicamente medio para ésta (...). En el cine la irrealidad se presenta con los mismos caracteres de la realidad; la desrealización es conseguida por igual procedimiento que la realización. Por eso queda plenamente efectuada» (ibid., pp. 222-223)

<sup>20</sup> Ibid., pp. 216-217.

<sup>21</sup> Ibid., p. 220.

<sup>22</sup> Incluido en *Cita de ensueños*, Madrid, GECI, 1936, pp. 118-119. Es un libro donde se recogen diversos ensayos y críticas, muchos de ellos publicados varios años antes.

<sup>23</sup> Ibid., pp. 124-125.

hombres a quienes espanta la idea de la muerte, es la época que todavía está próxima a ellos, y de la cual nos quedan tantos restos horribles, enternecedores o cómicos». Entre esos restos, dirá, está el de nuestra propia infancia «aguardando la incorporación inmediata del resto de nosotros, que aún se mueve sobre la tierra». Y equipara ese rescate del pasado inmediato que lleva a cabo Clair a la labor de los surrealistas, quienes volvieron los ojos «a la infancia de la vida, donde se sembró o se plantó la selva completa de nuestros actuales apetitos, de nuestras preferencias o repudios, de nuestros vicios o nuestras virtudes». Con los filmes de René Clair, «parece como si subiéramos al desván de nuestra vida» donde se fue amontonando «cuánto —hoy ya inútil— llenó nuestras horas, y ante todo ello hilvanásemos un melancólico vals, salpicado de mostaza humorística». Por eso, concluye que Clair es un «poeta a dos vertientes: una de ellas hacia la vida de hoy, otra hacia la vida de ayer; no la definitivamente ida, sino a la que aún está esperando, en el andén, a que llegue la expedición completa»<sup>24</sup>.

### 3. El sonido como factor antipoético

La reivindicación de un cine «poético» se reavivará con la incorporación del sonido, pues éste se convierte en un factor que cataliza

muchas de las posiciones a favor de una concepción antirrealista del cine, añadiendo argumentos a quienes cifraban la condición artística del nuevo medio en el grado de lejanía y poeticidad que confería a los elementos del universo cotidiano. Para éstos, el que las imágenes de la pantalla fueran despojadas del manto de silencio que las envolvía significaba la pérdida de la dimensión irreal propiciadora de su asimilación al mundo mágico de los sueños y que las distanciaba la realidad en torno; el intento de ofrecer dicha realidad a los ojos del espectador sin «manipulaciones» se interpretaba como una merma del carácter artístico del cine y la incorporación de la voz a las imágenes mudas significaba la recaída en los vicios que el cine había conseguido dejar atrás como la artificiosidad, la falta de dinamismo, la dependencia excesiva de las formas y argumentos literarios, etc. No dispongo de espacio para recorrer con detenimiento los argumentos a favor y en contra que suscita la aparición de los *talkies* (remito al lector interesado a mi citado libro) por lo que me limitaré a detenerme en algunos de los más significativos para la cuestión que nos ocupa: aquéllos que, defendiendo la dimensión poética del cine, interpretan la irrupción del sonido como el inicio de un proceso de «prosificación».

Para César Arconada, por ejemplo, la incorporación del sonido al filme ha supuesto la destrucción de su cualidad más sustancial, el ritmo. La cinta muda era «una constante fluencia dinámica», la vida en ella era «fugaz, breve, múltiple» y producía a veces «una sensación de mareo, de fuga, de desequilibrio de despeñamiento inconsciente por un acantilado de rocas». El espectador había adquirido con ello una dinamización del sentido de la vista que ahora le resulta inútil ante la ralentización del ritmo que ha supuesto la incorporación del sonoro, porque «por muy interesante que sea una película sonora siempre le [al espectador] pesará, le cansará, habrá lagunas de hastío, de desatención, miradas al techo, evasiones». Y ello sucede, añade Arconada, «porque su imaginación se adelanta al movimiento de la película, porque su visión —sus ojos— multiplican con más agilidad que las cámaras, porque su ritmo interior, en fin, es más rápido que el ritmo de las imágenes mecánicas»<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Ibid. pp. 114-115.

<sup>25</sup> «El problema del ritmo», en *Nosotros*, n.º 3, 15.5.1928. Reproducido en *Tres cómicos del cine*, Madrid, Castellote, 1974, pp. 83-84. En la



ANTONI CLAVÉ Arte gráfico para *King Kong*, 1934

Francisco Ayala, por su parte, considera necesario distinguir lo que él denomina «cine-arte» y otros productos como el cine comercial, destinado a satisfacer el gusto de las muchedumbres, o el cine documental. El sonido, explica, puede encontrar aplicación en éstos, en el primero porque ahí no cabe hablar de arte y en el segundo porque contribuiría a la fidelidad de la realidad que pretende transmitir; pero ese no es el caso del cine artístico, que debe rehuir la mimesis directa y agrandar la distancia entre la realidad filmada y el espectador que la contempla: «Bastaba una ligera consideración *a priori* de la naturaleza artística del cine —comenta— para llevar a la consecuencia de que esta modalidad suya no es artísticamente viable. La orla sonora (...) no es un mero adorno prescindible, como marginal; ha de forzar el concepto de cualquier obra y negar la técnica específica del Cinema, haciéndole retroceder a la tosqueidad expresiva de los primeros films»<sup>26</sup>.

A la misma encuesta responde también Antonio Espina, quien sostiene que el cine sonoro será un arte híbrido tributario del teatro y de la literatura, cuyo porvenir se hallará ligado a la suerte de las demás artes del discurso; pero frente a la forma verbal-sonora seguirá existiendo la «puramente plástica de volúmenes, luces y velocidades, que progresará tan sólo en el cine mudo»,

respuesta a una encuesta publicada en diciembre de ese mismo año en *Popular Film*, admite, en cambio la incorporación del sonido como un hecho irreversible que «será una aportación nueva, nunca la muerte» Y añade: «Además, yo lo veo bajo el aspecto musical. Y en este aspecto no tengo por qué rechazar la sonoridad del cine. Al contrario, veo en ella posibilidades infinitas». Se reproduce también en *Tres cómicos del cine*, pp. 63-69; lo citado, en p. 67.

<sup>26</sup> Respuesta a «Una encuesta sobre el cine sonoro», *La Gaceta Literaria* n° 69, I.II. 1929.

el cual consiste para Espina «en lo visual solo, sin erosión alguna palabarrera de su pristinidad abstracta»<sup>27</sup>.

Estos argumentos de nuestros cinéfilos rechazando la incorporación del sonido por considerarlo un atentado contra su poeticidad reciben el apoyo de algunos colegas extranjeros, a los que dan acogida las publicaciones especializadas; citaré como ejemplo la opinión del dramaturgo italiano Giulio Bragaglia quien, en un extenso ensayo publicado en tres entregas sucesivas la revista *Popular Film*, coincide con ellos en que el «archirrealismo» que la cinta hablada aporta al cine no es el camino que éste debe seguir, pues ya quedaron atrás los tiempos en que los cineastas aspiraban al verismo porque aún no habían reconocido «los infinitos recursos de la fantasía que es propia del género cinematográfico». Bragaglia, aunque escribe desde la perspectiva de un hombre de teatro, sintoniza plenamente con los cinéfilos que rechazaban el sonoro, coincidiendo en señalar como la incorporación del sonido le confería un plus de realismo que lastraba su poeticidad<sup>28</sup>.

Como demuestran estos juicios emitidos a partir de la

irrupción del sonoro, resulta evidente que el cine se concebía ya con anterioridad como un arte altamente perfeccionado; y esa consideración artística era inseparable, para gran parte de los intelectuales cinéfilos, de su dimensión poética, incompatible con las pretensiones naturalistas y con las servidumbres de las formas de la narración literaria. Por ello, como apuntaba antes, la llegada del sonido es sólo un catalizador que sirve para aunar las protestas de quienes consideran que con él se exagera el peligro siempre latente del prosaísmo inherente a la tentación naturalista.

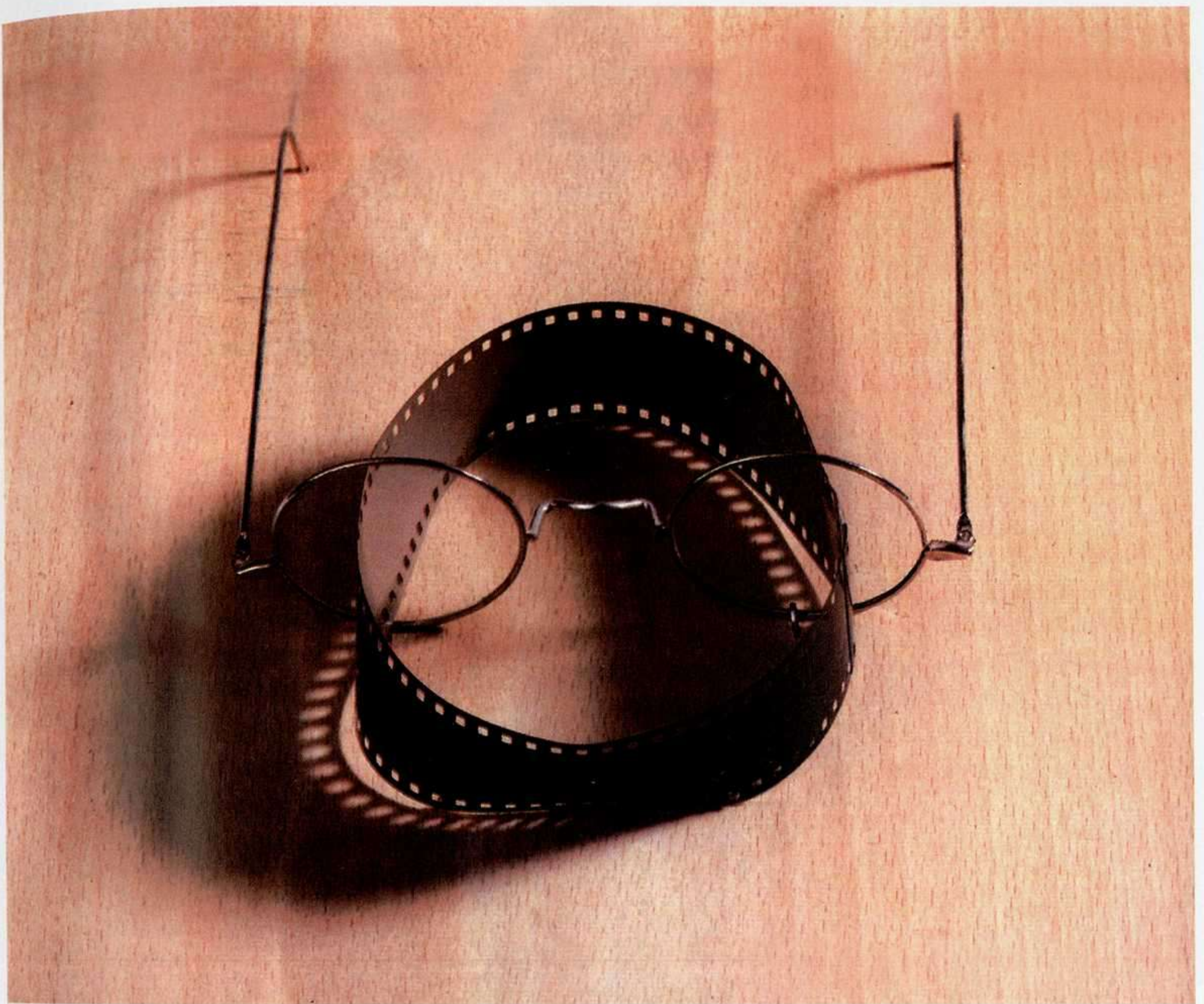
#### 4. Dos intentos de clarificar las relaciones entre cine y poesía

Quisiera terminar este recorrido por los argumentos de nuestros intelectuales de entreguerras a favor de un cine poético con dos trabajos publicados casi en los umbrales de la guerra civil, cuando la situación política enrarecida ha promovido la opción de un arte comprometido con su realidad histórica y comenzaban a silenciarse las voces que abogaban por la pureza del arte o por su función evasiva. En los dos se insiste en la dimensión poética del cine y se acusa a los filmes que triunfan entre los espectadores de preterirla a favor de la opción naturalista; pero esa dimensión poética aparece ahora entendida no tanto como una huida de la realidad hacia los territorios de la imaginación y del ensueño sino como la capacidad de realzarla, de enfatizarla profundizando en ella y desvelando dimensiones ignoradas de la misma.

El primero de los textos mencionados es un artículo de César Arconada, a quien ya hemos oído pronunciarse sobre el tema que nos ocupa; en esta ocasión, sin embargo, y bajo el título de «La poesía en el cinema», lleva a cabo una reflexión de mayor calado en un intento sistematizador de establecer puentes entre ambas artes, aunque las conclusiones a las que llega no resultan excesivamente clarificadoras, entre otras cosas por la imprecisión de la terminología utilizada y la mezcla de criterios muy diversos. Comienza definiendo la poesía como «el secreto que hace ascender la realidad vulgar de los hechos y de las cosas a la categoría superior de la belleza» para, a continuación, afirmar que «si el cinema no tuviese relación con la poesía no sería un arte» sino, simplemente, «una transposi-

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> «Cinema y teatro», II, *Popular Film*, nº 244, 16.4.1931.



JOAN BROSSA *Cinema*, 1988

ción de la realidad, pero no una superación de ella; sería en fin una curiosidad, pero nunca una emoción». Se extiende luego explicando las diferencias entre poesía y cine: mientras el poema «tiene su existencia en un clima de alta atmósfera, en el espacio que media entre lo suprarreal y lo infinito», y su esencia «es errante como un meteoro» (por lo que «sus posibilidades de expresión y movimiento no tienen límites»), el cine necesita de la realidad, «no sólo ha de vivir de ella, sino en ella. No ya ha de aludirla, sino plasmarla». Por eso niega la posibilidad de ciertos intentos, como lo de Cocteau, de hacer poesía cinematográfica, poemas «donde las palabras son sustituidas por imágenes cinegráficas»; el cine —dirá— «tiene su propio lenguaje, su propia medida, su propia naturaleza, a la cual, en principio, hay que atenerse». Por ello sostendrá que sólo cabe hablar de cine poético cuando la poesía está «infiltrada» en el filme, cuando le es «sustancial» y «propia», cuando «está dentro de la naturaleza misma del cinema, y es, no ya una desviación, sino su propia esencia»:

Cuánta poesía no hay en *La Quimera del Oro* o en esas huellas finales y patéticas del *Circo*, por no citar sino dos obras de Charlot. Cuánta poesía hay en *Amanecer*, la primera película, probablemente, donde se utiliza el ritmo y el matiz como tema poético. Cómo rebosa poesía, y poesía humana, fuerte, de gran ciudad y corazones abiertos *Y el mundo marcha*, *Soledad*, *Suburbios*, etc. (...) Y es casi seguro que la más grande expresión poética conseguida en el cine está en el *Acorazado Potenkim*. Yo no he sentido nunca una emoción igual. Creo que es un monumento de belleza no igualada, no superada poéticamente perfecta<sup>29</sup>.

Como puede verse, sustituye la definición por la mostración, que, al fin y al cabo, acaba por remitirnos a la propia impresión subjetiva como argumento conferidor de poeticidad. Por eso, su conclusión es que «el lenguaje poético del cinema puede estar en todo, en un ambiente, en una rápida imagen, en un gesto, en un ritmo, en un matiz, en un detalle»; y termina con la afirmación tautológica de que «cuando una película sea una obra de arte es que está rebosante de poesía».

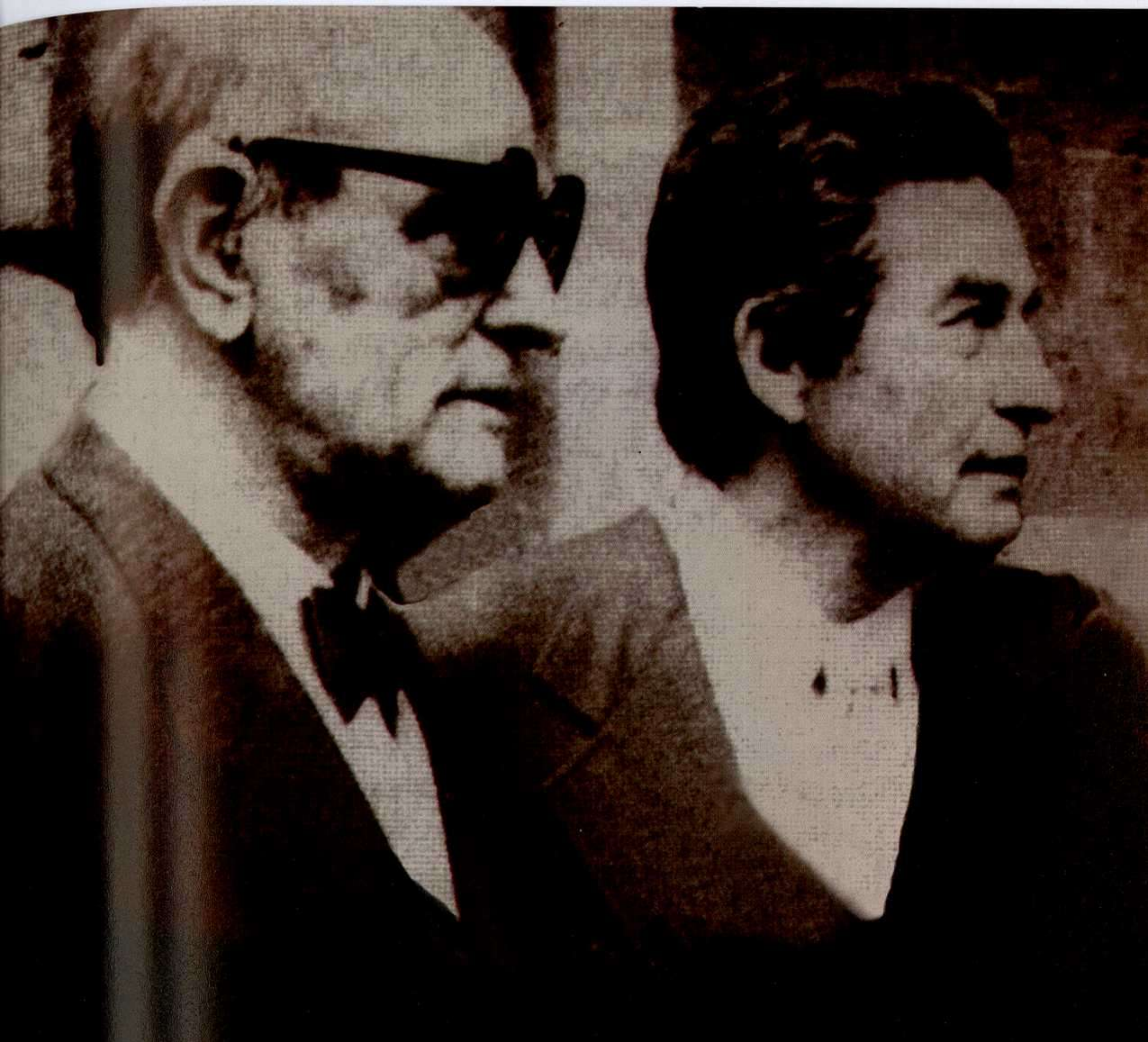
El otro trabajo mencionado es el de Enrique Azcoaga,

cuyas reflexiones sobre la dimensión poética del cine presentan también un grado de confusión considerable. Al igual que las de Arconada fueron publicadas por la revista *Nuestro Cinema*, que, a la altura de 1935, representaba la opción más radical de un cine politizado que había asumido de modo pleno su función de instrumento al servicio de la transformación social. Desde tales presupuestos, el problema que, según Azcoaga se le plantea al cine, si quiere tener dimensión poética, consiste ante todo en saber encontrar «la voz de la realidad», en hacer que ésta «rezume el necesario enfatismo». Distingue para ello entre naturalismo (o documentalismo) y realismo (o testimonio), definiendo al primero como «una realidad que muestra su voz en un aire que no es suyo» y refiriéndose al segundo como «poética realidad», como «algo que se logra no como en la novela dejando de señalar lo adjetivo, sino brindando al espectador lo fundamental y adjetivo, accionando en un aire libre de ráfagas y viento». A partir de ahí se extiende en una serie de consideraciones sobre la necesidad de que el cine brinde una realidad «sin interferencias» (en los mejores filmes —señala— «el espacio no tiene aire y sí enormes dimensiones», está «como de sí mismo asombrado, meditándose»), para que la voz de la realidad nos llegue directamente, porque «limitando el aire, limitando si se quiere el cielo de la realidad que interesa, adquiere la voz una tensión, adquiere el acento un estremecimiento comparable en poesía a la lágrima o la perla». No se trata, pues, de «dignificar la realidad», en cuyo caso la cámara «cumpliría papeles de pincel, y resultaría posible una realidad enorme y fantástica, pero nunca tensa y justa», nunca «desambientada y clara» como la del poema.

La poesía cinematográfica consistirá, pues, en la «entrañable relación entre la voz y la realidad»; por eso, «el documento no origina poesía». Aunque los ejemplos que aduce parecen vincular poeticidad con estatismo: así, afirma, los hermanos Marx en el cine pueden ser «interesantísimos, pero no originantes de un fondo profundamente poético, mientras que la quieta mirada de Charlie Chaplin tiene esa calidad de *presencia remota* que reclama a todas horas la poesía»; o cuando se refiere a «cierta caricia de Greta Garbo, algún trozo muerto de Pabst (...) la exactitud de Epstein» para demostrar que «cuando una realidad adquiere su expresión está suficientemente elevada»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> «La poesía en el cinema», *Nuestro Cinema*, n° 1, 2ª época, 1935; reproducido en Pérez Merinero, cit. pp. 33-37.

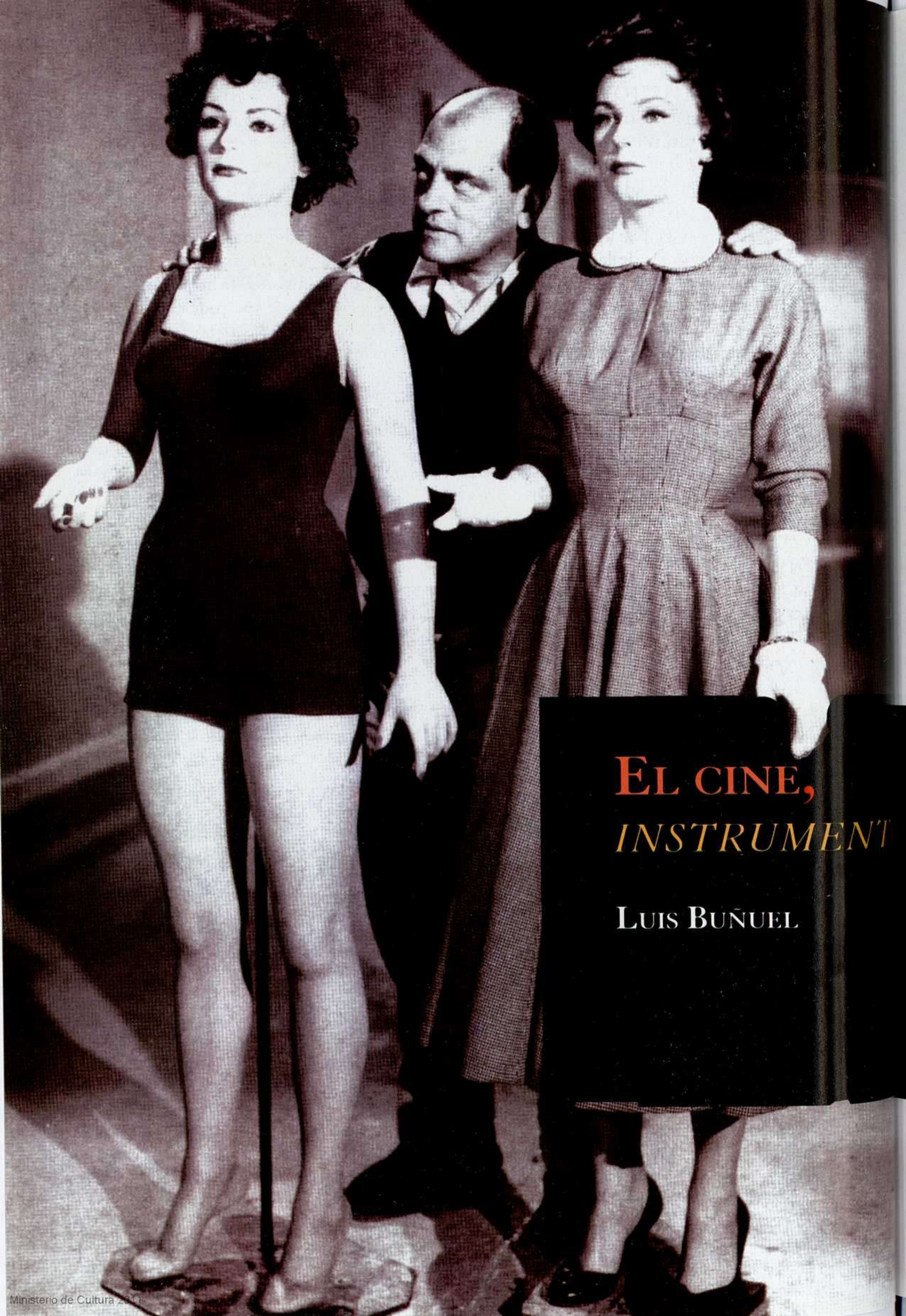
<sup>30</sup> «Voz y realidad», *Nuestro Cinema*, n° 16, 2ª época, 1935.



La aparición de *La Edad de Oro* y *El perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico.

Octavio Paz  
Cannes, 4 de abril de 1951





**EL CINE,**  
*INSTRUMENTI*

LUIS BUÑUEL

**E**L GRUPO DE JÓVENES que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi periodo de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertene-

cientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de «el cine como expresión artística», o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

Ha dicho Octavio Paz: «Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo», y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo. Mas por el momento podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no tener más misión que ésa: las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

## DE POESÍA

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película titulada *Detective Story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc., etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese *savoir faire*, toda la complicación que supone la máquina del film, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus 11, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un trasatlántico, que serviría únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria,

repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

Si deseamos ver buen cine raramente lo encontraremos en las grandes producciones, o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que finalmente abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: «los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena». o sea que tanto los buenos como los malos films, y por encima y a pesar de las intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica propugna por salir a la superficie y manifestarse.

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El film es como una simulación involuntario del sueño. Bernard Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale al cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desapa-

el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo casi nunca se le emplea para esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Humberto D.*, una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner una olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanza en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspenso.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro.

«Lo más admirable de lo fantástico», ha dicho Andre Bretón, «es que lo fantástico no existe, todo es real.» Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo, expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que me hallaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que

eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me



Fotogramas de *Ensayo de un crimen* 1955

dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho, que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trata sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Engels que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): «el novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales, sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente».



SALVADOR DALÍ *Luis Buñuel (fragmento)* 1934

# Al barroco BUÑUEL

Dedicatorias

A Luis y Jeanne,  
con un salto de  
EL MONO GRAMÁTICO  
y un abrazo de  
Octavio  
México, a 3 de Junio de 1975

A Luis Buñuel  
su amigo (unido)  
Javier Rubio  
LES VASES COMMUNICANTS

EXPOSITION DE COLLAGES  
ARP - BRAQUE - DALI - DUCHAMP - ERNST - GRIS - MIRÓ  
MAGRIFFE - MAN-RAY - PICABIA - PICASSO - TANGUY  
LA PEINTURE AU DÉFI  
PAR  
ARAGON  
à Luis Buñuel, en attendant  
pire, et de sa part, et de la  
même, son ami Aragon.  
MARS  
1950  
AVEC TROIS REPRODUCTIONS DE PAPIERS COLLÉS ET COLLÉS  
PAR ARP, BRAQUE, DALI, DUCHAMP, ERNST, LAMOTTE,  
MAGRIFFE, MAN-RAY, MIRÓ, PICABIA, PICASSO, RODCHENKO, TANGUY  
GALERIE GOEMANS - 49, RUE DE SEINE, PARIS (VI<sup>e</sup>)

à Luis Buñuel  
avec mon amitié  
L'AMOUR LA ROBERTA

la creación  
literaria  
ENSAJO  
A Luis Buñuel,  
con mi amistad (con nuevos  
y grande que mi admiración),  
Octavio Paz  
México, a 5 de septiembre de 1967

A Luis Buñuel,  
un amigo fiel,  
que, si no es de nivel,  
aunque es cruel,  
de nivel.  
según dice del  
"los olvidados" por "los olvidados"  
de tales pecados  
libres buñuel.  
Pepé  
México, Abril de 1951

Para Don Luis, de un  
viejo y permanente admirador,  
con cariño  
Mayo 18/62

A Luis Buñuel  
Moreno Villa  
Ab. 23.

A Luis Buñuel  
en su exilio  
de París  
LE CLAVECIN DE DIDEROT  
mi hel  
de la leira  
el parafre  
il ne fait pas lino  
expliquer le  
autofarinos  
abito un  
mi buñuel

Querido Juan! Manuel J. J. J.  
En España a  
un poco de apuro  
toñar un fruto  
comer cochos, to  
Estoy viviendo con unos  
amigos mexicanos que  
embelax de mi y de  
Emiliano ya hay  
bastante calor físico  
y político, pues con  
las elecciones, estan  
bastante agitados  
ro mani festaciones  
de derecha, de izquierda  
de centro, P.C. y  
Blancos y amarillos  
Estoy esperando a  
mi madre pues pronto  
se va a venir  
Algaros muy  
Carmen

A Luis Buñuel,  
con cariño  
1951  
A Luis  
Buñuel  
M. Crespo

A Luis Buñuel  
afectuosamente  
René  
ARTINE

Para  
Luis BUÑUEL  
cordialmente  
S. Reyes  
Julio - 23-79

A Luis Buñuel  
"el mureo de vidias"  
con un abrazo  
fraternal de  
Pedro  
y otro abrazo de  
Juan Rojas  
México - 7-1950

Al barroco  
BUÑUEL  
con verdadero  
afecto  
J.M.V.

L'AMOUR  
ET LA MÉMOIRE  
Luis Buñuel  
L'AMOUR  
ET LA MÉMOIRE



## Misterios Gozosos

Maite Conesa

Hay vidas a las que, si te asomas mucho, acabas cayéndote. Sus dueños notan la proximidad de su abismo, pero no son capaces de dar un paso atrás. Se atraen entre sí con resultados inciertos; pero, casi siempre, su paso suele dejar una muesca en el corazón. Luis Buñuel y una aristócrata argentina se asomaron a los miradores de sus vidas y saltaron al vacío. Se dejaron llevar por su *joie de vivre* en los primeros años 30 y nos han dejado el testimonio de sus cartas, conservadas durante cincuenta años, entre sus cosas más personales, por el cineasta aragonés.



Querido Luis, hablo tanto contigo que  
me parece inútil escribirte. Estoy en mi  
cabina, la lluvia. Todo lo que toca eres tú.  
Tengo mandos de Lisboa, y todo lo que huelo  
eres tú, y me voy al puente arriba, al sol,  
porque no puedo tomar tanto Luis.  
Nos acercamos al trópico, estoy mal en  
forma de esta humedad pesada, caliente  
Anoche nos fuimos al Hippodrome a París.  
Una enorme tralla en el cielo con un  
chico apujerito de luz. Un marinero (que  
se parece a ti) te saludaba con juego rojo en  
la mano, y cuando se acabó el juego, con  
el puño cerrado.  
Este barco está lleno de señoras con medias y  
se escandalizan porque ando con la espalda des-  
nuda; de marineros que tratan de tocarme pa-  
rer de mí estas brechas, de alumnos de inglés  
entre todo eso, un Perriano del apra (y un  
admirante de Aragón) de otros amigos nuestros.  
Mi vida consistió en nadar en la piscina con  
mucho miedo, dos salvavidas, en estar todo el  
día al aire jugando a todos los juegos, en ir a un  
journario o a donde puedes quitarte exactamente  
en el sitio que quieras la praca que te molesta,  
hacer kilómetros en bicicleta para arreglar la  
piernas (esto te encantaría), en bailar alguna  
noche con un vendedor de caballos.  
Con este régimen (no bebía una que "tonic water"  
el cuerpo se pone fuerte y la piel lustrada y  
es como si lo fueras a ver tú. Luis.

ya hemos pasado 0 grado, mañana llega-  
mos a París. Sigue el calor, los juegos, los bañi-  
os, los bailes en el último puente con una lluvia  
muy pequeña que te impresiona porque la  
tienes justo encima de la cabeza.  
Luis, tengo muchos ascos de mí y mucho  
dolor y mucha tristeza. Quiero contarte cuando  
te ven, como estas noches, leyendo cartas  
a René que me dió un hermano, me he encon-  
trado delante de alguien que no soy yo. Hay un  
ser violentamente uno mismo, no hay que  
borrarse, no porque se haga uno tanto, (todas  
las disciplinas son buenas) pero porque es una  
complicidad, es inhumano, lleva a probar todo.  
Sé que tú eres tú mismo en cada momento,  
aunque los "momentos" varían, y por eso eres  
una maravillosa persona que llega a establecer  
un contacto, que seas secreto, que tenga a veces  
la impresión contigo de estar jugando con dinamita  
hace que te necesite como algo esencial, y  
(no te indignes) parecido a mí. Pero tengo  
pocas exigencias, Luis. Cuenta mucho el haber  
hablado contigo alguna vez, de cierto modo  
cuenta que te gustan dos o tres cosas tanto como  
me gustan a mí. Que quieras hacer Waltzes  
Heights. (Sabes que tú debías hacer Heights?)  
Nunca te he dicho que te parecías.)  
Este parecido es más bien en la intensidad  
que en la forma, y me sé yo, tal vez en la  
forma misma, puesto que la tuja es secreta  
Good night Luis darling. "You're the  
top, you're the tower of Pisa, you're the  
smile in the Mona-Lisa". ¡ota

No cabe duda de que Buñuel amó y fue amado. Recuerda en sus memorias su actitud hacia este sentimiento: «en la época de nuestra juventud el amor nos parecía un sentimiento poderoso, capaz de transformar una vida. El deseo sexual, que le era inseparable, se acompañaba de un espíritu de aproximación, de conquista y de participación que debía elevarnos por encima de lo meramente material y hacernos capaces de grandes cosas.

Una de las encuestas surrealistas más célebres comenzaba con esta pregunta: «¿Qué esperanza pone usted en el amor?». Yo respondía: «si amo, toda la esperanza. Si no amo, ninguna». Amar nos parecía indispensable para la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda».

Esta potente máquina de transformar los sentimientos y la realidad, evocada así desde su edad octogenaria, nunca dejó de moverse por su vida. En París, en 1926, comenzó su noviazgo con Jeanne Rucar, su compañera, su esposa, la madre de sus hijos, con quien edificó la férrea e inexpugnable construcción de su vida en pareja, de su hogar. Su encuentro en el estudio del pintor Joaquín Peinado, amigo del también pintor Manuel Ángeles Ortiz y Paco García Lorca, lo recuerda Jeanne como un flechazo. Buñuel se impresionó con la belleza de esta joven de 18 años, pretendida por un vizconde en la Toscana y pedida en matrimonio por un hijo de los príncipes de Camboya, que años después sería su mujer. Jeanne recuerda en sus memorias, a propósito de este primer contacto: «yo, vizcondesa y princesa, terminé muy feliz siendo la cocinera de Luis Buñuel». Se casaron en 1934, después

de un largo pulso de Jeanne con el cineasta, reacio como pocos a cambiar su estado civil. Después de la comida de celebración se marchó en tren a Madrid, donde vivió solo, hasta que su mujer y su primer hijo, Juan Luis, llegaron para quedarse a mediados de 1935.

Durante este tiempo en el que trabaja en Madrid, Buñuel recibió esta carta:

Querido Luis: hablo tanto contigo que me parece inútil escribirte. Estoy en mi cabina y la llenas. Todo lo que toco eres tú. Tengo nardos de Lisboa, y todo lo que huelo eres tú, y me voy al puente arriba, porque no puedo tomar tanto Luis.

Nos acercamos al trópico y estoy mal, enferma de esta humedad pesada y caliente. Anoche nos pasó el zeppelin yendo a Río. Una enorme ballena en el cielo con muchos agujeritos de luz. Un marinero (que se parece a ti) lo saludaba con fuego rojo en la mano, y cuando se acabó el fuego, con el puño cerrado.

Este barco está lleno de *señoras* con medias que se escandalizan porque ando con la espalda desnuda, de brasileiros que tratan de tocarte para ver de qué estás hecha, de alemanes, de ingleses y un peruano del APRA gran admirador de Aragon y de otros amigos nuestros. Mi vida consiste en nadar en la piscina con mucho miedo y dos salvavidas, en estar todo el día al aire jugando a todos los juegos, en ir a un gimnasio OK donde puedes quitarte exactamente en el sitio que quieras la grasa que te molesta y hacer kilómetros en bicicleta para arreglarte las piernas (y esto te encantaría) y en bailar alguna noche con un vendedor de caballos.

Con este régimen (no bebo más que «tonic water») el cuerpo se pone fuerte y la piel lustrosa y es como si lo fueras a ver tú, Luis.

Ya hemos pasado O grado y mañana llegaremos a Río. Sigue el calor, los juegos, los baños y los bailes en el último puente con una luna muy pequeña que te impresiona porque la tienes justo encima de la cabeza.

Luis tengo mucho asco de mí y mucho dolor y mucha tristeza. Quiero contarte cuando te vea, como estas noches, leyendo cartas mías a René que me dio su hermana, me he encontrado delante de alguien que no soy yo. Hay que ser violentamente uno mismo, no hay que borrarse, no porque se haga uno daño (todas las disciplinas son buenas) pero porque es una complicidad y es inmoral y lleva a podrir todo.

Sé que tú eres tú mismo en cada momento, aunque

los «momentos» varíen, por eso eres una rarísima persona que llega a establecer un contacto, que seas secreto y que tenga a veces la impresión contigo de estar jugando con dinamita hace que te necesite como algo esencial y (no te indignes) parecido a mí. Pero tengo pocas exigencias, Luis. Cuenta mucho el haber hablado contigo alguna vez, de cierto modo. Cuenta que te gusten dos o tres cosas tanto como me gustan a mí —que quieras hacer *Wuthering Neights*— sabes que *tú* deberías hacer *Neatheriff?* (*Heathcliff*) (...) te he dicho que te parecías. Este parecido es más bien en la intensidad que en la forma, y que sé yo, tal vez en la forma misma, puesto que la tuya es *secreta*.

Goodnight Luis darling. «You are the tops, the tower of Pisa, you are the smile of Monna Lisa». Tota

Es Tota Cuevas quien firma esta carta, quien le recuerda su amor y admiración y le narra sus tribulaciones. En esta líneas, sin fecha, está toda la filosofía de una época, de un modo de vida en el que el escenario común fue París. A la ciudad siempre la enriquecieron el alma tantos recién llegados; los artistas que lo convulsionaron, «con el más importante movimiento colectivo del siglo», lo hicieron durante las décadas de los 20 y los 30. Por sus calles, sus librerías, sus hoteles, palacetes o galerías se pasearon los súbditos de la *ciudad femenina*. Breton escribió su *Manifiesto*

en 1924 y en torno a él —porque era imposible no quererle, como afirmó Aragon— se consolidó el grupo surrealista. En este documento refleja su filosofía creativa como «el automatismo psíquico puro por el que pretendemos expresar, sea oralmente, sea por escrito, sea de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento. Es el dictado del pensamiento, con ausencia de cualquier control ejercido por la razón, lejos de toda preocupación estética o moral».

En esta carta se cuenta el viaje en trasatlántico, con las alucinaciones propias del calor asfixiante del trópico, el sol en cubierta, el mareo y el balanceo de la nave que produce ese estado de duermevela en el que el surrealismo basó su credo. La potencia de las imágenes es evidente: es el zepelín una enorme ballena en el cielo con muchos agujeritos de luz, le hace señales desde el mar un marinero con fuego rojo en la mano y todo lo embriaga el aroma de los nardos portugueses.

Del ambiente onírico que produce el barco, al plano inevitable de la realidad de los sentimientos: primero la culpabilidad por el amor perdido, René Crevel; después, el deseo manifiesto por el nuevo amante, por la experiencia nueva, secreta y arriesgada. Tota compartió con el poeta surrealista los últimos años de su vida, desde 1931. Comenzaron entonces sus viajes por distintas ciudades francesas y europeas, vinculadas a la actividad intelectual y literaria de Crevel y a la estancia prolongada en sanatorios para aliviar su cada vez más incurable tuberculosis. Pasa días en la casa de Tota en Biarritz, viaja a Austria, Praga, Cadaqués... aumenta de manera absorbente su producción escrita y sus conferencias con Breton, Eluard, o Dalí. En el verano de 1934 viaja con ella a Amsterdam y Baviera. En abril de 1935 va a España con Luis Buñuel. Vuelve a París y, después de fracasar su mediación en la polémica entre surrealistas y comunistas encabezada por Breton, de conocer que su estado de salud es irreversible y de escribir una carta para Tota, se suicida en su apartamento la noche del 17 al 18 de junio.

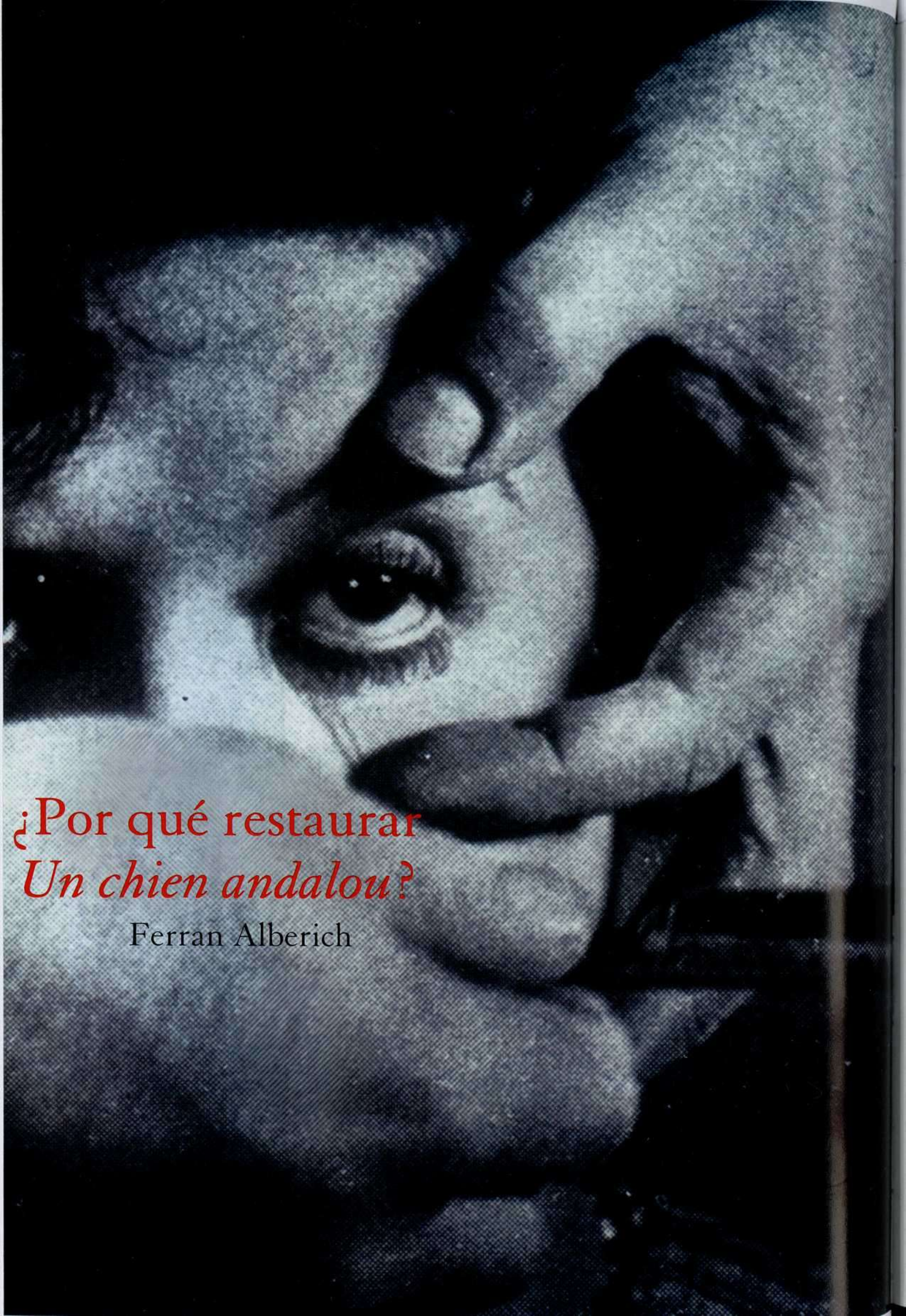
Con Buñuel compartió, además de esta pérdida, amor y gustos afines y la ansiedad de verse separados siempre por la distancia, por sus obligaciones familiares, por sus propias vidas. El placer prohibido es «dinamita» para ella, la necesidad esencial y el pedirle disculpas por compararse con él, en la línea de sometimiento al todopoderoso y cautivador hombre y genio que le dispensaron las mujeres que lo amaron. Pone pocas exigencias a su relación y cuenta, de nuevo, como vínculo importante entre ellos, el compartir

proyectos juntos. El director llevaría al cine, en 1953, «Cumbres borrascosas» con el título «Abismos de pasión».

No sabemos si Buñuel contestó esta carta, pero sí que la guardó hasta su muerte, junto con otras que forman un especial legado epistolar custodiado por la Filmoteca Española. «No hay pensamiento sin palabras», reza el credo surrealista, y por ello es probable que Buñuel contestara, porque para el grupo la vida no se puede entender sin la escritura. «Amar y soñar, sí, pero conjugando los verbos con los ojos abiertos. «¡Hagamos el esfuerzo, por lo menos, de practicar la poesía!», continúa el *Manifiesto*.

Desconocemos las palabras de Buñuel, pero en su carácter de caballero *avant-garde* con modales privados del XIX, cabe perfectamente otro pensamiento de esta estética: el mito de la mujer fue el centro de la obra surrealista. Transformadas por sus dedos, sus colores, sus palabras o sus imágenes en criaturas maravillosas aquellas mujeres que les rodearon, en muchos casos no sólo fueron musas sino también creadoras. Y algo más importante para la supervivencia y alimento de tanto espíritu creativo: sus mecenas, confiadas e intuitivas.

Les sedujeron las mujeres jóvenes y bellas que pisaban con pie seguro los salones de la aristocracia europea, las conferencias y los cafés de las tertulias del grupo. En sus sueños creativos sobre el lienzo y en sus poemas las vistieron de fieras, de astros, de luz, de madre naturaleza, de eternas púberes... las convirtieron en personajes de su imaginación. Tota fue la mujer deseo, cultivada, viajera... como el agua a la sed. En el otro extremo, también muy en las inclinaciones surrealistas, la mujer sufrida, esposa, con la familia a su cargo, oculta a casi todos los ojos ajenos al hogar. Que tenía que pedir permiso para ausentarse unas horas de casa, que no recibía visitas de vecinas, amigas o amigos, que no compartía la vida social de su marido, ni por supuesto sus proyectos profesionales, sobre los que nunca se le pedía opinión. Oculta la esposa, oculta la amante durante los años que mantuvieron su relación, con encuentros en Madrid, París o Biarritz, todo fue tan celosamente guardado como Buñuel deseó, con misterio y con gozo. En algún punto de sus vidas, Tota y Buñuel dejaron de verse. Tras el torrente de emociones, imágenes, evocaciones, sentimientos, avatares, sensaciones, olores y amor en estado puro de sus palabras, llegó la calma; con la sensación, como se despidió Tota, de que «aunque no nos encontremos, nos hemos encontrado».



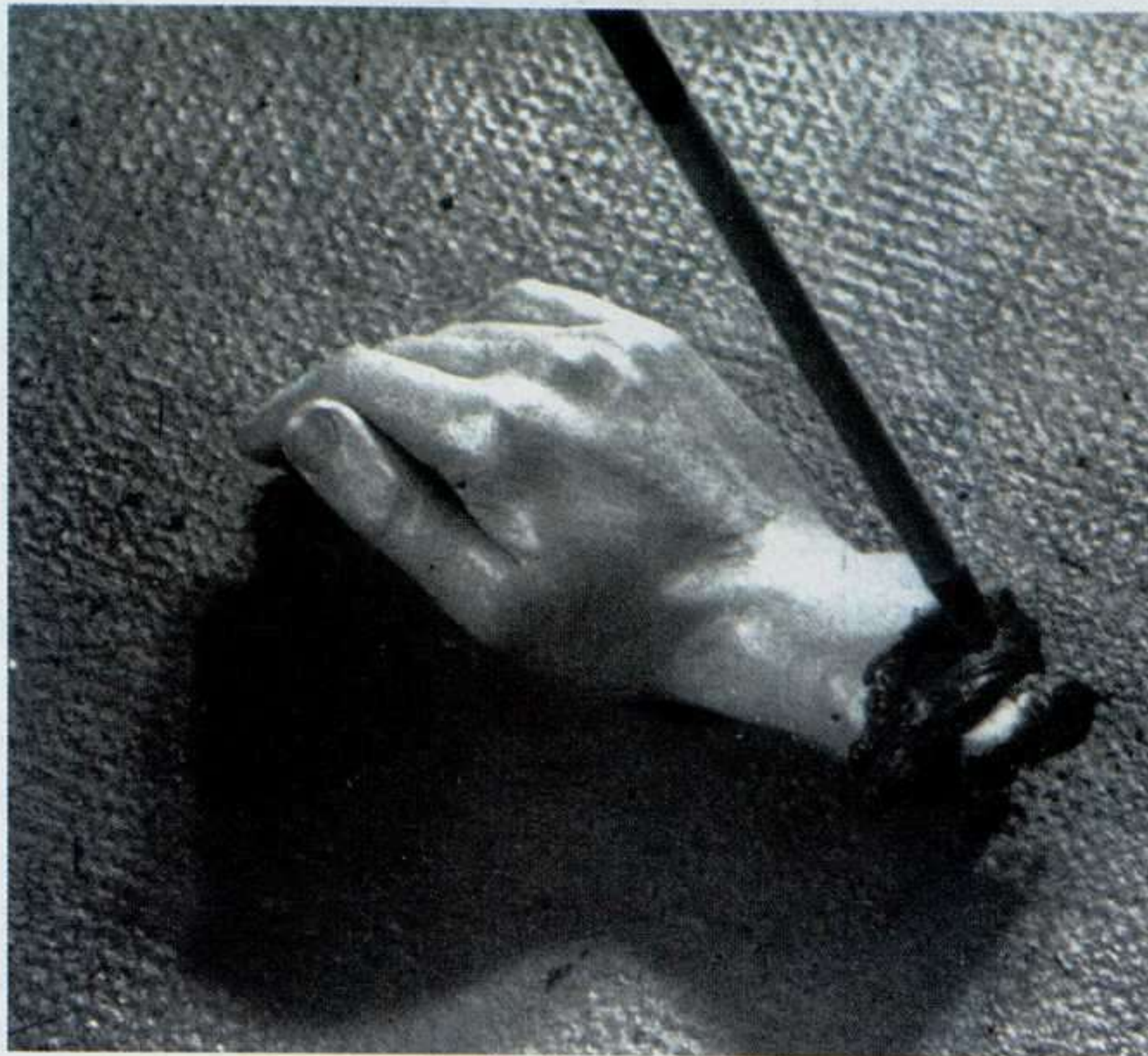
¿Por qué restaurar  
*Un chien andalou?*

Ferran Alberich

Ahora ya casi nadie puede dudar que la aparición y el desarrollo del cinematógrafo constituyó uno de los mayores cambios culturales del pasado siglo, el primero en el que los actos de los humanos fueron registrados con imágenes en movimiento. Incluso antes de convertirse en un poderoso medio de propaganda, el cine desarrolló un lenguaje circunscrito a las imágenes cuya concreción ha influido notablemente en las artes plásticas y narrativas del siglo XX.

Hay que hablar en pasado porque la imagen electrónica está sustituyendo al cine de manera progresiva e imparable. En un futuro no muy lejano, el cine puede pasar a ser considerado sólo como una tecnología intermedia entre las sombras chinescas y la imagen digital. El cinematógrafo, que en un momento se presentó como la conjunción definitiva de la modernidad con el arte, se ha quedado antiguo. A partir de la aparición de la electrónica y la digitalización, la electricidad, la mecánica de precisión y el plástico, los elementos que permitieron la proyección de fotografías sobre una pantalla, han pasado a ser objetos de museo, elementos para el estudio de una etapa de la inventiva de los humanos, la segunda mitad del siglo XIX, que ya puede ser estudiada en su totalidad, puesto que tiene un principio y un final.

El cine va por el mismo camino, el cine mudo ya terminó como objeto de consumo y está reducido al disfrute de estudiosos en museos del cine y cinematecas. El cine sonoro aún es un espectáculo vivo para millones de personas, aunque



Mano cortada utilizada en el rodaje de *Un Chien Andalou*, París 1929

sean muchos más los que disfrutan del cine en otros formatos, no en el original, la pantalla en la sala oscura. De hecho, uno de los elementos más interesantes del cambio de la imagen química a la imagen electrónica es la utilización, no sólo de los códigos narrativos, sino de las propias imágenes, que se consumen de nuevo, a veces tan transformadas que serían casi irreconocibles para un ojo inexperto.

En medio de este panorama, esbozado aquí sólo sucintamente, se establecen las condiciones en que el patrimonio cinematográfico debe conservarse para el futuro. Esto es, la conservación y la restauración cinematográfica.

En España el patrimonio cinematográfico está tan deteriorado como en otros países y la política de recuperación y restauración de las películas se lleva a cabo con más voluntad que medios. Hay una pregunta que se puede formular desde el sentido común: ¿Si el patrimonio cinematográfico es tan importante, por qué se dedica tan poco esfuerzo, desde el punto de vista económico, para su conservación? Hay que constatar que, aparte de las Filmotecas, los archivos, ninguna de las otras organizaciones alrededor de la cinematografía, colegios



LUIS BUÑUEL por Man Ray, París 1929

profesionales, asociaciones de actores, academias, sociedades de gestión, etc., se ocupan de la conservación de la cinematografía. Una de las razones posibles sería la escasa rentabilidad económica de las películas del pasado, aún el más reciente, a la que hay que añadir la también escasa apreciación de estas películas como piezas culturales.

Con motivo del fallecimiento del actor Francisco Rabal Televisión española programó el pase televisivo de una de sus películas en su programa del sábado por la tarde dedicado al cine español del pasado. Dado el tipo de películas que ocupan ese espacio televisivo y las escasas apariciones de Paco Rabal en el cine folclórico, casi la única película posible era «La pícara molinera», una coproducción hispano francesa de mediados de los años cincuenta, rodada en uno de los primitivos sistemas europeos

de color. Estas producciones españolas con otros países tenían su razón de ser en el color, que se desarrollaba en los laboratorios extranjeros, en este caso franceses. La copia que se proyectó estaba tan degradada de color que parecía en blanco y negro. Es una película que necesita una restauración, o la localización de mejores materiales. Hay que tener en cuenta que esa emisión significaba para la película su máxima cota de espectadores, nunca la habían visto tantas personas, y la vieron en pésimas condiciones. Nadie se molestó en defender a la película ante la violencia de su exhibición en tal estado. Ninguna asociación de historiadores, ni grupo de profesionales, ni archivo cinematográfico se molestó en indicar a los televidentes que lo que habían visto como homenaje a Francisco Rabal era un fraude.

Pero esto, no sólo sucede con unas películas que algunos consideran como menores. Una de las películas emblemáticas de la historia del cine, «Un chien andalou» de Luis Buñuel, se encuentra en situación parecida.

Rodada en 1929, en plena transición del mudo al sonoro, «Un chien andalou» ha sido difundida mayoritariamente en dos versiones, la europea, realizada en 1960 por la distribuidora francesa «Les Grands Films Classiques», y la americana, difundida en múltiples copias de 16 milímetros, hechas todas a partir de la copia conservada en el MOMA de Nueva York. La copia americana se acerca más al original de 1929, sólo le han cambiado los títulos, pero su libre circulación hace que los copiados se produzcan sin control alguno y a partir de cualquier copia, lo que da como resultado una fotografía densa y contrastada, que algunos analistas se han apresurado a definir como un sello de la propia película, una representación gráfica de la violencia. Si la película se consume en vídeo, o en el ordenador, la fotografía desaparece para dar paso a la imagen gráfica, y en grafismo cualquier gradación es posible. Cualquier fotógrafo sabe que las emulsiones rápidas, destinadas mayoritariamente a las cámaras ligeras de reportaje, son posteriores a 1929 y ese efecto, en el caso que Don Luis lo hubiese buscado, habría sido complicado de conseguir en una producción de medios tan limitados como fue «Un chien andalou».

La otra versión es la más difundida en Europa, la que casi todos nosotros conocemos. Tampoco está copiada de un negativo, con lo que la fotografía contrastada aparece también, aunque en menor medida que en las copias americanas. A diferencia del MOMA, «Le Grands Films Classiques» duplicaron la película sin respetar el formato original, al añadirle una banda sonora lo hicieron sobre la imagen, con lo que toda la parte izquierda del fotograma desapareció. Esa misma banda sonora obligaba a la proyección a 24 imágenes por segundo, que no parece que fuera la velocidad de reproducción empleada en la época. Así, nos encontramos con que las fichas filmográficas europeas dicen que «Un chien andalou» dura 17 minutos, mientras los americanos dicen que dura 23.

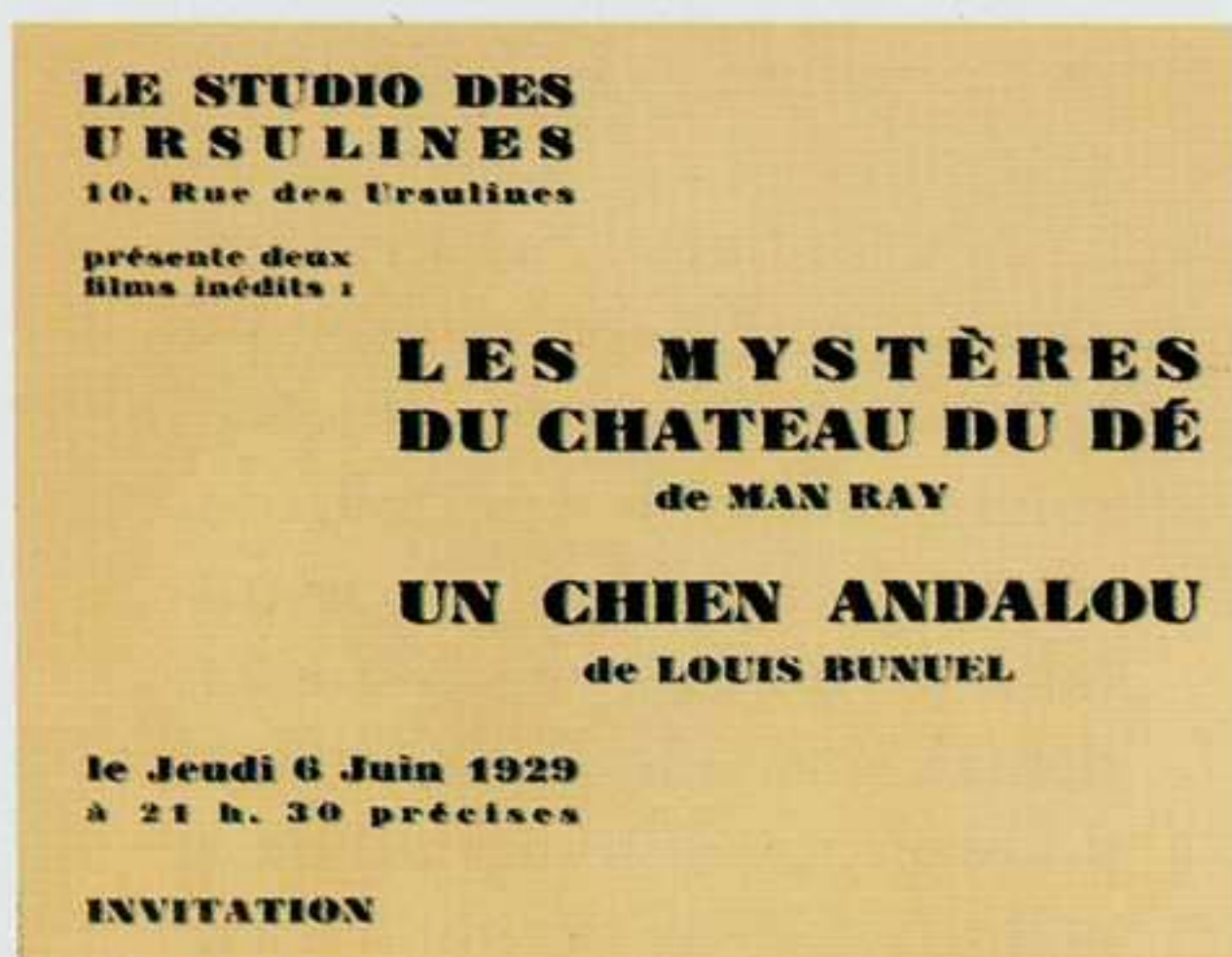
Al final del siglo pasado, en 1999 con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Luis Buñuel, se revisaron los materiales conservados en España. Así se encontraron dos duplicados que procedían de la copia que se proyectó en España en 1929, la copia que Ernesto Giménez Caballero le compró a Buñuel. Al verlos, se pudo comprobar que la calidad fotográfica original no tenía punto de comparación con las versiones conocidas.

Como los duplicados presentaban muchas lesiones y deterioros, se pensó en utilizarlos únicamente como referencia para el tiraje de una nueva copia. Cuando se consultó en negativo original de la película, depositado en la Cinemateca Francesa, apareció una sorpresa: estaba incompleto. Si las versiones más difundidas provenían de un copiado de positivos era porque el negativo original era inutilizable. Resulta que una de las películas más estudiadas y difundidas del cine no se encuentra en su formato original desde hace más de setenta años. Si esto ocurriera en otro ámbito que no fuera el cine, en la literatura o en la pintura, sería increíble que una obra de esta dimensión se encontrara mutilada y, en cierta manera, desfigurada sin el conocimiento de expertos y conocedores. Pero en el cine no se ha producido el estudio sistemático de las fuentes, como se ha hecho en otras artes. Apenas ahora se empieza a estudiar las películas en su materialidad como objetos fabricados. Ha tenido que llegar la etapa de las restauraciones, el momento de la precariedad de los materiales para que se empiece a observar el celuloide que contiene las imágenes, que las soporta. Con ello se ha empezado una nueva etapa

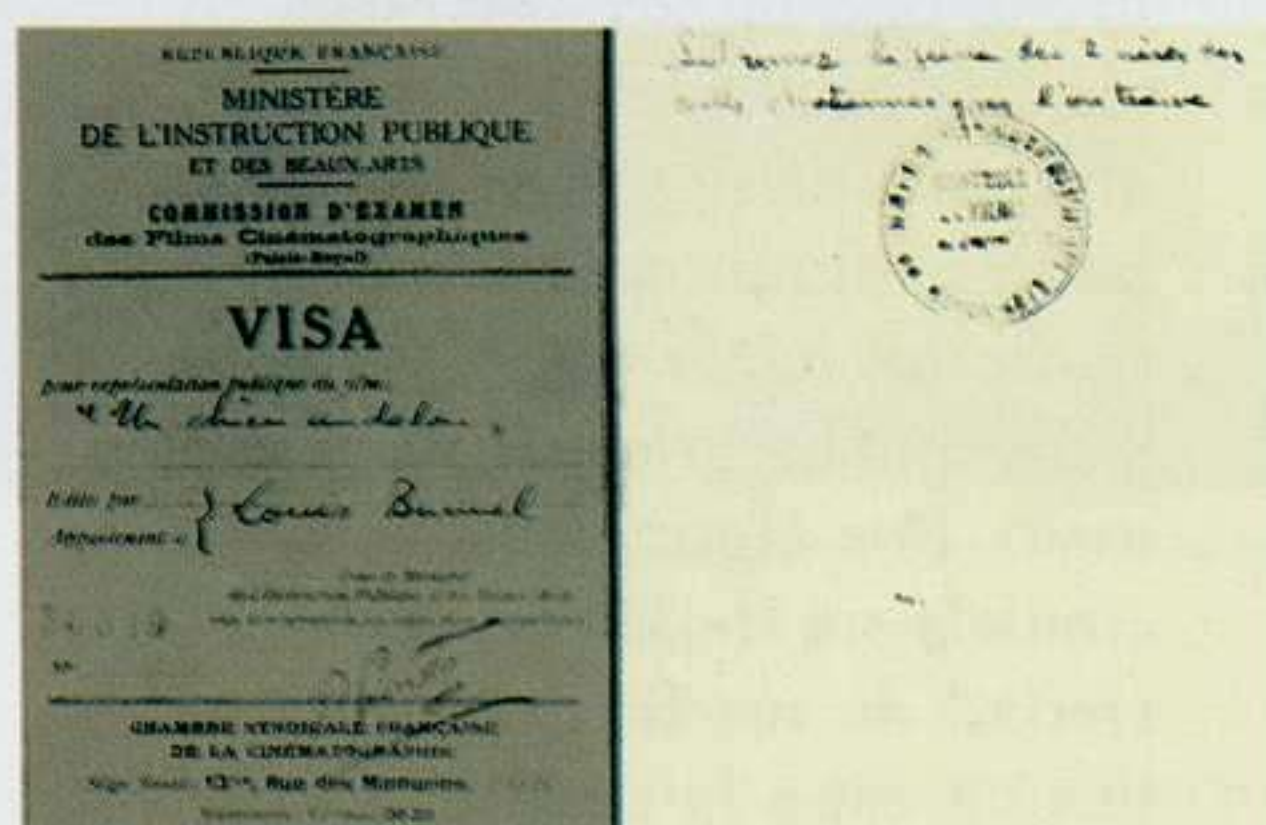
de la historiografía cinematográfica,

Al estudiar el negativo original se pudo comprobar que los fragmentos que faltaban correspondían a determinados efectos fotográficos. No se trataba de una separación accidental, sino voluntaria. Buñuel y Duverger, el fotógrafo de la película, habían decidido hacer los fundidos y encadenados en la propia cámara de rodaje. De hecho Buñuel se ha referido en alguna ocasión a los trucajes artesanos de su primera película. Pero algunos trucajes no se pudieron hacer en el rodaje y hubo que hacerlos en el laboratorio. Por alguna razón, relacionada sin duda con la precariedad de medios con que se llevó a cabo la producción, se decidió que los trucajes de laboratorio se harían directamente sobre cada copia positiva, sin hacerlos previamente sobre un duplicado. Eso pudo hacerse por varios motivos: que se pensaba en una tirada de copias muy reducida, como realmente ocurrió, que no se confiaba en la calidad de los materiales de reproducción, o eran excesivamente caros para esa película, y que no les importaba correr el riesgo de que cada copia fuese diferente. Se han localizado materiales duplicados de cuatro copias diferentes, no se sabe si se tiraron muchas más en la primera exhibición de la película, en todo caso, estos cuatro materiales presentan diferencias sustanciales en la duración de los encadenados de laboratorio.





Invitación al estreno de *Un chien andalou*, París 1929



Documento de la censura francesa a *Un chien andalou*, París 1929

En la búsqueda de materiales para la restauración, se encontró el resto del negativo en Bruselas, en la Cinemateca belga. Faltaban sólo los rótulos y uno de los efectos, el encadenado final de la pareja en la playa con el rótulo «au printemps».

De esta manera, se ha podido reproducir la imagen del negativo original, casi en un 80 por ciento. Falta una parte del principio del segundo rollo, que, aunque está en el negativo, presenta unas fuertes rayas imposibles de reparar por medios fotográficos, los rótulos que se han generado por ordenador siguiendo fielmente el modelo de los originales y el plano encadenado de la playa, que ha tenido que ser duplicado de una copia positiva, la única en la que aparecía completo, puesto que en las otras tres consultadas, estaba mutilado en todas. La información de la calidad fotográfica original que proporcionaban los duplicados españoles y la reconstrucción de los rótulos, han permitido restaurar «Un chien andalou» a una versión más cercana a la que se proyectó en su origen que cualquiera de las copias conocidas.

A esto hay que añadir que, durante los trabajos de restauración, se observó que la sonorización efectuada en 1960 no podía corresponder en manera alguna a la sonorización original de 1929. El estreno de la película se efectuó en el Studio del Ursulines, acompañada por música que provenía de un gramófono. El propio Buñuel ponía los discos, según cuenta en sus memorias, aunque otras versiones, como la de su esposa Jeanne, le sitúan sentado entre los espectadores. Sea como fuere, la música sonó en la sala y se trataba del «Liebestod» de «Tristán e Iseo» de Wagner y dos tangos.

En la versión de 1960, aparece un rótulo que indica que la sonorización se ha hecho bajo la supervisión de Luis Buñuel, según las músicas que se utilizaron en la presentación de la película. Puede que sea así, puede que estas músicas sean las que se escucharon entonces, pero no eran esas versiones, el «Liebestod» dirigido por Carl Bamberg está grabado en los años 50, ni está colocado en el sitio adecuado. La música empieza sobre el cartel que anuncia que la copia es de 1960, que naturalmente no estaba en la versión de 1929. Tanto los dos tangos como la música de Wagner aparecen incompletos, cortados, a veces de principio y a



Fotogramas de *Un chien andalou* 1929

veces de final. En una sonorización con discos parece difícil buscar determinado compás en el surco en una sala a oscuras. Los discos debieron utilizarse de manera más simple, desde el principio en cada ocasión. Lo que nos lleva a preguntar por qué las músicas de la versión de 1960 están cortadas de principio o final. Si Buñuel indicó qué música cubría cada secuencia no tiene sentido, pero si sus instrucciones se referían a puntos de principio y de final, todo parece más claro. El montador musical de 1960 puso la música en los puntos que le fueron indicados, pero tuvo que cortarla para que estos puntos coincidiesen, ¿por qué? Porque la velocidad de reproducción de 24 imágenes por segundo no es la que se utilizó en 1929. La película está rodada a mano, a velocidades que varían entre 12 y 20 imágenes por segundo, si se proyecta a 16 o 18 imágenes por segundo la música, la de Wagner sobre todo, es sincrónica con las imágenes.

Es difícil precisar ahora si las intenciones de Dalí y Buñuel, cuando hablaban de que su película sería una revolución en el cinema parlante, es decir, sonoro, se referían a esa sincronía musical. De hecho, en el guión manuscrito que se ha conservado, aparece una anotación de Buñuel: «...*Téngase en cuenta que al entregar el guardia la caja a la muchacha esta está invadida por una emoción extraordinaria, que la aísla completamente de todo. Hállase como invadida por los efluvios de una música religiosa y lejana, tal vez la música oída en el fondo más remoto de la infancia...*» Cuando la pareja contempla la escena desde el balcón, se indica que también ellos «...*parecen invadidos por la misma emoción... como siguiendo el ritmo de aquella música inaprensible*». En la versión sonorizada a la velocidad correcta, ese momento corresponde exactamente con un pasaje de Wagner que tiene esas características. ¿Buñuel y Dalí pensaban en Wagner al escribir el guión? ¿Tiene algo que ver el argumento de «Un chien andalou» con el de «Tristán e Iseo»? Una pintura de Dalí, realizada en 1943, parece recobrar los cuerpos enterrados en la arena del final de la película, el cuadro se titula «Tristán e Iseo».

¿Por qué restaurar «Un chien andalou»?

Abril de 2003.

# Buñuel y Bergamín

Víctor Fuentes



José Bergamín por Henri Cartier-Bresson 1969

JUNTOS APARECEN como dos de los fusilados en la vivificación del cuadro de Goya *Los fusilamientos de la Moncloa* con que se inicia *El fantasma de la libertad*, mientras al fondo se oye el grito popular de «Vivan las caenas». La búsqueda de la evasiva libertad y el rugir de las cadenas marca gran parte de la vida (y del siglo en que vivieron) de estas dos máximas figuras de la «Edad de Plata» de la cultura española.

Unidos por entrañable amistad, sus vidas tienen mucho de paralelas. En los años 30, en la España republicana, ambos reivindicaron el valor de la cultura popular. Buñuel en su etapa de Filmófono partió de los sainetes de Arniches para su proyecto de hacer un cine nacional-popular. Bergamín, yerno de Arniches, escribió del género que este cultivaba y que Buñuel

llevó al cine magistralmente con *Don Quintín el Amargao* que «fue un teatro vivo y popular que se alimentaba del tradicional y legendario realismo y costumbrismo español, de sus más hondas raíces de vida y de verdad humanas» (Al volver, 89). No es de extrañar, pues, que al estallar la rebelión militar, los nombres de ambos figurasen en el Manifiesto de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y de que en la guerra ambos sirviesen a la causa republicana.

En el exilio de México mantuvieron su amistad, que perduraría cuando Bergamín regresó a España y en las múltiples ocasiones (como en el ya citado rodaje de *El fantasma de la libertad*) en que Buñuel volvió a España y a Francia en los años 60 y 70.

En las cartas cruzadas entre el ateo «gracias a Dios» y el creyente «gracias al

# Carta inédita de Bergamín a Buñuel

París, 1969

Paris. Abril. 1969.

Querido Luís, al fin y al cabo ví tu "Simón del desierto". ¡Y qué finísimo acabar o atar cabos el tuyo!; Tu mejor film?

Decir que hay Dios no es creer.  
Decir no hay Dios no es dudar.  
Decir ¡ay Dios! es gritar  
la angustia viva del ser. (1)

Me parece que tu ateísmo (o lo que yo creo tu ateísmo) y mi fe (o lo que yo creo mi fe) se tocan por extremos. Tú eres ateo "gracias a Dios" -como el personaje arnichesco- y yo creyente, tal vez, gracias al Diablo. Porque me parece también, como en la copla que antecede, que el verdadero ateísmo y la verdadera fe no dicen hay Dios o no lo hay sino ¡ay Dios! como exclamación, como grito. Como "un grito puesto en el cielo". O en el infierno.

En tu "Simón en el desierto" yo oigo ese grito. Y más atroz, más desnudo o descarnado, si cabe, más puro y penetrante que en "El ángel exterminador", "Veridiana", "Nazarín"....

Más que "poner el dedo en la llaga" lo que haces con tu film es clavar una aguja punzante en el nervio vivo que se esconde en la raíz de nuestro ser.

Y es como una iluminación repentina. Centelleante, relampagueante. Una chispa ~~eléctrica~~ eléctrica. El chispazo de un corto-circuito espiritual que funde la razón instalada en su luminoso artificio. Y que nos abisma en las tinieblas.

Por esto su "chispa", su agudeza. Su "chiste" en suma, quizás. (Recuerdo a Freud: "el chiste en sus relaciones con lo inconsciente"). ¡Chiste trágico!

*Y del sentir y el pensar.*

Diablo» tratan principalmente de otro gran tema que compartían: su profundo espíritu religioso. A tono con esto es muy significativo que sea Bergamín el gran adelantado del catolicismo progresista español, quien tan aguda y claramente comprendiera el profundo y agónico (en el sentido unamuniano de lucha) sentir religioso de Buñuel. En las cartas y el artículo «El

ateísmo español de Buñuel» (El Nacional, 13 julio 1961), Buñuel (Anteo), quien como el héroe mítico griego toma fuerzas al volver a pisar la tierra nativa, potencia Bergamín el valor religioso del cine de la «línea teológica» de Buñuel que comprende a *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La Vía Láctea* y *El ángel exterminador*, título que Bergamín cedió a Buñuel de una

"Agudeza y arte de ingenio", que dijo Gracián.  
Y Covarrubias: "Dar de agudo, como el que dá de  
~~puñal~~ golpe con la punta de un puñal". ¿Puñala-  
da de mística y pícaro "tiología" popular? ¡Es  
claro! Y oscuro. Genial~~ma~~ como sus antecede-  
ntes aragoneses (Gracián, Goya...). "Que son -que sós-  
los aragoneses, gigantes y cabezudos". ¡Esos tam-  
bores...! ¡Ay Dios!

Con mi agradecimiento (?) y mi admiración y  
amistad siempre

P.S. - Con otra copla duendístico-musarañera:

Todo lo que es verdadero  
se burla de la verdad  
como del toro el torero.

Porque lo que es verdadero  
pone ante la realidad  
y el peligro, un burladero.

Perdóname esta andaluza "salida por peteneras",  
que, en realidad, podría referirse más bién a  
tu nuevo film "Vía láctea", admirable también,  
pero que no tiene, para mí, la intensidad y fuer-  
za de "Simón del desierto". Tal vez por dema-  
siado pensado y construido. Con trozos de ve-  
ras buenísimos. Y, en su conjunto, incomparable  
con todo lo que vemos por estos mundos.

pieza de teatro que pensó escribir y nunca  
llegó a realizar.

Del denso contenido del artículo y de las  
cartas citaré tan sólo dos pensamientos que  
revelan la gran agudeza crítica de Berga-  
mín: «En tu Simón del desierto yo oigo ese  
grito (justo en el cielo). Y más atroz, más  
desnudo o descarnado, si cabe, más puro y  
penetrante que en El ángel exterminador,

Viridiana, Nazarín» y acerca de *Viridiana*,  
la película del exilio redimido, condenada  
por el franquismo y el clero español, afir-  
ma su valor nacional y religioso con esta  
contundente expresión: «Si en España no  
estuvieran traicionados lo español y lo  
católico se representaría hasta con premios  
oficiales y se te haría un homenaje católico-  
nacional».

## CINE-FANTASMAS SEXUALES LORQUIANOS

Román Gubern



FEDERICO GARCÍA LORCA 1935

LAS RELACIONES DE LOS POETAS, intelectuales, escritores y artistas españoles con el cinematógrafo en las primeras décadas del siglo veinte han generado ya bastante literatura, pero siempre nos quedarán enigmas no resueltos y cabos por atar. Recientemente he leído con sorpresa en un bien documentado libro memorialista<sup>1</sup>, por ejemplo, que a raíz del estreno de *La Walkyria* de Wagner en el Teatro Liceo de Barcelona el 25 de enero de 1899 —recién nacido el espectáculo cinematográfico—, en la tertulia subsiguiente a la representación celebrada en *Els Quatre Gats*, el pintor Miguel Utrillo —quien ya había hecho exhibi-

ciones de sombras chinescas en Nueva York— propuso a sus contertulios la idea de introducir en el espectáculo wagneriano la filmación de una cabalgata de amazonas efectuada en los cercanos bosques de Vallvidrera. De ser cierta tal información, revelaría que para algunos espíritus despiertos, como el del cosmopolita Utrillo, el cine se reveló con gran prontitud como un instrumento apto para nuevas y estimulantes prácticas estéticas.

Utrillo era pintor y, por lo tanto, percibía al cine como una materia plástica congruente con su propia perspectiva profesional y en la que aspiraba a intervenir. A diferencia de esta actitud performativa o eficiente de los artistas plásticos, los poetas podían percibir más bien a las imágenes cinematográficas como sustancia onírica y a sus salas como unos recintos oscuros aptos para incubar fantasmas solitarios, para liberar energías reprimidas a través de la imaginación, para alimentar fantasmas íntimos y para proyectar deseos incumplidos. Tal parece haber sido el caso de Luis Cernuda, en acertado análisis de Morris<sup>2</sup>. El espectáculo cinematográfico se revelaba, para los espíritus solitarios o con tensiones conflictivas con su entorno, como un puente imaginario privilegiado entre dos mundos: el de la realidad y el del deseo, en gráfica expresión cernudiana.

Muy tempranamente, algunos escritores españoles formularon poéticamente el tránsito entre estos dos espacios—el de la realidad y el del deseo—, como hizo el ultraísta Pedro Garfias en su poema «Cinematógrafo», de 1919, con su avión cinemático que se cuele en la sala de proyección y topa con una columna. Y tres años después Ramón Gómez de la Serna, al final de su novela *El incongruente* (1922), propondría una confusión entre la realidad proyectada sobre la pantalla y la que tenía lugar en el patio de butacas en el que se hallaba el protagonista del libro. Muy poco después Buster Keaton daría forma plástica a este juego de interacciones en su espléndida película *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924), al interpretar a un proyccionista que entra en la pantalla de un cine y participa en la intriga que se está desarrollando en ella. Se convirtió inmediatamente en una de las películas favoritas de la cofradía surrealista parisina y tendría un eco tardío y posmoderno en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen.

Seguramente las salas de cine fueron también para Federico García Lorca unos templos de ensoñaciones y refugios para sus fantasías entonces inconfesables. El mayor número de observaciones cinematográficas que conocemos del poeta se hallan en su correspondencia con su familia desde Nueva York, en donde residió cuando empezaba a consolidarse el

nuevo cine sonoro en aquel país. Cuando el 22 de agosto de 1929 explica a su familia su viaje a Vermont, escribe: «Es además mi primer paseo en el *pullman* americano (que habéis visto en el cine)». Y sobre la familia de acogida en Vermont añade: «es una familia encantadora. Son tres personas altísimas, rubias, del tipo de películas de Tom Mix y puritanas. Pero suaves y de un cariño lleno de seriedad y distinción. Vivo completamente vida de cine, de cine de aventuras». La acomodación de lo visto en la realidad norteamericana a lo contemplado antes en las pantallas españolas es una constante de sus observaciones en aquel país. Sobre Wall Street escribe en la segunda semana de agosto de 1929: «Aquí es donde se ven las magníficas piernas de la mecanógrafa que vimos en tantas películas». Y un mes antes (14 de julio de 1929) había escrito: «Con la misma escritora [Nella Larsen] estuve en un cabaret también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo».

<sup>1</sup> *Cuarenta años de vida de Barcelona 1890-1930*, de Luis Cabañas Guevara, Ed. Memphis, Barcelona, 1944, p. 25.

<sup>2</sup> *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, de C.B. Morris, Oxford University Press, 1980, p. 113-121.





FERNAND LEGER *Charles Chaplin*

Federico García Lorca saluda con alborozo desde Nueva York la novedad del cine sonoro, en el mismo momento en que *La Gaceta Literaria* publicaba en Madrid una encuesta acerca de la nueva técnica, en donde las opiniones puristas y desaprobatorias —desde Francisco Ayala a Antonio Espina y Edgar Neville— fueron mayoritarias<sup>3</sup>. García Lorca, en contraste con ellos, escribe en octubre de 1929: «Voy a algunos espectáculos. He visto una revista negra que es uno de los espectáculos más bellos y más sensibles que se pueden contemplar, y me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar a ver qué pasa. En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche mismo vi una película de Harold [Lloyd] el gafitas, hablada, que era deliciosa. En el cine hablado se oyen los suspiros, el aire, todos los ruidos por pequeños que sean, con una justa sensibilidad». Llama la atención la mención lorquiana de los suspiros, del aire y los ruidos del nuevo cine, concordante con la admiración suprema que suscitaron en los primeros espectadores del cine mudo los micromovimientos de la naturaleza: las hojas y la hierba mecidas por el viento, el humo ascendiendo, las olas del mar, etc. Es decir, el asombro suscitado por el complemento de la acción principal, como si esta fuera la prosa de la representación y lo otro su poesía.

Y en el clima politizado de la II República, en una encuesta sobre el cine soviético penalizado entonces por la censura del gobierno conservador, García Lorca contestó que «es mejor entendido por los españoles debido a su pasión rural y a su ritmo»<sup>4</sup>.

Es bien sabido que el 7 de septiembre de 1928 escribió Lorca una pieza de prosa poética plenamente surrealista, titulada «La muerte de la madre de Charlot», que quedó inconclusa e inédita, suscitada por la muerte de Hannah Hill en una clínica de Glendale (California) el 28 de agosto de 1928. En ella escribe Lorca que, al recibir la noticia de la muerte de su madre, Charlot no lloró, sino que se desmayó, con lo que «se ha descubierto el corazón de señorita que tenía guardado. Charlot con alas. Charlot de los cisnes. Charlot de los lirios del valle. Charlot del lenguaje de los abanicos y el rubor de novia. Cursi. Bello. Femenino. Astronómico».

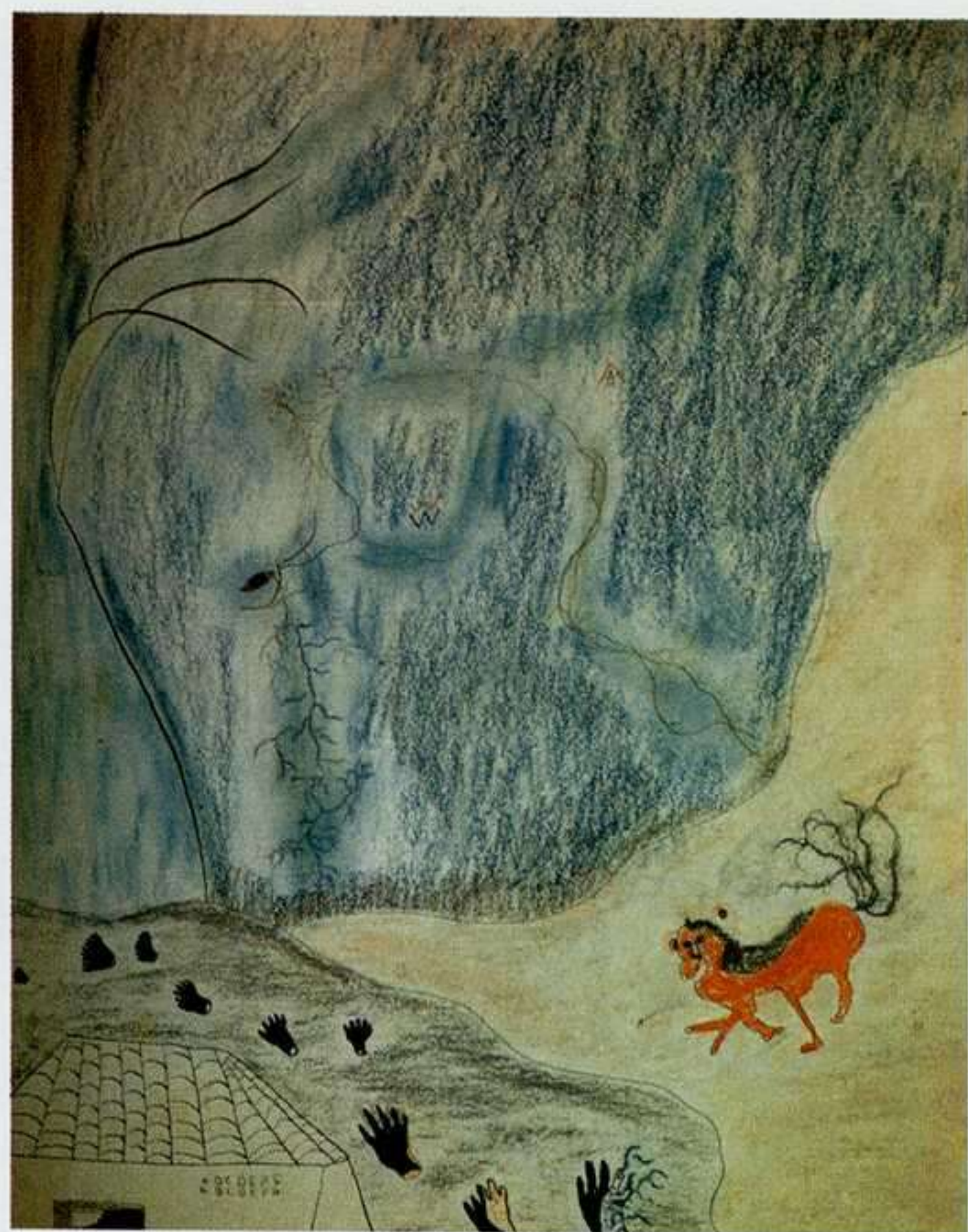
Esta efusión de atributos que feminizan la figura de Charlot —con «corazón de señorita», «rubor de novia» y «femenino»— resulta verdaderamente llamativa e invita a una indagación. En la España alfonsina y católica en la que transcurrió la juventud de Lorca, la Dirección General de

<sup>3</sup> «Una encuesta sobre el cine sonoro», en *La Gaceta Literaria* n° 69, 1 de noviembre de 1929, p. 2; «Los escritores: Edgar Neville», de Juan Piqueras, en *La Gaceta Literaria* n° 76, 15 de febrero de 1930, p. 16.

<sup>4</sup> *Nuestro Cinema* n° 4, Segunda Época, agosto de 1935.

Seguridad había prohibido en 1921 a los hombres disfrazarse de mujer. Pero Charlot había podido exhibirse en las pantallas españolas travestido como mujer, en cambio, en varios films. El 6 de febrero de 1918 se había estrenado en el Cine Príncipe Alfonso de Madrid *Charlot perfecta dama* o *Charlot señorita* (*A Woman/The Perfect Lady*, 1915), en el que Charlot se disfraza de mujer para pasar como una amiga de su amada (Edna Purviance) ante el padre de esta (Charles Inslee), incluyendo en su disfraz unos falsos senos, lo que conduce al coqueteo inoportuno del progenitor de aquella con la supuesta amiga de su hija. Posteriormente, el 16 de marzo de 1919, se había estrenado en el Cine Latina de la capital *Charlot, artista de cine* (*The Masquerader*, 1914), en el que Charlot se disfraza de mujer en un estudio cinematográfico y seduce a todo el mundo, hasta el punto de ser contratado como actriz, aunque al final el engaño es descubierto. El 7 de noviembre de 1919 se estrenó en el Príncipe Alfonso *Al sol* o *Idilio en la granja* (*Sunnyside*, 1919), en el que Charlot aparece en un sueño bailando de modo afeminado junto a unas ninfas campestres. Y el 3 de febrero de 1921 se estrenó con mucho retraso en el Royalty *Charlot sufragista* (*A Busy Day*, 1914), un corto de seis minutos en el que Charlot no interpreta a un travestido, sino a una esposa irascible y celosa que la emprende a paraguazos con su casquivano marido (Mack Swain).

No es arriesgado suponer que Federico García Lorca pudo ver algunas de estas películas, que circularon profusamente por las pantallas españolas durante años. Y también es plausible pensar que aquel actor tan admirado por su generación, provocativamente travestido de mujer, no le había dejado indiferente en aquellas escenas transgresoras. De este recuerdo impregnado de complicidad o simpatía pudo provenir la feminización del personaje, patente en su texto sobre la madre de Charlot. Asociados a tal feminización pueden aparecer los atributos consecutivos que le otorga Lorca como «Charlot con alas» y «Charlot de los cisnes», que sugieren ligereza, estilización y elegancia. En primer lugar podrían aparecer tales atributos como réplicas reivindicativas a sus contrafiguras ridiculizadoras propuestas poco antes



Animal fabuloso dirigiéndose a una casa

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929



Deseo de las ciudades muertas

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929



Lorca y Buñuel, Madrid 1922

en *Revista de Occidente* por Antonio Marichalar y Fernando Vela. Marichalar calificó, en efecto, en su texto «Charlot solista»<sup>5</sup> al vagabundo cinematográfico «ángel patudo», mientras que algo después Fernando Vela en «Charlot»<sup>6</sup> escribió, como un eco del juicio anterior, «el paso de Charlot es el paso con alas, alas tullidas. Si un ángel bajara a la tierra andaría, pato fuera del agua, como Charlot». Para entonces, una de las películas más celebradas de Chaplin en España era *El chico* (*The Kid*, de 1921), que contiene una escena onírica en la que los personajes de un barrio aparecen con alas de ángel. Se puede pensar en una contaminación o en un deslizamiento inconsciente, pero lo cierto es que la iconografía ridícula evocada por Marichalar y Vela es redimida por Lorca, al convertir en su texto al pato de paso torpe en elegante cisne.

A la luz de estas observaciones pueden inferirse algunas razones por las que su texto quedó inconcluso e inédito. Lorca pudo pensar que su elogio de la feminización de Charlot pudiera contribuir a delatar su conflictiva identidad sexual. Y con mayor razón, como señaló Utrera<sup>7</sup>, en un momento en que sus amigos Salvador Dalí y Luis Buñuel estaban comenzando a descalificar al cómico británico como «putrefacto», en razón de su sentimentalismo, sustituyéndole en su culto anterior por el de Buster Keaton y Harry Langdon. Lorca, en cambio, afirma de Charlot en su texto que «en ninguna estética se ha usado el llanto de manera tan pura». Su reticencia se debió agudizar, con mayor razón, en un momento en que su amado Salvador Dalí, quien no ignoraba la atracción que ejercía sobre el poeta, estaba desplazándole por Luis Buñuel en el ámbito de sus preferencias personales. En pocas palabras, «La muerte de la madre de Charlot» podía resultar un texto demasiado arriesgado, delator, explícito o comprometedor ante Buñuel y, sobre todo, ante el Dalí ahora muy unido al cineasta heterosexual calandino.

Esta apreciación que aquí propongo es bastante coherente con el análisis de su texto

<sup>5</sup> *Revista de Occidente* n° L, agosto de 1927.

<sup>6</sup> *Revista de Occidente* n° LIX, 1928.

<sup>7</sup> Federico García Lorca/Cine. *El cine en su obra, su obra en el cine*, de Rafael Utrera, Asecan, Sevilla, 1987, p. 65-66.

EL CASAMIENTO DE BUSTER KEATON

Y así lo hizo. Puso el siguiente telegrama a Natalia Talmadge:

a Nueva York

La amo. ¿Quiere usted ser mi esposa?

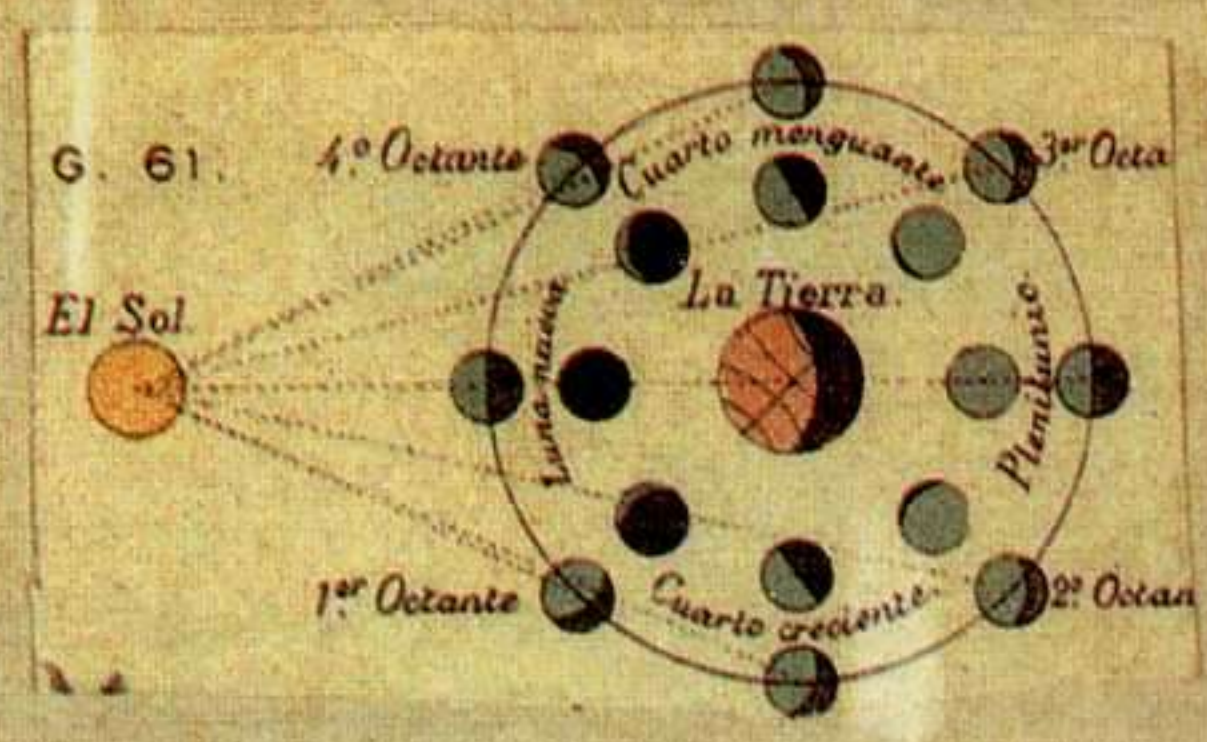


Pero llegó la respuesta, más concisa todavía que la declaración:  
No.

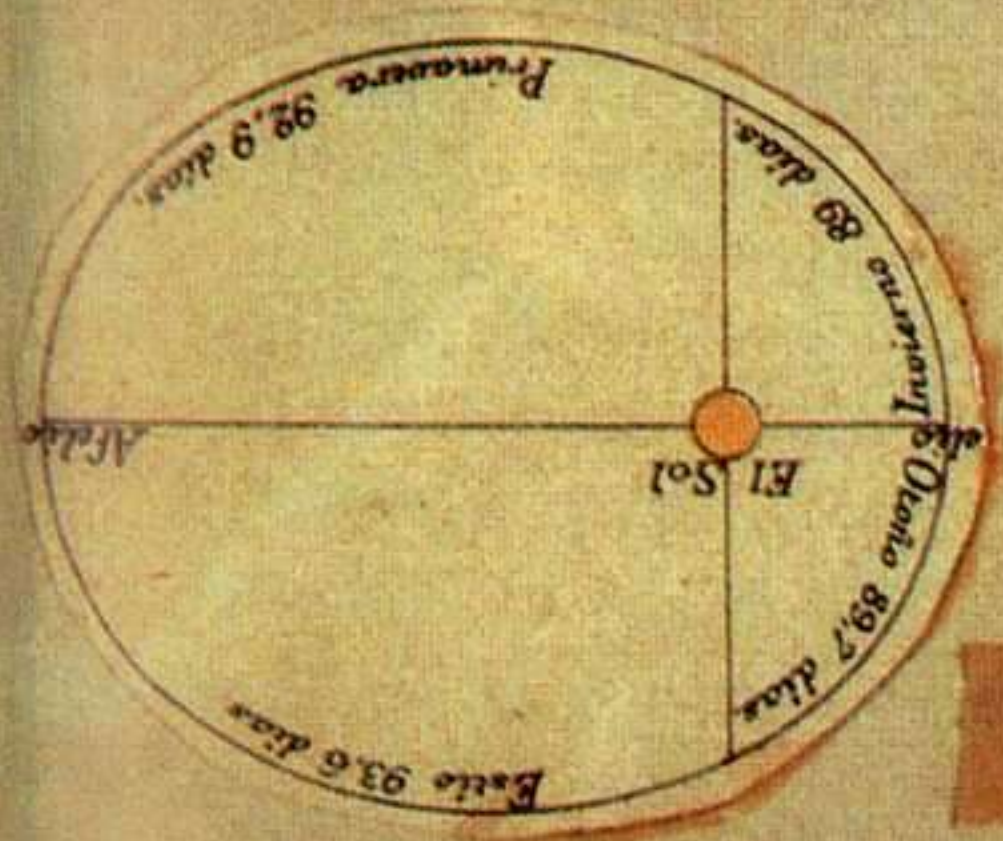
adios



¿Por qué?



Y esta vez el silencio más absoluto fué la contestación.



Buster se resignó...

Y envió un telegrama que decía:  
Natalia, ¿puedo ir a verla?

Venga inmediatamente, pues cuando regresemos a Nueva York, Natalia quiere ser ya la señora de Buster Keaton.



I BUSTER I NATALIA RECIBIERON LA BENDICION NUPCIAL

SALVADOR DALÍ El casamiento de Buster Keaton 1925

*El paseo de Buster Keaton*, escrito en julio de 1925, pero no publicado en *Gallo* hasta abril de 1928. He examinado esta breve pieza escénica en otro lugar<sup>8</sup>, como plasmación de la angustia de Lorca acerca de su identidad sexual, por lo que aquí añadiré sólo unas breves observaciones pertinentes a cuanto acabo de exponer. *El paseo de Buster Keaton* se abre, de modo casi programático, con dos episodios clamorosamente emblemáticos: con la caída del protagonista de una bicicleta, que además se le escapa (acto fallido, frustración) y con el asesinato de sus cuatro hijos, en un parricidio negador de la familia y de la heterosexualidad. La caída de la bicicleta del protagonista (Pierre Batcheff) de *Un Chien andalou* sería precisamente uno de los elementos que harían sospechar a García Lorca que la película de Buñuel le aludía y, como confesaría a Ángel del Río en Nueva York, «el perro andaluz soy yo»<sup>9</sup>. Percibió también sin duda otra alusión en la escena del protagonista cubierto por prendas feminizadoras e inmóvil sobre su lecho, como referencia al juego de «hacerse el muerto» que Lorca practicaba en la Residencia de Estudiantes, para regocijo de sus compañeros.

En la pieza que comentamos, en la respuesta frustrante de Keaton a la americana liberada «con los ojos de celuloide» que se le insinúa sexualmente —«Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera»— se contiene todo un manifiesto acerca de su identidad sexual y de su frustración existencial. Reaparece aquí la figura del cisne que antes hemos evocado, al comentar «La muerte de la madre de Charlot». El cisne es un animal grácil y de connotaciones femeninas, como ocurría en aquel texto poemático. Pero el cisne es también un animal lujurioso, el que eligió Zeus para encarnarse con la finalidad de poseer sexualmente a Leda, un episodio zoofílico que ha inspirado a multitud de pintores de todos los tiempos. El campo semántico de su figura mítica es por lo tanto ambivalente. Keaton se lamenta de no poder ser un cisne, es decir, de no poder realizar bellamente lo que la muchacha le propone. Pero a la vez, en su condición de símbolo femenino, tampoco está al alcance del frustrado protagonista cambiar de sexo.

Para rematar la expresión de su fracaso personal asoma, al final de la pieza, el sentimiento de culpa de Keaton ante la joven Eleonora<sup>10</sup> que se ha desmayado ante él y cuyas piernas «tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes» (¿orgasmo?). Keaton se arrodilla a su lado y le dice: «Señorita Eleonora, ¡perdóneme que yo no he sido!». Y luego, cuando es sólo un cuerpo inerte e inofensivo en el suelo, la besa. Su crisis de identidad sexual es expuesta así de forma devastadora por el poeta, utilizando como vehículo a uno de los cómicos favoritos de su generación literaria que en sus films, precisamente, siempre suspiraba por conquistar a dulces muchachas que no le hacían demasiado caso.

<sup>8</sup> *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, de Román Gubern, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 446-448.

<sup>9</sup> *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Plot, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>10</sup> El nombre de Eleonora elegido por Lorca pudo estar inspirado por el de la entonces popular actriz cinematográfica norteamericana Eleanor Boardman, esposa de King Vidor, quien aquel mismo año la hizo protagonista de su obra maestra *Y el mundo marcha* (*The Crowd*). Eleanor Boardman rodaría en 1934 en España la famosa *La traviesa molinera*, de Harry D'Abbadie D'Arrast, interpretando en sus tres versiones (española, inglesa y francesa) a la esposa del corregidor. Lorca admiró este film, al punto de declarar «es tan exquisita y bella esta película... que no parece española».

# Epstein y Lorca: Poesía y cine<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García



JEAN EPSTEIN por Fernand Léger



FEDERICO GARCÍA LORCA por José Caballero

«Platón, que desterraba a los poetas de su ciudad totalitaria, hubiera prohibido *a fortiori* el cine como máquina de gran rendimiento poético»

Jean Epstein, *La esencia del cine*, 75

## «El cine instrumento de poesía»

Federico era poeta en el sentido más genuino del término, el que privilegia Guillén en el retrato de sus *Obras Completas*, el ser dotado para la creación: «Porque Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimo de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo» (XVII). Este prolífico e ilimitado don creador permitió a García Lorca asimilar desde su irrenunciable trono de poesía los más diversos continentes artísticos para volcar, una y otra vez, sentimientos de amor y muerte.

Lorca no sólo conoce e incorpora a su escritura técnicas que están directamente emparentadas con el cine, sino que escribe un guión para el cine, *Viaje a la luna*, animado por su amigo Emilio Amero en Nueva York y dolido por la alusión de Buñuel y Dalí en *Un perro*

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Programa Ramón y Cajal «Del papel a la pantalla: Literatura y cine» que se desarrolla en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid a cargo de la Dra. M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García.

*andaluz*. Poesía y cine convergen en un texto que Frederic Amat ha traducido para la pantalla en una portentosa sucesión de imágenes poéticas, en donde el silencio deja paso a los modos de expresión de la logofagia, de la imagen onírica y de una peculiar iconografía en la que crecen pintor y poeta.

La relación entre cine y poesía se había constituido en un tópico dentro de la crítica contemporánea. Luis Buñuel en su conferencia «El cine instrumento de poesía» ofrece una definición de la misma que sobrepasa los límites verbales para expresar «lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea» (183) haciéndose eco de las teorías de su maestro Jean Epstein quien afirmaba: «El cinema es el más poderoso medio de poesía, el más real medio de lo irreal, de lo subreal, como ha dicho Apollinaire» (*La Gaceta Literaria*). Teoría que desde la literatura era avallada por escritores que vieron en el cinematógrafo una de las fuentes de inspiración poética más sugerentes de nuestro

siglo. Guillermo de Torre, al tiempo que insistía en la cualidad del cine para la expresión poética, ponía de manifiesto la revelación de nuevas herramientas para hacer palpitar la palabra desde la imagen: «Esa variedad de recursos demuestra abundantemente que el cinema debe ser con preferencia un instrumento de creación artística. Su foco triangular se abre hacia la poesía plástica, hacia el lirismo visual, repleto de imágenes y de metáforas que caracteriza a los poetas nuevos. Esa fiebre imaginífera —escribía yo hace años— en que arden los poetas jóvenes, ese afán suyo de invención, de transposición, de superar la realidad circundante para crear otro orbe más fragante y matinal, sólo hallará su pleno desfogue en el ámbito libérrimo del cinema».

La crítica cinematográfica más exigente reclamó esta dimensión poética ineludible para el desarrollo del cine como arte que Antonio Guzmán Merino cifró, entre otras, en el surgimiento de lo que denominó «director-poeta», figura imprescindible para la renovación del cine español: «El cinema español no ha cultivado la forma poética (...) No vuela porque no cree en alas (...). Necesita poesía, que es el oxígeno de las almas jóvenes»; la «poesía en imágenes» como definió al cine Benjamín Jarnés en su *Cita de ensueños* (19).

Con su admirable capacidad para asimilar los más variados modelos de expresión artística, Lorca se había impregnado también de la esencia estética del cinematógrafo a través del Cine-Club dirigido por Buñuel en la Residencia de Estudiantes. Federico tuvo asimismo una participación activa en el Cine-Club de Ernesto Giménez Caballero en donde se exhibieron las muestras más representativas de la cinematografía vanguardista de principios de siglo. Títulos como *Tartufo*, de Murnau, *Un chien andalou*, de Buñuel, *Entr'acte*, de Clair, *La Madre*, de Pudovkin, *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, *Moana*, de Flaherty, *Avaricia*, de Stroheim o *La coquille et le Clergyman*, de Dulac, pasaron por su pantalla. Lorca presentó la quinta sesión en el Palacio de la Prensa de Madrid en la que, bajo el epígrafe «Oriente y Occidente» leyó los poemas «Oda a Salvador Dalí» y «Romance de Tamar y Amnón». Además, se dio lectura a un cuento popular chino, «Nuwa», que antecedió a la proyección de dos documentales, *La rosa muere* y *La rosa de Pu-chui*. El programa se completó con *La marcha de las máquinas* (1928), de Eugen Deslaw y el documental *Cristalizaciones*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Se puede encontrar la programación completa del Cine-Club en *Poesía*. Revista Ilustrada de Información Poética, Ministerio de Cultura, 22 (1984), pp.27, 35, 44, 45, 56-61.

El cinematógrafo suscitó, junto con sus sugeridas imágenes, un auténtico furor crítico en el que se vieron implicadas todas las artes. A la luz del cine, con él o contra él se propusieron nuevos modos de expresión para la poesía, el teatro, la pintura...

Epstein y Federico comparten una interpretación de lo poético que rescata su vinculación con lo popular, la «poesía como sublimación», cuya principal tarea habría de ser asumida por el cine, desprovista la literatura para ser intérprete de la poesía que llega al pueblo: «La literatura ha perdido la capacidad de ser intérprete de la poesía concordante con el gran público. Está necesitada de un relajante sublimador de eficacia apropiada, un productor y transmisor de poesía intensa y fácil, en cantidad industrial» (*La esencia del cine* 73). En la conferencia «La imagen poética de Don Luis de Góngora», pronunciada en el Ateneo granadino en febrero de 1926, se refería Lorca a Jean Epstein y citaba textualmente su definición de metáfora: «Un teorema en el que se salta sin intermedio desde la hipótesis a la conclusión» (García Lorca, 1997: 333).

### Una poética del silencio

No preguntarme nada. He visto que las cosas  
cuando buscan su curso encuentran su vacío.  
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente  
Y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!  
«1910 (Intermedio)»

La expresión de Lorca es extremadamente sintética y condensada, de una gran intensidad poética, no exenta, sin embargo, de una profunda impresión de realidad por sus raíces populares. No es extraño por tanto que, cuando Federico acepta el reto del cine, se decante por un cine no narrativo, por un lenguaje esencialmente poético apoyado en la expresividad de la imagen sin palabras, en la estética del cine mudo, aunque por entonces ya se comercializaban los primeros frutos del cine parlante que no dejó de considerar, sin embargo, como un proyecto futuro: «... me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se consiguen maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar qué pasa. En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche vi una película de Harold el gafitas, hablada, que era deliciosa» (Maurer 80).

### «Los objetos tienen actitudes»

Federico García Lorca incorpora a su estética principios definidos a partir de la reflexión teórica sobre los modos de expresión del cinematógrafo. Epstein se trasluce como un horizonte de referencia inmediato o convergente en muchas de estas técnicas. El director y crítico francés afirma en *Le cinématographe vu de L'Étna* la virtualidad de la cámara cinematográfica para animar y potenciar la expresividad de los objetos: «Una de las más grandes potencias del cine es su animismo. En el écran no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas resaltan. Cada accesorio es un personaje. Los decorados se dividen, y cada una de sus fracciones toma una expresión particular. Su patetismo asombroso renace en el mundo y le llena de crujidos. La hierba de la pradera es un espíritu sonriente y femenino. Las anémonas, llenas de ritmo y de personalidad, evolucionan con la majestad de los planetas. La mano se separa del hombre y, sola, sufre y se alegra. Y el dedo se separa de la mano. Toda una vida se concentra, de súbito y encuentra su expresión» (13).

En *Viaje a la luna*, como ha visto Monegal, Lorca descarta la dramatización en favor de una metaforización, del lenguaje en una primera instancia, pero de la imagen en definitiva, oponiéndose a algunos teóricos del cine que negaban la existencia de la metáfora





LUIS BUÑUEL como asistente de dirección de *La sirena de los trópicos* de JEAN EPSTEIN, 1927

cinematográfica porque suponía un cuestionamiento de su verosimilitud, de la poderosa ilusión de realidad de la pantalla. La palabra contiene una dosis de ambigüedad de la que, en principio carece la imagen. Las relaciones entre el signo y el objeto son de orden distinto en el lenguaje verbal y el cinematográfico. Pero de hecho uno de los grandes avances del arte moderno es el descubrimiento del objeto con significante simbólico. El cine incrementa sus posibilidades expresivas a través de las capacidades de modificación de la lente, ampliación, reducción, fragmentación, difuminado... El objeto se instala allí donde ha desaparecido la palabra entre una paleta de color de blancos y negros con la que Lorca experimenta en un guión cuyo primer plano nos sitúa ante una «Cama blanca sobre una pared gris» (1); unos calcetines de rombos blancos y negros que calzan los grandes pies de la secuencia tercera; contraste que se repite en el traje de baño de grandes cuadros del muchacho desnudo que se enfrenta con el hombre

de la bata blanca (23); en las mujeres vestidas de negro que lloran echadas sobre una mesa donde hay una lámpara (30); en la cabeza de mujer que vomita y cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo (33). Las pinceladas de color que aparecen a lo largo del guión adquieren especial significación a la vista de la teoría epsteniana de significación poética del objeto a la que nos venimos refiriendo. *Viaje a la luna* se sirve de estos realces cromáticos que descubrimos en la montaña rusa de color azul por la que hemos de experimentar una caída rápida (14)

o en el desnudo del muchacho que en rojo lleva dibujado el sistema de circulación de la sangre (43). La misma visión plástica se incorpora en *La casa de Bernarda Alba* que hace unos años recuperó el montaje de Calixto Bieito en el teatro María Guerrero (García-Abad, 1998).

### «Ahora tengo una poesía de abrirse las venas»

*Viaje a la luna* se inscribe en el ciclo neoyorkino al que pertenecen además obras como *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Poeta en Nueva York*. Lorca se refirió en una entrevista a este último como un libro extenso con «ilustraciones fotográficas y cinematográficas». <sup>3</sup> Las declaraciones sobre su poética acentúan un intimismo descarnado y extremo matizado a través del humor: «Ahora tengo una poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad con una emoción que se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir» (Honing 91).

Uno de los méritos más destacables de la vanguardia cinematográfica en el momento del cine mudo fue su confirmación de que el privilegio cinematográfico pasaba por la prioridad del sentimiento sobre la inteligencia: «Las imágenes de un film que no saben recitar teoremas ni silogismos, pueden, en cambio, provocar un tropel de sentimientos, a veces muy complejos y nuevos que transforman y enriquecen nuestra concepción del mundo» (Epstein, *La esencia del cine*, 24). Así el pensamiento visual se muestra más intuitivo que deductivo y explora nuevas dimensiones del conocimiento alejadas del método clásico, cartesiano, de reflexión. Amat acentúa a través de este interés la capacidad poética de la imagen cuyas posibilidades expresivas supo explorar el cine de vanguardia como ningún otro arte. Y es en este vértice entre las artes, en esta traducción poética, en donde el pintor declara haber encontrado una de las tareas de creación más gratificantes: «Desentrañar los diamantinos enigmas de *Viaje a la luna* en una recreación de sus imágenes ha sido para mí una fascinante tarea. Un empeño por destilar su esencia, siluetear su sugestión poética y dejar que el propio guión se manifieste en los distintos procedimientos fílmicos a que invita la concepción lorquiana, oscura e inexplicable como un escalofrío, pero de ningún modo ininteligible» (Amat 193).

### «El cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños»

El sueño como principio estructurador aparece en el discurso teórico de Epstein aplicado tanto al cine como a la literatura: «En lo fundamental, una novela, un poema, en realidad, toda obra de arte y luego, toda película, son sueño organizado. Pero el film —y de ahí su poder— guarda la mayor semejanza con el sueño original, del que mantiene la forma esencialmente visual» (*La esencia del cine*, 135). En gran parte, la atención que suscitó el cinematógrafo en el movimiento surrealista se derivó de la posibilidad de traducción de los impulsos subconscientes y los sueños: «El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones del instinto» (Buñuel, 185). La sintaxis descoyuntada del surrealismo asume como principio básico de su poética el procedimiento de colisión de imágenes del montaje cinematográfico. Una significación en movimiento que sólo adquiere sentido por su relación con otros significantes de la cadena en una dinámica inacabable de transformación, de «metáforas en ausencia» (Monegal, 18).

<sup>3</sup> La edición de M<sup>a</sup> Clementa Millán incorpora las ilustraciones fotográficas previstas por Lorca para su poemario.

Los símbolos del guión se cargan de significado a través del complejo proceso de sustitución y relación intertextual. Por eso su significado no se agota nunca, se disemina y trasciende a través de infinitas combinaciones metafóricas su contenido. La obra abierta, como este *Viaje*, coloca al lector, al espectador ante una red inagotable de relaciones, cuya exégesis no aparece sometida a ningún principio de necesidad: «La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación», como ha señalado Umberto Eco (78). La «obra en movimiento» acentúa la capacidad de los objetos artísticos para replantearse caleidoscópicamente a los ojos del espectador como permanentemente nuevos.

17

De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna.

18

La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre

19

dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados.

(*Viaje a la luna*, 63)

La exploración poética del movimiento en el cine es una de las aportaciones más valoradas por el poeta: «Lorca vio la posibilidad de escribir un guión en el estilo de 777, que privilegiase el empleo directo del movimiento» (Diers 184). Así, el dinamismo de la escritura es trasladado a la pantalla en una frenética sucesión de fundidos, encadenados, sobrepresiones, que no son sino la traducción plástica de la aspiración lorquiana «Si yo me convirtiera...», «Si mi niño hubiera sido un oso, yo no temería el sigilo de los caimanes» («Iglesia abandonada», 134).

El deseo, su expresión o la dificultad de su aprehensión se desliza por este juego de ausencias. ¿Hasta qué punto Lorca no comparte con Lacan en este *Viaje* sin puerto idénticos propósitos de definición y articulación del deseo? La consciencia de que, mientras los deseos encuentran su satisfacción, el deseo es la obra inacabada, la sorpresa constante, un jeroglífico sin solución, un naufragio anunciado, una inacabable búsqueda, pues, en definitiva, se traduce siempre en una frustración; se trata de dar algo que uno no tiene a alguien que no lo quiere, que no puede quererlo, que no está preparado para quererlo, nunca. «Y quizá porque el deseo se origina en el inconsciente y el inconsciente funciona a partir de imágenes, encuentra Lorca en su único guión de cine, *Viaje a la luna*, el territorio privilegiado donde organizar esa aludida escenografía textual». (Diego, 196).

25

«El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.» (*Viaje a la luna*, 65).

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!  
¡Oh, sí! Yo quiero ¡Amor, amor! Dejádme.  
No me tapen la boca los que buscan  
espigas de Saturno por la nieve  
o castran animales por un cielo,  
clínica y selva de la anatomía.

(«Tu infancia en Menton»)

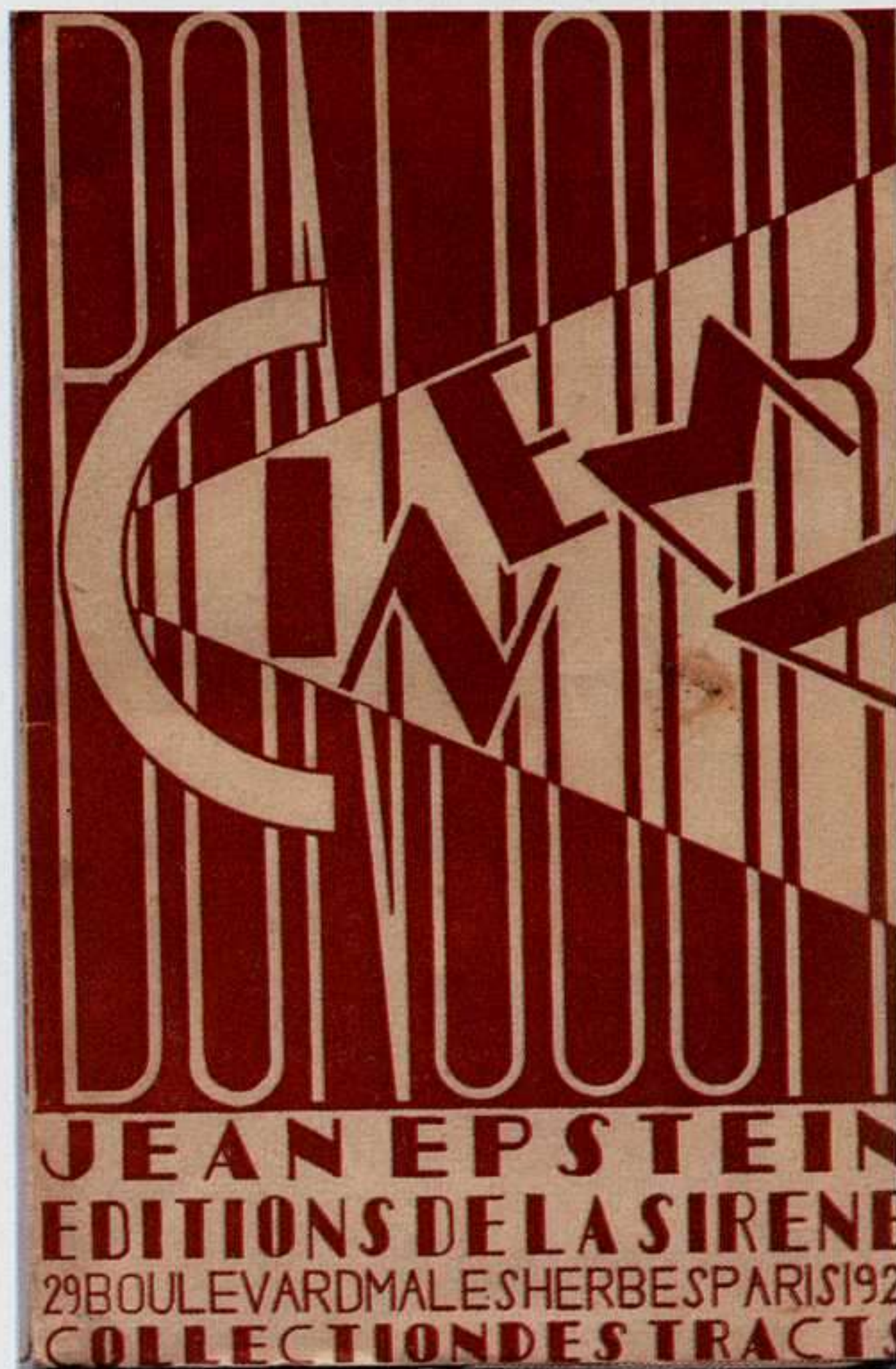
El niño se enfrenta al hombre de la bata blanca —la autoridad— que le impone un traje, el disfraz que se verá condenado a vestir en su camino hacia la edad adulta. Al silenciar la palabra tan violentamente le priva del lenguaje y por ende, también del deseo. «Esta muerte simbólica del sujeto, ya sin lenguaje, hallará su

paralelo en el pez ahogado, al cual seguirán las imágenes de la rana y el pájaro a lo largo de la película. Privado del lenguaje, el niño no se diferencia tanto de ellos» (Diego, 198). Tapar la boca supone pues un acto de represión del deseo, de la individualidad, pero también un ejercicio de privación del lenguaje, de la poesía en definitiva.

«Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan»  
[«Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)», 151].

### Obras citadas

- Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* 22 (1984).  
*El Teatro de Federico García Lorca. Obras sobre papel de Frederic Amat para un proyecto de Frederic Amat y Fabia Puigserver.* Barcelona / Madrid / Granada: s.e. 1988.  
 Amat, Frederic. «Carta a Mario Hernández». *Revista de Occidente* 211 (1998): 186-188.  
 — «Notas de *Viaje a la luna*». *Revista de Occidente* 211 (1998): 189-194.  
 Aranda, José Francisco. *Viaje a la luna*, traducción al castellano de la versión inglesa de Duncan. *Papeles invertidos* IV-V (1980): 9-25.  
 Blesa, Túa. *Logofagias: Los trazos del silencio.* Zaragoza: LITOCIAN, 1998.  
 Buñuel, Luis. *Obra literaria* (Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal). Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón: 1982.  
 Diego, Estrella de. «Dar algo que uno no tiene». *Revista de Occidente* 211 (1998): 195-202.  
 Diers, Richard. «A Filmscript by Lorca». *Windmill Magazine* 5 (1963): 26-39. Traducido en *Revista de Occidente*, 211 (1998): 183-185.  
 Eco, Umberto. *Obra abierta.* Barcelona: Ariel, 1990.  
 Epstein, Jean. *Le cinématographe vu de L'Etna.* Paris: Les écrivains réunis, 1926.  
 — «Un cineasta francés: Algunas ideas de Jean Epstein». *La Gaceta Literaria* 43 (1928): 2.  
 — *La esencia del cine.* Buenos Aires: Galatea, 1957.  
 García-Abad García, M<sup>a</sup> Teresa. «Lorca/Spielberg ¿La casa de Schindler o la lista de Bernarda?». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 24 (1998): 123-134.  
 — «*Viaje a la luna: Del texto a la imagen onírica*». En Vilches de Frutos (ed. y coord.): 29-46.  
 García Lorca, Federico. *Obras Completas.* Madrid: Aguilar, 1972.  
 — *Viaje a la Luna (Guión cinematográfico)*, (Ed., introd. y notas de Antonio Monegal). Valencia: Pre-Textos, 1994.  
 — *Poeta en Nueva York* (Ed. M<sup>a</sup> Clementa Millán). Madrid: Cátedra, 2000.  
 Gubern, Román. *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine.* Barcelona: Anagrama, 1999.



- Guzmán Merino, A. «¡SOS!... ¡SOS!... ¡Un director-poeta!». *Popular Film* (27 febrero 1936): 1.  
 Honig, Edwin. *García Lorca.* Barcelona: Editorial Laia, 1974.  
 Jarnés, Benjamín. *Cita de ensueños. Figuras del cinema.* Madrid: G. Sáez, 1936.  
 Maurer, Christopher. «Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)». *Poesía*, op.cit.: 80.  
 Morris, C. Brian. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936).* Córdoba: Filmoteca Andaluza, 1993.  
 Utrera, Rafael. *García Lorca y el cinema. Lienzo de plata para un viaje a la Luna.* Sevilla, EDISUR, 1982.  
 Vilches de Frutos, M<sup>a</sup> Francisca (ed. y coord.). *Teatro y cine: La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos.* Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2001.



## La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti

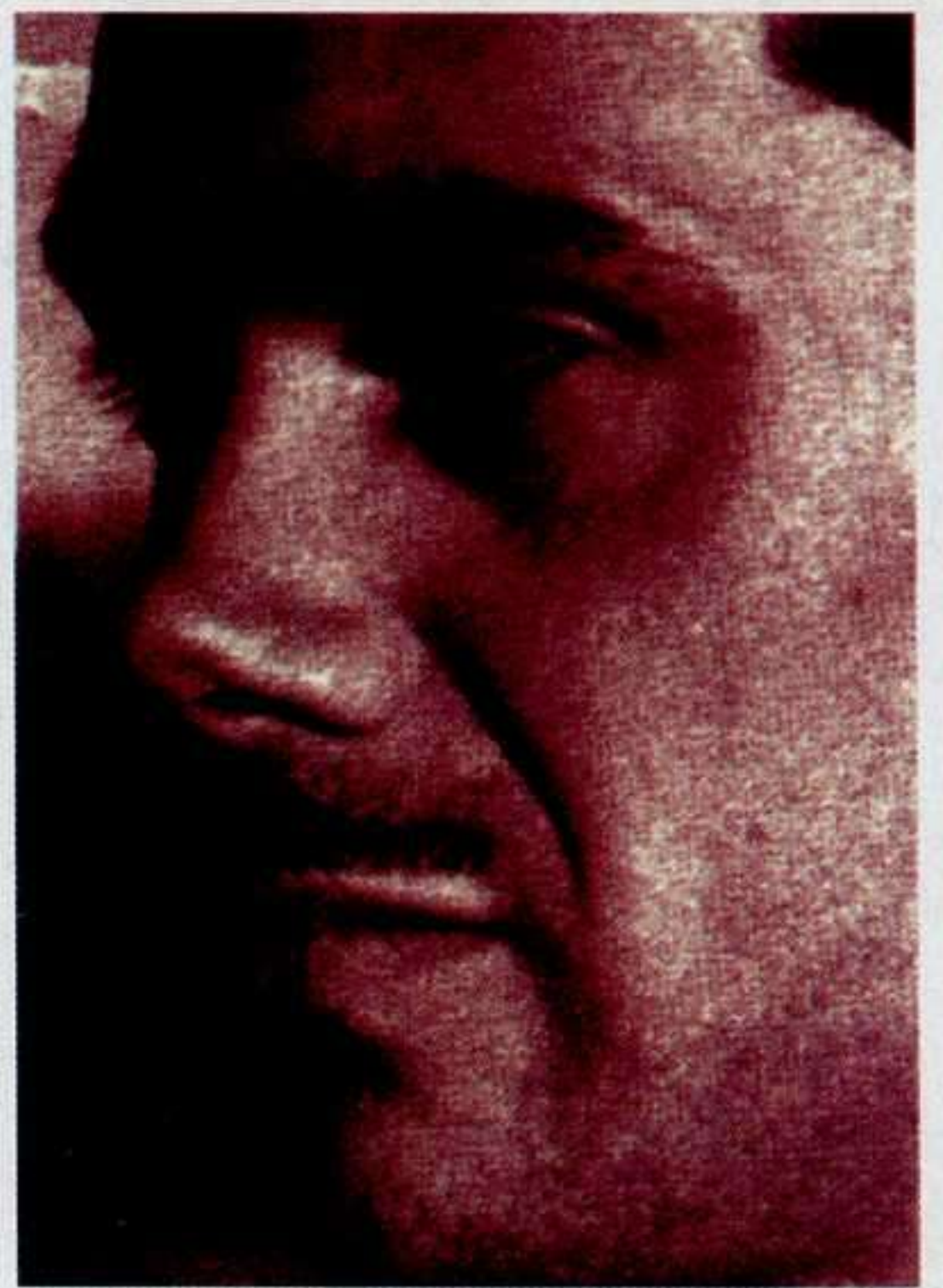
C. BRIAN MORRIS

EN UNA ESCENA DE *METRÓPOLIS* (1927), DE FRITZ LANG, la pantalla está cubierta de un montaje de ojos humanos. Hoy día, unos setenta años más tarde, parece que nuestros ojos están asediados por pantallas de todos los tamaños: en los bares y restaurantes; en los aviones y autocares y en los conciertos y estadios. El lenguaje que documenta los adelantos tecnológicos se ha puesto tan técnico, tan enrarecido, que hace falta un esfuerzo mental, casi sobrehumano, para entender la novedad, tanto verbal como concreta, de un teléfono, un telegrama o un avión, y para imaginar el asombro que producían imágenes que se movían proyectadas en una sábana al aire libre o en salas que para algunos eran cines, para otros cinemas, y para otros cinematógrafos.

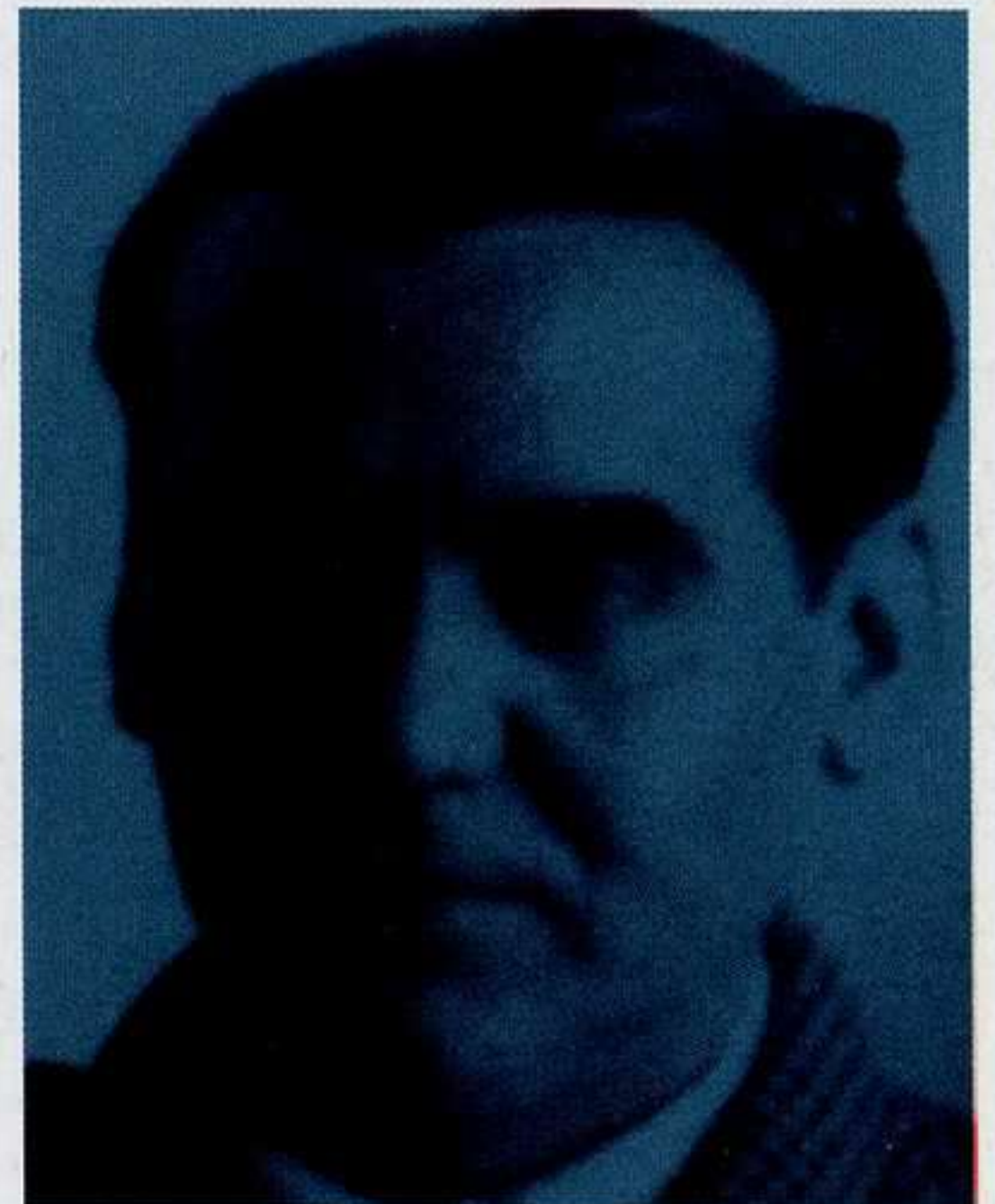
Pedro Salinas nos enseña lo difícil que es recuperar el pavor que sentían él y tantos otros cuando, en una carta que escribió a Jorge Guillén en 1945, aludió a la radio como «ese gran invento moderno».<sup>1</sup> En *Seguro azar*, Salinas había ensalzado el cinematógrafo en términos reverentes que lo comparan con la creación del mundo: la novedad del cine está enmarcada y puesta de relieve por la tradición, en ese delicado balanceo que caracteriza el arte y la literatura, especialmente la poesía, del siglo xx. La mujer que va al galope en el poema «Cinematógrafo», de Salinas, con «la cabellera suelta al viento», pertenece al reparto de nuevos héroes y heroínas que, aunque desplazados muchos de ellos del teatro de melodrama, historias de aventuras, del circo y del vodevil, parecían nuevos en la pantalla, donde ejercían un encanto irresistible. Ese encanto era literalmente letal en el caso de Valentino, y ficticiamente mortal en el caso de Greta Garbo tal y como está encarnada en el cuento «Polar, estrella», de Francisco Ayala, cuyo protagonista se suicida ante la imposibilidad de conquistar una estrella que representaba «el demonio de la carne, el espíritu de la carne». El afán con que se rastreaban y se divulgaban las indiscreciones, o los disparates, o los crímenes de las estrellas de cine subrayaba la fugacidad de la fama, tan pronto destrozada por la bebida y el sexo en el caso de Fatty Arbuckle, por las drogas en el caso de Wallace Reid, o por los amoríos y divorcios en el caso de Chaplin.

Alberti veía a los tontos del cine como «ángeles de carne y hueso». Lo que distingue sus poemas de la novela *Cinelandia*, de Gómez de la Serna, es su compasión por la falibilidad, humana frente al menosprecio y la desaprobación de Ramón. Como veremos, es esa compasión y esa comprensión lo que humaniza el contenido estafalario y la técnica novedosa de los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, que, por paradójico que parezca, no exaltaban la nueva tecnología del cine, como la fotogenia ensalzada por Guillermo de Torre y las imágenes mismas que fomentaba, las que, moduladas por las técnicas de ralentí, aceleración, doble exposición y montaje, transforman la vida tal y como la conocemos y la vivimos. Desde este ángulo, el guión de García Lorca, *Viaje a la luna*, se puede leer como un homenaje a los recursos técnicos del cine tanto como una secuencia de cuadros e incidentes que ilustran una visión de la vida que clamaba por

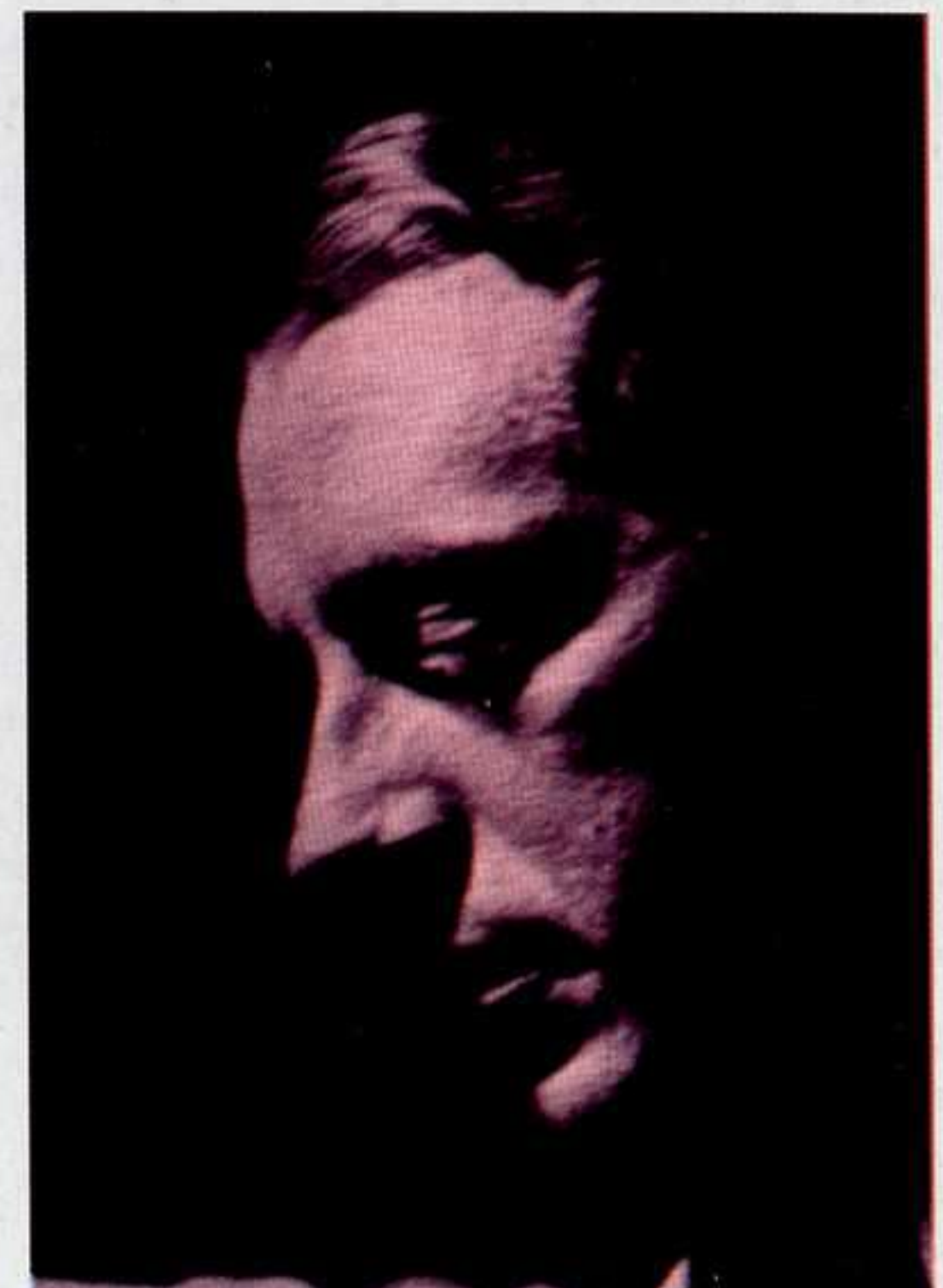
<sup>1</sup> Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 345.



LUIS CERNUDA



FEDERICO GARCÍA LORCA



RAFAEL ALBERTI

que se expresara a través de imágenes chocantes, violentas, enigmáticas, desconectadas o incongruentes. La doble exposición de una rana sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia, que encontramos en una escena, explota ese enlace o colisión incongruente que puede desconcertar o divertir en el caso del camello que tira de un coche fúnebre en *Entreacto*, o el ministro que yace muerto en el techo en *La edad de oro*. *Un perro andaluz* ofrece un detalle, entre tantos, que apunta hacia otra clase de incongruencia, la que enlaza dos modalidades distintas: es el momento cuando viene un hombre a la puerta y toca el timbre, y vemos al otro lado de la puerta que dos manos en seguida sacuden una coctelera. La misma brecha entre causa y efecto la encontrarnos en una película de Chaplin, *La clase ociosa*, donde el cómico en su papel de rico alcohólico, de espaldas a nosotros, parece estar llorando desconsoladamente al leer la nota de despedida de su esposa, que no aguanta más su adicción al alcohol. Sin embargo, los movimientos de los hombros los causan no sus sollozos sino su sacudida vigorosa de una coctelera. Entre timbre y coctelera, y entre llanto y coctelera, media una distancia que tanto Chaplin como Buñuel salvan con humor, aun cuando nuestra risa sea efímera. Una de las grandes paradojas de las películas cómicas es que representan muchas veces las vicisitudes de la vida del siglo xx en dos niveles: en uno, por las injusticias sociales vistas por Chaplin, y en otro, por los trenes y automóviles y máquinas que destruyen o que son destruidos.

La literatura engendrada por el cine en España contiene otras paradojas: ¿cómo explicamos que la antipatía que profesaba Gómez de la Serna llegara a ser un horror creativo? ¿Qué tipo de fascinación es la que se ve y se representa como peligrosa, o mortífera, en los cuentos de Francisco Ayala y en los poemas de Rafael Alberti? ¿Cómo es que aprendemos más acerca de los escritores que sobre los actores y películas que tratan? A veces reconocemos la película que sirviera de inspiración, pero, según mi parecer, es cada vez menos importante buscarla. Reconocer *La Quimera del oro* como el punto de partida para un poema muy conocido de Alberti, «Cita triste de Charlot», nos presenta el problema de considerar cómo y por qué el poeta diverge fundamentalmente de la película, apropiándose de escenas o momentos que él luego absorbe y adapta. Si aceptamos que en el cine Cernuda, García Lorca y Alberti vieron material que les ayudaba a conocerse y a expresarse a sí mismos, la pantalla llega a ser una forma de espejo y las poesías que resultan de esos actos de contemplación se pueden interpretar como autorretratos, en los que nuestros poetas esquivan el subjetivismo que hace que Manuel Machado se retrate diciendo (en «Retrato», de *El mal poema*, 1909):

Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—,  
con Montmartre y con la Macarena comulgo...

<sup>2</sup> Michel Beaujour, *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Translated from the French by Yara Milos, New York University Press, 1991, pág. 7.

El no encontrar en el poema de Cernuda, «Sombras blancas», que pertenece a la colección *Un río, un amor*, ni un yo ni un verbo en primera persona nos hace buscar su subjetividad en facetas menos obvias, y quizá nos lleve a revisar nuestra idea de lo que es un autorretrato, el que, según uno de los pocos críticos que han estudiado el género en la literatura, «siempre, y con buena causa, va más allá del narcisismo primario»<sup>2</sup>. Lo que dice el mismo crítico acerca del autor de autorretratos, de que no tiene otra alternativa sino la de desviarse (pág. 4), se puede aplicar a Luis Cernuda, especialmente cuando comparamos «Sombras blancas», que compuso en 1929, con la prosa «El indolente», escrita en 1926, donde confiesa que se deja seducir, en la soledad de su cuarto, por las aventuras cinematográficas representadas, sin parodia, por un robo y una persecución. Su convicción, que expresa en las primeras palabras de la prosa, de que «Navegar es necesario», explica la decisión de ser «buscador de oro en Alaska, *cowboy* en Australia, torero en Sevilla», emulando así a los actores tan virilmente aventureros como Valentino, Douglas Fairbanks, George O'Brien y John Gilbert. Sin embargo, las últimas palabras de «El indolente» — «Los muros que me ciñen recobran su estabilidad» — marcan su emergencia anticlimática de las fantasías, porque entregarse a la seducción de películas como *El pirata negro*, *Monsieur Beaucaire* y *La viuda alegre*, es ver representados, a través de aventuras, intrigas y atuendos, valores que él mismo llega a atacar: el heroísmo lleva a la muerte insensata, y el amor heterosexual lleva a la tiranía conyugal y al engendramiento de niños. El amor que atribuye Cernuda a su Corsario en el poema «Adonde fueron despeñadas» es un amor que desea que sea violento, agresivo, sacrificial, según se ve en la súplica «Viértete, ahórcate en mis brazos». El amor que exalta Ado Kyrrou en la película *Sombras blancas sobre los mares del sur*, que elogia como la cima de la película de amor y donde ve «la belleza magnética de ese río de amor»<sup>3</sup>, es algo que reduce Cernuda a una sola mención de «los besos donde sus labios caen». Pero, ¿a quién pertenecen los labios? Por supuesto, no a los protagonistas, el médico blanco y la mujer polinesia de quien se enamora. La propaganda de la película nos demuestra cuánto tuvo que desbrozar Cernuda para escribir su poema:

—Guaridas de los mares del sur donde escombros humanos de todas las naciones van a la deriva en busca de aventura y fortuna.

—Íntimas ceremonias eróticas.

—Cómo traficantes crueles de joyas mandan a su muerte a buceadores de perlas.

Hay perlas en el poema, pero son, insiste Cernuda, «perlas inútiles»; es el «mundo silencioso» lo que naufraga, y no el barco que trae al médico blanco a una isla virgen, donde vive como un dios hasta que llegan los piratas a matarle a él y a corromper a los indígenas:

<sup>3</sup> Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*. Edition mise au jour. París, Le Terrain Vague, 1963, págs. 46, 126.



Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,  
Dormidas en su amor, en su flor de universo,  
El ardiente color de la vida ignorando  
Sobre un lecho de arena y de azar abolido.

Libremente los besos desde sus labios caen  
En el mar indomable como perlas inútiles;  
Perlas grises o acaso cenicientas estrellas  
Ascendiendo hacia el cielo con luz desvanecida.

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;  
Bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden.  
Sólo esas sombras blancas, oh blancas, sí, tan blancas.  
La luz también da sombras, pero sombras azules.

Al ver esta película en 1990, un crítico de Los Ángeles la interpretó como una «denuncia de la explotación escabrosa por la raza blanca de las gentes del Tercer Mundo y una historia de amor conmovedora entre un médico compasivo (Monte Blue) y la bella princesa indígena (Raquel Torres) que la redime»<sup>4</sup>. Tampoco encontramos en el poema de Cernuda un comentario ético ni étnico: al escoger solo la mitad del título de la película, Cernuda la desconecta de su contexto geográfico y de un significado alegórico, y la empuja a la deriva hacia un sentido personal, hasta paradójico, recalcado por el título del poema anterior, «Quisiera estar solo en el sur», y por el verso final del poema. Si «La luz también da sombras, pero sombras azules», las sombras blancas que obsesionan al poeta y dominan el poema derivan de la falta de luz y recuerdan más la noche polar que los mares del sur. Cernuda se ha esforzado por distanciar el poema de la película, y, más extraño aún, distanciar el poema de sí mismo como persona que siente y habla. El esfuerzo que dedicó la Metro-Goldwyn-Mayer a crear, según un crítico, «realismo y autenticidad» en la película<sup>5</sup>, lo ha duplicado Cernuda extirpando cualquier elemento que pudiera ser testimonio de ese realismo, con el resultado de que tenemos que buscar la autenticidad del poema en su valor metafísico, como expresión de una visión de vida, y no como evocación de una película. Es una vida

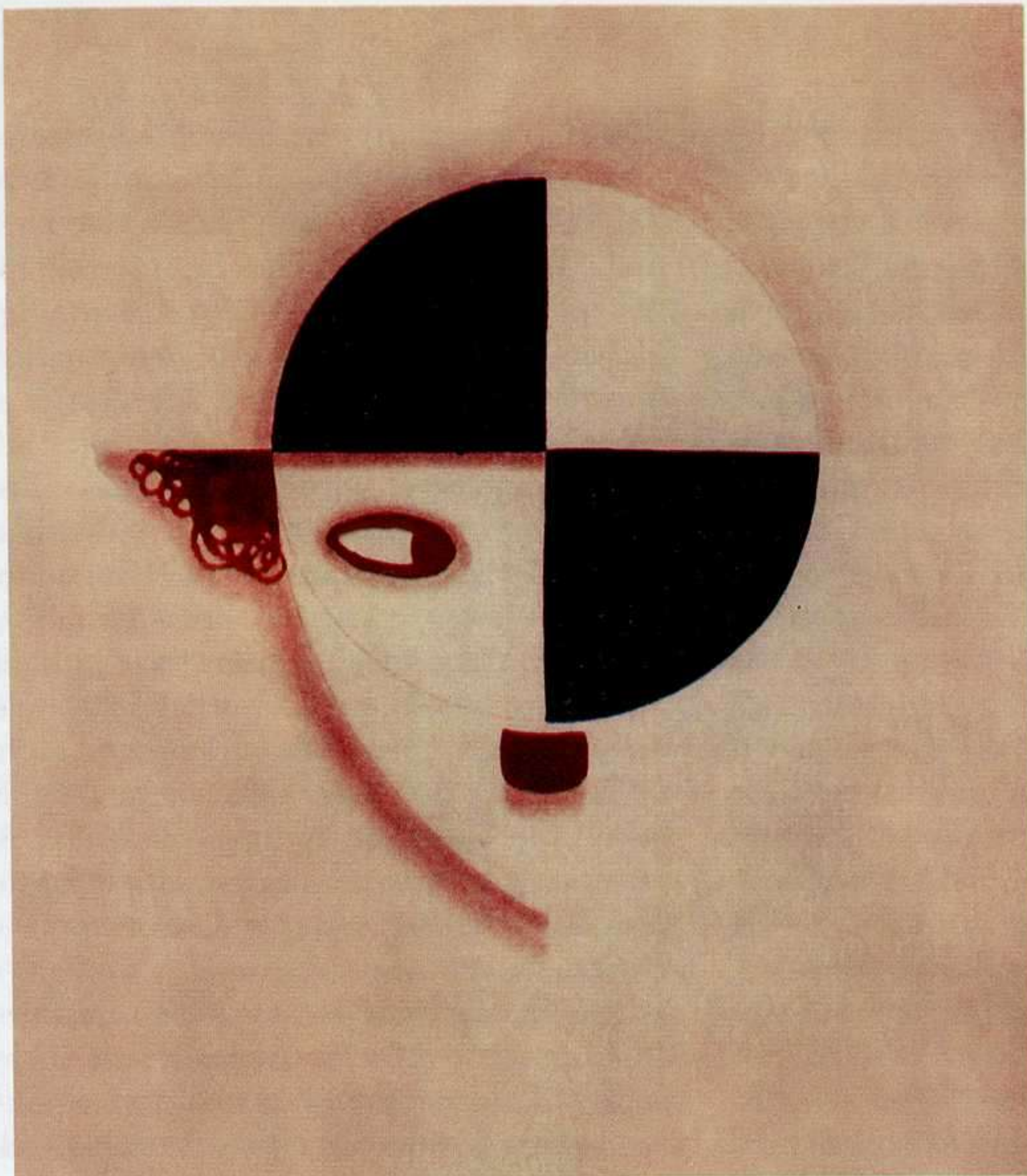
exenta de contexto, de circunstancia, de calor humano, donde los besos caen al mar indomable porque no deja de tragar a los humanos, y donde los rostros de la gente son «rostros fijos y muertos» que se pierden. En esta revaloración de la vida, donde sombras blancas desplazan a las personas, la única alternativa a la caída —de besos (v. 5), del mundo (v. 9)— y al ascenso —de «cenicientas estrellas» (v. 7)— es la posición horizontal: el sueño, la parálisis, la indolencia otra vez, y la impotencia que se evocan y se celebran al mismo tiempo en tres estrofas simétricas y en versos ralentizados por la repetición y por la aliteración.

*Sombras blancas sobre los mares del sur* era la primera película hablada que vio Cernuda en París en mayo de 1929, y su afirmación en una carta a Juan Guerrero Ruiz de que le gustó lo que oyó, es decir «un acompañamiento de música, de voces agrupadas», le lleva a confesar que cuando volviera a Toulouse lo echaría de menos «en el cine mudo o acompañado de música exterior»<sup>6</sup>. Al subrayar en la carta la palabra «exterior», Cernuda establece una distinción que nos invita a escuchar la música interior del poema y oír el papel insistente que desempeñan las frases repetidas en la primera estrofa —«Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa, / Dormidas en su amor...»— y, más simétricas todavía, en la estrofa final:

<sup>4</sup> Kevin Thomas, «Vitaphone Tribute Due at the Melnitz», *Los Angeles Times*, 29 de enero de 1990.

<sup>5</sup> Robert Cannon, *Van Dyke and the Mythical City Hollywood*, Culver City Murray and Gee, 1948, pág. 161.

<sup>6</sup> Debo estas palabras de Cernuda a la amabilidad de Christopher Maurer.



JAQUELUX *Charles Chaplin*

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;  
Bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden.

La sensación que crean estas frases repetidas de que él —y nosotros— estamos atrapados dentro de una serie de sonidos, está reforzada en escala menor por las rimas que se hacen eco dentro de la primera estrofa —«amor, flor, color»—, por las vocales al principio de varias palabras («arena ... azar abolido»), y por las consonantes dentro de las palabras: «libremente... besos... labios... indomable...», «mar... indomable... como», «cenicientas... Ascendiendo hacia el cielo con luz desvanecida». Y al repetir el principio del poema, el final —«Sólo esas sombras blancas, oh blancas, sí tan blancas»— cierra el poema, y la experiencia metafísica que contiene, dentro de un círculo que no permite ni salida ni resolución.

¿Cómo parece, o aparece, Cernuda en «Sombras blancas»? Para contestar a esa pregunta, habría que

plantear otra: ¿dónde está Cernuda? Porque, al quitar la espina dorsal narrativa de la película y todos los incidentes que la envuelven, Cernuda se queda con lo único que le importa y que le fascina: las sombras blancas. Dudoso es que sean las mismas sombras blancas de la película, porque, al apropiarse de ellas, Cernuda les da una ambigüedad que anuncia y debilita al mismo tiempo su dependencia de la película. Por ser blancas, las sombras son puras, emblemas del «aliento lírico y romántico» que Agustín Sánchez Vidal detecta en el

poema<sup>7</sup>. No obstante, por ser blancas, no son otra cosa, no son como debieran ser, y ese soñar siempre en otra cosa tan constante en Cernuda, hace que las sombras blancas, que ignoran «El ardiente color de la vida» (v. 3) y que se contrastan con «sombras azules» (v. 12), sean exangües, anémicas, un sustituto anodino de la vida en vez de la vida misma. Al esquivar la superficie y el exterior de la película, Cernuda penetra la superficie y el exterior de sí mismo, y, por ambivalentes que sean, las sombras blancas nos comunican algo sobre su obsesiva convicción de que, si la vida es lo que es, podría ser otra cosa, y esas sombras llegan a ser síntomas de lo que Pedro Salinas diagnosticó en *Víspera del gozo* como una «insatisfacción doctrinal y dogmática», de un estado tanto anímico como físico en el que los besos caen como gotas de agua al mar, que, indomable, continúa absorbiendo el río de la vida.

El beso que se da al final de *El paseo de Buster Keaton* no se cae al mar: es el que da el cómi-

co a la joven, la señorita Eleonora, quien se desmaya y cae de su bicicleta al saber que saluda a Buster Keaton. El hecho de que Lorca publicara este breve diálogo y no la obra algo más extensa que escribió sobre Charlot nos induce a pensar que Keaton, como figura impasible, era quizá un *alter ego* más enigmático, y por eso, más profundo, que Charlot; al evocar el «corazón de señorita que tenía guardado» Charlot, y al describir su hongo como un «sombbrero de espinas», Lorca le transfería sus preocupaciones con una claridad que a lo mejor le resultara transparente. En cambio, Keaton, visto por Lorca, es asesino, prestidigitador, espectador de las injusticias y desniveles sociales, blanco de preguntas íntimas deparadas por un dechado de la Nueva Mujer Americana, soñador, Príncipe Hermoso, presa de la policía y, sobre todo, tonto. A diferencia del poema de Cernuda, *El paseo de Buster Keaton*, a la manera de un cuento infantil, está lleno de incidentes y sonidos y protagonistas, y Keaton es el eje de todo lo que pasa, un inocente suelto en un mundo — Filadelfia, por más señas— lleno de injusticias, evidenciadas por el negro que se come su sombrero de paja, y de pretensiones, simbolizadas por los zapatos de la dama hechos con la piel de tres cocodrilos.

Keaton está libre pero encarcelado al mismo tiempo, encarcelado dentro de un papel definido y delimitado por su atuendo y por su cara, particularmente sus ojos. El sueño que confiesa de ser un cisne es imposible precisamente por los elementos que componen su atuendo, y en esta conciencia de ser actor con una función específica vemos al Keaton de Lorca constreñido y condicionado por un contexto teatral que conecta su empleo de un puñal de madera para matar a sus cuatro hijos con las caídas de las bicicletas, el desmayo de la joven, y su manera robótica de levantar el pie derecho y el pie izquierdo. Más tarde, en *Así que pasen cinco años*, el Arlequín se portará de la misma manera cuando «acciona —dice Lorca— de un modo plástico, como un bailarín». Mientras acierta Claudio Guillén al incluir la bofetada que propina el Payaso al Arlequín entre «ciertos gestos propios del circo»<sup>8</sup>, tanto la bofetada como la figura del Arlequín pertenecen plenamente a la *commedia dell'arte*, como muy bien lo demuestra Pío Baroja en la comedia, de un cuadro, único como *El paseo de Buster Keaton*, que estrenó en 1925, titulada *Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Agustín Sánchez Vidal, «La generación del 27 y el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pág. 137.

<sup>8</sup> Claudio Guillén, «El misterio evidente: en torno a Así que pasen cinco años», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8 (1990), pág. 218.

<sup>9</sup> La comedia de Baroja se encuentra en el volumen VIII de las *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952. Dru Dougherty y María Francisca Vilches incluyen esa obra de Baroja, y dos más que nombran *Arlequín*, en *La escena madrileña entre 1918 y 1926, Análisis y documentación*. Fundamentos, Madrid, 1990, pág. 186.

Entre los disfraces que tenía García Lorca de niño había uno de arlequín, del que se ha acordado Isabel García Lorca al leer el poema de *Canciones*, «Arlequín»<sup>10</sup>:

Teta roja del sol.  
Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,  
mitad plata y penumbra.

La fascinación que ejerce el Arlequín sobre Lorca encuentra su equivalente visual en los cuadros de Picasso y Miró y, antes de ellos, en un rico caudal de cuadros y dibujos que documentan las obligatorias posturas del Arlequín. Ver a Arlequín blandir su palo y llevarlo como si fuera una espada nos invita a pensar en el puñal de madera que maneja el Buster Keaton de Lorca. Ver la máscara, imprescindible para todo Arlequín, es pensar tanto en los ojos y la cara de Keaton, descrito por críticos españoles como «el hombre que no se ríe» y «El cómico de la cara de palo»<sup>11</sup>, como en las caretas y máscaras y biombos que Lorca menciona y dibuja repetidamente. «Sus ojos», insiste Lorca, «infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida... Sus ojos, que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto...» Las dos caretas que lleva el Arlequín en *Así que pasen cinco años*, el armario lleno de «caretas blancas de diversas expresiones» que tiene el Pastor Bobo en *El público*, el «laberinto de biombos» que evoca en su «Poema doble del lago Eden» (de *Poeta en Nueva York*), revelan una profunda preocupación por la autenticidad y por la identidad, aparente en dibujos a veces grotescos de los que se puede hacer una secuencia: la máscara que se cae, la máscara que parece estar echando sangre por la boca, la máscara, figura y tumba, la máscara con un animal, la máscara con un animal negro, y la máscara con música. La convicción de Lorca de que es en el teatro, en la necesidad de actuar, donde se vive ese problema, se transparenta en esos dibujos donde conecta la máscara con el payaso. En el teatro que él inserta dentro del escenario en el tercer acto de *Así que pasen cinco años*, el Arlequín se pone caretas de diversas expresiones para cantar canciones donde se conjugan las palabras «Verdad» y «Mentira»; sus voces, «como si estuviera en el circo», dice Lorca y su «actitud de circo» confirman su actuación totalmente apropiada al teatro que Lorca ha imaginado dentro del bosque.

Pero ¿qué pasa cuando Lorca libera al Arlequín del circo y del teatro y le coloca en las calles de Nueva York? La primera vez que se menciona en el guión *Viaje a la luna*, no es un personaje sino un traje que ofrece un hombre vestido de bata blanca a un muchacho vestido de traje de baño. Cuando el muchacho se niega a aceptar el traje de arlequín, el hombre lo usa para taponarle la boca (escena 25)<sup>12</sup>. Más tarde aparece un desnudo de muchacho, sin duda el mismo, cuya determinación de no ponerse el traje de arlequín le ha costado no solo la oportunidad de fugazmente que sea, su mortalidad, porque mientras «arrastra un traje de arlequín», alguien ha dibujado sobre su cuerpo desnudo «el sistema de la circulación de la sangre» (escena 42). La decisión del muchacho de ponerse el traje de arlequín le permite hacer cosas que le estaban vedadas antes: bailar a ralentí con una muchacha casi desnuda (escena 50), huir con ella (escena 54), subir en un ascensor (escena

<sup>10</sup> Isabel García Lorca, «Recuerdos de infancia», en Laura Dolfi, ed., *L'imposibile/possibile di Federico García Lorca*, Edizione Scientifiche Italiane, Salerno, 1989, pág. 16.

<sup>11</sup> F. de Ossorio, «Buster Keaton, el hombre que no se ríe», *Popular Film*, Año VII n° 316, 1° de septiembre de 1932, pág. 14; Gazel, «El cómico de la cara de palo», *Popular Film*, Año VII, n° 331, 15 de diciembre de 1932, págs. 4-5.

<sup>12</sup> Cito por la edición de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

56) y asediarla sensualmente mordiéndole el cuello, tirándole del pelo (escena 59), y besándola apasionadamente (escena 61) después de quitarse el traje y mostrar quién es.

La lección está clara: todo disfraz cubre lo que eres, todo papel distorsiona tu conducta y tu manera de ser. Aquí, el traje de arlequín nos subraya con dolor la distancia entre la realidad y las apariencias y entre la vida y el arte; según señala acertadamente Antonio Monegal, el traje «anuncia explícitamente su engaño»<sup>13</sup>. Lo mismo pasa con Keaton, como vemos en su ilusión y en la derrota de esa ilusión, que confiesa después de un suspiro:

Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajarita y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!

El paseo que da Buster Keaton es una escapada de la pantalla: no está actuando en ninguna película, y por eso no sabe vivir en la vida. En *El moderno Sherlock Holmes*, que

<sup>13</sup> Monegal, «Introducción» a *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*, pág. 32.

<sup>14</sup> Julio Huéllamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches, eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1931)*, Madrid, Tabapress, 1992, pág. 211.

<sup>15</sup> García Lorca, *Epistolario completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1997, pág. 577.

<sup>16</sup> Huéllamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», pág. 212.

se veía en los cines españoles en el año que Lorca escribió su diálogo, Keaton es un proyccionista que se mete, literalmente, dentro de la pantalla y dentro de la película que está proyectando para vivir su sueño de ser un gran detective. A diferencia de su papel en esa película, el Keaton de Lorca se escapa de la pantalla para caminar por la vida, pero el hecho de que una voz le llame «tonto», de que su bicicleta «Va como loca, a medio milímetro del suelo», de que la joven que se desmaya al oír su nombre tiene «cabeza de rruiseñor» (como en un cuadro de Ernst, sugiere un crítico<sup>14</sup>), y, más importante todavía, de que mate a sus cuatro hijos con un puñal de madera, demuestra la dificultad, o la imposibilidad, de separar la vida del arte y el arte de la vida. Al final de *El moderno Sherlock Holmes*, Keaton, de regreso a su cubículo en la sala de proyección, besa la mano, luego la boca, de su novia solamente después de ver al protagonista de la película hacer lo mismo. Entonces, ¿dónde comienza y dónde termina la actuación, cuando el marco de referencia de una actuación es otra actuación? O, en las palabras que Lorca asigna a Keaton, «¿dónde dejaría mi sombrero?» Dejar su sombrero es dejarse ver, exponerse a la luz de lo que Lorca llamó en una carta a Jorge Zalamea, «linternas sordas que dirigen sobre él —es decir, el hombre famoso— los otros»<sup>15</sup>.

*El paseo de Buster Keaton* puede ser, según afirma Huéllamo Kosma, «una defensa sin condiciones del estado natural, inocente e infantil del ser humano»<sup>16</sup>, pero es mucho más: es una breve y enjundiosa exploración de los azares y altibajos de la fama, de cuánto pertenece una persona célebre —sea Keaton, sea Lorca— al público, de la dificultad de reservar alguna parte íntima de uno mismo. ¿Puede un tonto ser exclusivamente un tonto? ¿Puede un poeta ser exclusivamente un poeta? Como ha demostrado Christopher Maurer, esas linternas sordas que alumbran al hombre famoso aparecen en el dorso del manuscrito de las «Meditaciones a la muerte de la madre de Charlot» en dos versos endecasílabos:

San Gabriel de películas y remos,  
enciende frágil su linterna sorda...

Lorca sabía muy bien que no podría evitar que se le enfocara la linterna, pero sabía como artista devolver al que la manejara una imagen de sí mismo menos explícita que la de Charlot, un hombre que se desmaya con



BUSTER KEATON

«un corazón de señorita», a quien define en términos que evocan su carácter afeminado y le relacionan con el medio ambiente que explorará en *Doña Rosita la soltera*:

Charlot con alas. Charlot de los cisnes. Charlot de los lirios del valle. Charlot del lenguaje de los abanicos y el rubor de novia. Cursi. Bello. Femenino. Astronómico<sup>17</sup>.

Al hacer que la joven se desmaye ante Buster Keaton, y al atribuirle a este el sueño de ser cisne, Lorca suspende la sexualidad del cómico entre dos polos para que nosotros interpretemos ese sueño. ¿Para qué quiere ser cisne, es decir, ser lo que Charlot ya ha llegado a ser? Quizá reconozcamos en la presencia del Búho, que hace el sonido desafinante y absurdo de «Chirri, chirri, chirri chi», el contrincante del cisne modernista en un combate narrado por Pedro Salinas en su ensayo titulado precisamente «El cisne y el búho»<sup>18</sup>. Lejos de torcerle el cuello «al cisne de engañoso plumaje», como

<sup>17</sup> «La muerte de la madre de Charlot. Un texto inédito de Federico García Lorca inspirado en las relaciones de Charlot y su madre», en Christopher Maurer, «Millonario de lágrimas», *El País*, 3 de julio de 1989. Cito por el trabajo inédito y más extenso de Maurer, «Meditaciones sobre Charlot. Páginas inéditas de Federico García Lorca».

<sup>18</sup> Pedro Salinas, «El cisne y el búho. Apuntes para la historia de la poesía modernista», en *Literatura española siglo xx*. Segunda edición aumentada, México, Antigua Librería Robredo, 1949, págs. 45-65.

preconiza Enrique González Martín, el Keaton de Lorca quiere convertirse en ese pájaro tan reverenciado por Rubén Darío para equipararse a las cosas dulces y elegantes que existen a su alrededor: el sillón de caramelo y los pedales de azúcar de su bicicleta; las grandes rosas de los invernaderos; la cabeza de ruiseñor de la joven con un nombre tan evocador de astros y de elegancias como Eleonora, pero que bien podría llamarse Filomena; los «Cuatro serafines con las alas de gasa celeste» que «bailan entre las flores», los que constituyen un ascenso jerárquico para los cuatro angelitos que se plantan a la cabecera de los niños en los cantos infantiles. Querer ser un cisne es querer escaparse de un mundo en que hay «viejas llantas de goma y bidones de gasolina» y «la estrella rutilante de los policías», un mundo en que existen el hambre, la ignorancia y la muerte. Querer ser cisne es

refugiarse en el arte, en la elocuencia de la palabra exaltada por Darío y, no olvidemos, por Luis de Góngora, para quien los poetas de Andalucía eran «Cisnes de Guadiana». Villaespesa iba a insistir dos siglos más tarde (en *Intimidades. flores de almendro*, 1893-1897):

pues los ardientes hijos de Andalucía,  
lo mismo que los cisnes, mueren cantando.

Sin embargo, suponiendo que fuera posible, convertirse en cisne no ofrecería ninguna solución, y podría muy bien crear más problemas de identidad al tener que escoger entre las dos direcciones sexuales que indican las preguntas de la americana: «¿Tiene usted una espada adornada con hojas de mirto?», y «¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?». Si Keaton tiene una espada, y sabemos que tiene un puñal de madera, entonces quisiera ser el Caballero del Cisne, meterse en las leyendas germánicas y en la ópera de Wagner para tirar de la barca que lleva Lohengrin para luego convertirse en Godofredo. La espada le servirá también para emular a Júpiter, conquistando a otra Leda. En cambio, si tiene un anillo, quisiera ser como una valquiria, una de esas diosas guerreras de leyenda que tenían el poder de transformarse en cisnes y volar, pero quienes caían bajo la voluntad de cualquier hombre que robara su plumaje. Querer ser un cisne, entonces, es querer dejar atrás una identidad estable y correr el riesgo de cambiarla por otra, y por otra, para perder la independencia, la voluntad y la vida misma. Es más: si vemos en ese balanceo entre hombre y mujer la criatura hermafrodita que percibe Gaston Bachelard, la ilusión de ser cisne perpetúa, más bien que soluciona, la ambigüedad y la tensión sexuales que Lorca encarna en Keaton. Juan Larrea ha insistido en que el cisne en la poesía de Darío era «un signo substancialmente teleológico», «de carácter profético»<sup>19</sup>. En *El paseo de Buster Keaton*, el cisne es un signo sexual de carácter confesional. Bachelard es categórico: «El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas; es masculino en la acción»<sup>20</sup>. La amenaza de la policía al final es un recuerdo, como las campanas que tocan a rebato al final de *La zapatera prodigiosa*, de que los crímenes y pecados se pagan, y de que estamos encarcelados dentro de lo que somos: en otras palabras, Buster Keaton sigue siendo el patito feo que no se convertirá en cisne.

<sup>19</sup> Juan Larrea, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, Valencia, Pre-Textos, 1987, págs. 39, 153.

<sup>20</sup> «Comme toutes les images en action dans l'inconscient, l'image du cygne est hermaphrodite. Le cygne est féminin dans la contemplation des eaux lumineuses; il est masculin dans l'action». Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Nouvelle édition, París, José Corti, 1956, pág. 52. Según Ángel Sahuquillo, «El cisne de Lorca le guiña el ojo al yo poético. Un guiño es con frecuencia señal de incitación o sugerencia amorosa», *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1991, pág. 275.

Lo mismo podríamos decir del «Charlot de plaza de toros» en busca de una «limosna de notoriedad». Las palabras son de la «Señora de X»<sup>21</sup>, y el Charlot pordiosero es Rafael Alberti, actor más bien que recitador de sus propios poemas en el Cineclub, y agresor a la manera dadaísta más bien que conferenciante serio ante las socias del Lyceum Club Femenino en noviembre de 1929. El paseo que da el Keaton de Lorca nombra de manera sencilla la odisea que para Alberti en *Sobre los ángeles* era un viaje y en *Yo era un tonto* una serie de descubrimientos que él atribuye a sus «ángeles de carne y hueso». «Lo más triste, caballero, un reloj» dice Chaplin; «Yo nunca supe nada», confiesa Keaton; «no hay nada tan bonito como un ramo de flores / cuando la cabra ha olvidado en él sus negras bolitas», declara Harry Langdon; «voici la poésie, serrín», señala Charley Bowers; y «¿Qué van a pensar de mí los periódicos de la mañana?» pregunta angustiado Wallace Beery. «¿Para qué seguir andando?» pregunta el poeta mismo en «El ángel falso», de *Sobre los ángeles*, expresando la desilusión que hace que los ángeles de esa obra y los ángeles de carne y hueso de la otra constituyan dos repartos complementarios cuyas voces, expresadas mediante un yo siempre cambiante, son las de ángeles conocidos y desconocidos, de cómicos familiares y olvidados —y del poeta mismo. La frustración que podríamos sentir al no poder ver todas las películas que inspiraran los poemas de Alberti se alivia al tener en cuenta que los poemas no son una prueba documental de lo que viera, sino una evocación del estado anímico que causaron. Los poemas, entonces, son fieles a su estado de ánimo más bien que a las películas, como indica Alberti al contestar a una pregunta de Rafael Utrera, de si la poesía de *Yo era un tonto* «surgía tras la visión de las películas»:

—No, no (insiste Alberti). Están hechas mucho después de (ver) las películas; no están hechas a raíz de ir al cine y escribir, no; está hecha en el recuerdo de casi todas y a veces barajando varias películas, unas con otras, que ni siquiera son de los mismos autores<sup>22</sup>.

Esto explica, en escala menor, por qué un subtítulo de *La quimera del oro* que menciona repetidamente a Georgia está transformado en los gritos de «Georgina» que emite Buster Keaton. En escala mayor, explica por qué la mente de Alberti modifica las películas que sí podemos reconocer, como *La quimera del oro* cuyo des-

enlace feliz desaparece ante la terrible evidencia del tiempo y de la muerte representados por el reloj y el cadáver desnudo en una farmacia. El final heroico de *Reclutas bomberos*, en el que Beery salva a la hija de su jefe, lo ignora el poeta, que condena al cómico en su título a ser «destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma». Estos cambios que efectúa Alberti son etapas en un proceso de autodefinición: a los cómicos no les deja ser ellos mismos, consistentes con sus películas y con sus papeles, sino seres frágiles, fallibles, dolorosamente humanos adoptados y compadecidos por un poeta que crea un parentesco entre él y ellos. Si ellos son como él y él es como ellos, la conferencia que dictó en el Lyceum Club Femenino bajo el título «Palomita y galápago (¡No más artríticos!)» cobra un significado mayor que la de chocar a las señoras socias vestido de «clown», observa Salinas en una carta a Guillén<sup>23</sup>. El pintor Durero sabía muy bien lo que hacía en 1500 retratándose en la imagen de Cristo en el formato de un

<sup>21</sup> «Un 'suceso' literario. La conferencia de Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, 71, 1º de diciembre de 1929.

<sup>22</sup> Rafael Utrera, *Literatura cinematográfica, Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987, pág. 41.

<sup>23</sup> Pedro Salinas/Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, pág. 101.



icono<sup>24</sup>. Alberti también adquiere otra identidad mientras consigue un efecto distinto al ser reconocible y distinto a la vez: y la diferencia se debe al cine con un atuendo improvisado, de sombrero hongo, cuello de pajarita y lazo y pantalón de fuele.

En esta fusión de actor y poeta vemos la conciencia de un efecto y de un objetivo ausente de la fusión de actor y presidente en Ronald Reagan, que estaba tan condicionado por los papeles que hacía de héroe y risueño hijo de vecino, que confundía la vida real y la vida según Hollywood, citando en sus discursos, como si fueran suyas, palabras que hubiera oído en películas<sup>25</sup>. Alberti, sin embargo, deja transparentar el artificio, pero en esa exhibición de otra identidad reside una de las facetas más fascinantes y desconcertantes de los poemas de *Yo era un tonto*: mientras la indumentaria estrambótica plantea la pregunta de quién soy yo, los poemas presentan el problema complementario de quiénes son todos los «yos» que hablan. En contraste con la manera

impersonal de Cernuda en «Sombras blancas», los poemas de Alberti nos bombardean con el yo atribuido a Keaton, que dice «Yo nunca supe nada», con el yo de Maruja Mallo, que afirma «Si yo te digo que mi alma tiene patas de puerco con ojos de perdiz...», con el yo del poeta, que lamenta «Yo quisiera sentir mucho no poder acordarme» —y con un yo que tenemos que interpretar al final de su poema a Larry Semon:

LARRY SEMON (†) EXPLICA A STAN LAUREL Y OLIVER HARDY EL TELEGRAMA QUE HARRY LANGDON DIRIGIÓ A BEN TURPIN

Angelito constipado cielo.  
Pienso alas moscas horrorizado  
y en dolor tiernas orejitas alondras campos.

Cielo constipado angelito.  
Nunca supe nada sepelio niños  
y sí pura ascensión cuellos pajaritas.

Angelito cielo constipado.  
Preguntad por mí a saliva desconsolada suelo,  
y a triste y solitaria colilla.

También yo he muerto.

Si sabemos por la cruz que aparece en el título que Semon está muerto, el «también» del verso final tiene que poner delante de nosotros a otro muerto que no sea el cómico, es decir, el poeta, quien sella el poema con una forma de epílogo o confirmación de lo que supuestamente ha explicado Semon. Como explicación, le falta mucho al poema: el título es más narrativo, y más explícito, que la explicación, al colocar al hablante tonto ante dos tontos, un público aún más reducido que las tres personas que asistieron a su entierro<sup>26</sup>. A guisa de explicación que promete el título, las tres estrofas adoptan un estilo apropiado para ese público, compuestas en un lenguaje y sintaxis infantiles, entrecortados —y recortados para la mínima inteligencia de los tripulantes de esta nave de tontos, que van a la deriva en el siglo xx tal y como lo hacían en el cuadro del Bosco. Si el estilo es apropiado para los oyentes, Alberti hace que sea aún más apropiado para el que explica de esa manera tan telegráfica y enigmática, suprimiendo preposiciones, conjunciones y adverbios, barajando tres palabras («Angelito constipado cielo»), acentuando adjetivos para que lleven una carga emocional («horrorizado... tiernas... pura...

<sup>24</sup> Véase Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

<sup>25</sup> Véase Michael Paul Rogin, *Ronald Reagan, the Movie, and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, California University Press, págs. 7-8.

<sup>26</sup> «Beban Semon Rites Held», *Los Angeles Examiner*, 10 de octubre de 1928, pág. 11.

desconsolada... triste y solitaria»), y acelerando su discurso de tal modo que tenemos que ver a Semon como otra víctima, junto con el poeta mismo, de los ángeles de la prisa, de *Sobre los ángeles*. «No querían / que yo me parara en nada», lamenta al final del poema una voz que habla por un poeta que había publicado cinco obras en cinco años. Igualmente podría hablar por un cómico que dirigió y actuó en 79 cortometrajes en doce años. «También yo he muerto», lamenta la voz de Semon, o del poeta, en una posdata que es una explicación que se añade a las tres estrofas de la otra explicación. La dificultad de determinar si el que habla es el cómico o el poeta, se disipa ante la equivalencia que existe entre los dos: el estilo verbal del poema representa el frenético estilo físico del cómico, que corre, salta, brinca, trepa, se tira, cae, y siempre triunfa sobre brutos, explosiones, derrumbamientos y cualquier otro peligro que le depare la suerte. Sin embargo, sus triunfos duraron poco: pasó en pocos años de payaso con la cara pintada de blanco a director y actor con la cara cenicienta, de éxito y popularidad a la bancarrota y a la muerte en 1928, pasando por una serie de pleitos, percances y enfermedades que justifican las palabras solemnes que aparecen al pie de una fotografía: «La muerte estuvo merodeando detrás de las máquinas»<sup>27</sup>.

El poema de Alberti es, entonces, una elegía a Semon tanto como una evocación de su estilo, el que mantiene aún más allá de la tumba, condenado para siempre —como en una fantasía infernal de Quevedo o Sartre, o un tormento de Sísifo— a mantener su manera de ser, a nunca descansar. En los incesantes tumbos, caídas y colapsos en las películas de Semon, por ejemplo, *El aserradero*, de 1921, con toda la tierra y polvo que levantan y todas las casas y árboles que derrumban, vemos lo que viera Alberti: constantes recuerdos de la caída como realidad humana, sea de los ángeles malos del cielo o de una hoja sola de un árbol. El poema documenta el tránsito de inocencia a experiencia dolorosa, de vida a muerte, con una técnica que, por moderna y jadeante que parezca, no suprime la voz de Quevedo que resuena por *Sobre los ángeles*, la que se queja de que «Nada, que, siendo, es poco y será / nada en poco tiempo», de que

Mucha tiniebla y grande noche cierra  
cuanto destina el hombre, y todo para  
en pretendida muerte y poca tierra.<sup>28</sup>

Alberti, y a través de él, Semon, han hecho el mismo descubrimiento, y la idea de que el paradero del cómico lo sabrán un salivazo y una colilla en el suelo marca para los dos un destino igual al que anuncia ese verso tan terrible de Góngora y otros poetas del Siglo de Oro, de que la belleza humana se acaba «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Lo mismo que Alberti en *Sobre los ángeles*, que cuenta sus «Tres recuerdos del cielo», Semon tiene que conciliar sus recuerdos de la inocencia —«alondras», «Nunca supe nada sepelio niños / y sí pura ascensión cuellos pajaritas»— con su descubrimiento de que los niños mueren, de que un angelito y el cielo pueden estar constipados, de que la gente puede escupir y de que un cigarrillo se reduce a colilla tirada en el suelo. Al representar el paso de vida a muerte como una serie de etapas en tres estrofas que recuerdan el tópico de las tres edades, Alberti se asigna el mismo destino en la vida que el cómico muerto, un ejemplo más de los

<sup>27</sup> «*Death Lurked Behind the Cameras*». La fotografía se encuentra sin referencia en una carpeta de recortes sobre Semon en la biblioteca de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, en Los Ángeles.

<sup>28</sup> Estas citas pertenecen a los sonetos «Vivir es caminar breve jornada...» y «Próvida dio Campania al gran Pompeo...», en *Obras completas. I. Poesía original*. Edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, n° 11, pág. 11, y n° 41, pág. 43.

muertos en vida que pueblan la poesía de Quevedo y la prosa religiosa del Siglo de Oro.

El crítico que ha afirmado que el que compone autorretratos va más allá del narcisismo dice también que el autorretrato, como *speculum* enciclopédico, es «una memoria que media entre el escritor y su cultura»<sup>29</sup>. En el caso de Cernuda, García Lorca y Alberti, esa cultura es profunda, y les ha proporcionado un contexto y una herencia para enmarcar lo que parecen ser nuevas situaciones protagonizadas por nuevas figuras. Pero esa novedad es, al fin y al cabo, más ilusoria que real, y no ofrecía ninguna solución al dilema de saber quién eres, de decidir para qué sirves, de determinar qué es la vida y para qué es la vida. Las películas que vieran por lo menos les permitía pensar en sí mismos, verse a sí mismos, y revelar una parte de sí mismos que es más profunda que un retrato fotográfico. «Estoy siempre dentro del dibujo», ha dicho Alberti<sup>30</sup>. Está también dentro de Larry Semon, de la misma manera que Semon está dentro de él, Buster Keaton dentro de Lorca, y las sombras blancas dentro de Cernuda. Al fomentar ese proceso de autodescubrimiento, el cine enriqueció la poesía española de una manera no emulada por ningún otro invento moderno, de tal forma que en la acogedora oscuridad los poetas encontraron no la linterna que temía Lorca, sino la iluminación que les permitía comprenderse a sí mismos como seres complejos.

#### OBRAS CITADAS

Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. C.B. Morris, Madrid, Cátedra, 1981.

— «Un 'suceso' literario. La conferencia de Rafael Alberti». *La Gaceta Literaria*, n° 71, 1929.

Anón, «Beban, Semon Rites Held», *Los Angeles Examiner*, 10 de octubre, 1928.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Nouvelle édition, París, José Corti, 1956.

Baroja, Pío, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.

Beaujour, Michel, *Poetics of the Literary Self-Portrait*, Translated from the French by Yara Milos, New York, New York University Press, 1991.

Borrás, María Lluisa, «La plástica poética de Rafael Alberti», *Quimera*, n° 39-40, págs. 58-65, 1984.

Cannom, Robert, *Van Dyke and the Mythical City Hollywood*, Culver City, Murray and Gee, 1948.

Cernuda, Luis, *Poesía completa. Obra completa, Vol. I*, Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1993.

Dolfi, Laura, *L'imposibile / possibile di Federico García Lorca*, Salerno, Edizione Scientifiche Italiane, 1989.

Dougherty, Dru y Vilches, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

—, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1931)*, Madrid, Tabapress, 1992.

<sup>29</sup> Michel Beaujour, *Poetics of the Literary Self-Portrait*, pág. 35.

<sup>30</sup> María Lluisa Borrás, «La plástica poética de Rafael Alberti», *Quimera*, 39-40, julio-agosto de 1984, pág. 65.

- García Gallego, Jesús, *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral, 1987.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, 20ª ed., Madrid, Aguilar, 1977.
- , *Viaje a la luna*, ed. Marie Laffranque, Loubressac, Braad Editions, 1980.
- , *Epistolario*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1983.
- , «La muerte de la madre de Charlot. Un texto inédito de Federico García Lorca inspirado en las relaciones de Charlot y su madre», *El País*, 3 de diciembre, 1989.
- García Lorca, Isabel, «Recuerdos de infancia», en Laura Dolfi, ed., *L'impossible / posible di Federico García Lorca*, Salerno, Edizione Scientifiche Italiene, 1989.
- Gazel, «El cómico de la cara de palo», *Popular Film*, Año VII, n° 331, 15 de diciembre, págs. 4-5, 1932.
- Guillén, Claudio, «El misterio evidente: en torno a Así que pasen cinco años», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 7-8, págs. 215-232, 1990.
- Huélamo Kosma, Julio, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1931)*, Madrid, Tabapress, págs. 207-214, 1992.
- Ibsen, Kristine, «The Illusory Journey: García Lorca's Viaje a la luna», en C.B. Morris, *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse Editions, págs. 225-239, 1991.
- Koener, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Kyrou, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Edition mise au jour, París, Le Terrain Vague, 1963.
- Larrea, Juan, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, Valencia, Pre-Textos, 1987.
- Maurer, Christopher, «Millonario de lágrimas», *El País*, 3 de diciembre, 1989.
- Monegal, Antonio, «Entre el papel y la pantalla: Viaje a la luna de Federico García Lorca», en Jesús García Gallego, *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, págs. 242-258, 1987.
- Morris, C.B., *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991.
- Ossorio, F. de, «Buster Keaton, el hombre que no se ríe», *Popular Film*, Año VII, n° 316, 1º de septiembre, pág. 14, 1932.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas. I. Poesía original*, Edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1963.
- Rogin, Michael Paul, *Ronald Reagan, the Movie, and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, California University Press, 1987.
- Sahuquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1991.
- Salinas, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Segunda edición aumentada, México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- , Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Sánchez Vidal, Agustín, «La generación del 27 y el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 514-515, págs. 125-142, 1993.
- Thomas, Kevin, «Vitaphone Tribute Due at the Melnitz», *Los Angeles Times*, 29 de enero, 1990.
- Utrera Rafael, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

RAFAEL ALBERTI

LA CARTA ABIERTA

(Falta el primer pliego)

Hay peces que se bañan en la arena  
y ciclistas que corren por las olas.  
Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.  
Infancia ya en balandro o bicicleta.

Globo libre, el primer balcón flotaba  
sobre el grito espiral de los vapores.  
Roma y Cartago frente a frente iban,  
marineras fugaces sus sandalias.

El Álgebra, ¡quién sabe lo que era!  
La Física y la Química, ¡Dios mío,  
sí ya el sol se cazaba en hidropalano!

Y el cine al aire libre. Ana Bolena,  
no se por qué, de azul, va por la playa.  
Si el mar no la descubre, un policía  
la disuelve en la flor de su linterna.

Bandoleros de *smoking*, a mis ojos  
sus pistolas apuntan. Detenidos,  
por ciudades de cielos instantáneos  
me los llevan sin alma, vista solo.

Nueva York está en Cádiz o en el Puerto.  
Sevilla está en París, Islandia o Persia.  
Un chino no es un chino. Un transeúnte  
puede ser blanco al par que verde y negro.

En todas partes, tú, desde tu rosa,  
desde tu centro inmóvil, sin billete,  
muda la lengua, riges rey de todo...  
Y es que el mundo es un álbum de postales.

Multiplicado, pasas en los vientos,  
en la fuga del tren y los tranvías.  
No en ti muere el relámpago que piensas,  
sino a un millón de lunas de tus labios.

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.  
Bajo una red de cables y de aviones.  
Cuando abolidas fueron las carrozas  
de los reyes y al auto subió el Papa.

Vi los telefonemas que llovían  
plumas de ángel azul, desde los cielos.  
Las orquestas seráficas del aire  
guardó el auricular en mis oídos.

De lona y níquel, peces de las nubes,  
bajan al mar periódicos y cartas.  
(Los carteros no creen en las sirenas  
ni en el vals de las olas, sí en la muerte.)

Y aún hay calvas marchitas a la luna  
y llorosos cabellos en los libros.  
Un polisón de nieve, blanqueando  
las sombras, se suicida en los jardines.

¿Qué será de mi alma que hace tiempo  
bate el record continuo de la ausencia?  
(¿Qué de mi corazón que ya ni brinca,  
picado ante el azar y el accidente?)

Exploradme los ojos y, perdidos,  
os herirán las ansias de los naufragos,  
la balumba de nortes ya difuntos,  
el solo bamboleo de los mares.

Cascos de chispa y pólvora, jinetes  
sin alma y sin montura entre los trigos;  
basílicas de escombros, levantadas  
trombas de fuego, sangre, cal, ceniza.

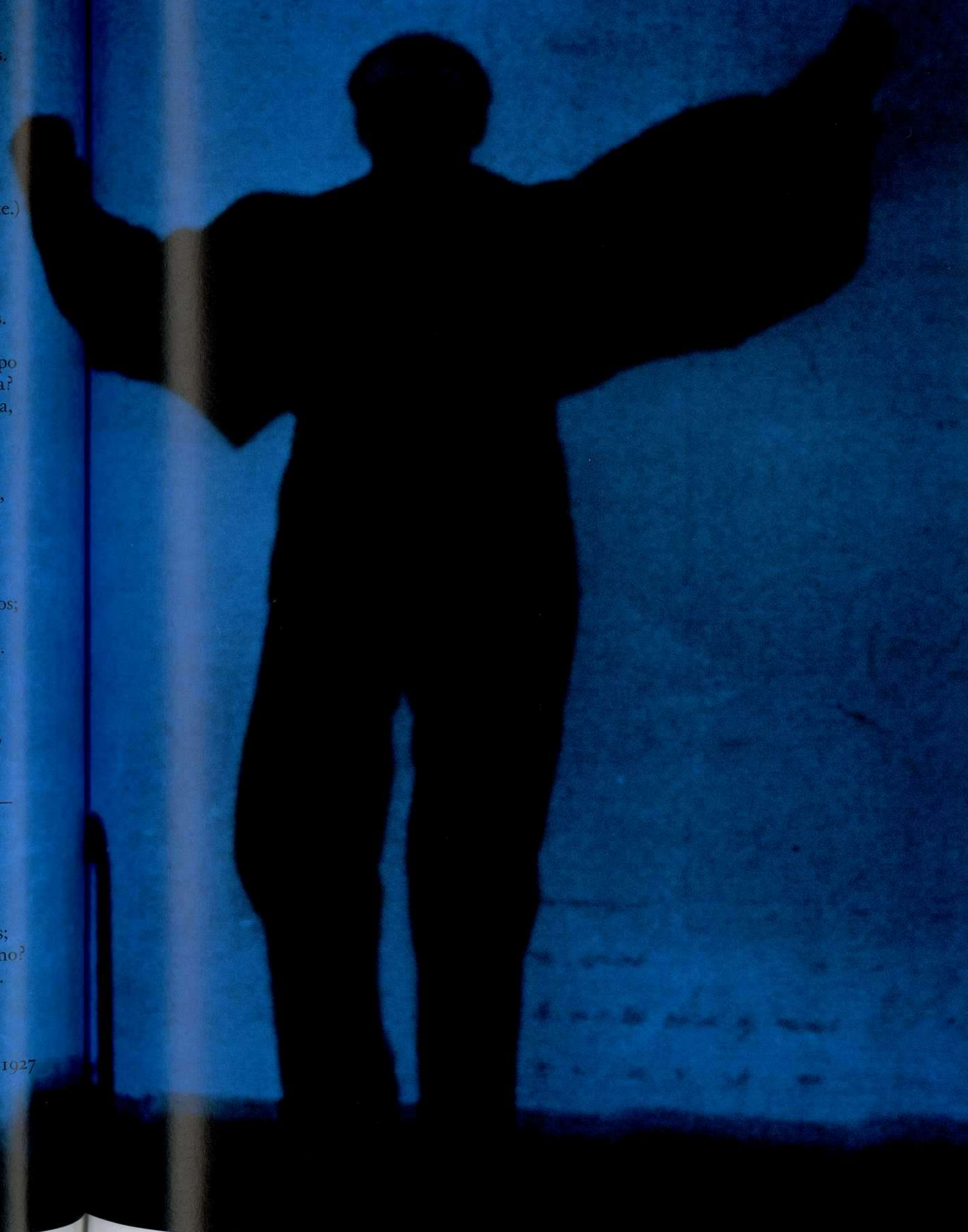
Pero también, un sol en cada brazo,  
el alba aviadora, pez de oro,  
sobre la frente un número, una letra,  
y en el pico una carta azul, sin sello.

Nuncio —la voz, eléctrica, y la cola—  
del aceleramiento de los astros,  
del confín del amor, del estampido  
de la rosa mecánica del mundo.

Sabed de mí, que dije por teléfono  
mi madrigal dinámico a los hombres;  
¿Quién eres tú, de acero, rayo y plomo?  
—Un relámpago más, la nueva vida.

(Falta el último pliego)

*Cal y canto*, 1927



# Larrea-Buñuel

*versus* el Ilegible, hijo de flauta

*(historia de una correspondencia inédita)*

**Gabriele Morelli**



JUAN LARREA



LUIS BUÑUEL

### EL CINEASTA BUÑUEL Y EL POETA LARREA

son personalidades diferentes, pero al mismo tiempo comparten el sentimiento común de integridad moral que cimienta ambas figuras, así como los unen una larga relación personal basada en la estima recíproca de intelectuales y escritores. A este propósito, al recordar la polémica abierta por Dalí y Buñuel contra García Lorca, tras la publicación de su libro *Romancero gitano* (1928), que consideran folclórico y tradicional —atado de pies y manos a la literatura del pasado, como apunta el pintor catalán— el aragonés indica en su vis polémica una serie de autores —entre los cuales señala como primero Larrea— capaces de proponer una poesía de cuño europeo, emanación de las nuevas ideas desarrolladas por los movimientos de vanguardia. Escribe Buñuel:

Nuestros poetas exquisitos, de elite auténtica, antipopulacheros, son: Larrea, el primero, Garfias

(lástima de su limitación y escasez de imaginación; sus efusiones serían divinas si tuviera sólo la mitad de fantasía de Federico); Huidobro; a veces el histrión de Gerardo Diego<sup>1</sup>.

Desde París, donde mientras tanto se había mudado persiguiendo la aventura del dogma surrealista bretoniano, Buñuel muestra tener un buen conocimiento de la literatura española del momento, que en general considera provinciana y aún ligada a la corriente modernista; pero lo que sorprende de su juicio es la extraordinaria intuición de la importancia de la poesía de Larrea, puesto que en aquella época —el año de 1928— el poeta vasco se encontraba casi desconocido en la escena oficial española. El mismo Dámaso Alonso, en una carta enviada a Gerardo Diego sobre la publicación de la conocida *Antología poética* (1932), reprochaba veladamente al antólogo por la inclusión de Larrea, comentando: «Excesivo Larrea, y para colmo de males, traducido del francés»<sup>2</sup>. Pero existen diferencias notables que igualmente separan a los dos autores, ambos partidarios del credo bretoniano (aunque el vasco rechaza la etiqueta de poeta surrealista): Larrea es un hombre profundamente religioso, dotado de una gran espiritualidad y trascendencia en el Ser supremo. En una declaración relativa a la ortodoxia ideológi-

<sup>1</sup> Carta del 14 de septiembre de 1928 de Buñuel a Pepín Bello. Cfr. A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Editorial Planeta, 1988, p. 180.

<sup>2</sup> G. Morelli, *Historia y recepción de la «Antología poética» de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 219.

ca expresada por los afiliados de la escritura automática, él afirma:

En cuanto al Surrealismo, sigo convencido de que ninguno de sus componentes creía en el espíritu ni en la posibilidad de sus manifestaciones. Eran ateos declarados y por ello los asomos de superrealidad que vislumbran y que tenían eran de alcances apenas un grado superiores a los de una humanidad vulgar, según se advierte en sus manifestaciones artísticas y en sus experiencias vitales, francesas. Eran negadores de la verdadera trascendencia<sup>3</sup>.

En realidad, Larrea comparte con el surrealismo el desprecio por la realidad aparente, a la cual opone una fe absoluta, la certeza del espíritu en la presencia regeneradora de Dios, que contrasta con la nada ontológica que nutre el pensamiento del cineasta aragonés. «Soy ateo, gracias a Dios» —confiesa en su libro de memorias *Mi último suspiro*—. Y más adelante: «Junto al azar, su hermano el misterio. El ateísmo —por lo menos, el mío— conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es misterio»<sup>4</sup>.

Como puede verse, las posiciones de los dos autores, en el

ámbito de la búsqueda estética, son lejanas y divergentes. Ambos aman el misterio y creen en la fuerza sugere del símbolo y del sueño, pero los divide una voluntad de sublimación y anhélito religioso que, ausente en la personalidad del cineasta, se convierte en valor esencial en la visión espiritual de Larrea.

De cualquier manera, la diferencia de posiciones no le impide a Larrea estimar sinceramente los resultados de las experiencias cinematográficas surrealistas realizadas por Buñuel, en particular el documental *Le chien andalou*, al que también colaboró Salvador Dalí (y incluso Pepín Bello, como es sabido), en cuyo estreno, llevado a cabo en París en octubre de 1929, estuvo presente, invitado por el amigo escultor Jacques Lipchitz, y sobre el cual expresa un juicio positivo, que reitera sucesivamente, en 1944, en el ensayo *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. El juicio avala la posibilidad de una influencia de la escritura automática; ya presente en las prosas *Orbe* y *Oscuro dominio* (contemporáneas como génesis al periodo de *Un chien andalou*), consecuencia de una grave crisis personal vivida por Larrea, y al final de la cual escribe el cuento *Ilegible, hijo de la flauta*, que sucesivamente propone a Buñuel como guión cinematográfico.

El *Ilegible* fue escrito por Larrea en 1927; después el cuento se perdió y fue escrito de nuevo, con la colaboración de Buñuel en 1947. El texto, listo para su realización, va acompañado por una *Introducción*, inspirada por Buñuel, como demuestra Agustín Sánchez Vidal<sup>5</sup>; que constituye una verdadera declaración de las ideas teóricas del cineasta aragonés, una denuncia en contra del cine comercial, responsable de «haber renunciado a las inmensas posibilidades creadoras» propias del nuevo arte, prefiriendo doblarse sobre el más sórdido realismo. He aquí el comienzo de la *Introducción*:

Hace ya muchos años que el arte cinematográfico, debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: la del más estricto REALISMO. Sería largo de explicar por que incluimos también bajo este signo de realismo a los films de dibujos animados. Es cierto, que la única forma fílmica de nuestros días, el CINE-NOVELA, ha llegado a alcanzar una rara perfección, pudiendo decirse, además, que casi no queda tema que no haya sido tratado por ella.

<sup>3</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982 p. 170.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>5</sup> «Convergencias y divergencias en torno a «*Ilegible, hijo de la flauta*», en *El amor de Larrea*, J. Manuel Díaz de Guereñu (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 123-144.



Mas los asuntos originales están poco menos que agotados y el cine realista ha tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la novela o por el teatro nos los vuelve a repetir ahora el cinematógrafo. Siendo éste, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía y de los sueños —del subconsciente—, se ve constreñido al papel de simple *repetidor* de historias, ya expresadas por otras formas de arte<sup>6</sup>.

Lamentablemente, el proyecto de la película *Ilegible, hijo de la flauta* no se realizó debido a las enormes dificultades económicas encontradas. A aquéllas interpuestas por los productores se sumaron las diferentes creadas por los dos autores, quienes, a pesar de su voluntad de llevar a la pantalla el texto, no renunciaban a sus distintas ideas y concepciones en torno a la interpretación del guión. Siempre en su libro de memorias, Buñuel alude, aunque de una manera velada, a la polémica que surgió entre los dos antiguos amigos y a la lectura simbólica que Larrea pretendía dar al contenido del cuento. Escribe el cineasta:

Empecé a escribir el guión con uno de los grandes poetas españoles, Juan Larrea. La película, titulada *Ilegible, hijo de la flauta*, se presentaba como una película de carácter surrealista con algunas ideas muy buenas, pero agrupadas en torno a una tesis discutible: la vieja Europa está acabada, un nuevo espíritu se alza en la América Latina. Oscar Dancingers intentó, en vano, montar la película. Mucho más tarde, en 1980, una revista mexicana, *Vuelta*, publicó el guión. Pero, sin decirme nada. Larrea le había añadido elementos simbólicos que no me gustan<sup>7</sup>.

En efecto, la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, publica en 1980 el texto de Larrea en dos entregas (núms. 39 y 40); en la segunda leemos un comentario del poeta que informa sobre las circunstancias en que nació el guión, escrito en 1927-28 como «narración novelística» inconclusa. El artículo citado de Agustín Sánchez Vidal ilustra claramente los antecedentes de su historia, de la que el propio Larrea, siempre en este comentario, da un informe detallado indicando sus distintas etapas y su iter difícil, cuya cronología abarca más de cincuenta años:

Brotó en 1927-28 con sus motivos fundamentales, en París. Desapareció con la tragedia española en 1937. Su memoria revivió, sin embargo, en México, en 1947,

para ampliarse en 1957 en Córdoba, Argentina. Ahora en 1979, tras visitar el continente, retorna a la Nueva España. En estos cincuenta y dos años, la historia lo mismo planetaria que la de nuestro idioma ha perseguido el itinerario laberíntico de su impulso creador hacia la universalidad, a la vez que ILEGIBLE ha cumplido indeliberada y como paradigmáticamente el ciclo de su desarrollo en cuanto producción de múltiples circunstancias no exentas de significado poético hacia el futuro. Ello forma parte de su realidad así como de la nuestra, no sólo hispanoparlantes, sino inclusive, pecando quizás de ambición, de seres humanos<sup>8</sup>.

De la relación cruzada entre Larrea y Buñuel, con respecto al guión del *Ilegible*, queda un grupo de cartas inéditas<sup>9</sup> que los dos autores se envían, y que documentan sus distintas lecturas del texto fílmico. Ya la distancia estética que separa a los dos amigos parece ser advertida por el poeta vasco a la salida del film *La Vía Láctea*, donde nota la falsa interpretación hecha por Buñuel del personaje de Prisciliano, y en general del Camino de Santiago. Apunta Larrea en el citado comentario al *Ilegible*:

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 141, nota n. 28.

<sup>7</sup> *Mi último suspiro*, cit., p. 194.

<sup>8</sup> *Vuelta*, n. 40, 1980, p. 25.

<sup>9</sup> Debo la lectura de este material a Javier Herrera, gran conecedor de la obra de Buñuel, a quien agradezco por su cortesía y generosidad.

La degradación a que sometió al admirable asceta español (...) me evidenció que nuestros conceptos acerca el sentido poético de la vida se bifurcan a partir de cierto punto hasta hacerte dispares, si no opuestos. El que me atribuyo dimana de la Imaginación Mitocreadora, siendo por lo mismo muy de temer que la adaptación de Luis hubiera despojado a *Ilegible* de sus mejores tuétanos. Diríase que él mismo lo reconoce en cierto modo al decirme en la última de sus cartas (13 de febrero de 1963): «Un abrazo muy estrecho, querido Juan. Tú no eres *de este mundo*»<sup>10</sup>.

Sobre todo la correspondencia de Larrea (la que sobre todo utilizo) demuestra en varias ocasiones el punto de cruce y sucesivamente de «bifurcación» de las dos versiones del texto. En una carta del vasco, fechada 16 de abril de 1957, se lee:

*Ilegible* opone a la civilización tecnológica de EE. UU. o de donde fuere, la naturaleza de lo hispánico y basado en la realidad del Espíritu que únicamente puede hacernos a todos libres. De ahí su manumisión del tiempo y del espacio, además de sus símbolos profundos, que son los nuestros. Teniendo esto en cuenta no tropezarás en su adaptación postrera con ninguna dificultad, como no la tuvimos hace nueve años.

<sup>10</sup> *Vuelta*, cit., p. 25.

Larrea advierte que no acepta una distinta lectura del texto, en particular excluye de una manera tajante una tesis de carácter ideológico, una versión que anteponga a la crítica contra el mundo deshumanizado de los Estados Unidos el modelo revolucionario marxista interpretado por la Rusia. Sus palabras no esconden un juicio personal, debido a las experiencias positivas de su trabajo profesional realizado gracias a la libre ayuda recibida por el país americano:

Lo inaceptable para mí sería que mi nombre pudiera asociarse a cosa que pudiera interpretarse, en el forcejeo actual, como una toma de posición a favor de la Unión Soviética contra los EE. UU. Aquella va por su camino, y la historia de la que se jacta haberse apoderado dirá hasta qué punto es último cierto o no. Los EE. UU., a quienes de otro lado no puedo menos de estar agradecido por el modo enteramente libre como me han ayudado a realizar mis propósitos, son parte del Nuevo Mundo, mito cuya creencia ha inspirado positivamente mi vida desde 1930. Aquí sí, contra el absolutismo de una civilización mecanicista, subordinada a los valores materiales, lo hispánico es voz erguida.

La misiva termina recordando al amigo sus distintas visiones del mundo y por lo tanto el respeto que se debe a la suya, dispuesto como él está a comprender la de su amigo:

Supongo que comprenderás fácilmente mi posición, conocida por ti desde antiguo, y que no te causará disgusto respetar mis puntos de vista, puesto que te dejan ancho espacio para campar por tus respetos propios.

Pero el punto de ruptura no tarda en realizarse, a causa de la exclusión, de parte del cineasta, de la escena de los Testigos de Jehová, por razones económicas; es decir —como apunta Larrea en su carta del 6 de agosto de 1957— por el temor de perder cinco millones de dólares». Aunque el contrato con el autor del *Ilegible* está firmado, el vasco prefiere renunciar y por eso adjunta en la misiva el cheque de los 1.500 dólares recibido, dinero sumamente necesario para su escasa situación económica. No se trata de capricho, ni de testarudez, comenta, ya que para el poeta «*Ilegible* ha ido resultando ser para mí como el extracto de mi vida en función profética de nuestro tiempo y de lo que tras él viene». Y añade para avalar su decisión:

Y el sentido de dicha escena —plenamente conseguida, por otra parte— me parece universal, verdade-

ro y trascendentalmente necesario, que su ausencia justifica, en mi sentir, que el film no se rodara en 1948 y justifica que no se ruede en 1957. Suprimirla es decapitar el argumento, despojarlo de su decisiva razón de ser.

Y concluye:

Te parecerá excesivo y quizás hasta ridículo, pero así es. He aquí por qué te ruego con el mayor encarecimiento que, si tus recursos técnicos no encuentran el modo de vencer las dificultades, hagas el honor a nuestra amistad dando por inexistente el contrato que te envié en forma condicionada.

Buñuel contesta de inmediato (su respuesta es del 20 de agosto), y vuelve a hacerle al amigo una proposición, sin antes reconstruir, en resumidas cuentas, «un poco de historia» de la respectiva colaboración del proyecto fílmico. Escribe el cineasta:

Hace nueve años trabajamos en tu casa durante veinte días en un argumento basado en los recuerdos que guardabas de un libro tuyo extraviado. En ese argumento la medula y el mensaje profético eran tuyos pero las situaciones, los gags, la continuidad y en una palabra la forma, fueron hechos en una colaboración muy cordial. Unos elementos brotaron de ti solo, otros de mí solo y los más fueron fabricados entre los dos.

He aquí la nueva proposición del cineasta:

Yo quisiera hacer de *Ilegible* un film puramente poético, sin mensaje de ninguna clase aportando cuanto elemento se me ocurra y empleando igualmente los que me parezcan bien de los existentes. Para ello y a fin de no comprometer tus ideales los créditos podrían ser así y los pagos los ya establecidos:

## ILEGIBLE HIJO DE FLAUTA

Film de Luis Buñuel

*Inspirado* en un libro inédito de Juan Larrea

Así algún día puedes publicar ese libro omitiendo mi nombre por completo. En cambio yo hago un film tomado o inspirado de un libro, cosa corrientísima en el cine. Si aceptas pon un telegrama de una sola palabra: ACEPTADO. Si no *Ilegible* será archivado para siempre.

Larrea no envió el telegrama deseado por el amigo; en cambio, el 27 del mes, manda una carta en la que, además de reiterar su negación y al mismo tiempo expresar su desilusión («Siento no poder aceptar tu proposición que sólo se dirige a mis intereses económicos, desconociendo los



FRANK KUPKA *Femme cueillant des fleurs*  
1907-1908



restantes. No has debido entenderme bien. ¿Por qué habría renunciado entonces al dinero?», insiste en la necesidad de incluir el episodio de los Testigos de Jehová; episodio que para él sigue siendo «imprescindible». La carta termina con un abrazo fraternal «a cuerpo limpio y contra viento y marea».

La economía del espacio a mi disposición, como también lo numerosos huecos que se encuentran en la doble correspondencia, no permite trazar una línea cronológica segura y coherente de la relación. Pero estamos a comienzos de 1963. Después de un silencio que dura cinco años, una carta de Larrea del 11 de enero informa sobre su aceptación de un nuevo proyecto propuesto por Buñuel, que esta vez comprendía, según palabras del cineasta: «un film con tres o cuatro cuentos. Tal vez uno sea GRADIVA, otro AURA de Carlos Fuentes, un tercero LAS MENADES de Julio Cortázar y un posible cuarto con un asunto

mío»<sup>11</sup>. Tampoco en este caso Buñuel incluiría la parte última de los Testigos de Jehová, y por lo tanto Larrea propone que los «créditos podrían redactarse así: ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA. Parte de un relato de esta nueva proposición, Larrea vuelve a insistir para que la obra amparada con su nombre no «se convierta en arma contra los Estados Unidos». Al final de la carta, Larrea ruega al amigo si, después de realizado el film, le puede facilitar una copia de los rollos del *Ilegible* para que un día su nieto pueda contemplar el recuerdo de su madre y su abuelo.

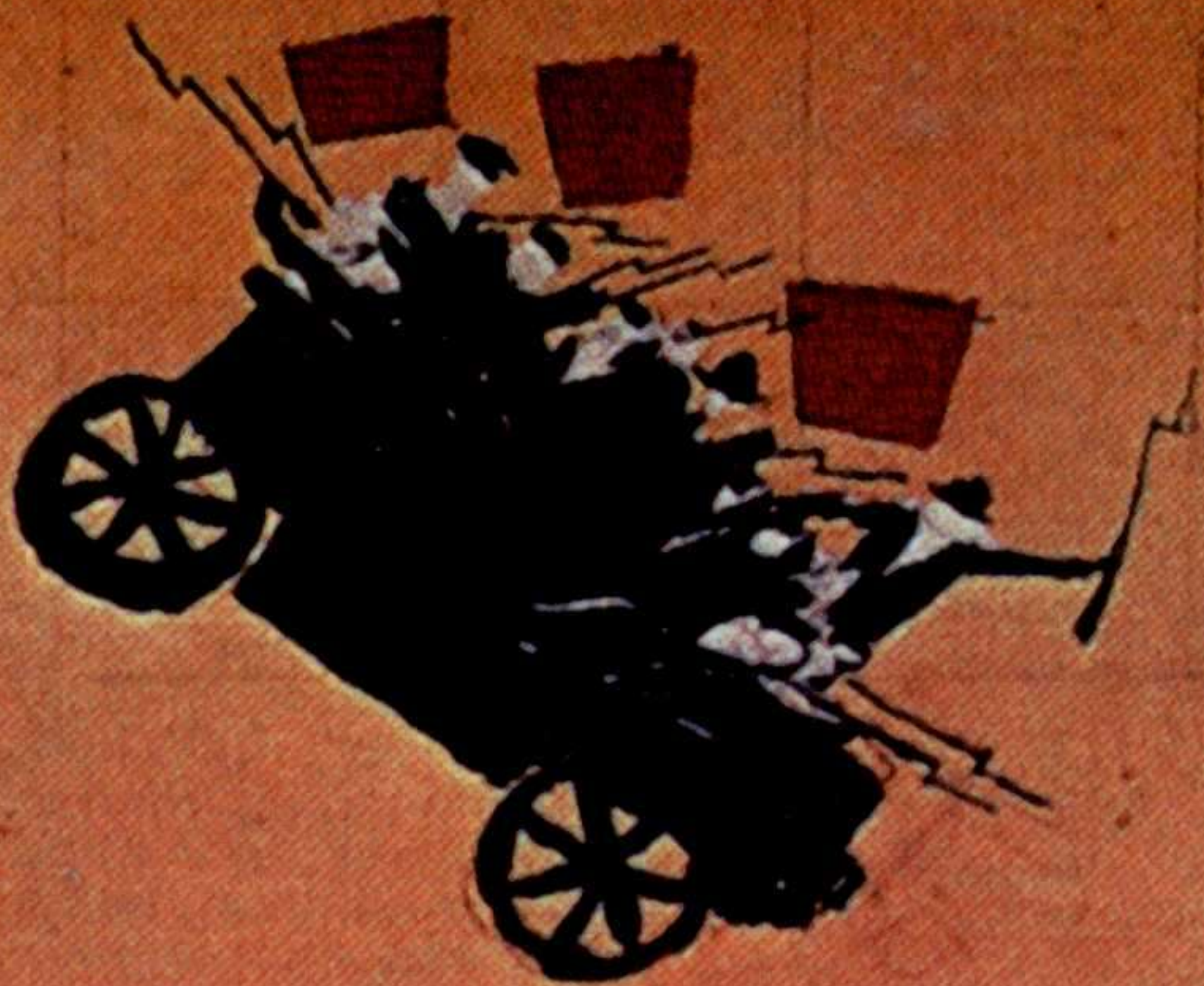
El proyecto —como es sabido— fracasó dentro de un corto espacio. Después de tres semanas, Buñuel comunica al poeta su renuncia definitiva al film, debido sobre todo a motivos económicos y a problemas de censura. La última misiva de Larrea lleva la fecha 5 de febrero de 1963; tras el silencio del cineasta ignorante de la reciente tragedia que afectó su vida privada (la muerte de su hija Luciene y su marido en un accidente aéreo), el poeta confiesa su profunda postración personal, contra la cual opone la necesidad de sobrevivir, pero pensando en otra realidad, la del espíritu:

Me dejaron solo, con un niño de seis meses, el alma desgarrada hasta el extremo que seas capaz de suponer, y un alto considerable de problemas (...). El caso es que he terminado de vivir en esa realidad con el convencimiento de que se trata de la realidad de conciencia que viene para todos.

Es la despedida final. La intensa, aunque contrastada relación acerca del *Ilegible* —texto que con el tiempo ha ido creciendo y se ha enriquecido hasta la versión actual— ha alimentado durante un largo período de tiempo el diálogo de los dos grandes autores, tan cercanos y al mismo tiempo tan diferentes en su visión ética y estética de la realidad. Por este motivo, al cerrar el comentario del guión, Larrea se dirige otra vez al amigo que tuvo fe en el mensaje idealista encerrado en su cuento y quiso llevarlo con obstinada voluntad, aunque desde una perspectiva personal, a la pantalla luminosa del cine. A él el poeta envía sus últimas palabras acompañadas de un estrecho abrazo:

He de aprovechar la oportunidad para expresar mi agradecimiento a Luis Buñuel por el interés sostenido que demostró hacia el asunto y por lo no poco que me ayudó de varios modos a conseguir la forma que ahora presenta *ILEGIBLE*. No terminaré estos renglones sin sellarlos con un estrecho abrazo.

<sup>11</sup> *Ibid.*



# Manuel Altolaguirre

DE CARTAS A LOS MUERTOS A EL CANTAR DE LOS CANTARES<sup>1</sup>

**Agustín Sánchez Vidal**

Las numerosas pérdidas experimentadas por la obra de Manuel Altolaguirre, en lo que a su dedicación cinematográfica se refiere, sólo permite establecer un balance provisional de la misma. Que no es precisamente menguada: once películas como productor, veinticinco guiones (nueve de ellos rodados y dieciséis que no pasaron a la pantalla) y cinco filmes como director. Por no mencionar sus actividades como exhibidor ambulante.<sup>2</sup>

I. PUNI, 1918



<sup>1</sup> Este texto es una adaptación de mi ponencia en el Congreso Internacional sobre Manuel Altolaguirre organizado por Gabriele Morelli en la Universidad de Bérghamo en mayo de 1997, y recogida en las actas del mismo, (Baroni Editore, Lucca, 1999).

<sup>2</sup> Así lo reconoce su mejor estudioso, James Valender, en su *Introducción a los guiones de cine* de Manuel Altolaguirre, en el segundo tomo de sus *Obras Completas* (Ediciones Istmo, Madrid, 1989, p. 323-348). Esas pérdidas nos obligan a primar los testimonios indirectos, y su contextualización, respecto al análisis fílmico, inviable hoy por hoy en la mayor parte de los casos. También tengo en cuenta el capítulo VI («Las malas artes del cine») del número monográfico de la revista *Litoral* dedicado a Manuel Altolaguirre (Málaga, 1989, pp. 264-303), y coordinado, asimismo, por Valender.

<sup>3</sup> Es la cifra que ha propuesto Dolores Plá en su ponencia en el congreso sobre «Los refugiados españoles y la cultura mexicana», celebrado en noviembre de 1996 en El Colegio de México, con la colaboración de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Alicia Alted maneja cifras similares —veintidós mil— en *El exilio español de la guerra civil: los niños de la guerra*, Ministerio de Cultura-Fundación Largo Caballero, Madrid, 1995, p. 9.

<sup>4</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era, México, 1968, pp. 298 a 303. Más recientemente ha vuelto sobre el particular Charo Alonso García, «En el balcón vacío: la película del exilio», *Cuadernos Republicanos*, Madrid, n. 28 (octubre 1996), pp. 63-71. También en su ponencia en la mesa redonda «Cine y exilio», celebrada el 5 de marzo de 1997 en la Universidad Carlos III de Madrid.

<sup>5</sup> Véanse Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, pp. 176-177; las contribuciones colectivas contenidas en *Le cinéma mexicain*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993; el número monográfico de la revista *Artes de México*, n. 10, sept.-oct. 1994; y la obra imprescindible de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Era, México, 1971, vol. 3, pp. 7 a 17.

<sup>6</sup> Estas declaraciones fueron publicadas originalmente en la revista francesa *Positif* y se transcribieron en español en la madrileña *Nuestro Cine*: «Luis Buñuel y el nuevo cine mejicano», n.º 50, 1966.

<sup>7</sup> José Moreno Villa, «Palabras para el banquete a Luis Buñuel» leídas en el Hotel Majestic el 11 de mayo de 1951. Publicado por Juan Pérez de Ayala en «José Moreno Villa. Escritos sobre Luis Buñuel», pp. 87-112 del n. 16 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*.

<sup>8</sup> Me he ocupado de estas cuestiones en los artículos «La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe», Mester, University of California, Los Angeles, XVII (Spring 1988), pp. 1-15 y «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a *Ilegible hijo de flauta*», recogido en *Al amor de Larrea*, Pretextos, Valencia, 1985.

La primera circunstancia que condicionó esa zigzagueante andadura fue, naturalmente, el exilio. El que recaló en México reunía características bastante definidas. El presidente de aquel país, Lázaro Cárdenas, era consciente de su debilidad demográfica frente a los Estados Unidos, y para apuntalar sus cuadros profesionales acogió entre 1939 y 1948 a unos veintiún mil exiliados españoles.<sup>3</sup>

No se integraron sin dificultades, que se multiplicaban en el caso del cine, como tuvieron ocasión de padecer en sus carnes Carlos Velo, Luis Alcoriza, José Miguel García Ascot, Gustavo Pittaluga, Eduardo Ugarte, Julio Alejandro, Juan Larrea, Max Aub, León Felipe o el propio Manuel Altolaguirre. Incluso un cineasta ya reconocido como Luis Buñuel tuvo grandes problemas en el plano profesional al llegar a aquel país en 1947. De hecho —y aunque sobraron efectivos para que el fenómeno cuajara como tal—, hablando con propiedad no hay un cine español en el exilio, si se exceptúa *En el balcón vacío* (1961) de García Ascot.<sup>4</sup>

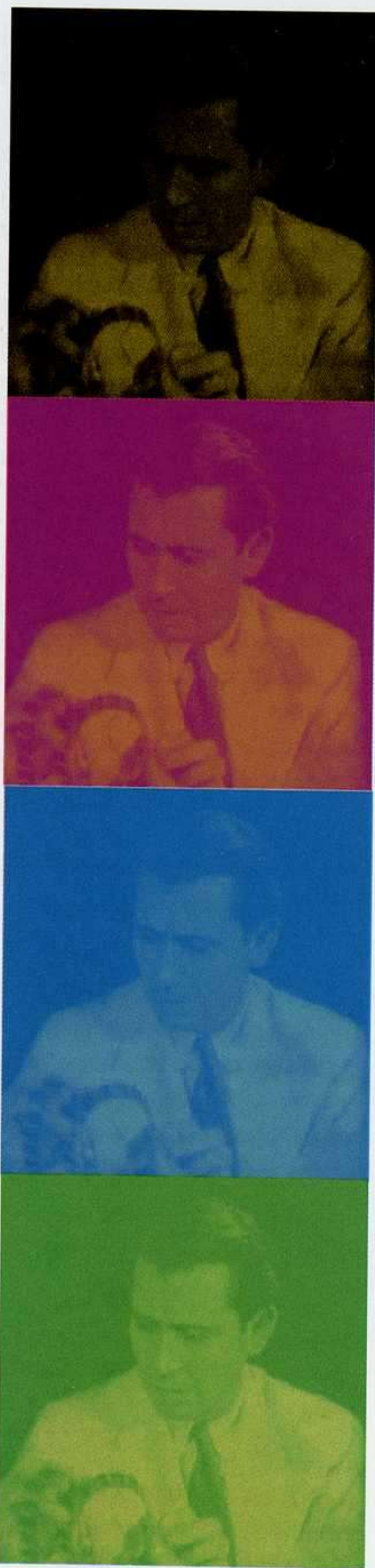
Esas dificultades se debieron a las peculiares circunstancias que atravesaba la industria cinematográfica mexicana, la más importante de habla hispana. Con el final de la Segunda Guerra Mundial, se produjo un vertiginoso incremento de los costes de producción, escasez de película virgen y el retorno a la competencia de Hollywood, que volvía con fuerza tras la ralentización provocada por el conflicto. La reacción de los principales responsables consistió en cerrar filas, creando el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y controlando con mano dura el acceso de nuevos actores, directores o guionistas. La sección de realizadores acordó limitar el ingreso de los extranjeros. Sólo se admitiría a los muy prestigiosos que «no vinieran a aprender, sino a enseñar»<sup>5</sup>.

La política de puerta cerrada derivada de esta hipertrofia sindical tendría calamitosas consecuencias de todo orden. Buñuel las

resumiría con claridad meridiana en una entrevista concedida al crítico francés Charles Chaboud, durante una de las visitas que éste hizo a México: «Nuestro Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica es el mejor del mundo en cuanto a la defensa de sus miembros... Esto es magnífico, sólo que hay algo que impide el desarrollo del cine mejicano: no se acepta a nadie más en el Sindicato. No exagero. Bajo ciertos requisitos se admiten actores, a veces realizadores, pero hay secciones completamente bloqueadas. Voy a darle un ejemplo concreto: Supongamos que alguien es admitido en el Sindicato, cosa difícil, imposible casi, incluso para los hijos de los sindicalizados, pero supongamos que entra gracias a las recomendaciones o por simple suerte. Se le dirige a la sección de construcción de decorados durante dos o tres años. Si es muy inteligente y ha hecho brillantes estudios en Filosofía y Letras puede tal vez llegar a ser maquinista o electricista. Así se estanca tres o cuatro años más, y después tiene que elegir una especialidad, la imagen, el sonido o la realización. Tomemos, por ejemplo, la realización. El maquinista que aspira a ser realizador se convierte entonces en jefe de figuración, es decir, el que, si se necesitan extras, los elige y los dirige. Al cabo de dos o tres años, nunca se sabe cuánto puede durar, llega a ser script-boy, y así permanecerá durante un largo período. Y nuestro hombre, con mucho talento y si cuenta con cuatro o cinco ayudantes de dirección muertos durante la espera, puede entonces convertirse en ayudante, donde acabará sus días»<sup>6</sup>.

En eso el testimonio de Buñuel es bastante imparcial, ya que él había sido una de las excepciones previstas por el Sindicato, ese «prestigioso director extranjero» a quien se permite el ingreso para realizar *Gran Casino* (1947), un filme a la mayor gloria de uno de los cabecillas de STPC, Jorge Negrete. Las condiciones en las que hubo de dirigirla tuvieron que ser muy duras para él, y bastante humillantes. Una cosa era ser un vanguardista apreciado por unas minorías cultas y otra muy distinta bregar con los resabiados técnicos de una industria acostumbrada a rodajes de dos semanas. José Moreno Villa escribiría al respecto: «No puedo olvidarme de los primeros años de Buñuel en el exilio. Le veía consumirse físicamente, y sentado en un sillón a toda hora, frente a la misma pared, como sin horizonte posible»<sup>7</sup>.

Si esto le sucedió a Buñuel, es fácil imaginarse la suerte corrida por los demás exiliados en sus intentonas fílmicas. Especialmente si no eran profesionales de los platós. Ese fue el caso del poeta León Felipe, que arremetió contra la política sindical de puerta cerrada en una carta abierta dirigida a «Cantinflas» que le publicaron en *Cine Mexicano* en marzo de 1945. Y el de Max Aub y Juan Larrea, que no vieron recogidos sus nombres en los créditos de algunos guiones en los que participaron<sup>8</sup>.



MANUEL ALTOLAGUIRRE, años 40

También el de Manuel Altolaguirre, quien «llegó un poco tarde a la fiesta del cine mexicano» —como indica James Valender—, y protestó airadamente por ello en artículos como «Las malas artes del cine».

Altolaguirre venía dedicando grandes esfuerzos al cine al menos desde 1944, año en que empezó a trabajar como guionista. Su primer argumento se titulaba *Cartas a los muertos*, y desarrollaba una idea que le había sugerido Paul Eluard en 1939: dramatizar las cartas enviadas a los soldados que se encontraban en el frente durante la Gran Guerra, antes de que sus remitentes conocieran la muerte de los destinatarios.

Posteriormente trató de escribir guiones para Mario Moreno «Cantinflas», sin mucho éxito, al parecer. También adaptó para la pantalla el cuento de Dickens *A Christmas Carol* y se propuso abordar la novela *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez. La única de estas intentonas que llegó a traducirse en celuloide fue *La casa de la Troya* de Alejandro Pérez Lugín, de la que fue co-guionista, y que Carlos Orellana dirigió en 1947 para Panamerican Films<sup>9</sup>.

Este último año es, asimismo, el de su guión nunca rodado *El rufián dichoso*, docudrama concebido como un homenaje a Cervantes por parte de la Academia Mexicana de la Lengua en el centenario de su nacimiento, en el que, a partir de la trama de la obra cervantina que proporciona el título, se insertan algunos personajes o motivos extraídos del *Quijote*, *El licenciado Vidriera* y *El viejo celoso*.

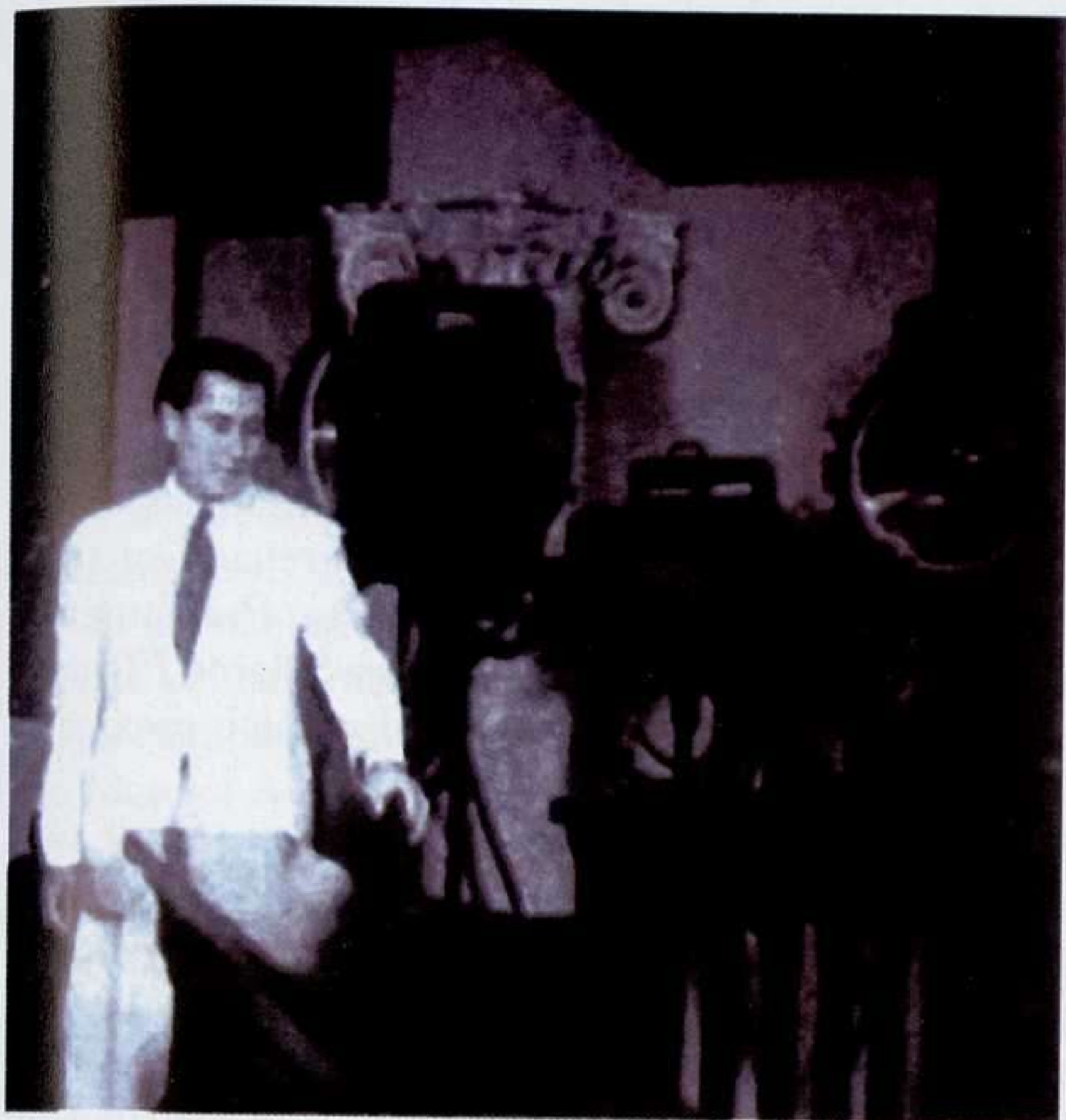
El guión subraya de tarde en tarde algunas referencias audiovisuales de marcado carácter culturalista, como la imagen de una india con flores del Códice Vaticano para una de las secuencias, un bodegón velazqueño y un cuadro de Rubens para otras, y la música de los vihuelistas españoles o *El retablo de Maese Pedro* de Falla como fondo sonoro. Tampoco faltan en esta personal adaptación pasajes de interés, que necesariamente adquirirían una nueva dimensión vistos desde la perspectiva de 1947. Como aquel en que el locutor que va comentando la acción en off recuerda, sobre un pergamino en el que se reconoce el mapa del Nuevo Mundo: «Ya lo dijo don Miguel de Cervantes: “América, refugio y amparo de los desesperados de España”»<sup>10</sup>.

Por fin, en octubre de 1947, Altolaguirre consiguió algo tan difícil como ser admitido en la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Pero tampoco esta vez tuvo suerte: al quebrar la compañía para la que venía trabajando, la Panamerican Films, hubo de ganarse la vida escribiendo

<sup>9</sup> *La casa de la Troya* había conocido ya dos versiones previas en España, promovidas por el propio Pérez Lugín: una muda en 1924, dirigida por Manuel Noriega, que había supuesto un éxito formidable; y otra sonora, en 1936, codirigida por Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, que se vio afectada de lleno por la guerra civil. La de Orellana no supuso ningún hito al respecto, como tampoco lo fue la que en 1959 filmó en color Rafael Gil.

<sup>10</sup> Manuel Altolaguirre, *Obras Completas*, Vol. II, ed. cit., p. 351. Todas las citas de los guiones corresponden a esta edición.





MANUEL ALTOLAGUIRRE, años 40

artículos de prensa y recorriendo la provincia de México con un cine ambulante.

Esa es la tesitura a partir de la cual, en enero de 1950, creó junto a su segunda esposa, María Luisa Gómez Mena, una productora cinematográfica, a la que bautizó con el mismo nombre («Isla») de una fugaz editorial que había puesto en pie en 1945. En un principio, Producciones Isla se dedicó fundamentalmente a las adaptaciones de autores españoles. Una de ellas, la de *Yerma*, de Federico García Lorca, no llegó a prosperar.

Por el contrario, sí que fue filmada la adaptación de *Las estrellas*, de Carlos Arniches, llevada a cabo por Altolaguirre con el título de *Yo quiero ser tonta*. El realizador era Eduardo Ugarte, yerno de Arniches, que había trabajado con Lorca en «La Barraca» y con Buñuel en la productora madrileña Filmófono y en su etapa estadounidense. El propio Ugarte adaptaría y dirigiría a continuación *Doña Clarines*, de los hermanos Álvarez Quintero. Y aún volvería a la carga como director en *El puerto de los siete vicios*, cuyo guión escribió Altolaguirre junto a Egon Eis (su colaborador en *La casa de la Troya*).

Tras alguna incursión en el melodrama de corte comercial (la gran especialidad del cine mexicano, junto a la comedia ranchera), en agosto de 1951, Luis Buñuel se hizo cargo de la película que conocería una mejor acogida en todos los sentidos, *Subida al cielo*, a la que volveremos más abajo con mayor detalle. Le siguió, al cabo de un año, *Prisionera del recuerdo*, dirigida por Ugarte sobre un argumento de Concha Méndez, que hubo de ser retirada de la cartelera a los tres días de su estreno. Quizá por ello, la próxima producción —una adaptación de *Misericordia* de Galdós— fue encomendada al realizador Zacarías Gómez Urquiza, quien se hizo cargo, asimismo, del guión. Estrenada en 1953, la crítica acusó una serie de desfases que jugaban en contra suya: ni el ambiente español era el mexicano, ni los tiempos que corrían estaban para aquellos personajes por los que habían pasado varias guerras de incalculables consecuencias. No corrió mejor suerte el melodrama *Legítima defensa*, también realizado por Gómez Urquiza y estrenado cuatro años después de su rodaje.

En todo caso, después de éste, en el otoño de 1953, Altolaguirre y María Luisa Gómez Mena abandonaron México para trasladarse a Cuba. Valender supone que en ello debió pesar la nueva política cinematográfica vigente en México, que terminó volviéndose contra los independientes,

hasta imposibilitar la supervivencia de una pequeña firma, como Producciones Isla.

El primer proyecto que abordan en La Habana, *Los inmigrantes*, desarrollaba a partir de tres cuentos (uno de ellos *Mi tío Julio* de Maupassant; los otros dos, de Altolaguirre) las historias de otros tantos europeos que llegaban a América. Rodada bajo la dirección de Ugarte, al parecer se malogró en el proceso de montaje. Tras ella, el propio Altolaguirre se puso detrás de la cámara para filmar un guión suyo y de su esposa, *Golpe de suerte*, que fue concebida como largometraje, pero seguramente se quedó en corto (y digo «seguramente» porque hasta el momento no ha logrado encontrarse copia alguna).

*Cuando baila Trinidad* (*Leyenda musical de Cuba*) debería haber sido un documental sobre la cultura negra de la isla caribeña, para lo cual el propio Altolaguirre filmó 18 rollos. Al regresar a México en 1955 se los llevó consigo y encargó su montaje a Julio Bracho, pero la falta de financiación imposibilitó que la iniciativa prosperara. Con ello terminaba su etapa cinematográfica cubana.

El segundo período mexicano se inicia con las adaptaciones de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *La muñeca negra* de José Martí, de cuyo guión y dirección el propio Altolaguirre se hizo cargo, sin que en ninguno de los dos casos tuvieran entidad comer-

cial ni llegaran a exhibirse. Entre 1956 y 1958 planea trece cortos para televisión de media hora cada uno, en los que se abordarían algunos grandes clásicos ambientados en México, entre ellos, *Cirano de Bergerac*, *Otelo*, *Edipo Rey*, *El avaro* y tres variantes de *El retablo de las maravillas*. Por las mismas fechas en que perfilaba este último proyecto, empezó a trabajar junto al realizador Gilberto Martínez Solares en el melodrama *Vuelta al paraíso*, que guardaba algunas concomitancias con el mundo de *Subida al cielo*. Pero fue estrenada en 1960, cuando Altolaguirre ya había muerto. Previamente, había escrito otro guión con Martínez Solares, *El nuevo rico*, comedia para lucimiento del cómico mexicano Germán Valdés, «Tin-Tan».

La pieza más notable de esta etapa es su triple versión de la vieja fábula de «los tejedores que hicieron el paño», bajo los títulos de *El retablo de las maravillas*, *El telar de las maravillas* y *El filtro de las maravillas*. El «retablo de las maravillas» es, en realidad, una pantalla de cine, idea que no sólo manejó Altolaguirre, sino también Orson Welles —aplicándolo a otra variante cervantina, el tinglado de Maese Pedro— en su inconclusa versión fílmica del *Quijote*, que por cierto estaba protagonizada por uno de los actores de *Subida al cielo*, Francisco Reiguera. Y es que, como explica Rabelín en el guión de Altolaguirre: «Este Retablo se adelantó varios siglos a la invención del cinematógrafo. Miguel de Cervantes presintió que sobre esta pantalla alguna vez se proyectarían los siguientes títulos: SANSÓN Y DALILA, TORERO, MICKY MOUSE, LAS LLUVIAS y SALOMÉ».

*El telar de las maravillas* trasladaba su acción al siglo XVIII, basándose en un cuento de Andersen y convirtiéndolo en una fábula contra el Despotismo. Y cerraba el tríptico una actualización a cargo de Altolaguirre, *El filtro de las maravillas*, que —aunque ambientada en un Estado en el que aún rige la Ley Seca—, en realidad implicaba a los EEUU contemporáneos, a la época de la Coca-Cola, la bomba atómica y el rock and roll, para trazar una parábola de la Caza de Brujas macartista. Hay un filtro mágico que, al decir de Chanfalla y Chirinos, convierte el agua en whisky, sin que en ello medie ilegalidad alguna. Sólo no podrán percibir sus efectos «los resentidos, los traidores, los culpables». Es el caso del Doctor Persting, que inmediatamente es anatematizado. Pero sale en su defensa un sacerdote, que apela al antecedente de la conversión

del agua en vino por Jesús en las bodas de Canaán y logra que prevalezca la verdad y la justicia.

Un muy didáctico parlamento de Rabelín establece la moraleja de las tres historias: «Yo creo que el éxito de este Filtro de las Maravillas puede ser también extraordinario si con su lección ayuda a la fraternidad entre todos los pueblos del mundo. Una guerra no sólo acabaría con las tristes Marionetas de esta historia, sino que tal vez pusiera fin a toda la especie humana. Escuchemos a Miguel de Cervantes y a Christian Andersen, principales autores de estos entremeses».

Si se estableciera un balance imparcial de Producciones Isla, su película más importante había que situarla en el año 1951, cuando promovió el rodaje de un argumento original de Manuel Altolaguirre, con guión suyo, de Manuel Reachi, Juan de la Cabada y Luis Buñuel, que sería su director. La fotografía corría a cargo de Alex Phillips, y la música de Gustavo Pittaluga. Se tituló *Subida al cielo*, y fue el más rotundo éxito de la pequeña casa comercial, recibiendo en el Festival de Cannes de 1952 el premio al mejor filme de vanguardia y en México el águila de Plata por su guión: «El éxito fue tal que Dolores del Río se sintió obligada a atacar públicamente la película, en la que veía —o decía ver— tan sólo una tendencia «hacia el éxito de taquilla y no hacia mayores alturas estéticas». Sus afirmaciones fueron firmemente rebatidas por el cuentista mexicano Juan de la Cabada, que, en colaboración con Lilia Galeana, había adaptado el diálogo al contexto mexicano»<sup>11</sup>.

Para el viaje en autobús que centra este largometraje, Altolaguirre se había inspirado en sus experiencias con el cine ambulante. Pero Buñuel supo imprimirle su personalidad, dando un giro inesperado a muchas secuencias, como todas las oníricas, tratando de conseguir una «fantasía experimental» —según declaró a un periodista—, buscando sugerir lo maravilloso mediante la exaltación de lo aparentemente trivial, «huyendo de lo truculento y también de lo literario»<sup>12</sup>.

Entre las secuencias que no pudieron rodarse destaca una que transcurría en un cementerio: «Para esta escena, inspirada en una de las experiencias relatadas en *Diario al aire libre*, Altolaguirre había pensado proyectar en el cementerio un fragmento de su película anterior, *El puerto de los siete vicios*. Buñuel, sin embargo, evidentemente tenía la intención de explotar todavía más la ironía implícita en esta situación, a la vez que dar expresión a algunas de sus preocupaciones políticas, exhibiendo en la pantalla del cementerio «un noticiario, con los horrores de la gue-



MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959

<sup>11</sup> J. Valender, ob. cit., p. 333. El artículo de Dolores del Río, bajo el título de «Nuestro cine debe velar por sus fueros», apareció en el periódico *Excelsior* el 15 de junio de 1952. Juan de la Cabada le respondió en *Novedades*.

<sup>12</sup> Octavio Alba, «Mañana juzgan en Cannes *Subida al cielo*, de Luis Buñuel», *Claridades*, México, 4-5-1952, pp. 16-17.

rra, bombas atómicas, etc». De no haberse interrumpido el rodaje, esta escena seguramente habría pasado a ser otra secuencia antológica del gran director aragonés»<sup>13</sup>.

Esta idea coincide con lo que Buñuel afirma en sus entrevistas con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. Sin embargo, en el guión de rodaje del realizador puede leerse, de su puño y letra: «El film que están proyectando es una banda cómica americana, Max Brothers, por ejemplo». Pero lo importante es que, aun amputada de este pasaje, la película funcionó tanto en la taquilla como con la crítica, a pesar de su escaso presupuesto: «Film que habrá costado muy poco dinero, técnicamente

imperfecto, pero, en suma, infinitamente más interesante que todos los emplastos realizados a base de millones. Se concibe que el mundillo cinematográfico mexicano, a pesar del discreto aplauso, mire un tanto de reojo a Luis Buñuel, pontífice descarado del mejor cine que se hace en español»<sup>14</sup>.

Ahora bien, el proyecto que ocupó todas las energías de Altolaguirre en los dos últimos años de su vida fue su versión fílmica de *El cantar de los cantares* de Fray Luis de León, que derivó de un intento previo de adaptar nada menos que *Los nombres de Cristo*. El director de fotografía fue Omar Marcus, la música corrió a cargo de Carlos Basurko, y la dirigió Altolaguirre, sobre su propio guión. El papel de la Esposa fue encarnado por la actriz cubana Isolina Herrera, y para el papel «protagonista» habría querido contar con Arturo de Córdova. Pero al final fue su amigo, el realizador Julio Bracho, quien interpretó al fraile agustino, limitándose aquél a doblar una de las voces masculinas, según parece<sup>15</sup>.

Estrenada en el Festival de San Sebastián en julio de 1959, fue recibida con respeto, pero creo que es excesivo hablar —como se ha hecho— de «entusiasmo». Suele citarse a este respecto la reseña publicada en *Ínsula* por José Francisco Aranda, destacado especialista en Buñuel. Pero hay que tener en cuenta que se trataba de una revista literaria que, como indicaba su nombre, se constituía en un portavoz liberal tan insular en la España franquista como las propias producciones Isla lo eran dentro del grueso de la producción comercial mexicana, si se exceptúan francotiradores como Manuel Barbachano Ponce. Y aunque Aranda no ocultara su respeto por el escritor Altolaguirre, tampoco hurtaba sus reticencias, al referirse a una sesión informativa (es decir, no competitiva) en la que había poco más de una docena de espectadores<sup>16</sup>.

En realidad, ese fue un año en el que ninguna película levantó grandes entusiasmos, en un momento de cierta atonía dentro de la trayectoria del Festival, que acababa de experimentar un giro en 1959, debido a «la fuerte presión que ejercía desde el Instituto de Cultura Hispánica su director, Blas Piñar López, insistiendo para que el Festival de San Sebastián se convirtiera en un certamen especializado con mayoría de películas y premios del cine iberoamericano, basándose en los tópicos de la Hispanidad, Madre Patria y Países Hermanos, propuesta que apoyaba el

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Para las conversaciones con De la Colina y Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, Mortiz-Planeta, México, 1986, p. 74. La última cita, de «Ariel», en *Información*, La Habana, 13-5-1952, reproducida en el citado número monográfico de *Litoral*. Debo la consulta del guión original de *Subida al cielo* a la amabilidad de James Valender. Se conserva en el archivo de la familia Altolaguirre, y lleva escritas las palabras «Original del Sr. Buñuel».

<sup>15</sup> Este extremo, como tantos otros, no puede confirmarse, al carecer de créditos la copia de *El cantar de los cantares* proyectada en Bérgamo, muy virada al magenta, por otro lado, debido a problemas en la emulsión de color.

<sup>16</sup> J. F. Aranda, «Manuel Altolaguirre y el cine», *Ínsula*, n. 154, 1959, p. 11.

Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado»<sup>17</sup>.

Esta debió ser la vía por la que la película accedió a la Sección Informativa del Festival de San Sebastián, contando quizá con los buenos oficios de Camilo José Cela, a juzgar por la carta que Altolaquirre escribe a éste el 20 de mayo de 1959 y a Gilberto Martínez Solares el 21 de julio. En la última citada, informa a su colaborador que les ha ofrecido una comida el Presidente del Instituto de Cultura Hispánica y que el Obispo de San Sebastián convocó a todo el clero de su diócesis para llenar el cine en una sesión especial. Según el propio Altolaquirre, la película no concursó en el certamen donostiarra para poder hacerlo más tarde en Venecia.<sup>18</sup>

Sin duda la hipótesis más interesante que atañe a El cantar de los cantares es su ubicación dentro de un conjunto más amplio, el Libro de Job, como podría deducirse de un segundo guión del Cantar, fechado en 1959. Pero incluso si nos limitamos al guión de la primera versión, hay que subrayar que lleva por título El cantar de los cantares (En la mística española y en el arte religioso mexicano); que, como definición o declaración de principios, advierte que se trata de un «Cinepoema»; y que comienza con un alegato de Fray Luis nada ajeno al tono del Libro de Job, que tantas energías supuso a su traductor, pero que también hubo de servirle de alivio, al proyectar en él sus propias desdichas.

En efecto, el guión de la primera versión nos presenta al fraile agustino en su celda-prisión, demacrado y vestido de harapos, prorrumpiendo en palabras que lamentan sus catorce meses de encierro. Habría sido una posibilidad fílmica nada desdeñable. En 1988 Carlos Saura tomaría el encarcelamiento de San Juan de la Cruz como base de su película *La noche oscura*, estableciendo las circunstancias que le habían conducido allí y el proceso de ideación de sus poemas. En el filme de Saura no faltan imágenes que podrían insertarse en la trayectoria de esa «escondida senda» que vincula a ambos escritores místicos. Tampoco en el de Altolaquirre, donde la cámara muestra un ejemplar de la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz.

Pero, decididamente, no es ése el camino elegido en el desarrollo definitivo de *El cantar de los cantares*, ya que —apartándose de su guión— la película de Altolaquirre no nos muestra a Fray Luis en sus horas más duras, sino en una especie de trance o serena epifanía,

escribiendo con sosiego en una luminosa celda. Mientras, y gracias a un pequeño recuadro situado en el centro de ésta, se va dando entrada a una serie de imágenes en movimiento, recurriendo al correspondiente cache. Y, frente al guión, mucho más estructurado, pareceríamos encontrarnos ante fragmentos acumulativos y dispersos, sólo vertebrados por el tabicado de los sucesivos Cantos.

En el guión, la situación de Fray Luis en su prisión le permitía aludir a la causa del encierro, es decir, a la traducción y exposición del Cantar, introduciéndose así el motivo principal que daba título a la película. Para mayor claridad, se preveía un texto que debía desfilarse sobre un relieve de piedra, y en el que se establecía el vínculo con el otro proyecto luisiano de Altolaquirre, *Los nombres de Cristo*:

<sup>17</sup> José Luis Tuduri, *San Sebastián: un Festival, una Historia. (1953-1966)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1989, p. 109. Al reseñar los aspectos más importantes de esta edición, no se alude a la presencia de Altolaquirre ni de su película. El criterio de Blas Piñar fue contrapesado por el del Ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castilla, que abrió el certamen a los países del Este.

<sup>18</sup> Todas las cartas en el citado número monográfico de la revista *Litoral*.

Vamos a recordar en este cinepoema Los nombres de Cristo, los nombres que Cristo recibe en los Evangelios. Se le nombra pimpollo, árbol, camino, monte.

Cuando en la pantalla una flor se despierte, o se ofrezca un camino, o cuando un árbol mueva sus ramajes al viento, procuremos sentir la presencia del protagonista de este Cantar: Cristo, esposo, padre, pastor, cuya voz resonará a través de todas las hermosuras del mundo por Él creado.

Y escucharemos también a la Iglesia, su esposa, su hija, su grey, que estará representada por una humilde monja negra, que con voz interior, en oración mental, dirá su cántico.

Este Cantar anuncia la Encarnación de Cristo.

Tras ello, comenzaba el desarrollo de la traducción del Cantar, que debía escucharse en la banda sonora, y de las imágenes que lo ilustraban. Entreverado con el texto bíblico se ofrecían las explicaciones de Fray Luis, quien las iba comentando en planos cortos. Resultaba así, en el guión, una exposición «ilustrativa» y harto didáctica, en la que Fray Luis comparecía casi como un maestro que señalara con el puntero a sus alumnos, para establecer con claridad el sentido de lo que se acababa de escuchar y ver.

Con ello, se proporcionaba al espectador la información por triplicado. Por ejemplo, la voz del Esposo anunciaba: «Si no sabes dónde estoy, sigue las pistas del ganado y apacentarás tus cabritos junto a las cabañas de los pastores». A continuación, la Esposa ponía en acción esas palabras, en tres planos: uno general de situación, que la muestra en pleno campo; un fundido encadenado para enlazar con el anterior y hacerla pasar junto a una milpa seca; y un tercero en el desierto, de modo que se apreciara un transcurso temporal y un cambio espacial. Finalmente, la voz de Fray Luis procuraba el sentido alegórico de lo que se acababa de ver y oír: «Al decir el Esposo que siga las huellas del ganado le señala el camino para hallar a Dios y la virtud, que no es otro sino el usado ya por el infinito número de personas santísimas que nos han precedido».

Estas duplicaciones, aunque escasamente cinematográficas, no eran —sin embargo— gratuitas, como puede observarse en la culminación de este procedimiento, al final del guión, en lo que podríamos considerar una peculiar utilización del montaje alterno para expresar el doble proceso de la Esposa que suspira por el Amado y de Fray Luis que solicita la asistencia divina. Se preveía la inserción de la Anunciación de Leonardo da Vinci mientras se escuchaba el Ave María de Gounod, todo ello encadenado con un montaje de ángeles y la adoración de los pastores del Bosco que se conserva en el Museo del Prado (y que en la película se sustituye por su reconstrucción mediante actores, ofreciéndose a través del cache que preside la celda de Fray Luis).

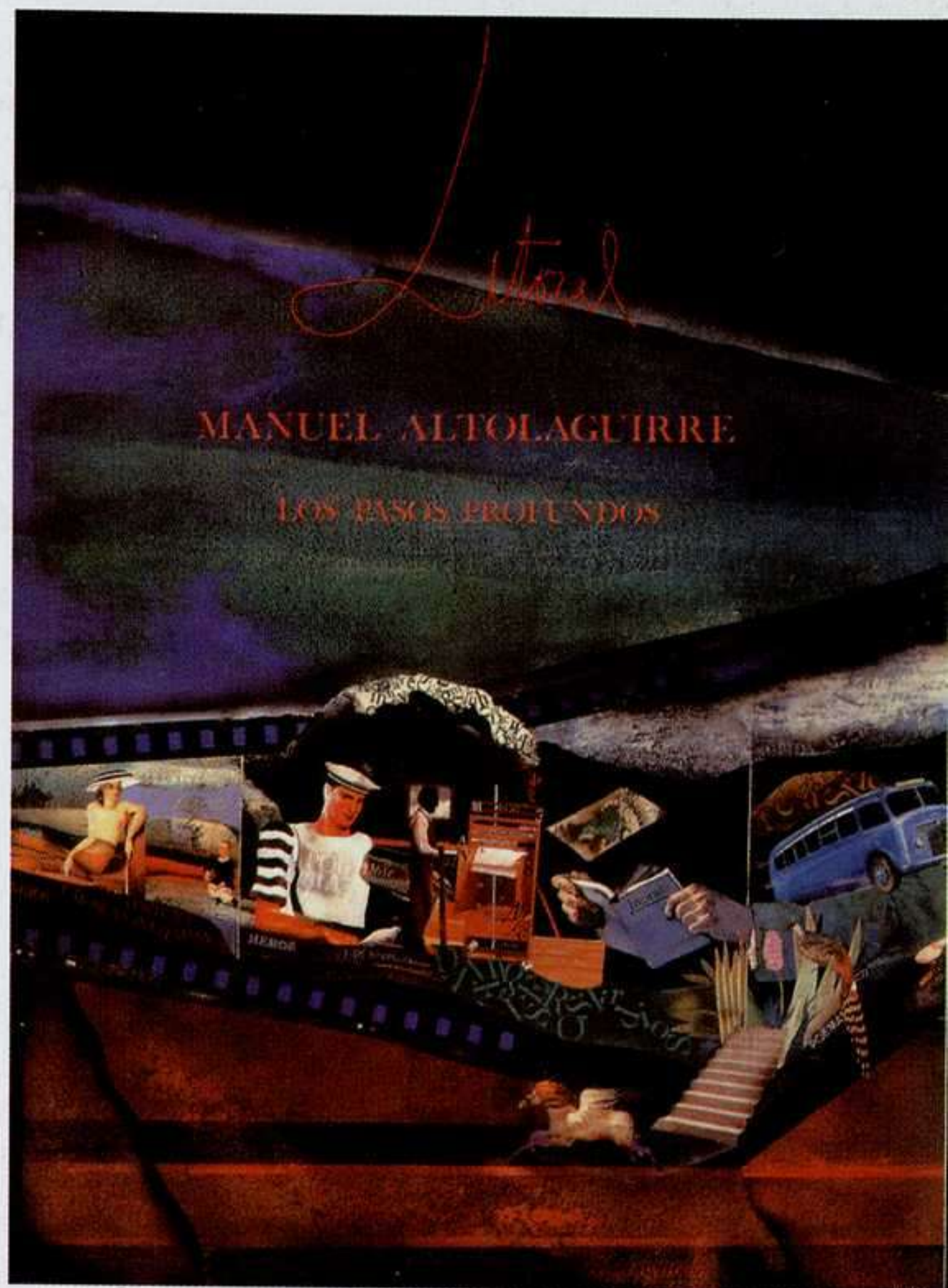
Finalmente, un rótulo debía informar de la rehabilitación del agustino al cabo de cuatro años de cárcel y tormentos, rematando con sus palabras desde el púlpito de la iglesia de Tlaxcala, desde

la que pronunciaría su célebre «Decíamos ayer...» antes de reafirmarse en su convicción de que «criatura ninguna nos podrá apartar del amor de Dios en nuestro señor Jesucristo».

Si nos atenemos a las previsiones del guión que acaban de describirse nos encontraríamos ante una estructura reiterativa no demasiado distinta del «Poema cinematográfico». La manzana que León Felipe había intentado rodar sin éxito en México —como ya se indicó más arriba—, donde este fruto venía a unificar una serie de aventuras metafóricas de la historia de Occidente. Es posible que con ello, consciente o inconscientemente, se trasladaran al cine y al terreno visual las recurrencias temáticas y fónicas que, como sucede con las rimas, constituyen uno de los más obvios instrumentos de trabajo de un poeta.

En el caso de Altolaguirre, esa triplicación era la razón de ser de su Retablo-Telar-Filtro de las Maravillas, donde una historia similar se repetía a través de tres épocas distintas. Sólo que allí esa estructura era sucesiva, mientras que en el guión del Cantar a menudo se reitera en cada secuencia. En origen, tal disposición proyecta el tríptico luisiano en que se inspira: El libro de Job (de donde procedería la situación moral de desdicha y cautiverio), el propio Cantar (que proveería las imágenes suscitadas por la Esposa) y Los nombres de Cristo (obra por medio de la cual se establecería la sustancia doctrinal). Y habría contaminado la propia elocución fílmica, que a menudo tiende a reproducir tales supuestos en la planificación.

Claro que todo lo anterior sería todavía literatura cinematográfica, pues es del guión de lo que hemos estado hablando, con preferencia sobre la película. Esta última no manifiesta un orden tan sistemático. Antes bien, da la impresión de algo mucho menos orgánico, suponiendo que estemos ante un trabajo definitivo y no un avance o tanteo para su proyección en la sección informativa de un Festival. Según Altolaguirre, tal como quedó, era «sólo una secuencia de mi film Libro de Job», que pensaba rodar en tierras de Valladolid y Burgos en blanco y negro, «por lo sombrío del tema». Por



LORENZO SAVAL Cubierta de «Manuel Altolaguirre, Los pasos profundos». *Litoral*, 1989

ello, al examinar los papeles que atañen a la segunda versión de El cantar de los cantares, Valender concluye: «Cuando murió, en julio de 1959, posiblemente ni él mismo sabía en qué iba a parar por fin su proyecto».

En ese nuevo contexto, mucho más amplio, del Libro de Job y bajo la reverberación del punto de partida establecido en Los nombres de Cristo, el material rodado podría haber adquirido otro sentido y perspectiva. Según ello, El cantar de los cantares sería sólo una copia de trabajo provisional, casi un copión de cara a un proyecto más vasto y ambicioso que, desgraciadamente, ya nunca podremos ver.

André Bazin

## LA SUBIDA AL CIELO\*



Fotograma de *Subida al cielo*, 1951

Si hoy en día se llama la atención sobre el cinema mexicano es incuestionablemente gracias a Luis Buñuel, pero lo que asombra de sus recientes películas mexicanas es la constante primacía que concede a la intención poética en detrimento de las preocupaciones formales y de la más elemental credibilidad lógica o psicológica. Ni el tiempo ni el dinero bastarían para explicar, en esta ocasión, su increíble menosprecio por la verosimilitud moral y material de su historia. Reducida a su



"SUBIDA AL CIELO".

FADE IN:

TITULOS DE CREDITO.

FADE OUT.

FADE IN.

EXT. SAN JERONIMITO DIA. (PICK UP)

1. - LONG SHOT.

PAN. del pueblo, ~~a la orilla del mar~~. Cuando el narrador termina su párrafo queda sola en el cuadro la isla lejana.

NARRADOR

Los habitantes del pueblo de San Jeronimito situado en la costa chica del Estado de Guerrero, mantienen la tradicional costumbre de celebrar sus bodas con un viaje nupcial a la paradisíaca isla de Ixtapan situada a una milla de la costa.

DISOLVENCIA.

EXT. ISLA DE IXTAPAN. DIA. (PICK UP)

2. - FULL SHOT.

Vista general de la isla.

NARRADOR

El pasar una noche en esta isla desierta -- consagra la unión de los esposos, quienes -- deben pedir perdón a la madre de la novia -- antes de emprender la travesía.

DISOLVENCIA.

EXT.

~~EXT.~~ CALLE TERMINAL. DIA.

3. - LONG SHOT.

Por la calle, saliendo de un lado de la CAMARA, se ve avanzar el camión de SILVESTRE, que se detiene en su parada, al fondo de la calle.

NARRADOR

Pero volvamos a San Jeronimito, a presenciar la llegada del camión, espectáculo siempre -- grato para sus habitantes.

CORTE A.

4. - FULL SHOT CAMION.

El camión "El Costeño" se ha detenido en su parada, frente a la cantina. Hay un grupo de curiosos y familiares o amigos de los que llegan, alguno de los cuales va hacia la portezuela que se abre para dejar bajar a los viajeros.--

ESC. CONT.

Páginas del guión  
original de  
*Subida al cielo*

pretexto resulta ser un ridículo melodrama campesino, pero esta forma de relato puede tener su lógica y su construcción aunque a Buñuel no le preocupe: los episodios se conectan como perlas en el collar defectuoso de una intriga precaria. Pero podemos preguntarnos: ¿a qué se debe que estas críticas, que podrían ser mayores, no lleguen a afectar realmente a las imágenes? Porque el verdadero film está en otra parte, porque su corazón es ocupado por un sueño, mucho más largo que el

ESC. CONT.

Silvestre, el chofer, desciende a su vez y comienza a subir a la parrilla para bajar los equipajes; huacales con gallinas o con fruta y tinajas de barro. Silvestre se detiene en la escalerilla y se asoma al interior por una de las ventanas.

SILVESTRE

¡Cuidado con ese traje...! No lo tentaleen. Tiene que llegar blanco.

INT. CAMION. DIA.5.- MEDIUM SHOT.

(BACK PROJECTION)

CORTE A.

~~Se ve a doña Linda...~~

Se ve asomando por la ventanilla la cabeza de Silvestre. Los viajeros están saliendo y ante la advertencia del chofer, esquivan un traje de novia colgado en un gancho del techo del camión. En P. T. se ve a doña Linda que empuja a sus dos hijos, de cinco y cuatro años respectivamente, urgiéndoles a que bajen.

SILVESTRE

Doña Linda se lo encargo por favor.

Doña Linda descuelga el traje al mismo tiempo que dice;

DOÑA LINDA

No hay cuidado. Yo lo llevo.

Se dispone a bajar. Silvestre ha continuado su ascensión por la escalerilla.

EXT. CALLE TERMINAL. DIA.6.- FULL SHOT.

CORTE A.

Baja Doña Linda, llevando en alto el traje y precedida por sus niños. Silvestre comienza a desatar los bultos de la parrilla. Alguna mujer del grupo de espectadores se acerca a admirar el traje.

MUJER I

*Doña Linda*

Mira tú. Qué bonitas escarolas de organdis.

MUJER II

Es casi lo mismo que el vestido de la sobrina del general Méndez.

DOÑA LINDA

Casi lo mismo... pero tú hubieras querido que tu hija en vez de juirse, se hubiera -- puesto uno de manta.

Silvestre corta el diálogo desde arriba.

SILVESTRE

Adelántese doña Linda... Albina ya debía -- estar vestida. En seguida los alcanzo.

ESC. CONT.

de *Los Olvidados*. La importancia de este sueño —el más admirable sin duda que se haya visto en la pantalla— es evidente pero no deberíamos por ello considerar que toda la estructura del film es onírica y que el sueño del joven sea como un sueño en segundo grado, un sueño en el sueño.

Este interminable viaje emprendido para satisfacer la voluntad de una madre, dominada por la obsesionante tentación sexual de una

DOÑA LINDA  
Pues llévalo tú si tanto te anda... ¡Como jén!

Doña Linda echa a andar seguida por sus hijos.

NIÑO I  
Yo le alzo la cola pa' que no se arrastre.

NIÑO II  
Y yo...

Los niños levantan la cola del traje y caminan detrás de él como si estuvieran en la ceremonia. Se oyen risas y voces ad libitum, que provienen de los pasajeros del camión.

VOCES AD LIB.  
Que vivan los novios.  
Felicidades.

DISOLVENCIA.

EXT. CALLE DON LUCILO. DIA.

7.- CLOSE SHOT.

La cola del traje de novia sostenida por los niños. DOLLY. Se oye gran algarabía de voces y gritos que cubren las del número anterior.

VOCES AD LIB.  
Voy al pozole.  
Que vivan los novios.  
No guardes un trago de mezcal.  
En te lo acabes todoco.  
Felicidades.  
Si hasta parece que soy yo el novio.

La CAMARA se detiene y la novia sigue avanzando. Va del brazo del novio y los niños de Doña Linda le llevan la cola. Un grupo de unas treinta personas forman la vocinglera comitiva. Algunas tiran cohetes, otros flores. Acompañan a los novios cuatro damas de honor y cuatro chambelanes de guayabera y pantalón blanco. En la calle, parados estratégicamente, se ven unos treinta o cuarenta espectadores, que vitorean a los novios.

8.- FULL SHOT.

Oliverio y Albina vienen hacia la CAMARA, en DOLLY, seguidos por la comitiva. La CAMARA se detiene para acompañar en PAN. a los novios hasta la puerta de una casa en la que entran. Todos los espectadores y gentes del cortejo quedan frente a la puerta formando grupo. Esta se cierra. Siguen los gritos y bromas Ad. Lib.

CORTE A.

INT. ESTANCIA DON LUCILO. DIA.

9.- FULL SHOT.

En P.T. Doña Clara y Don Lucilo, los padres de la novia, están esperando de pie a sus hijos. Estos llegan hasta ellos y se hincan de rodillas. Doña Clara los mira con aire de falsa severidad. Da unos pasos y se vuelve, diciendo:

DOÑA CLARA  
Si hasta me dan ganas de tenerlos ahí todo el día hincados.

ESC. CONT.

joven demasiado bonita, que sólo está allí para hacer desgraciado al héroe —adúltera antes incluso de consumar el matrimonio— este viaje, digo, ¿no tiene en sí mismo el carácter esencial de estas inútiles persecuciones oníricas, perpetuamente retardadas o mejor frenadas por absurdos acontecimientos? La poesía de Buñuel, visiblemente alimentada por el sueño, no excluye una imaginación libre, particularmente aquí, donde asistimos por primera vez a una transposición casi

ESC. CONT.

Don Lucilo asiente. Luego se dirige a los novios.

DON LUCILO

Si se creen que estamos tan contentos se equivecan.

DOÑA CLARA

Hasta ni creo que sepas mantenerte solo... menos con mujer... son tan muchachillos los dos.

Don Lucilo va a reunirse con su esposa. Los novios sonrientes miran el ir y venir de los viejos. En la estancia hay tendida una gran mesa con la comida de bodas servida; Pozole, manjar blanco, moxisqueta y langostas.

CORTE A.

EXT. CALLE DON LUCILO. DIA.

10. - FULL SHOT.

Doña Hermelinda, Comerciante y Vecina I, forman grupo junto a damas de honor y chambelanes, frente a la puerta hermética de la casa de don Lucilo. Los niños de doña Linda chupan golosamente un fruto.

DOÑA LINDA (irónica)

A ver si se le ocurre a la mamá perdonarlos el año de la hebra.

*Don Nemesio*  
COMERCIANTE (ingenuo)

Mi señora tardó dos horas en perdonar a -- nuestra hija y el cura ya estaba impaciente.

VECINA I *Silvestre*

Lo bueno es que aquí no hay cura.

La vecina en un arranque avanza en PAN. hacia la puerta. Entra en cuadro un grupo de invitados, mientras la vecina grita a través de la puerta:

VECINA I *Silvestre*

Vamos, doña Clara, perdónelos ya.

INVITADO II

¡El pozole se enfría!

*se casó con mi hermano*  
INVITADO III *Cojo*

Cuando yo me casé hasta las rodillas se me polaron y la canija de mi suegra montada -- en su macho...

INVITADO I *Silvestre*

Por caso yo no me caso.

Todo esto en medio de la mayor animación y alegría.

CORTE A.

INT. ESTANCIA DON LUCILO. DIA.

11. - FULL SHOT.

Otro ángulo con la puerta de la calle al fondo. Los novios siguen arrodillados. El padre chupa una pata de langosta. La madre mira a su hija sin -- postañear. Don Lucilo avanza hacia su mujer.

ESC. CONT.

burlesca de sus temas habituales: las palabras de «frescura», de «ternura» e incluso de «alegría», hasta aquí perfectamente antinómicas en su obra, no están de ninguna manera desplazadas en *La subida al cielo*, cuyos temas fundamentales, no obstante, quedan a modo de reflexión: la muerte de una madre, la infidelidad de una joven recién casada y la muerte de un niño. Es cierto también por primera vez que apenas es perceptible el sadismo que le caracteriza o incluso sus raros contrapun-

ESC. CONT.

DON DUCILO (muy serio)  
Mujer, levántalos ya. La mamá de Oliverio  
está enferma.

DOÑA CLARA (severa)  
Por mi gusto los tendría ahí hasta que echa  
ra raíces, pero...

Los bendice con la mano.

...dénle gracias a Dios. Levántense.

Los novios se levantan y van a abrazar a su madre, mientras Don Ducilo se  
dirige a la puerta para abrirla.

ALBINA (conmovida)  
Mamacita querida... me siento tan feliz.

OLIVERIO (conmovido)  
Doña Clara, sé que Albina es su vida entera.  
Procuraré ser digno hijo de usted.

DOÑA CLARA  
Sé que los dos serán felices porque cuentan  
con nuestras bendiciones.

11A - La puerta al fondo se abre y como manada entra el tropel de invitados, chaman  
balanes y dmsas de honor. Vocerío tremendo. Saludos ruidosos. Se van sentando  
a la mesa.

VOCES AD LIB.

Me gustan los casorios.  
Más me gusta la fiesta.  
Los Peñas siempre han sido fiesteros.  
¿Se acuerdan ustedes cuando se les casó Bucha?  
Fueron tres días y luego la tornaboda.

La CAMARA retrocede y se eleva mientras se inicia la

DISOLVENCIA.

EXT. PLAYA ANOCHECER.

12. - LONG SHOT.

El mar con la isla al fondo. PAN. VERT. hasta encuadrar en F. Sh. un grupo  
de gente que se despide de los novios. Estos montan en la barca adornada  
con flores. Albina se sienta al timón y Oliverio empuja los remos. Algunos  
amigos empujan la embarcación mar adentro. Apenas a flote, Oliverio comienza  
a remar.

13. - FULL SHOT BARCA.

Esta, impulsada por los remos, se interna mar adentro. Albina hace gestos de  
adiós a los que se quedan en tierra.

14. - FULL SHOT.

Grupo de invitados. Unos tiran cohetes, otros flores. Risas y algarabía. --  
Gestos de despedida a los novios.

VOCES AD LIB.

¡Cuidado con las aulebras Oliverio.  
Si quieren los acompañe pa' espantarles los  
moscos.

ESC. CONT.

tos pero guardémonos de aventurar hipótesis: aguardemos simplemente su obra futura como la de uno de los escasos poetas de la pantalla, acaso el más grande.

Fragmentos de la crítica aparecida en el n.º 120 del 28 de agosto de 1952 en *L'Observateur*.

TRADUCCIÓN DE Javier Herrera



Dalí y Buñuel. Madrid, 1926

# Dalí

## Las cartas *de* *L'Age d'Or*

Javier Herrera

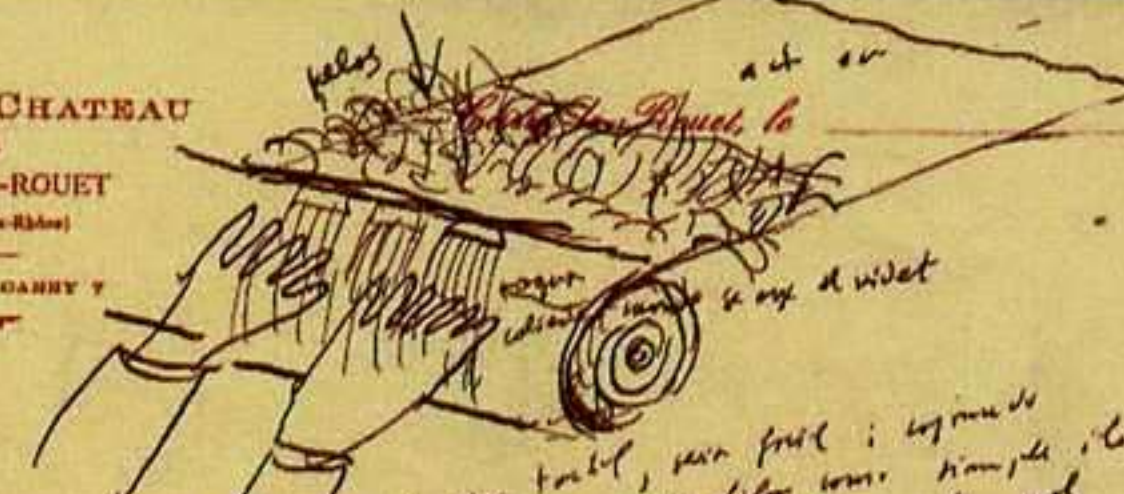
Las cartas de Dalí a Buñuel con ideas sobre la realización de *L'âge d'or* fueron dadas a conocer por Agustín Sánchez Vidal en la primera edición (Planeta 1988) de su libro *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin* y estudiadas en función del protagonismo de cada uno en relación con la citada película. Sin embargo no han sido trabajadas a fondo en lo que tienen de testimonio crucial para el conocimiento de las claves del pensamiento y el imaginario dalinianos y sobre todo nunca han sido reproducidas en su integridad. Fueron escritas durante los cinco primeros meses de 1930, seguramente en Carry-le-Rouet (en las mismas fechas que Buñuel redactaba el guión

Buen detalle) al lado del quicio de puerta absolutamente normal est  
 querido Luis — te mando el dibujo de un sueño  
 es muy buena si puede reproducirse en la documental de Roma, una vista rápida  
 una gran cosa comunicativa — en el punto quieto a la izquierda, otro que  
 entra (visto por una puerta) por la puerta de entrada, otro, puede pasar  
 una mano pequeña, la que después se espanta; también la moviste primero  
 que te paraste la cabeza que son los mismos, y lo muy espanta  
 traspasar ligeramente en el punto de un línea; sigue eso otro

Otra cosa Luis a ir a Cadagras a filmar los domingos?  
 Si tienes a mi familia como es posible, no hablas de las dificultades con la  
 galería etc — Willes la libertad que estás en libertad de ir a la  
 Si tienes a Cadagras te agobian fuertemente con los tiempos de Hotel Miramar  
 esto por razones relacionadas a ciertas propiedades más que esto podría complicarse  
 Recuerda a Juanita y a tu hermano; con amoros Fuertes  
 Dali'

en Hyères), cuando aún no habían sobrevenido los primeros brotes de enemistad entre ambos a raíz de asistir Dalí en París a una proyección de **Un chien andalou** y comprobar que su nombre no aparecía en los títulos de crédito. En la primera de ellas le sugiere la inserción de un plano rápido con ataúdes y maristas (que no sería utilizado) al tiempo que

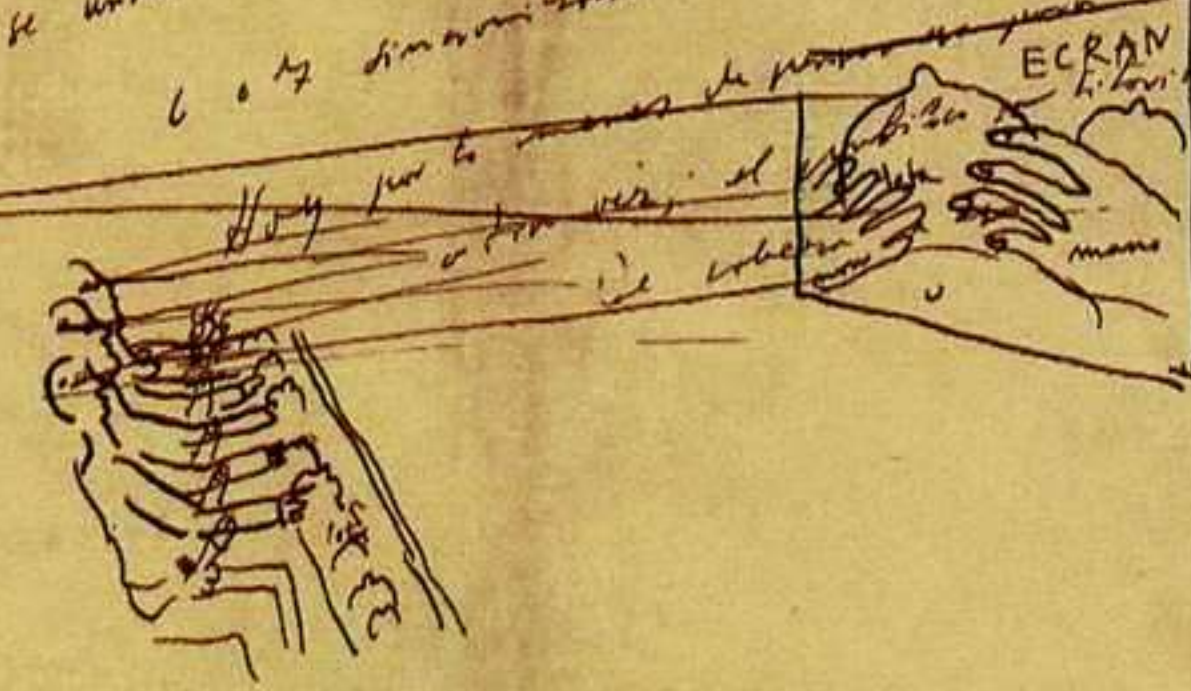
HOTEL DU CHATEAU  
 DU  
 CARRY-le-ROUET  
 (Roches-de-Rhône)  
 Téléphone : DANNY 7

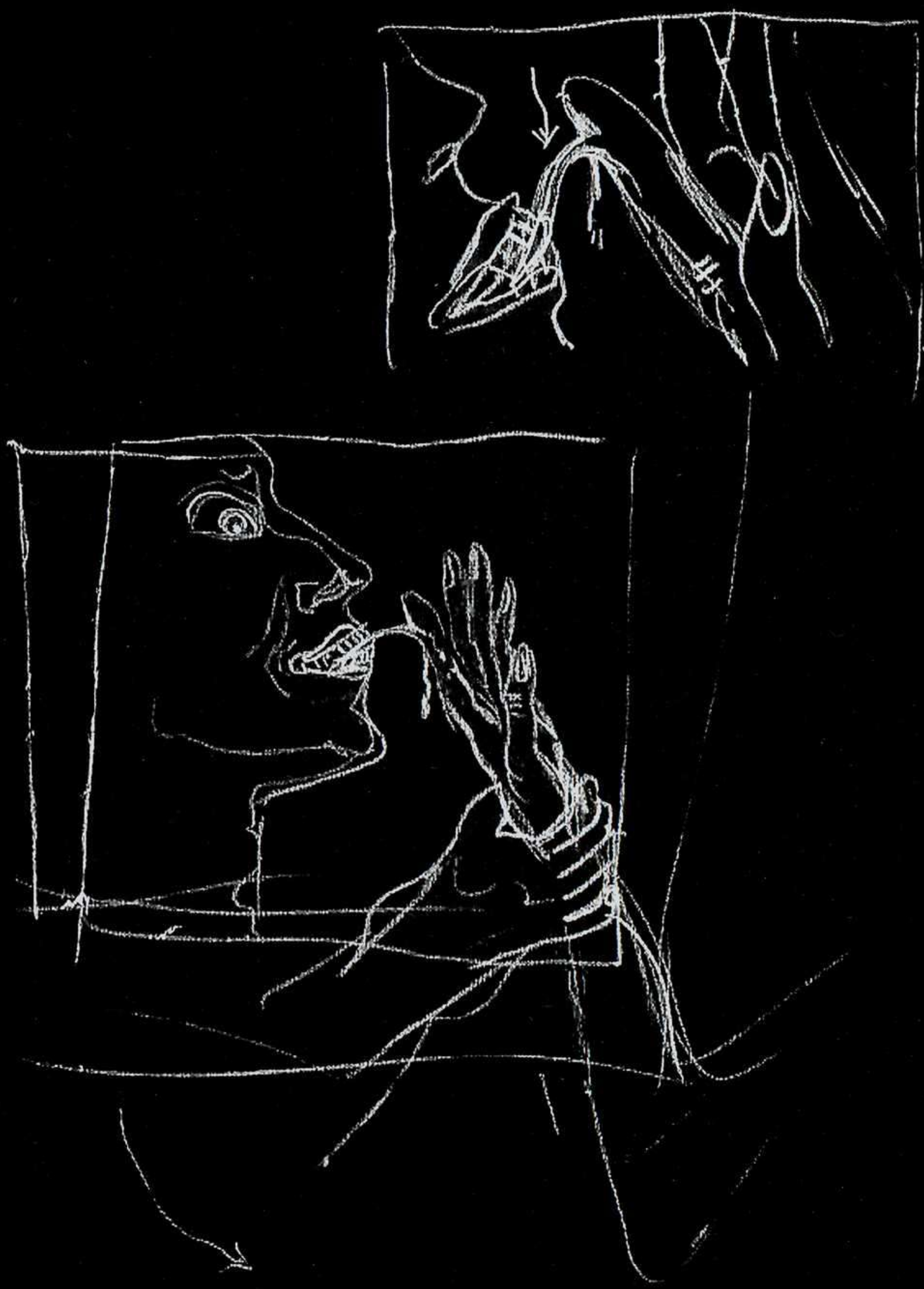


193

miro mucho a una tarta, sea fría; y en un  
 si la puntiforme que en nuestra película como simple ilustración  
 los espectadores que los manos que una tarta, en la cual  
 dimensionalmente aparecen anteriores listados, en primer  
 posición un guel, a la tela para un Kef etc  
 efectos absolutamente interesantes; es clarifícatos  
 me parecen tener un aspecto; en el taller los todos  
 se unen en un solo; si puntiforme por  
 a los dimensiones que los los man y muy voy

ECRAN  
 L. L. L.







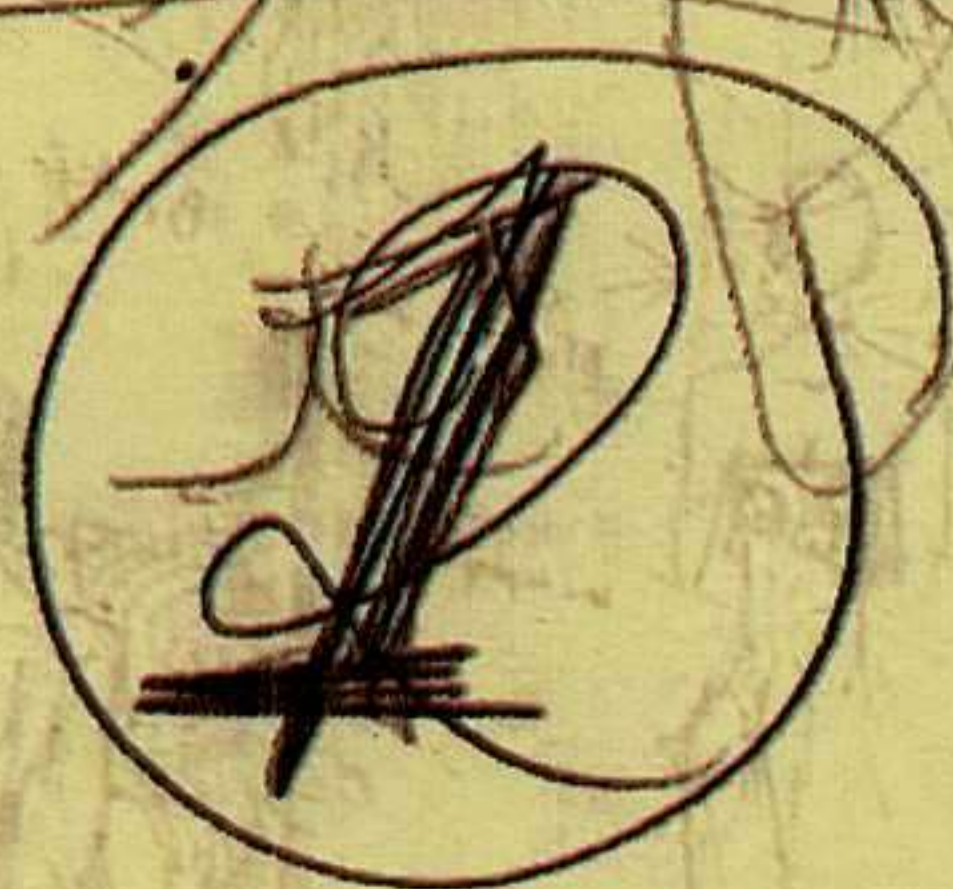
quien lo dice, muy bien haber quitado el cascabello, con esa mala gustosa  
manera, el hecho que se pinta a un lado no lo veo bien, puede ser mejor tener un círculo  
en la escena de amor, el puede besarle la punta de los dedos i ordenarle una letra con

los dientes, puede verse esa desproporcion horrible en una misma folga de morriqui, i una letra  
clada con un papel de manera que se vea al desya con, aqui/ella, puede  
hacer un dibujo como aquilo, pero escalofriante, se puede hacer un dibujo  
de lo delante de tener una parte como se  
hoy cortado, no era parte como se  
ayuden un elemento de tener, pero deliando  
este que es superior al anterior, hoy que  
se plora, nunca si hubiera sido igual  
o inferior de inter. Aides, ¡ solo la  
en esa escena de amor viene  
con justo como me dice!

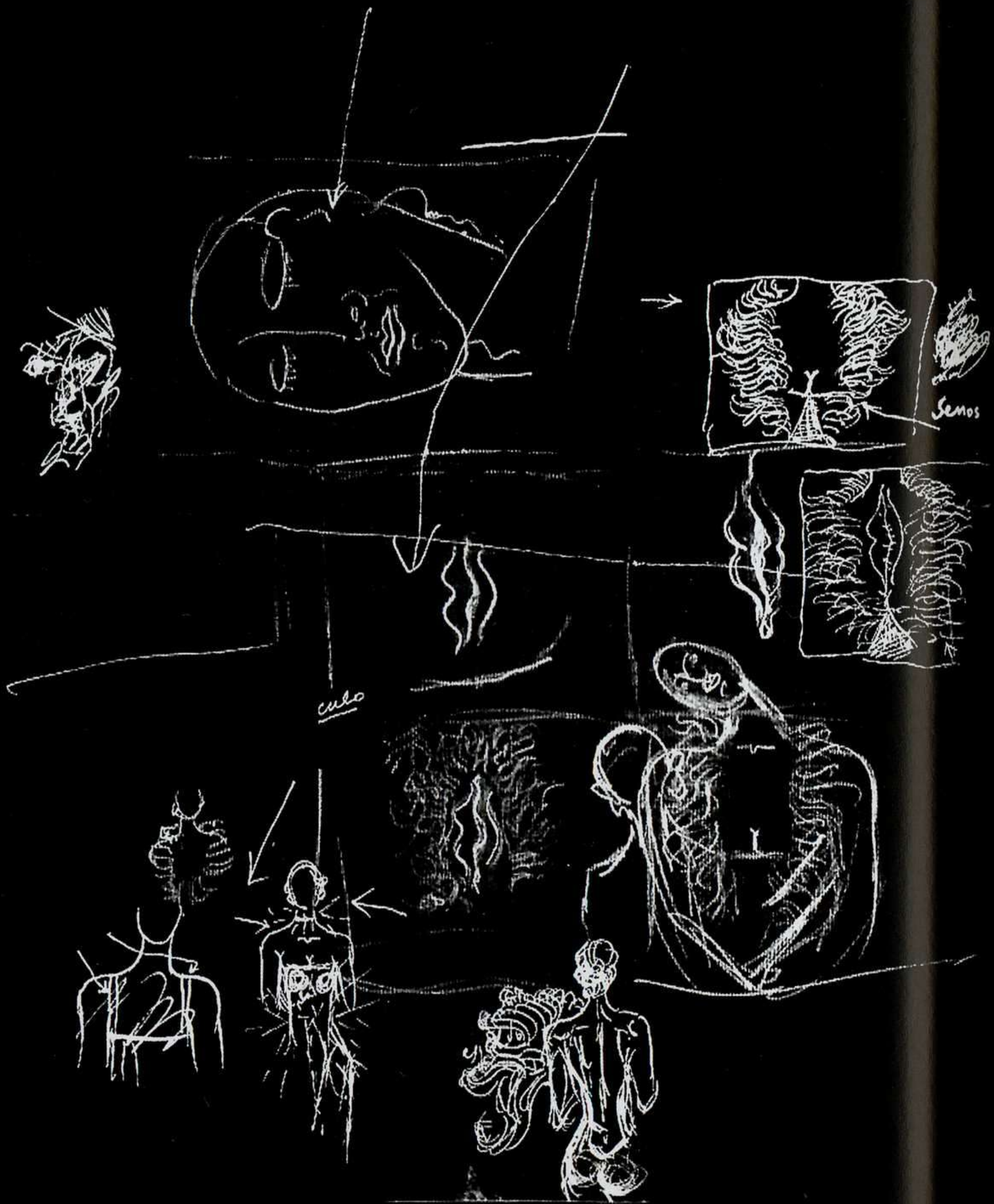


recuerdo - mi vida  
que te contaba  
Espero en el film al anterior  
que me prometes, en que  
que haya indolencia hoy cosa!

dice la persona que  
ha visto una manera  
de vestir que te ha sonado  
como, en una



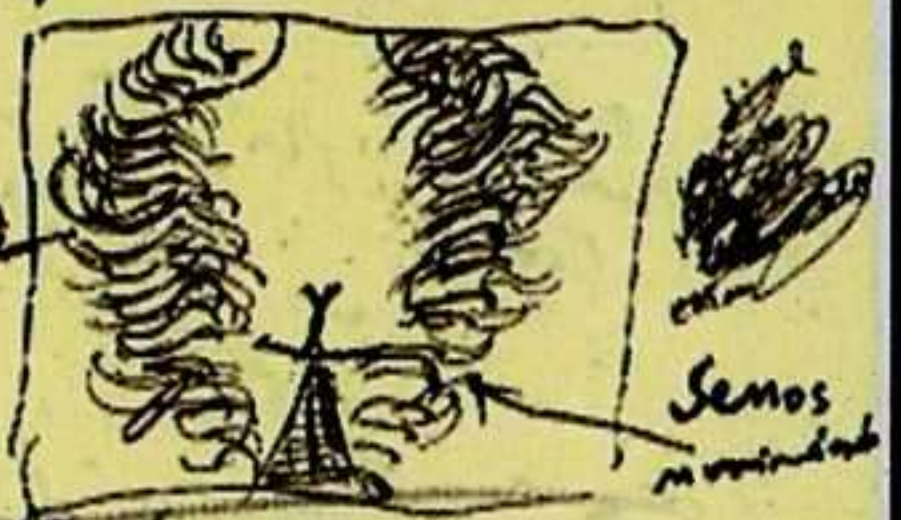
Seguramente me va a gustar, pero me va a gustar  
pero a probable que se haga, que me va a gustar  
nada de sistema con campo por si acaso a



En la escena de amor ella tiene durante un momento la cabeza inclinada así (todo este momento)



el la mira i se ven los labios de ella temblando - aqui hay dos  
 1 se desvanece ligeramente al rostro; los labios de sorpresa se levantan  
 hasta casi ver unos verdaderos labios de cono depilado para que se vea un poco a los anteriores  
 o vice 2º los labios en gran plano vertical de fondo blanco de la cara, sobre  
 un fondo de piel de la cara i al rededor de los labios empieza a aparecer  
 levemente la surimpresion de unos plumas de un chial (pelo del cono) que  
 rodea el escote (claro, mismo fondo que la cara anterior que tiene de fondo a la boca)  
 digue la surimpresion esta vez la foto en gran plano i ya con la boca  
 respiracion de al fondo de ella  
 en la respiracion acelerada del pecho  
 así →

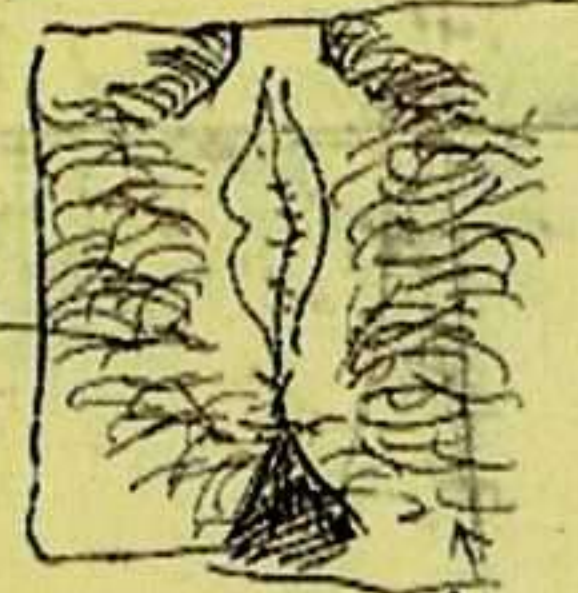


Los plumas son  
 movidas de gran modo  
 por el aire

Senos  
 moviendose

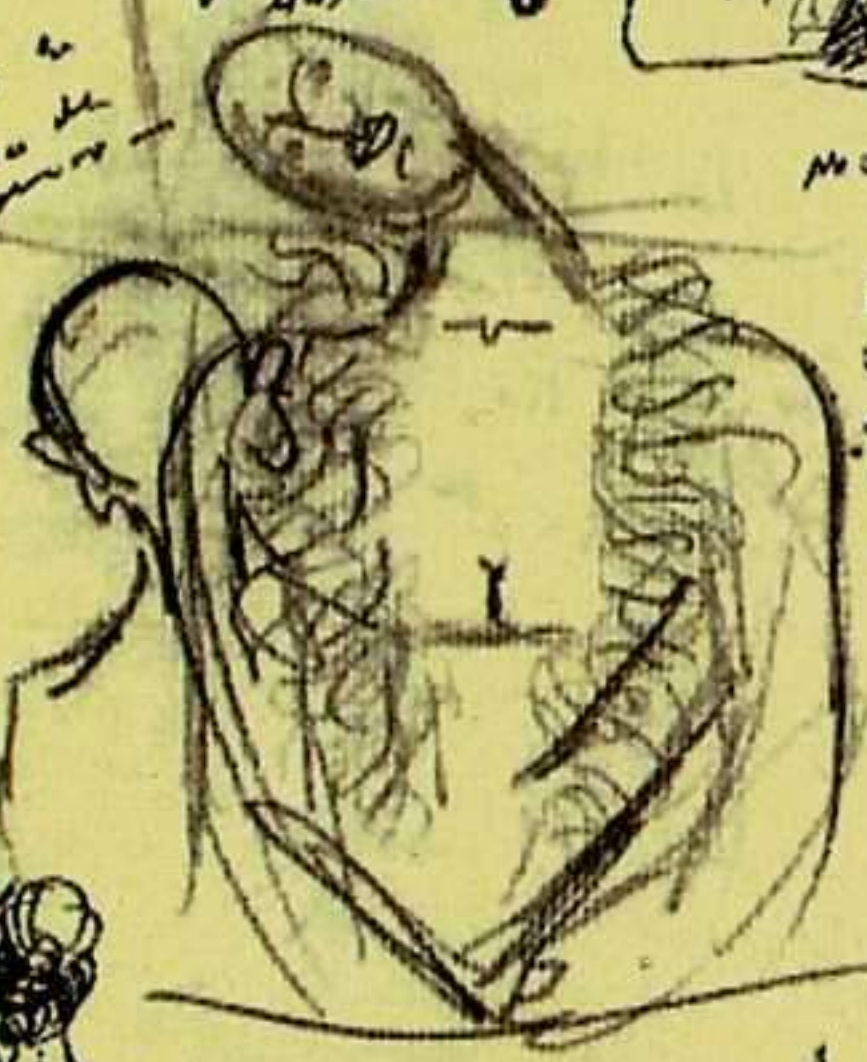
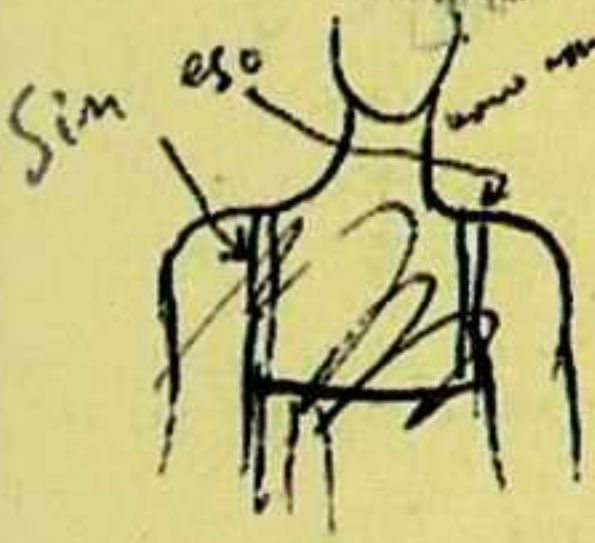
esta realizacion de un cono-boca  
 algo así se ve la claridad, imposible de entrar  
 para los dos fotos una es una boca de verdad  
 i la otra un escote real de plumas de verdad

una mano de curio  
 por tocar los  
 brazos  
 puede manejar  
 algunas fotos  
 de la respiracion  
 o al menos  
 viene a la  
 interior



En la escena de amor ella se  
 casi dormida, hay que ver mucho los  
 pechos i muchos el cuello  
 al escote se ve así

muchos absolutamente  
 dormidos



Movida de B.  
 sur-impresion  
 la boca respiracion  
 i brillante de la  
 escote-abierta, sin  
 ver dientes sino  
 lengua



Almuerzo fuertes

Es verdad lo de es  
 atardecer, esto  
 dentro un episodio  
 de pluma



...mas se parecen...  
las que yo pinto  
Y así muy pintado... con esa gran  
paciencia que Dios me ha dado!  
...  
Perdon Buñuel, pero el jolismo  
o no lo entiendo o es algo con poca intenc  
y novedad, me parece una prolongación  
deprimida de aquello tan conocido;  
Era de noche y sin embargo llovía,  
una manada de cerdos revolucionarios echaba

Y te escribo traigo unas palabras  
«Merry», que es la última invención,  
es un procedimiento literario que consiste  
en crear una <sup>rigurosa</sup> lógica de la Fantasía, pero  
de la Fantasía estúpida en el sentido  
de Mamez, algo parecido a el  
orden de acción, a aquello de  
abrir la boca que pasas a los  
Calambres en el momento mas  
anodino de la conversación

le previene de cómo ha de actuar con su familia en Cadaqués caso de que la viera cuando fuera allí a rodar la secuencia de los bandidos. La segunda es la más conocida y sabrosa por los dibujos que acompañan en el cuerpo de la carta referidos a escenas de amor: los primeros sobre el beso en la punta de los dedos que ÉL ha de dar a ELLA hasta arrancarle las uñas y los segundos (al reverso) sobre la posición de ELLA, su escote, su cabello y las características que han de tener sus labios, en forma de coño, planos que debían ser realizados a base de sobreimpresiones (que Buñuel no siguió) a las que en ese momento, tras su cuadro **El hombre invisible**, era Dalí tan aficionado. En la tercera, también ilustrada con dibujos, expone sus proyectos de **cine-táctil**, que luego intentará llevar a la práctica en Hollywood, y en otras dos hojas le transmite una serie de ideas sueltas muchas de las cuales fueron aceptadas por Buñuel, entre ellas el ruido de una meada, el crujir de una cama, un hombre con la bragueta desabrochada y el protagonista ensangrentado. Ya la siguiente carta, escrita en París, será la del cabreo, la indignación y la estupefacción, la del comienzo de una eterna enemistad...

Jose Esteban Alenda / distribución

# "La Edad de Oro"

de  
Luis  
Bunuel

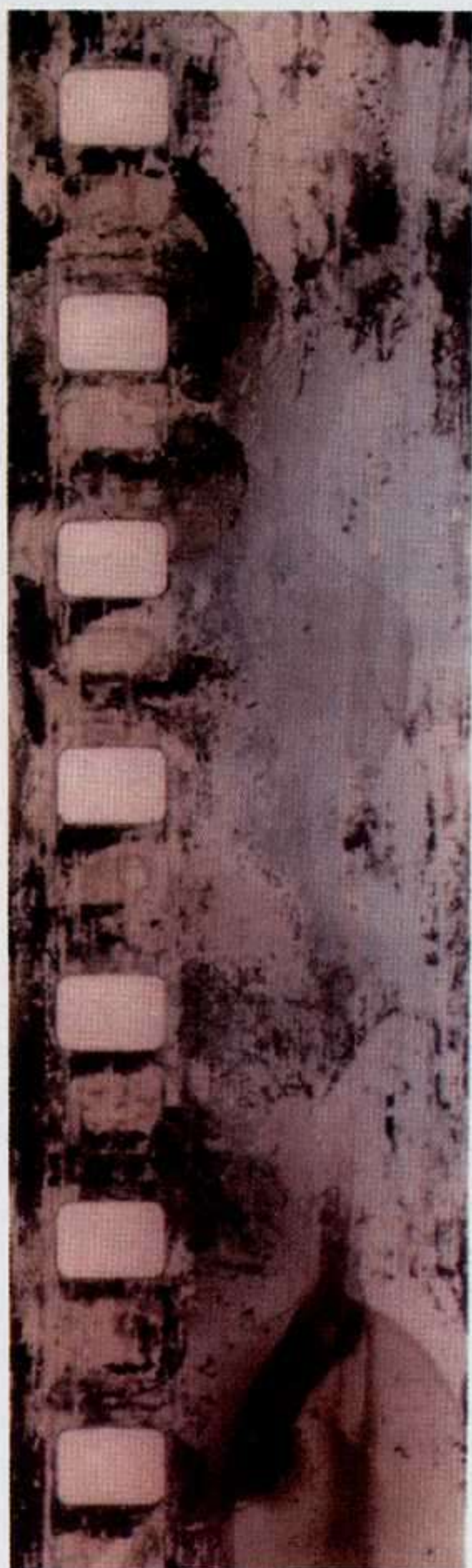


# Imágenes del sueño en libertad:

*Pulsaciones poéticas en el cine de Eugenio Granell*

ALBERTE PAGÁN

*Ilustraciones de Eugenio Granell*



«SE ES, SENCILLAMENTE, SURREALISTA»

La etimología de la palabra *misterio* (del griego *muo* «cerrar los ojos») está en el origen de la instrucción granelliana «Sólo requiere leerse, bien cerrados los ojos». Granell reivindica la actuación surrealista como actividad primordialmente poética, y la poesía, producto del automatismo, como misterio. Al igual que la obra de Ray (el cineasta se pregunta «¿Qué daría eso en la pantalla?» mientras esparce alfileres y polvos sobre la tira de

celuloide que se convertirá en *Le retour à la raison* [1923]), la de Eugenio Granell (pictórica, literaria o cinematográfica) mantiene el misterio, al menos durante su ejecución automática, alejada del filtro de la razón que Ray invoca irónicamente en su título. (El propio Ray reivindicará el misterio directamente en su *Les mystères du château du dé* [1929].)

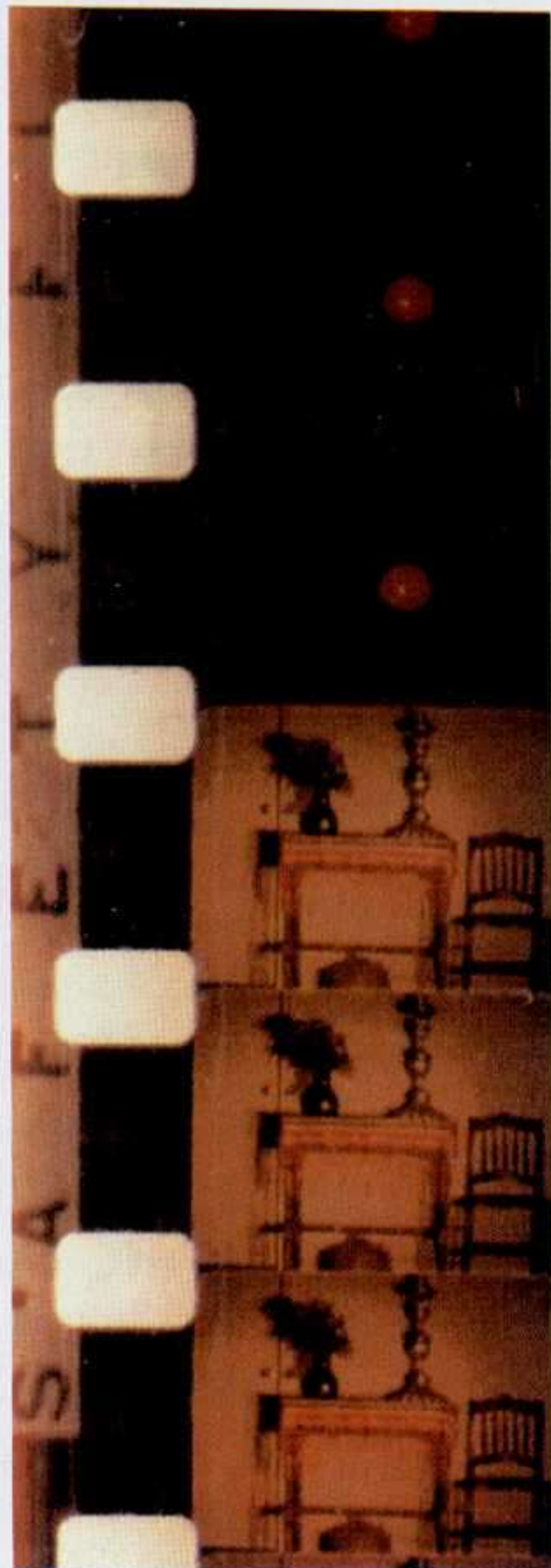
Como el Stephen Daedalus de *Stephen Hero* (James Joyce, 1977), que ante la simple pregunta «Eres poeta, ¿no?», contesta «He escrito... poemas... si es a eso a lo que te refieres», Granell no se acaba de definir como pintor (ni como escritor, ni como cineasta): en sus propias palabras, «se es, sencillamente, surrealista». De igual modo, Daedalus se considera «artista», pero elude clasificarse como «poeta». Granell, no tanto como cineasta sino como surrealista, es autor de seis películas «de arte», además de haber rodado más de cinco horas de metraje doméstico y familiar. Tenemos que valorar estas imágenes con cautela, ya que nunca trascendieron el ámbito familiar, viéndose abocadas al estatus de obra póstuma (y quizá inacabada), como es el caso de *Stephen Hero*.

## EL CINE COMO POESÍA

El cine nace como poesía y como misterio, la poesía y el misterio de la reproducción del movimiento que se convierten en asombro del primer (no adulterado) público. Antes de venderse al teatro y a la novela, el cine buscó en la pintura y en la poesía la tradición de la que carecía. Los futuristas italianos crearon, en la década de 1910, las primeras películas pintadas directamente a mano (hoy desaparecidas), inaugurando una técnica que Granell retomará en *Invierno* (1960) y *Dibujo* (1961) y que acabará formando parte de lo que hoy se conoce como cine experimental. Pero, dejando de lado estas abstracciones pictóricas, surgen también los llamados «cine-poemas» o «cine puro», películas que prescinden de la narración para convertirse en expresión lírica personal. No anda lejos el dadaísmo, con esa fascinación primitiva (la misma de los hermanos Lumière) por la simple reproducción del movimiento. Ahí está el *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, continuado por los *Trompos* (1961) de Granell, o *Le retour à la raison* (subtitulada «Cinepoema») con sus juegos de luces nocturnos que preludian la primera sección (fuegos artificiales en la noche) de la *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962) granelliana. *L'étoile de mer* (1928) ahonda en esta relación cine-poesía, no siendo más que un poema de

Robert Desnos «visto por» Man Ray, uno de los pocos casos de adaptaciones cinematográficas de poemas previos. Tampoco anda lejos, aunque desde una perspectiva más narrativa, el cine surrealista. Luis Buñuel nos obligaba a apartar la vista («bien cerrados los ojos») en los primeros planos de *Un chien andalou* (1929), en los que una navaja secciona un ojo, para transformar nuestra capacidad visiva. Granell, en su intento de alcanzar una «capacidad visiva» más psíquica que física con la cual acceder a las «imágenes del sueño en libertad», retoma la tradición surrealista en sus guiones *La bola negra* (años 50) y *Nuevas aventuras del Indio Tupinamba en la República Occidental del Carajá* (coescrito con José Luis Egea a finales de los 80), muy relacionados con su humorística y onírica literatura, y en la sección central de su *Película hecha en casa...*, donde existe un muy diluido amago narrativo.

El cine puro o los poemas cinematográficos, con mayor o menor impronta narrativa, aunque siempre figurativos, evolucionan, por un lado, al cine surrealista o neosurrealista del otro lado del atlántico (Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger) y, por otro, al cine lírico



experimental de Stan Brakhage, Ian Hugo, Bruce Baillie o Jonas Mekas, en los que la narración está prácticamente ausente. Las películas de Granell participarán de ambas tendencias (además de la directamente abstracta de *Invierno* y *Dibujo*, ya mencionadas, y de *Lluvia* [1961], hecha igualmente sin cámara, pero siendo producto de la técnica inversa: donde las dos primeras aplican pintura sobre el celuloide transparente y blanco, respectivamente, *Lluvia* rasca la emulsión oscura longitudinal o transversalmente hasta encontrar la transparencia original del material o el azul marino de la propia emulsión, dependiendo de la contundencia de los trazos): *Trompos*, *Middlebury* (1962) y la primera y tercera secciones de *Película hecha en casa...*, al igual que muchos fragmentos de sus diarios cinematográficos, mantienen la pureza de presupuestos, prescindiendo del relato y destacando el lirismo de las imágenes, mientras la sección central de esta última película entronca, aunque débilmente, con la narración neosurrealista.

#### EL CINE PURO DE GRANELL

*Trompos*, la más breve de sus películas, con 42 segundos de duración, consta de un primer plano fijo de un objeto difícil de identificar seguido de tres planos de dos peonzas girando sobre una superficie de madera. Los trompos, *objets trouvés* regalados por Duchamp, se mantienen constantemente en el límite del cuadro, cuando no directamente fuera de campo, haciendo equilibrio entre los dos espacios del cine, entre la presencia y la ausencia, entre el interior y el exterior, entre la visión y la ceguera. Granell, como Duchamp y como los Lumière antes de él, parece sentirse fascinado por la mecánica del movimiento, convertida en poesía.

*Middlebury*, con su constante superposición de imágenes hecha en cámara, retoma técnicas anteriores sistematizándolas y preludiando su posterior uso lírico en artistas como Mekas o Baillie. Esta sencillez conceptual permite una equiparación con la obra pictórica del artista gallego, en la que se prescinde de la perspectiva, negándose a aceptar que «el árbol que está más lejos [tenga] que ser más pequeño». La superposición transforma el espacio realista, propio de la toma de vistas del cinematógrafo, en un barroco tapiz bidimensional del que hayan desaparecido perspectiva, profundidad de campo y coherencia de los tamaños relativos, provocando una contradicción espacial.

*Trompos* y *Middlebury*, con su economía de medios y su minimalismo temático, entroncan, con toda su poesía, con

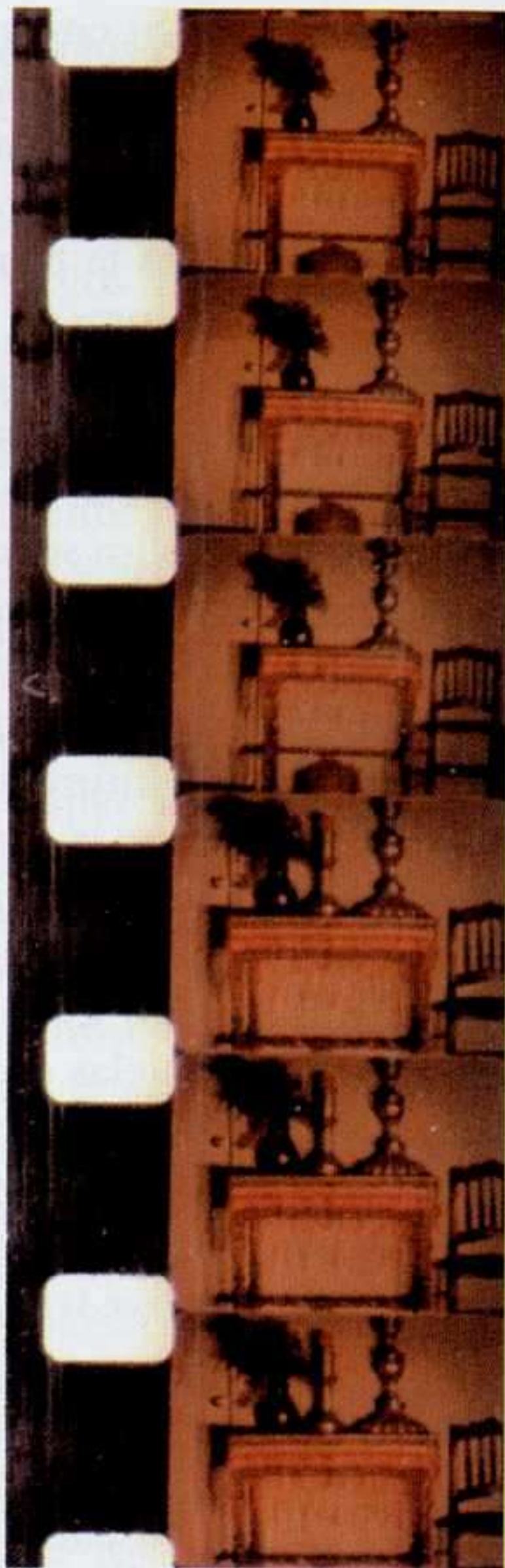


el cine estructural, habitualmente demasiado cerebral y frío para tener cabida en el mundo de la lírica.

*Película hecha en casa...* comparte las tendencias «puras» y «poéticas» de *Trompos* y *Middlebury* en su primera y tercera secciones (fuegos artificiales en la noche y muñeca bidimensional animada, respectivamente) con la prosa surrealista de la sección central, en la que una pelota roja recorre el estudio del pintor hasta que una mujer la recoge y la saca de campo. Pero quizá pese más el espíritu puro y poético de las otras dos secciones que, unido a la levedad narrativa y a algún plano difícilmente encajable en el relato, convierte la película en una obra más dadaísta que surrealista, más cercana a la poética del movimiento de *Trompos* y *Middlebury* que a las narraciones surrealistas de los guiones del propio Granell.

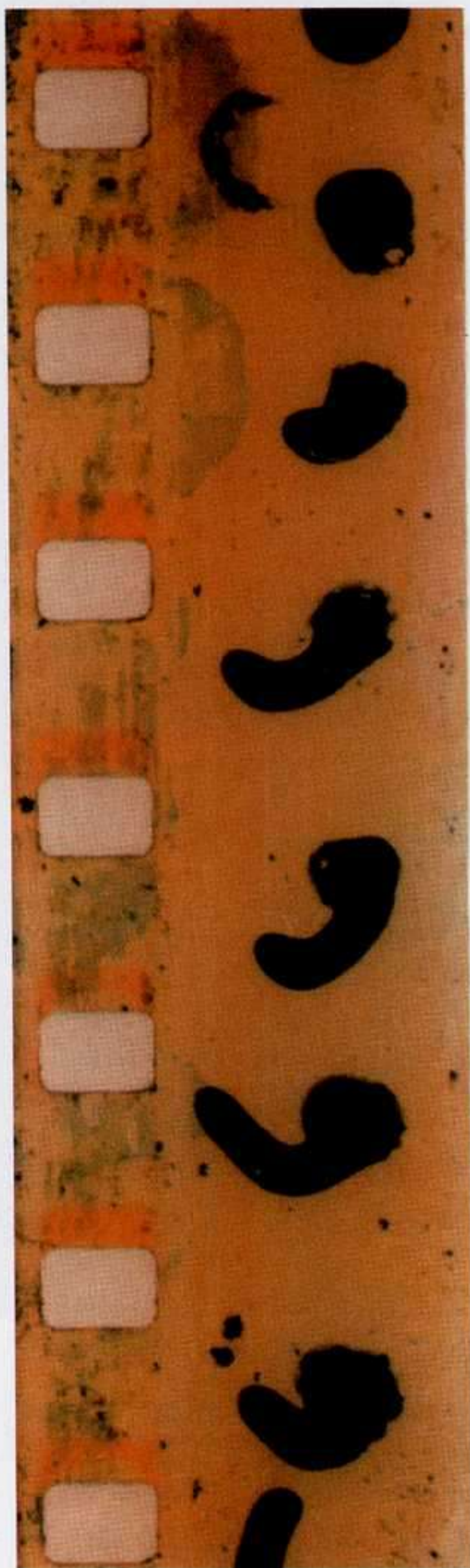
#### LAS PELÍCULAS ABSTRACTAS

La abstracción es un paso más en el rechazo de la narración y del drama. Con ella nos adentramos en la poesía pura (más allá del cine puro, aún anclado en la figuración), en el placer de la forma, en las «imágenes del sueño en libertad». Las tres películas abstractas de Granell (*Invierno*, *Dibujo* y *Lluvia*), creadas sin cámara, son



un buen ejemplo de cómo la poesía puede surgir del azar. Pero se trata de una poesía natural y orgánica muy diferenciada de lo que hasta ahora hemos llamado «expresión lírica personal». El pintor, el cineasta, en este proceso de escritura automática, reduce su papel al de médium, al de instrumento a través del cual surge la belleza. Estamos muy lejos del cine lírico personal de un Brakhage o de un Baillie. Pintando directamente sobre el celuloide, el resultado final en la pantalla es prácticamente imposible de adivinar (como le sucedía a Ray con su primera película), aleatorio y completamente automático. Las abigarradas manchas de colores de *Invierno*, a lo largo de sus cinco minutos de duración, al no seguir ninguna pauta formal, producen un continuo bombardeo de imágenes dispares en la pantalla que, dependiendo del público, se interpretarán a veces como figuras humanas subliminales o como coníferas nevadas, si nos dejamos llevar por el título del autor.

*Dibujo*, con su simple y conciso título, y al contrario que la película anterior, sí sigue una pauta: líneas longitudinales (verticales en la pantalla) de varios colores se entrelazan, manteniendo su presencia de fotograma en fotograma y por lo tanto permitiendo un seguimiento



de su evolución. Si en *Invierno* no hay movimiento, sólo cambio constante, en *Dibujo* y, como veremos, en *Lluvia*, la evolución de los trazos las acerca mucho al género de la animación.

Ya comentamos la técnica inversa utilizada en *Lluvia*. La variedad de colores de las anteriores se reduce aquí a un constante azul marino que, siguiendo el título, se convierte en símbolo del agua. Estas tres películas son coetáneas de los «paisajes mágicos» pseudoabstractos de Granell. En gran número de ellos se representa el agua, bien indirectamente bien explícitamente desde el título, con trazos ondulados azules muy semejantes a los de *Lluvia*. Granell, incómodo con sus pinturas abstractas, reivindica su carácter figurativo. Lo mismo hace con respecto a sus películas a la hora de titularlas: la abstracción de las manchas de colores de *Invierno* se concretiza en coníferas nevadas una vez adjudicado ese título. Lo mismo sucede en el caso de *Lluvia*, cuyo título nos ayuda a percibir el continuo fluir de líneas azules paralelas como auténtico chaparrón. Granell quiere enseñarnos esa otra «capacidad visiva» mágica y misteriosa, quiere desvelarnos los paisajes mágicos que se esconden tras la abstracción, quiere ayudarnos a disfrutar de la poesía que vive tras las apariencias.

#### LOS DIARIOS CINEMATOGRAFICOS

Basta la simple ausencia de la narración para que se nos dificulte la catalogación. Diferenciamos fácilmente entre cine narrativo de ficción y cine documental. Pero en ambos, al menos en su vertiente más convencional, existe narración. Ausente esta, ¿qué término aplicamos? «Cine experimental» es un buen cajón de sastre en el cabe de todo, y ahí está el problema: cabe incluso la narración. Cine puro, cine poema, diario cinematográfico, cine lírico, cine estructural, cine de animación o ensayo son algunos de los múltiples términos que pretenden clasificar lo inclasificable. Ausente la narración, quedan abiertas las puertas para la poesía en sus múltiples y diversas manifestaciones. La obra de Mekas participa simultáneamente de la poesía, del documental, del ensayo y del diario. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Brakhage o el *Empire* de Andy Warhol, ¿son poemas, documentales o películas experimentales? Ausente la narración, las fronteras entre poesía y ensayo, entre documental y experimentalismo parecen disolverse.

Las cinco horas de películas domésticas que se conservan en los archivos de Eugenio Granell contienen imáge-

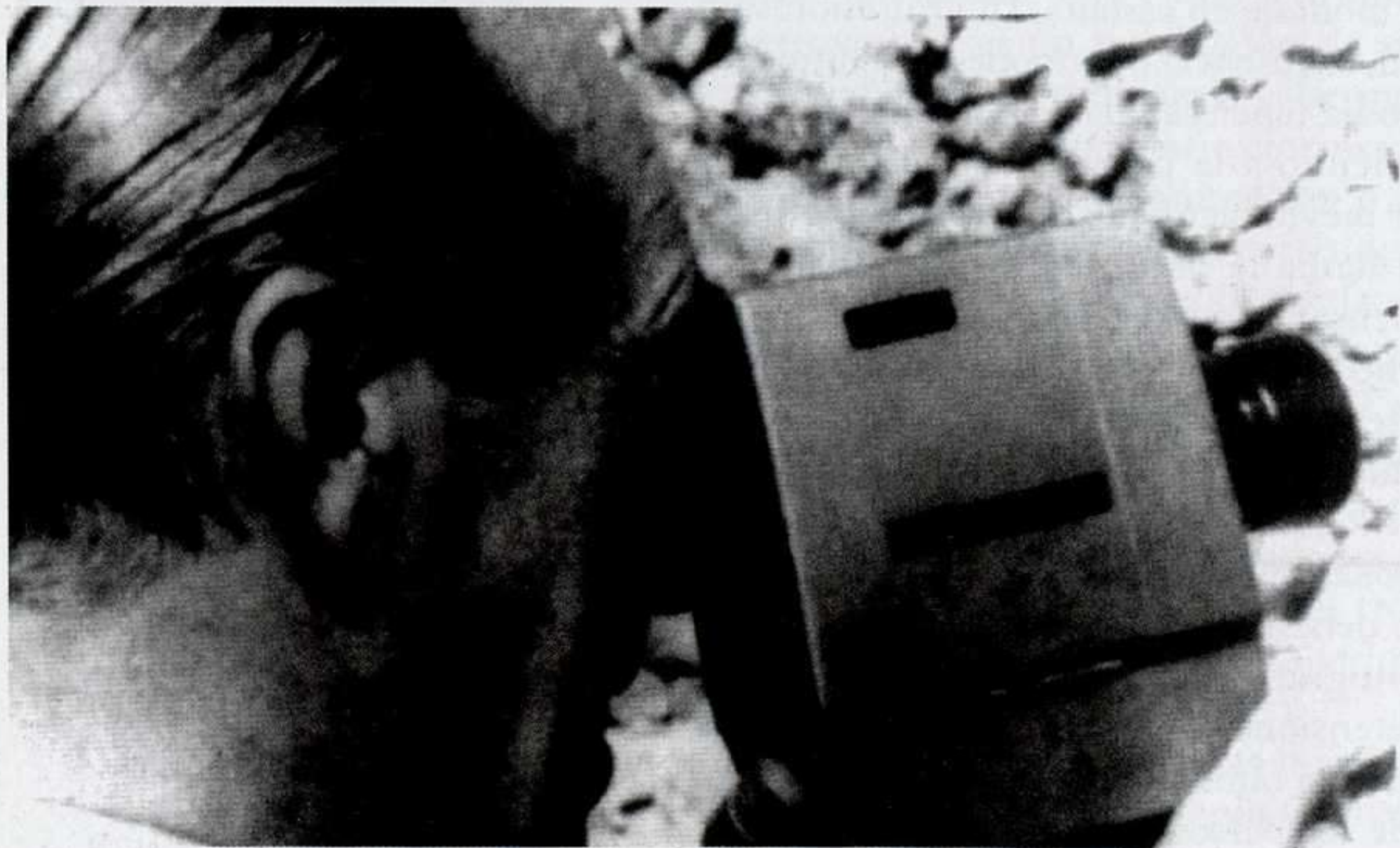
nes de muy diversos géneros, desde los planos más prosaicos en los que se immortalizan parientes y amistades (y que no tienen mayor interés que el de un álbum fotográfico familiar) hasta los momentos más poéticos (y cinematográficos) en los que el autor dedica largos minutos a la captación lírica de paisajes rurales o urbanos, reflejos en escaparates (continuación diegética de las superposiciones en cámara de *Middlebury*) o detalles de figuras y objetos. Incluso en las escenas estrictamente familiares surgen algunos planos de cineasta: ante un grupo de bañistas el operador se esconde tras la hierba para recortar y enmarcar las figuras, jugando conscientemente con la profundidad de campo; filmando un paseo por la España rural, Granell se encuentra con una superficie reflectante y, como para escapar de ella, realiza un barrido que sólo se detiene cuando encuadra directamente al grupo de personas reflejado en ella, como queriendo identificar el campo con el fuera de campo; y, en un último ejemplo, ante un prosaico retrato de grupo en sofá la cámara comienza a girar a derecha e izquierda, consistentemente, haciendo patente su presencia en el mejor estilo del Michael Snow (1969). Alguna de las bobinas está dedicada exclusivamente a esta captación lírica de los paisajes. De ellas, unas cuantas están accidentalmente subexpuestas, lo que, conjugado con destellos luminosos al inicio de cada toma, le da un carácter plástico, poético y cinematográfico, producto del azar (del automatismo) del que carecen otros pasajes familiares más controlados técnicamente.

El conjunto de imágenes, con toda su variedad, conforma en sus mejores momentos un diario cinematográfico, género que, por su montaje en cámara, su impresionismo, su temática personal, la ausencia de trípode y sus limitaciones técnicas, sólo podía tener cabida en el ámbito del cine experimental. Siguiendo a la pionera del género Marie Menken, el carácter inevitablemente fragmentario de estas notas (*Notebook* se llama la obra más significativa de la cineasta estadounidense) y apuntes redundante en la ausencia de la narración, compartiendo intereses con el documental y con el ensayo. La temática familiar (es decir, personal) no es impedimento para la expresión poética, sino todo lo contrario, desde el momento en que poesía no es más que expresión lírica *personal*. Entre película doméstica y poema cinematográfico no debería haber, pues, mucha distancia. Los diarios cinematográficos tienen mucho de películas domésticas con pretensiones artísticas. *Middlebury* es un buen ejemplo de película familiar (ahí están esos continuos saludos a cámara de los personajes, que no son más que



parientes y amistades en un encuentro campestre) convertida en poesía, es decir, en arte.

Habremos de proceder aún con mayor cautela a la hora de valorar estas imágenes domésticas, ya que al carácter póstumo tenemos que añadir la ausencia de pretensiones artística declaradas. Sólo podremos adivinar ciertos intentos de apartarse de lo convencional para transmitir sensaciones, luces y sombras o preocupaciones plásticas. Son instantes que entroncan con el cine de Menken y Mekas. Son notas y bocetos dispersos por entre las tomas familiares. Uno de estos bocetos, de medio minuto de duración, se conserva separado en una bobina propia bajo el título de *Casa* y con la fecha de 1963. Consta de tres tomas estáticas en blanco y negro del interior de una habitación, en las que vemos una mesa con libros, una máquina de escribir y una pared cubierta de pequeños cuadros. Quizá sea el último intento granelliano de creación cinematográfica, de consciente presentación de celuloide como Cine.



FOTOGRAFÍA DE Álvaro Delgado

Eugenio Granell  
rodando en el  
Monasterio de  
Piedra en 1975



# La génesis de la poesía fílmica de José Val del Omar

Javier Herrera

Partiendo de la base de que prácticamente todo el cine que durante los años veintetres del siglo veinte tiene la vitola de experimental y de vanguardia posee unos incuestionables fundamentos poéticos, vemos que la obra de José Val del Omar (a punto de cumplirse el centenario de su nacimiento), a remolque de novedosas recuperaciones como la reciente de su documental *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* rodado en Lorca, Cartagena y Murcia para el Patronato de Misiones Pedagógicas entre 1934 y 1935, va adquiriendo día a día una mayor singularidad y relevancia dentro no solamente del contexto español sino también internacional.

La importancia de estas *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* radica en que supone la confirmación de la escritura fílmica de Val del Omar ya formulada previa, aunque fragmentariamente, en su *Granada* (o *Vibración de Granada*),<sup>1</sup> dentro de una personalísima concepción del documental como «poesía en imágenes» que encaja a la perfección con las tendencias vanguardistas que el cineasta granadino lleva en su interior desde sus tempranas experiencias parisinas, justamente durante los años iniciáticos del entendimiento del cine como arte y su definitiva aceptación por los poetas y la intelectualidad de la época.

<sup>1</sup> Esta obra la consideramos anterior puesto que como está documentado fue estrenada el 23 de marzo de 1935, apenas un mes antes que de nuevo fuera a Murcia a rodar la Semana Santa y las Fiestas de Primavera murcianas. Véase Manuel Villegas López, «Cine amateur» en *Espectador de sombras. Crítica de films*. Madrid 1935, p. 21-22. Esta crítica está fechada el 23 de Marzo de 1935, sin embargo Val del Omar en una nota manuscrita afirma que fue estrenada en el otoño de ese año en el Cineclub GECl. Abunda en nuestro argumento la nota siguiente: «José Val del Omar es el autor del mejor documental proyectado en GECl en su temporada 34-35. ¿Su título? Granada». *Cine Español*, n.º 14 (marzo 1935), p.5.

<sup>2</sup> Reproducido en Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación, 1992, p.73. Las cursivas en el original son nuestras. Los siguientes entrecorridos remiten a esta misma referencia.

Y efectivamente: si *Granada* es la *poética del agua* en toda su plenitud las *Fiestas* murcianas son la *poética de la luz*, una luz —la del Mediterráneo— que inunda a los cuatro elementos de la naturaleza y que es símbolo de lo inasible e incomprensible del ciclo natural, casi el símbolo de «lo divino», y arranque del misticismo que por esas mismas fechas invade su acción-pensamiento.

A este respecto resultan muy elocuentes las frases del *Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema* dado a conocer precisamente durante el mismo año de 1935. Así, en el primero de los motivos dice: «*Por instinto. Yo quería fugarme del negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz*»<sup>2</sup> y más adelante, en el punto 5: «*Porque quiero hacer un cine de imágenes motoras. Y de poesía motriz que mire a Dios al encuadrar y perseguir a la energía*».

No cabe duda de la trascendencia concedida en todo momento a la luz bajo cualquier pretexto. Presente ya en un rosetón de una iglesia lorquiana, en las bombillas del recorrido de su procesión y en las velas de los nazarenos «moraos» murcianos, se acentúa en ese primer mar de luces nocturnas en la procesión de los «coloraos» y eclosiona, a través de las aspas de los molinos cartageneros, filtrándose como un fantasma, en la orgía de reflejos y claroscuros de la procesión de los «californios» hasta llegar a esa energía lumínica propia de la *motricidad* de la poesía que sólo mira a Dios. Pero si eso sucede en el terreno del artificio, la luz cegadora de la primavera murciana se manifiesta en todo su plenitud iluminadora al comienzo del *Bando de la Huerta* y culmina junto a los arcos del Puente Viejo en el crepitar de las llamas de *El Entierro de la Sardina* que se avecina y que convertirá al puente, al lado de la Virgen de los Peligros, en un tránsito gozoso y espectral hacia el reino de Plutón, donde todo, procesión de flagelantes con antorchas, tracas, hogueras, castillos y piras, será sometido al juicio del fuego purificador.

Que la luz viene de lo alto, del cielo, es un hecho consumado en esta película por el mayor porcentaje concedido en su escritura a las panorámicas ascendentes en contrapicado que le dotan de una *verticalidad* muy en consonancia con el espíritu «elevado» de su autor, tendencia que también, curiosamente, en su manifiesto de 1935, pone en conexión con una concep-

ción trascendente y nacionalista de España («Porque he sentido necesario *excitar la profundidad española*. La sustancia, la estructura íntima, la frecuencia española que alienta bajo estratos postizos y barnices extraños» dice en el punto 2), del cine español («Un cine consecuente con nuestra posición vertical, con nuestra distensión genuina, con nuestro meridiano, con nuestras latitud *sobresaliente en los extremos de realismo y mística*» afirma en el punto 3) y de su misión pedagógica dentro de él («Porque hay que hablar al instinto en su propio lenguaje. Nadie escarmienta en cabeza ajena; y tenemos que *hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho*» dice en el punto 6) así como de su función social como parte integrante de ese cine («Porque el *documento del proceso biológico emotivamente segmentado por el poeta, constituye la coacción menos dañosa, la influencia más apetecible*, cuando se trata de sembrar una sana conciencia en el pueblo» en el punto séptimo y final).

Unos presupuestos, en suma, que por esos mismos años hubiera suscrito el mismísimo Buñuel: la incitación a «excitar», «influir» y «coaccionar» la conciencia del pueblo partiendo de una estética nacionalista española capaz de aunar los «extremos de realismo y mística» es el mismo planteamiento que ya había aplicado Buñuel en *Las Hurdes-Tierra sin Pan* y que por las mismas fechas que Val-del-Omar llevan a cabo otros documentalistas como Carlos Velo y Fernando García Mantilla o incluso cineastas amateurs como los catalanes Domingo Giménez o Delmiro de Caralt y el madrileño Daniel Jorro,<sup>3</sup> todos ellos, al igual que Val del Omar, partidarios de la escritura fílmica soviética que había revolucionado el lenguaje cinematográfico a partir del conocimiento en los cine-clubs occidentales de las obras más clásicas de Eisenstein, Vertov, Dojchenko y Pudovkin.

Sin embargo, la particularidad más destacada de Val del Omar consiste en la radicalidad de su misticismo, radicalismo que le lleva incluso a establecer una analogía entre la imagen captada por los artefactos técnicos y la visión interior y sublimada que se tiene de la naturaleza, en una suerte de equivalencia platónica entre el Dios creador de todo y el Hombre que se expresa a través de *su* visión y de *su* cámara, es decir una visión integral, holística, unitaria, muy cercana a la mística hindú y al surrealismo más hispánico de (aparte Buñuel) un Dalí o un Giménez Caballero, y

que en su caso se manifestaría *malgré-lui* en una suerte de *surrealismo científico-técnico* que parte de la poetización de la materia y de la vida, pensamiento que hunde sus raíces tanto en las experiencias filotécnicas de los futuristas y en la «poesía de la máquina» del *cine-ojo* como en los planteamientos poéticos de Jean Epstein cuyo texto *Ciné Mystique*<sup>4</sup> (y por supuesto sus películas) a buen seguro conoció en su pionera estancia parisina de 1921.

<sup>3</sup> Javier Herrera, «La obra de Daniel Jorro anterior a la guerra civil. Fuentes documentales, bibliografía y filmografía». En José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores. Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial, 2002, pp. 121-148.

<sup>4</sup> Este texto se encuentra incluido en el libro de Epstein, *Bonjour Cinema* publicado en la Collection des Tracts de Editions de La Sirene en octubre de 1921, pp. 111-118. En la misma colección había publicado Epstein el año anterior *La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence*. No olvidemos que Buñuel aprenderá el oficio con Epstein a quien ayudará en *La Chute de la Maison Usher* de 1926.

# Algunas claves del *Tríptico elemental de España* de José Val del Omar

Gonzalo Sáenz de Buruaga



## 1. Poeta y tecnólogo del Arte del siglo xx

Fue precoz la educación de José Val del Omar en el arte y la técnica del cinema. A los 16 años, en 1921, divorciados sus padres en su Granada natal, ya andaba por París frecuentando el cine-club de Louis Delluc. En una publicación reciente<sup>1</sup> me he referido al grupo de jóvenes vanguardistas que agrupaba Delluc. Con alguno de ellos, concretamente con Marcel L'Herbier, Val del Omar mantuvo cordial amistad hasta finales de la década de los 50. La «música visual», imaginada por la feminista del grupo, Germaine Dulac, ha sido emparentada con las «cinegrafías» de Val del Omar, en un texto fundamental de Víctor Erice<sup>2</sup>.

En ese viaje iniciático a París, Val del Omar debió también conocer la eclosión del cine expresionista alemán y la ambición de transformación social del cinema soviético. Ambas fuentes están presentes en los documentales que rodó en los años 30 para las MISIONES PEDAGÓGICAS de la República, así como en las tres

<sup>1</sup> Instituto Cervantes, *Galaxia / The Galaxy of / Galaxie IVdO*, catálogos bilingües de las exposiciones y proyecciones en varias sedes del IC en el mundo, Madrid, 2002: 166-69.

<sup>2</sup> El texto de Víctor Erice, «El llanto de las máquinas», puede leerse en español, inglés y francés en los catálogos mencionados en la nota 1. En francés, también en la revista *Trafic*, París, n° 34, verano 2000, junto con el texto de Val del Omar «Mecanística del Cinema», y otro importante texto de Eugeni Bonet.



obras maestras agrupadas en su TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA de los años 50 y 60.

Pero antes de inscribirse en los afanes regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza, un Val del Omar de 24 años ya había presentado en Madrid sus pioneras ambiciones técnicas<sup>3</sup>: el objetivo de ángulo variable (que en 1945 la empresa norteamericana Zoomar patentaría como *zoom*), la pantalla cóncava, la imagen apanorámica y la iluminación «táctil». Esta ambición tecnológica, en el páramo hispánico de «que inventen ellos», no le abandonaría nunca y a ella dedicaría mucho más tiempo y energía que a sus creaciones artísticas.

Seguramente el periodo decisivo de formación de Val del Omar en el arte y la técnica cinematográfica está ligado a su experiencia en las MISIONES PEDAGÓGICAS, donde no sólo fue autor de centenares de fotografías sino también de unos cuarenta documentales casi todos desaparecidos en la Guerra Civil<sup>4</sup>. En las Misiones también era proyccionista de cine y de diapositivas así como montador y charlista en el MUSEO DEL PUEBLO, junto con otros jóvenes «misioneros» como Luis Cernuda, Rafael Dieste, Ramón Gaya, María y Matilde Moliner, Antonio Sánchez Barbudo, Cristóbal Simancas, Eduardo Vicente, María Zambrano y otros entusiastas de la labor que emprendiera el fundador de las Misiones, Don Manuel Bartolomé Cossío, «Primer Ciudadano de Honor de la República».

Si con las Misiones Pedagógicas Val del Omar pudo conocer —y amar— no sólo los pueblos y las gentes de España, sino también las interioridades de la óptica y mecánica de las cámaras fotográficas y cinematográficas, la fundación de Radio Mediterráneo en Valencia y sus experiencias en Radio Nacional de España y en los Estudios Cinematográficos Chamartín en Madrid, en la primera parte de la década de los 40, le llevan a un igualmente profundo conocimiento de la potencialidad expresiva del sonido: en 1942-43 crea la *Corporación del Fonema Hispánico* y en 1944 patenta uno de sus sistemas más originales, el sonido diafónico, inaugurando con su prototipo *Diáfono*, una de las experiencias de sinestesia más audaces de su tiempo, ya que apunta, a través del sonido, a una «acústica luminosa y táctil». De ahí derivaría la *TáctilVisión*, premiada en el Festival de Cannes de 1961 con FUEGO EN CASTILLA, y más tarde, el *Palpicolor* y el *Cromatacto*, que junto con el *Bi-Standard*, el *Desbordamiento Apanorámico de la Imagen*, el *Intermediate 16-35*, la *Óptica Biónica* y otras varias técnicas audiovisuales conforman una de las biografías más densas de la España posible.

<sup>3</sup> Entrevista en *La Pantalla*, Madrid, nº 40, 30 septiembre 1928.

<sup>4</sup> Un conjunto de exposiciones y proyecciones sobre José Val del Omar y las Misiones Pedagógicas tiene lugar en mayo-junio de 2003 en la sala Verónicas de la Comunidad Autónoma de Murcia. A partir de julio, se presentarán también en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Pero lo más substancial de todo este cúmulo de visiones (y audiovisiones) nace, firmemente, constantemente, no de una comezón de encontrar nuevos efectos especiales para enajenar al espectador, sino de una aproximación con el público a través de un impulso radicalmente poético alimentado, desde muy temprana edad, por una pléyade de escritores: primero, los poetas españoles más cercanos: su paisano Federico García Lorca; el poeta de Moguer, Juan Ramón Jiménez; su amigo de las Misiones, Rafael Dieste y su admirada Rosalía de Castro; y, sobre todo, su sempiterno maestro san Juan de la Cruz. A partir de esta cumbre universal, «Adelantado del tiempo libre» según Val del Omar, en los años 60 y 70, la inquietud poética de Val del Omar le lleva a derroteros cada vez más lejanos: a las visiones proféticas de William Blake, enseguida a Lao Tse, también a poetas islámicos como el murciano Ibn Arabí o el libanés Khalil Gibran; al final de su vida, cuando su hija María José y yo residíamos en Berkeley, nos pedía ensayos de astro-

física de Fritjof Capra, u obras recientes de Norman Brown, Alan Watts y otros exploradores del espíritu que, en Barcelona, estaba editando mi amigo el ingeniero-filósofo catalán-hindú Salvador Pániker.

De esta larga y continua inmersión poética, tenemos constancia precisa en la pequeña biblioteca de Val del Omar, en sus libros por él más leídos y roturados. A través de los subrayados, casi siempre en colores varios y anotaciones autógrafas, podemos inferir dónde bebía Val del Omar para crear una de las cumbres de poesía visual y sonora más consistentes del siglo XX. En esta ocasión, nos vamos a limitar al impacto que sus poetas españoles más admirados tuvieron en su obra más conocida, el TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA, rodado de 1953 a 1961, y completado con la reconstrucción de la última parte del TRÍPTICO, en 1965. Estrenada esta obra maestra en 1996, en Granada primero, y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid después, fue proyectada, de acuerdo con las instrucciones dejadas por su autor en orden anticronológico, es decir así:

1º ACARIÑO GALAICO (DE BARRO), 1961, 1981-82, 1995; 24'.

2º FUEGO EN CASTILLA (TÁCTIL-VISIÓN DEL PÁRAMO DEL ESPANTO), 1958-60; 17'.

3º AGUAESPEJO GRANADINO (LA GRAN SIGUIRIYA), 1953-55; 23'.

En consecuencia, en este artículo no rastreamos las influencias poéticas que ya existían en el primer periodo creativo de Val del Omar, en las MISIONES PEDAGÓGICAS. Aparte de la recuperación de ESTAMPAS 1932, efectuada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, las dos únicas obras que hemos conseguido recuperar de tal periodo, están ahora en proceso de digitalización y sonorización. La primera está constituida por tres documentales que rodó Val del Omar en los años 1934 y 1935, en las SEMANAS SANTAS DE LORCA, CARTAGENA Y MURCIA, así como en las FIESTAS DE PRIMAVERA DE MURCIA, con un total de 48' y que he agrupado bajo el título valdelomariano de FIESTAS CRISTIANAS / FIESTAS PROFANAS<sup>5</sup>. La segunda, VIBRACIÓN DE GRANADA, rodada en 1935 y estrenada en el cine Tívoli de Madrid el mismo año, mereció una crítica entusiasta del pionero de la crítica y la historiografía cinematográfica en España, Manuel Villegas López<sup>6</sup>. Lo impor-

<sup>5</sup> Unos primeros análisis de estos documentales y su recuperación pueden verse en el catálogo de la exposición *José Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, a celebrar en Murcia y en la Residencia de Estudiantes de Madrid, primavera-verano 2003.

<sup>6</sup> En su libro *Espectador de sombras*, Madrid, 1935: 21-22, Villegas López recoge su comentario, extensivo a otro documental de Val del Omar, *Santiago de Compostela*. (Véase el artículo de Javier Herrera en el catálogo mencionado en la nota 5).

tante a recalcar en este momento es que, tanto los documentales que Val del Omar hizo sobre las fiestas de Murcia como el de Granada, prefiguran el genio creador del autor en la etapa de madurez del TRÍPTICO. Ambas obras escapan a la tipología convencional del documental y apuntan a un cine poético, un cine radicalmente subjetivo, que sería constante en Val del Omar.

Pero si en estos filmes de la época de las MISIONES PEDAGÓGICAS, los poetas españoles que más influían en Val del Omar eran los mismos que en la época de creación del TRÍPTICO, en los años 50 y 60, —fundamentalmente, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y, más que ninguno, San Juan de la Cruz— en sus últimos años, Val del Omar ha volado más lejos: su panteísmo orientalista, su fascinación por la astrofísica, por la ausencia de gravedad y por otras utopías tecno-poéticas derivadas del comunismo de los 70, le llevan a lecturas que todavía es prematuro contrastar con las últimas experiencias valdelomarianas, con formatos y tecnologías múltiples, y que estamos recuperando bajo el título provisional de VAL DEL OMAR AUDIO-VISIONARIO.

## 2. Desde el Federico de la tierra...

Fue Federico García Lorca quien le orientó al fundador de las MISIONES PEDAGÓGICAS, Manuel B. Cossío, acaso en 1931, nada más ponerse en marcha esta primera experiencia civil de revolución cultural. Cossío, con 75 años, tenía una salud no muy buena. Un autógrafo de Val del Omar especifica que en su dormitorio le proyectó sus imágenes (debían ser las del primer microfilm escolar, creado por Val del



Omar) y Cossío le presentó a Antonio Machado. Poco antes de fallecer Cossío en 1935, Val del Omar le hace una fotografía emocionante que conservaría siempre entre sus pertenencias más íntimas<sup>7</sup>.

En la biblioteca de Val del Omar no he encontrado ninguna edición de obras del joven García Lorca de esa década de los 30. El libro más temprano es de 1944, POEMA DEL CANTE JONDO, publicado por Losada en Buenos Aires, cuando Lorca estaba prácticamente prohibido en España. Esta obra juvenil de Federico está bastante roturada por Val del Omar. Se detiene, por ejemplo, en «El peso de la siguiyria» y subraya aquello de:

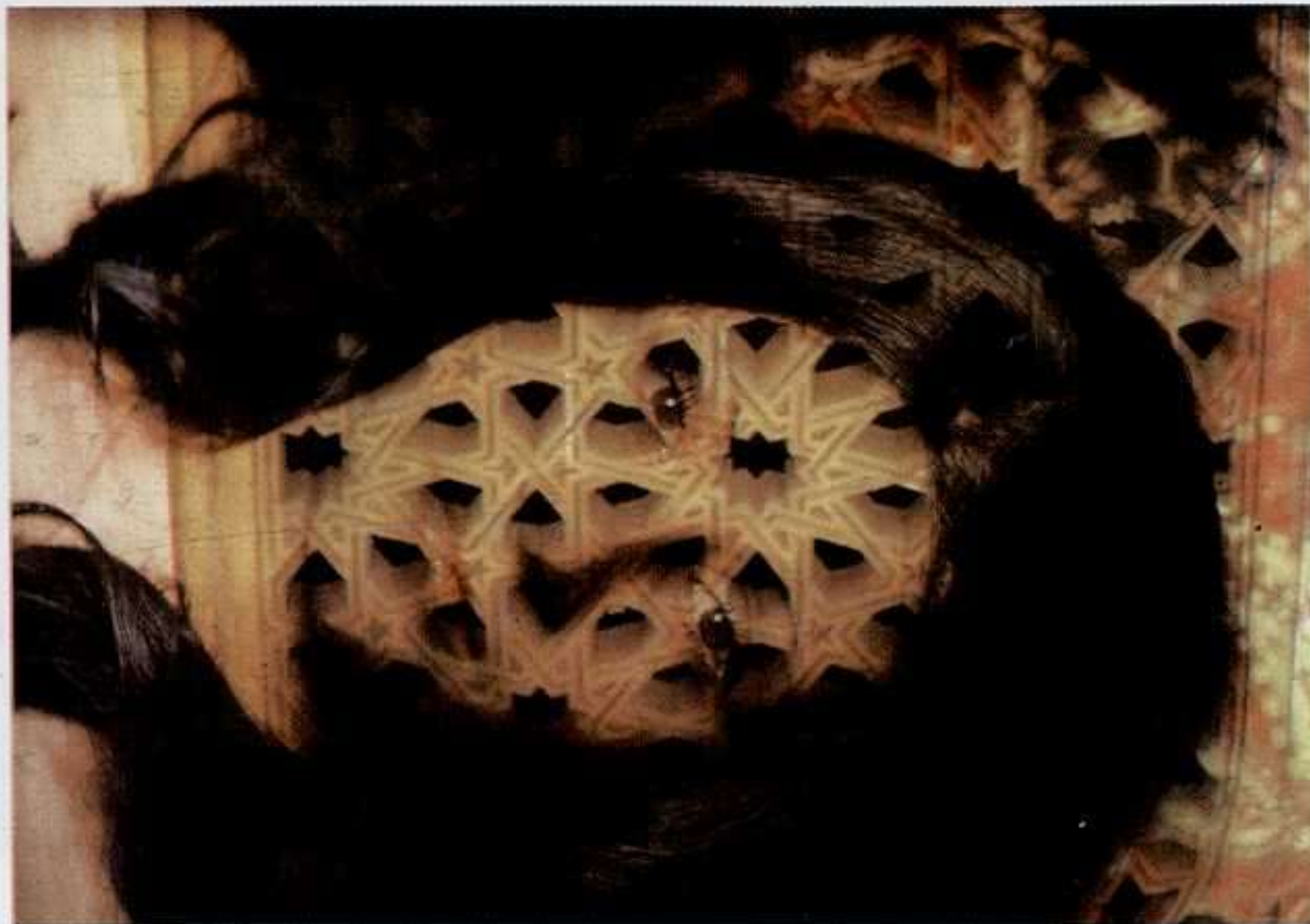
Tierra de luz,  
cielo de tierra.

Sospecho que Val del Omar amplificó esa estrofa en ésta otra, con resonancias de Juan de la Cruz y de los místicos sufíes:

El cielo está a los pies, corazón mío!  
en soledad sonora sumergido  
en cero gravedad, firme firmamento.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Reproducida en Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, *Val del Omar sin fin*, Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992: 66.

<sup>8</sup> José Val del Omar, *Tientos de erótica celeste*, uno de los tres volúmenes de *Val del Omar sin fin* (nota 7):32.



El LIBRO DE POEMAS de Federico, publicado en 1945 también por Losada, lo subraya Val del Omar en su 4ª edición, 1964, pero una estrofa del poema «Mañana» ya la había ampliado e incrustado Val del Omar diez años antes, con la voz de Teófilo Martínez, en su primer filme diafónico, AGUA-ESPEJO GRANADINO:

¡... pájaros sin alas  
perdidos entre hierbas!  
Oíd al Federico de la tierra.<sup>9</sup>

Entre las introducciones con que Val del Omar solía presentar los programas que presentaban sus películas, hay este párrafo que precede al filme granadino:

Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: Señor, dame oídos que entiendan a las aguas. Y ahora soy yo quien os pido que me los prestéis para oírlas. Porque no siendo el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y a veces oculto entre la yerba.

En el LIBRO DE POEMAS lorquiano encontramos subrayados por Val del Omar varios versos del poema «Manantial» de 1919, y enmarcada especialmente la estrofa que relaciona dos de los cuatro elementos consustanciales a la poética del TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA:

Mas yo siento en el agua  
Algo que me estremece... como un aire  
Que agita los ramajes de mi alma.

<sup>9</sup> Val del Omar me dijo alguna vez que el vocablo «Federico» se refiere también, popularmente, a un pájaro cantor. No lo he comprobado. Quizá algún lector de *Litoral* me pueda ilustrar al respecto.

Val del Omar se sentía completamente libre de transformar («batir» según su expresión) las citas de los autores que apreciaba. Por ejemplo, este párrafo de Lorca en su conferencia de 1933 sobre «Teoría y juego del duende»<sup>10</sup>:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan.

Val del Omar lo sintetiza, creo que más poéticamente, al comienzo de FUEGO EN CASTILLA, así :

En España, cada primavera  
viene la muerte  
y levanta las cortinas.

### 3. ...a Juan de la Cruz, a través de Juan Ramón.

Presiento que quien acercó a Val del Omar al poeta cumbre de la mística en castellano fue Juan Ramón Jiménez. En la obra de éste, OLVIDOS DE GRANADA, escrita en 1924 con ocasión de una visita a Granada acompañado de Federico García Lorca<sup>11</sup>, Val del Omar escribe en la página izquierda del título, un famoso aviso, ligeramente reducido:

« a la tarde  
te examinarán  
en amor»

San Juan de la Cruz

Este libro de breves ensayos de Juan Ramón, quien pretendió convertirlo en un libro poético sobre Granada, debió de ser conocido, al menos en parte, por Val del Omar antes de su publicación, seguramente en la época de las MISIONES PEDAGÓGICAS<sup>12</sup>, ya que la poética del agua que allí se incubaba se transluce en su película de 1935, VIBRACIÓN DE GRANADA, y específicamente en algunos de las voces que jalean a las aguas en AGUA-ESPEJO GRANADINO, veinte años más tarde :

...dejadlas huir, dejadlas !

Merece atención un hecho respecto al ejemplar de este libro de Juan Ramón que tenía Val del Omar: el poema «Generalife», dedicado a Isabel García Lorca, Val del Omar lo desgajó limpiamente (págs. 31-34) del conjunto del libro y lo introdujo en otro libro, el de Emilio García Gómez sobre IBN ZAMRAK. EL POETA DE LA ALHAMBRA (Patronato de la Alhambra, Grana-

da, 1975). Creo que más que un homenaje de Val del Omar a su amiga juvenil, Isabel, es una preparación del gran prólogo con que Val del Omar pretendía cerrar el TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA, con la palabra árabe OJALA, según su expresión. Al final del poema «Generalife», Val del Omar hace unos misteriosos punteados, que no subrayados, que me parecen indicativos de alguna de las secuencias musicales-cinematográficas que andaba buscando. En el mismo libro sobre Ibn Zamrak, Val del Omar introduce otros papeles, recortes, planos y fotos de la Alhambra, que expresan la fascinación que para él tenían los jardines del Palacio del Agua, donde se buscaba lo infame al mismo tiempo que el

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966: 115.

<sup>11</sup> En la biblioteca de Val del Omar, la edición de esta obra no es la primera, de la Universidad de Puerto Rico (1960), sino la de la Editorial «Padre Suárez», Granada, 1969.

<sup>12</sup> Luis Álvarez Santullano, secretario del Patronato de Misiones Pedagógicas, entregó a Juan Ramón Jiménez, cuando éste marchó a Puerto Rico, copias de algunos de los muchos documentales que rodó Val del Omar en las Misiones. Concretamente los correspondientes a Granada, Santiago de Compostela, Córdoba, Murcia y Semana Santa de Murcia (*Val del Omar sin fin*, 1992: 71). (Las gestiones que el entusiasmo de Miguel Aparicio ha efectuado en la Universidad de Puerto Rico y en la Sala Zenobia-Juan Ramón allí para recabar alguna de esas copias, han sido de momento infructuosas).

disfrute sensual de los elementos, la *pairidaeza*, música de sueño realizado<sup>13</sup>.

Aparte del pliego desgajado, Val del Omar subraya en ese libro de Juan Ramón sólo la carta que éste dirige a Teodoro García Laorta. Ya en el encabezamiento a esta carta, encontramos en cursiva una frase que Val del Omar subraya al final, pues apunta hacia la sinestesia de su teoría de la TáctilVisión:

Alhambra de «Mírame y... *tócame bien*».

Y en las primeras líneas de la carta:

«...tu secreta Granada, fina y fuerte, recojida y ancha, suma inmensa de *misticismo lento y delicada sensualidad*, ...»

Pero es en el libro más leído y releído por Val del Omar, y que estuvo hasta su muerte en su mesilla de noche, las POESÍA COMPLETAS de San Juan de la Cruz, edición, prólogo y notas de Pedro Salinas<sup>14</sup> donde Val del Omar hace un montaje significativo: recorta y pega en el envés de la cubier-

ta una fotocopia del poema de Juan Ramón «*La transparencia, dios, la transparencia*», subrayando sobre todo los elementos más sensuales de la última estrofa:

Eres la *gracia libre*,  
la *gloria del gustar*, la eterna simpatía,  
el gozo del temblor, la luminaria  
del clariver, *el fondo del amor*,  
el horizonte que no quita nada;  
la *transparencia*, dios, la *transparencia*,  
el uno al fin, dios ahora *sólito en lo uno mío*,  
en el mundo que yo por ti para ti he creado.

A este poema de Juan Ramón está dedicado así mismo uno de los sorprendentes collages que Val del Omar realizó en sus últimos años, integrando elementos tecnológicos de la física moderna con el rostro de San Juan<sup>15</sup>.

En el libro de uno de sus compañeros de las MISIONES, Antonio Sánchez Barbudo, sobre LA OBRA POÉTICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1981), Val del Omar, subraya, ya en los últimos meses de su vida, abundantes párrafos del análisis que Barbudo efectúa del misterioso libro de Juan Ramón ANIMAL DE FONDO, publicado por él mismo en 1949. Una pequeña hoja manuscrita por Val del Omar aparece pegada al principio del libro. Dice así:

el alma deseante  
del Dios deseado  
—  
el instante con sed de eternidad  
—  
y momento de gracia y luz  
ir y venir de fuera adentro  
y dentro afuera

*alma y mundo una sola cosa.*

dentro, desde su mortalidad  
(su tiempo limitado) se asomaba  
al Tiempo Absoluto  
su alma su molécula divina  
entraba en resonancia con el  
Todo envolvente asiento  
Dios. este asomarse a la  
rendija del milisegundo a la  
intuición a la iluminación<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Véase en *El signo del gorrión*, nº 7, invierno 1995, la selección de textos de Val del Omar hecha por Luis Marigómez, bajo el título *Pairidaeza*. (Recojida en G. Sáenz de Buruaga (coord.), *Ínsula Val del Omar*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental, Madrid, 1995: 94-99).

<sup>14</sup> San Juan de la Cruz, *Poesías completas. Versos comentados, Avisos y Sentencias. Cartas*, Signo, Madrid, 1936.

<sup>15</sup> Véanse las dos páginas sucesivas, con los collages dedicados a San Juan, «Adelantado del tiempo libre», y a Juan Ramón, en nuestra obra *Val del Omar sin fin*, Granada, 1992: 332-33.

<sup>16</sup> Además de en *Val del Omar sin fin* (1992) y en *Ínsula Val del Omar* (1995), he explorado más extensamente su cosmogonía panteísta en *Galaxia VdO*, Instituto Cervantes, Madrid, 2002, catálogos bilingües en español-inglés y español-francés.

Por supuesto, la edición de las POESÍAS de San Juan está más que subrayada por Val del Omar, incluyendo el propio prólogo de Pedro Salinas sobre el poeta de Fontiveros:

... Poesía apocalíptica, ...  
Amor y revelación son en ella la misma cosa.  
... pura llama en la que se logra la unidad poética absoluta.  
... sentimiento poético puro, de lirismo integrador, ...

Uno de los últimos Avisos o Sentencias, subrayado por Val del Omar en su edición más apreciada de las POESÍAS de San Juan, es el siguiente:

Al ardor de tu vuelo arde más, porque un amor enciende otro amor.

En el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más.

Y Val del Omar, de nuevo, transciende y amplifica al propio San Juan de la Cruz y, con su propia voz, finaliza el espanto del páramo, en FUEGO EN CASTILLA, con esta esperanza:

La muerte es  
solo una palabra  
que se queda atrás cuando se ama.  
El que ama, arde  
y el que arde  
vuela a la velocidad de la luz,  
porque amar es ...  
ser lo que se ama.

Otro libro muy roturado por Val del Omar es el del hermano de Federico, Francisco García Lorca, DE FRAY LUIS A SAN JUAN. LA ESCONDIRA SENDA (Editorial Castalia, Madrid, 1972). Este sutil ensayo que enlaza las tres cumbres poéticas de la lírica castellana —la lira profana de Garcilaso, la cristiana lira de fray Luis y la lira mística de San Juan— fue leído por Val del Omar en sus



últimos años, durante el periodo de su vida que hemos llamado «Noche oscura»<sup>17</sup>.

El análisis de Francisco García Lorca del CÁNTICO ESPIRITUAL y de sus relaciones con las dos versiones de fray Luis del CANTAR DE LOS CANTARES estimuló de manera notable abundantes borradores últimos de Val del Omar. Sus subrayados con rotulador verde (color del agua para él) y la recurrencia en la admiración de algunas estrofas hablan claramente del arrebato que por el CÁNTICO sintió Val del Omar toda su vida. Algunas de estas recurrencias merecen un análisis detallado que ahora sólo podemos señalar a modo de ejemplo (los números entre paréntesis se refieren a las páginas del ensayo de Francisco García Lorca):

<sup>17</sup> Ver *Val del Omar sin fin*, 1992: 311 y siguientes. En el prólogo a los Tientos de erótica celeste, Luis García Montero señala que San Juan es referencia inexcusable en los versos de Val del Omar y, de manera directa, en los poemas «Mil vuelos crucé de un vuelo» y «Noche de San Juan» pero le llama la atención, dentro de las alusiones y temas tradicionales, «el uso de un vocabulario moderno que incorpora a la experiencia mística el ozono, la electricidad, la cápsula, el láser, además del gusto por los juegos lingüísticos y las palabras descompuestas». (Esta imbricación valdelomariana de la tradición y la modernidad, es lo que hace a Salvador Pániker considerar a Val del Omar como prototipo del hombre postmoderno o, en su terminología, del hombre retroprogresivo. Ver el prólogo a *Ínsula Val del Omar*, 1995).

Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista ... (30-35, 41, 50, 58, 69)

Apártalos, amado,  
que voy de vuelo. (50, 109)

Corrientes aguas, puras, cristalinas ... (124, 126)

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados ...  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados! (49, 57 sobre todo, 58, 172)

Esta canción XI (del manuscrito de Sanlúcar) no sólo es de las más bellas del CÁNTICO sino de las más profundas, al enlazar la fuente con los ojos, tal como había sido entrevisto por fray Luis de León:

los ojos hechos fuente ... (152)

De este profundo enlace, recalcado por José Ángel Valente (1981) y Luce López-Baralt (1985), me hice eco en 1995<sup>18</sup>:

Para los sufíes sólo el Ojo de Agua puede ver el Agua. San Juan entrelaza el símbolo de la *fuentes* con el de los ojos, que se reflejan en las aguas plateadas.

En el fondo de la fuente y en el fondo de los ojos, *fuentes* y *ojos* resultan idénticos, seguramente porque en árabe la raíz *'ain* significa a la vez *ojo* y *fuentes*. En la tradición sufí: esencia, identidad, origen, fuente o agua manantial, ojo o también experiencia.

#### 4. Sin fin, por ahora

Explorar las anteriores profundidades de la mística islámica de San Juan y su reflejo en la mística de Val del Omar nos llevaría más allá del litoral: al mar de fondo del «Poeta del Cine» como calificó Manuel Villegas López a Val del Omar<sup>19</sup>, es decir a su Meca-Mística.

Quede para otra ocasión. Y también para otra ocasión y más espacio para las influencias que otros poetas españoles, principalmente Rosalía de Castro, tuvieron en la conformación de la obra que completó el TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA, ACARIÑO GALAICO (DE BARRO). En consecuencia, también en esta ocasión, quede Val del Omar sin fin.

Las imágenes que ilustran este artículo son montajes de diapositivas proyectados con los instrumentos de Val del Omar de Óptica Biónica en la Bienal de la Imagen en movimiento del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992.

<sup>18</sup> Ver «El ojo de agua, la Torre del Agua» en mi texto en *Ínsula Val del Omar* (1995: 162-64), a raíz de la republicación de ambas obras: la de José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991: 80-84, 169, y la de Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Hiperión, Madrid, 1990: 265-66.

<sup>19</sup> Manuel Villegas López, «Val del Omar, poeta del cine», *Ínsula*, n.º 184, Madrid, marzo 1962.



# El cine y la literatura de vanguardia en Europa

Antonio Jiménez Millán



En el último poema del libro *Cal y canto* (1929) de Rafael Alberti se encuentran estos versos tan conocidos:

*«Yo nací —¡respetadme!— con el cine,  
Bajo una red de cables y aviones,  
Cuando abolidas fueron las carrozas  
de los reyes y al auto subió el Papa.»*

Esta «Carta abierta» —así se llama el poema— es una declaración de modernidad estética que podían compartir muchos escritores de principios del siglo XX. También el poeta surrealista Robert Desnos habla, en un artículo de 1923, de «la generación que llega a la edad del cine»<sup>1</sup>, y el editorial del número monográfico que *La Gaceta Literaria* dedica al cine (octubre de 1928) comparte los mismos criterios: «Todos los jóvenes sentimos el cinema. Es nuestro. Él es un poco nosotros»<sup>2</sup>. Luis García Montero explica muy bien estas afinidades:

«La vanguardia surge como el proceso extremo de la modernidad, y allí estaba el cine, metáfora útil de su orgullo y su tragedia, a veces himno, a veces elegía. Invento joven, triunfo de la ciencia, novedad, el cine sirve como emblema feliz del futuro; pero

es al mismo tiempo la metáfora exacta de la imagen sin raíces, la prisa líquida, la sucesión de fragmentos, el recuerdo móvil de lo que ya no está, la existencia animada de las superficies. Es el género mejor definido ideológicamente para representar la modernidad.»<sup>3</sup>

### Cine, cubismo y nueva poesía

Junto a la novela de aventuras, el cine es una referencia imprescindible para entender la evolución de las vanguardias históricas en Europa. El nuevo arte sedujo, desde muy pronto, a pintores (Léger) y a escritores (Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars) que se movían en los círculos próximos al cubismo. Sin embargo, el primer movimiento de vanguardia que lanza un manifiesto específicamente dedicado a la cinematografía es el futurismo italiano; siete años después de la publicación del *Primer Manifiesto del Futurismo* aparece el *Primer Manifiesto de la Cinematografía Futurista* (*Italia Futurista*, nº 9, 11 de diciembre de 1916), firmado por F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settemelli, A. Ginna, G. Balla y R. Chiti. En su afán por conseguir una expresión literaria y artística que estuviese a tono con los descubrimientos científicos y los avances de la tecnología, los futuristas prestan especial atención a un arte que condensa el espíritu de los nuevos tiempos y carece de tradición, de pasado. Por eso, no aceptan la sumisión del cine al teatro:

«El cinematógrafo es un arte de por sí. Por consiguiente no debe copiar jamás al teatro. El cinematógrafo siendo (*sic*) esencialmente visual, tiene que realizar la misma evolución que la pintura: apartarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne (...) ES NECESARIO LIBERAR AL CINEMATÓGRAFO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN y hacer de él el instrumento ideal de un nuevo arte, inmensamente más vasto y ágil que todos los demás.»<sup>4</sup>

El manifiesto proclama la total autonomía del lenguaje cinematográfico y concibe, a partir de él, un proyecto de síntesis de las artes: «En el filme futurista ten-

<sup>1</sup> Robert Desnos, *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966, p. 95.

<sup>2</sup> Ver Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, en especial el capítulo VIII: «La Gaceta Literaria y el cine».

<sup>3</sup> Luis García Montero, «El cine y la mirada moderna», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 389.

<sup>4</sup> Recogido en F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 180.



drán cabida como medios de expresión los elementos más variados: desde el fragmento de la vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad; desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos. Será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada.» Pero, igual que ocurre con otras manifestaciones artísticas (a excepción de la pintura), los textos programáticos futuristas plantean unas expectativas mucho más ambiciosas de lo que, finalmente, se lleva a la práctica. Apenas tres films pueden calificarse como futuristas, todos ellos realizados en 1916: *Vita futurista*, de Arnaldo Ginanni, en colaboración con Giacomo Balla; *Perfido incanto* y *Thais*, de Giulio Bragaglia y Enrico Prampolini.

¿Se podría hablar de una cinematografía cubista? En 1975, Standisch Lawder publicó un ensayo con el título *The Cubist Cinema* (New York University Press), en la línea de los estudios consagrados al cine surrealista (Ado Kyrou, Odette y Alain Virmaux). Y sin embargo, el adjetivo «cubista» resulta difícil de aplicar al cine tanto como a la literatura. Mejor sería decir que existe una confluencia de intenciones y procedimientos, una nueva mirada que se proyecta a través de distintos modos expresivos. Francis Vanoye sugiere que tal vez el cine modificase, desde un principio, la mirada de los pintores<sup>5</sup>. El hecho es que la pintura cubista atiende a los puntos de vista insólitos, a los efectos especiales que dan vida a los objetos; se trata, en el fondo, de una nueva consideración del espacio, asumida también por directores de cine como Gance, L'Herbier y Epstein a principios de la década de los veinte. La fragmentación, la yuxtaposición de temas según los ángulos, el uso de perspectivas diferentes y la reconstrucción sintética de objetos y paisajes son técnicas visibles en la pintura y en el cine: para Louis Delluc, «el cine es pintura en movimiento»<sup>6</sup>, y algunos pintores como Léger o Survage se acercan con especial interés al ámbito del cine. Fernand Léger, que ya había advertido sobre la inutilidad de ciertos géneros pictóricos

ante la presencia del cine, realiza en 1924 una película, *Le Ballet mécanique*, en colaboración con los fotógrafos Dudley Murphy y Man Ray y el compositor George Antheil. El pintor ruso Léopold Survage, que vivía en París desde 1908, abordó un experimento que intentaba fundir pintura y cine, el *Rythme coloré* («Ritmo coloreado», 1914-1917), consistente en una secuencia de imágenes destinadas a la filmación. Survage explica así su proyecto: «El elemento fundamental de mi arte dinámico es la forma visual coloreada, que cumple una función análoga al del sonido en la música. Este elemento está determinado por tres factores. 1º) La forma visual propiamente dicha (abstracta); 2º) el ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones de esta forma; 3º) el color.»<sup>7</sup> El estallido de la guerra impidió que la productora Gaumont llevara a cabo la realización del «Ritmo coloreado» de Survage, que contaba con el respaldo de Apollinaire.

<sup>5</sup> Francis Vanoye, «Ciné-cubisme», en *Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982 («Cubisme et littérature»), pp. 81-87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>7</sup> Ver F. Vanoye, *loc. cit.*, p. 84, y Serge Fauchereau, «D'un art populaire», *Europe*, n° 638-639, pp. 77-78.

FRANCIS BACON



Fue precisamente el autor de *Caligramas* uno de los primeros escritores que se entusiasmaron con el cine. Guillaume Apollinaire considera al cine como el verdadero arte de masas del siglo XX, un arte en el que el pueblo verá satisfecho su gusto por la épica: «El que proyecta un film juega hoy el papel del juglar de antaño. El poeta épico se expresará por medio del cine, y en una época en la que se unirán todas las artes, el músico desempeñará también su papel para acompañar las frases líricas de quien recite»<sup>8</sup>. Punto de encuentro de diversas técnicas artísticas, el cine llegará incluso a sustituir al libro, lo que no impide, según Apollinaire, que los poetas intervengan en él y se apro-

vechen de ese «gran libro de imágenes» para alcanzar «una libertad desconocida hasta el presente»<sup>9</sup>. Apollinaire escribe, junto a André Billy, el guión *La Bréhatine* (1916-1917), y en su libro *Il y a*, de publicación póstuma, figura el poema «Avant le cinéma» («Antes del cine»), que fue traducido por Rafael Cansinos-Aséns en la revista *Grecia*:

«Y luego esta noche nos iremos  
al cinema...»<sup>10</sup>

El título del poema, publicado por primera vez en la revista *Nord-Sud* (abril de 1917), ya establece un antes y un después a partir de la aparición del cine. Con la alusión irónica a los «viejos profesores de provincias», Apollinaire deja bien claro que el nuevo arte no puede ser entendido por instituciones obsoletas: es lo más opuesto a cualquier forma de academicismo, se ajusta perfectamente a la imagen de la modernidad que sustenta a las vanguardias históricas y, dentro de ellas, aporta una técnica idónea para producir esos efectos de simultaneidad que interesaban tanto a Apollinaire o Cendrars como a Robert y Sonia Delaunay o Fernand Léger. En un texto modélico para el análisis de las nuevas tendencias y de su repercusión en nuestro país, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Guillermo de Torre insistía en este aspecto:

«Y he ahí otro punto de contacto del cinema con la novísima lírica: su velocidad y la superposición ilusoria de planos que engendra, parecidos al *simultaneísmo visual* del poema elíptico»<sup>11</sup>.

Buen conocedor de la poesía francesa moderna (recuérdese su ensayo posterior *Apollinaire y las teorías del cubismo*, 1967), Guillermo de Torre tiene muy presente la experimentación lingüística y tipográfica de las vanguardias (caligramas, *collages* textuales, poemas-conversación) a la hora de establecer relaciones con el lenguaje cinematográfico, algo que también ocurrirá con el libro de Jean Epstein *La Poésie d'aujourd'hui*, al que nos referiremos después. El propio Guillermo de Torre traduce para la revista *Grecia*

<sup>8</sup> Guillaume Apollinaire, «Les tendances nouvelles», en *SIC*, n.º 8-10, 1916. Utilizamos la reedición de *SIC* en París, Éditions Jean-Michel Place, 1980 (el texto de Apollinaire, en pp. 58-59).

<sup>9</sup> G. Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les Poètes* (1917), en *Oeuvres Complètes*, IV, París, 1965-1966, p. 901.

<sup>10</sup> *Grecia*, n.º XII, abril de 1919, p. 11. Hay reedición facsímil de la revista en el Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998. Véase el trabajo de Laureano Núñez García «El elemento cinematográfico en la revista *Grecia*», en *Ludus*, op. cit., pp. 415-429.

<sup>11</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 388 (reeditado en Sevilla, Renacimiento, 2001).



una serie de poemas de Max Jacob bajo el título «Poema en forma de hilo enredado». «Preferimos el cine», había escrito Max Jacob en un texto de 1914, «Printemps et cinématographe mêlés», que apareció en *Les Soirées de Paris*. El estilo coloquial de Max Jacob se ciñe perfectamente a las secuencias cinematográficas y concede más importancia al ritmo que a los argumentos, como observamos en la versión de Guillermo de Torre: «El instructor tiene una gran figura. Héme aquí en la campiña. Hay dos/ hombres que contemplan brillar l faro./ «En fin, veamos», me dice el instructor. Id a tomar notas, mientras/ el cinematógrafo continúa./ —¿Notas? ¿Qué he de escribir? ¿El argumento de los films?/ —¡No! Condensaréis el ritmo del cinema, y el del granizo, y también/ la risa de los que asisten al entierro de la vieja cortesana para tener/ idea del purgatorio.»<sup>12</sup>

En los últimos años de la Primera Guerra Mundial, las revistas literarias de vanguardia dedican bastante atención al cine. Mientras *Nord-Sud* recoge el poema ya citado de Apollinaire y algún texto crítico de Pierre Reverdy («Cinématographe», n.º 16, octubre de 1918), *SIC* publica un «primer estudio de drama cinematográfico», 2 + 1 = 2, escrito por el director de la revista, el poeta y dramaturgo Pierre Albert-Birot, y, en enero de 1918, los «Poemas cinematográficos» de Philippe Soupault, el primero de los cuales se titula «Indifférence». Se trata de breves textos en prosa que construyen verdaderos escenarios, y los personajes se desplazan como si una cámara los estuviera filmando:

«Entro en un bar.

Apoyado en la barra, veo a un cliente sentado solo ante una mesa, miro su brazo, después su mano y finalmente sus dedos, que se agarran al vaso.

El cliente se levanta y sale: lo sigo y lo adelanto en el momento en que llega un coche a

toda velocidad. Me paro, me cierro la chaqueta y sigo al coche, al que puedo saltar y cuyo volante cojo después de haber derribado al conductor.

Pero el auto da contra un muro que se aparta ante él y yo me paro, al fin,

delante de un bar. Apoyándome en la barra, veo a un

cliente que reconozco

y miro su brazo, su mano y sus dedos que se agarran al brazo.»<sup>13</sup>

En el libro *Rose des Vents* (1919), Soupault incluye el poema «Cinéma-Palace» junto a otros que versan sobre el jazz, las ciudades y los viajes: «El viento acaricia los carteles/ Nada/ la cajera es de porcelana/ / La pantalla/ el director de orquesta automático dirige la pianola/ hay disparos/ aplausos...»<sup>14</sup> La poesía trata de reflejar, como vemos, esa vertiginosa sucesión de imágenes que exige un nuevo ritmo, una nueva mirada. Muy pronto se incorporan también los actores como protagonistas literarios, y el primero que ejerce una auténtica fascinación es Charlie Chaplin. Louis Aragon le dedica dos poemas en su primer libro, *Feu de joie* (1920), «Charlot sentimental» y «Charlot mystique» («EL ASCENSOR descendía perdido el resuello/ y la escalera subía siempre/ Esa señora no oye los discursos...»)<sup>15</sup>

<sup>12</sup> *Grecia*, n.º XVI, mayo de 1919, p. 22.

<sup>13</sup> Philippe Soupault, *Georgia. Épitaphes. Chansons*, Paris, Gallimard, 1984, p. 12 (texto citado en el prólogo de Serge Fauchereau).

<sup>14</sup> Philippe Soupault, *op. cit.*, p. 46.

<sup>15</sup> Louis Aragon, *Le mouvement perpétuel*, precedé de *Feu de joie*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31.

Algunos escritores intentan llegar más lejos en el ámbito del cine, como es el caso de Blaise Cendrars. Suficientemente reconocido en los círculos literarios de vanguardia por sus célebres poemas *Les Pâques à New York* y *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, magníficamente ilustrado este último por Sonia Delaunay, Cendrars aborda en 1917 un guión cinematográfico que lleva el curioso título *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* (Notre-Dame), síntesis de los temas que más interesaban en la época del cubismo: las máquinas, el arte primitivo, la publicidad, el circo, las teorías científicas y místicas, con un aire de ciencia-ficción (marcianos incluidos) que recuerda, en parte, a H. G. Wells. No llegó a rodarse como película, aunque sí se editó en libro con ilustraciones de Léger; por sus características, es un antecedente

muy claro de textos como *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca, otro guión que no llegó a realizarse en su momento. De 1917 a 1923, Cendrars dedica al cine gran parte de su actividad; en *L'ABC du cinéma* (1919) escribe:

«A ritmo acelerado, la vida de las flores es shakespiriana; todo el clasicismo se muestra en el desarrollo de un biceps al ralentí. En la pantalla, el menor esfuerzo se vuelve doloroso, musical, y los insectos y los microbios se parecen a nuestros contemporáneos más ilustres. Eternidad de lo efímero. Gigantismo. Se le atribuye un valor estético desconocido hasta ahora.»<sup>16</sup>

Y en *Aujourd'hui*:

«Los últimos resultados de las ciencias exactas, la guerra mundial, la teoría de la relatividad, las convulsiones políticas, todo hace prever que nos encaminamos hacia una nueva síntesis del espíritu humano y que una nueva raza de hombres está a punto de surgir. Su lenguaje será el cine.»<sup>17</sup>

En el otoño de 1918, Cendrars actúa como figurante en la película antibelicista *J'Accuse*, de Abel Gance, quien lo nombra ayudante de dirección; tres años después colabora con Gance en el rodaje de *La Roue* y le sugiere que sea Arthur Honneger el compositor del acompañamiento musical (es difícil hablar de «banda sonora» en esta época) de la película. Finalmente, en Roma, Cendrars filma *La Vénus Noire* (1923), con la bailarina hindú Nourga como protagonista, rodeada de animales del zoológico. Esa fascinación por el cine, reflejada luego en los artículos de *Hollywood, la meque du cinéma* (1936), deja también su huella en los poemas viajeros de *Kodak (Documentaire)*.

### El relato vanguardista y el cine: Louis Aragon

Novela en clave sobre una época y un determinado ambiente intelectual y artístico, *Aniceto o el panorama* (1921), de Louis Aragon, continúa la tradición del relato de aventuras, adaptado al contexto vanguardista, y recoge las primeras influencias cinematográfi-

<sup>16</sup> Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926, pp. 10-11 (traducción de A.J.M.). Del mismo autor, *Hollywood, la meque du cinema*, Paris, Grasset, 1936 (traducción española, *Hollywood, la meca del cine*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1989).

<sup>17</sup> Véase Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars. L'or d'un poète*, Paris, Gallimard, 1996, esp. pp. 49-54; Louis Parrot, *Blaise Cendrars*, Paris, Seghers, 1948 (reedición, 1993).



cas<sup>18</sup>. Es el tiempo de los primeros *westerns*, de las primeras películas cómicas, de los folletines que se hicieron célebres. Después de Chaplin y Feuillade vendrían L'Herbier, Gance, Epstein, que iban a relacionar de nuevo poesía y cine, y surgirían publicaciones especializadas como *Le Film*, dirigida por Louis Delluc. En septiembre de 1919, Aragon publica en esta revista un artículo que se titula «Du décor» («Sobre el decorado»), en el que celebra el poder de transfiguración del cine, sus técnicas de «reducción de campo», según las cuales una película «puede restringir a su gusto el campo objetivo para intensificar la acción», y su carácter de *poesía visual*. Casi un año después, en las páginas de *Littérature* (nº 4, junio de 1919), Aragon expresa un entusiasmo por el cine que es compartido por muchos escritores cercanos a él: «Amigos míos, el opio, los vicios vergonzosos, el órgano de licores están pasados de moda: nosotros hemos inventado el cine». Aragon cree que el cine debe distanciarse de la realidad tanto como de los procedimientos del teatro y elogia al cine americano, destacando especialmente a Chaplin.

No es de extrañar, pues, que el nuevo arte tuviera una influencia bien visible en sus escritos: ya hemos visto cómo *Feu de joie* recoge poemas directamente inspirados en figuras o secuencias del cine (los dos dedicados a Charlot y «Soifs de l'Ouest»); en *Aniceto o el panorama*, el protagonista hace una comparación entre cine y teatro mientras contempla, junto con Baptiste Ajamais (el personaje que representa a André Breton), las escenas de un serial de Pearl White. El teatro está desfasado, puesto que su única materia es la moral y «nuestra época apenas puede interesarse por la moral»; el cine, en cambio, se ha convertido en el espectáculo «que conviene a nuestro siglo», al centrarse en los gestos y en la acción, prescindiendo de la psicología y de los métodos tradicionales del realismo. Estas afirmaciones dan lugar a un enfrentamiento entre Anicet y Baptiste, cuya opinión sobre el cine no es nada favorable; Baptiste Ajamais/ A. Breton reprocha a su amigo que busque en el cine un lirismo falso y convencional:

«Buscas en él los elementos de este lirismo del azar, el espectáculo de una acción intensa que tú te haces la ilusión de culminar... entrando a formar parte de la escuela más funesta de la inacción que hay en el mundo» (cap. VI).

Fue Ernst-Robert Curtius el primero en señalar la influencia del cine en Aniceto o el panorama<sup>19</sup>. Los encuentros del protagonista se parecen a los que se multiplican en el cine mudo de la época, cine de *seriales*, como *Les Vampires*, sobre el que Aragon escribe un texto muy revelador:

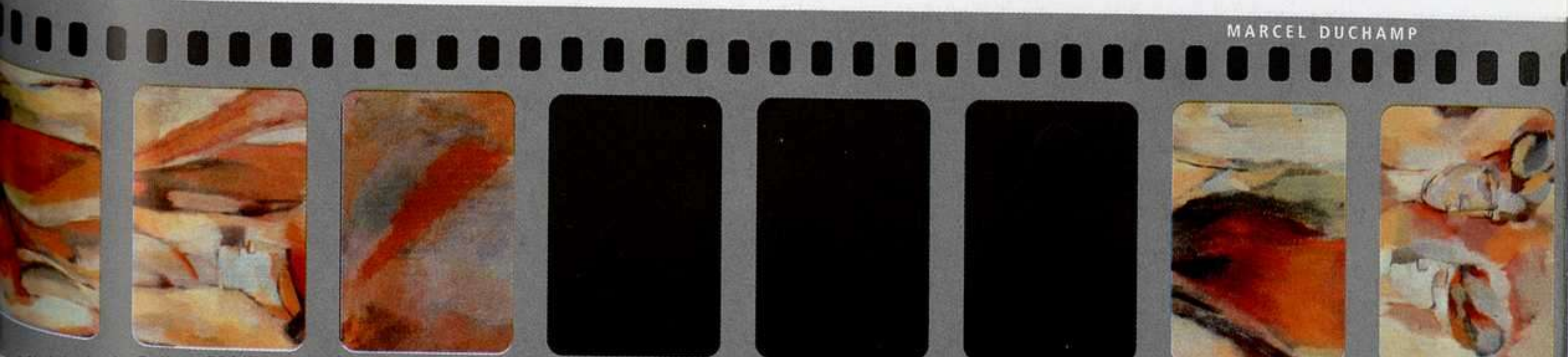
«Nos atraía todo aquello de lo que nos privaba una moral impuesta, el lujo, las fiestas, la orquesta de los vicios, la imagen de la mujer convertida en heroína, sagrada aventurera. Hay un documento preciso de este estado de espíritu... La idea que toda una generación se hizo del mundo *se forma en el cine* y una película la resume, un folletín. Una juventud cayó enamorada de Musidora en *Les Vampires*.»<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Louis Aragon, *Aniceto o el panorama, novela*, edición de Antonio Jiménez Millán, Madrid, Cátedra, Colección «Letras Universales», 1989. Todas las anotaciones de página remiten a esta edición.

<sup>19</sup> E. R. Curtius, «Louis Aragon», en *La Revue Nouvelle*, nº 14, 15 de enero de 1926.

<sup>20</sup> «Les Vampires», texto perteneciente a la colección Jacques Doucet; citado por Roger Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 25-26.

MARCEL DUCHAMP



Louis Feuillade, realizador de *Les Vampires*, lanzó la película a mediados de 1915, en diez episodios basados en relatos del novelista Georges Meirs, que habían sido publicados por entregas. Feuillade había llevado a la pantalla la serie *Fantômas*, que sorprendió a Picasso, Apollinaire y Max Jacob por su violencia. Robert Desnos escribió este poema en homenaje a la película:

«Alargando su sombra  
inmensa  
Sobre el mundo y sobre París,  
¿Quién es ese espectro gris  
Que surge en el silencio?  
¿Serás tú, Fantomas,  
Erguido sobre los tejados?»<sup>21</sup>

En *Les Vampires* la fantasía va más lejos: la actriz Musidora, en el papel de Irma Vep, es rescatada del barco que le conducía a prisión por el «Gran Vampiro», que utiliza un enorme cañón eléctrico cuyo montaje tiene lugar en una habitación de hotel. Musidora ejerció una auténtica fascinación sobre el grupo de escritores jóvenes:

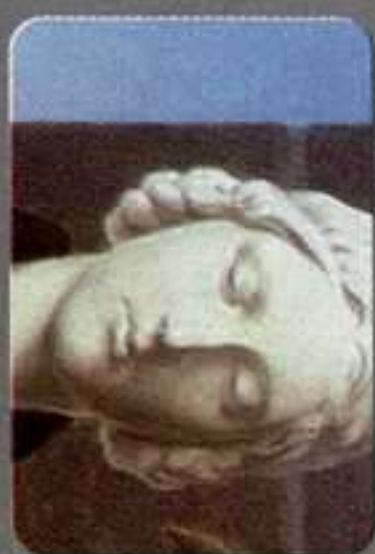
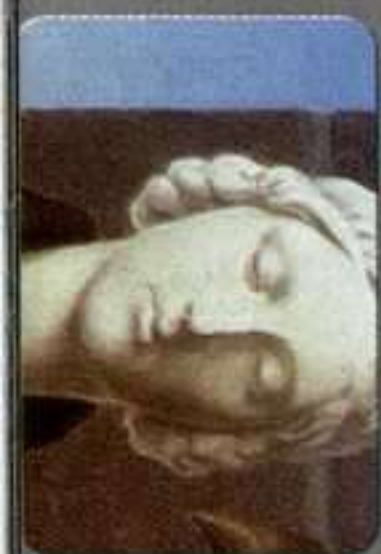
«A esta magia, a esta atracción se añadía el encanto de una gran revelación sexual.

<sup>21</sup> Citado por Emilio Sanz de Soto, «Los surrealistas y el cine», en A. Bonet Correa (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 96.

Hay una idea de la voluptuosidad que nos pertenece y que nos llegó a través de las luces, entre las imágenes de asesinato y estafa...»

Ese «maillot negro como los que se ven en el cine» que se nombra en el capítulo VIII de *Aniceto o el panorama* es, precisamente, el que llevaba Musidora en *Les Vampires*. Mirabelle, la protagonista principal de la novela, quizá debe alguno de sus rasgos a esta actriz. Mientras que los personajes femeninos de las novelas de André Breton (*Nadja*) y de Michel Leiris (*Aurora*) tienen la referencia lejana de la figura de Aurelia — Gérard de Nerval será una de las recuperaciones más notables del surrealismo—, el carácter y la misma historia de Mirabelle se relacionan mucho más con los folletines de aventuras y con el cine. Es una mezcla de mujer fatal («esas grandes tigresas que muestran sus dientes, estirando sus retráctiles garras y cuya carne era más oscura que el deseo. Ellas respiraban el lujo...») y vampiresa cinematográfica. La boda de Mirabelle y Pedro Gonzales es conocida por Aniceto y Baptiste a través de la pantalla, «donde pasaban las novedades de la semana». Inmediatamente después, se identifica tanto con uno de los personajes que por un momento no sabe si se encuentra ante una pantalla o ante un espejo. La historia de Pedro Gonzales, narrada también en una película (cap. X), se ajusta a los esquemas del género melodramático (infancia miserable, emigración, fortuna después de muchas privaciones), exactamente igual que la de Mirabelle (una casa de citas en Marsella, la maternidad frustrada y, al fin, el matrimonio con un hombre adinerado).

Abundan en la novela de Louis Aragon los personajes directamente inspirados en el cine. El primero es, obviamente, Pol, reflejo de Charlie Chaplin, a quien acompañan dos figuras clásicas en sus primeros films: el patrón huraño, representado por Boulard, dueño del café donde sirve Pol, y la muchacha desgraciada, que es Trainée (literalmente, «arrastrada»). El marqués Della Robbia se asemeja a uno de esos espías internacionales que popularizó el cine policiaco, del que procede también Nick Carter, el detective americano pro-





tagonista de un cortometraje de 1908, muy célebre por aquellos años. Por su parte, Harry James (Jacques Vaché) se convierte en un héroe moderno que empuja a los protagonistas de las películas de aventuras. Aragon conocía las cartas de Vaché a Breton; en una de ellas (14 de noviembre de 1918), Vaché se ve a sí mismo como un héroe de cine:

«Saldré de la guerra dulcemente chocho, puede que como uno de esos espléndidos tontos de pueblo (y lo deseo)...o bien... ¡qué película haría! —Con automóviles locos, ¿sabes?, puentes que se derrumban, y manos mayúsculas que rampan por la pantalla hacia ¡qué documento! (...) Y además, Charlie, naturalmente, que hace un rictus, con las pupilas apacibles (...) También seré trampero, o ladrón, o buscador, o cazador, o minero, o sondeador —Bar de Arizona (whisky-Gin and Mixed?), y bellos bosques explotables y, ¿sabes?, esos bellos pantalones de montar con pistola ametralladora... Todo eso acabará con un incendio, te lo digo, o en un salón, riqueza hecha.»

En esa misma carta, Vaché hace referencia al texto de Aragon, «Du décor»: «He leído el artículo (en *Le Film*) sobre el cine, de L. A., con el mayor placer que puedo, por el momento»<sup>22</sup>. A propósito de *Aniceto o el panorama*, Yvette Gindine ha destacado la incorporación de técnicas cinematográficas a los procedimientos narrativos: transiciones elípticas, retorno al pasado, dilatación o reducción del tiempo... Por otra parte, la pantalla se asimila a una página y los protagonistas se convierten en espectadores (cap. VII); la multiplicidad de puntos de vista sobre un paisaje se compara a la técnica de sobreimpresión fotográfica («Los cuatro conversadores no observaron el paisaje desde el mismo punto de vista, de tal forma que un espectador imparcial que no hubiera sabido escoger entre sus cuatro visiones no habría obtenido de la escena más que una fotografía embrollada por la superposición de clisés» [cap. IV]). El subtítulo «panorama» podría relacionarse también con la visión simultánea que ofrece la pantalla de cine<sup>23</sup>.

## De la literatura al cine: Jean Epstein

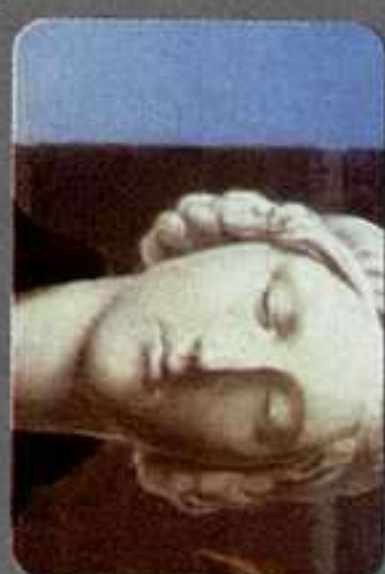
En 1921 también aparece un libro de gran interés para estudiar las relaciones entre cine y literatura: es el ensayo de Jean Epstein *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état de l'intelligence*, publicado por Éditions La Sirène y dedicado a Blaise Cendrars. Se trata de una reflexión —casi podíamos decir un primer balance— acerca de las direcciones que había tomado la nueva literatura. La primera de las tres secciones en que se divide el libro está dedicada al análisis de la *subliteratura*: el folletín, el melodrama sentimental, los *best-sellers* de aquel tiempo, aceptados por una mayoría deseosa de entrever la felicidad en una época inestable y sembrada de amenazas: «La literatura popular procura olvidar un malestar cada vez más vivo (...) El relato de una desdicha será soportado mejor por un hombre feliz que por uno desgraciado»<sup>24</sup>. Como alternativa,

<sup>22</sup> Jacques Vaché, *Cartas de guerra*, Barcelona, Anagrama, 1974, pp. 65-66.

<sup>23</sup> Yvette Gindine, *Aragon, prosateur surréaliste*, Gèneve, Droz, 1966, p. 21.

<sup>24</sup> Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état de l'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921 (traducción española en Buenos Aires, J. Samet editor, s/f; las anotaciones de página remiten a esta edición).

RENÉ MAGRITTE



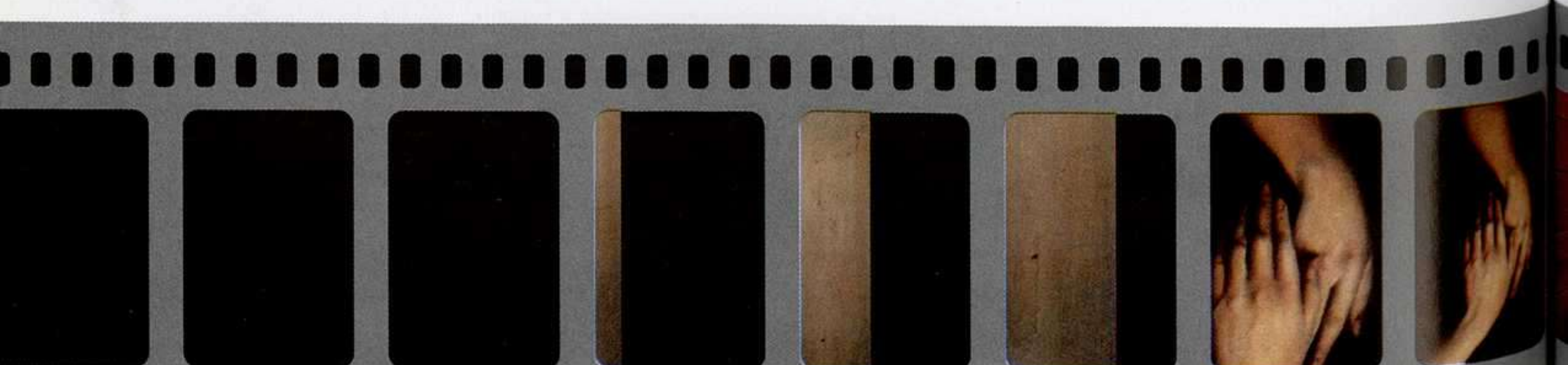
la literatura escrita desde y para una élite busca siempre la novedad que supere el declive de una estética ya demasiado conocida; Epstein cita a Baudelaire («Le beau c'est l'étonnant») y, en esa línea, distingue entre una belleza clásica y otra moderna: «Si en una literatura se suprimiese lo que contiene siempre de clásico, veríase que se la ha disminuido. En este sentido, el clasicismo, aunque disfrazado, sobrevive entre nosotros.» (p. 35)

La observación me parece bastante acertada, sobre todo si pensamos en la obra de Apollinaire y en su dialéctica entre orden y aventura, e incluso en Jarry, con toda su reconocida herencia de Rabelais. En la conservación de lo clásico, la memoria desempeña un papel fundamental. No hay nada que temer, dice Epstein, del valor emocional del recuerdo: «Un hecho de la vida real es tanto más capaz de provocar una emoción estética, cuanto más tenga de recuerdo o lleve tras de sí un número más grande de hechos de memoria» (*ibid.*)

La segunda parte del ensayo, la más extensa, se ocupa de la literatura reciente y de sus procedimientos más usuales: rimas, metáforas, ritmos, alegorías. La imagen en la poesía moderna tiende a la desmesura, al exceso, porque, según

Epstein, es la única forma de captar la sensibilidad *gastada*, excesivamente *civilizada* —y poco propicia al asombro— del lector. Ello explicaría también la tendencia a la deformación, a la caricatura, al esquema, visible en los textos de Cocteau y Cendrars que Epstein cita como ejemplos. Nos encontramos aquí con una idea central en todo el ensayo: la «fatiga intelectual» propia de la civilización moderna está en la base de la nueva literatura (cabría recordar que Epstein había sido estudiante de Medicina y se basaba, frecuentemente, en estudios de psicología y neurología, lo que le valió el marbete de «teósofo bergsoniano»). Sin embargo, esquematización no implica sencillez. Los autores modernos «exigen de parte del lector un importante trabajo intelectual complementario» (p. 47) y no todos se encuentran dispuestos a realizarlo. Es, quizá, el mayor reto de una literatura entendida como juego de significantes que tienden a crear nuevas relaciones, pues los escritores, y fundamentalmente los poetas, «han llegado, con toda lógica, por cierto, a no considerar el vocablo sino sus capacidades de asociación, sentido y sonido, sus posibilidades de juegos intelectuales, de símbolos y hasta de retruécanos. La palabra no es ya la designación de un objeto precioso: por el contrario, es una especie de trampa, lo más amplia posible, *destinada a unir las imágenes más divergentes*» (p. 52, subrayados de Epstein). No estamos lejos de la definición de la imagen que había formulado Reverdy en *Nord-Sud*.

Epstein describe certeramente algunas características de la poesía moderna. La *prisa* de las grandes ciudades se corresponde con un estilo entrecortado, rápido, que llega a imitar con frecuencia el tono y el ritmo de las conversaciones y así produce un efecto de espontaneidad; la precisión y la brevedad de las descripciones sustituye a la morosidad narrativa y al interés por la psicología, desplazadas por una «retórica de la repetición»; la ciencia, convertida en la religión de nuestro tiempo, ha aportado nuevas posibilidades estéticas, aunque los escritores no vean en ella una escala hacia el paraíso. Epstein cita ahora *Profond aujourd'hui* de Cendrars: «Todo cambia de proporción, de ángulo, de



aspecto» (p. 71). Ninguna regla parece tener valor y «*lo inverosímil es acogido con los brazos abiertos*», porque la literatura ya no describe hechos y causas, sino que refleja un mundo interior a través de asociaciones, de imágenes basadas en el hallazgo («El descubrimiento es poético; sólo la verificación es científica», p. 87), semejantes, a veces, a los sueños. Así, la metáfora es «un modo de comprensión», un ejercicio intelectual que huye del sentimentalismo. Algunos poemas de Cocteau, de Apollinaire o de Aragon muestran «el desorden sugestivo y sucesivo de este plano intelectual único» (p. 108), un plano que equivaldría a la superficie de un lienzo: «El autor moderno no ve el hecho, sino su propio estado intelectual a propósito de ese hecho, su repercusión intelectual». Podríamos comparar estas reflexiones con las que expusieron Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* (1912):

«No existe nada real fuera de nosotros; lo real no es otra cosa que la coincidencia de una sensación y de una dirección mental individual. Lejos de nosotros poner en duda la existencia de los objetos que impresionan a nuestros sentidos; pero, siendo razonables, sólo podemos tener certeza sobre la imagen que producen en nuestro espíritu.»<sup>25</sup>

Después de una pintoresca incursión en la «poesía de los alienados» (la misma que iba a fascinar a los surrealistas), Jean Epstein dedica un importante capítulo a las conexiones entre el cine y las letras modernas. El futuro director de *Coeur fidèle* comienza por marcar la distancia respecto al teatro para afirmar a continuación que «la literatura joven y el cine deben superponer sus estéticas» (p. 123). ¿Cuáles son esas estéticas? En primer lugar, una *estética de la proximidad*, de la presencia real, que elimina las barreras entre el espectador y el espectáculo («No se contempla la vida: se la penetra»). Una *estética de la sugestión* («Ya no se narra: se indica. Lo que permite el placer de un descubrimiento y de una construcción. Más personalmente y sin trabas, la imagen se organiza», p. 124). Una *estética de sucesión* («Cine y letras, todo se mueve»). Una *estética de la rapidez mental* («Después de haber visto algu-

nas películas de Douglas Fairbanks he sentido cansancio, pero nunca aburrimiento»). Una *estética de la sensualidad*, no de los sentimientos (un argumento muy discutible, es decir muy *de época*). Una *estética de las metáforas*: según Epstein, fue Abel Gance el primero que tuvo la idea de la metáfora visual, una metáfora «que se impone en la pantalla» y carece de simbolismo. Finalmente, una *estética momentánea*, ajena a toda pretensión de eternidad («Las escuelas literarias precipitan su sucesión», p. 129), regida por las «metamorfosis inestables».

A principios de los años veinte, Epstein inició su carrera de director cinematográfico e hizo célebres algunos títulos como *L'Auberge rouge*, *Coeur fidèle* o *La Chute de la maison Usher*, basada en el relato de Edgar Allan Poe. Jean Mitry dice de él que «fue el puente entre los primeros teóricos literarios o estéticos exteriores al cine y los teóricos del cine»<sup>26</sup>. Sus teorías tuvieron cierta repercusión en nuestro país, e

<sup>25</sup> Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1986, p. 43.

<sup>26</sup> Citado por Román Gubern, *op. cit.*, p. 204.

PAUL DELVAUX



incluso llegó a publicar tres artículos en *La Gaceta Literaria*: «Tiempo y personajes del drama» (diciembre de 1927), «Amor de Charlot» (marzo de 1928) y «Algunas ideas de Jean Epstein» (octubre de 1928). Guillermo de Torre cita una frase suya en el libro de poemas *Hélices* (1923): «Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée...» («Fotogenia, fotogenia pura, movilidad acompañada...»). En la conferencia de 1926 sobre «La imagen poética de Don Luis de Góngora», Federico García Lorca elogia a Epstein y recurre a su definición de la metáfora como «un teorema en el que se salta sin intermediario de la hipótesis a la conclusión». Y Luis Buñuel, que fue discípulo y colaborador de Epstein en París durante el rodaje de *Mauprat* (1926) y *La Chute de la maison Usher* (1928), cita unas frases de su

maestro, recogidas luego en *La Gaceta Literaria* (nº 43, 1 de octubre de 1928): «Uno de los mayores poderes del cine es su animismo. En la pantalla no existe la naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas significan. Cada accesorio se convierte en un personaje». Es un fragmento del libro *Le Cinématographe vu de l'Etna*, publicado por Epstein en 1926; allí se decía también que el cine era «el más poderoso medio de poesía, el medio más real de lo irreal»<sup>27</sup>. Según C. B. Morris<sup>28</sup>, *La Chute de la maison Usher*, proyectada en el Cineclub Español durante la octava sesión (8 de diciembre de 1929, la misma en la que se presentó *Un Chien andalou*), está en el origen de un poema de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, «Alma en pena»:

«Cerrojos, llaves, puertas  
saltan a deshora  
y cortinas heladas en la noche se alargan,  
se estiran,  
se incendian.»

Para recrear la atmósfera misteriosa y decadente en la que transcurre el relato de Edgar Allan Poe, Epstein se aproxima a las técnicas del expresionismo alemán, sobre todo en lo que se refiere a la iluminación y a la escenografía<sup>29</sup>. Vamos a tratar ahora, aunque sea brevemente, de la cinematografía expresionista.

### El expresionismo: estilización y drama interior

A través del cine alcanzó el movimiento expresionista una auténtica difusión internacional. Síntesis de diversas tendencias irracionalistas y vitalistas, el expresionismo centroeuropeo tiende a la recuperación de los valores espirituales que constituyen la *verdad profunda* del hombre, su *esencia*. En esa búsqueda de valores absolutos, la subjetividad ocupa un lugar preferente. Es el individuo quien da sentido al mundo exterior, quien *penetra* la naturaleza y *se expresa* a través de ella: «El mundo comienza en el hombre», decía Franz

<sup>27</sup> «Algunas ideas de Jean Epstein», en *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1 de octubre de 1928, p. 2 (traducción de César Muñoz Arcónada).

<sup>28</sup> C. B. Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993, p. 70.

<sup>29</sup> R. Gubern, *op. cit.*, p. 322: «Epstein tomó su carpintería y atmósfera del expresionismo alemán: la caracterización del médico, la iluminación y la escenografía, en especial la de la tumba y las líneas caprichosas pintadas en el suelo y paredes de la mansión.»



Werfel. Si la realidad es oscura, misteriosa en su trasfondo verdadero, únicamente el espíritu, valiéndose de la intuición, puede captar ese misterio; la práctica artística del expresionismo, en todas sus facetas, se esfuerza por desvelar esa verdad esencial y oculta, y lo hace a través de una deformación sistemática de las apariencias.

Como dice Armando Plebe, «la técnica cinematográfica, con su particular facilidad para crear ilusiones y deformaciones ópticas, se prestaba perfectamente para llevar a la práctica tales teorías». Y Béla Balázs: «El estilo expresionista nunca podrá ser tan persuasivo y eficaz como en el cine»<sup>30</sup>. A diferencia de lo que sucedía en otros países, los cineastas de vanguardia lograron introducir en Alemania sus ideas más revolucionarias trabajando en los estudios comerciales; así se entiende, también, que algunos escritores como Alfred Döblin o arquitectos como Fritz Lang o Paul Leni realizaran películas o colaboraran en ellas. Suele considerarse *El estudiante de Praga* (Stellan Rye, 1913) como la primera película expresionista. Es una versión del tema del *doble*: Balduin, el protagonista, descubre que puede desdoblarse y vende su imagen a un doctor diabólico, Scapinelli, que la lleva al delito; cuando intenta liberarse de su propia imagen disparando contra ella, se mata a sí mismo. La idea del desdoblamiento de personalidad, que contaba con una extensa tradición literaria, adquiere en el expresionismo un sesgo trágico. El mismo director, en colaboración con Paul Wegener, filmó un año más tarde *El Golem*. Wegener, que había sido actor de la compañía de Max Reinhardt, adapta al cine los juegos de luces y sombras que este último solía realizar en el teatro y recupera, al mismo tiempo, esa vena legendaria y mítica tan influyente en el expresionismo.

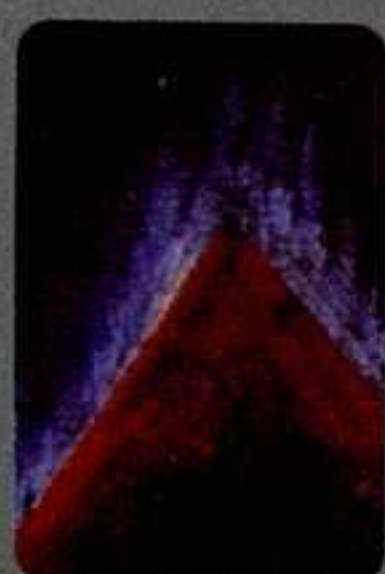
Sin embargo, la película que representa el canon de la cinematografía expresionista es *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Según Mario Verdone, el argumento remite a una sucesión de personajes malvados que recoge la literatura alemana desde el romanticismo (Hoffmann, etc.), doctores y vampiros

que aparecen en museos del horror, en casas misteriosas o en laboratorios diabólicos<sup>31</sup>. Caligari es un feriante que expone en su barraca a un sonámbulo, Cesare, al que somete a hipnosis para que cometa diversos crímenes; pero cuando va a asesinar a Jane, Cesare tiene un momento de lucidez, rapta a la muchacha y huye por los tejados de la ciudad. La historia termina con la muerte de Cesare y la reclusión de Caligari en un sanatorio psiquiátrico<sup>32</sup>. En *La Arboleda perdida*, Rafael Alberti cuenta que esta película supuso para él «la primera sorpresa de lo mágico en medio de un silencio de locura, crueldad y crímenes». Ese clima de terror se repite en varias películas expresionistas, desde el *Nosferatu* de Murnau y los dos episodios protagonizados por el Dr. Mabuse, *El gran jugador* e *Infierno*, de Fritz Lang (todas ellas de 1922), hasta *M., el vampiro de Düsseldorf* (1931), dirigida también por F. Lang.

<sup>30</sup> Armando Plebe, *Qué es verdaderamente el expresionismo*, Doncel, Madrid, 1971, p. 67.

<sup>31</sup> Citado por A. Plebe, *op. cit.*, p. 68.

<sup>32</sup> Ver Josep Casals, *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 122.



Un año después de *El Gabinete del Dr. Caligari*, Karl Heinz Martin realizó *Del alba a la medianoche*, sobre un drama del escritor expresionista Georg Kaiser: narra la aventura de un cajero que roba el dinero del banco para darse la gran vida y, al abrazar a una mujer, en realidad está uniéndose a la muerte. La escenografía, a base de estrías blancas y negras, tiende a esa estilización pictórica que caracteriza a los decorados expresionistas, cuyo sentido dramático ya señalaba el crítico Rudolf Kurtz en el ensayo de 1926 *Expressionismus und Film*<sup>33</sup>. En este aspecto se centrarán más tarde los estudios ya clásicos de Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*, 1965) y de Sigfried Krakauer (*De Caligari a Hitler*, 1973); se puede observar en *Nosferatu*, con la vuelta a escenarios naturales que contrastan con la esquematización de la ciudad (la escalera y las célebres ventanas), en *Sombras* (1923), de Arthur Robinson, e incluso en *El gabinete de las figuras de cera* (1924), de Paul Leni, otro desfile de personajes terroríficos (Jack el Destripador, entre ellos) y arquitecturas fantásticas. El lado más sinies-

tro de la Alemania de Weimar, repetido una y otra vez en los lienzos y caricaturas de Georg Grosz o de Otto Dix, con las calles llenas de mutilados, de prostitutas, de parados, de burgueses miedosos y militares revanchistas, queda reflejado en la galería de seres terribles que pueblan el cine de aquellos años (para Eisner y Krakauer, se trata de una consecuencia del proceso de degradación social que acabará dando origen al nazismo), pero también en los sórdidos ambientes nocturnos de los cabarets que aparecen en el *Dr. Mabuse*, de Lang, e incluso en *Der Blaue Engel* (*El Ángel Azul*, 1929), de Josef Von Stenberg, donde el personaje de Lola es una proyección, tardía, de la figura de *Lulú*, la protagonista de los dramas de Franz Wedekind.

La fatalidad, el destino —o tal vez la lucha constante del hombre contra ese destino— son los grandes temas que dominan en el cine de Fritz Lang, uno de los mejores directores vinculados al expresionismo. Ya se puede advertir en *Las tres luces* (1921), en la serie del *Dr. Mabuse* (1922) y en *Los Nibelungos* (1924), pero muy especialmente en *Metrópolis* (1926), donde aborda el mito de la gran ciudad. Son muchas las películas de los años veinte que tratan sobre las ciudades; por ejemplo, *Coeur fidèle*, de Epstein; *La Zone* (1927), de Lacombe; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann; *De Brug* (1928), de Joris Ivens; *Les Nuits électriques y Montparnasse* (1929), de Eugène Deslaw; *Á propos de Nice* (1929), de Jean Vigo; *Lisboa, crónica anecdótica*, de José Leitao de Barros; *Esencia de verbena* (1930), de Giménez Caballero...<sup>34</sup>. Sin embargo *Metrópolis* es, básicamente, una alegoría de la civilización industrial desarrollada, una utopía negativa sobre el mundo deshumanizado (sería mejor decir un submundo de esclavos que habitan la noche perpetua), en el que la tecnología y las máquinas ejercen el dominio absoluto sobre el hombre. En una entrevista de 1970, Fritz Lang declara: «Yo no sé si es determinante o no mi postura; para mí lo importante no es el fin, sino el combate para alcanzarlo. Lo que el hombre necesita es combatir. Aunque el sistema le oprime a uno, lo que debe hacer es luchar para llegar al fin. Para mí, el hom-

33 A. Plebe, *op. cit.*, p. 70.

34 Ver R. Gubern, *op. cit.*, pp. 431 y ss.



bre es lucha y creo que no puede vencer, no puede alcanzar plenamente ese fin.»<sup>35</sup>

Los estudios de arquitectura realizados por Fritz Lang debieron influir en el diseño de los decorados monumentales de la ciudad del futuro —casi arruinan a la UFA—, un escenario que impresionó vivamente a los espectadores de aquel tiempo. *Metrópolis* se convirtió en la obra más emblemática y más controvertida del director vienés: algunos escritores, como H. G. Wells, le hicieron una crítica feroz, mientras que otros vieron en ella el origen de una nueva poesía a través de las imágenes. Lo cierto es que no se trata de un «poema urbano» o «sinfonía», como el que iba a proyectar Ruttmann un año después, sino de una visión inquietante del porvenir, síntoma bien claro de la crisis de la idea de progreso ya atisbada por la literatura expresionista, desde los poemas de Georg Trakl y Else Lasker-Schüler a los primeros textos de Brecht (*La jungla de las ciudades*) o a la novela de Alfred Döblin *Berlín Alexanderplatz*, y extendida luego a las imágenes desoladas de *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y, sobre todo, *Poeta en Nueva York*. Se ha hablado del simbolismo expresivo de Fritz Lang y de su tendencia a crear espacios escénicos irreales, utópicos. Al reseñar *Metrópolis* en las páginas de *La Gaceta Literaria* (nº 9, 1 de mayo de 1927), Luis Buñuel desdeña un argumento «trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo, y sin embargo elogia la «arrebataadora sinfonía de movimiento creada por Lang: «...si a la anécdota preferimos el fondo plástico fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto». Buñuel cuenta en su autobiografía que una película anterior de Fritz Lang, *Der Müde Tod* (*Las tres luces*, 1921), fue la que le decidió a dedicarse profesionalmente al cine: «Por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión y no meramente un pasatiempo»<sup>36</sup>.

Josep Casals resume la especificidad de la estética cinematográfica expresionista en tres tendencias que actúan simultáneamente:

«1) Tendencia a la condensación. Como decía el programa de mano del Gabinete del Dr. Caligari: «el expresionismo sacrifica el detalle, la masa de detalles, a la expresión tipo». En efecto: en el cine expresionista —lo mismo que en el teatro— la narración acostumbra a ser estilizada, renunciando a los detalles anecdóticos y limitándose a lo plenamente significativo; la iluminación y el juego de la cámara concentran la atención en el objeto central, arrancándolo del caos que le rodea; y la concisión, así como la integración en el decorado, se convierten en los más importantes valores interpretativos.

2) Tendencia a la intensificación expresiva. Es la compensación a la tendencia anterior: la concentración en un mínimo de elementos exige de éstos la máxima capacidad expresiva. Ello explica el antinaturalismo de los actores (con sus rictus faciales, sus sacudidas y sus movimientos distorsionados), la caracterización hiperbólica de los personajes (como Nosferatu, con sus inmensas uñas, o como el judío de *Del alba a la medianoche*, con su barba hasta el suelo) y el carácter extremado de las situaciones (arrebatos

<sup>35</sup> Entrevista recogida en J. M<sup>a</sup> Caparrós Lera, *100 grandes directores de cine*, Madrid, Alianza, 1994, p. 169.

<sup>36</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 88.

pasionales, desenlaces apocalípticos...).

3) Tendencia a la simbolización. Si en el cine expresionista los decorados y la iluminación son elementos sustanciales, ello se debe a su voluntad de expresar lo que está más allá de las cosas, lo inefable: una atmósfera, un ambiente, un estado anímico... Sin embargo, el cine es el arte de lo concreto y de la acción. Para expresar lo abstracto, por tanto, es necesario recurrir a una metáfora visual, bien sea traduciéndolo en líneas y formas —como hace la vertiente pictórica de este cine—, bien sea dotando a los objetos y a los espacios de un segundo sentido —como en la vertiente arquitectural.»<sup>37</sup>

### La provocación surrealista

El último gran movimiento de la vanguardia europea se da a conocer con el manifiesto que lanza André Breton en 1924. Allí se define el surrealismo

como «automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»<sup>38</sup>. Breton recurre al lenguaje del inconsciente y de los sueños para enfrentarse al discurso de la lógica, a lo que él llamaba el racionalismo positivista-burgués. El dominio del azar rige el método de la escritura automática; el poder liberador del erotismo es, para los surrealistas, inseparable de la revolución.

Es bien sabido al surrealismo precede la etapa dadaísta, a cuyo ámbito pueden asociarse algunas películas experimentales: *Rythmus* (1921), de Hans Richter; *Entr'Acte* (1924), de René Clair y Francis Picabia, e incluso *Anemic Cinema* (1926), también de Picabia, aunque este es un film difícil de clasificar. André Breton aplica al cine los mismos principios ideológicos que estima válidos para los otros lenguajes. Lo fundamental es eliminar las disociaciones establecidas por el pensamiento racionalista:

«El cine no sólo nos presenta a seres de carne y hueso, sino a los sueños de esos seres también convertidos en carne y hueso. En este sentido, el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente.»

Y también:

«Es en el cine donde se celebra el único misterio absolutamente moderno»<sup>39</sup>

La fascinación por la modernidad, común a otros movimientos de vanguardia, evoca ahora el famoso lema de Rimbaud («Il faut être absolument moderne»), tan admirado por los surrealistas. El cine, a diferencia del teatro, construye una nueva poesía de imágenes que escapa a los gustos tradicionales del público burgués. Sin embargo, las películas que pueden calificarse de surrealistas son realmente escasas: *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac, con guión de Antonin Artaud; *L'Étoile de mer* (1929), de Man Ray, y, especialmente *Un Chien andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1930), de Luis Buñuel, en colaboración con Sal-

<sup>37</sup> Josep Casals, *op. cit.*, p. 126.

<sup>38</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 44.

<sup>39</sup> Citado por Emilio Sanz de Soto, «Los surrealistas y el cine», *op. cit.*, p. 91. Véase Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963; Odette et Alain Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976; AA. VV., *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991.





vador Dalí. La primera de las películas mencionadas tuvo una historia conflictiva que empezó con las disensiones entre Dulac y Artaud y acabó en un estreno escandaloso (el grupo surrealista boicoteó la sesión e insultó a la realizadora). Inmediatamente después, Artaud escribe: «No debemos buscar en sus imágenes lógica alguna, sencillamente interpretar estas imágenes de dentro a fuera, en su sentido más esencial, más íntimo»<sup>40</sup>. Artaud ejerció como actor en algunas películas célebres en su tiempo: en *Napoleón*, de Abel Gance, hizo el papel de Marat; en *Juana de Arco*, de Carl Dreyer, el de monje. Además, escribió otros guiones que no fueron realizados (*La révolte du boucher*, *Les dix-huit secondes*, *Les 32...*) y preparó adaptaciones al cine de novelas como *El Monje*, de M. G. Lewis, *El Señor de Ballantrae*, de R. L. Stevenson, *La cortina carmesí*, de Barbey d'Aurevilly, *Joseph Balsamo* y *El bastardo de Mauleon*, de Alejandro Dumas. Dice Artaud:

«Amo el cine.  
Amo cualquier género de películas.  
Pero todos los géneros de películas están por inventar.»<sup>41</sup>

La dedicación al cine del fotógrafo norteamericano Man Ray se inicia en 1923 con *Le Retour à la Raison*, una obra que puede relacionarse con el dadaísmo. De 1927 es su segunda película, *Emak-Bakia*, en la que aparece el poeta Jacques Rigaud, que se suicidó poco después. Dos años más tarde, el vizconde de Noailles le encarga una película sobre su finca de Hyères y su casa cubista, obra del arquitecto Mallet-Stevens. El resultado sería *Le mystère du Château de Dés*. Según cuenta Emilio Sanz de Soto, «Man Ray aprovechó la estructura de la casa e hizo evolucionar a su alrededor a los invitados, que no querían ser reconocidos, con los rostros cubiertos con medias negras. Los elementos eran sencillos, pero los resultados sorprendentes. Los Noailles quedaron encantados y, un año después, le ofrecerían una película a Luis Buñuel y otra a Jean Cocteau.»<sup>42</sup>. Pero la película más célebre de Man Ray sería *L'Étoile de mer*, realizada ese mismo año, 1929, sobre un texto de Robert Desnos. Como actriz aparece la

amante de Man Ray, Kiki de Montparnasse. Román Gubern alude a la simbología sexual de esta película: «La curiosa morfología de la estrella de mar, con sus formas agudas, se asocia en el film, por otra parte, al concepto de *vagina dentata*. Y, al final, el rótulo que aparece tras el desnudo tumbado de Kiki advirtiendo al espectador «*Vous ne rêvez pas*», enfatiza la distinción entre film y sueño, que ya había afirmado Artaud en su controversia con Germaine Dulac a propósito de *La Coquille et le Clergyman*.»<sup>43</sup>. En *Indagación del cinema* (1929), Francisco Ayala, con algunas reservas, considera *L'Étoile de mer* como «un libro lleno de bellísimas láminas donde los valores cinematográficos, cuando no faltan, están débilmente incorporados.»

El mismo año en que Breton y Aragon escriben un guión cinematográfico, *Le Trésor des jésuites*, Luis Buñuel y Salvador Dalí se incorporan a la militancia surrealista, como cuenta el cineasta aragonés:

<sup>40</sup> E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 95. Ver R. Gubern, *op. cit.*, 266-277.

<sup>41</sup> E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 95.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>43</sup> R. Gubern, *op. cit.*, p. 282.

FERNAND LÉGER



«En 1929 pasé a formar parte del grupo surrealista de París. Su intransigencia moral y artística cuadraban perfectamente con mi temperamento. Como yo era la única persona de cine en el grupo, decidí llevar la estética del surrealismo a la pantalla.

Ese mismo año le pedí a mi madre 2.500 dólares para llevar a cabo mi primer experimento cinematográfico. Sólo ella podía financiar una idea que parecía ridícula a todo el mundo. Mi madre me dio el dinero llevada mucho más por amor hacia mí que por comprender mi intención, la cual yo me había cuidado mucho de no explicársela.

Así fue como produje mi primer film que fue al mismo tiempo la primera película surrealista: *Un Chien Andalou*. Era un cortometraje de dos rollos, en el cual no había ni perros ni andaluces. El título tuvo la virtud de llegar a ser una obsesión para algunas personas, entre otras el escritor americano Henry Miller, quien, sin conocerme me escribió una extraordinaria carta, que todavía conservo, sobre su obsesión.

El film fue estrenado en junio de 1929 en el cine Ursulines de París ante un público selecto. Yo estaba estupefacto, confundido ante la avalancha de entusiasmo que había despertado este estreno. Creía que se trataba de una broma. Pero no lo era: se proyectó nueve meses consecutivos en el Studio 26 en exhibición pública.»<sup>44</sup>

Nacido en Calanda (Teruel) (1900), el director de cine más célebre que surgió del ámbito hispánico en el siglo XX quiso ser escritor; entre 1920 y 1929 publicó poemas, obras de teatro y narraciones breves y fue, indudablemente una figura clave del vanguardismo español a partir de tres referencias claras: el grupo ultraísta (con la figura de Pedro Garfias, en primer término), la tertulia de Pombo (son destacables los proyectos de colaboración de Buñuel con Ramón Gómez de la Serna) y la Residencia de Estudiantes, donde coincide con Salvador Dalí, Federico García Lorca y José Bello Lasierra, entre otros. A los ochenta años, Luis Buñuel declaraba: «Porque hoy yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor... Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa.»<sup>45</sup>

Ya señalábamos que Buñuel, en París, fue colaborador de Jean Epstein entre 1926 y 1928; también intervino como ayudante de dirección en una película interpretada por Josephine Baker, *La Sirène des Tropiques*. En 1928 vuelve a España con el proyecto de rodar su primer cortometraje, *El mundo por diez céntimos* (secuencias de noticias periodísticas, con guión de Ramón Gómez de la Serna), que no llegó a realizarse. Su integración en el grupo surrealista tiene mucho que ver con el rechazo de las tendencias estéticas que en nuestro país se consideraban renovadoras. Ni Buñuel ni Dalí admitieron nunca esa síntesis de tradición y vanguardia que en la década de los veinte sustentó la poesía neopopularista, primero, y neobarroca, después; a Juan Ramón Jiménez lo consideran «el gran putrefacto peludo», se oponen sin reservas al homenaje a Góngora de 1927 y critican con dureza el *Romancero Gitano* de García Lorca, al que acusan de tradicionalis-

<sup>44</sup> Citado por E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 100.

<sup>45</sup> Recogido en Luis Buñuel, *Obra literaria*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Ediciones de El Heraldo de Aragón, 1982, p. 18.



ta y falsamente moderno. La provocación surrealista aparece, entonces, como única alternativa revolucionaria; a finales de 1928 y principios de 1929, Buñuel y Dalí elaboran el guión de *Un Chien andalou* («Un perro andaluz» era, en principio, el título para un libro de poemas de Buñuel), cuya génesis narra Buñuel en *Mi último suspiro*<sup>46</sup>. En estas mismas páginas, el cineasta aragonés reconoce que el surrealismo suponía, ante todo, una idea de la revolución y una nueva moral: «Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una sola falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente, solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales.»<sup>47</sup> Y también una nueva mirada sobre el mundo: «El surrealismo —afirmaría en otro momento Luis Buñuel— no hace más que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña, yacentes en el fondo de nuestra subconsciencia, y que la inteligencia, el buen gusto, la mierda poética tradicional, habían llegado a suprimir por completo. Por ello es tan vital, está tan cerca de la vida del salvaje y del niño»<sup>48</sup>. No vamos a detenernos en la densidad simbólica y en las asociaciones de imágenes de *Un Chien andalou*, suficientemente estudiadas<sup>49</sup>; prácticamente todas las aproximaciones críticas coinciden en señalar que, desde el título inicial, *Défense de se pencher au dedans* (*Prohibido asomarse al interior*), la película contribuye a definir un surrealismo «a la española», por encima de programas y manifiestos. Buñuel y Dalí conectan con el surrealismo francés a partir de sus propias obsesiones y de sus fetiches culturales; la constatación de la dificultad de realizar el deseo es el punto de partida para un violento ataque a las convenciones morales que se extrema en *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930), cuyo estreno, auspiciado por los vizcondes de Noailles, fue aún más escandaloso que el de *Un Chien andalou*, como recordaba el propio Buñuel:

«Cuando este film fue exhibido por primera vez, el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de

*La Edad de Oro* que fue contestado por Léon Daudet desde *Action Française*, un periódico de extrema derecha, incitando a sus lectores a que atacasen la sala de cine. El ataque tuvo lugar seis días más tarde, llevado a cabo por jóvenes reaccionarios franceses, causando daños en el cine y vestíbulo por un importe de 120.000 francos. La proyección continuó dos días más en aquel lugar devastado; pero como los partidarios del film trataban de buscar represalias, el jefe de la policía de París, el famoso Chiappe, suspendió las proyecciones. El diputado Gaston Borgery apeló al Congreso a favor del film, pero fue en vano.»<sup>50</sup>

<sup>46</sup> *Mi último suspiro*, pp. 102-103.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>48</sup> Ver Carlos Barbáchano, «Buñuel y el surrealismo», en *Dada-surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Universidad de Cádiz, 1986, pp. 134-135; Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.

<sup>49</sup> Véase Román Gubern, *op. cit.*, esp. capítulo XI, «*Un Chien Andalou* y *L'Age d'or*»; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988; Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, 1993.

<sup>50</sup> Citado por E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 101.

SONIA DELAUNAY



El manifiesto al que hace referencia Buñuel condensa las propuestas radicales del surrealismo: «...El definitivo pesimismo que brota de esa sociedad a medida que decrece su optimismo, se transforma en un virus poderoso que acelera el proceso de desintegración. El pesimismo asume el valor de la negación y de inmediato se transforma en anticlericalismo; de ese modo se vuelve revolucionario, ya que la lucha contra la religión es también la lucha contra el mundo tal cual es. Pero es el amor (*l'amour* o deseo) lo que provoca la transición del pesimismo a la acción: el amor denunciado en la demonología burguesa como la raíz de todo mal. Porque el amor exige el sacrificio de todos los demás valores: el status, la familia y el honor. Y el fracaso del amor dentro del marco social lleva a la Revuelta.»<sup>51</sup>

Sin embargo, el año 1930 marca una inflexión en la literatura y el arte europeos. El descrédito del concepto de vanguardia es cada vez más evidente, y el ascenso de las ideologías totalitarias va a propiciar un compromiso político que se generaliza en la época de los frentes populares y no deja de afectar a las últimas manifestaciones del surrealismo, plenamente implicado en el enfrentamiento estalinismo/ trotskismo que da origen a fuertes polémicas entre Breton, Aragon y Eluard. El signo de la historia había variado, y el cine no iba a permanecer ajeno a tales cambios.

<sup>51</sup> Recogido en Dawn Ades, *El Dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, pp. 54-55.

# El nuevo arte del *beso*



Antes del advenimiento a nuestro planeta del invento que más ha revolucionado las costumbres de nuestra sociedad civilizada, del cinema, el beso era, entre nuestros antepasados, una mera demostración amorosa, más o menos apasionada, según el temperamento personalísimo de cada uno y a nadie se le había ocurrido que la inofensiva caricia pudiera revestirse de una importancia capital para «el arte». ¿Qué hubiera, pensado un galán del siglo diez y ocho si se le hubiera exigido el arte en sus besos de don Juan? Pero llegó, el cine y con él la necesidad del beso artístico. En la pantalla,

un beso, así, simplemente, como demostración de cariño, sin artificio ni trastienda, resultaría sencillamente insoportable «Y comenzó el estudio del beso. Y al correr de los años el beso ha alcanzado un nivel artístico como nunca pudo sospecharse en un principio, cuando los actores comenzaron a arriesgarse e introdujeron el ósculo en sus producciones, siempre dentro de una medida determinada y con extrema prudencia. Los besos en la pantalla han pasado por muchas vicisitudes y calamidades, teniendo que sufrir épocas de verdadera tortura, como la época «censorista»,



El primer beso en el cine



Erich von Stroheim 1918



Rodolfo Valentino & Alla Nazimova 1921



Janet Gaynord & Charles Farrell

durante, la cual los censores, de opiniones divididas, cambiaban, según sus ideas, la mayor o menor largura de un beso. Hubo un tiempo en que el beso tenía que durar veinticinco segundos, y hace unos treinta y cinco años, la estrella de aquella época May Irwin puso en moda el beso de una duración de ¡treinta minutos! ...Se dice que fue ella la primera en introducir el beso en la pantalla y quiso asegurarse el triunfo. El beso de larga duración tuvo su apogeo en la época «vamp»; pero luego llegó pronto su decadencia con la censura, que impuso los besos cortos. Algunas veces, la censura especificaba concretamente la duración del beso. «No podrá ser



Greta Garbo & John Gilbert 1926



Lillian Hall Davis & Ian Hunter 1927



Ivor Novello & June Tripp 1927



Norma Shearer & Chester Morris 1930

más largo de diez segundos», y cuando una cinta, traía uno de esos besos, clasificados por Mervin LeRoy de besos a «alta presión», la censura cortaba la cinta y se quedaba tan satisfecha de la mutilación.

En la actualidad, los besos, generalmente, se prefieren cortos. El público no gusta de los besos a largometraje, a excepción de determinados puntos de Asia y de África, en donde exigen besos tan largos como «de la tierra al cielo». Hollywood ha alcanzado en esta materia, como en tantas otras materias cinematográficas, la supremacía, y las estrellas que brillan en su horizonte han traído a la pan-



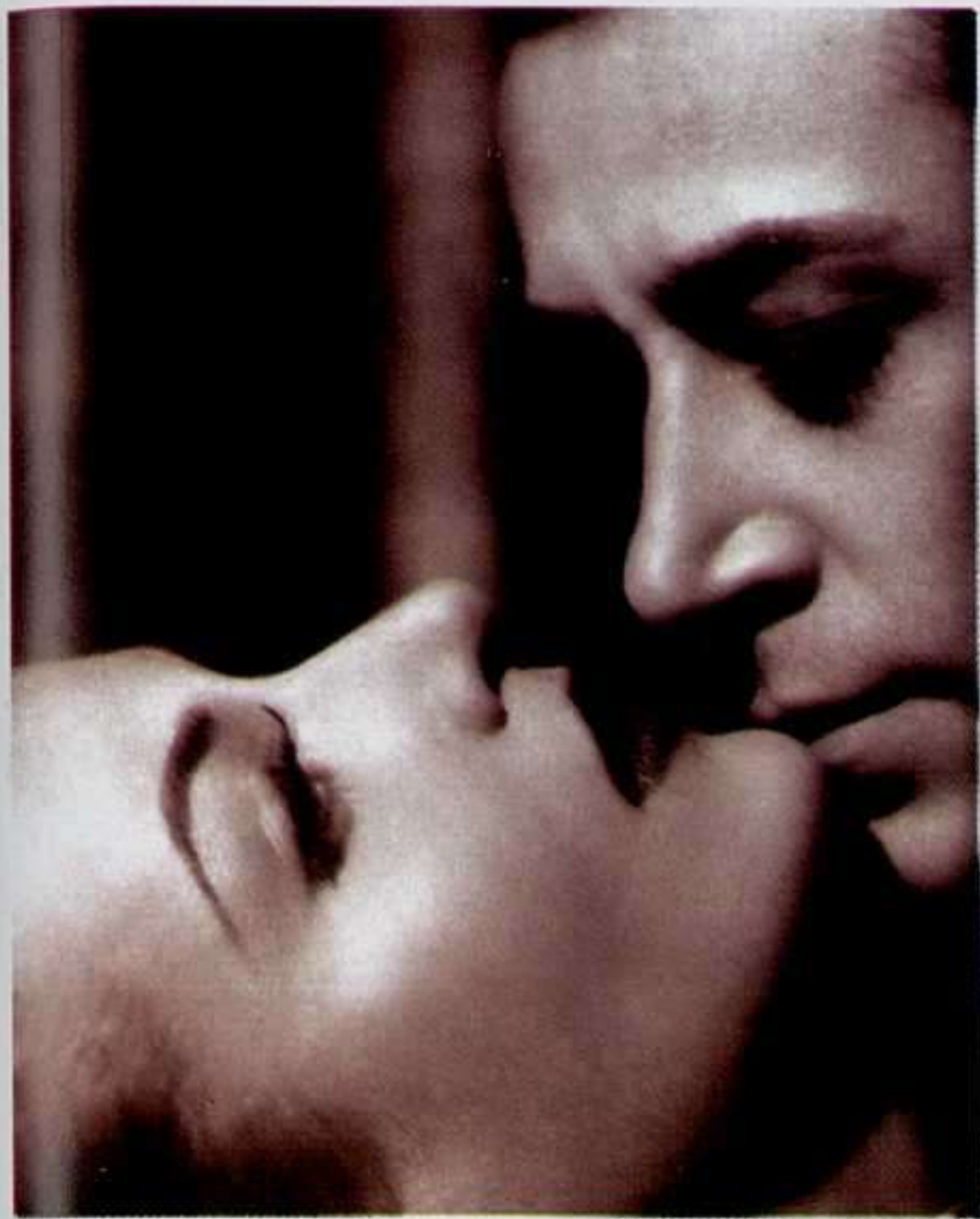
Greta Garbo & John Gilbert 1926

talla el nuevo arte del beso. Ahora ya no importa su mayor o menor duración, lo que importa es que sea artístico. En los estudios Warner Bros-First Nacional, donde Douglas Fairbanks, Jr. tiene su cuartel general, es considerado este joven actor como el más acabado tipo del «beso moderno»; pero sus partenaires femeninas no opinan lo mismo, Loretta Young, que ha trabajado con Douglas en «Su última pelea», asegura que los besos del joven galán son demasiado agresivos.

—Cuando se lo advertí —explica la simpática actriz de Warner Bros— me contestó Douglas que él era discípulo de Ovidio, y, que seguía las célebres teorías de aquel poeta. Pero yo creo que la agresividad de Douglas se debe más a la influencia de Joan Crawford que a las teorías de Ovidio... La contestación de Douglas Fairbanks fue, simplemente:

—Bien, vamos a besarnos otra vez para que yo pueda averiguar cuál de las dos influencias pesa más sobre mí.





Carole Lombard & George Raft 1934



Clark Gable & Vivien Leigh 1939



Cary Grant & Eva Marie Saint 1959



Marcello Mastroianni & Anita Ekberg 1959



Lana Turner & Robert Taylor 1942



Montgomery Clift & Elizabeth Taylor 1957



Marilyn Monroe & Tony Curtis 1959



Leonardo Di Caprio & Cameron Diaz 2002



Deborah Kerr & Burt Lancaster 1953



Bing Crosby & Grace Kelly 1956



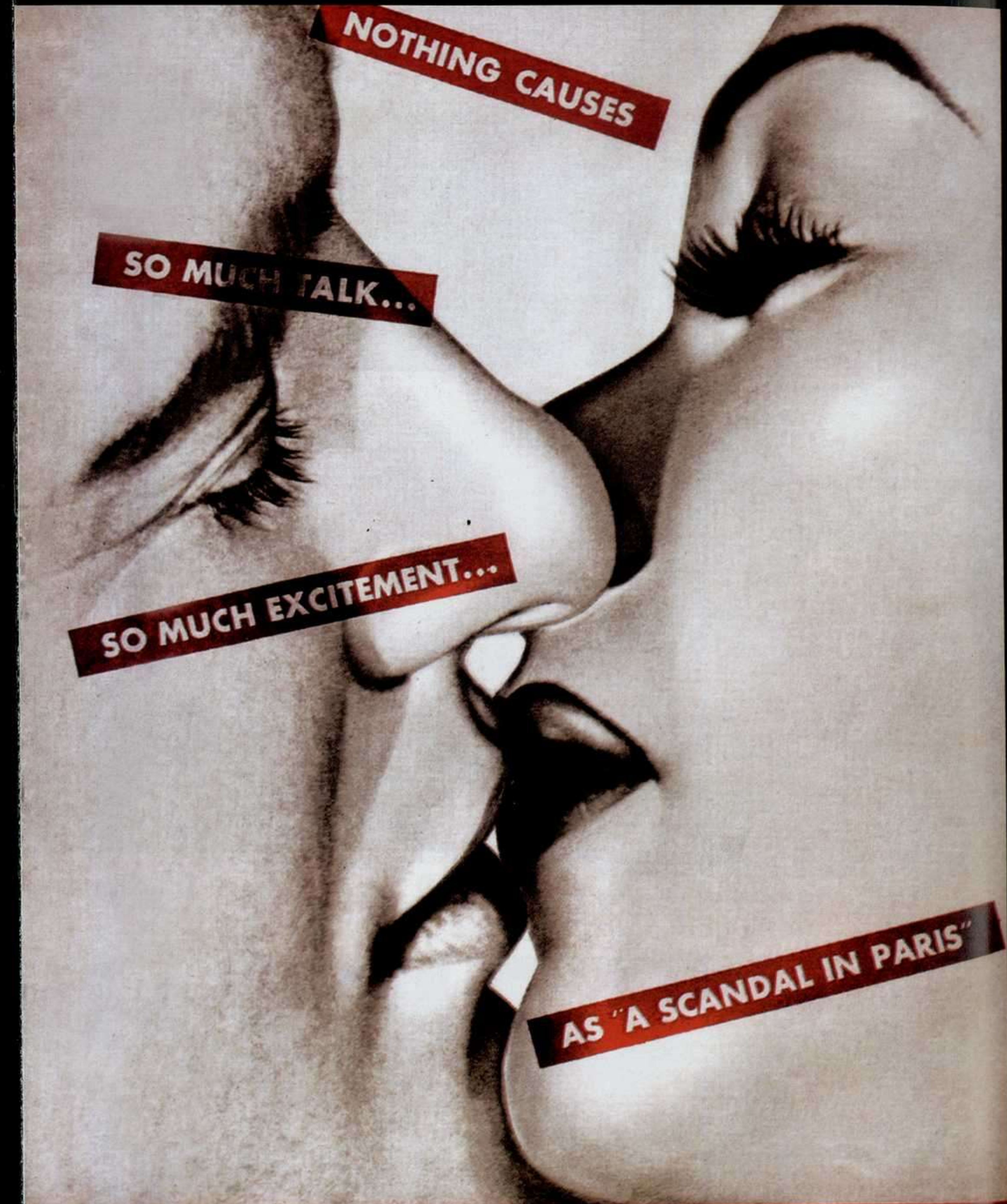
Antonio Banderas & Angelina Jolie 2002



Laura Helena Harring & Naomi Watts 2002



Joan Barry & Henry Kendall



NOTHING CAUSES

SO MUCH TALK...

SO MUCH EXCITEMENT...

AS "A SCANDAL IN PARIS"

ARNOLD PRESSBURGER presents  
GEORGE SANDERS • SIGNE HASSO • CAROLE LANDIS in **"A Scandal in Paris"** with AKIM TAMIROFF • GENE LOCKHART  
Aime Kruger • Alan Napier • Jo Ann Marlowe • Vladimir Sokoloff • Directed by DOUGLAS SIRS • Screenplay by ELLIS ST. JOSEPH • Produced by ARNOLD PRESSBURGER • Released thru United Artists

SEE IT ON  
YOUR SCREEN  
SOON!