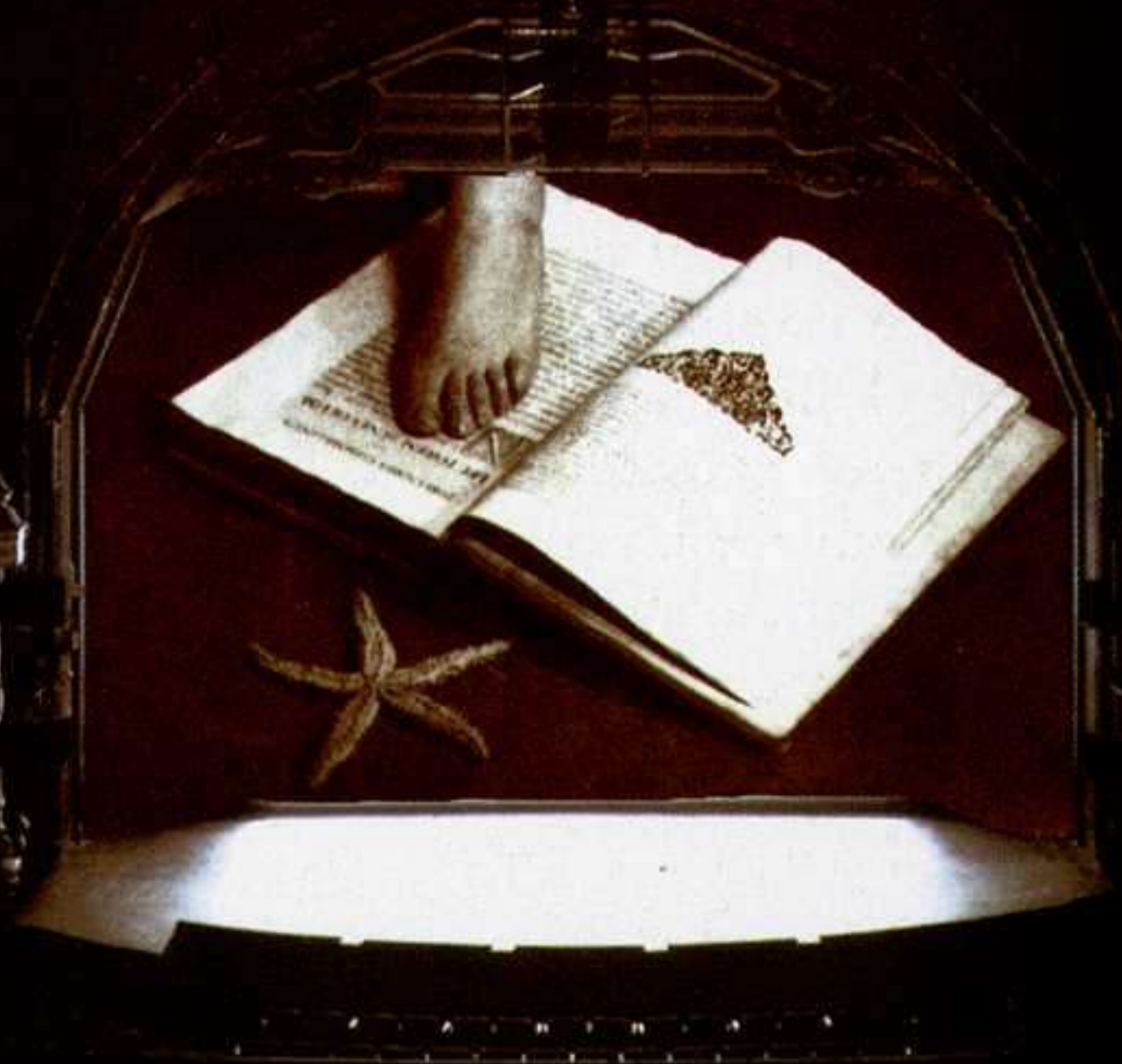


La fábrica de las imágenes



Canudo

Jean Epstein

Virginia Woolf

Blaise Cendrars

Luciano Berriatúa

Guillermo de Torre

Sergei Eisenstein

Peter Weis

Demetrio E. Brisset

Man Ray

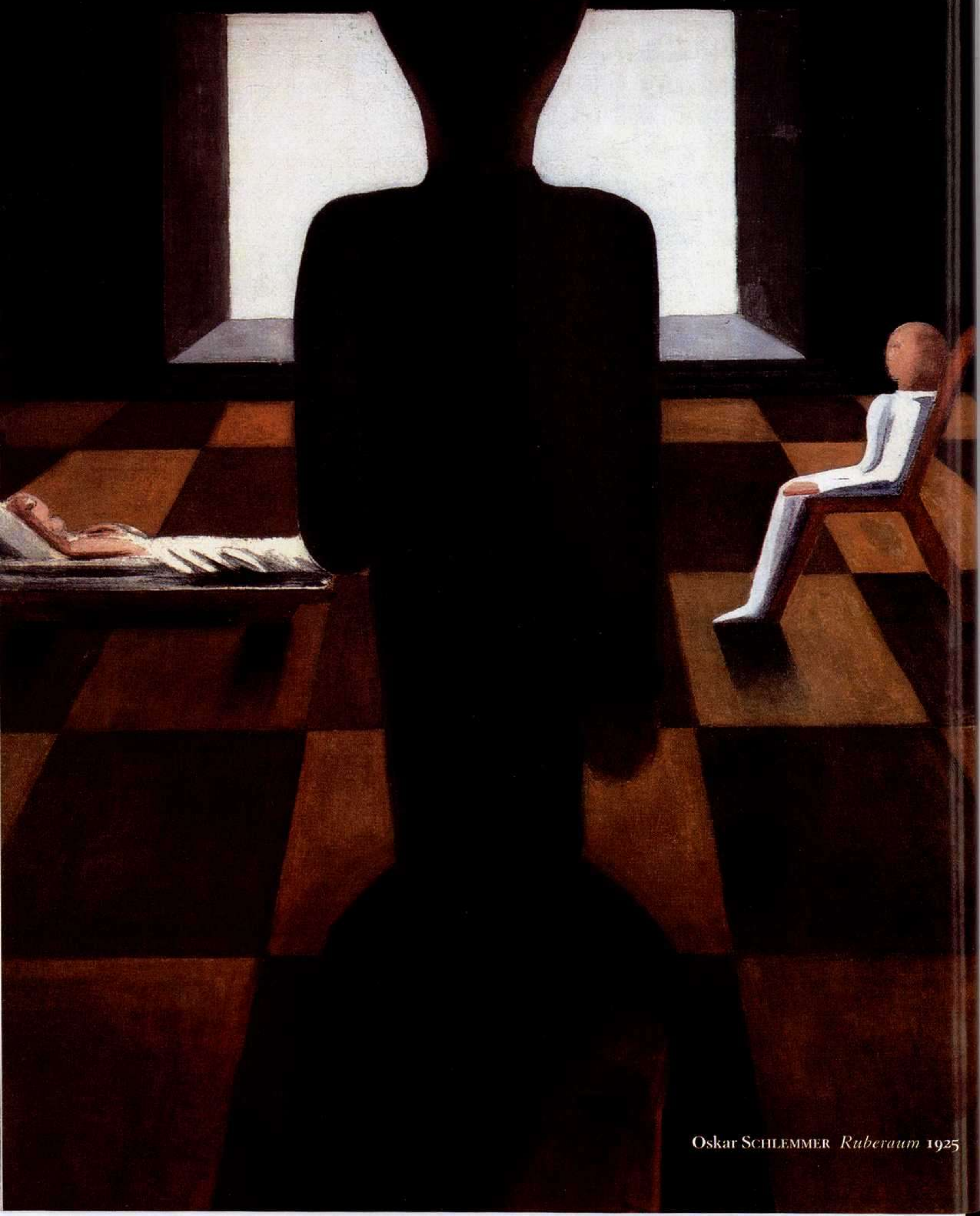
Javier Rioyo

Juan Maldonado

José Luis Borau

Los dominios del cine

CANUDO



Los dominios propios del cine son tan numerosos que no podemos considerarlos desde ahora. Aún seguirán multiplicándose ante los ojos de los artistas, como una banda maravillosa. Los encantamientos de este arte Séptimo van a realizar ante muchas generaciones todo lo que la fantasía del mundo vislumbró en los cuentos mágicos de su juventud. La Ciencia, tanto como el Arte, tomará cada vez más posesión del Castillo Encantado de la Pantalla donde, suprema magia, el sueño es representado por la realidad más corporal. Ya, las películas científicas, para las que la teoría del Doctor Javorski ha especificado los límites y las aportaciones, encuentran en la serie Doin del Pathé-Consortium de Francia, así como en otros, aquí y allí, admirables aplicaciones.

En un sentido estrictamente práctico y técnico, la reciente exposición del Cine en la Escuela de Artes y Oficios, bajo el impulso de la Sociedad de «El arte en la Escuela», del Señor Gaston Vidal, subsecretario de Estado, y del Señor Léon Riotor, concejal, ha sido útil para ampliar el dominio de la enseñanza, es decir de la función más sutil que una generación ejerce sobre las siguientes: la orientación, por la imagen directa, del espíritu del niño hacia un oficio u otro, hacia un arte u otro.

Pero nuestra más fervorosa esperanza es la de las obras artísticas. El Arte no tiene otra misión que *fixar lo fugitivo de la vida y sintetizar sus armonías*. Éste es su verdadero «encanto», en el sentido mágico de la palabra: el secreto del filtro de olvido, de elevación, de alegría íntima que posee.

La Película será cada vez más su potente coadjutor. Es evidente que, cuando realmente el pintor y el músico abracen el sueño del poeta y que su triple expresión del mismo sujeto sea transformada en una obra de luz viva por el «pantallista» —mientras se espera al Wagner de la Pantalla capaz de serlo todo a la vez—, la Película se presentará ante nosotros con tal nitidez de ideas y de emociones plásticas que el Cine nos aparecerá como la síntesis de todas las artes y de la aspiración profunda que las determina. Serán nuestro Templo, nuestro Partenón, nuestra Catedral inateriales. Será una expresión clara y vasta de nuestra vida anterior, infinitamente más vibrante que todas las del pasado. Será capaz —tenemos que afirmarlo en voz alta— de construir el templo-síntesis de su vida intensa en las nubes que su fuerza adquirida sabrá alumbrar y «figurar» con los hallazgos incomparables de la ciencia.

Los dominios del Cine se abren por todos los lados ante nuestra voluntad nueva. En Italia se agrupa a un gran número de hombres y se componen inmensos cuadros históricos vivos y activos. Y no es siempre feo. En Alemania por primera vez el pintor ha colaborado con el «pantallista» para la composición de la atmósfera viva del sueño. Desde luego, en la admirable *Consulta del Doctor Caligari*, los personajes «de excepción» pueden parecernos a veces *pegados* al decorado, cuyo estilo romperían en distintos sitios aquí y allí con su propia realidad; pero en la película de Deutsch, *De la mañana a medianoche*,



WALTER RÖHRIG Bocetos para el film *El Gabinete del Dr. Caligari* 1920

los paisajes y los ambientes forman tan estrechamente cuerpo con los personajes que todas las deformaciones y todo lo irreal de la visión se funden en la verdad más simple, más amplia y más emocionante. Es que el «pantallista» ha pedido en este caso al pintor exaltar «el Blanco-y-Negro», incluir solamente en su gama sin fin todos los matices psicológicos de este desdichado cajero ladrón, ansioso de vivir en la alegría, pero que al final de su día de desenfreno está sometido a la náusea de vivir más intolerable y acoge el supremo recurso del suicidio.

Por su parte, Abel Gance ha recorrido otro campo de la emoción en *La Rueda* a través de la vida de la Máquina. Como un Walt-Witman de la Pantalla también ha creado un ambiente *irreal*, el único que debía convenir con su visión. No lo ha pedido en especial a un pintor sino al mundo «de la fantasía» que el hombre ha creado para incrementar su fuerza. Este mundo de monstruos figurados en la materia dura y ardiente que se agita alrededor de la vida humana cuya potencia multiplica por cien: la Máquina...

Entre el ambiente de síntesis irreal creado por el pintor en la película alemana y el ambiente de síntesis igualmente irreal creado en la película francesa, está la realidad absoluta: el sueño del artista, la Poesía. Porque la Poesía es lo Real absoluto, decía Novalis. Hay, en suma, la operación quimérica que el genio-artista realiza cuando arranca, de la vida llamada real, un número incalculable de elementos-detalles. Así, compone con ellos una obra significativa y conmovedora que no es sencillamente una fotografía del movimiento de los seres y de las cosas, sino una síntesis de la vida.

De L'usine aux images

TRADUCCIÓN DE Aude Thierry

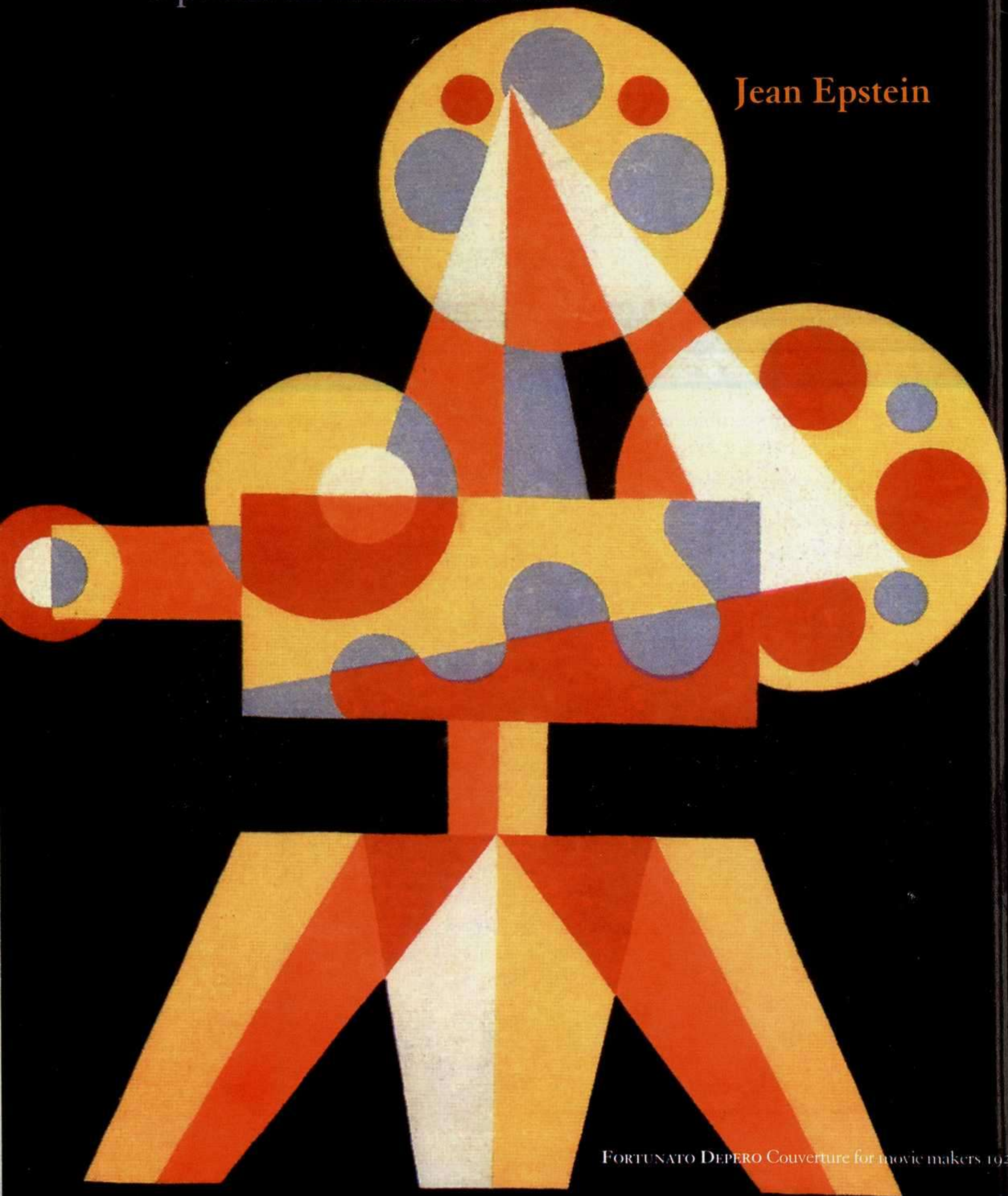


René Magritte Las aguas profundas, 1941

Cine-análisis

o poesía en cantidad industrial

Jean Epstein



FORTUNATO DEPERO Couverture for movie makers 1929

F. DEPERO

Nuestra civilización científicista tiende a crear una variedad humana perfectamente acorde con el empleo técnico y social al que está destinada. Este producto, normalizado, tipificado y extravertido al extremo bien puede llamarse superhombre, puesto que el super-yo profesional y civil debe aquí dominar perentoriamente la fantasía individualista del yo. Super-yo unificado y alineado al máximo por grupos, en base en tipos que permiten constituir colectividades homogéneas cuyo comportamiento y rendimiento sean previsibles con seguridad. Y sin duda, la conjunción de penurias alimenticias, restricciones económicas, hábitos policíacos y generalmente totalitarios favorece este autoplanismo humano, psicotécnico y psico-político, contribuyendo de mil modos a disminuir el impulso original del individuo. Éste, sin embargo, no está tan sometido como para que no sufra y se queje de las represiones con que le agobia la metódica censura de los pensamientos, de los gestos y actos inútiles o perjudiciales para la actividad comunitaria. La perpetua controversia, el incesante movimiento de intercambio, la dialéctica, si se quiere, entre la racionalidad que exige el medio y la afectividad irracional que anima al ser, parecen, así, haber alcanzado un desequilibrio y una agudeza de real crisis.

El primer auxilio ante los perjuicios que resultan del rechazo que el exterior opone a la satisfacción de sus tendencias, fue siempre hallado por el hombre en la poesía, entendiendo esta palabra en su sentido general, la sublimación. Así, por ejemplo, el ideal stajanovista es ante todo una poesía del trabajo forzado; una transfiguración de la humillante violencia de fatigarse hasta un límite fijo, convertida en la gloriosa libertad de agotarse por propia voluntad más allá de este límite; una transferencia que permite superarse en una privación en vista del bien social. Junto a tales procedimientos heroicos de poesía en acción, siguen en vigor otros recursos consagrados tradicionalmente y englobados bajo el nombre de arte.

Es innegable que la literatura, el teatro, la pintura, la música, la escultura, etc., son capaces de hacer entrar a los lectores, espectadores u oyentes en estado de sublimación por resonancia con el estado poético expresado por el creador. Pero cuando se trata de interesar a un público muy numeroso, estos derivados apenas ejercen un efecto liberador muy restringido y particular. Si no existe en las letras francesas contemporáneas escritor alguno que pueda ser considerado como un gran poeta

popular, no es porque falten inspirados, sino a causa de que la literatura ha perdido la capacidad de ser intérprete de la poesía concordante con el gran público, el cual, por su parte, se halla infiltrado totalmente por represiones; gran público que debiera ser llevado al juego del autoanálisis. Al hombre de la calle, incapaz de enumerar los mil decretos por los que le es prohibido hacer o destruir, amar u odiar, alimentarse y prodigarse, gritar y consumirse a su gusto, le es imprescindible, para aliviarse un poco de tantos deseos reprimidos, un relajante y sublimador de eficacia apropiada, un productor y transmisor de poesía intensa y fácil, en cantidad industrial.

El espectáculo cinematográfico cuya utilidad y éxito sus propios inventores no previeron, se reveló, muy pronto y de modo espontáneo, capaz de hacer participar intensamente a un público numeroso, casi mundial, en conmovedoras ficciones en las que le era lícito consumir el exceso y los restos de una afectividad prohibida.

La potencialidad de acción del autómata cinematográfico se explica, en primer lugar, teniendo en cuenta que el discurso de esta máquina está principalmente construido con imágenes animadas que, por su carácter visual y móvil, se relacionan con las imágenes mentales en medida suficiente como para imitarlas en sus modos de conformación, asociación y transición. Con naturalidad, el estilo propio del cine

se ha definido en el empleo de las ampliaciones y aislamientos de objetos de límites indecisos e inmensurables, duraciones vagas o fulgurantes o infinitamente perezosas, impresiones de ubicuidad, simbolismos de trasposiciones de identidad y transferencias sentimentales; encadenamientos por vínculos de orden afectivo, todo esto a la manera del antiguo y profundo pensamiento visual que exaltan los sueños y algunos ensueños. Por lo tanto, el film se manifiesta particularmente apto para enriquecer y hacer vibrar la memoria y la imaginación visuales de los espectadores, directamente, sin tener que pasar por las operaciones de cristalización y disolución del intermediario verbal.

Ahora bien, los elementos del pensamiento visual, arraigados en el subconsciente y prodigiosamente ricos en valores afectivos, se hallan gobernados por éstos y, al mismo tiempo, los gobiernan. El film procede, pues, en especial, por la atracción de evidencias sentimentales de las que recibe un poder de convicción irresistible. Por ser profundamente instintivo, sentimental y emotivo, el pensamiento visual es apropiado en grado sumo para la función poética y, en la mayoría de las mentalidades, esta correspondencia es insustituible. Por eso, el LIm, más que ningún otro modo de expresión, se manifiesta constitucionalmente organizado para servir de vehículo a la poesía.

Por otra parte, la poesía cinematográfica es siempre transmitida en circunstancias que facilitan su contagio. En efecto, la obscuridad de las salas, la inmovilidad forzosa, la exclusión de toda otra conmoción de la sensibilidad fuera de la que procede de la película, colocan al espectador en estado de ruptura con las contingencias exteriores, de suspensión de la actividad superficial, suspensión que es condición de todo ensueño. Comúnmente, el creador, el lector, el espectador o el oyente de un poema deben, con su propio esfuerzo, aislarse mentalmente de lo que les rodea y olvidar la rutina de la vida; y no siempre lo logran con facilidad, pues sigue siendo bastante raro el de una poderosa facultad de abstracción. En cambio, en el espectador de cine, privado de toda oportunidad de distracción y cuya atención (ne) es exigida más que por un solo centro, la pantalla, la hipnosis se da al mismo tiempo que la poesía.

Y no es indiferente el hecho de que la hipnosis sea colectiva. Primeramente, porque la comunión de una pequeña multitud en igual sentimiento asegura la realidad y legitimidad del mismo, creando entre los individuos una corriente de simpatía propagadora. Luego, porque el goce de la poesía adquiere así un sentido social que puede ser considerado como una rehabilitación, al menos parcial, como el reconocimiento del derecho a una existencia, aunque fuere ideal, de las tendencias que el yo estima como las más suyas, las más originales, y tanto más preciosas cuanto desdichadas: condenadas a la relegación, privadas de satisfacción real.

Platón, que desterraba a los poetas de su ciudad totalitaria, hubiera prohibido a priori el cine como máquina de gran rendimiento poético. Pero, ¿no sería peligroso para el orden público tal restricción, que privaría de satisfacción imaginaria a las pasiones más personales, incompatibles con las normas estatales y susceptibles de ser expresadas en el contralor por el super-yo? ¿Esa prohibición no suscitaría en los ciudadanos conciencias inquietas, angustiadas por el desconocimiento y el desprecio que, a su pesar, tienen hacia sí mismos, neuróticos por su desacuerdo íntimo, sublevados, en fin, contra la opresión de un patriotismo exagerado?

En el cine, como en toda otra actividad, no puede aumentarse el rendimiento sin que se modifique la calidad. Puesto que la función poética del cine es de utilidad colectiva, el film debe tratar temas afectivos de una generalidad suficiente como para responder a las

necesidades de sublimación de la mayoría de los espectadores. De acuerdo con esta regla, la elección del argumento no puede casi realizarse sino entre algunos tipos triviales en exceso, de evolución dramática muy poco variable. Se busca o admite la originalidad únicamente en lo accesorio para disimular la obligada monotonía del fondo. El libro, el teatro se permiten tratar temas más particulares y diversos en vista a satisfacer un público mucho más restringido. Por el contrario, en la pantalla, toda psicología de excepción (por ejemplo la del genio o del simple de espíritu), todo héroe que no personifique un ideal muy difundido (un pobre campesino o un dechado de virtud) están condenados al fracaso. La tan vilipendiada re, —la del éxito comercial es, en efecto, una ley poética, es decir, una ley de psicoanálisis: dotado de millones de almas, el público se adhiere de verdad a una ficción dramática en la medida en que ésta responde a instancias suficiente y comúnmente presentes en todas estas almas.

Esa necesidad de adaptar la poesía cinematográfica a las instancias más difundidas, impide que los autores de films se expresen con profundidad y minuciosidad en sus obras, que, de no ser así, se volverían demasiado particulares y, por lo tanto, no lucrativas. De ahí la imposibilidad de que los espectadores apacigüen a fondo sus apetitos frustrados aunque se descubran obtenien-



RENE MAGRITTE El cine azul 1925

do perfectas satisfacciones de sustitución. Es menester confesarlo: la sinceridad que encierra la película y a la cual ella apunta, es, las más de las veces, grosera e insuficiente. Los besos de amantes magníficos, las descargas de ametralladoras de gangsters sanguinarios y sangrantes; las fortunas plenas de vicisitudes, pasión, miseria y gloria que caen sobre dactilógrafas divinizadas y oficinistas metamorfoseados en millonarios, atléticos héroes resucitados por décima vez; todos esos temas tan populares en la pantalla son sólo una pitanza para engañar el gran hambre de un pueblo de civilización sedentaria, pacientemente laborioso, atormentado por antiguos y violentos deseos, permanentemente vivos, siempre defraudados y rechazados, que lo impulsan hacia la sublime tragedia, el triunfo personal o el amor imposible. Paliativo de urgencia y energético medicamento administrados en dosis con intervalos de una hora y media de inhibición e hipnosis ininterrumpidas. Y al salir de su sesión hebdomadaria de cura, los espectadores quedan aturridos, agotados, absorbidos por intensa sensación de combate,

sufrimiento, amor y victoria, aliviados como después de abrirse un absceso o de haber descendido la fiebre a continuación de su paroxismo.

Los efectos sutiles que la poesía cinematográfica debe dejar de lado, se ven compensados por su eficacia general; y su intensa acción liberadora sustituye al interés por lo particular que el cine-análisis no capta. A una dramaturgia destinada a la multitud, corresponde necesariamente un análisis de las tendencias individuales, no en sus caracteres diferenciales, sino en los de mayor similitud. Y una época de chatura general, de tipificación de las mentalidades, de represión metódicamente organizada y, en consecuencia, de vulgarización y nivelación de las enfermedades psíquicas, exige más imperiosamente aún la vulgarización y la nivelación del antídoto poético para proporcionar el efecto deseado al de las censuras. Por limitado que deba ser el grado de caracterización individual logrado por el cine-análisis, éste representa, al nivel del máximo factor común, el término medio de la mayor eficacia colectiva y, a no dudarlo, este término se halla definido por el mejor éxito comercial.

Lo que de ningún modo significa que tal límite psicológico y su índice comercial sean inamovibles y que no convenga esforzarse para desplazarlos en el sentido de un discernimiento cada vez más activo y de un poder curativo más profundo.

Los éxitos de taquilla de determinado año dan la pauta de la neurosis e introspección colectivas del mismo período. Que esta medida cambia de continuo lo comprobamos perfectamente en la impresión de puerilidad que nos producen las antiguas bandas como también en el fracaso de los productores que se imaginan que, retomando dos o tres veces un tema de aceptación en la primera oportunidad, conseguirán siempre tan pingües ingresos.

En ciertos casos, la evolución de la dramaturgia y de la poesía cinematográficas se verifica de modo lento y continuo; en otros, procede por mutaciones súbitas. Pero la transformación técnica y artística de la película de éxito, sigue siempre una senda ya abierta por ensayos arriesgados a sabiendas o a ciegas, jalonados por una vanguardia cuyas obras impresionan al público en la medida en que le anuncian aquello que se evade del inconsciente o lo ignorado pero cognoscible. Existen fracasos comerciales que son los pilotos del triunfo comercial, por cuanto remolcan al azar o guían experimentalmente el desarrollo del cine-análisis con óptimo rendimiento en constante superación.

La primera expansión del espectáculo cinematográfico tuvo el nivel del folletín, la canción popular o la tarjeta postal. Y la decadencia, casi la inmediata desaparición, del melodrama popular en el teatro confirma la superioridad de la fuerza y eficacia de que el cine está dotado, merced a la cual es capaz de despertar, satisfacer, derivar y consumir la necesidad de emoción del gran público. Por esta causa, la dramaturgia teatral se vio limitada también al mismo tiempo que estimulada a la representación de una psicología más fina, profunda e individual.

Actualmente, la necesidad de cine-análisis y su perfeccionamiento, desarrollados conjuntamente, autorizan en las películas la representación de conflictos menos comunes y esquematizados. La clientela del cine se extiende interesando también a espíritus más dados a la introspección y con los que, hasta ahora, el diálogo escénico y literario sustentaba la exclusividad en lo que a la explicación y exposición de instancias mentales perturbadoras se refiere.

Y para mantener su propio valor del que depende su existencia, el teatro debe tender a representar, cada vez mejor, aspectos de la vida cuya idealización sublimada, el cine, aunque completamente capacitado para ello en lo técnico, no puede todavía proporcionar por



JEAN EPSTEIN La caída de la casa Usher 1928

razones de orden económico. El teatro debe cultivar una psicología de casos de excepción o individuales, normales en general, pero analizados con una minuciosidad que descubra finalmente la anomalía de toda rigurosa particularidad. A esta orientación hacia lo extraordinario responden la actual proliferación de pequeños teatros destinados a reducidos grupos de espectadores de gustos singulares y la presente abundancia de piezas que son verdaderos estudios clínicos de neurosis peculiares.

De ningún modo se trata aquí de una crítica peyorativa. El papel social y el efecto individual tanto del espectáculo cinematográfico como del teatral, tienen el valor de una lección y de una curación de psicoanálisis entretenido, por la que el espectador se familiariza con el mecanismo natural de ciertas turbaciones del alma, a fin de no asustarse de ellas ni sufrirlas como enfermedades vergonzosas y monstruosas; sesión en la que el espíritu se ve purgado de un exceso de sentimentalismo en disponibilidad o en imposibilidad de real empleo, por consumación de esta plétora en una quimérica pasión. El cine y el teatro, cada uno a su modo, conducen, pues, al hombre al mejor conocimiento de sí mismo en un clima mental sin angustia. Rivales, como se los llama a menudo, el teatro y el cine pueden

también ser considerados como émulos por el común celo con que invitan al espectador a penetrar en su propio yo. Con el poder, la extensión y la profundidad creciente de la acción del cine, que constriñe al teatro a especializarse más y más en singularidad y sutileza, estamos en presencia —son dos procedimientos, uno incitando al otro— de un movimiento general del pensamiento por el cual el hombre tiende sin pausa a acercarse, apresar y desarmar la temible esfinge en que se está transformando día a día para sí mismo.

El Cine y la realidad*

Virginia Woolf (1926)

SONIA DELAUNAY Decorados para el film Le Vertige, 1926

Hay quien dice que en nosotros ha muerto definitivamente el salvaje, que nos encontramos en la etapa final de la civilización, que todo está ya dicho y que es demasiado tarde para ser ambicioso. Pero es probable que estos filósofos se olviden del cine. Nunca han visto a los salvajes del siglo veinte en el cine. Nunca se sentaron ellos mismos frente a la pantalla para reflexionar que, a pesar de taparse con vestidos y pisar sobre alfombras, no es demasiada la distancia que los separa de esos hombres desnudos de ojos brillantes que hacían entrecostar dos barras de hierro y escuchaban en el estruendo una anticipación de la música de Mozart.

Naturalmente, en nuestro caso, las barras están tan elaboradas y llevan tanta materia extraña añadida que es enormemente difícil oír nada con claridad. No hay sino rumores sordos, enjambre y caos. Nos asomamos al borde de un caldero en el que parecen hervir fragmentos de múltiples formas y sabores; una y otra vez se destaca alguna forma de mayor tamaño que parece a punto de salir del caos. A primera vista, sin embargo, el arte cinematográfico parece simple, incluso estúpido. Sale el Rey estrechando las manos de los miembros de un equipo de fútbol; el yate de Sir Thomas Lipton; Jack Horner ganando el Grand National. El ojo lo va lamiendo todo al momento y el cerebro, agradablemente cosquilleado, se reclina para observar la sucesión de fenómenos sin animarse a pensar. Para el ojo vulgar, el antiestético ojo inglés es un mecanismo simple que se ocupa de que el cuerpo no se venga abajo, proporciona al cerebro juguetes y golosinas para que se calle, y es de suponer que seguirá comportándose como una competente niñera hasta que el cerebro llegue a la conclusión de que es el momento de levantarse. ¿Cuál no será su sorpresa, entonces, cuando se le despierte en medio de su agradable somnolencia para pedirle ayuda? El ojo está en dificultades. El ojo pide ayuda. El ojo dice al cerebro, «Está ocurriendo algo que no entiendo ni por asomo. Te necesito». Juntos, miran al rey, al barco, al caballo, y el cerebro comprende al instante que han adquirido una cualidad que no pertenece a la simple fotografía de la vida real. No se han hecho más bellos, en el sentido en que son bellas las imágenes, pero ¿podríamos decir (nuestro vocabulario es penosamente incompleto) que más reales, o reales con una realidad diferente a la que percibimos en la vida diaria? Los

* Publicado originalmente en *The New Republic*, 4 de agosto de 1926, pp. 308-310.

contemplamos tal como son cuando no estamos nosotros. Vemos la vida tal como es cuando no tomamos parte en ella. Mientras observamos, nos parece estar fuera de la insignificancia de la vida real. El caballo no nos coceará. El rey no nos estrechará la mano. La ola no nos mojará los pies. Desde esta situación ventajosa, cuando contemplamos a nuestros antepasados tenemos la oportunidad de sentir piedad o regocijo, de generalizar, de conferir a un hombre los atributos de la especie. Al observar el avance del barco o las olas que rompen, tenemos oportunidad de abrir nuestra mente a la belleza y registrar en su cima la extraña sensación: esta belleza proseguirá, esta belleza florecerá tanto si la contemplamos como si no. Por otra parte, todo ello sucedió hace diez años, nos dicen. Estamos observando un mundo que ha sido barrido por las olas. De la Abadía surgen novias —ahora son madres; los oficiales son ardientes— ahora están en silencio; las madres aparecen llorosas; los invitados gozosos; se ha ganado esto, se ha perdido aquello, y todo está acabado. Como una grieta a los pies de tanta inocencia e ignorancia, llega la guerra, pero así fue como danzamos e hicimos piruetas, como trabajamos duro y tuvimos deseos, así brilló el sol y las nubes se deslizaron hasta el fin.

Pero los realizadores de los films no parecen satisfechos con temas de interés tan obvios como el paso del tiempo y lo sugestivo de la realidad. Menosprecian el vuelo de las gaviotas, los barcos por el Támesis, el Príncipe de Gales, Mile End Road y Piccadilly Circus. Pretenden mejorar, modificar, hacer un arte propio, naturalmente: tan gran objetivo parece estar a su alcance. Numerosas artes parecían estar preparadas para prestarles ayuda. Por ejemplo, la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus bien conocidos caracteres y sus escenas famosas, no parece sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine. ¿Había algo más sencillo, más simple? La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre el cuerpo de su desgraciada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Esta alianza no es natural. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja. El ojo dice: «He aquí a Anna Karenina». Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas se presenta ante nosotros. Pero el cerebro dice: «Ésta no tiene más de Anna Karenina que de la Reina Victoria». Porque el cerebro conoce a Anna casi exclusivamente por su vida interior: su encanto, su pasión, su desolación. El cine carga todo el acento en sus dientes, sus perlas y su terciopelo.

Luego «Anna se enamora de Vronsky», es decir, la dama de terciopelo negro cae en los brazos de un caballero uniformado y se besan jugosamente, con gran deliberación y gesticulación infinita, sobre un sofá, en una biblioteca sorprendentemente ordenada, mientras un jardinero corta el césped como por casualidad. Así vamos dando tumbos sobre las novelas más famosas del mundo. Así las desciframos en palabras de una sola sílaba, en los garabatos de un escolar poco aplicado. Un beso significa amor. Una taza rota, celos. Una mueca, felicidad. La muerte es un féretro. Nada de esto tiene la más mínima relación con la novela que escribió Tolstoi y sólo cuando dejamos de buscar un nexo entre imágenes y libro adivinamos —ante alguna escena accidental como el jardinero que corta el césped— lo que podría ser el cine si se abandonase a sus propias posibilidades.

¿Pero cuáles son entonces sus posibilidades? Si dejase de ser un parásito ¿cómo se pondría en pie? Por el momento no disponemos sino de insinuaciones que nos permitan hacer conjeturas. Por poner un ejemplo, en una proyección reciente del Dr. Caligari, una sombra en forma de renacuajo apareció repentinamente en un ángulo de la pantalla. Se hinchó hasta adquirir un tamaño enorme, se estremeció, osciló y se hundió de nuevo en la nada. Por un momento pareció encarnar alguna imaginación monstruosa, enfermiza, del cerebro lunático. Por un momento, pareció que el pensamiento podía transmitirse en formas mejor que en palabras. El monstruoso, estremecido renacuajo parecía ser el propio miedo, y no la declaración «Tengo miedo». En realidad la sombra era un accidente, y el efecto no intencionado. Pero si en determinado momento una sombra puede sugerir mucho más que los propios gestos y palabras del hombre y la mujer que padecen miedo, es evidente que el cine tiene a su alcance numerosos símbolos para expresar emociones que hasta ahora se han desaprovechado. El terror, junto a sus formas corrientes, tiene la forma de un renacuajo; brota, forma bultos, se estremece, desaparece. La ira no es meramente retórica y sin sentido, rostros enrojecidos y puños apretados. Es quizás una línea negra culebreando sobre una hoja blanca. Anna y Vronsky no necesitarán fruncir el ceño y hacer aspavientos. Tienen a su disposición... pero ¿el qué? ¿Existe, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos pero nunca expresamos en palabras y, si es así, podría hacerse visible a nuestros ojos? ¿Existe alguna característica que posea el pensamiento y que pueda llegar a ser visible sin necesidad de palabras?



Es rápido y es lento; posee la rectitud de una flecha, pero es capaz de dar sutiles rodeos. Y posee también, sobre todo en momentos de emoción, el poder de crear imágenes, la necesidad de abandonar su carga a otros brazos; de dejar que una imagen lo recorra de lado a lado. La apariencia del pensamiento es, por alguna razón más hermosa, más comprensible, más alcanzable que el propio pensamiento. Como todo el mundo sabe, las ideas más complejas de Shakespeare forman cadenas de imágenes por las cuales ascendemos, dando rodeos, hasta que llegamos a la luz del día. Pero, evidentemente, las imágenes de un poeta no se prestan a ser modeladas en bronce o dibujadas en un papel. Son un conglomerado de miles de sugerencias, de las cuales la plástica es sólo la más evidente entre las que predominan. Hasta la imagen más simple: «Mi amor es como una rosa roja, roja que nace a la vida en junio» nos crea impresiones húmedas, cálidas, nos habla de la viveza del carmesí y la suavidad de los pétalos inextricablemente unidos y ensartados con la cadencia de un ritmo que es en sí mismo la voz de la pasión y de las dudas del amante. Todo esto, accesible a las palabras y sólo a ellas, debe ser evitado por el cine.

Y sin embargo, si una parte tan importante de nuestros pensamientos y sensaciones está relacionada con la visión, quizá le esté aún reservado al cine un resto de emoción plástica inservible para el pintor o el poeta. Parece muy probable que dichos símbolos sean muy diferentes a los objetos reales que vemos con nuestros ojos. Algo abstracto, algo que se mueva con arte controlado y consciente, algo que reclame la mínima ayuda por parte de las palabras y la música para hacerse inteligible pero siempre subordinándolas: de tales movimientos y abstracciones se compondrán algún día las películas. En efecto, cuando se descubran nuevos símbolos para expresar el pensamiento el realizador cinematográfico tendrá a su disposición un inmenso tesoro. Con sólo pedirlo, obtendrá la exactitud de la realidad y su sorprendente capacidad de sugestión. Annas y Vronsky estarán llenos de vida. Si pudiese hacer palpitar de emoción esa realidad, si pudiese animar la forma perfecta con el pensamiento, entonces tendría en sus manos la recompensa. Entonces, igual que el humo brota del Vesubio, podremos ver el pensamiento en toda su fuerza salvaje, su belleza, su peculiaridad, brotando de los hombres cuando apoyan los codos en la mesa, de las mujeres cuando dejan caer al suelo sus bolsos de mano. Veríamos todas estas emociones entremezclándose, influyéndose unas a otras.

Observaríamos violentas luchas de sentimientos provocadas por su colisión. Los contrastes más fantásticos destellarán ante nosotros a una velocidad que el escritor no puede sino perseguir esforzadamente en vano; la onírica arquitectura de bóvedas y almenas, de cascadas precipitándose y fuentes manando que nos visita a veces en el sueño o se configura en habitaciones en penumbra, adquiriría realidad ante nuestros ojos bien despiertos. Ninguna fantasía sería demasiado rebuscada o poco sólida. El pasado sería desplegado, las distancias reducidas a la nada, y los escollos que distorsionan las novelas (cuando por ejemplo Tolstoi tiene que pasar de Levin a Anna, desafinando así la historia y desviando o matando nuestras simpatías) podrían limarse mediante la uniformidad del fondo o la repetición de alguna escena.

Cómo se intentará este proceso, mucho menos cómo se logrará, es algo que nadie puede decirnos por el momento. Lo presentimos vagamente en el caos de las calles, quizá, cuando cierta unión momentánea de color, sonido y movimiento sugiere que ahí hay una escena esperando ser traspasada por un arte nuevo. Y a veces, en el cinematógrafo, en medio de su enorme destreza y considerable dominio técnico, se corre la cortina y contemplamos, a lo lejos, cierto tipo de belleza desconocida e inesperada. Pero sólo por un momento. Porque algo extraño ha ocurrido; mientras todas las demás artes nacieron desnudas, ésta, la más joven, ha venido al mundo completamente vestida. Puede decir lo que sea antes de tener algo que decir. Es como si la tribu salvaje, en lugar de encontrar dos barras de hierro para jugar, hubiese encontrado esparcidos por la playa violines, flautas, saxos, trompetas, grandes pianos Erard y Bechstein, y con increíble energía pero sin saber una nota de música, empezase a hacerlos sonar todos al tiempo.



EL ABC DEL CINE

Blaise Cendrars



EUGENIO CHICANO *Le sang d'un poete*, 1983

El cine.

Remolino de los movimientos en el espacio. Todo se cae. El sol se cae. Nos caemos detrás. Como un camaleón el espíritu humano se disfrazada difranzando el universo. El mundo. El globo. Los dos hemisferios. Las mónadas de Leibniz y la representación de Schopenhauer. Mi voluntad. Las hipótesis cardinales de la ciencia rematan en punta y las cuatro ordenadas se juntan. Fusión. Todo se abre, se derrumba, se funda hoy, se ahonda, se alza, se extiende. El honor y el dinero. Todo cambia. Lo cambia. Los hábitos y la economía política. Nueva civilización. Nueva humanidad. Las cifras han creado un organismo matemático, abstracto, artefactos útiles destinados a las necesidades más groseras de los sentidos y que son la más bella proyección del cerebro. Automatismo. Psiquismo. Comodidades nuevas. Máquinas. Y es la máquina la que vuelve a crear y desplazar el sentido de la orientación, y la que descubre finalmente los orígenes de la sensibilidad como los exploradores Livingstone, Burton, Speke, Grant, Baker, Stanley, que han fijado las fuentes del Nilo. Pero es un descubrimiento anónimo al que no podemos vincular ningún nombre. ¡Qué lección! ¡Y qué más dan las grandes figuras y las estrellas! Cien mundos, mil movimientos, un millón de dramas entran simultáneamente en el campo de este ojo con el que el cine ha dotado al hombre. Y este ojo es más maravilloso, aunque arbitrario, que el ojo a facetas de la mosca. El cerebro se conmueve con ello. Trastorno de imágenes. La unidad trágica se desplaza. Aprendemos. Bebemos. Embriaguez. Lo real ya no tiene sentido. Ninguna significación. Todo es ritmo, palabra, vida. No hay más demostración. Comulgamos. Enfocad la mano, la comisura de la boca, la oreja, y el drama se perfila, se agranda sobre un fondo de misterio luminoso. Ya no necesitamos el discurso; pronto el personaje será considerado inútil. A cámara rápida la vida de las flores es shakespeariana; todo el clasicismo se da en el desarrollo de un biceps a cámara lenta. En la pantalla el menor esfuerzo se hace doloroso, musical, y los insectos y los microbios se parecen a nuestros más ilustres contemporáneos. Eternidad de lo efímero. Gigantismo. Le atribuimos un valor estético por él mismo nunca conocido. Utilitarismo. El drama teatral, su situación, sus artimañas, se vuelve inútil. La atención se fija en el fruncimiento de las cejas. En la mano cubierta de callos criminales. En un trozo de tela que sangra continuamente. En la cadena de un reloj que se estira y se infla como las venas de la sien. Millones de corazones dejan de



EUGENIO CHICANO Beso fósforos, 1984



EUGENIO CHICANO Beso Packard, 1984



EUGENIO CHICANO Beso Bugatti, 1984



EUGENIO CHICANO L'Age d'Or, 1982

latir en el mismo segundo en todas las capitales del mundo, y en los pueblos más perdidos las carcajadas invaden el campo. ¿Qué va a ocurrir? ¿Y por qué la materia está impregnada de humanidad? ¡Hasta tal punto! ¡Qué potencial! ¿Es una explosión o un poema hindú? Las químicas se atan y se desatan. La menor pulsación germina y se fructifica. Las cristalizaciones se animan. Éxtasis. Los animales, las plantas, los minerales son ideas, sentimientos, cifras. Un número. Como en la Edad Media el rinoceronte es el Cristo; el oso, el diablo; el jaspe, la vivacidad; la crisoprasa, la humildad pura. 6 y 9. Vemos a nuestro hermano el viento y el mar es un abismo de hombres. Y esto no es de un simbolismo abstracto, oscuro y complicado, sino que forma parte de un organismo vivo al que sorprendemos, al que desalojamos, al que acosamos y que no se había visto nunca. Evidencia bárbara.

Profundidad sensibilizada en un drama de Alejandro Dumas, en una novela policíaca o en una película trivial rodada en Hollywood. Encima de la cabeza de los espectadores el cono luminoso se agita como un cetáceo. Los personajes, los seres y las cosas, los sujetos y los objetos se estiran de la pantalla al foco de la linterna. Se sumergen, giran, se persiguen, se cruzan con una precisión astronómica, fatal. Crespa. Rayos. Rosca peligrosa alrededor de la que todo cae en espiral. Proyección de la caída del cielo. Espacio. Vida captada. Vida de la profundidad. Alfabeto. Letra. A B C. Seguir de nuevo y primer plano. «What is ever seen is never seen» ¡Qué entrevista! «Cuando me he ocupado de cinematografía, la película era una novedad comercial e industrial. He empleado todas mis fuerzas en profundizarla y en elevarla a la altura de un lenguaje humano. Mi único mérito consiste en haber sabido encontrar las dos primeras letras de este alfabeto nuevo, todavía incompleto y lejos de serlo: el cut-back y el close-up», declara David Wark Griffith, el primer director del mundo. «¿Arte en el cine? ¿Arte con mayúscula?», contesta Abel Gance, el primer director de Francia, a un periodista que venía a verlo trabajar en Niza. «Tal vez podíamos haberlo hecho desde el principio. Pero teníamos que aprender primero el alfabeto visual nosotros mismos, antes de hablar y de creer en nuestra fuerza; después teníamos que enseñar este lenguaje elemental.» A Carlyle le gusta encontrar el origen del mundo moderno en el fundador legendario de la ciudad de Tebas,

en Cadmos. Al importar el alfabeto fenicio a Grecia, Cadmos inventa la escritura y el libro. Antes de él, la escritura mnemónica, ideográfica o fonética, era siempre pictórica; desde los hombres prehistóricos hasta los Egipcios, desde los dibujos que adornan las paredes de las cuevas de la Edad de piedra hasta los jeroglíficos hieráticos trazados sobre estelas de piedra o demóticos pintados sobre las cerámicas, pasando por la pictografía de los Esquimales o de los salvajes de Australia, los tatuajes coloreados de los Piel-Rojas y los bordados de los wampums canadienses, los quipús decorativos de los antiguos Mayas y los nudos de corteza de las tribus forestales del centro de África, los caligramas tibetanos, chinos, coreanos, la escritura, incluso la escritura cuneiforme, era ante todo un recordatorio, un memorial de iniciación sagrada, autocrática, individual. Irrumpe el traficante Cadmos, el mago, el brujo, e inmediatamente la escritura se convierte en una cosa activa, viva, el alimento democrático por excelencia y el lenguaje común del espíritu.

PRIMERA REVOLUCIÓN MUNDIAL. La actividad humana redobla, se intensifica. La civilización griega irradia. Abarca el Mediterráneo. La conquista comercial y la vida literaria corren parejas. Los Romanos graban su historia sobre láminas de cobre o de estaño. Hay una biblioteca en Alejandría. Los Apóstoles y los Santos



EUGENIO CHICANO *Le retour a la raison*, 1982

Padres escriben sobre pergamino. Propaganda. Por fin la pintura y el mundo cristiano se compenetran y, en el siglo XIV, Juan van Eyck de Brujas inventa la pintura al óleo. Adán y Eva desnudos. SEGUNDA REVOLUCIÓN MUNDIAL. En 1438, Koster en Harlem imprime sobre madera. Seis años más tarde Jean Gensfleisch, llamado Gutenberg, inventa el tipo móvil y trece años más tarde Schoeffer funde estos tipos en metal. Llega Caxton y la impresión se intensifica. Es un diluvio de libros. Se reimprime y se traduce todo, los antiguos misales de los monjes y los escritos de los ancianos. La música se renueva. La escultura, el drama, la arquitectura renacen. Se multiplican las bibliotecas. Cristóbal Colón descubre un nuevo mundo. La religión se escinde. Hay un progreso general del comercio. La industria construye barcos. Las flotas abren mercados remotos. Las antípodas existen. La naciones se forman. Emigramos. Nuevos gobiernos se constituyen sobre nuevos principios de libertad y de igualdad. La educación se democratiza y la cultura se refina. Aparecen los periódicos. El globo entero está atrapado en una red de vías férreas, de cables, de líneas terrestres, marítimas y aéreas. Todos los pueblos están en contacto. La radio canta. El trabajo se especializa en altura y en profundi-

dad. TERCERA REVOLUCIÓN MUNDIAL. Y he aquí Daguerre, un francés que inventa la fotografía. Cincuenta años más tarde el cine había nacido. ¡Renovación! ¡Renovación! ¡Eterna Revolución! Los últimos resultados de las ciencias exactas, la guerra mundial, la concepción de la relatividad, las convulsiones políticas; todo hace prever que nos encaminamos hacia una nueva síntesis del espíritu humano, hacia una nueva humanidad y que una raza de hombres nuevos va a aparecer. Su lenguaje será el cine. ¡Mirad! Los artificieros del Silencio están listos. La imagen está en los orígenes primitivos de la emoción. Hemos intentado captarla detrás de las fórmulas artísticas obsoletas. Por fin el buen combate del blanco y del negro va a empezar en todas las pantallas del mundo. Las esclusas del nuevo lenguaje están abiertas. Las letras del nuevo abecedario se atropellan innumerables. ¡Todo se hace posible! El Evangelio de Mañana, el Espíritu de las Leyes Futuras, la Epopeya Científica, la Leyenda Anticipadora, la Visión de la Cuarta Dimensión de la Existencia, todas las Interferencias. ¡Mirad! La Revolución.

A

Sobre el terreno

El aparato que se mueve, que ya no está inmóvil, que graba simultáneamente todos los planos, que trepida, que se pone en movimiento.

B

Dentro de las salas

El espectador que ya no está inmóvil en su butaca, que es arrancado, violentado, que participa en la acción, que se reconoce en la pantalla entre las convulsiones de la muchedumbre, que vocifera y que grita, protesta y se debate.

C

Sobre la tierra

A la misma hora, en todas las ciudades del mundo, la muchedumbre que sale de los cines, que se derrama en las calles como sangre negra, que como una bestia potente alarga sus mil tentáculos y con un esfuerzo muy pequeño aplasta los palacios y las prisiones.

Z

En el fondo del corazón

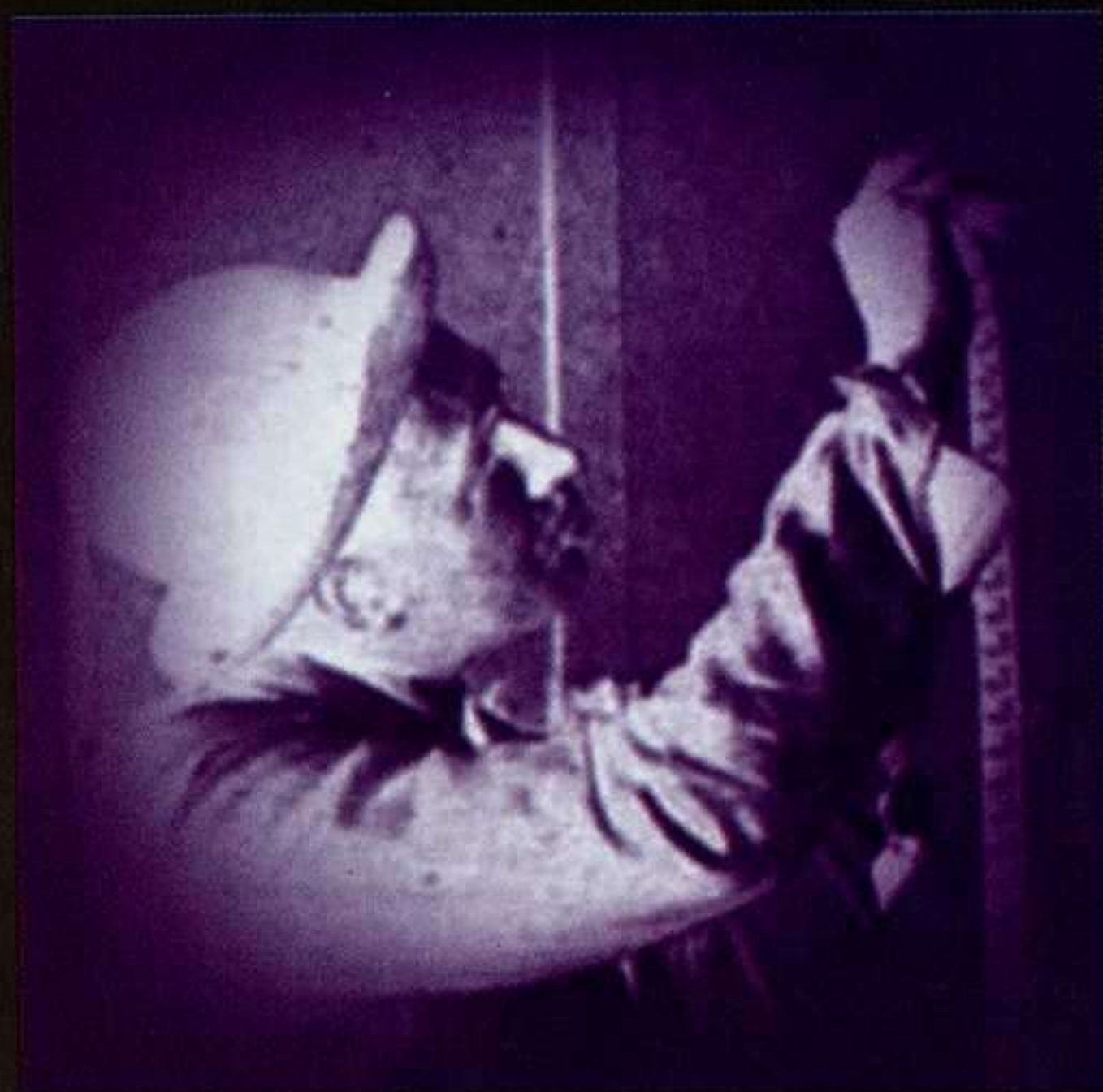
Mirad las generaciones nuevas brotar repentinamente como flores. Revolución. Juventud del mundo. Hoy.

TRADUCCIÓN DE Aude Thierry



La elaboración poética en el cine de F. W. Murnau

Luciano Berriatúa



El cine y la poesía son artes muy próximas al menos en un aspecto: en su cualidad de comunicar emociones intensas de modo rápido y sintético.

Para ello ambas utilizan imágenes que producen emociones inmediatas.

La selección de esas imágenes se realiza a menudo a partir de un pensamiento análogo como en la metáfora y como en ella se produce una fuerte descarga emotiva en el lector-espectador.

Umberto Eco decía en «La estructura ausente» que «las figuras retóricas son como cortocircuitos útiles para sugerir de manera analógica los problemas que no pueden analizarse a fondo». Sean metáforas escritas o filmadas, lo esencial es que nos permiten comprender instantáneamente situaciones complejas que requerirían un largo análisis. Crean «atajos» en el pensamiento y por ello producen placer al eliminar la tensión que la situación nos provocaba.

La búsqueda de esas imágenes expresivas constituía la esencia del cine mudo, un cine que por sus propias características estaba obligado a comunicar todo a través de las imágenes y uno de los maestros absolutos de esta búsqueda fue el director de cine alemán F.W. Murnau (1888-1931).

Sus películas son auténticos poemas visuales.

Pero el suyo no es un caso aislado, en toda película hay poesía.

Una película es una cadena de sensaciones o de experiencias pero ante todo es una cadena de emociones y de sentimientos.

Y hay sentimientos muy complejos, casi indefinidos, sutiles e intangibles, incluso muy efímeros por intensos que puedan ser.

Si tardamos en expresarlos o los explicamos se pierden.

Hay que encontrar un atajo para comunicarlos de golpe, hay que mostrar el sentimiento puro sin su razón ni explicación; porque lo importante es el sentimiento aunque su origen sea un misterio.

No hay que resolver los enigmas sino sentirlos.

Y la poesía viene en nuestra ayuda.

La poesía que se esconde en los gestos, en las pequeñas emociones cotidianas, en una mirada.

La belleza de una fugaz sonrisa, de una pose, de un detalle del vestido.

Del clima, la luz, el decorado.

Murnau era un observador de la vida cotidiana.

Buscaba imágenes para sus films.

Disfrutaba con las cosas pequeñas, por ejemplo con el placer de acercarse para ver el mar siempre que estaba próximo: «me gusta el mar siempre que lo veo» decía a un periodista en Nueva York.

De ver los rostros de las gentes por las calles, de entrar en todo tipo de locales o de visitar los parques de atracciones para observar a la gente disfrutando.

Se basaba en sus primeras impresiones. Amaba Nueva York, su juventud y velocidad, y quería hacer un film sobre esa ciudad.

Pero tenía urgencia en hacerlo «antes de que Nueva York pierda la frescura ante mis ojos».

Pero sobre todo estudiaba a las personas y sus reacciones. Podía estar callado en una larga conversación colectiva observando las actitudes de los intervinientes.

Era un voyeur que utilizaba sus pequeñas observaciones para crear momentos mágicos en el cine.

Disfrutaba con la Naturaleza, abandonándose a la lluvia o al sol o sintiendo como algo natural una tempestad en alta mar.

«Hemos tenido tormentas formidables» cuenta satisfecho de su viaje a Tahití en su yate «Pascualito» rebautizado «Bali» en recuerdo de su amante Walter Spies que llevaba varios años en esa isla.

Y la hija del decorador Robert Herlth afirma que en su viaje a EE. UU. todo el mundo estaba descompuesto ante una terrible tormenta en alta mar, todos menos Murnau que se mantenía impertérrito. Tan tranquilo como en los peores momentos de sus complicados rodajes.

«El verdadero arte es sencillo, pero alcanzar la sencillez requiere mucho arte» escribió.

Quería llegar a lo sencillo a través del trabajo complejo, a lo natural a través del artificio como una elaborada poesía de rima y medida rebuscada y trabajada.

Como el poeta que busca un resultado «espontáneo» y «natural» en sus, aparentemente simples pero en el fondo alambicados, versos, Murnau parecía encontrar natural y graciosamente imágenes expresivas sin apenas esfuerzo. Pero «el arte sencillo requiere mucho arte».

Expresar una situación compleja y unas emociones complejas con una sola imagen. Ese es el reto y la meta del cineasta.

Y al tiempo es el riesgo. ¿Cómo saber que esa imagen será comprendida, o mejor, «sentida» por todos los espectadores?

Nuestra sensibilidad, nuestra educación, son diferentes incluso dentro de un mismo periodo de tiempo y una misma sociedad. No digamos nada entre países o continentes.

Se dice que la empresa Disney tenía listas para sus animadores de gestos que no podían utilizarse porque su significado variaba de un país o de una cultura a otra.

Pero muchas veces hay que jugársela.

Yo mismo ruedo películas de vez en cuando.

Desde hace años tengo en mente rodar una escena para alguna de ellas.

Un personaje estático, en pie, en mitad de la calle con la mirada baja. La cámara un poco alta, por encima de los ojos de alguien de estatura normal, nos muestra el suelo en el que se mueven violentamente las sombras de las hojas de los árboles agitados por el viento.

El personaje ha sido abandonado por la mujer que ama y no puede moverse por el dolor, un dolor que se convierte en físico y que le impide dar un paso.

Estoy seguro de que el espectador iba a sentir la carga emotiva de esa imagen.

¿Pero de dónde vendría esa emoción?

Quizá del contraste entre el estatismo del personaje y el movimiento del fondo.

Este contraste mostraría la impotencia del hombre que necesita que todo se detenga mientras que la Naturaleza sigue su curso imparable. Es una metáfora del tiempo que ha destruido lo que él más amaba. El personaje no quiere seguir, ya no tiene futuro. El tiempo se ha detenido para él pero sigue su curso destructor y siniestro (las negras sombras móviles de las hojas).



Secuencia del Film
Nosferatu 1922

Al personaje solo le queda la memoria, que el tiempo se encargará de alterar, cambiar y degradar, para finalmente borrar.

El dolor y la impotencia de este personaje frente a su destino, ante un tiempo «sanador» y «cirujano» que va a amputar lo que ya es una parte de sí mismo, quizá la más querida, para que el personaje no enloquezca.

Es evidente que todo esto no puede leerse en esta imagen y que probablemente muchos espectadores no hayan sentido nunca esa terrible sensación de parálisis producida por un dolor interior que te atenaza. Muchos menos habrán vivido una situación que asocie este momento a unas hojas de árbol movidas por el viento.

Pero un día quiero hacer la prueba, quiero rodar ese plano. Y ver qué pasa.

En mi libro sobre Murnau analizaba una imagen, en algún aspecto similar, de la película «Der Gang in die Nacht»: el médico, abandonado por una bailarina, necesita estar solo para deshacerse en lágrimas, huye a los acantilados. Desde luego no se queda estático sino que clama al cielo, y tras él una tempestad estalla.

La violencia de sus sentimientos se asocia a la violencia de la Naturaleza.

El personaje hace cuerpo con el decorado y la Naturaleza entera parece sufrir con el drama del médico. Creo encontrar un paralelismo entre esta escena y un dibujo de unos árboles agitados por el viento de Van Gogh acompañado por estos comentarios: «Para mí, el drama de la tempestad en la Natu-

raleza, el drama del dolor en la vida es el más perfecto».

No podemos, leyendo estas frases, sino recordar la tensión e inquietud de una Naturaleza agitada e incontrolable en sus cuadros de negros cuervos sobre trigales amarillos realizados justo antes de su suicidio.

En este punto, el realista Murnau parece estar en el mismo universo mental que los expresionistas. El decorado forma parte y es prolongación de los sentimientos interiores.

Sin embargo hay otros componentes importantes a la hora de analizar esta imagen.

¿Por qué el médico huye a los acantilados?

Podríamos pensar que quiere dejar el decorado de la casa, doloroso porque sólo le recuerda a ella, podríamos pensar que huye para no delatar sus sentimientos, es decir, que simplemente se va para que ella no le vea y descubra sus celos.

Pero ninguna de estas explicaciones es plausible. Ella no está en la casa y en la escena anterior hemos visto allí al médico llorando desconsoladamente abrazado a un vestido de la muchacha (otra fórmula poética: los objetos y prendas personales sustituyen a las personas) por lo que la idea de que avanza violenta y decididamente hacia los acantilados supone un aviso de que está tan enloquecido que probablemente va a suicidarse.

A la locura del personaje la Naturaleza le responde con su propia locura, con una tempestad.

Sentimientos desmedidos y pérdida de control.

Acto de locura frente a dolor profundo. En eso las dos situaciones están muy lejanas.

Personaje extrovertido, en acción, en la película de Murnau. Personaje introvertido, inanimado, en la escena del hombre estático entre los árboles movidos por el viento.

El médico llora y actúa, mi personaje no tiene fuerzas ni para llorar, las fuerzas le han abandonado y siente un dolor físico, real pero indefinido, imposible de situar en cualquier parte del cuerpo y que al tiempo afecta a todo su ser.

Es lo que la sabiduría popular interpreta como «me duele el alma».

Y aquí no puedo menos que recordar una figura poética maravillosa del «Perceval» de Chretien de Troyes: un personaje paralítico custodia el Graal, su enfermedad se define como que «está perlado... su alma se ha separado del cuerpo».

El alma como ánima que está por encima de nuestros pensamientos y que es la fuente y sede de nuestros sentimientos. Ella nos anima y nos mueve y sin ella estamos muertos, o aun peor «paralíticos».

Por vez primera encuentro sentido al término «alma», una sensación física y al tiempo indefinida que afecta a todo nuestro cuerpo en su conjunto.

Nos duele el alma y no podemos movernos si el dolor es muy profundo.

Murnau resuelve este tipo de situaciones de otro modo.

No busca el estatismo del personaje sino que trata de comunicarnos sus sentimientos mediante una imagen exterior. En su obra busca imágenes exteriores que comuniquen emociones interiores por tratarse de acciones que sólo pueden proceder de esos sentimientos. Decía basarse en James Joyce y en concreto en un pensamiento suyo: «primero pensamos y luego actuamos», Joyce, como Murnau, mostraba las acciones o actuaciones que eran consecuencia de esos pensamientos y el espectador podía comprender los pensamientos a través de las acciones.

A menudo y gracias a las posibilidades del montaje en paralelo de diversas acciones simplemente Murnau nos muestra aquello en lo que el personaje está pensando y que está ocurriendo realmente en ese momento.

¿Pero cómo mostrar un sentimiento tan profundo que te saca de la realidad?

Un sentimiento que incluso cuesta trabajo comunicar con palabras.

Como el momento de profunda decepción y soledad de un personaje que descubre que su amor no es correspondido.

En una situación así literalmente «el mundo se te viene abajo». Goethe escribe en su «Fausto» que Margarita siente cómo las columnas de la catedral parecen caer sobre ella.

Y eso mismo nos muestra Murnau para comunicarnos que el personaje siente que todo su mundo se derrumba. El portero despedido del «El último» ve cómo el hotel donde trabajaba parece caer sobre él y Lorenzo Lubota, el escribano poeta de «Phantom», enamorado locamente de Veronika, una mujer que no le quiere, siente su amor imposible como una angustiada sensación que el mismo define con estas palabras en un rótulo: «ayer sentí cómo el mundo se me venía abajo».

Y en las imágenes de su pensamiento, en el que confunde sueño y realidad, vemos cómo las casas se desploman sobre él y las sombras de los edificios le persiguen.

El profundo dolor de Lubota se convierte en pánico al sentir que todo aquello en lo que creía, todo lo que llenaba su vida cotidiana, se ha derrumbado.

Obsesionado por un amor imposible, nada más le importará, y por él llegará al robo y a la pérdida de su trabajo.

Sólo vivirá para el amor de esa mujer que le rechaza y que, sin quererlo ni buscarlo, se convertirá en una auténtica «mujer fatal» para Lubota.

Todo aquello en lo que ha creído, todo aquello por lo que ha luchado, ya no es importante. Ha encontrado un amor que le llena y obsiona y que va a hacer que cambie su mundo tangible, la realidad, por la persecución de un fantasma.

El dolor no detiene al personaje, no le vuelve inactivo, sino que, por el contrario, le da fuerzas para luchar por algo que no acepta dar por perdido.



F. W. MURNAU

Le vemos estático, hundido, caído ante la puerta de la mujer a la que ama, en una situación sin salida. Pero movido por su obsesión encontrará a Melitta, una prostituta de lujo cuyos rasgos son para él muy similares a la de su inaccesible amor.

Melitta, totalmente confundida con Veronika en la mente de Lubota, ocupará su puesto y se dejará querer a un alto precio.

Para no perderla, Lubota no dudará en endeudarse gastando con ella un dinero que nunca podrá devolver, reteniéndola con regalos y salidas nocturnas.

El personaje se deja arrastrar, sin pensar en el futuro. Un rótulo nos define como «el día del vértigo» el momento álgido en que se siente feliz junto a la muchacha.

Más tarde vendrán «el día gris» y «el día negro» pero la felicidad de ese día de

Lubota vale por toda su vida de miserias.

El pensamiento obsesivo de Lubota, que no piensa más que en Melitta a todas horas y que elimina de su mente cualquier sentimiento de culpa sobre lo que está haciendo, viene dado por planos en los que vemos a Melitta idealizada, con la cabeza alta, en éxtasis amoroso, en «flou» con una fuerte luz de contraluz que hace vaporosos sus cabellos rubios convirtiéndola en un objeto de deseo fetichista.

El «flou» nos hace ver a la muchacha idealizada por Lubota y sus cabellos y su tez, difusos y luminosos nos revelan su intenso deseo sexual.

Y de nuevo esta imagen erótica nos hace pensar en Chretien de Troyes.

Su «Perceval» está lleno de imágenes mentales difícilmente traducibles al lenguaje de las imágenes tangibles del cine.

Hay un momento maravilloso: una paloma es alcanzada en vuelo por un halcón; unas gotas de su sangre caen en la nieve y, al diluirse, Perceval recuerda el color del cutis de su amada.

Una bellísima imagen que revela el amor obsesivo y de pensamiento único y constante de Perceval. Obsesionado por el recuerdo de su amada es capaz de sentirla aun en un fugaz color que se forma en la nieve al diluirse la sangre.

Perceval no ve la sangre, es ajeno al pequeño drama que se desarrolla en el aire, sus ojos sólo pueden ver a su amada, incluso cuando no está presente.

Es un momento maravilloso. ¿Pero cómo traducirlo en imágenes?

Está claro que el espectador tan sólo va a ver sangre diluida en nieve y una superficie de color (o en el mejor de los casos también una textura). Pero el espectador no está obsesionado como Perceval... ¿cómo puede comprenderlo?

Lo más burdo, que rompería toda la magia, precisamente por eliminar el carácter de «cortocircuito» de la metáfora, sería que Perceval dijera algo así como: «amada mía» acariciando la nieve. Otro sistema, por lo menos tan primitivo, es el adoptado por Rohmer para su película «Perceval». No se ha roto la cabeza, simplemente ha realizado una sobreimpresión del rostro de la amada sobre la mancha en la nieve. Sin duda la gente lo entiende ¿pero a qué precio? Toda la poesía del momento ha desaparecido. El espectador ve la escena desde fuera y no se le comunican los sentimientos de Perceval.

¿Pero cómo resolver el problema? ¿Son mundos tan dispares la poesía y el cine aunque ambos trabajen con «imágenes» metafóricas?... No, no puede ser.

Es el lenguaje lo que cambia.

Podríamos usar en ambos casos el mismo sistema: la voz en off.

Está claro que en la poesía es un narrador el que nos cuenta que Perceval creyó reconocer en esa mancha en la nieve el rostro de su amada. Podríamos hacer lo mismo en el cine. Pero mientras en la lectura estamos acostumbrados a escuchar (leer) a alguien que nos cuenta y sugiere imágenes, en el cine vemos la imágenes y el narrador aparece como una intrusión redundante e innecesaria (literaria).

Murnau utilizaba un método, conocido en la «Psicología de la Forma», en boga en Alemania en esos años, como «Asimilación».

Se basa en el principio de que los momentos los vivimos como una asociación de elementos dispares que se conservan asociados en nuestra memoria. Basta después con recordar uno de esos elementos para traer a nuestra mente todos los asociados e incluso la emoción principal que presidía el recuerdo. Por ejemplo si vemos un asesinato mientras suena una pieza de Bach, huele a incienso y hay una lámpara roja, volver a encontrar cualquiera de esos elementos nos evocará el sentimiento que tuvimos ante el asesinato aunque conscientemente no recordemos la escena.

Con este sistema se abren otras opciones para resolver el momento de «Perceval»:

Si previamente hemos visto a Perceval observando el rostro de su amada dormida, acercándonos hasta sólo mostrar el color de la tez y Perceval acaricia ese rostro, bastará el color de la nieve, la actitud de Perceval y el verle acariciar la nieve para comprender.

Sin duda la iluminación, la repetición de iguales movimientos de cámara y otros detalles similares ayudarían a sentir la escena de modo más inmediato.

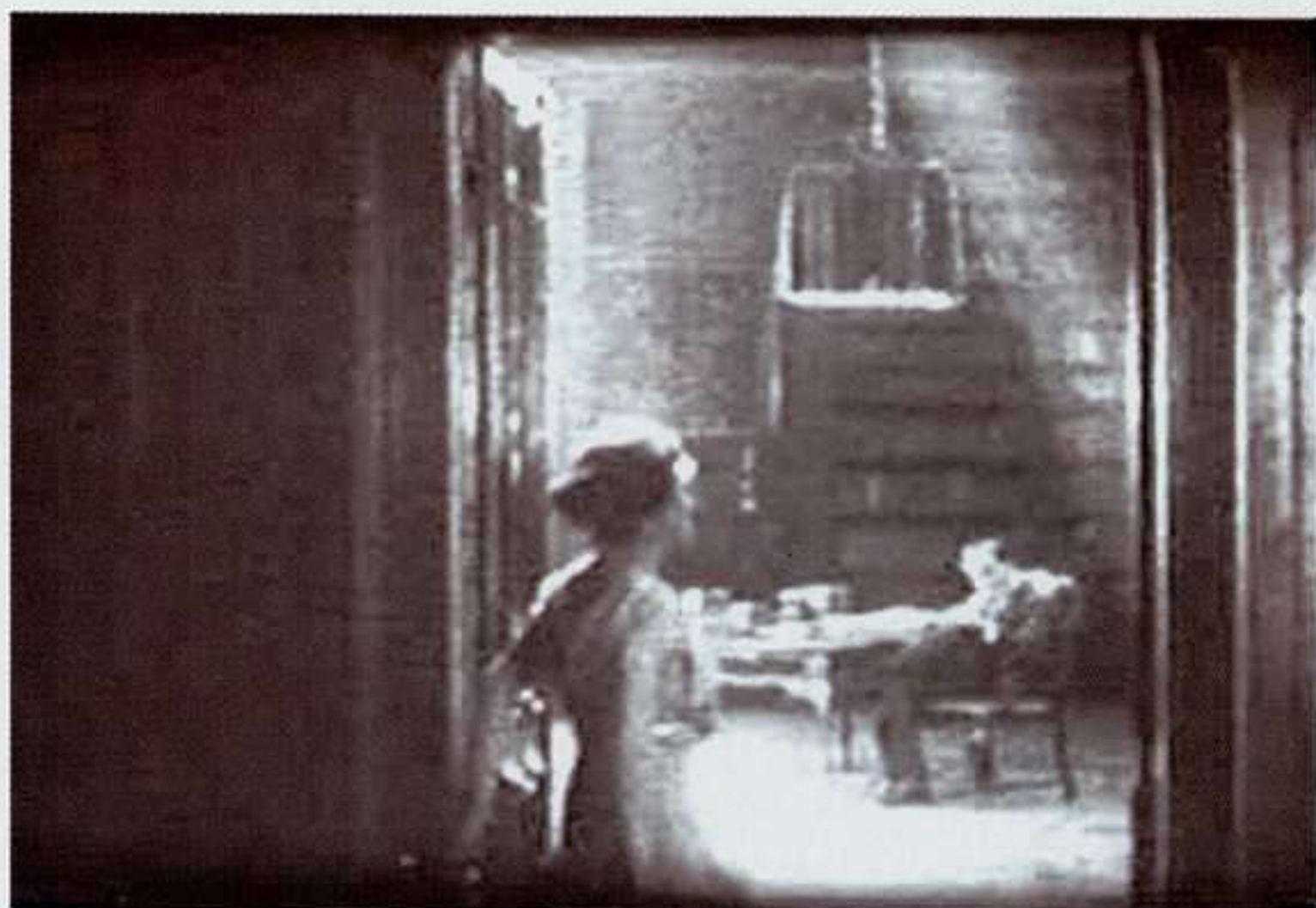
No es la única solución pero al menos es una solución visual que cumple un requisito esencial para que una imagen sea metafórica sin ser simplemente simbólica. La imagen tiene que ser al tiempo real. Tiene que estar ocurriendo.

De esta forma podemos comprender la emoción y el pensamiento de Perceval aunque no veamos más de lo que hay en la realidad: una mancha en la nieve.

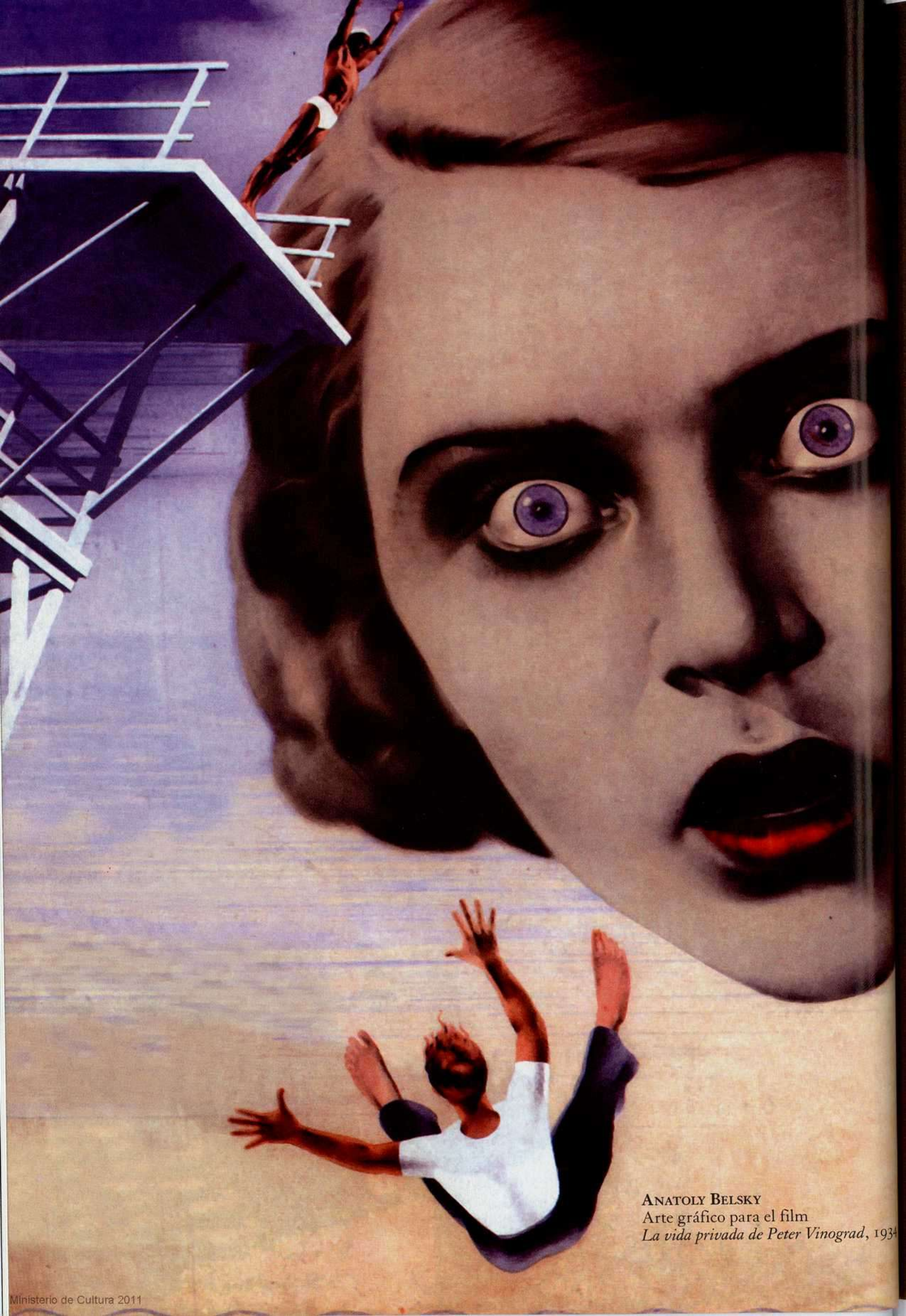
Lo que el cine y la poesía nos redescubren es algo que conocemos muy bien: la realidad sin duda existe ajena a nosotros pero nosotros sólo la percibimos teñida por nuestros sentimientos.

Murnau lo expresaba muy claramente: «Amo el realismo, pero un realismo tocado por la fantasía, visto a través de nuestras emociones».

Abril 2003



Fotogramas de películas de MURNAU



ANATOLY BELSKY
Arte gráfico para el film
La vida privada de Peter Vinograd, 1934

Un arte que tiene nuestra edad

Guillermo de Torre

Volviendo a nuestro campo, al del cinematógrafo, recordaré que la fusión de esas cualidades fotográficas y de cine es lo que se viene llamando fotogenia. La fotogenia se expresa en un alfabeto plástico especial, del cual hasta ahora sólo se conocen las primeras letras —según la expresión de Blaise Cendrars. Y una de ellas es el «gros plan» o técnica de primeros planos. Uno de los primeros en utilizarla fue el célebre director norteamericano David Griffith en su epopeya cinematográfica «Intolerancia»¹. Causó con ello una verdadera transformación en el cinema. Antes, la máquina estaba quieta, la perspectiva era siempre la misma, todos los objetos eran vistos desde el mismo ángulo. Pero he aquí que, de pronto, la cámara se vivifica, pudiéramos decir, avanza hasta un objeto, hasta los ojos de un personaje y nos lo muestra en primer plano, de tal modo que nosotros, espectadores, entramos en el personaje, palpamos su evidencia, sentimos su vibración humana. ¿No es esta cercanía, esta intimidad viviente algo extraordinario que ningún otro arte visual podría realizar? Con razón Jean Epstein ha calificado el cine de ojo suprarreal y al «groissement» como la llave maestra del cinema, y Abel Gance ha dicho que equivale a la máscara de la tragedia antigua.

Pero el cinema posee aún otros elementos expresivos muy peculiares capaces de producir el simultaneismo visual, tales como son las reimpresiones y superimpresiones, flujos y desvanecidos: aludo a esos trozos en los cuales aparecen las imágenes superpuestas o desdobladas en otras, y bañado el conjunto en una atmósfera nebulosa que suscita una impresión misteriosa, musical o poética.

Esto sin contar los mil efectos que —como he dicho al hablar de los «primeros planos» pueden obtenerse de la movilidad de la máquina, situándola en los ángulos de enfoque más inverosímiles. A este propósito recuérdese cómo en «Varieté»² (obra del director Dupont y del actor Jannings), a fin de dar una visión veraz de los espectáculos que suceden en un circo,

¹ *Intolerance*. EE. UU., 1916.

² Alemania, 1925.

la cámara fue sujeta a un trapecio, balanceándose en el espacio y pudiendo así obtener asombrosos efectos de los funambulismos circenses.

Pero oigamos además un párrafo del lírico y desfogado Abel Gance, donde éste revela toda la vitalidad que ha sabido infundir a la cámara tomavistas: «Creo —nos dice— haber sido uno de aquellos que la han llevado más lejos en el corazón del espectáculo de la vida. He puesto la cámara sobre un carro, la he hecho rodar por el suelo como una pelota, la he sujetado el cuello, al vientre de caballos galopantes; la he suspendido de una cuerda, como un péndulo, haciéndola girar en el espacio; la he arrojado en el aire como una bala de cañón; en fin, la he sujetado al hombre y hecho caminar, correr, volver la cabeza, caer de rodillas, levantar el ojo del objetivo hacia el cielo; he hecho de la máquina, en suma, un ser vivo, un cerebro y —lo que vale más— he tratado de hacer de ella un corazón.»

El «ralenti» y el «acelerado» son otros movimientos fotogénicos, otras de las primeras letras que está fraguando el alfabeto peculiar del cinema. Especialmente el primero, pues tiene no sólo una eficaz aplicación en los «films» documentales (aquellos que estudian, por ejemplo, el crecimiento de las plantas y la circulación de la sangre) sino un poder originario de curiosos efectos cómicos. De ellos han extraído —según señaló Francisco Ayala— un buen resultado René Clair y Francis Picabia en su «film» «Entr'acte»³.

* * *

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. Y agregaba: Ante los poetas genuinos de nuestro tiempo la pantalla impoluta del cinema ha de aparecérselos como una pizarra incitante, en cuya superficie puedan plantear las más audaces ecuaciones imaginativas, aplicándose a resolver en ella ese «álgebra superior de la metáfora» que ha llegado a ser la poesía.

³ Francia, 1924.

«Films» como «La estrella del mar»⁴, por Man Ray, y «Un perro andaluz»⁵, por Luis Buñuel, que hace poco nos fue dado contemplar en Buenos Aires, revelan hasta qué punto es rica y sugeridora esa posibilidad del «film» imaginativo, poético, al margen de la producción corriente y comercial.

Por consiguiente, el escenarista, el constructor literario de «films» puros debe ser, ante todo, un poeta que piense en imágenes visuales. Deberá tender siempre a que los objetos y las personas puestas ante el objetivo revelen por sí mismas su esencia. Todo lo que no sea este cuidadoso esfuerzo por visualizar las ideas y las sensaciones, por traducir los pensamientos en imágenes oculares y hasta las imágenes directas en metáforas plásticas, es impropio del cinema.

* * *

La poesía influye sobre el cinema y viceversa. Lirismo y fotogenia. Ósmosis y endósmosis. Hay un indudable entrecruzamiento de influencias recíprocas. Pero, ¿hasta qué punto —planteando la cuestión en términos generales— puede influir e influye el cine en la literatura? Es ya casi un lugar común sostener esa aseveración al referirse a ciertos escritores contemporáneos, desde Paul Morand y Blaise Cendrars, hasta nuestro camarada Eduardo Mallea, pasando por Bontempelli y Ramón Gómez de la Serna. Y, a renglón seguido, enumerar las cualidades formales que revelan tal influencia cinematográfica, como son el estilo elíptico, el simultaneísmo descriptivo y las imágenes visuales. Existen, además, algunas obras que traducen de modo efectivo esa influencia: recuérdense novelas como *Los bandoleros*, de Leonard Frank y *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, poemas como «La fin du monde», por Cendrars, y «La Chapliniade», por Ivan Goll.

Nadie más entusiasta al afirmar la influencia del cinema sobre la literatura que Joseph Delteil cuando escribió donosamente: «El cinema es la píldora Pink de la literatura: le inyecta sangre y púrpura».

Sin embargo, si es mucho lo que el cinema aporta a la literatura, no es menos lo que le resta. Nadie lo ha expresado quizá mejor que Jean Paulhan al decir: «El cinema ha liberado la literatura de varios escrúpulos absurdos tales como rapidez, persecuciones, efectos de teatro, del mismo modo que la fotografía había curado a la pintura del afán de hacer «parecidos». Las artes se ayudan menos por lo que se prestan que por lo que se roban unas a otras.»

(Fragmento, 1930)

⁴ L'Etoile de mer. Francia, 1928.

⁵ Un chien andalou. Francia. 1928.



SERGUEI EISENSTEIN

Serguei Eisenstein, París 1930, foto de André Kertész.

Cine y Literatura (Sobre lo metafórico)

Al conversar con alguien, en especial con alguna muchacha, sobre cine y literatura, es inevitable su pregunta:

«¿Por qué nadie filma algo de Dos Passos, siendo que es tan cinematográfico?».

Justamente por eso, querida señorita. El que sea tan cinematográfico le viene del cinematógrafo. Sus efectos son efectos cinematográficos de segunda mano.

En mis años estudiantiles, durante la primera guerra mundial, tuve cierto compañero de estudios apellidado Salnikov. Ultrarreaccionario y «defensista». Convencido y elocuente.

«Deberían publicar sus opiniones en «Novoe Vremeni» —decían algunos estudiantes. A lo cual juiciosamente contestaban otros: «para qué, si él las saca de ahí...»

Los escritores «ultracinematográficos» cumplen el mismo «fecundo» papel respecto de los efectos fílmicos.

Esto es lo mismo que tratar de reproducir el movimiento de nuestra propia imagen reflejada en un espejo.

Entre tanto, podemos hallar lo cinematográfico en el buen sentido de la palabra y sin comillas, entre las obras literarias más inesperadas...

Así, por ejemplo, una página-esbozo sin pulir, inconclusa:

«Cómo debe representarse una batalla»

Muestra ante todo el humo de la artillería, que se mezcla en el aire con el polvo levantado por la caballería. La mezcla puedes presentarla como sigue: el polvo, cosa terrena, que tiene peso, a pesar que por su finura se levanta y dispersa fácilmente en el aire, posee la tendencia a volver a caer. Sólo las partículas más finas alcanzan la mayor altura. He aquí por qué apenas se divisan y aparecen del mismo color del aire. El humo, que se mezcla con el aire polvoriento, elevándose a cierta altura, toma la forma de oscuras nubes y será más visible que el polvo... Esta mezcla de aire, humo y polvo parecerá más clara del lado del que llega la luz que del lado contrario.

Allí, en lo más cruento de la batalla, son menos visibles las figuras de los combatientes, desapareciendo prácticamente el contraste entre sus rasgos iluminados y en sombra... Las figuras erguidas a la distancia, entre el fuego y tú, parecerán oscuras sobre el fondo claro, y su parte inferior menos se verá cuanto más cerca esté del suelo, porque allí el polvo será más pesado y denso. El aire está cargado de balas, que cruzan en distintas direcciones, unas hacia arriba, otras hacia abajo, otras en forma horizontal. Las balas de los tiradores son acompañadas en su vuelo por el humo. Las figuras en primer plano se hallan cubiertas de polvo, cabellos, cejas y todo otro lugar donde pueda depositarse.

Si muestras a alguien caído, da a entender que él se deslizó en el polvo, transformándose en un charco de sangre. Donde la tierra no está tan mojada, señala las pisadas de los hombres y la caballería que por allí pasaron. Muestra algunos caballos arrastrando el cuerpo de sus jinetes y, más atrás, en medio del polvo y la suciedad, el rastro dejado por el cuerpo. Vencedores y vencidos deberán aparecer pálidos, con el ceño adusto... la boca entreabierta; muestra los dientes superiores. Los dientes apretados entre el grito y el gemido. Una mano, la palma vuelta hacia el enemigo, oculta de aquél los ojos asustados, en tanto la otra, apoyándose en la tierra, sostiene el cuerpo herido. Algunos gritan, la boca bien abierta, y huyen... Muestra a los muertos, algunos semihundidos en el polvo, otros totalmente cubiertos por él. El polvo, al mezclarse con la sangre se convierte en lodo rojizo; que se vea cómo un hilo irregular de sangre roja cae desde el cuerpo a la tierra polvorienta. Algunos, agonizando, con los ojos desencajados, las piernas recogidas, hacen rechinar sus dientes y aprietan los puños contra su cuerpo. Puede mostrarse a uno, desarmado y vencido, el cual, vuelto hacia el enemigo, se aferra a aquél con uñas y dientes para cumplir su atroz venganza. Puede mostrarse un caballo sin jinete, galopando entre los enemigos, las crines al viento, infligiendo con sus cascos mucho daño, a la tierra cae un combatiente desfigurado, cubriéndose con su escudo en tanto el enemigo, inclinado sobre él, trata de ultimarlo. Puede mostrarse gente caída en montón, yaciendo bajo un caballo muerto.

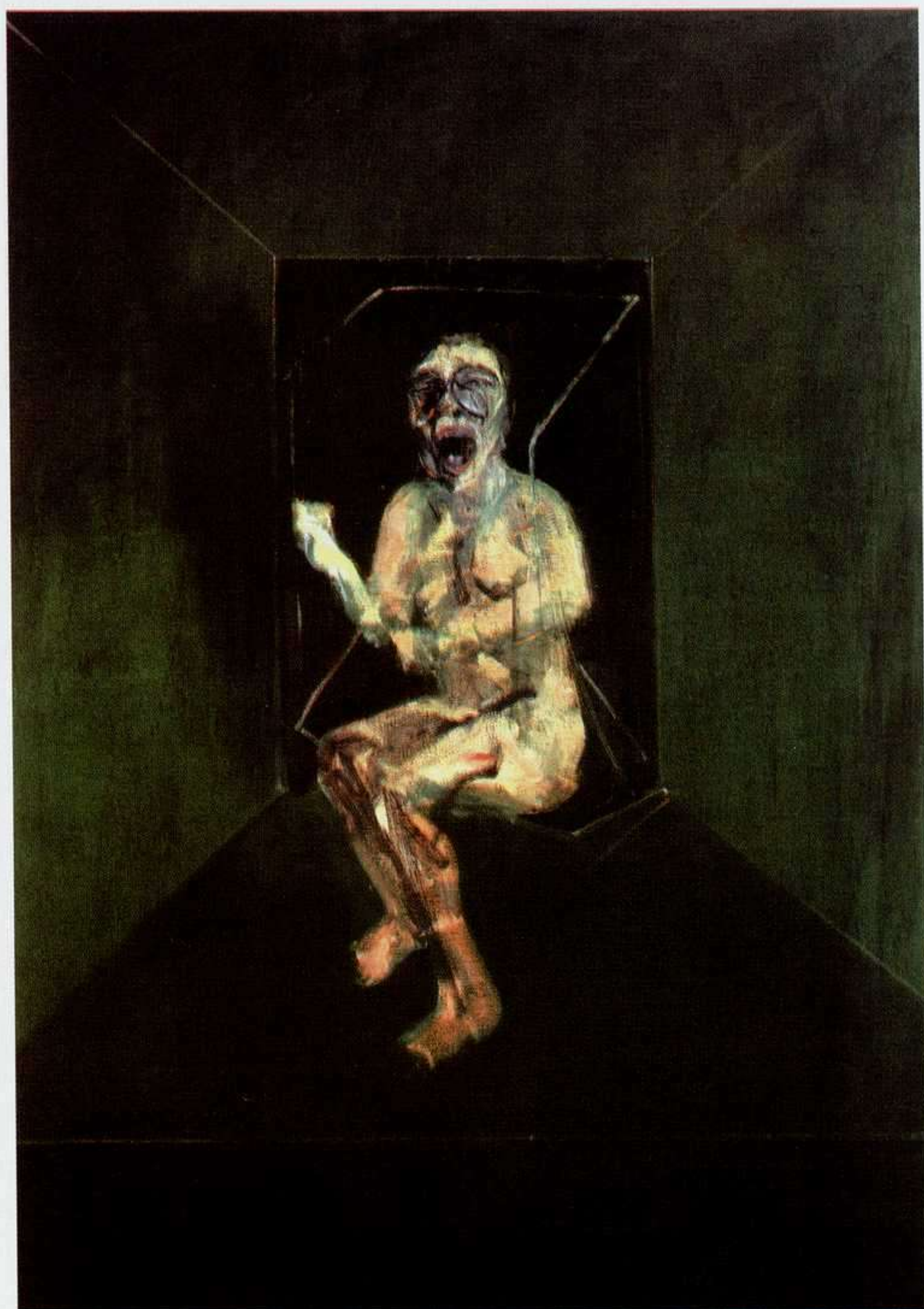
Algunos de los vencedores dejan la batalla y salen de la multitud frotándose con las manos las mejillas y los

ojos lagrimeantes por el polvo. Se percibe una imagen de la tropa de refuerzo, que espera preparada, llena de esperanzas y temor, el ceño adusto, cubriéndose con la mano del reflejo del sol. La vemos a través de la niebla densa y oscura, esperando la orden del capitán... En el cuadro no debe haber un solo claro sin huellas sangrientas.

Brillante muestra de observación y montaje cinematográfico. Evidentemente el guionista es un profesional con gran experiencia.

Al buscar de dónde se ha sacado este fragmento, encuentras que el mismo ha sido escrito en clave. En sentido contrario, de derecha a izquierda. Con raros caracteres. En italiano. Fechado allá por el Cincquecento. Reeditado por Ravesso-Mollien, en el tomo VI, 2038, folio 31 recto. Y debajo la firma... Leonardo da Vinci.

(Fragmento, 1933)



FRANCIS BACON Study after de nurse of «*The battleship Potemkim de Eisenstein*», 1957

Jean Vigo

Peter Weiss



Jean Vigo

Jean Vigo ha sido uno de los mayores poetas que ha tenido el cine, pero no pudo desarrollarse bajo la opresión de la cada vez más comercializada industria cinematográfica. Es el símbolo del talento original que un mecanismo tal tiene que destruir. No tenía aptitud para pegar codazos, y no pudo imponerse. Murió a los veintinueve años. Su obra es fragmentaria, y toda junta comprende apenas tres horas de proyección. Sin embargo, es de lo mejor que el cine puede presentar. Desde la primera hasta la última imagen se nos hace aparente la concepción directa de lo que es una cámara, la inspiración fílmica.

En muchos aspectos, Vigo se emparenta con Buñuel. Es realista. Un realista para quien la realidad interna y la externa forman una unidad. No es un estilista. Refleja lo inmediato, la experiencia directa, lo informe, lo central. Pero



Secuencias del film *L'Atalante* 1934

no tiene el temperamento vehemente y agresivo de Buñuel, su lenguaje es ensimismado, meditativo. En los primeros films de Buñuel, las personas son anónimos tipos básicos, mientras que los personajes de Vigo están altamente individualizados, y todo ocurre en una esfera de incidentes personales, de caracteres, de improvisaciones. Pero es también como Buñuel un anarquista, un anarquista de intenciones humanitarias que ataca los órdenes petrificados y busca nuevas y más libres posibilidades de vida. Sus primeros ejercicios de cámara los realizó en 1928 en Niza. El material está reunido en *A propos de Nice*: un amargo e irónico epitafio sobre los goces veraniegos de una rica burguesía. Su fotógrafo es Boris Kaufmann, adiestrado en la escuela de Vertov. El revolucionario modo de mirar de Vertov, así como las descripciones de ciudad de Cavalcanti y de Ruttmann, son modelos para Vigo. Pero lo que distingue al film de Vigo es su fuerte manifestación personal. Presenta sus propias experiencias, su toma de posición. No busca el esquema del tejido de la ciudad, la multiplicidad de las formas. Lo que nos dice es: esto veo yo aquí, así reacciono yo. Con su cámara escondida, contempla los encharcados bañistas ociosos, sentados como momias en los bancos, los caballeros que ponen su bigote a tomar el sol, las damas que acarrean sus joyas y sus perritos falderos. Presenta el incesante andar y volver por el paseo que domina la playa, las ceremonias de los saludos, las miradas de desdén y un andrajoso vagabundo que pasa por entre todo aquello. Ve a través de las bambalinas del lujo, de aquel mundo de espaldas agachadas y de propinas, aquella interacción de señores y sirvientes. Toda la ciudad acecha y adula a los ricos, todo un ejército de camareros y botones y músicos sumerge a los clientes de los hoteles, los chulos se apoderan de las damas en celo, y en las sórdidas callejuelas los obreros trabajan preparando el carnaval. Todo se destina a entretener los visitantes sin vitalidad ni intereses, pero a la vez los payasos de la diversión se vengán vaciando los bolsillos, burlándose de los ricos en su comitiva de carnaval: se disfrazan de banqueros grotescos con enormes cigarros, caricaturizan a las damas pomposas en sus mascarones de cartón piedra. Y, en definitiva, los pobres de la ciudad son los únicos que se han divertido ingenuamente con el carnaval.

Con *Zéro de conduite*, de 1933, produce Vigo una obra de múltiples estratos: un informe sobre la vida en un internado francés, un estudio de la psicología infantil, un feroz ataque contra las escuelas, y un relato autobiográfico. En este film no queda ya nada de amargura social. La obra

irradia un sentimiento de libertad. Los niños que se sublevan contra sus maestros son de antemano vencedores. Los adultos parecen indefensos hombres de paja, destronados por los irrespetuosos ojos de los adolescentes. Cuando los niños se sublevan, tienen que encogerse todos, maestros, padres, dignatarios y solemnes fantoches.

La obra se compone de breves impresiones, de inspiraciones instantáneas. Cada imagen es sorprendente, todo objeto lo vemos por primera vez. Sólo vemos lo «actual», y se nos sitúa en una proximidad inmediata.

Ya en la primera escena se expresa la espontaneidad y la improvisación: dos muchachos en un compartimento del tren que los lleva a la escuela, con la única compañía de un adulto que duerme. El adulto pertenece a otro mundo, está rígido, duerme, no ve nada. Se balancea como un muñeco, mientras los jóvenes dan comienzo a su arlequinada; se sacan de los bolsillos toda suerte de objetos, plumas de gallina, una trompeta de latón, un globo al que pueden reventar, hondas, cuchillos, y por fin dos grandes cigarros que encienden y con cuyo humo producen grandes oleadas de nubes. Hinchaban barrigas imaginarias, se ponen los pulgares en los sobacos de invisibles chalecos y hacen tintinear invisibles cadenas de reloj. Se ríen del que duerme, y cuando el tren se para de pronto y el durmiente se cae del asiento, gritan: «¡Está muerto!»

La realidad es materia prima para la fantasía. Ahí tenemos la descripción de otro instante: uno de los chicos pasa una mañana de domingo en casa de su tutor. Está sentado en una silla, junto a la ventana, con los ojos vendados. No sabemos por qué los tiene vendados. La atmósfera de la estancia parece, sin embargo, insinuar que se trata de algún castigo. Al tutor no lo vemos. Adivinamos que está detrás del gran periódico abierto, junto a la mesa. Aunque sea invisible, vigila toda la estancia. El silencio es total. Lo único que se mueve es una chiquilla que recorre con las puntas de los dedos la tapa del teclado del piano. Luego la chiquilla extien-



Secuencias de *Zéro de conduite* 1933

de el brazo hacía una bola de vidrio que pende ante la ventana. Levanta la bola, desata con cautela la venda de los ojos del chico, y los dos se quedan, como conspiradores, mirando la bola, mientras que el periódico vecino a la mesa sigue inmóvil.

La revuelta en la escuela se prepara mediante innumerables menudos impulsos. Cuando al fin estalla, se propaga como una fuerza natural. En el dormitorio, triunfantes, los chicos se arrojan sobre el maestro que los vigila y lo atan, como un crucificado, a una cama. La rebelión expresa un extático sentimiento de felicidad. Rodeados por los torbellinos de nieve de las plumas de las almohadas desgarradas, los chicos dan vueltas por la sala, en una procesión de sueño. Al *ralenti*, oscilan en sus camisones de dormir. Con altas voces de soprano cantan su himno.

Desde el tejado, arrojan orinales y libros de texto al patio, donde se han reunido maestros, padres y jerarcas para celebrar una solemnidad. Los señores condecorados, los funcionarios que gesticulan con gravedad, el director, que es un enano chillón, los bomberos barbudos que han acudido a ejecutar ejercicios gimnásticos, son expulsados, y arriba en el tejado jubilan a los vencedores, en su fresca y prometedor libertad.

Los films de Vigo son una fuente de inspiración inagotable. Todo director aprende continuamente de ellos. Su influencia se manifiesta en los films de los italianos recientes, en los trabajos de los jóvenes franceses, en las nuevas películas independientes americanas.

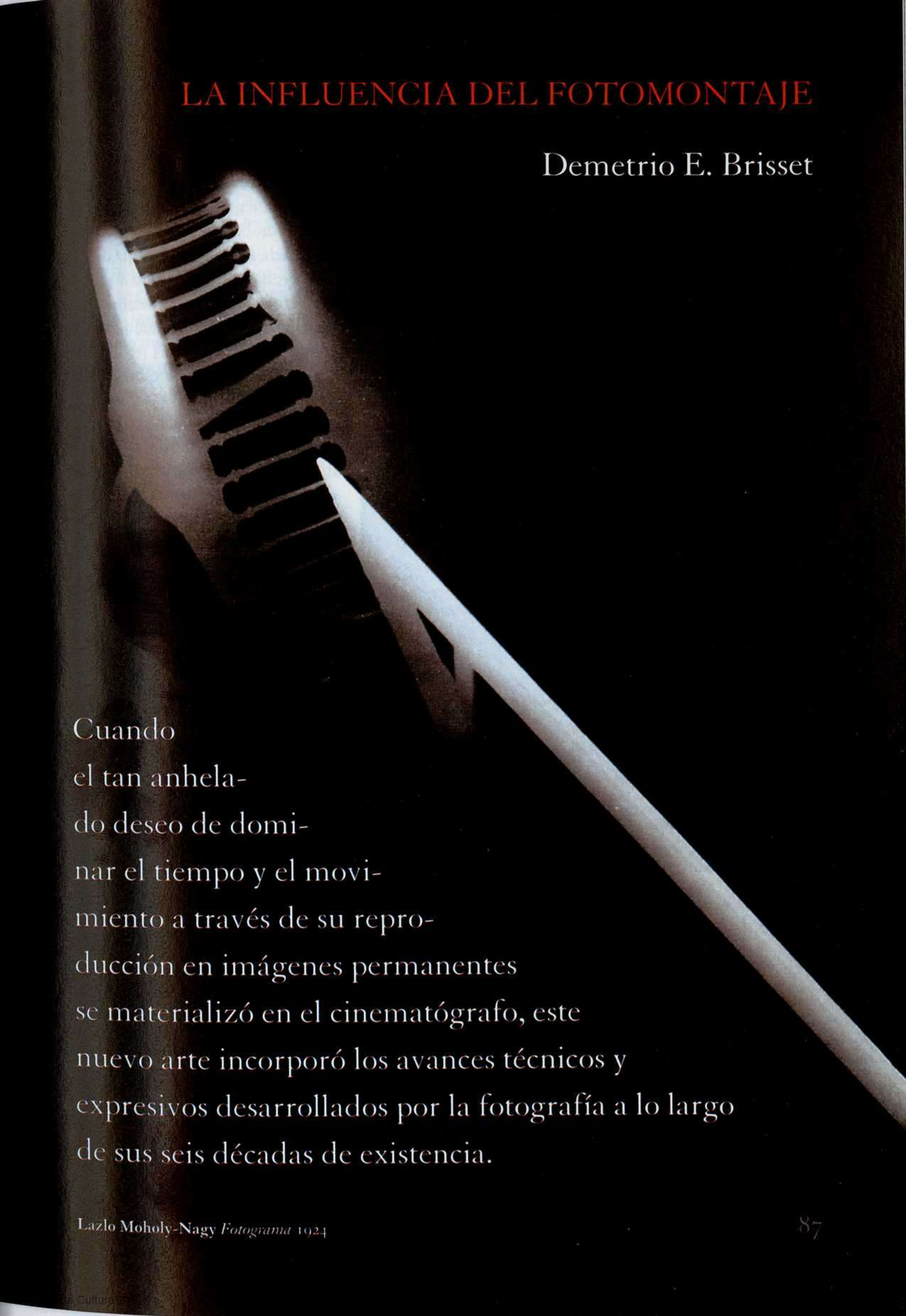
Zéro de conduite fue prohibido. Los films de Buñuel fueron prohibidos. Muchas otras películas de los vanguardistas fueron prohibidas. Eran demasiado peligrosas, demasiado iconoclastas. Podían poner en peligro el orden. Sólo se proyectaron en museos del film, en cinematecas. Los poderosos exigen los vapores azules de la idealización. Temen la verdad sin deformaciones. Ponen por delante sus bambalinas, sus muñecos pintados y sus soldados marcando el paso. El aullido de la *Tierra sin pan* de Buñuel se ha transformado en un gemido ahogado.

La vanguardia tuvo que constituirse en movimiento clandestino. Los vanguardistas eran saboteadores, autores de atentados furtivos.

Fragmento de *Informes* de Peter Weiss, 1955

LA INFLUENCIA DEL FOTOMONTAJE

Demetrio E. Brisset



Cuando el tan anhelado deseo de dominar el tiempo y el movimiento a través de su reproducción en imágenes permanentes se materializó en el cinematógrafo, este nuevo arte incorporó los avances técnicos y expresivos desarrollados por la fotografía a lo largo de sus seis décadas de existencia.

Una de estas aportaciones había sido la del fotomontaje, con la que se superaba la primera (y primaria) teorización sobre la fotografía, que la consideraba como la más perfecta imitación de la realidad¹. En la vertiente teórica opuesta tendríamos a Bertold Brecht, para quien la simple *reproducción de la realidad* nos dice poco respecto a tal realidad, ya que «una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. prácticamente no revela nada sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha resbalado hacia lo funcional. La reificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela más que lo que está en ésta última. Es necesario pues, de hecho, *construir algo*, algo artificial, fabricado», que dé cumplida cuenta de la codificación de las relaciones humanas y haga visibles las asociaciones oscuras u ocultas, por lo que considera legítimo «el arte de desenmascarar o de la construcción»².

De hecho, bien con la intención de sorprender al espectador, bien para poder contar historias fantásticas, desde muy pronto los cineastas aprovecharon las aportaciones expresivas del fotomontaje, que podemos definir como: «Transformación fotográfica que, mediante distintas técnicas, integra imágenes diferenciadas —según diversos modos de producción— para mostrar una situación espacio-temporal manipulada, con variable verosimilitud, al servicio de una intencionalidad más o menos reconocible», siendo su resultado final *la construcción de una nueva significación que se expresa fotográficamente*.

Evolución inicial del fotomontaje

Poco después de la implantación de la fotografía comenzaron a elaborarse fotos que integraban varias imágenes, como hizo en 1857 el pintor sueco Oscar G. Rejlander con su barroca alegoría *Las dos sendas de la vida*, compuesta a partir de 30 negativos acoplados. Serían muchos los retratistas que luego utilizaron una tosca técnica sintética para unir a varios miembros de la familia en la misma imagen.

A los pocos años, tras la masacre de los comuneros parisinos por la alianza militar franco-prusiana, un fotógrafo francés vinculado a la policía (Ernest Appert) con el propósito de combatir las ideas de la revolución proletaria organizó puestas en escena de sus ejecuciones de clérigos. Estas composiciones fotográficas, con los escenarios reales de fondo, bajo el título de *Crímenes de la Comuna* se vendieron como tomas verdaderas.

Estos fueron posiblemente los primeros fotomontajes directamente políticos. En una línea meramente formal, en 1896 se puede destacar una exuberante y deliciosa composición de Couret titulada *Flores peruanas*, que muestra los risueños rostros de un gran número de mujeres del Perú. Este tipo de ingenuo foto-

¹ En 1895, justo cuando los Lumière proyectaban en público el nuevo invento, Charles S. Peirce fundaba la moderna ciencia de la semiótica. Según este filósofo, «las fotografías instantáneas (...) pertenecen a nuestra clase de signos por conexión física» o *index*, emparentadas por tanto, con esa categoría de signos que tienen en común «el hecho de ser realmente afectados por su objeto», de mantener con él una relación de *conexión física* y dotados por tanto de un valor singular o particular, puesto que están determinados únicamente por su referente u objeto al que representan, y sólo por éste: son la huella de *una* realidad (Charles S. Peirce: *Ecrits sur le signe*, recop. G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978: 138-165).

² Bertold Brecht: *El compromiso en literatura y arte* (1931), Península, Barcelona, 1973: 113-114.



HERBERT BAYER
*El ciudadano
solitario* 1932

montaje se prolongaría en el siglo XX a través de las tarjetas postales de tipo romántico, que no pretendían disimular su artificio, como en la sobreimpresión de un bello rostro femenino y la luna, obra de Tuck (1902). Hoy día siguen haciéndose tarjetas humorísticas en esta línea.

A nivel teórico, el futurista italiano Anton Bragaglia (1911) fue uno de los pioneros en considerar a la cámara como una máquina capaz de producir una realidad visual independiente de la mimesis de lo visible, como demostraba con sus obras de exposición múltiple. A este uso de la cámara para extender la percepción humana lo llamó *fotodinamismo futuristica*³. En cuanto al fotomontaje ideológicamente progresista, se considera

³ Bernd Hüppauf: «Modernism and the photographic representation of war and destruction», en *Fields of Vision* (Ed. L. Devereaux/R. Hillman), Univ. of California, Berkeley, 1995: 102-104.

como precursor en su empleo al inglés Frank Hurley en 1917-18, con sus impactantes imágenes de la guerra de trincheras. Una de sus fotos (*Sobre la cima*), se convirtió en imagen arquetípica de la I Guerra Mundial, siendo de hecho una composición múltiple a partir de 12 negativos diferentes: «Intenté incluir los acontecimientos en un negativo simple, pero los resultados eran desesperanzadores», por lo que utilizó una nueva técnica a la que llamó *impresión por combinación*, usándola para transmitir ideas pacifistas.

A partir de esta guerra surgen innovadoras teorías y prácticas artísticas. Por un lado, el fotoperiodismo: la imagen al servicio de la información. Por otro, el constructivismo: la preocupación por la composición formal de la imagen (recuérdese la frase de Moholy-Nagy de que fotografiar es «estructurar mediante la luz»). Y al mismo tiempo, la subversión Dadá prolongada por el surrealismo: para atacar la sociedad decadente también había que emplear nuevos modos de expresión. De la confluencia de estas tres posiciones, y de las herencias del cartelismo artístico con su uso creativo de la tipografía y de los trucajes fílmicos experimentados por Méliès, nacerían en 1924-25 los fotomontajes explícitamente políticos, que en franca ruptura con el realismo buscaban desvelar el sentido de acontecimientos considerados *notables*.

En la naciente Unión Soviética se aliaron las revoluciones formal y política, dando lugar al *constructivismo soviético*. Entre los artistas que experimentaron con las posibilidades de la fotografía, especialmente en su uso propagandístico a través de los carteles, tras el pionero Rodchenko destacaron El Lissitzky (especialista en tipografía), Prusakov y el cineasta Dziga Vertov. Para ellos, tanto la tipografía como la pintura geométrica y cualquier tipo de imágenes, incluso de filmes, eran susceptibles de integrarse en un todo coherente, reflejando la nueva cultura industrial⁴. Aunque pronto marchó a Alemania para enseñar en la recién fundada Bauhaus, el ruso Moholy-Nagy, mantuvo posiciones cercanas. Más interesado por el aspecto formal de la composición, sin embargo comprendió que las nuevas técnicas del cine (montaje, trucos fotográficos, angulaciones de cámara) podían usarse como elementos creativos en los carteles.

Por su parte, caracterizados propagadores del revulsivo Dadaísmo berlinés, como Hausmann, Grosz y Baargeld, desde 1916 habían creado obras a medias entre el *collage* y el fotomontaje, amalgamando retratos, fotos de prensa, catálogos publicitarios y pintura. Su posición era inequívoca, tal como expresarían Grosz y W. Herzfelde: «Con el descubrimiento de la fotografía comenzó el crepúsculo del arte. (Los dadaístas) vimos la gran tarea: arte de tendencia al servicio de la causa revolucionaria (...) El artista actual, si es que no quiere ser un obús anticuado

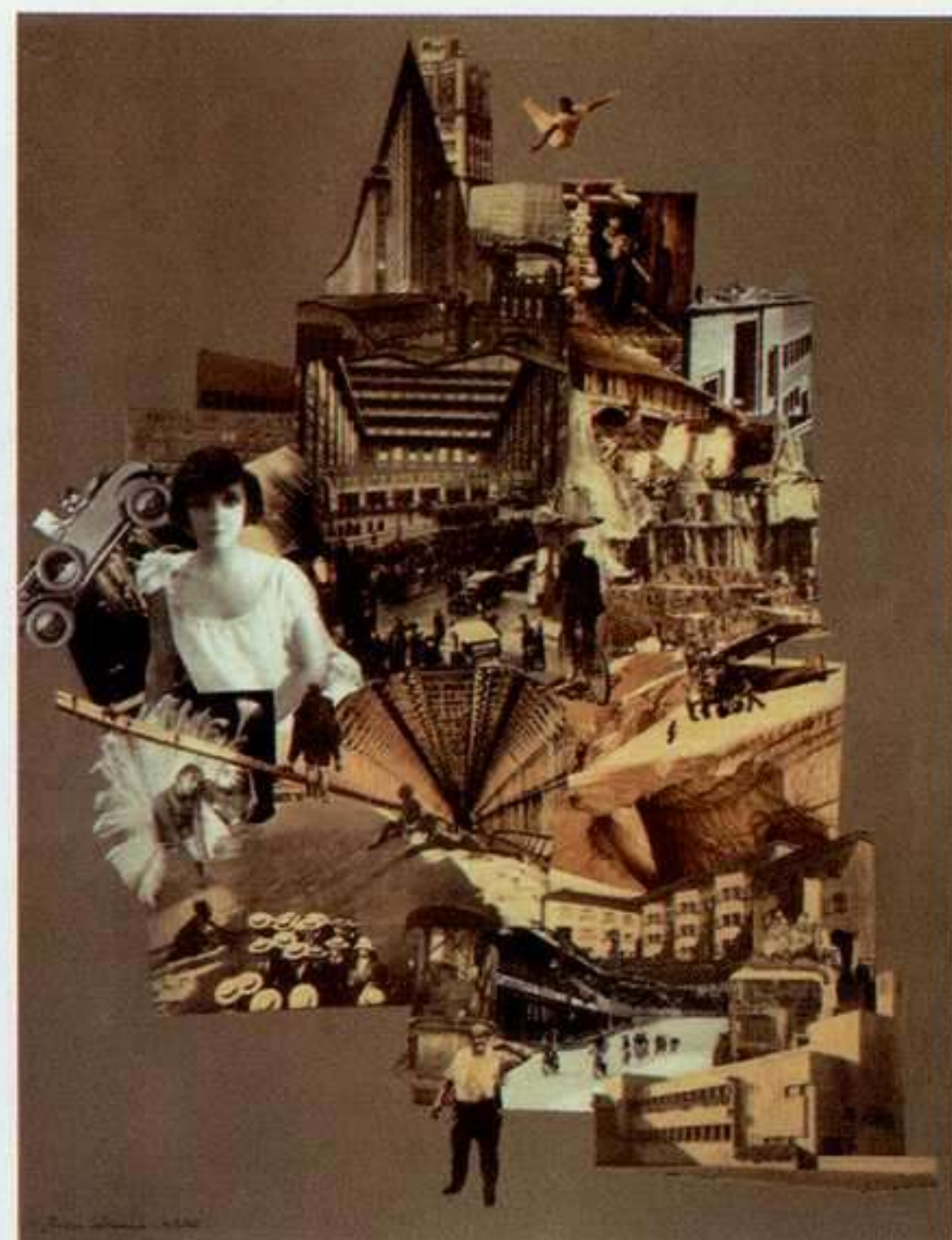
⁴ Hacia 1930 dijo el artista soviético G. Klucis que «el nombre *fotomontaje* nació de la cultura industrial: montaje de máquinas, montaje de turbinas» (*Nouvelle Histoire de la Photographie*, dir. M. Frizot, Bordas, Paris, 1994: 432).

no estallado, sólo puede elegir entre la técnica y la propaganda de la lucha de clases. En ambos casos debe abandonar el 'arte puro'⁵. Sería su compañero John Heartfield quien desde 1924 desarrolle y utilice la técnica del fotomontaje en sentido estricto, llevando a la cumbre su empleo como arma política, con sus incisivas y muy trabajadas escenificaciones antinazis. Este «creador de arte para el pueblo», partía de fotos de actualidad, que eran alteradas con trucajes diversos y pintura, y las solía complementar con fotos de encargo. Finalmente, les añadía textos (a menudo con frases entresacadas de discursos de los jefes nazis) que remachasen la intencionalidad. Su obra antinazi estaba dirigida al gran público, llegando a publicar 238 fotomontajes en el *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, revista obrera semanal con medio millón de tirada, también exiliada en Praga.

El fotomontaje en el cine clásico

Limitándonos a ciertos filmes donde el empleo del fotomontaje consiguió aportarles una dimensión poética, es obligado comenzar por el pionero en introducir la magia en el cine: Georges Méliès. Gracias a su astuto uso de las *sobreimpresiones*, o múltiples pasos de la película por el sistema óptico de la cámara para registrar diversos elementos sobre los mismos fotogramas, ya en 1898 consiguió mostrar cuatro rostros de un actor sobre la misma imagen. Esta técnica le llevaría en 1900 a filmar su *Hombre orquesta*, incorporando él mismo a los siete músicos que simultáneamente tocaban diferentes instrumentos (efecto cuya comicidad sería multiplicada posteriormente por Buster Keaton). Poco después, la inventiva del español Segundo de Chomón consiguió artilugios capaces de filmar el peinado de cabelleras y el encerado de botas sin intervención humana.

Tras la irrupción de los fotomontajes dadaístas y constructivistas, los cineastas disfrutaron de un nuevo modelo expresivo. En la década de los veinte, en los filmes *impresionistas* de Delluc, L'Herbier y Epstein se utilizó a fondo el recurso artístico de las *sobreimpresiones*. También Fritz Lang, en uno de los filmes cumbres del expresionismo alemán (*Metrópolis*, 1926), pudo mostrar su visión de la despiadada y embrutecedora urbe que se estaba configurando, con sus rascacielos intercomunicados por elevados pasos a nivel entre los

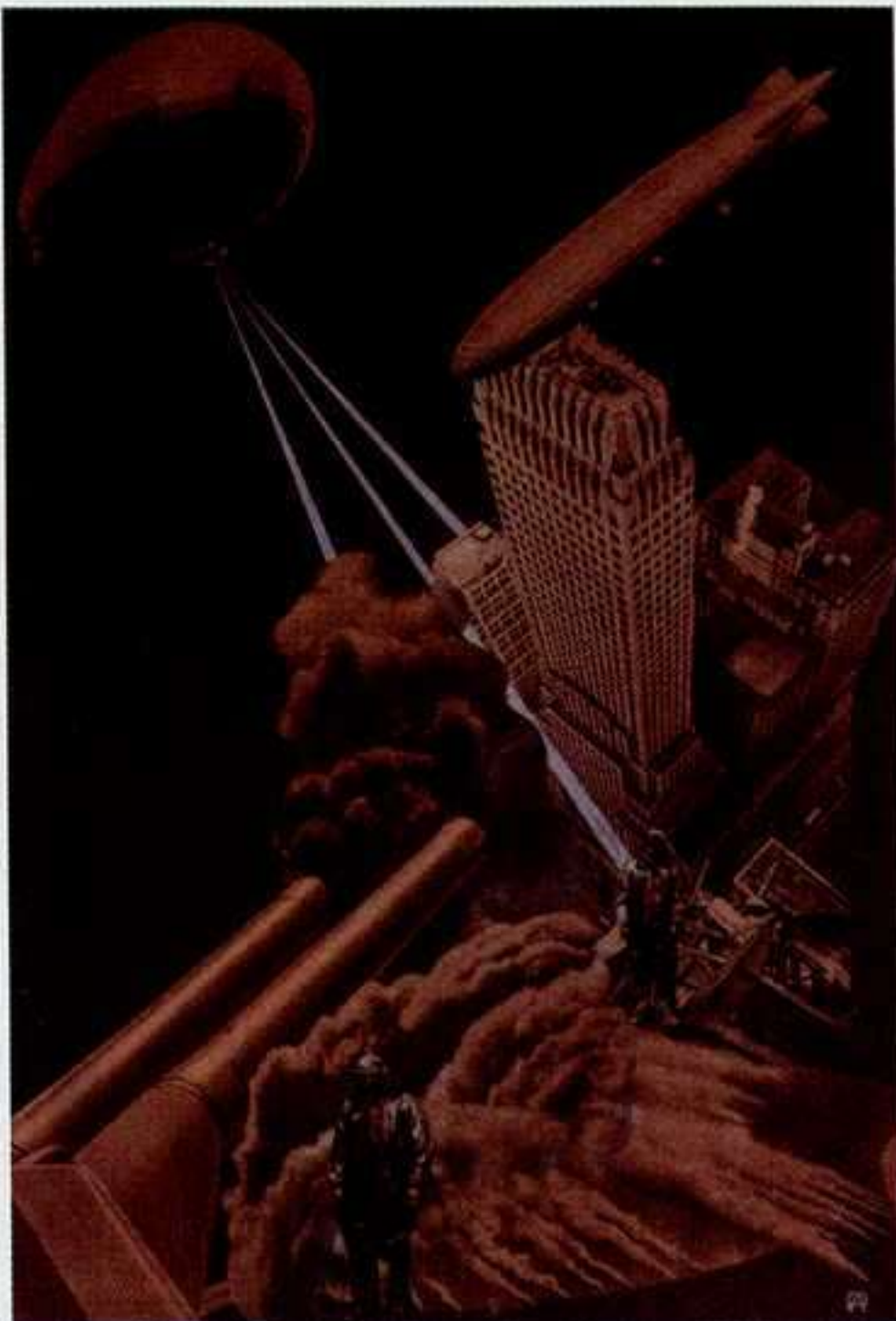


MARIANNE BRANDT 1926

que vuelan avionetas, y una estética deudora de los *collages* futuristas y cubistas, destacando efectos plásticos como los de la torre de Babel y la aparición pública del robot manipulador de masas.

Quizás el resultado más experimental de las *sobreimpresiones* fuera el obtenido por Abel Gance en su primera y única parte del *Napoleón* (rodado en 1927, pero que no

⁵ En su panfleto de 1925 llamado *El arte está en peligro*.



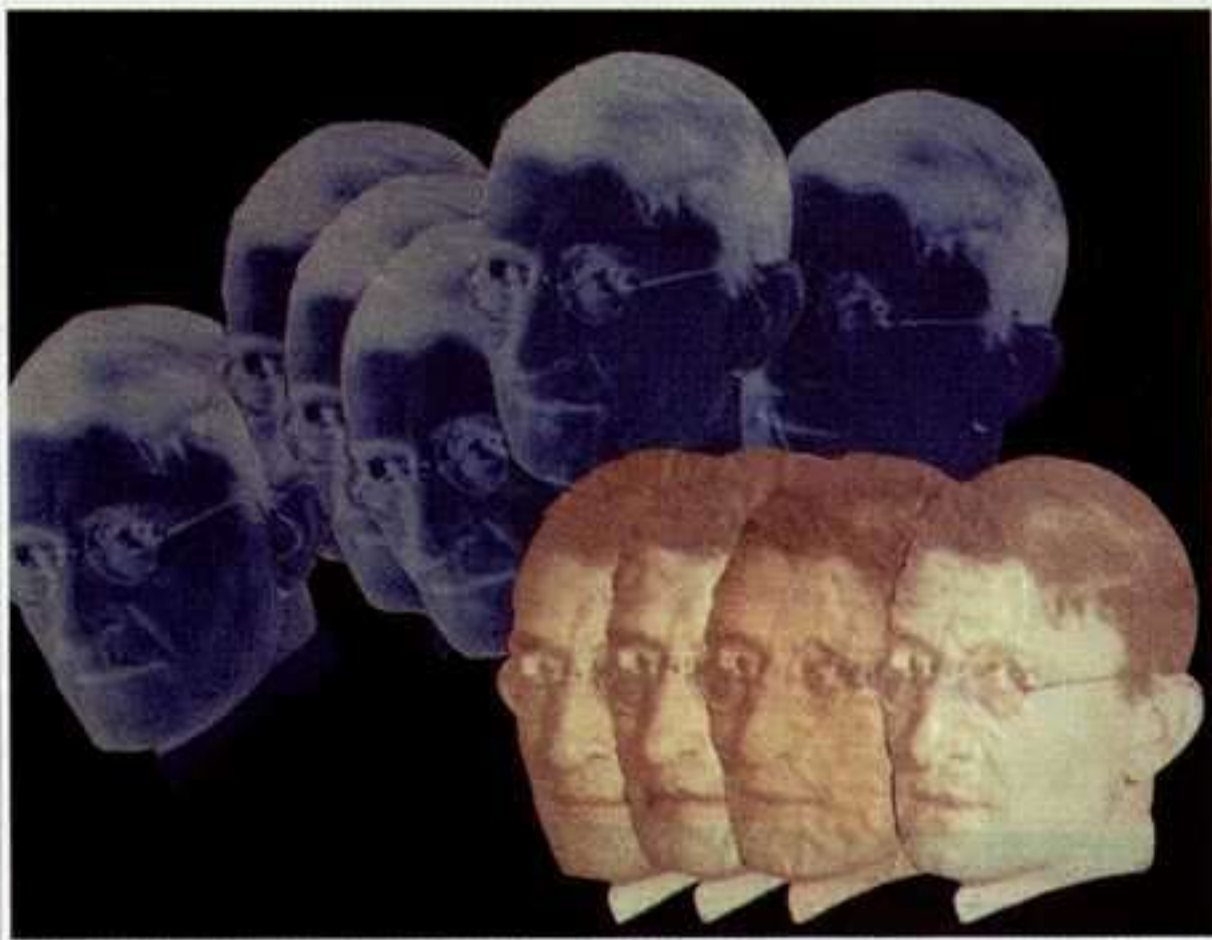
ALEXANDER RODSCHENKO 1930

dejaría de modificar hasta 1970 para tratar de superar su fracaso económico). Al final de esta ambiciosa obra, que proponía una vía que la industria del cine tardaría décadas en proseguir, tras la conquista de Italia por su protagonista, se le ve subido a lo alto de un pico montañoso, y tras aparecer en texto que: «Su ojo de águila fija en el cielo italiano todos sus deseos y todas sus victorias» y que «El alma de Napoleón, en un fantástico sueño, juega con las nubes a destruir y reconstruir mundos», sobre las tres pantallas se proyectan sobreimpresionadas explosiones y mapas, montañas y nubes, Josefina y tropas avanzando, un águila y fuego...

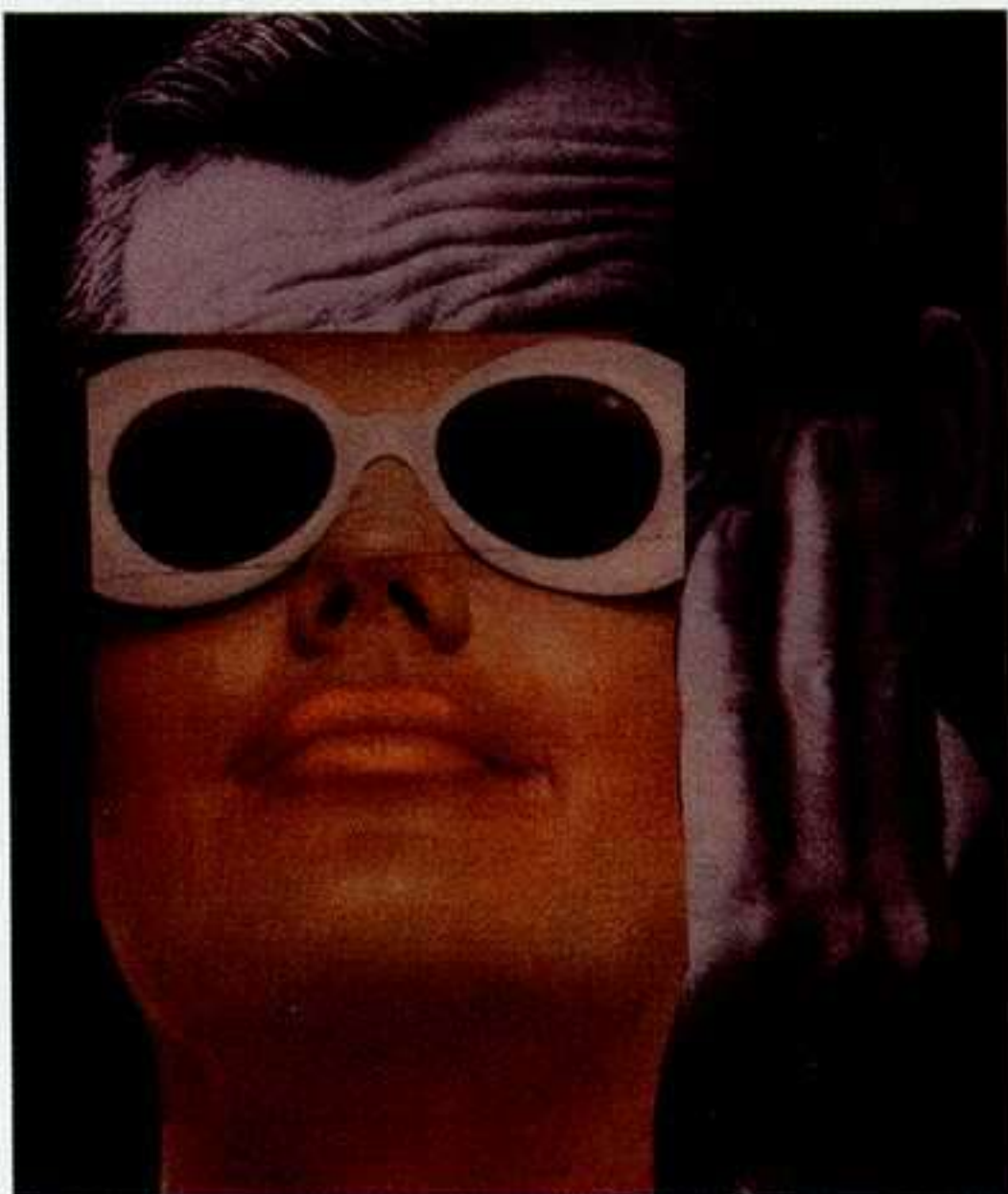
El habitualmente discursivo Sergei M. Eisenstein, en su último filme mudo, donde lleva a la cumbre sus propuestas sobre el montaje armónico (*La línea general*, 1929), cambia la severidad por el humor en la secuencia de «la boda» entre el toro comprado por la cooperativa y una vaca local: la «novia» le mira, percibiéndole engalanado con flores y vislumbrando por detrás un alegre paisaje; se inflaman ambos corazones, presos de mutua e irrefrenable atracción; él se acerca, mientras ella tiembla, nerviosa; él acelera su paso, cruza la imagen de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, y de repente se sobreimpresionan primeros planos suyos con una explosión, una cascada, una erupción de lava... Tras el simbólico estallido de pasión, un fundido a negro y luego aparece un grupo de terneros como fruto del romance.

Una muestra de irracional poesía obtenido con esta técnica se tiene en el *Vampyr* de Carl T. Dreyer (1932), filme considerado el más bello de los de horror, cuando su protagonista David Grey, que trataba de evitar el poder de los poderes malignos, se desploma, y del inanimado cuerpo se desprende su espíritu, que nos lleva a la visión que del entierro podría tener un muerto.

La industria cinematográfica comenzó a emplear un recurso técnico que proporcionaba resultados idénticos a los del fotomontaje: la *transparencia*. Se rodaba una escena, y después de positivarla era proyectaba sobre una pantalla translúcida situada en la parte trasera de otro decorado donde se situaban los personajes. Una cámara filmaba la nueva situación, obteniendo como resultado final la integración de ambos escenarios, que prácticamente no se distinguían por el espectador. Durante décadas este sistema de rodaje fue utilizado por los grandes estudios, para evitar rodar en exteriores con sus estrellas, hasta el punto que Gary Grant diría en una entrevista que: «Aunque parezca



JOSEF ALBERS *Autorretrato* 1928

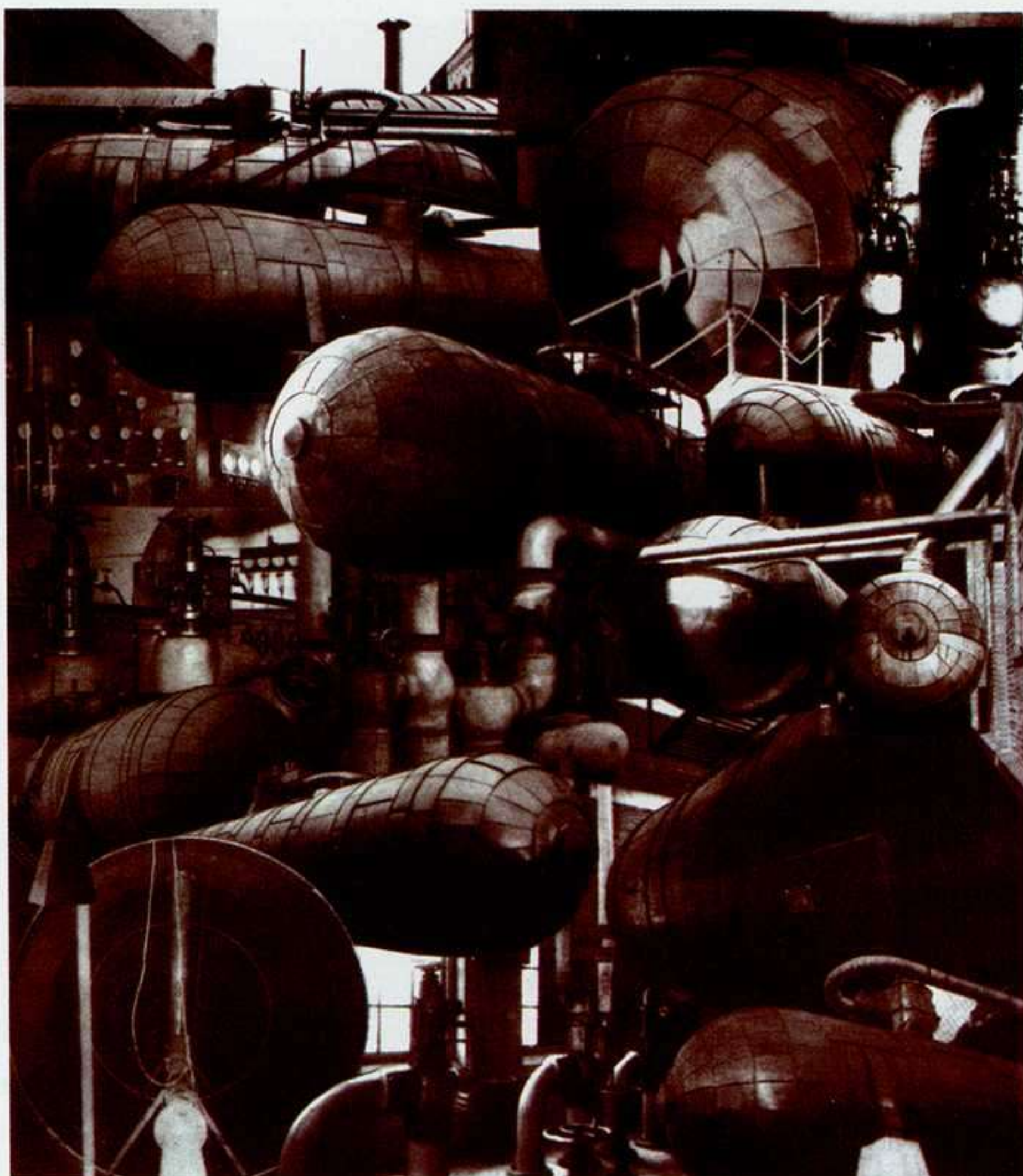


GEORGE GROSZ *Autorretrato* 1958

increíble, jamás, en ningún rodaje, me he montado en automóvil, tren o cualquier tipo de vehículo que se moviese realmente».

Uno de los grandes maestros del cine de horror, James Whale, en 1933 aportó al cine uno de los mejores ejemplos del uso creativo de las transparencias, en *El hombre invisible*. Jack, enloquecido científico que ha conseguido la invisibilidad, tras disfrutar con bromas a los asombrados lugareños, explica sus ambiciosos planes a un antiguo amigo y ahora obligado socio, perplejo ante el cigarrillo que se enciende solo y el pijama que anda: «Quería hacer algo que ningún hombre ha hecho nunca (...) comprendí el poder que tenía: regir y someter al mundo a mis pies (...) Iniciaremos el reinado del terror. Cometeremos algunos asesinatos aquí y allá. Mataremos algunos hombres más y menos importantes, para demostrarles que no hacemos distinciones». La ambición del poder absoluto propiciado por la capacidad de hacer cualquier cosa sin ser visto, refleja un deseo fantasmal que a menudo ha rondado el inconsciente humano, y en este filme es presentado de modo muy creíble.

En este mismo año se realiza otro de los filmes que se han convertido en mitos de nuestro tiempo: *King-Kong*, de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack. Respecto al uso dramático de las transparencias, destacan las secuencias finales: tras



CESAR DOMELA 1928

escapar del teatro de Nueva York donde es exhibido encadenado, el gran gorila recorre las calles, trepa por los edificios, destroza un vagón de metro, hasta raptar a su amada Ann y subir con ella a lo alto del Empire State. Tras su desigual combate contra los aviones de guerra, rodado con diversas técnicas, gravemente herido levanta con delicadeza a la joven y se despide de ella antes de desplomarse desde lo alto, en lo que prefigura la catástrofe del 11-9-2001. El filme concluye con la sentencia del aventurero que le había capturado: «La belleza mató a la bestia».

Tras incluir en esta relación ciertas escenas del *Ciudadano Kane* (1941), donde el genial Orson Welles aprovecha todo un repertorio de trucos técnicos entre los que junto con las transparencias también se incluyen los *mattes* o escenarios pintados que se superponen a las tomas reales, y los efectos de la *truca* o copiadora óptica; se puede finalizar con la que quizás sea el último gran ejemplo clásico: *Los pájaros* (1962), donde Alfred Hitchcock superpone filas de aves para crear el asustador entorno que presagia el ataque que la humanidad va a sufrir por las que han sido algunas de sus víctimas habituales. El canto del cisne de esta

técnica se podría ubicar en la también inquietante *Europa*, rodada en 1991 por un Lars von Trier previo al movimiento «Dogma», donde obtiene un nuevo efecto plástico, al integrar personajes y objetos en color sobre fondos en blanco y negro, potenciando así la intensidad dramática de ciertas escenas, que culminan con el pesimista final, con el cadáver de Leo arrastrado por el agua como un suicida mientras se oye recitar en over: «Seguid el río, a medida que los días avanzan; dirigíos al océano, que refleja el cielo. Quieres despertarte, para liberarte de la imagen de Europa; pero eso no es posible».

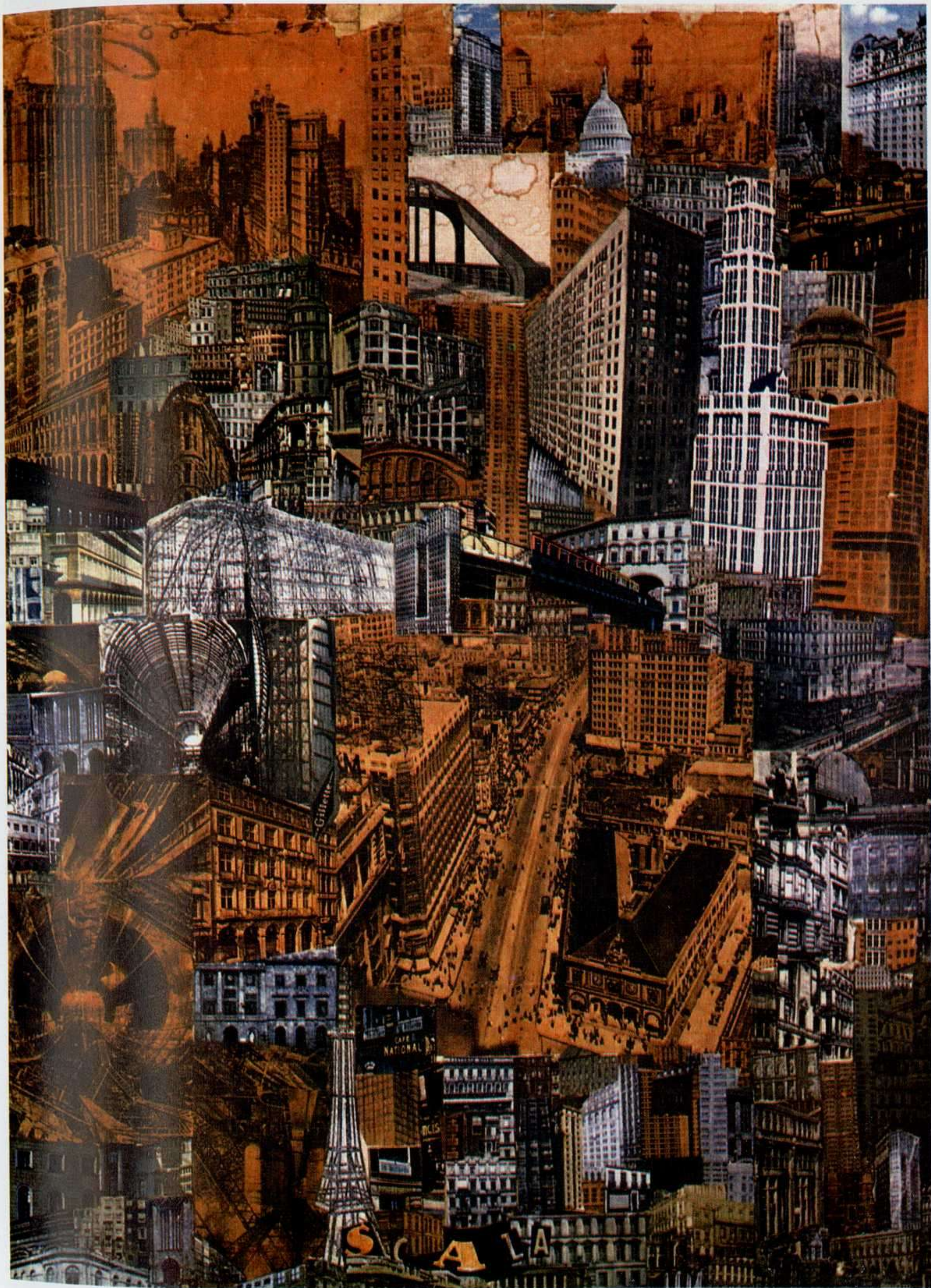
Con las nuevas tecnologías

Los avances tecnológicos de la electrónica comenzaron a intervenir en las producciones cinematográficas. Primero fue la informática, al incluirse una secuencia generada por ordenador en *Star Trek II* (1983). Luego vendría uno de los efectos electrónicos propios del vídeo, el *chroma-key*, mediante el que se graban personajes u objetos sobre un fondo de color que será sustituido por cualquier escenario, de modo que parecen incrustarse dichos personajes sobre el nuevo fondo para formar parte de una imagen conjunta.

Uno de los pioneros en el uso creativo de la *incrustación electrónica* fue el polaco Zbigniew Rybicki, quien conseguiría materializar el sueño de muchos aficionados al cine: introducir personajes actuales sobre un filme clásico. Cuando trabajaba en Polonia se le

ocurrió reutilizar material filmado por Eisenstein, pero no obtuvo permiso. Radicado en EE. UU., pudo llevar adelante su experimento de situar gente actual sobre el fondo de la escalinata de Odessa tal como aparece en el *Acorazado Potemkin*: «Resultó muy interesante experimentar y utilizar un material como el del primer filme con un montaje moderno (...) Podemos situar gente en el pasado hasta un cierto punto, ya que un filme antiguo no es la realidad del pasado, sino una imagen del mismo plasmada en celuloide, y conseguir algo que era imposible: cambiar algo del pasado. Es una oportunidad que nos brinda la tecnología contemporánea, el sueño de siempre: viajar en el tiempo». Así consigue introducir un grupo de turistas, que simbolizan la sociedad de los EE. UU., dentro del filme que es símbolo de la revolución comunista, opinando «sobre ambos sistemas, o el sistema que hemos creado. No creo que tengamos razón, sino que debemos construir un mundo mejor, ayudados por la tecnología». Esta técnica sería luego empleada en otros relatos en las que se sumergían personajes de ficción en documentos filmados, como el *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis —autor que ya había mezclado actores reales con dibujos animados en su *Roger Rabbit* (1988), deudor de *Los 3 caballeros* (1944) de Disney—, quien aparentemente dialoga con John Lennon y saluda a los presidentes Kennedy, Johnson y Nixon.

Una nueva posibilidad tecnológica es aportada por la infografía, con la imagen digital. Ya en *Terminator II* (1991) aparecían personajes virtuales, y en la década final del siglo XX, con la *CGI* (*computer generated image*) y los cada vez más realistas programas de animación en 3 D, se ha abierto una vía material para reconstruir o inventar mundos o elementos, cuyo paradigma podrían ser los dinosaurios que persiguen a los exploradores en la tan comercial saga inaugurada por Steven Spielberg con su *Parque Jurásico* (1993), que se puede considerar modelo actual de las posibilidades de la *técnica del fotomontaje* en el cine. Ya cualquier elemento puede introducirse en cualquier sitio sin que se note si alguno de ellos es o no real. El ideal de muchos artistas de la imagen se ha convertido en práctica corriente. Una nueva poética está al alcance, si se quiere explorar.



PAUL CITROEN *Metropolis* 1923

Man Ray

La estrella de mar 1928



El poeta Robert Desnos fue, durante un cierto tiempo, uno de los intérpretes más brillantes del surrealismo. Después de cualquier reunión en casa de Breton, era capaz de entrar en trance, desgranar anagramas, o series enteras de poemas, que escribía incluso recitándolos (...).

Periodista, crítico de teatro, literatura y arte, Desnos apenas se ganaba su subsistencia. Una tarde, nos anunció que se iba a hacer un reportaje a las Antillas y que estaría ausente algunos meses. Hicimos una cena de despedida, Desnos y yo, con Kiki y una de sus amigas, de la cual Desnos estaba

enamorado. Estaba muy locuaz al final de la comida y recitó unos versos de Victor Hugo y de otros autores que no eran particularmente santos de la devoción de los surrealistas. Después, sacó de su bolsillo una hoja arrugada: era un poema que había escrito ese mismo día. Lo leyó con su voz clara y modulada, dando a su poema un sentido que no habría podido tener para quien lo hubiera leído en un libro (...).

El poema de Desnos parecía el guión de un film. Constaba de quince o veinte versos; cada uno presentaba una imagen nítida, despegada, de un lugar, de un hombre o de una mujer. No había acción dramática, pero todos los elementos de una posible acción estaban en él. El poema se titulaba *L'Etoile de mer*. En la calle, una mujer vende periódicos. En un puesto a su lado, hay una pila de periódicos, sujetos por un tarro de vidrio que contiene una estrella de mar. Aparece un hombre que recoge el tarro; ella recoge sus periódicos; se van juntos, entran en una casa, suben un piso y penetran en una habitación. Hay una cama en un rincón. La mujer deja caer los periódicos, se desviste delante del hombre y se tiende desnuda sobre la cama. Él la mira, se levanta de su silla, toma la mano de la mujer y besándola, le dice adiós. Y se va, llevándose la estrella de mar. En su casa, examina, con cuidado, el tarro y su contenido. Siguen diferentes imágenes: un tren en movimiento, un vapor atracando, el muro de una prisión, un río que corre bajo un puente. Imágenes de la mujer acostada sobre la cama, desnuda, con vaso de vino en la mano; de sus manos, que acarician



una cabeza de hombre apoyada sobre sus rodillas; de la mujer subiendo la escalera con un puñal; o de pie, envuelta con un paño y tocada con un gorro frigio, símbolo de la libertad; de la mujer sentada delante de una chimenea, reprimiendo un bostezo. Una frase retorna constantemente: *Elle est belle, elle est belle*. Hay otras frases sin relación con el poema, tales como: *Si seulement les fleurs étaient de verre* y *Il faut battre les morts quand ils sont froids*¹. Una de las imágenes muestra al hombre recogiendo un periódico en la calle y ojeando un gran titular político. El poema concluye con un nuevo encuentro del hombre y la mujer en una alameda. Un recién llegado interviene, coge a la mujer por el brazo y la arrastra. El primer hombre queda entonces inmóvil, desorientado. El rostro de la mujer sola, reaparece, delante de un espejo que, súbitamente rajado, ostenta la palabra *belle*.

¿Mi imaginación estaba estimulada por el vino que había bebido al comer? Siempre me ha conmovido mucho este poema. Lo veía muy bien como film —film surrealista— y le dije a Desnos que, antes de su retorno, yo ya habría hecho un film con su poema. Esa noche, en mi cama, me puse a lamentar ese gesto impetuoso: de nuevo iba a correr tras la luna...

Pero había dado mi palabra; y la mantendría. No pude dormir; anoté algunos detalles prácticos de la realización. Seguramente, no emplearía actores profesionales; elegiría entre mis amigos a aquéllos que me parecieran convenientes para los papeles de la mujer y de los dos hombres. Por otra parte, eso no tenía demasiada importancia: no esperaba depender del talento de los intérpretes; y, poco a poco, descubrí el medio de hacer un film en dicha dirección:

los personajes serían simples marionetas. Kiki se imponía para el papel de la mujer. En cuanto al primer hombre, un alto muchacho rubio que conocíamos, y que habitaba en el edificio de Desnos, se encargaría de resolverlo. El segundo hombre, que no aparecía más que un instante, al final del film, podía ser Robert en persona.

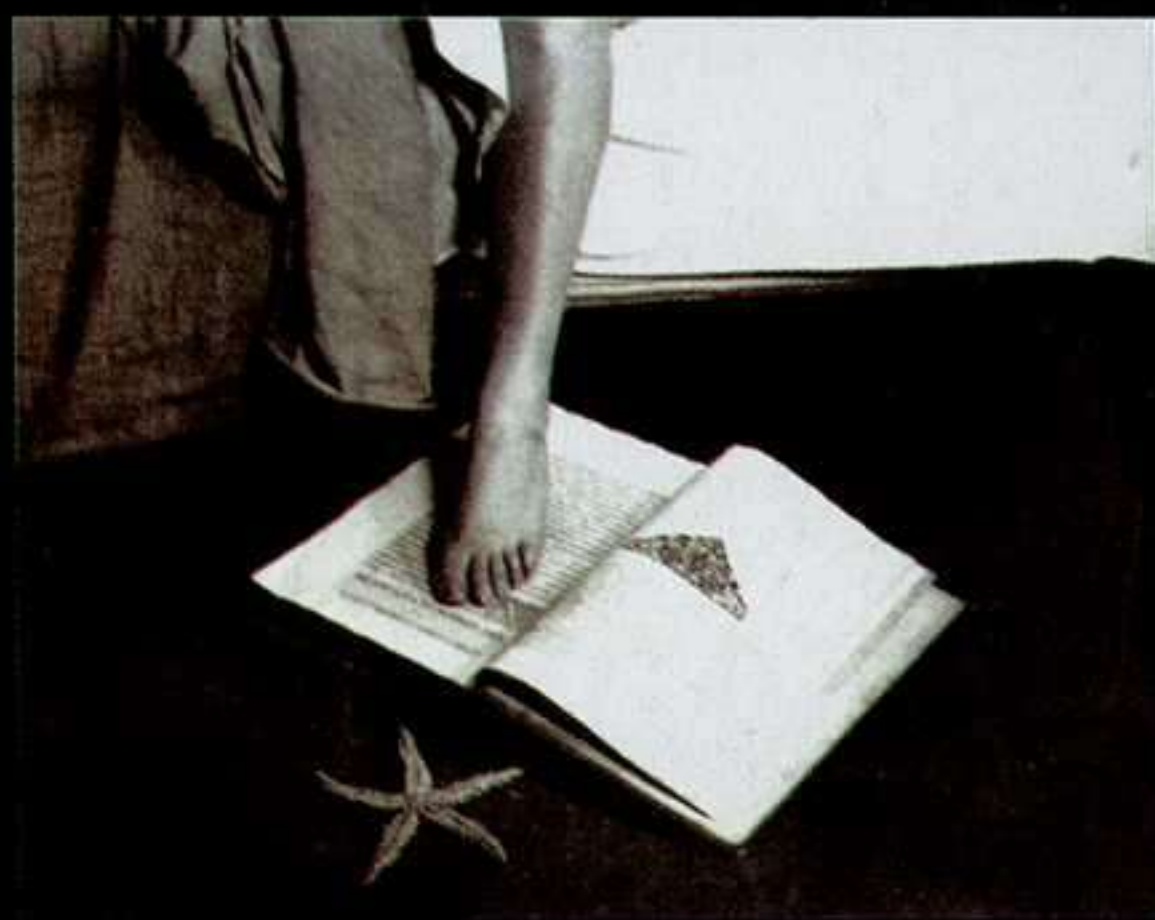
A la mañana siguiente, me preparé a toda prisa para rodar la última escena —la de la mujer y los dos hombres— antes de que Desnos partiera para hacer un reportaje. Después, podría preparar el resto del film y trabajar más tranquilamente. Había que prever una o dos cuestiones bastante delicadas: el desnudo integral no sería nunca admitido por la censura y yo jamás recurriría a los habituales métodos de disimulación parcial que empleaban los cineastas en casos parecidos. No habría ni «flous» ni efectos artísticos de siluetas,

preparé algunas placas de gelatina por impregnación y obtuve un efecto de cristal nublado, a través del cual la foto se parecería a un dibujo o a un cuadro rudimentario. Esto implicó la realización de algunos experimentos laboriosos. Pero acabé por

obtener el resultado deseado. Rodé todas las secuencias en varias semanas. Había bastante para hacer un film de una media hora, pero, a fuerza de podar y rechazar sin piedad los elementos que parecían poco interesantes, reduje mi film a un cuarto de hora solamente. Una vez más, pensé que la brevedad sería una de sus virtudes.

TRADUCCIÓN Ramón Sala

¹ «Ella es bella, ella es bella»; «Si las flores fueran cristal»; «Hay que golpear a los muertos cuando están fríos».





BORIS BILINSKY Arte gráfico para el film *Metropolis*, 1927

¿Cine y poesía? Ecos sordos de luces tartamudas

Juan Maldonado

¿Poesía en el cine? ¿Cine y poesía? ¿Poesía del cine? ¿Es posible? ¿Barrymore como Villon? ¿O el mismo Ronald Colman en lo mismo? ¿Cuando Terence Stamp era Rimbaud y Brially, Verlaine? ¿Zhivago arrugando cuartillas? ¿Quizás lo que ocurre entre el momento en que se apagan las luces y la vida se enciende en la pantalla?

La única palabra que Pandora llegó a guardar en su caja, la más humana, Esperanza, es transferida a cada espectador en la ya vieja liturgia antes de que la realidad te parta de nuevo como te parten la entrada; la luz que mana en los huecos del fondo sólo vistos de vez en cuando, siempre cambiando sin que nos demos cuenta; los rostros de rasgos temblorosos que una muchacha gusta de volverse a mirar de vez en cuando; los abrazos tenaces de la fila de atrás y su firme empujón en nuestro espaldar, un siglo tras otro tras ese siglo del cine que dijimos, no hace tanto, y se acabó seguramente con él; el aroma de entonces con el cielo por techo; es la noche de chico cuando el Cine es más que nunca con los chicos y los chinos en el suelo y el olor y saber, con los grandes, que Papá está arriba de donde brotan las luces; es conocer el sexo y revolverlo para reconocerlo en ese sexo que existe en tres dimensiones aunque al fin en el recuerdo perdure, casi siempre, más en dos; impares fila 13 y las otras más allá; ser cola y masa y pieza del juego. Y el mundo con sentido como en un poema; por un rato con orden en sus sombras.

El titán del gong, ese elefante que levanta la pata en un escenario, la flecha en la diana y el Big Ben, el león y el gallo, la antorcha de los éxitos y la dama de la antorcha y la bola del mundo con y sin antena en el Polo; siempre ese instante, ese sello que anuncia un nuevo cheque en blanco de ilusión como a una novia.

Poesía (de Saavedra y Fajardo) es Juan Espantaleón en travelling lateral enunciando los méritos de su reina;

poesía (de Rimbaud) es la carta de amor que en el agua huye de la mano de un soldado que ya ha muerto;

poesía (de Yeats) es ese duelo de cuyo desenlace sólo tenemos por cierto la detonación fatal, única.

Sombrero que rueda por el bosque, hula-hop en la calleja, un neumático cuesta abajo;

vuela una maceta y tres gigantes caen como del rayo; los gorriones en el alféizar anuncian la primavera al hijo de un minero.

Y la nave de Jasón por fin vista que, al cabo, no era nuestra nave de Jasón;

y el brillo de legiones de muchachas descendiendo y las piscinas de océano y las grúas y las chisteras.

Otros sombreros, como de funeral, llevan las damas en un balneario de donde todo un hombre no sabe salir

como otro parece que hace un año en otro balneario; joven triste con uno de *flapper* y pintado a la hora del alba. Chispazos de pupila bajo el ala, asesinos. Y para sombrero, el hosco, horizontal de Napoleón, tan visto y tan de lejos como Hegel lo vio.

El saludo casi marcial de Gunga Din, el nombre de Manuel hiriendo entre olas de altamar y la tácita salida con que el amigo deja morir en paz al amigo.

Ese plano americano (americano del sur que al norte va) de Carlitos en la popa suspirando «Paleermo».

Un rey cantando viejas coplas guerreras en mitad de un puente que se acaba.

Y el terrible ondular de la cobra en África profunda, la India o Egipto

¿hormigas en una mano? Y en una oreja, pero en color.

Es esa pantalla parisina donde al poeta judío Max Jakob se Le reveló —sin emulsión alguna— el Único rostro del Hijo únigénito del verdadero Dios.

Los segundos infinitos en uno solo de todas las situaciones tremendas de todos los nipones infinitos.

La voz sin voz de las masas que aclaman siempre a Hitler en b/n.

Ese gesto con que una monja cede el paso a la guillotina;

el otro con que otra mujer se
arrebuja para caminar tras otra
Revolución;

la mirada de una hermosa
loca al piano mientras oye des-
peñarse a su padre sin saberlo,
sin quererlo y por su culpa;

ese primer asesino que arro-
ja a los cielos su instrumento
que baja un millón de años
después;

las perlas de Mariona Rebull
desangrándose por las escale-
ras;

los cocodrilos de Tarzán
puntuales como esdrújulas;

la imposible baraja de ros-
tros que son el mismo en las
manos de Mabuse;

y esa música, como quería
Cernuda, callada como debe;
pero sin la que - ni mudo, ni
modo- hubo nunca cine;

y el silencio oportuno.

Y la mano de Cristo que,
como me dijo Papá, era del
director tomando el pan;

las pistolas que en manos de
Bogart devienen intelectuales,
según Bazin.

Los mohínes de Vincent
Price, de George Sanders, de
David Niven ¿serán poesía?

Anna Magnani describiendo
a su hija con superlativo
que cierra y titula.

Myrna Loy tras beber en la
escudilla del cólera;

las uñas de los pies de Sue,
los pómulos de Gable, los hom-
bros de Ava; enteros y tan dis-
tintos Gérard Philippe y
Michel Simon (o Simon Philip-
pe y Michel Gérard) y sus
voces; es Vittorio, más solo de
lo que nunca estuvo, llorando
ese *sorpasso*; el bigote de Erroll

y el de Tyrone, cuando lo llevaba, y los velos de
Marlene; es Lionel Barrymore levantándose para
pegarle a Robinson o para que lo aten a otra silla y
el férreo flequillo de aquel cruzado nórdico que se
enrocaba ante La Muerte.

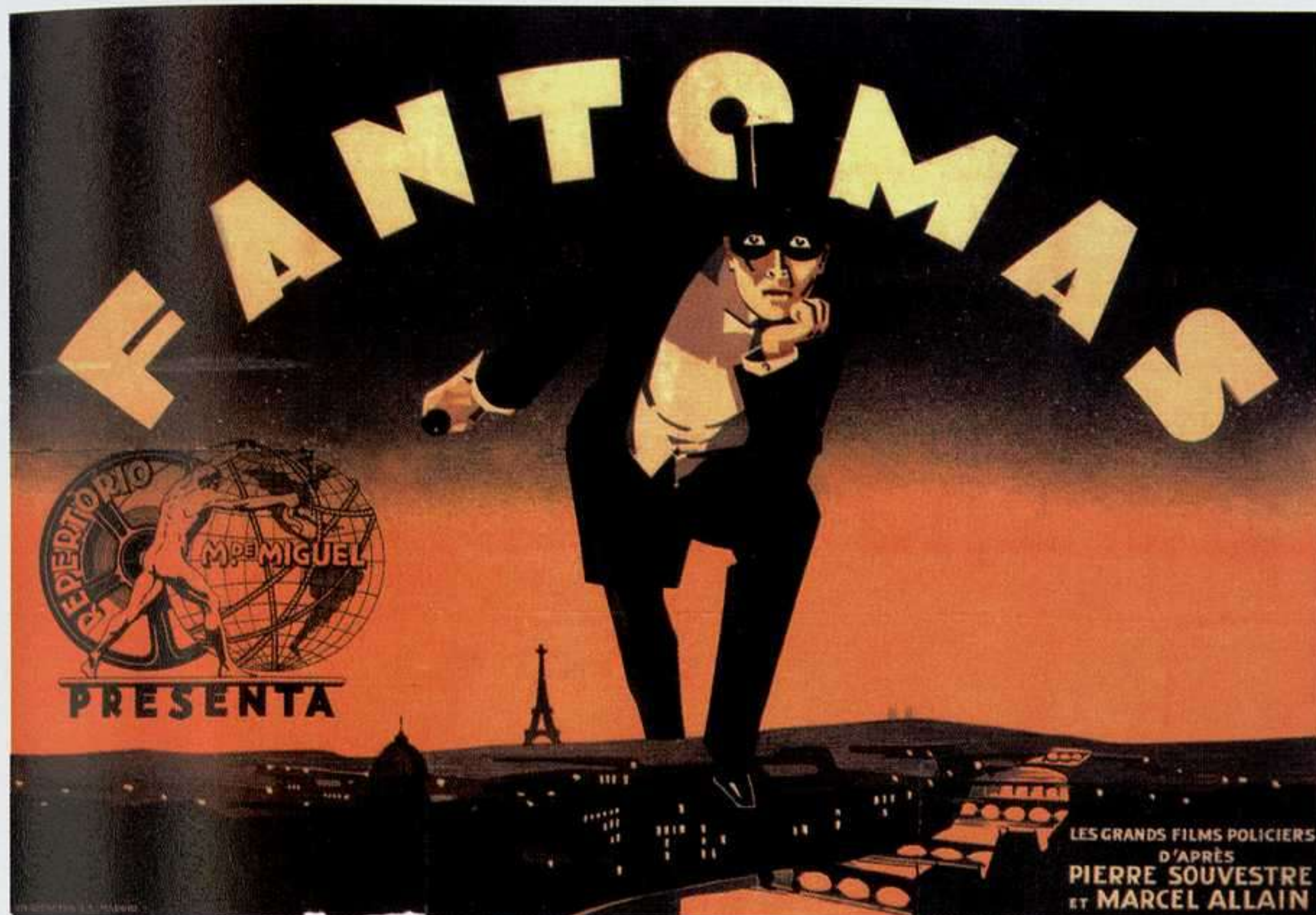
Y de nuevo, las manos del Señor, dando de
beber a Ben-Hur de chico y en Scope.

Es sentir viento en la cara en una sala cerrada
mientras la proa del Hombre de Boston salta a
todo meter en su mundo de agua; creer que un día
verás tierra donde no la hay; los brazos americanos
que monte abajo van abriendo un manantial en la
imagen más soviética; las vendas que se arrastran
fuera de cuadro mientras un patán enloquece en
esa gran película cortita que hay al principio de *La
Momia*; la capa del teutón que se traga el hielo,
soviético de veras; el color de los iconos que revien-
ta al final de las horas de Andrei Rubliov. Y Piro-
mani. Y París, también en color al fin, al fin salva-
do.

Y cómo Octave descubre que ése no es su
mundo, el mugido de las bestias en la noche, la
rama indispensable en la que recolgarse. El olor
del peligro en el rostro de Delon; los montajes
mecánicos con trenes, calendarios, rotativas; el
naipe revelado y el percutor reacio y el suelo húme-
do de un mercado, los barriles agujereados que
regalan su curvo contenido y una góndola enluta-
da; una torre que se hunde en las entrañas de
Madrid adonde a veces, tal vez, vuelve una mujer
a ver cómo hubiera sido su vida si hubiera sido otra
vida; es un gato de quicio oscuro frotándose en
unos pies que resultan la sonrisa de Harry Lime
que no ha sumado ni una arruga más desde aquella
noche y aún diría, absorto, que reluce más (o, tal
vez, sólo me desdeña).

Es el rinoceronte de perfil y el Niágara y la cer-
teza del Bósforo por la noche y la lucecilla diaria
del Hombre de Arán y el raro amor de un peludo
que sube a lo más alto por su rubia y llena con su
ojo una ventana.

Es que todos fueran, como en poesía, más de
todo y más de lo que eran.



Es la burla eterna de todos ellos sobre nosotros y las horas; es vernos de nuevo para verlos a ellos y sentir, de vez en cuando, que no dispongamos de segunda sesión.

Porque aún no sé qué es cine pero creo que sí lo que la gente (el público se llama en poesía) llama poesía.

Y sé que no hay imagen que valga por mil palabras sino por ella misma, pero sí de mil imágenes que valen, (en nombre de Valen) valga decir por sí.

A veces cuando miro oigo sintagmas, donde ni planos se encuentran en contra de campo; entre la gente (el público) no sé qué compartir y por ahí se nos van colando a cada uno el tropo, la metáfora, la aliteración, el flashback y la panorámica sin rima, y el contrapicado torpón y hasta la cámara lenta y el primer plano, lo que dicen y aceptamos como las plateas. Poesía: los gestos silenciosos y las luces de lejos y el desenfoque. Y las risas sin tiempo.

Y Valdelomar;

y Jacqueline Bisset.

¿Poesía? ¿Pura? No la toquéis ya más, que me da rabia.

Mayo 2003

**Prólogo a
manera de
balada
(o viceversa)**

JOSÉ LUIS BORAU



MAURIZIO CATTELAN *Hollywood*

En la confluencia de Overland Avenue y Culver Boulevard, seis millas al suroeste de Hollywood, un monumental bucle de acero como aquellos de celuloide perforado

que alfombraban las viejas salas de montaje, emerge y se retuerce a flor de agua en el estanque dedicado «a los ciudadanos de Culver City, capital mundial del Cine».



La Nopalera (Hollywood) 1870

Tamaño lema, acogido en su tiempo con ironía y hasta con cierta protesta por los auténticos hollywoodienses de unas cuantas calles más arriba, obedece al hecho de que Culver, pequeña ciudad entre las treinta y tantas que componen el Orange County, haya venido cobijando desde la primera Guerra Mundial buen número de instalaciones cinematográficas —oficinas, platós, laboratorios, solares para levantar decorados—, parte de las cuales continúa en pleno rendimiento.

Durante cuatro décadas largas, desde los años veinte hasta casi los setenta, allí se realizaron y facturaron más de la mitad de las películas americanas, no importa lo que dijese los correspondientes títulos de crédito. Y en vista de que nadie parecía querer enterarse de un dato que no tenía vuelta de hoja, las autoridades locales decidieron adoptar otro lema, más agresivo aún que el de la fuente de marras: «Culver City, donde se hacen las películas de Hollywood». Incluso hubo un municipio que llegó a cursar una propuesta oficial para cambiar el nombre de la población. El nuevo habría de ser, simplemente, Hollywood.

Ninguna de tales iniciativas prosperó, tal y como era de prever, por lo cual el concejo vióse obligado a mantener la denominación primitiva, adoptada a principios del siglo XX en honor de un tal Harry H. Culver, agente inmobiliario que tuvo la ocurrencia de secar y parcelar aquellos descampados pantanosos, vecinos a la playa de Santa Mónica, para ofrecerlos a continuación y en ventajosas condiciones a la industria cinematográfica, recién arribada del Far East.

Así, en poco tiempo, Essanay Pictures, Thomas Ince, Cecil B. de Mille, Harold Lloyd, Pathé, Goldwyn, Louis B. Mayer o David O. Selznick, abrieron su negocio unos junto a otros. Y en los terrenos que en ciertos casos mejor cabría denominar territorios, fueron levantándose naves y escenarios como la Jerusalén del primer Rey de Reyes, los poblados polvorientos del cowboy Hart, la selva de King-Kong, el incendio de Atlanta, el castillo de Xanadú o, mucho después ya, la nave de E.T. y su campo de aterrizaje en este valle de lágrimas.

Algunas de esas factorías cambiarían de dueño y de nombre con el transcurso del tiempo otras serían abatidas sin compasión como los pequeños estudios de Hal Roach, casa-cuna de la inolvidable Pandilla y de nuestros bienamados tontos, el Gordo y el Flaco.

The image shows the Hollywood sign in a hazy, orange-tinted sky. The sign is partially obscured by a dark, vertical shape on the left side of the frame, which appears to be the edge of a page or a shadow. The sky is a uniform, warm orange color, suggesting a sunset or sunrise. The sign itself is in a light, almost white color, making it stand out against the background.

EDWARD RUSCHA *Hollywood* 1962

Pero la mayoría de ellas, como digo, sigue en pie, presididas por la inmarcesible Metro, grandiosa siempre pese a que treinta años atrás viera reducidos los 183 acres de su extensión primitiva a 30 escasos, y al hecho de que la base del negocio radique ahora en hoteles y casinos de Las Vegas.

Quien tuvo retuvo, suele decirse, y nadie ha osado todavía derribar la ostentosa columnata del número 10202 de West Washington Blvd. que en un principio daba entrada al mayor estudio del mundo, aquel «donde brillaban más estrellas que en el firmamento» y por cuyas calles interiores —hoy bautizadas como Avenida de Clark Gable o rotonda de Judy Garland, por ejemplo— pululaban no sólo las luminarias y los directores que todos recordamos, sino escritores de la talla de Scott Fitzgerald, Aldous Huxley y Dorothy Parker, talentos teatrales como Max Reinhardt y George S. Rauffman, o músicos como George Gershwin e Irving Berlin, aparte del coloso de la prensa amarillenta, el formidable Citizen William Randolph Hearst. Eso, por no hablar de ilustres visitantes ocasionales, George Bernard Shaw, Arnold Schoenberg y Winston S. Churchill, entre otros.

Al costado de la monumental entrada, aún ondea la placa donde se nos informa que semejante emporio, encaramado al cual el famoso Leo rugía a los cuatro vientos, fue erigido en antiguos dominios —naranjales para ser más precisos— de nuestro buen Rey y Señor Don Carlos III.

Extramuros de tanta magia, la verdad es que la titulada Culver City no pasa de ser un arrabal más del macrocosmo angelino. Calles largas y llanas como la palma de la mano, casitas de madera de un piso con sofás desvencijados en el porche, centros comerciales no demasiado lucidos, parkings abiertos al primero que llegue, apartamentos en serie habitados por mexicanos con o sin papeles, silencio aplastante a partir de las cinco p.m., y encrucijadas perpendiculares alguna de cuyas esquinas suele ocupar un Liquor's, un gimnasio de aerobics o un restaurante de burritos, más la imprescindible Gas station a lo Edward Ruscha.

En bastante menos de una hora, el paseante puede conocer de cabo a rabo el sitio, y empaparse de su calma chicha un tanto melancólica como lo son todas. Hoteles de medio pelo, donde en tiempos solían alojarse actores secundarios o especialistas para no madru-

gar demasiado —los estudios abrían sus puertas con la del alba, si es que hubieran llegado a cerrarse la noche anterior—, algún cine monumental, despiezado según mandan los cánones comerciales en vigor pero que en su momento sirviera para sneak previews de los films producidos a la vuelta de la esquina; la susodicha fuente, firmada por una tal Natalie Krol, y poco más. A la derecha, si uno se sitúa dando la espalda al peculiar bucle de acero, el perfil lejano y malva de la sierra de San Bernardino, y a la izquierda un horizonte en perpetuo atardecer, salpicado por palmeras de tronco fino con altísimo florón.

Las historias que siguen fueron escritas o concebidas, que para el caso es lo mismo, a lo largo de varios años de estancia en el sur de California, aun cuando algunas de ellas hayan debido ser revisadas o puestas al día antes de pasar ahora a la imprenta. Si aparecen agrupadas a la sombra del avispa Harry H. y de sus antiguos predios no es porque el autor acampase en ellos, pese a que los pateara a menudo, ni siguiera porque todas guarden relación con el mundo del cine en general o el de la Metro en particular, aunque alguna sí lo haga.

Es simplemente porque la distancia, que nada tiene que ver con el olvido, como muy bien nos enseñara el bolero inmortal, ayuda a reverdecer paisajes remotos y entrañables, sean los de tu propia provincia en plena posguerra a correspondan al hacinamiento capitalino de un San Blas a poco de la Transición. Y con frecuencia ocurría que uno se descubriera pensando en tales lugares y tiempos, tan lejanos unos como otros a fin de cuentas, mientras aguardaba a que cambiasen los semáforos del Venice Blvd. o echaba una mirada distraída a los polvorientos escaparates del consabido Thrifty Shop. En cuanto llegue a casa —pensaba— me pongo a escribirlo.

Buena parte de aquellas historias, lo reconozco, obedecían al afán de experimentar en secreto, casi con disimulo, actitud o juego que siempre me ha atraído en particular. ¿Vale contar una peripecia extranjera con criterios —y hasta términos— castizos? ¿Conviene adoptar cierto tono de traducción para dar mayor autenticidad a lo que, según el pasaporte, ha de sernos obligatoriamente ajeno? ¿Cabe recurrir al recuerdo de cuentos infantiles para describir una situación actual derivada de viejas ansiedades familiares? ¿Se deben entremezclar personajes auténticos y ficticios a fin de conseguir mayor realismo? ¿Puede rematarse una narración comprensible a todos los efectos con un enigma inesperado? ¿Hay derecho a orillar el tema fundamental del relato confiando su presencia a una sola palabra, un segundo apellido, pongamos por caso?

Juegos y nada más que Juegos. Probatinas, incursiones por los laberintos de la imaginación, aventuras solitarias divulgadas con un cuarto de siglo de retraso sólo porque alguien haya considerado interesante correr hoy el riesgo de airearlas antes de que puedan llegar a evaporarse del todo.

Compréndanlo. Al fin y al cabo, no había mucho más que hacer para uno en la fantasmal y cálida paramera del Culver de entonces. Aparte de esperar el santo advenimiento, claro.