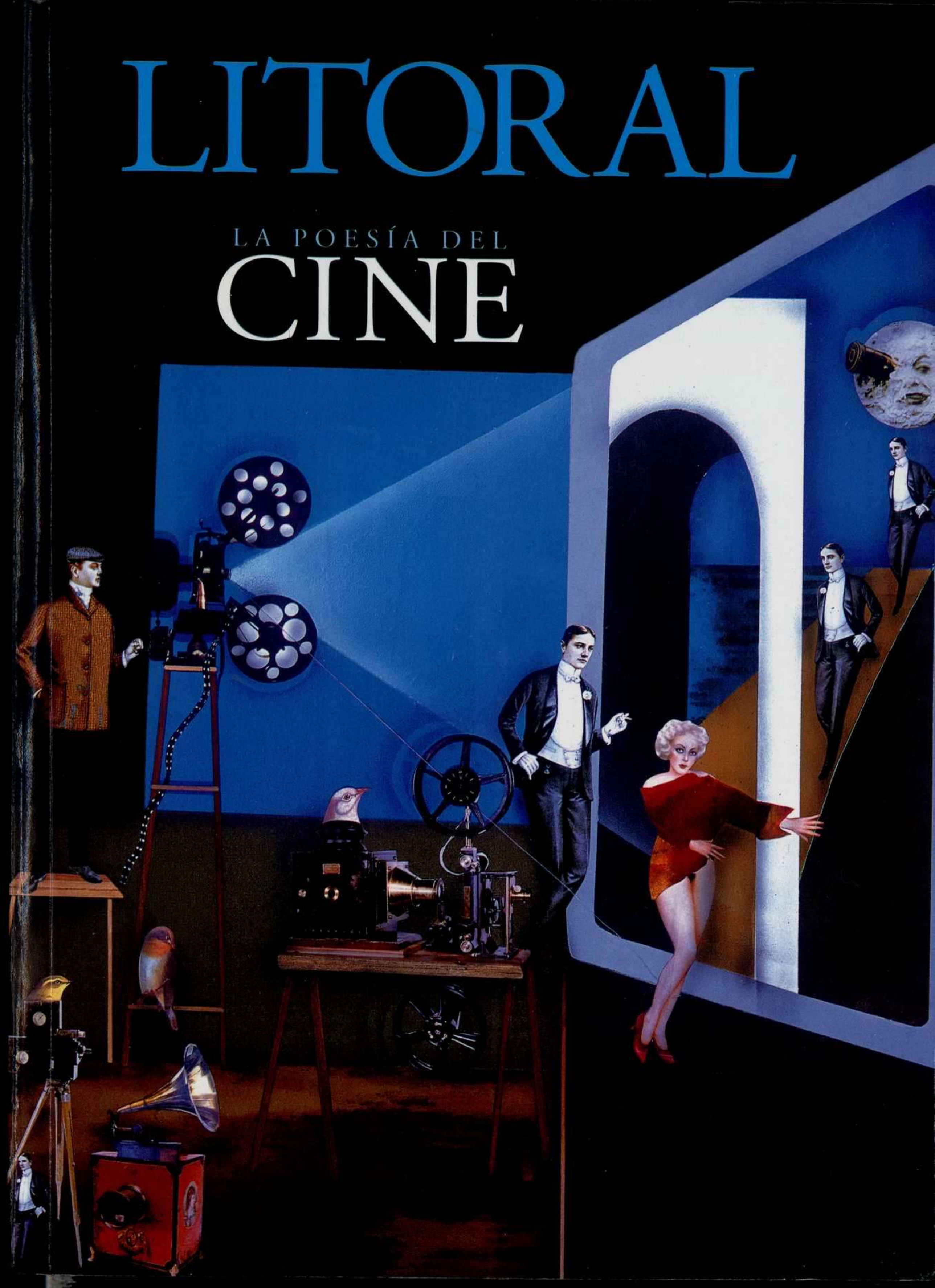
LITORAL

LA POESÍA DEL CINE



litoral
Revista de la Poesía,
el Arte y el Pensamiento

Dirige
Lorenzo Saval

Adjunta a la dirección
María José Amado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO
Miguel Gómez Peña, S. L.
Lorenzo Saval

Asesor literario
José Antonio Mesa Toré

EDITA
Revista Litoral, S. A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Pilar Salado
Urb. La Roca, 107 C
29630 Torremolinos. Málaga
Tel. 95 238 82 57
Fax. 95 238 07 58
litoralr@teleline.es
www.edicioneslitoral.com

DISTRIBUCIÓN
Les Punxes
Sardenya, 75-81. 08018 Barcelona
Tel. 93 485 63 80
Fax 93 300 90 91
punxes@fedecali.es

A. Machado Libros
(Comunidad de Madrid)
Labradores, s/n (P. I. Prado del espino
28660 Boadilla del Monte, Madrid
Tel. 91 632 48 93 Fax 91 633 02 48
editorial@machadolibros.com

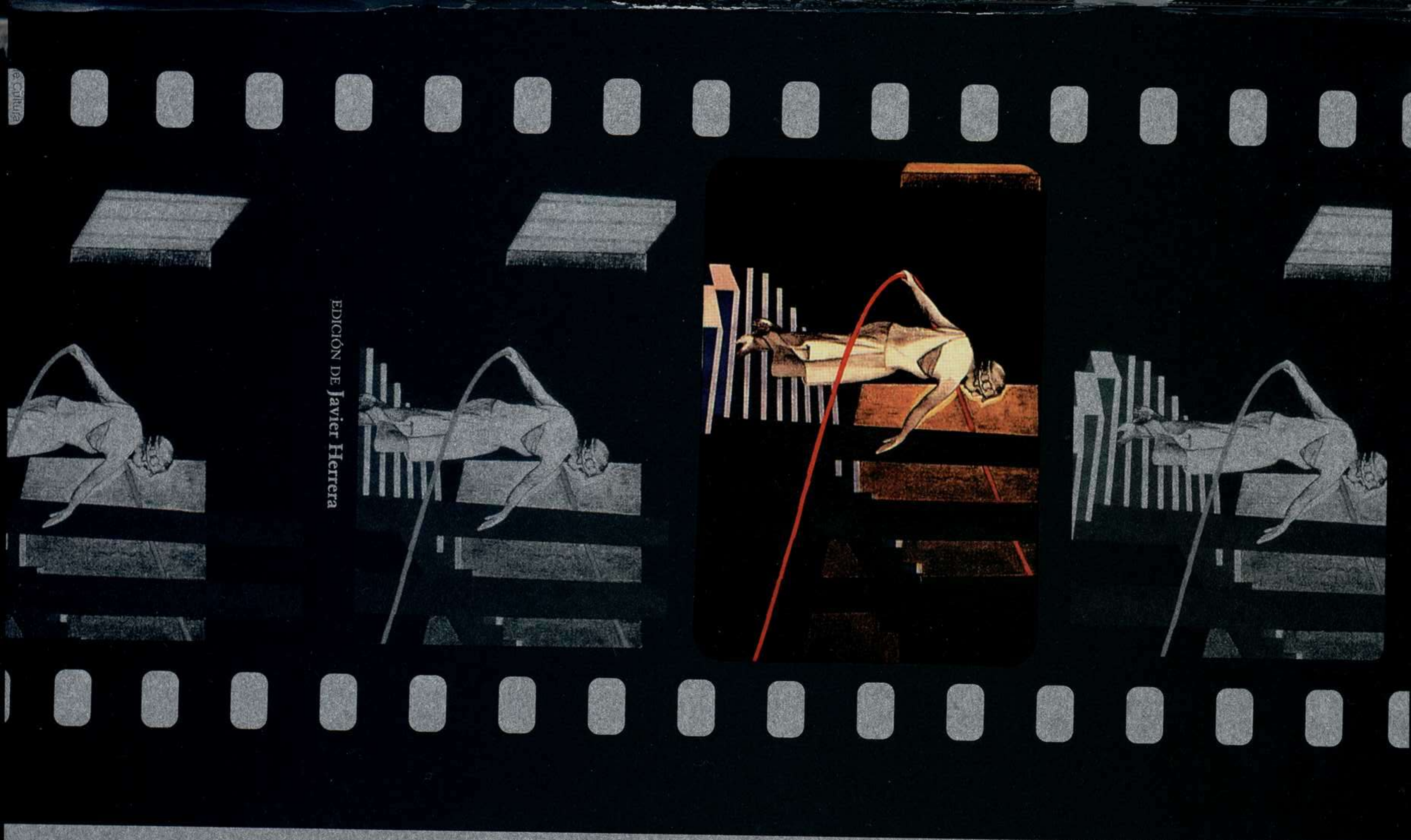
IMPRIME
Graficas San Pancracio, S. L.
Orotava, 17. 29006 Málaga
Tel 95 234 24 00/04

COMPOSICION
MGP S. L.
Paseo de Calvo Sotelo, 28. 29016 Málaga
Tel./fax. 95 222 53 19
mge-mn@teleline.es

D. L.: MA-128-1968
ISSN: 0212-4378
CIF: A-29183050
VAT-ES-29183050

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía



EDICIÓN DE Javier Herrera

L I T O R A L

REVISTA DE POESÍA, ARTE Y PENSAMIENTO

SENSATIONNEL SENSAT
SENSATIONNEL SENSAT
SENSATIONNEL SENSAT
SENSATIONNEL SENSAT
SENSATIONNEL SENSAT

GEORGII & VLADIMIR STENBERG, 1927
imagen gráfica del film *Der Wattenwart*

Peter Blake, 1959

Un arte que tiene nuestra edad

La alfombra roja
(Antología)

Astros y estrellas

La sombra de una duda 1943

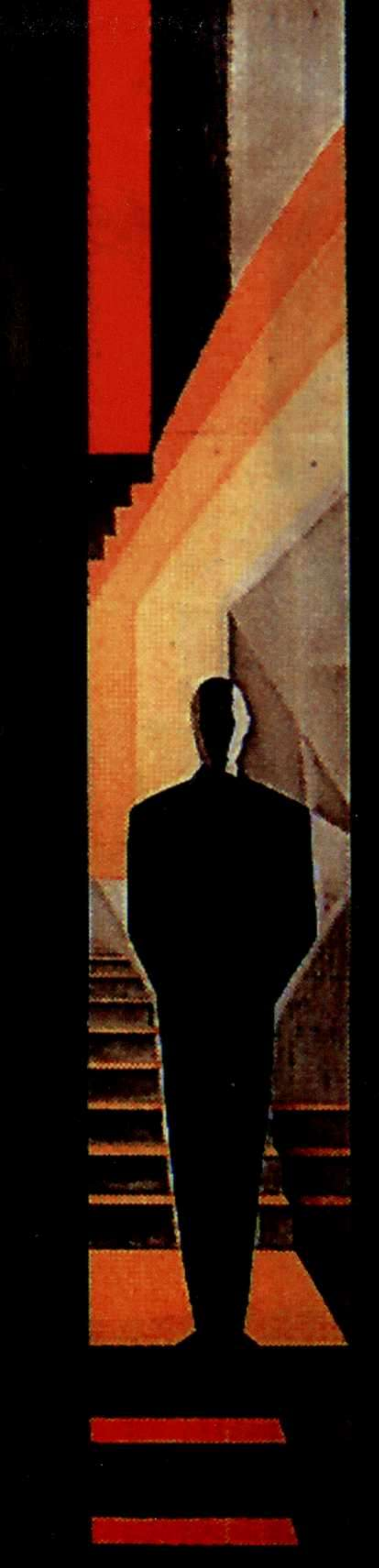
El acorazado Potemkin 1925

El Vértigo 1926

Downhill 1927

Number Seventeen 1932

Encadenados 1946



La oreja habla y el ojo escucha
Paul Eluard

Le oí decir un día a Román Gubern que *el cine es el primer encuentro de la máquina con la poesía*. Me recordó aquellos primeros *collages* surrealistas donde alguna extraña máquina hacía girar la palabra hasta darle un movimiento visual, plástico, y el misterio, aunque enmascarado, tenía esa sombra que deja la poesía cuando se la ilumina. En ese primer encuentro el ojo escucha las imágenes, como dice Eluard, y la oreja habla para contarnos lo que ha visto. Dalí, en su collage *Le phénomène de l'extase,* refleja también esto.

Y qué escucharon esos primeros ojos que vieron una pantalla iluminada sino el éxtasis que da el silencio cuando se mueve, que no es otra cosa que la poesía del cine.

Hace varias décadas que LITORAL tenía en la lente dedicarle un número al cine. Luis Buñuel, por sí solo, hubiera merecido un monográfico sobre su obra (José Bergamín y José María Amado hablaron un día de rendirle un homenaje en vida que nunca llegó a hacerse). Pero nuestra ambición era mayor y el proyecto se fue inflando cada vez más hasta llegar a parecer un zepelín en la nostalgia de un viaje imposible.

Y fue iniciado el siglo cuando en unas jornadas dedicadas a Buñuel , que organizamos en el Centro Cultural de la Generación del 27, conocí a Javier Herrera y le hablé del zepelín, que hasta entonces languidecía junto a otras naves también vencidas.

Nos entusiasmamos de tal manera, que el primer enfoque del número contenía todos los volúmenes *babilónicos* de un decorado de Griffith. Con más calma, el primer borrador tenía entre sus posibles colaboradores a 23 historiadores, críticos y teóricos, 53 cineastas, y otro tanto de escritores y artistas plásticos. Aun así, estábamos muy por encima de la habitual paginación de la revista. De ahí que tuviéramos que optar por dividir tan fecundo material en dos entregas. Hoy entonces ofrecemos, desde esta revista malagueña que tuvo a un cineasta poeta como Manuel Altolaguirre entre sus directores y acogió las *Palpitaciones cinelandesas* de Ramón Gómez de la Serna en 1926, la primera de ellas.

Canudo calificó el cine como el séptimo arte. Un arte del que Buñuel nos advierte: *El día que el ojo del cine se despierte, el mundo prenderá fuego.*

Antes de arder, dejemos que la máquina siga encontrándose con la poesía.

LORENZO SAVAL

Jean Burkhalter, 1924
imagen gráfica del film *La inhumana*

Secuencia del film de Isaac Julien *Paradise Omeros*

La poesía del cine

Javier Herrera

El mismo año del nacimiento oficial del cinematógrafo, Mallarmé publica en *La Revue Blanche* un artículo fundamental titulado *Crise de vers* en el que al mismo tiempo que postula la separación de la poesía de toda descripción y referencia a la naturaleza recomienda al poeta concentrarse en sus aspectos más puros y mecánicos, preconizando incluso su desaparición en favor de ceder la iniciativa a las palabras en una suerte de impresionismo musical espontáneo, que dos años después, en *Un coup de dés*, adquirirá completa independencia y llevará a la expresión poética hacia el verso libre.

El verso así liberado deviene imagen pura, como las imágenes que registran mecánicamente las cámaras de los Lumière y sus operadores. Dicha desaparición del sujeto tras una máquina reproductora de la naturaleza era una vieja aspiración romántica que, lejos de romper las convenciones de la representación, tiende a confirmarlas y acentuarlas en lo que tienen de antropocentrismo, abstracción y visión racional del mundo. Es por ello por lo que puede decirse que tanto la fotografía primero como el cinematógrafo después lo que logran (desde el punto de vista artístico se entiende) es una mayor *proyección* (y nunca mejor dicho) del sujeto en las imágenes por él inventadas para, a través de su registro por los artefactos mecánicos que él y sólo él manipula, convertirlas en espectáculo para el disfrute y entretenimiento, eminentemente visual, de otros semejantes.

Lo que plantea en última instancia Mallarmé y que responde al «espíritu del tiempo» es la renuncia a la poesía de la mímesis basada en imágenes descriptivas, que son precisamente aquellas que el cinematógrafo registra y que por lo tanto al apropiárselas las libera de cualquier otra elaboración artística, proceso del todo similar al que operó en su momento la fotografía respecto a la pintura, pues con quien tiene que enfrentarse el nuevo medio no es con los medios de expresión basados en imágenes fijas y desarrolladas en el espacio sino con aquellos que tienen como elemento común las imágenes móviles y que requieren de un discurrir en el tiempo, es decir las artes literarias, escénicas y musicales. Y efectivamente el cinematógrafo al confirmar los postulados naturalistas promueve un tipo de experiencia en las artes del tiempo no sometida a las leyes imi-

tativas y por lo tanto liberada de los clichés reproductivos: es decir puede decirse que en esa liberación se encuentra el rechazo a la expresión descriptiva asociada habitualmente a la prosa, a la narración y al relato. Esa es, al menos, la novedad que se desprende de las primeras experiencias de los Lumière: la proyección en un lienzo blanco de imágenes previamente registradas por una cámara movida a un cierto ritmo por un individuo que a su vez ve realmente los acontecimientos que registra a través del visor y del objetivo de dicha cámara; tal tipo de operación se parecía mucho al proceso preconizado por Mallarmé (también por Valery): primero, la ocultación del poeta como si se tratara de un simple medium a través del cual se manifiestan autónomamente las palabras es análoga a la actividad de los primitivos operadores que los Lumière expanden por todo el mundo y que se dedican sólo a colocarse delante del acontecimiento y prestar a la cámara sus conocimientos técnicos para que actúe; segundo, la cesión de la iniciativa a las palabras y a la ruptura del verso, de la rima y del ritmo sin aparente conexión de unas con otras otorgando al azar una importancia que antes se le concedía a la razón y a la lógica es idéntica al proceso registrador de la cámara cuando se acciona el mecanismo que permite rodar el motivo en un tiempo determinado. Sin embargo, a pesar de que los procesos son similares, el resultado no es el mismo ya que mientras la poesía «pura» rompe el orden lógico y racional del verso, alterando incluso la tipografía y rompiendo en consecuencia la continuidad temporal del ritmo, el cinematógrafo continúa haciendo prosa porque no altera el orden discursivo de lo visto, las imágenes del mismo objeto son sucesivas e identificamos en los diversos

planos concatenados a las cosas que se nos muestran; eso sí, lo que percibimos nos sorprende por la rapidez con que se sucede porque vemos moverse a las personas y a las cosas al mismo compás que el nuestro, acaso al que funciona nuestra capacidad de pensar para comprender lo que vemos: la diferencia estriba entonces en la revelación de un mundo que existe pero que estábamos acostumbrados a captar de otra manera, a no destacarlo porque *antes* no le concedíamos la más mínima importancia.

Acaso suceda que el cinematógrafo sea en sí mismo, por su propia naturaleza, poesía en virtud de esa condición mediúmnica e impersonal (el «inconsciente óptico» de que hablaba Benjamin) por cuya mediación pueden manifestarse los aspectos ocultos de la naturaleza que suelen pasar inadvertidos incluso al observador más detallista y que han formado parte siempre del material poético; acaso también por esos mecanismos mediante los cuales el azar disecciona quirúrgicamente la realidad y conquista la suprema y «santa objetividad» a la que aludía Dalí en los años inmediatamente previos a *Un chien andalou*. Dualidad o disyuntiva que ha perseguido al cine desde sus mismos orígenes formativos cuando tras un primer estadio en el que predomina la reproducción mecánica de la realidad natural (los Lumière y los reportajes de «actualidades»), en estricta coherencia con su procedencia fotográfica, se pasa a la imitación de las convenciones del mundo del espectáculo teatral, circense o mímico para cuyos fines explota hasta el máximo la magia y el ilusionismo que le suministran sus otros dos medios formativos: de un lado, la fisiología de la visión en la captación del movimiento y de otro la tradición folletinesca y los espectáculos populares, resul-

tando de todo ello una paralela doble dirección que aún hoy en día sigue vigente: de un lado las películas documentales o de no-ficción y de otro las películas de ficción. La imposición a gran escala de esta última opción (por evidentes razones mercantiles, sociales y políticas) ha sido la causa de que el cine progresivamente haya ido acentuando los efectos falsamente «artísticos» sobre el espectador y apenas haya modificado su inicial estructura narrativa basada en una prosa vulgar y mayoritariamente comprensible, relegando a su esencial naturaleza poética al más oscuro rincón del olvido.

Precisamente la fascinación que ejerce y el poder hipnótico que posee para el espectador son consecuencia de una de sus cualidades más poéticas: esa oscuridad necesaria para su disfrute en la sala de proyección, asimilable a la noche, y que le convierte en un perfecto correlato del sueño (de ahí que cualquier representación onírica en el seno de la estructura discursiva suponga además de una referencia poética incuestionable una interrupción de la secuencia lógica de acontecimientos que es la película en cuanto correlato también de la continuidad ininterrumpida que es la vida). Sin embargo esa capacidad para alterar el orden de la experiencia empírica del tiempo y la asimilación de la experiencia cinematográfica al subconsciente y al sueño (en su aparente incoherencia) es lo que convierte a las imágenes del cinematógrafo en imágenes dotadas de sentido poético en tanto que aquellas nos revelan el modo de funcionamiento real del pensamiento, y éste no es nunca permanente, lineal y continuo sino muy al contrario móvil, simultáneo y discontinuo, de ahí que el cine, según pensaba —y llevó a la práctica hasta sus últimas conse-

cuencias— Buñuel, sea el mejor instrumento de poesía, el arma más maravillosa y peligrosa «para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto» ya que «parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, por la que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía».

Dicha tendencia hacia el auténtico *realismo poético* tiene lugar cuando sin anular la esencial estructura en prosa teatral y novelesca heredada se asimile, se incorpore y se ponga en práctica la idea de montaje, sin lugar a dudas la invención más esencial de su historia y que convertirá al espectáculo del *cinematógrafo* simplemente en *cinema*, un recurso que se irá experimentando poco a poco y que tiene mucho que ver conceptualmente hablando, además de con los nuevos procesos industriales de fabricación en serie, con las operaciones de corte y alteración de sentido efectuadas por la poesía y la música coetáneas, las primeras experiencias cubistas de Picasso y el uso del *collage* como técnica expresiva. Resulta sintomático que se atribuya a David W. Griffith su paulatina, definitiva y magistral aplicación en el período comprendido entre 1908-1917 cuando es él precisamente quien consolida en la época un nuevo género de películas bautizadas como poétics films por inspirarse en poemas de autores anglosajones coetáneos. Parece, pues, que la consecución del lenguaje propio del cinema, de su específica escritura visual, viene de la mano, como sucede con la poesía escrita, de una purificación respecto al mimetismo del folletín, el teatro, el circo, el ballet y la pantomima, y su recambio por las nuevas posibilidades ofrecidas por el *montaje* para modificar las relaciones espacio-temporales y la propia estética de la imagen. Al mismo

tiempo, a través del aumento del repertorio de planos, en especial por el uso expresivo del *primer plano*, y de la movilidad de la cámara se logra la dinamización del espacio, y en esa misma medida la intervención cada vez más acentuada de un sujeto que, a manera de un director de orquesta, coordina la multiplicidad de elementos en una unidad del todo coherente que debe responder a un compromiso entre los medios colectivos puestos a su servicio y la creación individual. La cámara registradora de los operadores del cinematógrafo se ha convertido en cámara artística por medio de la cual el sujeto que mira pretende transmitir una visión del mundo o simplemente contar unas historias que entretengan y trasladen al espectador a otros mundos imaginarios. Es a partir de entonces (la cesura suele situarse en torno a 1915), al percibirse una coherencia entre los medios formativos, los medios expresivos y los fines sociales amén de una cada vez mayor evidente repercusión económica y cultural, cuando los poetas y demás intelectuales, sean o no de vanguardia, se entusiasman por el nuevo medio, al que desde el primer momento consideran por naturaleza «poético», si bien en la mayor parte de los casos aún supeditado a la narración y al discurso en prosa.

Es en ese territorio más selecto, cultural e intelectualmente hablando, de recepción del cinema donde irá haciéndose más ostensible, sin menoscabo de sus condicionantes industriales, la **poesía del cine**, es decir la manifestación del mundo, de los hechos y de las personas ligadas a la poesía *en* el medio cinematográfico, o la **poesía cinematográfica**, es decir las cualidades poéticas (o los aspectos de la vida más habitualmente ligados a la poesía) que se encuentran presentes en los films propiamente dichos. Si en un

principio el contagio tiene lugar en el cine procedente del mundo de la poesía bien pronto se atisbará el proceso inverso: los poetas utilizarán el cine de todas las maneras posibles no sólo inspirándose en mitos o estrellas o en el mismo espectáculo mágico y misterioso de la pantalla sino trasladando procedimientos estructurales o sintácticos del film al poema.

Estamos en plena época de las vanguardias históricas coincidente casi en su plenitud con la época del cinema mudo: todo el arte y la cultura se inundan de poesía, convirtiéndose en una suerte de hipertexto dominante que planea sobre todos los medios y los marca con su impronta. Más o menos en el año en el que suele situarse la cesura, hacia 1915, el poeta y escritor italiano Ricciotto Canudo da a conocer en París el «Manifiesto de las Siete Artes» que veía en el cine al *arte total* de nuestro tiempo, incluída la poesía; igualmente florecen en Italia un tipo de películas grandilocuentes y monumentales en las que interviene el poeta y escritor Gabriele D'Annunzio inspiradas en sus planteamientos estéticos; por su parte Apollinaire, al mismo tiempo que sus «caligramas», declara su interés por Chaplin y aventura la consideración del cinema como el arte más importante del futuro; el punto 2 del manifiesto sobre la *Cinematografia Futurista* se dedica a los «poemas, discursos y poesías cinematografiadas», es decir se mostrarán todas las imágenes que los componen en la pantalla. A partir de ahí, en obras de Cendrars, Tzara, Jacob, Reverdy, Prevert o Cocteau, pero también de Auden, Brecht, Bowman o Eliot comienzan a aparecer transposiciones de imágenes fílmicas en imágenes poéticas al igual que el grupo de Vertov afirma dirigirse «a través de la poesía de la

máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre eléctrico perfecto... [componiendo] cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas». La incidencia del cine cómico americano (los Chaplin, Sennet, Linder, Keaton y Lloyd) es fundamental y el cine aparece como tema poético en infinidad de obras en todas las literaturas y lenguas (recordemos sólo en lenguas españolas las aportaciones de Huidobro, Larrea, Diego, Salinas, Salvat-Papasseit, Lorca, Alberti, Dalí, del propio Buñuel, etc.). De otro lado, la íntima colaboración de poetas como Mayakovsky o Tagore es crucial en sus respectivas cinematografías. Y desde el punto de vista de la poesía implícita en el cine, tras las aportaciones de Griffith, sometida ya la producción estadounidense al imperio de la prosa de Hollywood, hay que tener en cuenta las primeras películas experimentales realizadas en el seno de las diversas escuelas de arte de vanguardia (los Survage, Eggeling, Man Ray, Richter, Moholy-Nagy, etc.), la poética integral de la primera generación francesa de los Epstein, Gance, Herbier, Dulac y Delluc, los nórdicos con Sjöstrom y Dreyer a la cabeza y los expresionistas germanos (Murnau, Lang, Ströheim, Leni). Pero de manera especial la poesía cinematográfica se manifiesta durante la época del mudo en tres grandes modelos: la escuela soviética con Eisenstein como punto de mira; el surrealismo como movimiento aglutinador que posibilita la incorporación de poetas, como Buñuel y Dalí, Artaud y Cocteau, a la expresión cinematográfica, y el documentalismo con los magistrales poemas fílmicos de Flaherty en paralelo al «cine-ojo» de Vertov.

Con tales antecedentes puede decirse que la dimensión poética del cine queda perfectamente consolidada pero ha

sido tan abundante y valioso el material que hemos recopilado sobre el tema que nos hemos visto obligados a efectuar justamente aquí un virtual corte cronológico y dejar para otro número próximo todas las implicaciones de la poesía en las épocas más recientes del cine sobre todo en lo que atañe a las variaciones individuales que se producen en las respectivas cinematografías nacionales, por ejemplo, el llamado «realismo poético» de Jean Renoir y René Clair en Francia, así como las obras ulteriores de los autores citados ya que la auténtica novedad, promovida por la creación de los festivales europeos, vendrá por una parte de la mano del neorrealismo italiano, de las «nuevas olas» francesa, británica, alemana y neoyorquina, y por otra de una serie de cinematografías hasta entonces marginales, como la japonesa, la de los países del bloque soviético, la india, la brasileña y la del resto de países, incluído España, dentro de ese fenómeno general que se llamó de los «nuevos cines», y que contribuyeron a enriquecer con poderosas individualidades de fuerte personalidad la perspectiva poética del cine: nos referimos a cineastas del calibre del indio Satyajit Ray, de los japoneses Mizoguchi, Kurosawa, Imamura y Ozu, del polaco Wajda, el ruso Tarkovsky, el portugués Oliveira y un larguísimo etcétera de cineastas de todos los países, incluídas algunas voces discordantes de Hollywood (ante todo los de la llamada «generación perdida»), cuya sola mención resultaría en exceso prolija y que nos demuestra la universalidad de los contactos entre el mundo poético y el mundo cinematográfico, al igual que tampoco pueden olvidarse las aportaciones de cineastas, únicos y difícilmente clasificables, como Ophuls, Varda, Bresson, Bergman, Allen, Corman, Delvaux, Kieslowski,

Lattuada, Fellini, Pasolini.. y más recientes como Marker, Angelopoulos, Kaurismaki, Kitano, Erice, Suárez o Kiarostami..., tendencias, autores y poéticas que tendrán cumplida representación en la segunda entrega que nos comprometemos a dedicarle al tema. De igual forma, y teniendo en cuenta el auge en el que actualmente se encuentra, es nuestra intención tratar en un bloque bien diferenciado todas las posibles relaciones entre el documental y la poesía, desde los clásicos films de Flaherty hasta los más recientes.

Mayo 2003

Hacia el séptimo arte

Imagen en la pantalla del film de MÉLIÈS,
Deux cent mille lieues sous les mers, 1906

Guy H. Wood

Francisco J. Frutos

Cristina García-Camino Mateos

La magia de la imagen

Francisco Javier Frutos Esteban & Cristina García-Camino Mateos

Cartel publicitario *Modern Cinema Lumière* 1896

Antes del cinematógrafo

Según el investigador francés Laurent Mannoni, durante el invierno de 1895/96, mientras los parisinos «estrenaban» el Cinematógrafo Lumière, alrededor de 14.000 espectáculos de linterna mágica se ofrecieron en todo el territorio galo, sin incluir las sesiones organizadas por sociedades educativas o instituciones religiosas. Este dato sólo quiere ilustrar la existencia de un tipo de espectáculo audio-visual basado en la proyección de imágenes, ofrecido en las plazas, salones, «music-halls», pequeños teatros o cafés, que vivió su momento de máximo esplendor y madurez en el último cuarto del XIX, y que anticipó todas las señas de identidad que durante la primera década del siglo XX consolidó el cine primitivo ofrecido en las barracas de feria.

La linterna mágica no fue el único artificio óptico decimonónico que alcanzó éxito y difusión. Fenaquistiscopio, mundo nuevo, visor estereoscópico, zoótropo, praxinoscopio, taumatropo, microscopio solar o kinetoscopio son términos que remiten sólo a una pequeña muestra de medios técnicos que como la linterna mágica desarrollaron sus potencialidades antes de la llegada del cine, al ser capaces de ser «soporte» de prósperas industrias de equipos y satisfacer una variada demanda de prácticas de consumo, a partir del desarrollo de modos de expresión llenos de sentido, aunque lamentablemente no siempre han recibido la atención necesaria por parte de los investigadores en la materia.

Una convención comúnmente aceptada por los historiadores del cine plantea la existencia de una etapa denominada «precinematográfica», que establece la continuidad entre los medios anteriormente citados —y muchos más— y las proyecciones cinematográficas, enfatizando su parentesco técnico, industrial y comunicativo, cuyo marco de estudio sería el seno de la Historia del Cine, y que define todo lo anterior al hecho cinematográfico y lo explica en función de éste. Aunque se trata de un punto de vista 'alienado', que analiza las manifestaciones «audio-visuales» que precedieron al cine, exclusivamente por lo que anunciaban, ha obtenido fructíferos resultados, sobre todo a la hora de tratar de sistematizar todo un universo de medios técnicos, representaciones icónicas y documentación, que en algunos casos ha llevado a los estudiosos a retroceder hasta las cuevas de Altamira.

Sin despreciar los avances realizados desde esta perspectiva, en la última década se está produciendo una aproximación interdisciplinar que la complementa y completa, y que permite abordar estos espectáculos integrados en la Historia de los Medios Audiovisuales, relacionándolos con «diversiones» populares como la magia, el circo, los gabinetes de figuras de cera y autómatas, los cuadros vivos, los teatros de sombras, los espectáculos aerostáticos, las iluminaciones o la pirotecnia, y que tiene en cuenta otras disciplinas como la historia del arte, el teatro, la literatura y medios impresos como las estampas, aleluyas, almanaques, periódicos, revistas ilustradas, semanarios o las obras de divulgación científica.

Una vez planteada esta introducción de corte conceptual-terminológico y para poder seguir avanzando


Linterna mágica de disco Ernst Plank


De izquierda a derecha, praxinoscopio, zoótropo y praxinoscopio-teatro.


Visor estereoscópico


Kinetoscopios de Edison

Perifanoscopio y pantinoscopio, que aplicaban los principios popularizados por el fenaquistiscopio

El microscopio solar utilizaba la luz del sol como fuente para proyectar cuerpos opacos de reducidas dimensiones

en el conocimiento de esta etapa apenas conocida, pero mágica y fascinante, vamos a tratar de sistematizar, agrupar y definir someramente algunas formas y manifestaciones del universo precinematográfico —surgidas en torno a la llamada «física recreativa»—, a la vez que localizamos y describimos los grandes fondos patrimoniales del estado español, que nos han servido de ilustración gráfica y documental de estas páginas, y a los que dedicaremos íntegra la última parte de este trabajo.

De la física recreativa

«The show», grabado de J. Hoppner y J. Young que ilustra un mundo nuevo. Gran Bretaña, 1787

Durante el siglo XIX se desarrollaron y combinaron «recreativamente» varios principios de la física relacionados con el secreto de la representación del movimiento de la imagen, y con el registro y proyección de la misma, que, antes de acabar produciendo el advenimiento del cine, facilitaron la proliferación de numerosos artilugios precinematográficos.

El taumatropo, el zoótropo o el praxinoscopio desvelaron el primer secreto al valerse para su funcionamiento de la persistencia retiniana, que hace referencia a la forma en que registra el ojo humano los cambios de luminosidad. Tras cada impacto luminoso se produce un breve intervalo —de alrededor de un doceavo de segundo— durante el cual queda interrumpida la visión. Esa fugaz ruptura de la continuidad permite que unas imágenes fijas, que representan ligeras variaciones sucesivas de una misma acción, puedan desplazarse ante la vista, a un ritmo no inferior a doce imágenes por segundo, y sean percibidas sin interrupción, dando la sensación de movimiento «real».

Basada en principios ópticos conocidos desde la antigüedad, la cámara oscura forma imágenes «analógicas» del mundo, que pueden competir con garantía de éxito con nuestra percepción del mismo, gracias a las propiedades de refracción y reflexión de la luz. Precisamente fue esa analogía (o confusión) entre el realismo de lo representado y la propia realidad, el telón de

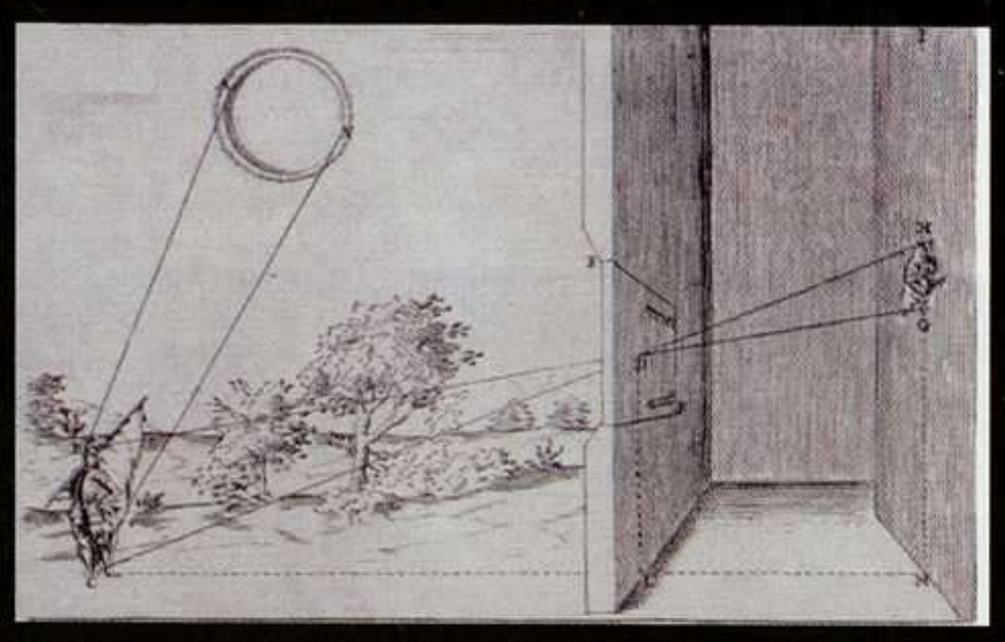
fondo sobre el que se articuló una dinastía de espectáculos ópticos, desarrollados en torno a la cámara oscura, que como una piedra lanzada cuando choca en la superficie del agua, fue capaz de formar círculos concéntricos que se desplegaron en el tiempo, al transformarse en «proyector», en «caja negra» o en «gran habitación».

La linterna mágica, el microscopio solar y la cinematografía fueron los mecanismos que mejor definieron las posibilidades de la cámara oscura al invertir su funcionamiento y convertirla en «proyector». Gracias a una potente fuente de luz centrífuga y un dispositivo provisto de lentes y elementos mecánicos, estos aparatos ofrecían al público colocado frente a una pantalla las imágenes surgidas de los soportes traslúcidos donde se encontraban registradas.

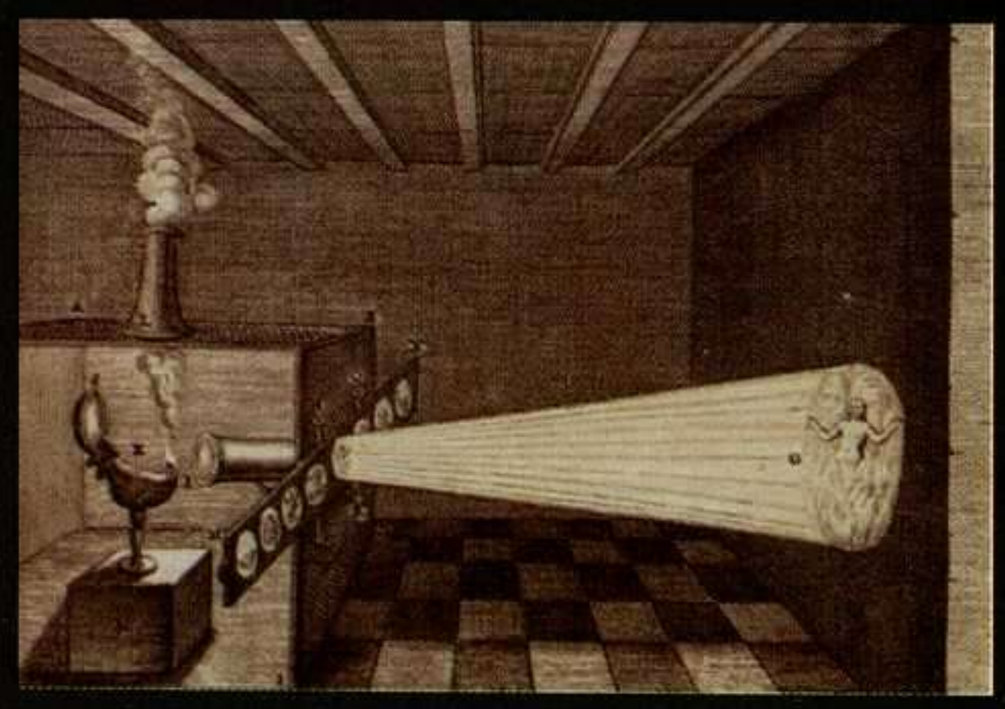
La cámara fotográfica surgió al colocar en el interior de una cámara oscura una sustancia química capaz de registrar los cambios de luminosidad. Ésta «caja negra precinematográfica» fue la que más influyó en la popularización de la imagen en el siglo XIX. Niépce consiguió captar imágenes y fijarlas sobre un soporte opaco y único. Talbot patentó el primer proceso negativo-positivo para la repetición seriada de imágenes. Unos acontecimientos que han sido sobradamente recogidos por la Historia de la Fotografía...

Por otra parte, mundo nuevo, tutilimundi, visor estereoscópico o kinetoscopio remiten a términos empleados para denominar a las «cajas negras» de pequeñas o medianas dimensiones que contenían grabados «iluminados» del natural a partir de cámaras oscuras. Una lente de aumento y la corta distancia respecto a la imagen proporcionaban a las «piezas ópticas» la posibilidad de superar el campo de visión del observador, generando una intensa impresión de realidad.

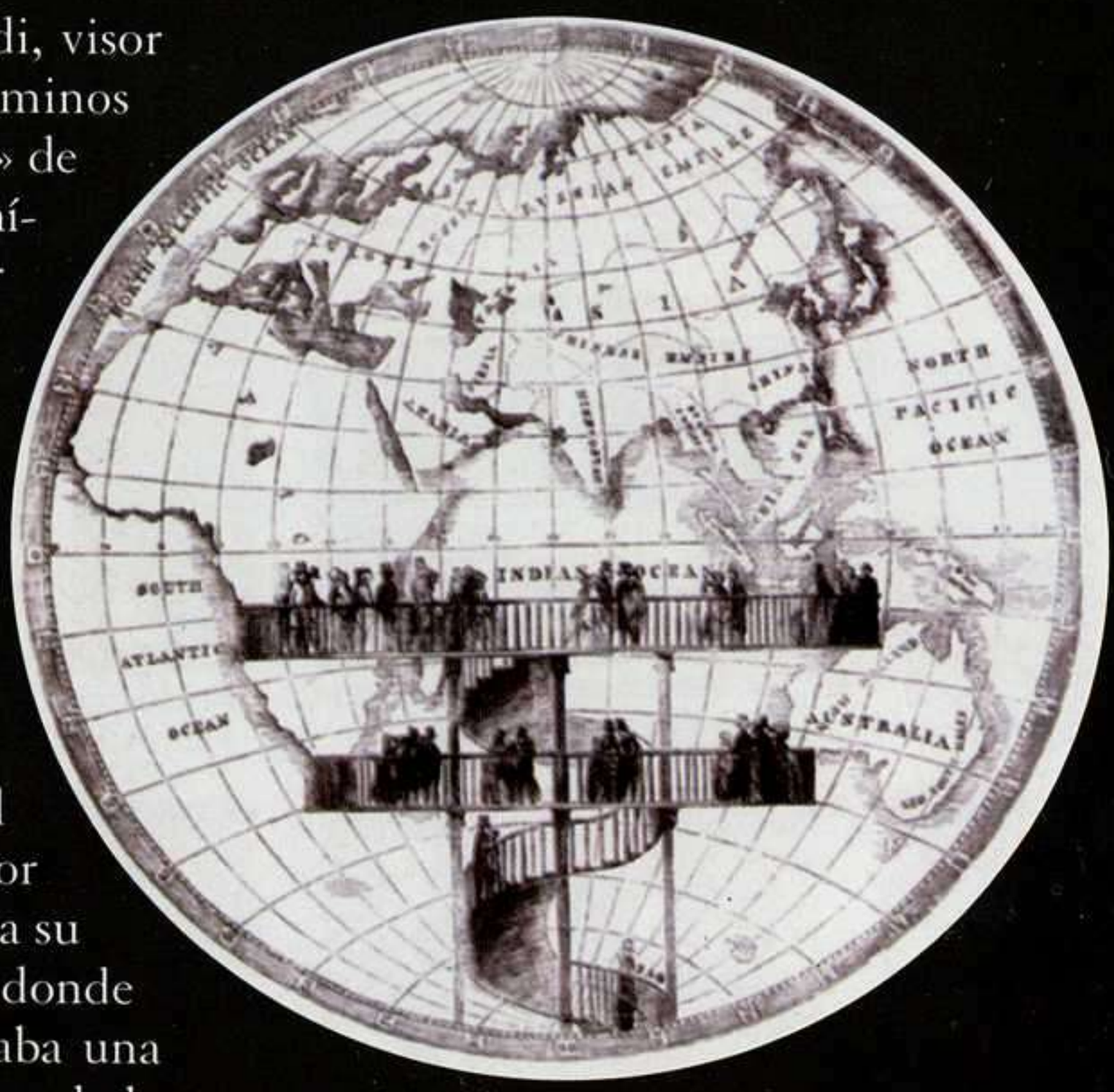
Como «gran habitación», la cámara oscura tuvo sus aplicaciones más emblemáticas en instalaciones como el panorama o el diorama. El espectador, situado en el interior de un espacio de grandes dimensiones, dirigía su mirada a una o todas las paredes del espacio, donde la luz que entraba desde el exterior iluminaba una serie de imágenes allí pintadas según las leyes de la perspectiva.



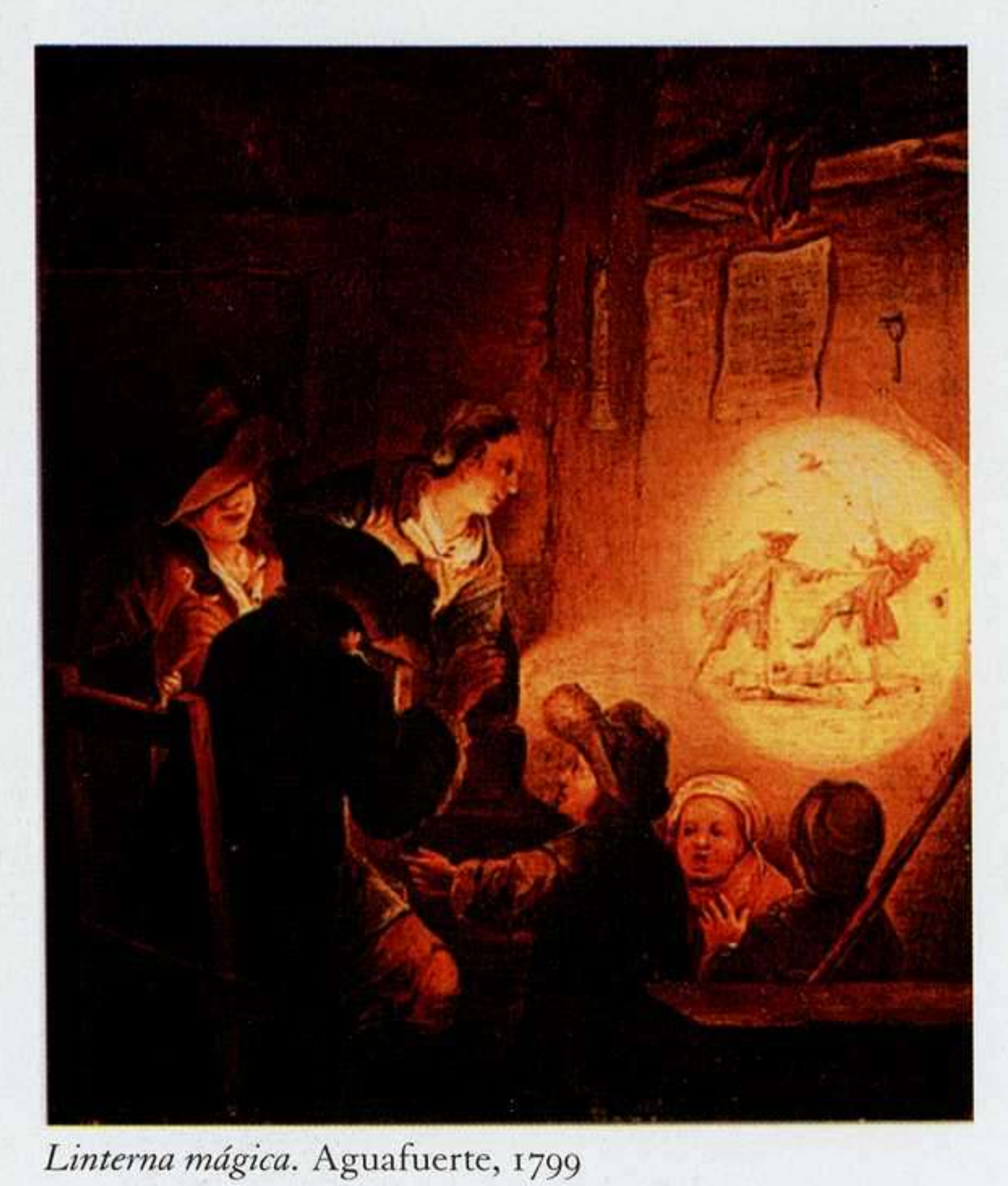
En la obra de M. Bettini «Apiaria» (1641) se mostraba el funcionamiento de una cámara oscura



Esquema de funcionamiento de la linterna mágica, recogido por primera vez por Athanasius Kircher en *Ars magna lucis et umbrae*.



Grabado de «La ilustración» que reproduce el panorama instalado en la Exposición Universal de Londres de 1851.



Linterna mágica. Aguafuerte, 1799

La linterna mágica, de J. F. Bossio, Francia, 1804

Cuentan las efemérides que en 1656 una terrible peste asoló Roma causando en sólo cuatro meses más de 15.000 muertos. El jesuita Atanasio Kircher (1602-1680), junto a otros integrantes de la orden, se ocupó del cuidado de los enfermos. En aquella época se consideraba que la enfermedad se transmitía a través de vapores malignos que estaban en el aire. Utilizando un microscopio primitivo, Kircher observó el pus de quienes habían padecido la peste, y creyó descubrir la presencia de lo que llamó 'vermiculi', pequeños gusanos que consideró los causantes de la enfermedad. En realidad su microscopio era demasiado rudimentario para observar los bacilos, que fueron identificados dos siglos después, pero por primera vez se estableció la existencia de un factor infeccioso invisible a simple vista del ojo humano.

Las anteriores investigaciones, que abrieron el camino para el desarrollo posterior de la bacteriología, no fueron las únicas llevadas a cabo por Kircher, una figura influyente y polifacética en el amanecer de la modernidad. Cuando magia y ciencia constituían una madeja difícil de desenredar, el jesuita alemán representó la combinación entre las creencias y el experimentalismo, entre el mago-alquimista y el técnico constructor de máquinas que sirven para mostrar lo maravilloso liberado de los poderes ocultos. Tan interesado en profundizar en los principios científicos como en desarrollar sus aplicaciones «recreativas», Kircher abordó el estudio de la ciencia óptica en una de sus obras más divulgadas, *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646), que en su volumen décimo contiene la descripción original de la «linterna mágica o de taumaturgo». A partir de varios experimentos realizados con aparatos de diseño propio, Kircher concretó las posibilidades de la 'Magia Representativa', definida por él como la «ciencia recóndita de la luz y de la sombra, en la que, por medio de las varias mezclas de luz y sombra, reflexiones catóptri-

Un buhonero portando su linterna mágica

cas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes».

La linterna mágica de Kircher tenía forma cilíndrica y una lente a modo de condensador que proyectaba, ampliadas sobre una pantalla, imágenes pintadas con colores translúcidos sobre delgados trozos de vidrio. El aparato contaba con un soporte que permitía el deslizamiento de los cristales frente al objetivo, haciendo posible una presentación secuenciada de las imágenes. A diferencia de las sombras chinescas que eran efímeras, las imágenes proyectadas por la linterna mágica se encontraban registradas 'indefinidamente' en un soporte. Gracias al artilugio descrito por Kircher, dominar la luz para generar imágenes del mundo real o imaginario iba a convertirse en un juego, un arte, un oficio, una ciencia y una industria.

La industria de la linterna mágica

La linterna mágica, que en principio fue fabricada por artesanos o por los propios linternistas, dio origen durante el siglo XIX a una gran industria de equipos de proyección, dirigida a dos sectores bien definidos: el doméstico, que suministraba al mercado aficionado e infantil, y el profesional, que apostaba por productos y servicios dirigidos al público e instituciones. Las sesiones de linterna mágica domésticas fueron la base de una intensa actividad industrial, que se extendió más allá de la pura construcción de aparatos. Los fabricantes vendían, en el interior de cajas decoradas, no sólo la linterna mágica y placas, sino también catálogos y manuales de instrucciones, textos para acompañar a las proyecciones, juegos de accesorios para limpieza y mantenimiento del equipo...

Modelos de linterna mágica para usos domésticos y, en el centro, profesional

Un público encantado

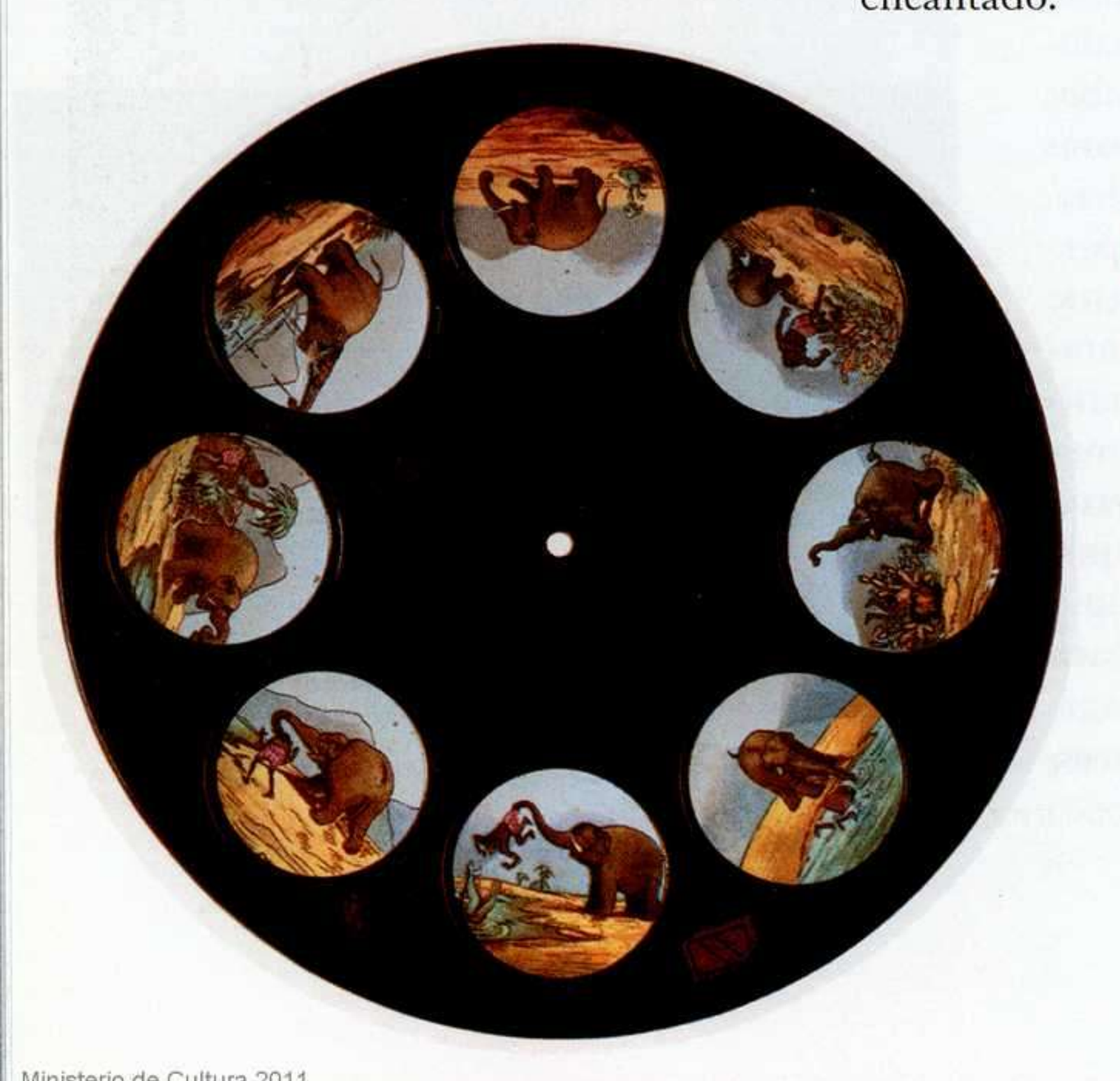
Sesión de linterna mágica en la Plaza de Quevedo en Madrid. En la «Ilustración Española y Americana», 1890

Gracias a la buena acogida que recibieron en toda Europa las proyecciones públicas de linterna mágica, el siglo XIX se convirtió en el «siglo de oro» de este tipo de espectáculos, tanto en sus modalidades itinerantes como en las estables. Recibidas con enorme curiosidad, las funciones ofrecían una peculiar combinación de distracciones fantásticas y avances del saber, utilizando equipos profesionales que podían constituir sistemas muy complejos, compuestos por varias linternas integradas.

Gracias a la evolución de los aparatos y a la intervención de las instituciones públicas, en la segunda mitad del XIX, la linterna mágica se convirtió también en el medio ideal para ilustrar conferencias, demostraciones científicas y otras actividades pedagógicas. Aquellas veladas, ofrecidas en sociedades de instrucción pública, academias civiles y militares, ligas contra el alcoholismo o la tuberculosis, «divertían instruyendo e instruían divirtiendo», mediante imágenes que abarcaban todos los campos del conocimiento: botánica, geología, zoología, anatomía, historia, arquitectura, geografía, astronomía…

Desde Robertson, quizás el primer gran linternista de la Historia y célebre por sus 'fantasmagorías', hasta George Méliès, considerado por muchos el último de los creadores audio-visuales con mentalidad precinematográfica, miles de personas desempeñaron el oficio de la linterna mágica para mayor deleite de un público encantado.

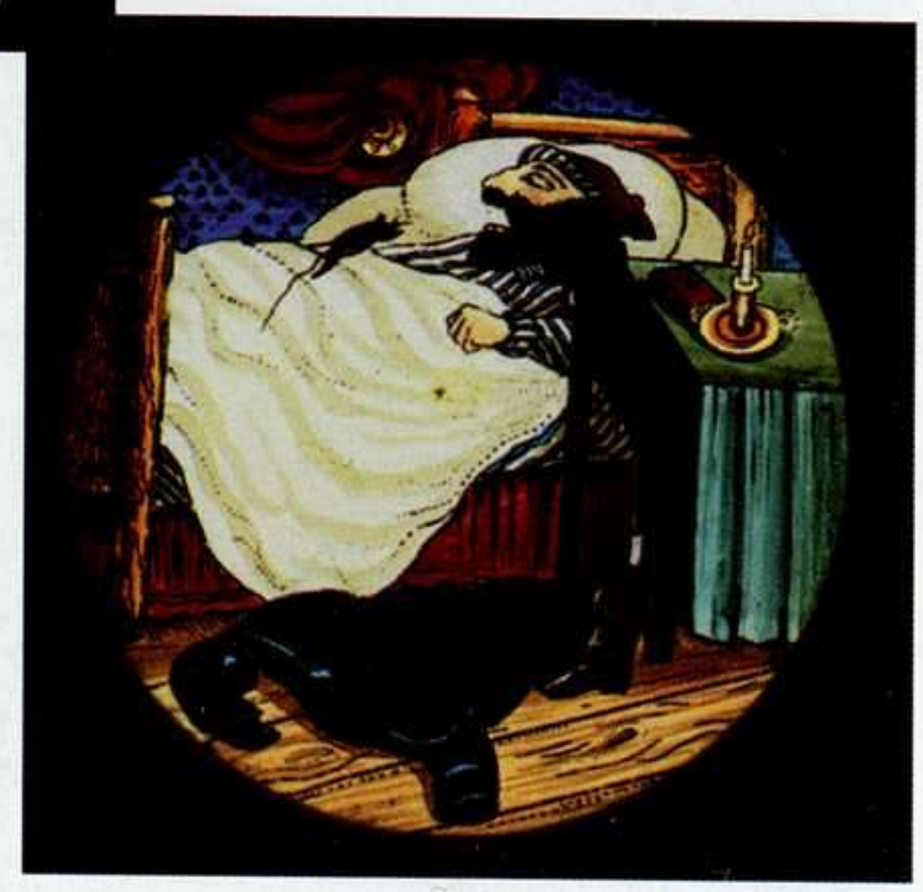
Placa para una linterna de disco de la fábrica alemana Ernst Plank



Las placas de linterna mágica

Confeccionadas en vidrio transparente por los propios «linternistas» o fabricadas de modo industrial, las placas de linterna mágica, ya fueran sencillas, compuestas o 'móviles', contenían imágenes registradas mediante dibujos, grabados o fotografías, y eran capaces de representar movimientos y narrar historias, ofreciendo una intensa impresión de realidad al integrar con facili-

Placas de linterna mágica con motivos fantasmagóricos



Placa de linterna mágica con elementos móviles diseñada por C. Constant y titulada *Dormilón tragándose una rata*

dad temáticas tan diversas como las «fantasmagorías», los documentos de actualidad, las vistas puramente recreativas, los descubrimientos de la fisiología o la mecánica celeste. Además, las funciones se acompañaban por textos, sonidos y música «interpretados» por el linternista o su ayudante, que reforzaban el proceso de «naturalización» del espectáculo.

La primera referencia en castellano

Sevilla. 1692. La mexicana Juana Inés de la Cruz, que introdujo en sus textos el artilugio óptico gracias al conocimiento de las obras del jesuita Atanasio Kircher, publicó *Sueño*, una silva de novecientos setenta y cinco versos sobre las limitaciones intelectuales del hombre a la hora de comprender la realidad, donde incluyó la primera referencia literaria en lengua castellana a la linterna mágica, como metáfora de la confusión perceptiva que existe en la frontera entre sueño y la vigilia:

> «Así, linterna mágica, pintadas
> representa fingidas
> en la blanca pared varias figuras
> de la sombra no menos ayudadas
> que de la luz: que en trémulos reflejos
> los competentes lejos
> guardando de la docta perspectiva
> en sus ciertas mensuras
> de varias experiencias aprobadas,
> la sombra fugitiva,
> que en el mismo
> esplendor se desvanece,
> cuerpo finge formado
> de todas dimensiones adornado
> cuando a un ser superficie no merece».

Sor Juana Inés de la Cruz. Atribuido a Juan de Miranda. Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

Desde el siglo XVII, las piezas ópticas, compuestas por una caja y un juego de lentes monoculares o binoculares, evolucionaron permitiendo un amplio abanico de artefactos visuales que se despliega desde el carromato a la máquina tragaperras, pasando por el sencillo visor estereoscópico.

El mundo nuevo

Conocidas en toda Europa bajo distintas denominaciones derivadas de las voces italianas mondo nuovo y tutti gli mondi —mundonuevo o tutilimundi—, las «máquinas ópticas» llegaron a formar parte de la vida cotidiana de los siglos XVIII y XIX. Sus funciones itinerantes, ofrecidas a partir de un gran cajón de madera, profusamente decorado y provisto de uno o varios agujeros, en cuyo interior se veían pinturas, grabados o fotografías, estaban acompañadas por los comentarios y la música del feriante. Los temas evocados por sus imágenes eran muy variados: paisajes y escenas fantásticas iluminadas, anécdotas humorísticas, tipos y costumbres populares, sátiras políticas, hechos de actualidad... El escritor costumbrista Ramón de Mesonero Romanos, en una de sus *Escenas Matritenses*, publicada en octubre de 1832 y titulada *Las Ferias*, reconstruyó el ambiente de uno de estos espectáculos: «[...] llegamos a la plaza de la Cebada, teatro un tiempo de las ferias de Madrid, y hoy destinado a más terribles escenas. Intentando atravesarla, fuimos detenidos por una multitud de curiosos apiñados en rededor de una maquina óptica, dirigida por un ciego con un tamborcillo, que enseñaba por dos cuartos tutti li mondi. Y al pasar a su lado hirieron mis oídos estas voces, interrumpidas por el tamborcillo: 'tan tan... ahora van ustedes a ver la gran calle de Alcalá en tiempo de Ferias».

Aunque crítico con este tipo de espectáculos, Mesonero Romanos, tras describir sus pormenores, parece rendirse al final de su artículo ante el atractivo de sus imágenes: «Paréme un poco, y consultando con el amigo, convinimos en que si habíamos de atravesar todo Madrid para verla, era más cómodo mirarla pintada por dos cuartos; pagámoslos, (y) aplicamos la vista al cristalejo».

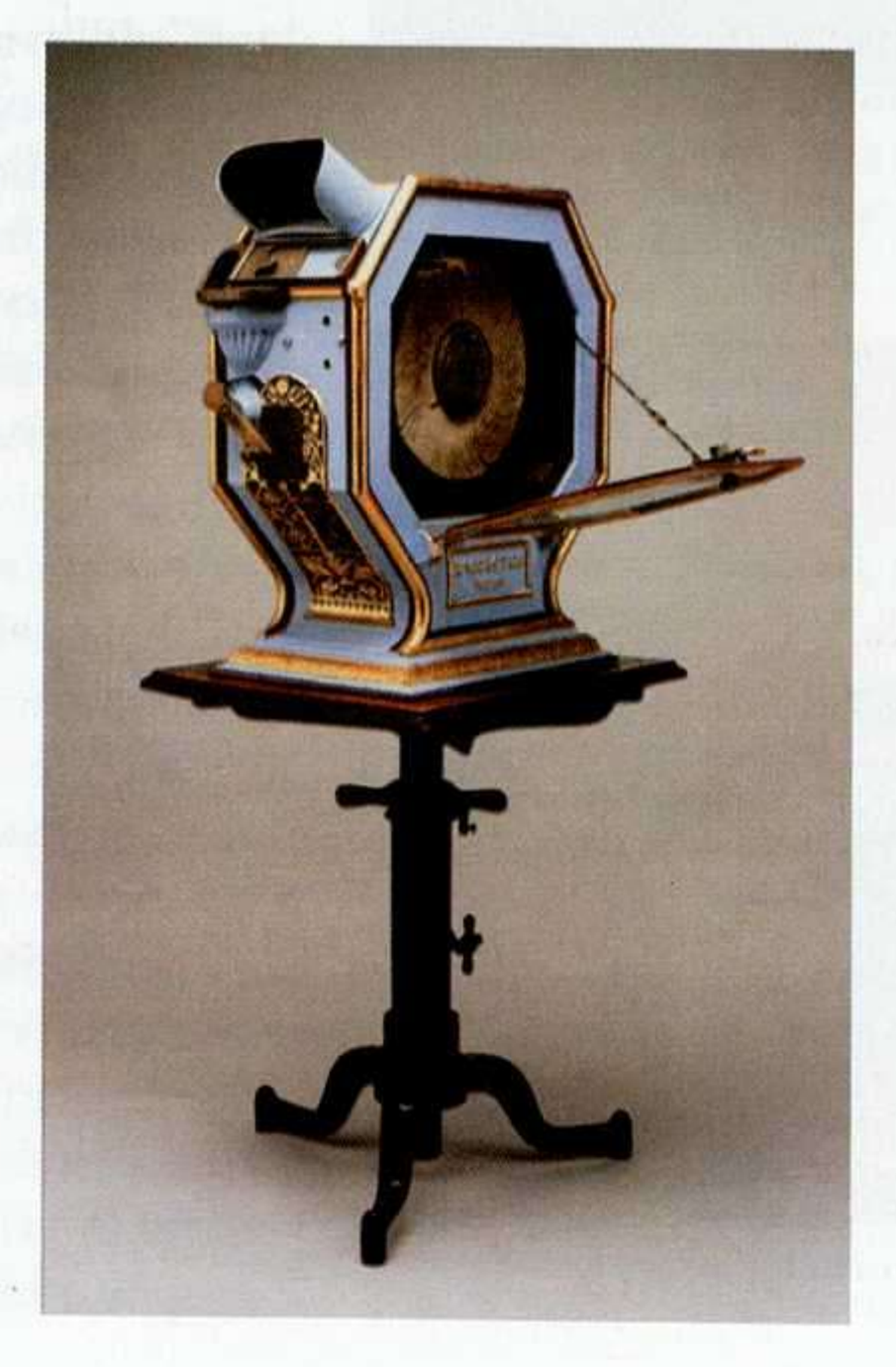
Mundo nuevo con cinco visores

Ilustración incluída en el programa de mano del espectáculo «El mundo por dentro. Linterna majica de la Marimorena, bruja del siglo XIX»

El visor estereoscópico

El visor estereoscópico fue, junto a la linterna mágica, el artilugio óptico que alcanzó mayor éxito y difusión en el siglo XIX, al combinar dos elementos de fascinación: el fotográfico, que permitía «reconocer» experiencias vividas, y el efecto tridimensional, que, a partir de imágenes planas, restituye en el observador la sensación de relieve del espacio real. El visor estereoscopio de columna, muy extendido tanto en el ámbito privado o familiar como en lugares públicos, ferias y locales dedicados al espectáculo, estaba construido de forma que pudiera contener en su interior y hacer avanzar automáticamente hasta series de entre 50 y 200 imágenes.

Visores estereoscópicos de columna o «americanos»



Mutoscopio de Dickson y Casler, concebido desde el principio como máquina tragaperras

La fotografía animada

Desde 1895 hasta que se generalizaron las exhibiciones públicas del cinematógrafo, tanto el mutoscopio, como el kinetoscopio de Edison o el fotozoótropo de Pathé, permitieron una ojeada al movimiento recreado fotográficamente. Pensadas como máquinas tragaperras individuales y provistas de un visor de aumento y una manivela que hacía avanzar el conjunto de las fotografías, todas ellas estaban destinadas a un espectador de gustos populares que, movido por la curiosidad, acudía por igual a las barracas de feria europeas y a los «Penny Arcades» estadounidenses, aquellos curiosos salones en los que se alineaban los más variados juegos y aparatos mecánicos accionados con monedas.

Las instalaciones pan-diorámicas

La moda pan-diorámica abarcó más de un siglo de alternativas diversas, desde 1792, cuando Barker inventó el Panorama, hasta 1900, fecha de su ocaso, en la Exposición Universal del Siglo. Inaugurada en París el 14 de abril, la Exposición dio cabida al Transiberiano, el Estereorama, el Mareorama y el Cineorama, estructuras monumentales que llamaron la atención del público porque le acomodaban en el interior de auténticos escenarios ideados para confundir su visión directa del mundo y su representación mimética por medio de determinadas tecnologías gráficas. En el Transiberiano, quedaba sumergido en vagones de tren, mientras observaba el itinerario Moscú-Pekín, que simulaba desplegarse sobre un recorrido de 9.574 kilómetros; en el Estereorama o el Mareorama, en una terraza de un barco imaginario, sumida en la oscuridad, donde se colocaban los espectadores y se imitaba el oleaje del mar; y en el Cineorama, en la cesta de un globo que «sobrevolaba» las principales capitales de Europa.

Vista de óptica del siglo XIX con el Paseo del Retiro de Madrid

En 1882, Louis-Jacques-Mandé Daguerre inauguró su Diorama en el boulevard Saint Martin, de París

Lamentablemente, dado su carácter temporal, casi la totalidad de estas instalaciones no fueron conservadas y hasta nosotros han llegado sólo huellas documentales de su existencia. Valgan estas líneas para dejar constancia de su importancia, variedad y en algunos casos, grandiosidad. En el contexto español, seis décadas antes de la construcción de las macroinstalaciones de la Exposición Universal de París, el «Semanario Pintoresco Español» ya intentó hacer un inventario de las «habitaciones oscuras», en función de su etimología, reuniendo los nombres empleados por «empresarios», escritores o periodistas. Entre ellos incluía términos como Alporama (vista de los Alpes); Uranorama (representación de todos los cuerpos celestes); Georama (vista de la Tierra); Europorama (vistas de Euro-

pa); Mareorama (vista marítima desde la plataforma de un barco); Panstereorama (vistas en relieve de ciudades) o Pyrrorama (vidrios transparentes con un mecanismo de música).

Como no podía ser de otra forma, tratándose de un tema de actualidad cultural, dicha publicación recogió en varias ocasiones artículos dedicados a describir los nuevos escenarios de ocio, como el titulado *Sobre el nuevo espectáculo*. El Diorama, que el 8 de julio de 1838 ofrecía la información de la visita de la Reina María Cristina acompañada de su hija Isabel, al diorama situado en la madrileña Fábrica Platería de Martínez, cuya «magnífica vista interior del Escorial, estaba acompañada por el sonido del órgano y el humo del incienso que mirábamos perderse en las altas bóvedas».

El diorama —creado por Daguerre en París, en 1822— fue uno de los más célebres «escenario» de enormes dimensiones ideado para llevar al extremo la ilusión de realidad. Mediante la combinación de lienzos pintados con grandes escenas, capaces de ser iluminados por la cara anterior o posterior, el diorama hacía honor a su etimología: vista divina, magnífica, grandiosa, sublime. A cerca de estos calificativos insistía el programa de mano del diorama de Platerías Martínez, que lo presentaba «como el triunfo del arte de la perspectiva y el último término posible entre la ilusión y la realidad», y advertía que no debía «confundirse con los demás espectáculos ópticos conocidos hasta el día, en que sólo se puede exigir una ilusión convencional, ya por medio de los lentes de aumento, ya con la representación material de los objetos, aunque en escala infinitamente menor que el natural». A continuación, el impreso señalaba su aspiración de «ofrecer al espectador la verdad misma de los objetos que quiere representar, con una exactitud capaz de sostener la competencia con la misma realidad».

Versiones «diurna» y «nocturna» de una misma imagen de poliorama panóptico: la rue de Rivoli de París. Siglo XIX

Los tres fondos patrimoniales del Estado Español

El Museo del Cine de Girona, la Filmoteca Española y Filmoteca de Castilla y León son las instituciones culturales españolas que cuentan en sus fondos con un importante patrimonio precinematográfico. A partir del objetivo general común a cualquier archivo cinematográfico —conservar, recuperar, investigar y difundir el patrimonio audiovisual—, todas ellas han demostrado una especial sensibilidad hacia la etapa precinematográfica, aunque enfocada desde diferentes puntos de vista, que refleja su origen, formación, estructura y objetivos específicos.

Colección del Museo del Cine de la Filmoteca Española

El Palacio de Perales, en la madrileña calle Magdalena nº 10, es la sede principal de la Filmoteca Española, que alberga los servicios públicos de consultas fílmicas y documentales, las dependencias administrativas, los archivos documentales, las copias de películas y la Colección del Museo del Cine.

Para ilustrar la evolución tecnológica de la imagen en movimiento, la Filmoteca Española tenía entre sus objetivos, desde su fundación en 1956, la creación de una colección en la que se conservan y catalogan toda clase de aparatos, objetos y documentos relacionados con la creación y la práctica de la cinematografía. Desde los primeros artefactos y juguetes ópticos, hasta elementos de decorado utilizados en el rodaje de películas españolas de reciente producción.

En 1999, la Filmoteca Española inició los trabajos para montar la exposición «Soñar el cine», que itineró por varias ciudades españolas hasta quedar instalada de forma indefinida en la sede del Palacio de Perales.

En palabras de Elena Cervera, responsable de la Colección y comisaría de la muestra, «*Soñar el cine* es una selección de los fondos de la colección de la Filmoteca Española, que propone un recorrido por los pasos fundamentales que han conducido a esa gran fábrica de sueños en la que se dan la mano arte, ciencia e industria. Aunque el cine es un invento relativamente moderno, tiene apenas cien años de existencia, hasta hace relativamente poco no se había planteado la recuperación de este tipo de patrimonio. De hecho, hasta 1979, la Filmoteca Española no emprendió sistemáticamente la labor de ir creando un fondo público que durante estos veinte años se ha ido incrementando con numerosos objetos, hasta llegar a contar en la actualidad con más de veinte mil piezas. Su formación se ha conseguido por medio de compras, donaciones y depósitos, para lo que ha sido necesaria una tarea de búsqueda y seguimiento de posibles fuentes, que en la mayoría de los casos, provienen de coleccionistas, personas relacionadas con el mundo cinematográfico o sus herederos».

Museo del Cine de Girona. Colección Tomàs Mallol

Adquirida por el Ayuntamiento de Girona en enero de 1994 para convertirse en el fondo principal del Museo del Cine —abierto al público en 1998—, la Colección Tomàs Mallol está considerada como una de las más importantes de aparatos de cine, y sobre todo precinematográficos, de España, y está dentro del grupo de las colecciones más importantes de Europa dentro de esta temática. La Colección Tomàs Mallol se compone aproximadamente de veinte mil unidades.

Junto a los casi ocho mil objetos, aparatos y accesorios precinematográficos y del cine de los primeros tiempos, hay que destacar cerca de diez mil documentos con imágenes fijas —fotografías, carteles, grabados, dibujos y pinturas—, ochocientos films de todo tipo y una biblioteca con más de

Instantánea del Museo del Cine de Girona. Colección Tomàs Mallol

setecientos libros y revistas. Los objetos reunidos se enmarcan en el periodo comprendido entre mediados del siglo XVII y 1970, aunque la parte más importante de la colección puede datarse entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XX.

Tomàs Mallol, el responsable de reunir tan fascinante colección, nació en Sant Pere Pescador (Girona) en 1923. Desde su infancia, cuando las proyecciones ambulantes de cine llegaron a su pueblo y le causaron una profunda impresión, se interesó por los aspectos creativos y técnicos del espectáculo. Tras vivir en Barcelona, se instaló en Torroella de Fluvià (Alt Empordà), donde desarrolló su labor profesional como fotógrafo hasta su jubilación.

Desde 1956 hasta 1977, Tomàs Mallol realizó 31 cortometrajes con los que obtuvo numerosos premios internacionales de cine amateur. A mediados de los años sesenta y como consecuencia de esta actividad, reunió varios equipos para la producción y exhibición de cine aficionado, todavía sin la vocación de coleccionista. Precisamente, uno de los premios que obtuvo consistió en un lote de libros entre los que se encontraba *La arqueología del cine*, de C.W. Ceram, una publicación pionera en los estudios del «precine», que influyó decisivamente en la orientación que tomó Mallol a la hora de confeccionar su colección.

Cuarenta años después de estos inicios, la Colección Tomàs Mallol refleja la personalidad sistemática de su creador, que ha declarado respecto a su vocación: «Siempre he tratado de reunir todos aquellos elementos relacionados con la Historia del Cine que satisfacían mi curiosidad y mis ganas de reconstruir el universo de emociones y deseos que hay detrás de las imágenes, sean fijas o en movimiento. Porque en mi opinión el hombre 'hace cine' desde que miró por primera vez su sombra reflejada en una pared».

«Artilugios para fascinar». La Colección Basilio Martín Patino en la Filmoteca de Castilla y León

La exposición permanente «Artilugios para fascinar», compuesta por ciento cincuenta aparatos y más de quinientas imágenes en distintos soportes relacionados con la historia de los medios audiovisuales anteriores y contemporáneos a la llegada del cine, es una muestra realizada a partir de los depósitos de la Filmoteca de Castilla y León, integrados por la colección del cineasta Basilio Martín Patino, con aportaciones de los herederos de Luis G. de la Huebra, Fernando López Heptener y José Núñez Larraz.

Tras casi una década de existencia, la Filmoteca de Castilla y León inauguró en 1999, en su sede salmantina, «Artilugios para fascinar», organizada en torno a tres criterios fundamentales: El placer de la contemplación; el interés de la investigación —mediante la consulta de fuentes complementarias, bibliográficas y videográficas, en las distintas salas especializadas de la Filmoteca—, y las posibilidades didácticas, que ponen a disposición de docentes e instituciones un recurso didáctico de primer orden para el estudio crítico del mundo audiovisual.

Basilio Martín Patino, que depositó en la Filmoteca de Castilla y León su colección en 1990, nació en Lumbrales, en 1930. Su familia se trasladó pronto a Salamanca, en cuya Universidad obtendría la licenciatura en Filosofía y Letras. A continuación, estudió en Madrid en la mítica Escuela de Cine. En 1965 realizó su primer largometraje, *Nueve cartas a Berta*, que alcanzó un gran éxito y se convirtió en la película más significativa del llamado «Nuevo Cine Español». En su filmografía figuran títulos como la emblemática trilogía compuesta por *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974) —estrenada durante la Transición—, *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1991), las producciones televisivas *La seducción del caos* (1991), y la serie de siete películas *Andalucía, un siglo de fascinación* (1994-1996), y *Octavia* (2002).

Basilio Martín Patino, un «coleccionista» atípico, ajeno a la obsesión clasificatoria que suele caracterizar al coleccionismo,

«Artilugios para fascinar». La Colección Basilio Martín Patino en la Filmoteca de Castilla y León

pero buscador infatigable de objetos y de los sentimientos y placeres que laten tras ellos, había ido reuniendo durante más de tres décadas, a golpes de intuición, sabiduría y fortuna, una colección muy personal, que no sólo permite una aproximación a la «arqueología» del cine, sino también a todas las prósperas industrias de «artilugios para la mirada» que fabricaron objetos de uso público y privado.

El director salmantino, que prestó generosamente su colección para que pudiera ser mostrada al público, apuntaba en su texto *A la búsqueda del encanto perdido* —incluído en el catálogo de la exposición—, el sentido de estas huellas del pasado: «(son) soportes más bien herrumbrosos de cuanto significaran; su testimonio actual nos deja fríos si no nos esforzamos en complementarlo con el valor añadido de la seducción que generaban; un valor relacionado con la excitación y las ilusiones suscitadas por sus juegos ópticos o sonoros, sus fantasmagorías, sus formas de representar la realidad...».

El Objetivo Cinegético:

La poética venatoria del séptimo arte

Guy H. Wood

INTRODUCCIÓN Hace años que el objetivo, la cámara y el oficio cinematográficos se vienen analizando desde un ángulo armamentístico. No obstante, estas calas raramente han prestado atención a la esencia cinegética del séptimo arte, o lo han hecho de forma aleatoria.

WILLIAM ROBERTS *The Cinema* 1920

Verbigracia, se ha examinado a fondo cómo los regímenes totalitarios del siglo XX supieron explotar la potencia de films y noticieros como un «arma de propaganda» con la que pretendían legitimarse y ampliar sus esferas de influencia.[1] Eran ingenios de caza masiva cuyo uso coordinado con armas de verdad resultaba idóneo para ojear y despeñar greyes humanas, ya sea de forma psicológica o física —perfectas para abatir a un pueblo. De hecho, ejerciendo cierto control sobre el cine, cualquier sistema de gobierno puede practicar una forma de territorialismo repleto de connotaciones venatorias — acosar, cercar, acotar, acorralar, etc.[2] Para Laura Mulvey, al erigirse y apuntarse, la cámara y el objetivo se transforman en símbolos fálicos cuya mirada erótica no sólo subyuga sino que patentiza el patriarcado que viene dominando la industria cinematográfica. Vista de frente, el obturador ciclópeo de una cámara evoca la boca de fuego del cañón estriado de un arma (recuérdense los comienzos de las primeras películas del agente 007) o la sonrisita vertical del pene, parecidos que se disparan cuando alguien encañona con dichos útiles «fulgurantes» a la carne humana. Según Susan Sontag, una máquina fotográfica es «la sublimación de un arma» (134), ya que se carga, se apunta y se dispara. Esta crítica anota también la capacidad depredadora y devoradora tanto de la imagen como del fotógrafo, aludiendo de paso a su naturaleza implacable y salvaje, o sea, doblemente venatoria.

Incluso las imágenes de las armas de verdad y las de propaganda, al igual que sus fines, pueden ser muy similares

Según el antropólogo Robert Ardrey, desde que el hombre es hombre lleva una piedra tallada, una cachiporra o una azagaya en la mano, útiles falocéntricos que atestiguan la violencia innata e inteligencia creciente del *homo sapiens*. Esta evolución quedó genialmente sintetizada en la primera secuencia de 2001*: Una odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick, escena en que un homónido tira un hueso al aire que, acto seguido, se transforma en una nave espacial. Durante el Paleolítico, esta hombría se confirmaba cada vez que una banda de cazadores regresaba a su cueva y depositaba una carga de proteína fresca ante los otros miembros de la tribu. Y después de haber dado buena cuenta de esta carne, el grupo descendería a una sala especial o un santuario cavernario donde, al amor de «la modesta luz de las lámparas de grasa» (Groenen 13) que iluminaban las figuras de animales magistralmente pintadas en las paredes (¡las primeras linternas mágicas!), los cazadores contarían sus aventuras y hazañas, mitificando así la supremacía de la llamada «especie escogida». A pesar del «debate nunca agotado sobre [el] enigmático significado (...) del arte más antiguo de la Humanidad» (Groenen 7-8), los relatos venatorios y otros ritos prehistóricos (celebrados «en aquellas puestas en escenas del arte paleolítico», en las

[1] En su libro, Zavala *et al* dan este ejemplo de la esencia cinegética del cine: «En 1917 la Revolución Comunista sacudió las estructuras políticas de todo el mundo. El cine no se quedó al margen de ese terremoto social y se convirtió *en un arma más* (énfasis mío) del combate revolucionario. Dos años después Lenin firmaba un decreto nacionalizando la industria cinematográfica y declaraba: 'De todas las artes, el cine es la más importante para nosotros. Debe ser y será el principal instrumento cultural del proletariado'» (37-38).

[2] Este territorialismo se extiende al mercado cinematográfico también. Al explicar el llamado «sistema de estudios» de Hollywood, Zavala *et al* afirman lo siguiente: «Las Cinco Grandes y las Tres Pequeñas (Universal, United Artists y Columbia) tenían, además, acuerdos para repartirse zonas de influencia y para prestarse películas o cines en función de las necesidades de cada momento» (59-60).

que «sus autores a menudo se las ingeniaban para insuflarles movimiento» [Groenen 13]), harían reír o estremecerse a los allí congregados. Pero, con los estómagos llenos, en buena compañía y lejos (al menos momentáneamente) de los peligros acechantes de aquel mundo tan natural como cruel, se divertirían. No cabe duda de que aquellas representaciones cargadas de magia chamanística, propiciatoria, fecundatoria y participatoria constituyen los albores del legado audiovisual del «mamífero dominante». Y uno se pregunta si no guardamos una predisposición «cinegenética» para con este tipo de espectáculo. Jesús Nuño ha atisbado este eslabón entre la caza, el hechizo de la representación cavernaria y el cine, y ha llegado a afirmar lo siguiente: «Hoy sólo conseguimos alcanzar unos resultados semejantes utilizando los más complicados instrumentos y las técnicas cinematográficas» (38). Pasemos, pues, a indagar nuestro legado artístico cinegético y el oficio del cineasta a fin de dar buena caza al séptimo arte.

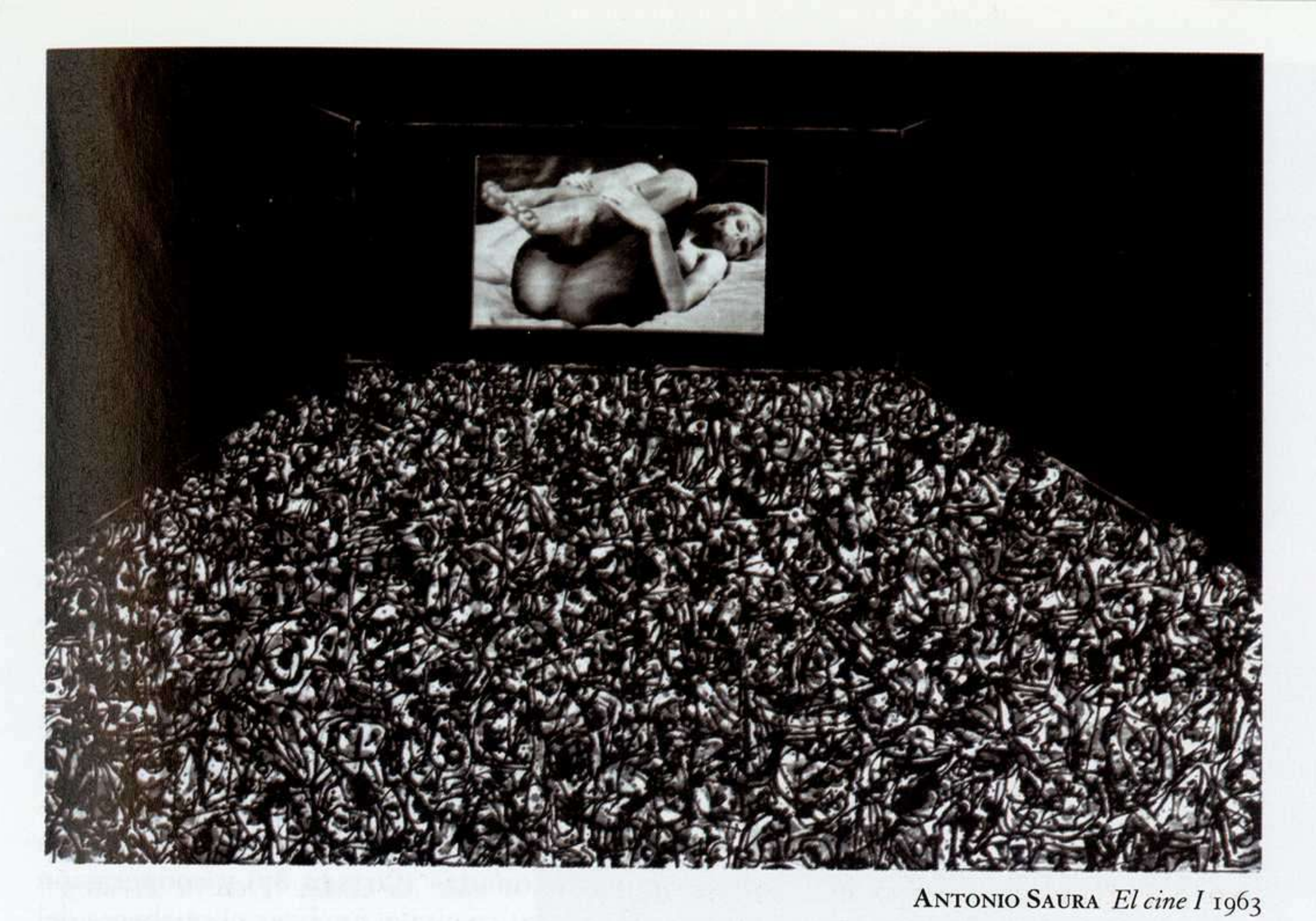
Abordar la caza es abrir una caja de Pandora, puesto que el deporte (hoy sólo el 0,003 por ciento de la población mundial caza para vivir) apasiona tanto como levanta polémicas. Para evitar estos escollos y facilitar la comprensión de la relación cine/caza y cineasta/cazador, conviene echar mano a un análisis de la venación escrito por José Ortega y Gasset en 1942. Comúnmente conocido con el título «La caza», pero originalmente pergeñado como el prólogo del libro, *Veinte años de caza mayor* de su amigo el conde de Yebes, el tratado se considera un estudio fundamental sobre el porqué de la pasión que la caza sigue estimulando en algunos seres humanos. En el presente ensayo, servirá de punto de partida, guía y base teórica.

Según Ortega, la caza es: «(...) una faena entre dos animales, de los cuales uno es agente y otro paciente, uno cazador y otro el cazado» (34).[3] Aquí surge una diferencia radical entre cazadores y cineastas porque el realizador (el presente ensayo se ciñe al cine de arte o de estreno) no encarna en absoluto un poder destructor sino creador. Como todo artista, hace aparecer, no desaparecer. A primera vista, pues, rodar una película tiene poco que ver con el «hecho zoológico» (39) de abatir otro animal. Precisa el pensador español: «Cazar es lo que un animal hace para apoderarse vivo o muerto de otro que pertenece a una especie vitalmente inferior a la suya» (37). Sin embargo, al hallarse ante el proyecto y la planificación de un film nuevo, el cineasta—inevitablemente—se encuentra preso de lo que sólo puede denominarse como un auténtico impulso venador. El reto que se autoimpone es no cejar en su vivo deseo de «hacer una obra bella y comercial a la vez» (Bazin 236) hasta que los rollos de celuloide queden «enlatados», o sea, anden en su poder y listos para proyectarse. Una película es un objeto de arte intrínsecamente animado y móvil cuya concepción reclama e incita a cobrarse. Cabe afirmar que el oficio cinematográfico, como la caza moderna, despierta *por naturaleza* «(...) el instinto predatorio que como rudimento pervive en el hombre actual» (Ortega 99). Es esta relación entre cazar y cinematografiar que también reclama nuestro interés.

El Rodaje y el Director, Jefe de un Clan Cinegético Moderno

Como la cacería, la creación de un film implica «una actuación de arriba abajo» (35), puesto que el cineasta sólo puede percibirse como un agente y su obra en ciernes como algo por excelencia paciente, un oscuro obje-

[3] La paginación indicada entre paréntesis es de la edición de «La caza» que se cita en la bibliografía.



ANTONIO SAURA *El cine I* 1963

to del deseo que puede visualizarse o esfumarse, si no se anda ojo avizor. En inglés, esta vertiente venatoria del rodaje tal vez se comprenda mejor dado que la expresión «rodar una película» se dice «to shoot a film». El verbo inglés «to shoot» (tirar, disparar) tiene múltiples acepciones, dos de las cuales se detallarán a fin de dilucidar la conexión rodaje-cacería. La primera es «asesinar». Por ejemplo, el angloparlante, al escuchar o leer la frase, «Lee Harvey Oswald shot President Kennedy»/»Lee Harvey Oswald disparó contra el presidente Kennedy», colige que hubo un magnicidio cometido con algún arma de fuego. Luego, utilizado en un contexto cinegético, el verbo «to shoot» no sólo quiere decir «matar», sino que en castellano significa «abatir», «cobrar» o «cazar». Por eso, la frase «Yesterday he shot two partridges», puede traducirse: «Ayer él abatió/cobró/cazó dos perdices». La expresión inglesa, «To shoot a film», compendia a la perfección el fetichismo armamentístico de la cámara,[4] las magias participatoria y propiciatoria de una película y la conducta persecutoria que llevan a cabo el director y su equipo durante el rodaje.

¿Rodar o disparar? De nuevo, las imágenes del oficio del cineasta y el del cazador vuelven a asemejarse.

En este paradójico proceso creativo-cinegético subyacen unas marcadas similitudes entre las actividades del cazador y el cineasta que Ortega aclara en su tratado. Primero, asevera que: «(...) el acto inicial de toda cacería consiste en lograr descubrir la pieza y 'levantarla' (...) es ésta no sólo la primera, sino la faena fundamental de todo cazar: hacer que *haya pieza*» (52). Sin duda, los prolegómenos cinegéticos y fílmicos se componen de una serie de operaciones técnicas y un

[4] Para Sontag, la necesidad o el deseo de sacar fotos llega a ser una adicción. Escribe: «Like guns and cars, cameras are fantasy machines whose use is addictive» (133).

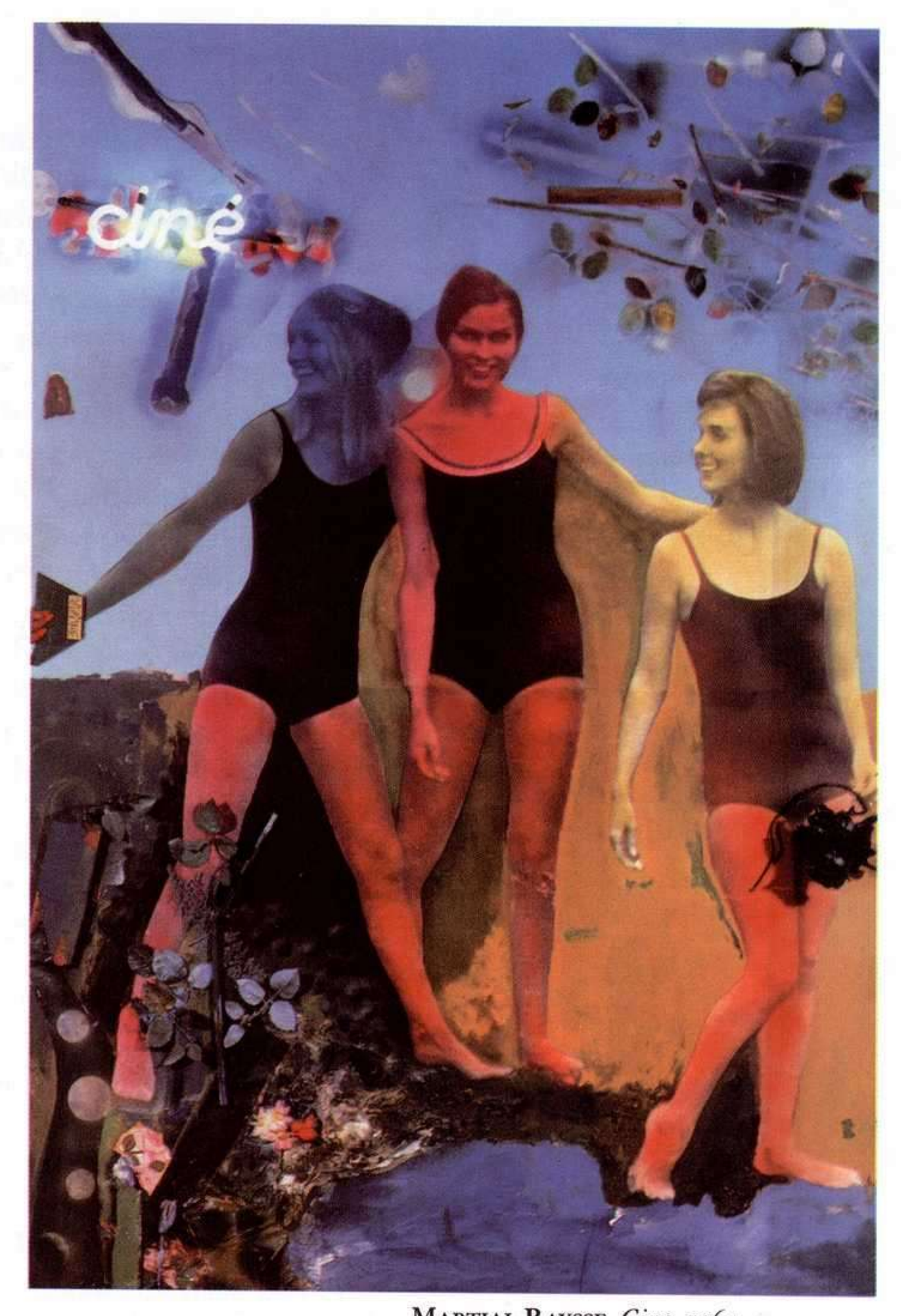
esfuerzo ingenioso por forzar la aparición del animal o la obra. El director David Lean comprueba esta semejanza en esta afirmación: «Uno empieza un rodaje sin nada en las manos, partiendo de cero y eso siempre da un cierto miedo» (Zavala 191). La relación y reacción del cineasta ante un proyecto corren parejas con las del cazador ante una especie cinegética: «La única respuesta adecuada a un ser que vive obseso en evitar su captura es intentar apoderarse de él» (Ortega 100). Finalmente, una película empieza siendo la pieza invisible por antonomasia, y para «levantarla» el director escoge un clan que ha de volcarse —igual que una banda de cazadores prehistóricos o una cuadrilla de escopeteros modernos— en «procurar la existencia de la pieza» (Ortega 60), en materializarla. Nada más cinegético.

Tanto un rodaje como una cacería se realizan con una mezcla de premeditación e ilusión. Es más, normalmente en ambos eventos: «(...) la faena resulta demasiado dura y de ordinario conviene repartir los papeles (...)» (Ortega 52). El reparto y, sobre todo, los títulos de crédito evidencian esta esencia cooperativa del cine, ya que las personas y oficios del clan cinematográfico son absolutamente venatorios en la medida que: «Todo cazador sabe que, del animal, con lo que más necesita luchar es con su ausencia» (Ortega 59). Y como el jefe de una banda de cazadores, el director también ha de ser un estratega alerta que sabe utilizar a tope las destrezas particulares de sus ayudantes. Su equipo constituye (con perdón) «la jauría adiestrada» o «la gente canina» (Ortega 60), sin la cual todo permanece «estático», y no hay posibilidad de ver pieza. Uno se pregunta, ¿qué habría sido de Luis García Berlanga sin un guionista de la talla de Rafael Azcona, o dónde estaría Carlos Saura sin la fotografía de Luis Cuadrado o José Luis Alcaine?[5] En la profesión más vieja, si se quería abatir una presa, el trabajo en equipo era imprescindible. Convendría tener la raigambre venatoria de esta «persecución razonada» (Ortega 87) y cooperación empresarial más en cuenta al analizar el quehacer del director y las esencias del cine. Concluye Ortega: «[el] término *cinegética* ha llegado a aplicarse a todo arte venatorio, cualesquiera que sean sus formas» (67). En este sentido, el rodaje es pura *cinegética*.

Holguín afirma que: «(...) la cámara [cinematográfica] es un ojo que mira sin ser advertido, descubriendo facetas ocultas de personas y hechos» (17). Pero detrás del aparato se halla el director, quien, al igual que el cazador troglodita (con perdón), no sólo necesita pasar desapercibido ante las piezas, sino que posee «un ojo venatorio» (Ortega 68) que le permite anticipar los movimientos de los actores y prever las pistas que, «arma» en ristra, su clan y él han de seguir para poder encontrar el mejor plano y «disparar» desde un lugar o ángulo favorables. El director es una persona que anda encuadrando escenas con las manos y dedos, acotando así el plató o escenario. Luego, computa distancias y mira por el visor percibiendo tomas, cual el venador de hoy que mira por el visor de su rifle. Su única ventaja es que, al rodar, puede repetir la toma varias veces hasta que la secuencia deseada quede «atrapada» a su satisfacción, mientras que ante un animal salvaje el cazador normalmente sólo tendrá una oportunidad de «jugarse el lance» (Ortega 51). No obstante, el verbo *lincear* describe a la perfección la estrategia principal del venador y del director.

5 Saura revela lo sigiloso y cinegético que puede ser el clan cinemático así: «(...) en *La caza* se produce también la reanudación de trabajo con una gente con la que yo ya había trabajado. Y yo lo que hice fue, en cierta forma, intentar que ese equipo funcionara en la medida de lo que me interesaba a mí (...) Ahora es un equipo en el que prácticamente no tenemos que hablar. Podemos hacer una película casi mudos» (Brasó 125).

El director David Lean y su «clan» mientras «se juegan el lance» durante el rodaje de Oliver. El ángulo de «tiro», como confirmarían estos cazadores, es perfecto.



MARTIAL RAYSSE *Cine* 1964

A nivel artístico, este «mirar venatorio» (Ortega108) del cineasta también lo vincula con nuestro legado cinegético. Hoy una cacería sigue siendo una «inmersión en la Naturaleza» (Ortega 102) en la que el cazador aficionado ha de volver a «ser paleolítico» (Ortega 96), estado transitorio en que goza de intentar sentir no sólo una emulación ante la bestia arisca sino una «unión mística con el animal» (Ortega 105); unión que su antepasado cazador-pintor logró plasmar tan genialmente en sus obras «rebosantes de animación [y la] ilusión de movimiento» (Groenen 89). El arte rupestre comprueba que la observación es la «norma fundamental para bien cazar» (Ortega 107) y para «bien visionar» (107). El cazador-pintor cavenario y el cineasta reúnen, pues, los dos atributos claves del artista: la percepción y la creatividad. Estos rasgos, junto con la imaginación, curiosidad y capacidad de organización espacial, generan y constituyen la personalidad artística. Para Ortega, esta capacidad perceptiva del cazador es tan importante que: «(...) el persecutor no puede perseguir si no integra su visión con la que ejercita el perseguido» (105). Esta integración con su «presa» es también el cometido fundamental del cineasta. Entonces, la percepción cinegética no sólo establece una conexión entre el venador primitivo y el deportista, sino que enlaza el pintor rupestre con el cineasta.

Como el cazador, el director es un observador omnisciente que, al contrario del mirón o el espectador, no goza de lo que ocurre delante, sino que, disfruta de participar en un drama más o menos planificado que está viendo y *creando* simultáneamente. Huelga subrayar que el venador y el director forjan dramas y es, precisamente, este *crear actuando* o *crear trabajando*

lo que de veras los asemeja tanto. De ahí el interés que estimulen en el cinéfilo los reportajes filmados sobre el rodaje de tal o cual película, ya que le permiten ver la captura de una captura de una representación. Una historia venatoria tiene una portentosa garra dramática intrínseca que se redobla al visualizarse. El suspense de *Enemigo a las puertas* (2000) de Jean Jacques Annaud, un film que se ambienta en la batalla de Stalingrado y cuyo argumento gira en torno a una cacería humana entre un francotirador ruso, un humilde soldado raso que creció cazando lobos en los Urales, y otro francotirador alemán, un oficial aristocrático que creció cazando ciervos en la finca familiar en Baviera, ejemplifica esta noción.[6] Como las cacerías y los «ojeos mágicos» narrados en la oscuridad de las cavernas paleolíticas, una historia cinematográfica debe mantener en vilo al espectador para que pueda alejarse «(...) del penoso existir aquí y ahora» (Ortega 95). Persecución y espectáculo, he aquí la conexión entre cine y caza, lo que Ortega llama la *mismidad* de la venación, su profunda y original humanidad.

Ortega vuelve a ayudar a captar los orígenes cinegéticos del rodaje al afirmar lo siguiente: «(...) para que se produzca genuinamente ese preciso acontecimiento que llamamos cacería es menester que el animal procurado tenga su *chance*, que pueda, en principio, evitar su captura (...) Toda la gracia de la cacería está en que siempre sea problemática» (37). Es decir, el cazador moderno debe evitar caer en la tentación de explotar su superioridad tecnológica y racional si quiere de veras medir fuerzas con su presa. Por su parte, el cineasta tampoco puede valerse totalmente de su superioridad tecnológica y su raciocinio, sino que debe permitir que su ingenio e instinto estético desempeñen un papel en la creación. De no ser así, producirá una historia filmada, no una obra de arte. El desafío básico de las cazas paleolítica y deportiva y del rodaje estriba en su dificultad y la eventualidad de no tener éxito, de «volver bolo» (con las manos vacías). ¿Cuántos proyectos fílmicos no han llegado a buen puerto y cuántas películas acabadas ni siquiera han llegado a distribuirse? De ahí que sobre ambos oficios aletee un elemento de humillación ante el animal o film perseguidos, y tambíen–como admitió David Lean—un elemento de terror: el fracaso. Obviamente, ni el cazador deportivo ni el cineasta corren el riesgo de perecer si marran sus tiros. Pero no cabe duda de que el mundillo del cine es una selva comercial en la que la competencia y la supervivencia profesional del director más mañoso resultan ser otras dos características que

[6] Apunta Ortega: «Si el cazado fuese también y en la misma ocasión cazador, no habría caza. Tendríamos un combate (...)» (34). *Enemigo a las puertas* gira en torno a la supuesta superioridad racial y profesional del mayor alemán, ventajas que el recluta ruso reconoce. Por tanto, se puede hablar de cacería en esta película.

emparentan cine y caza primitiva. Si bien el realizador participa en una cacería sin sanguinolencia, su oficio evoca el de su precursor paleolítico, que debe «nutrirse principalmente del trabajo venatorio» (Ortega19), y para quien «(...) cazar era el centro gravitatorio de su vida» (Ortega 98).

Pero en la captura fílmica radica, al parecer, una marcada y ya mencionada diferencia entre el campeador cinemático y el venador: éste es mortífero, «(...) a fin de cuentas, mata» (69). Para Ortega, la escena postrera que da fin a toda cacería es la en que el cuerpo de la bestia perseguida «(...) queda transmutada en la absoluta parálisis que es la muerte» (70). En este punto, el pensador parece dar por descontadas las faenas post-abatimiento: destripar, desollar o desplumar, descuartizar, etc.[7] Son actividades que corresponden de forma sorprendente con las labores post-rodaje: editar, montar, colocar la banda sonora, subtitular, etc. Unicamente en ese momento quedan preparadas las piezas cinegética y cinematográfica para su consumo, para saborearse. Para Ortega, la caza encierra una ética especial porque: «(...) es el único caso normal en que matar a una criatura constituye la delicia de otra» (76). Pero como buen filósofo, Ortega no deja de inquietarse por este problema moral, si bien intenta justificarla con un sofismo que reza así: «(...) no se caza para matar, sino, al revés, se mata para haber cazado» (80-81). Resulta ser una noción que nos impulsa a abordar otra fase de la cacería fílmica—la proyección—, evento en que el director sí ha de «jugarse el lance», ya que de haber rodado un buen film, éste se transformará de paciente en un agente absoluta e implacablemente venatorio.

Los trofeos cinematográficos y cinegéticos: el resultado de la pericia personal y el trabajo en equipo

A la Caza de la Película Cazadora

En «La caza», Ortega hace hincapié en la esencia mortífera del deporte equiparando varias veces el safari fotográfico con la cacería. Opina que la caza fotográfica es una repipiez «idealista» (102), y sentencia: «Sustituida la pieza por la imagen fotográfica, que es un fantasma, la venación entera se espectraliza» (79). Pero se limita a comentar «la actividad del Kodak» (79) y la del fotógrafo,[8] haciendo caso omiso u olvidándose del cine y cineasta. Este, precisa

[7] Admite Ortega: «(...) soy tan incruento y apenas cazador» (9).

[8] Sontag hace eco de esta afirmación al escribir: «Guns have metamorphosed into cameras in this unique comedy, the ecology safari» (134). La crítica se equivoca, son las cámeras que se metamorfosean en armas. Confirma su error y también difiere de Ortega al apuntar: «All photos are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality (...)» (134).

y paradójicamente, maneja la cámara para dejar «capturada» una obra que, al proyectarse, cobra vida y se «moviliza», todo ello al objeto de apoderarse de otro tipo de presa. ¿O es que espectralizando en imágenes animadas un film no intenta dejar «tumbados» a sus espectadores–al menos durante un par de horas–en las butacas de alguna sala? De nuevo, la mismidad del cineasta y su precursor cavernario estriba en el que sean artistas que reavivan con sus historias visionadas. Entonces la película resulta ser tan cazadora como venador su director. Pero, «para haber matado», es decir, para haber hecho una buena película, ésta, a su vez, irá de safari en pos de otro tipo de trofeos: Osos en Berlín o Leones en Venecia, por ejemplo. Y el éxito puede acarrear otras persecuciones, porque en los festivales: «(...) hay una legíon de aficionados, distribuidores y productores *a la caza* [énfasis mío] del último descubrimiento» (Zavala 271). El estreno es, pues, un evento venatorio tan difícil e importante como el rodaje; en la que el director puede cobrar espectadores (dinero), galardones (fama y estima) y dejarse pillar (más trabajo) por los «cazatalentos», y todo ello de un tiro.

En conclusión, la cinematografía es pura *cinegética*.

Bibliografía

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2000.

Brasó, Enrique. *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones Taller, 1974.

Groenen, Marc. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel, 1997.

Hoguín, Juan. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1998.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» En *Film Theory and Criticism*. Editores: Gerald Mast, Marshal Cohen y Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992. 746-57.

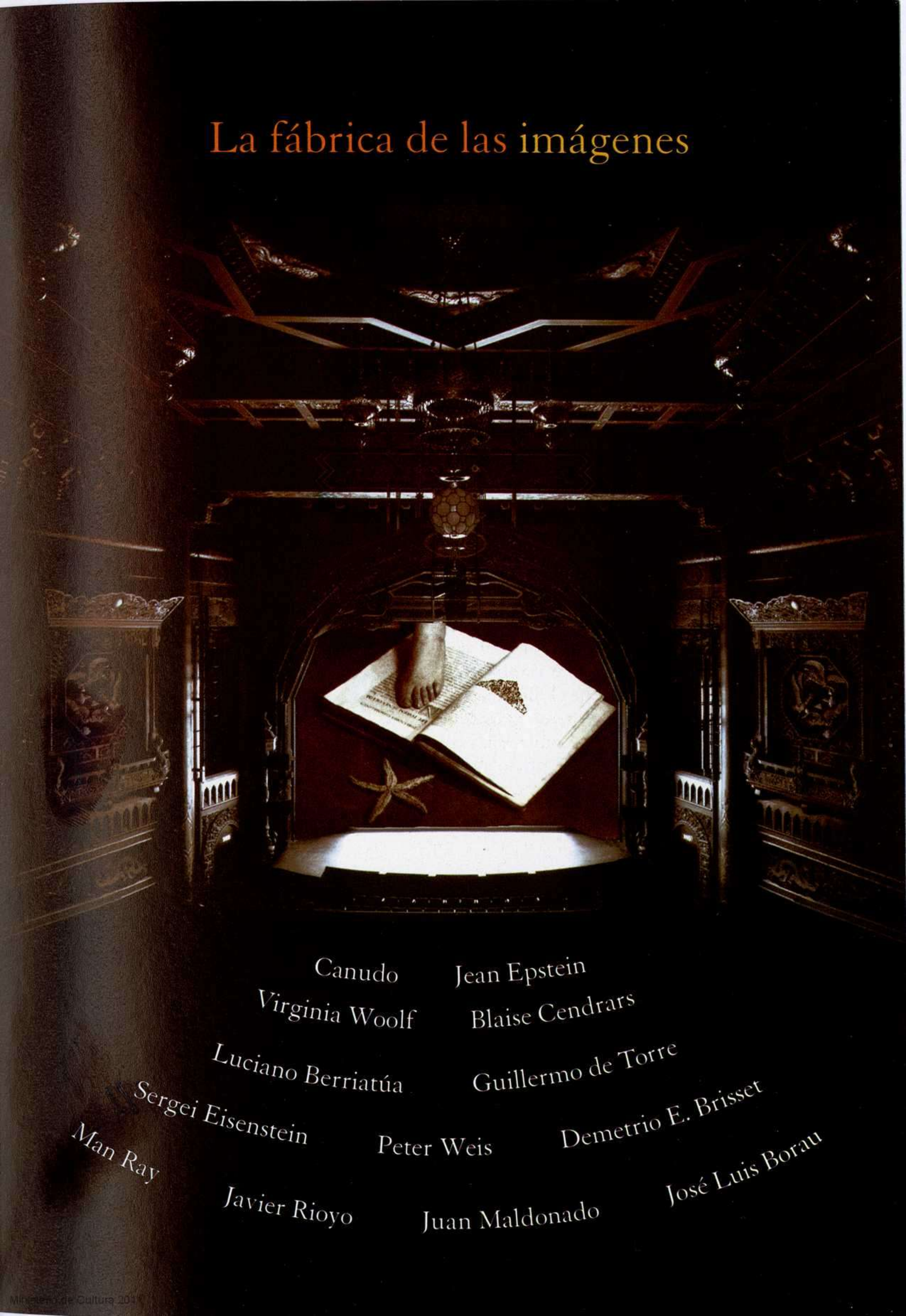
Nuño, Jesús. «La caza en movimiento». *Trofeo*. Diciembre, 1997: 36-38.

Ortega y Gasset, José. *La caza*. Madrid: Austral, 1962.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.

Zavala, Juan. Elio Castaro-Villacañas, Antonio C. Martínez. *El cine contado con sencillez*. Madrid: Maeva, 2001.

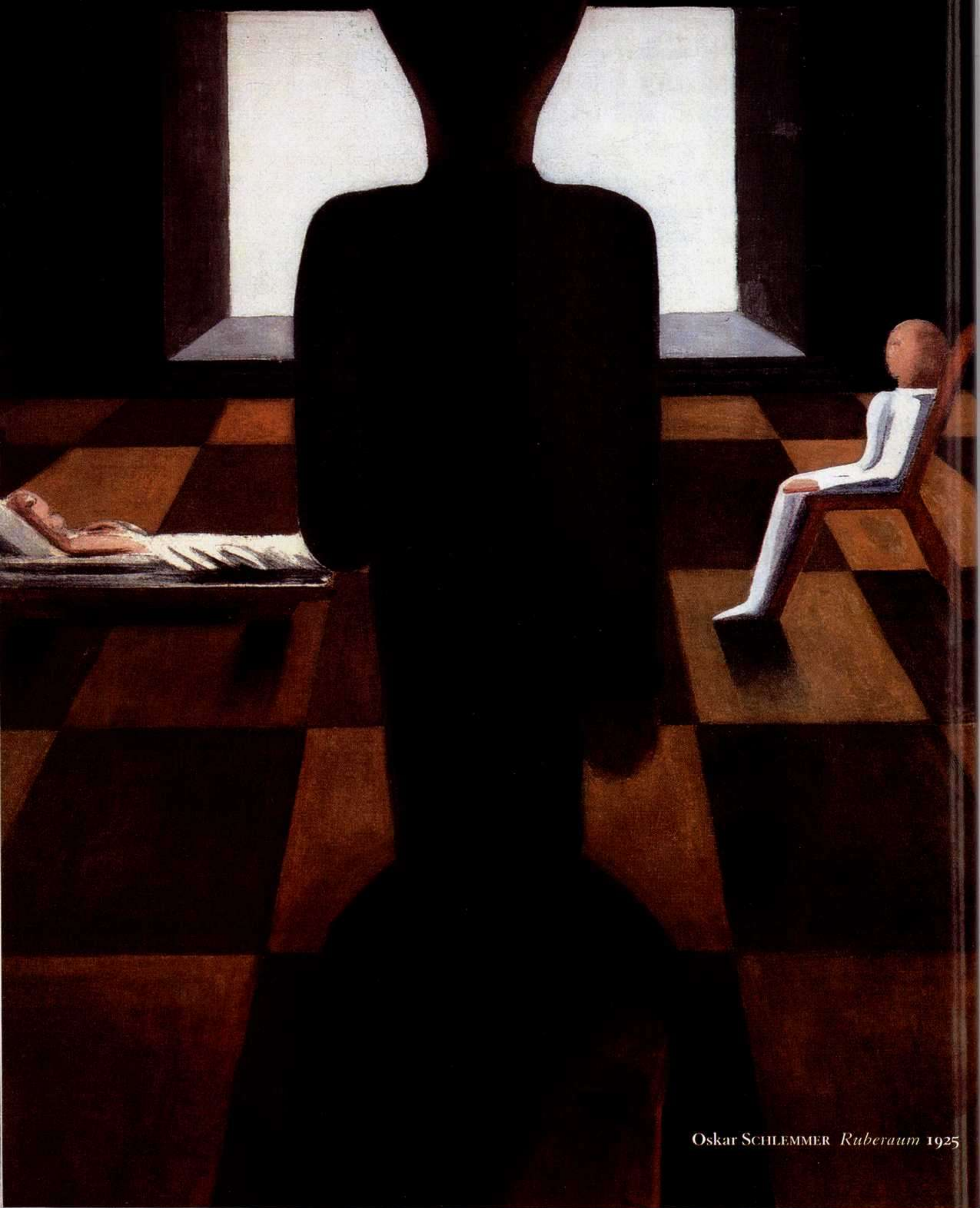
La fábrica de las imágenes



Canudo Jean Epstein
Virginia Woolf Blaise Cendrars
Luciano Berriatúa Guillermo de Torre
Sergei Eisenstein Peter Weis Demetrio E. Brisset
Man Ray José Luis Borau
Javier Rioyo Juan Maldonado

Los dominios del cine

CANUDO



Oskar SCHLEMMER *Ruberaum* 1925

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, subsecratario de Estado, y del Señor Léon Riotor, concejal, ha sido util para ampliar el dominio de la enseñanza, es decir de la función más sútil 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 *fijar lo fugitivo de la vida y sintetizar sus armonías*. Éste es su vedadero «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 inmateriales. 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 mutiplica 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*

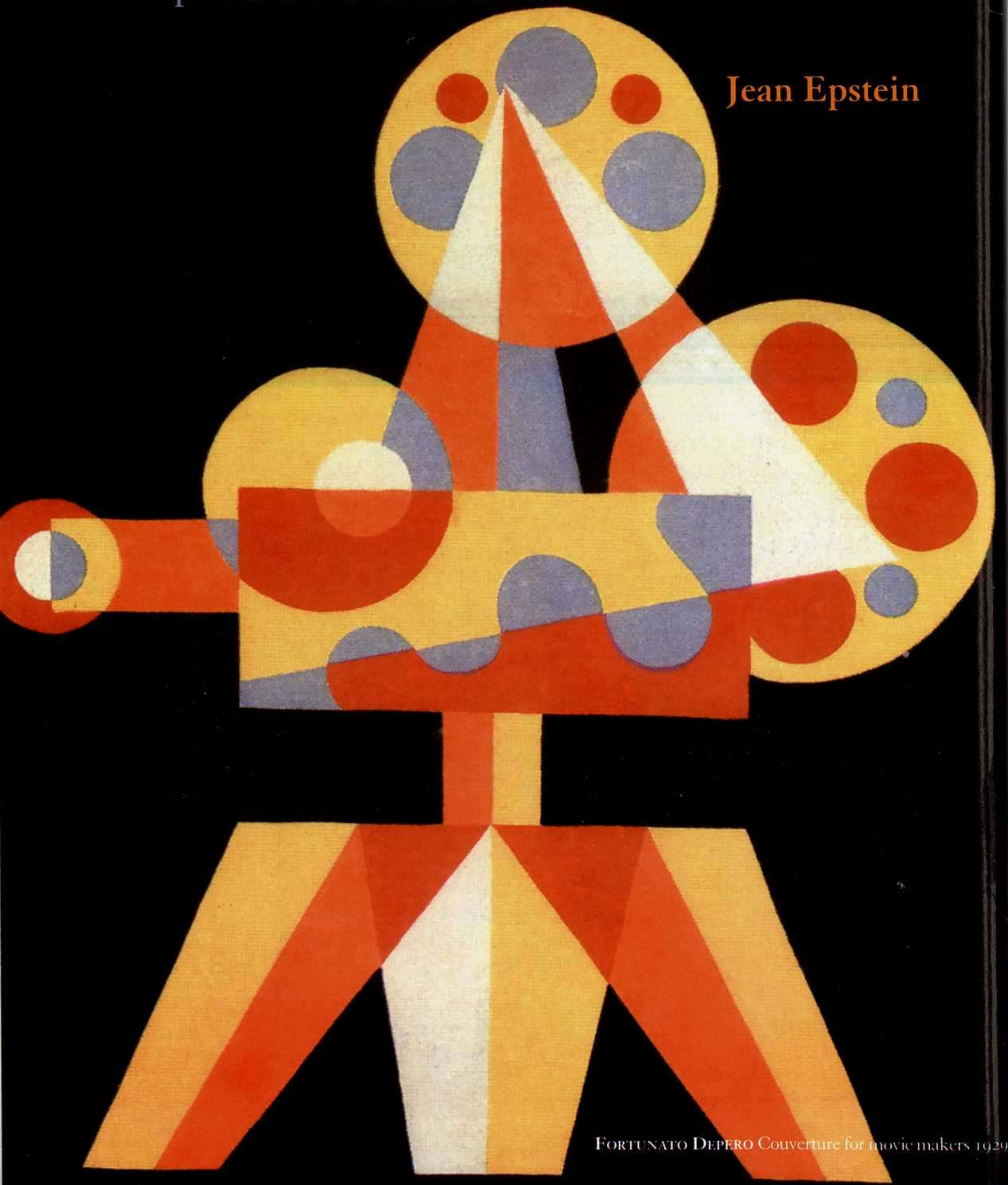
TRADUCCIÓN DE Aude Thièrry

René Magrite Las aguas profundas, **1941**

Cine-análisis

o poesía en cantidad industrial

Jean Epstein



FORTUNATO DEPERO Couverture for movie makers 1929

EXPERIMENTA

Nuestra civilización cientificista 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 derivativos 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 construído 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 amplificaciones y aislamientos de objetos de límites indecisos e incomensurables, 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 suenos 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.

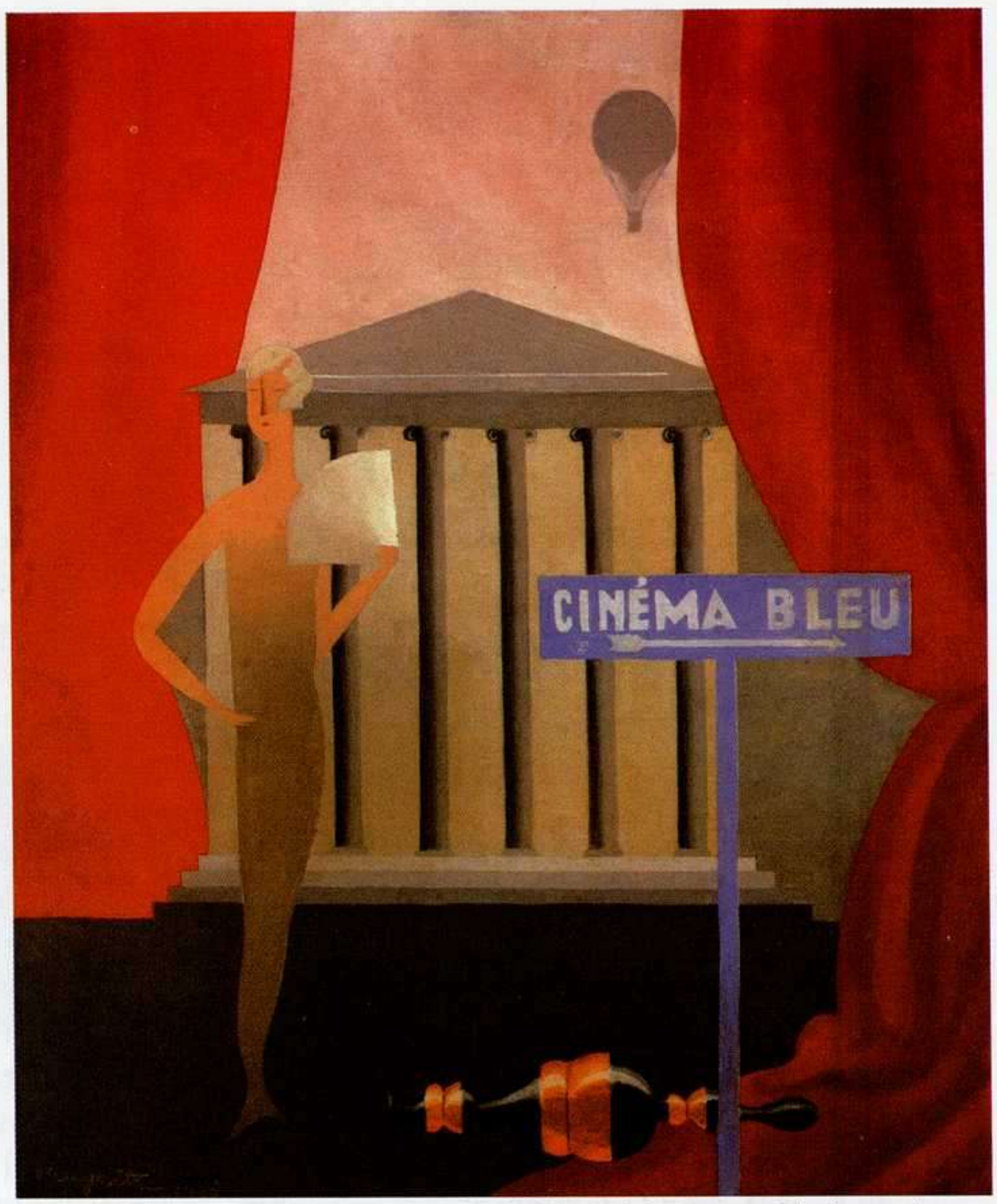
Y no es indiferente el hecho de que la hipnosis sea colectiva. Primeramente, porque la comunión de una pequeña multitud en igual sentimiento asegura la realidad y legitimidad del mismo, creando entre los individuos una corriente de simpatía propagadora. Luego, porque el goce de la poesía adquiere así 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 obteniendo 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 enérgico 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 aturdidos, agotados, absorbidos por intensa sensación de combate,



RENE MAGRITTE El cine azul 1925

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 entrechocar 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 disfraza 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

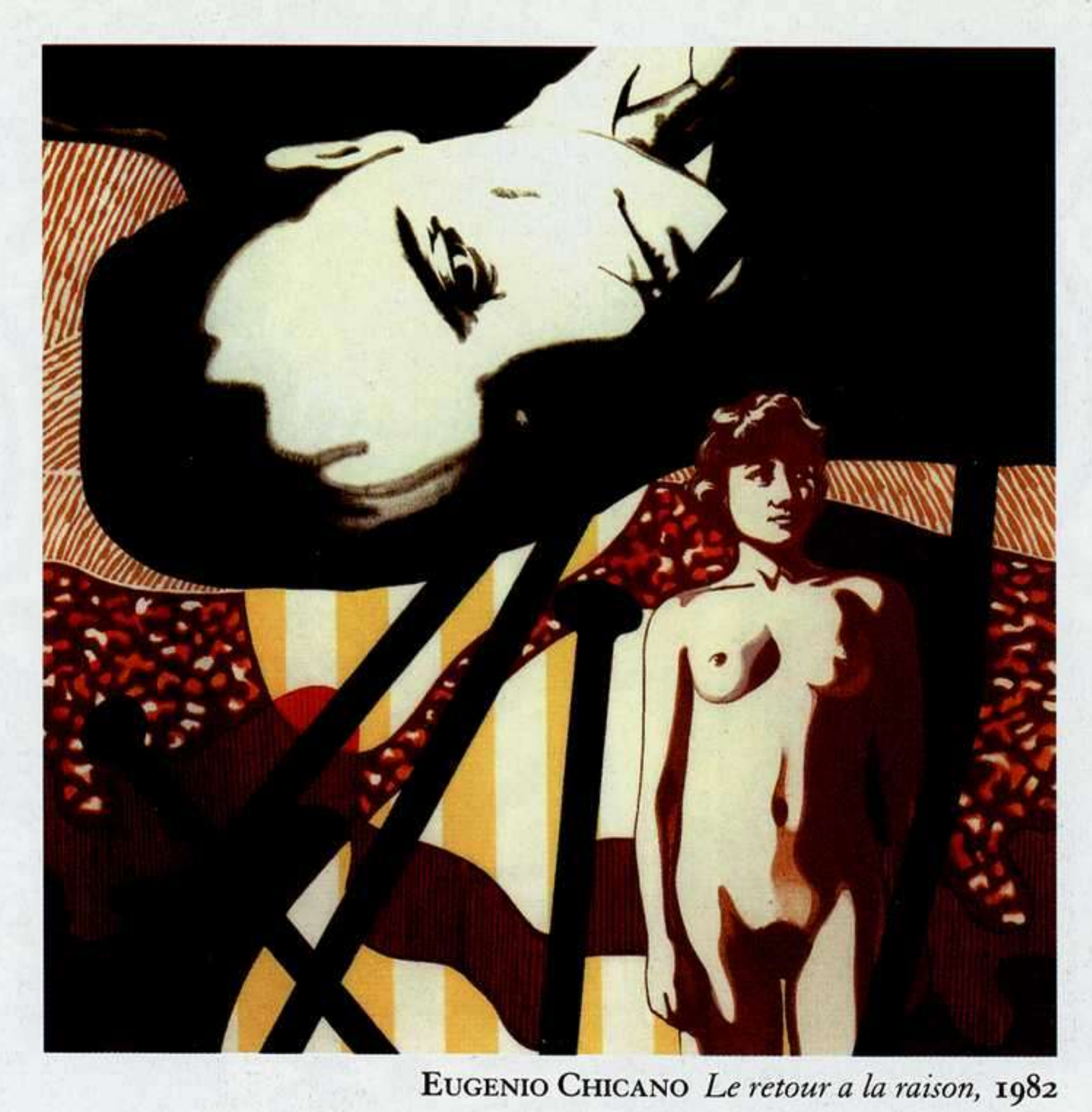
EUGENIO CHICANO Beso Packard, 1984

EUGENIO CHICANO BesoBugattti, 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 Pieles-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 Thièrry

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 análogico 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 mas 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 angustiosa 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 obsesiona 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 «groissisement» 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 sujetada 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 estu- dian, 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 aparecérseles 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, ¿haste 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.

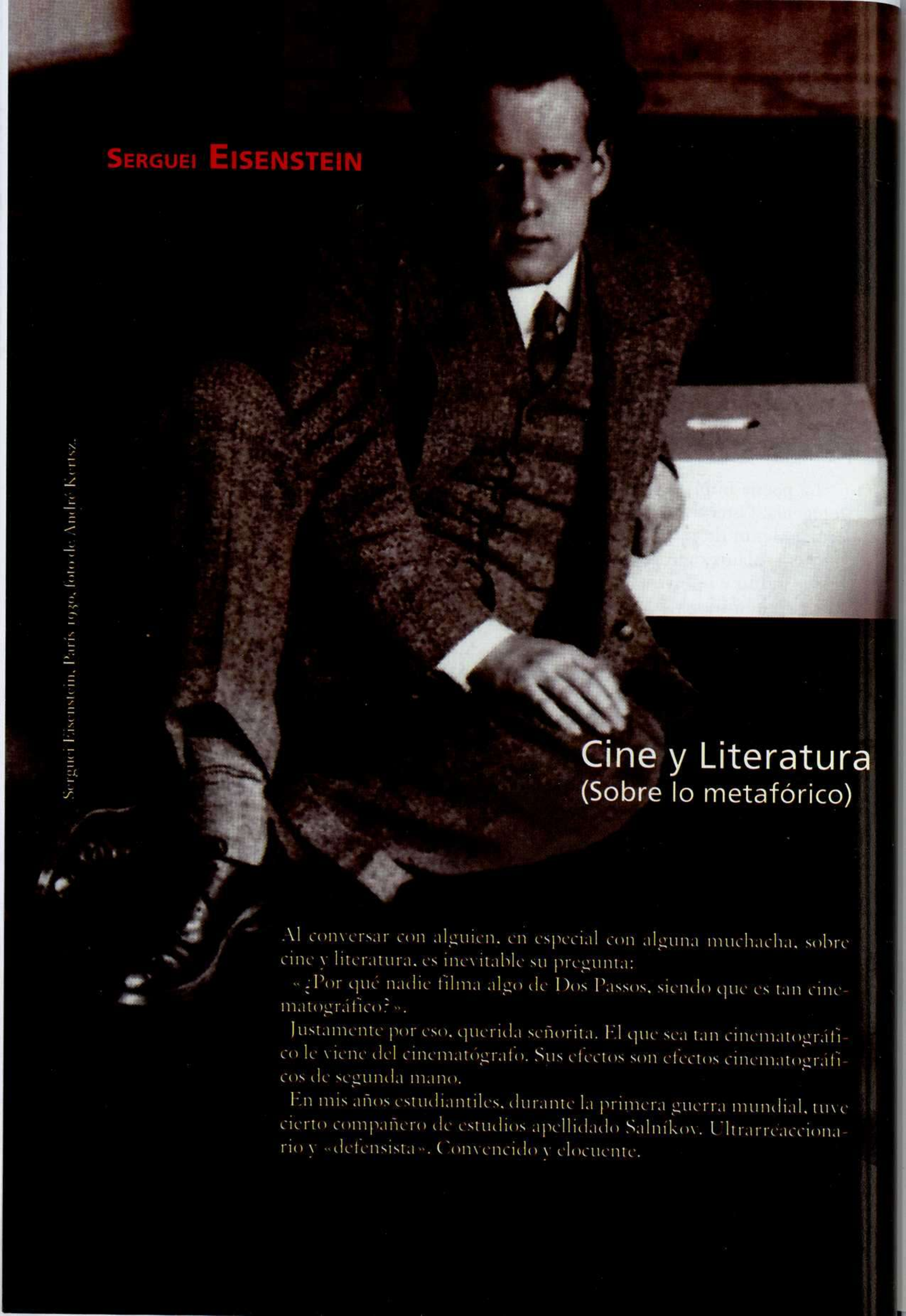
Nadie más entusiasta al afirmar la influencia del cinema sobre la literatura que Joseph Delteil cuando escribió donosamente: «El cinema es la píldora Pink de la literatura: le inyecta sangre y púrpura».

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 rapideces, 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 Kertsz.

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 Salníkov. 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

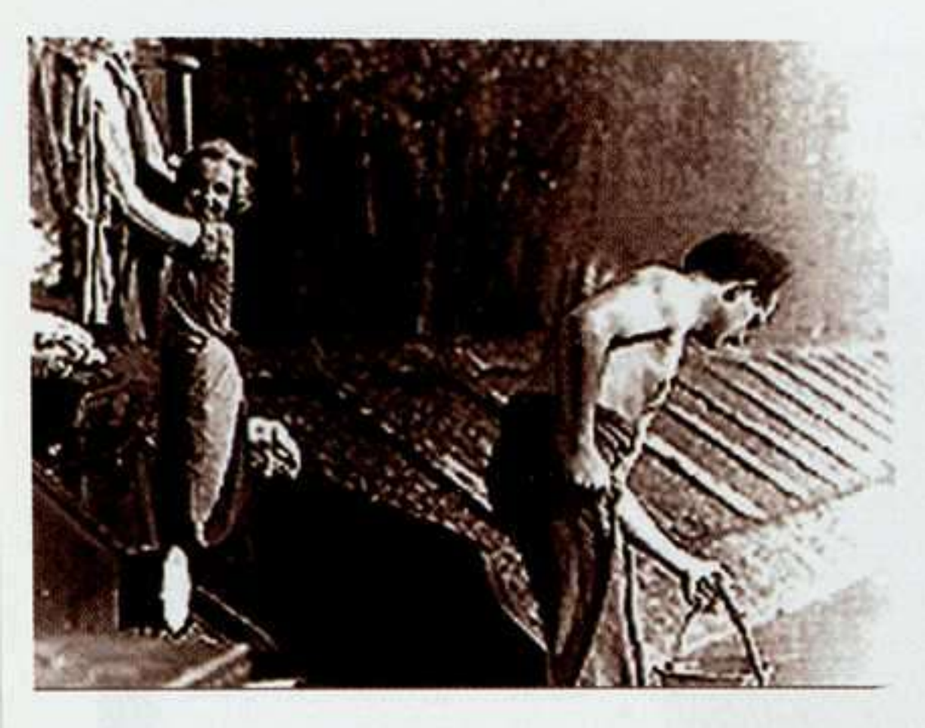
Jean Vigo

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 vengan 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. Hinchan 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 prometedora 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.

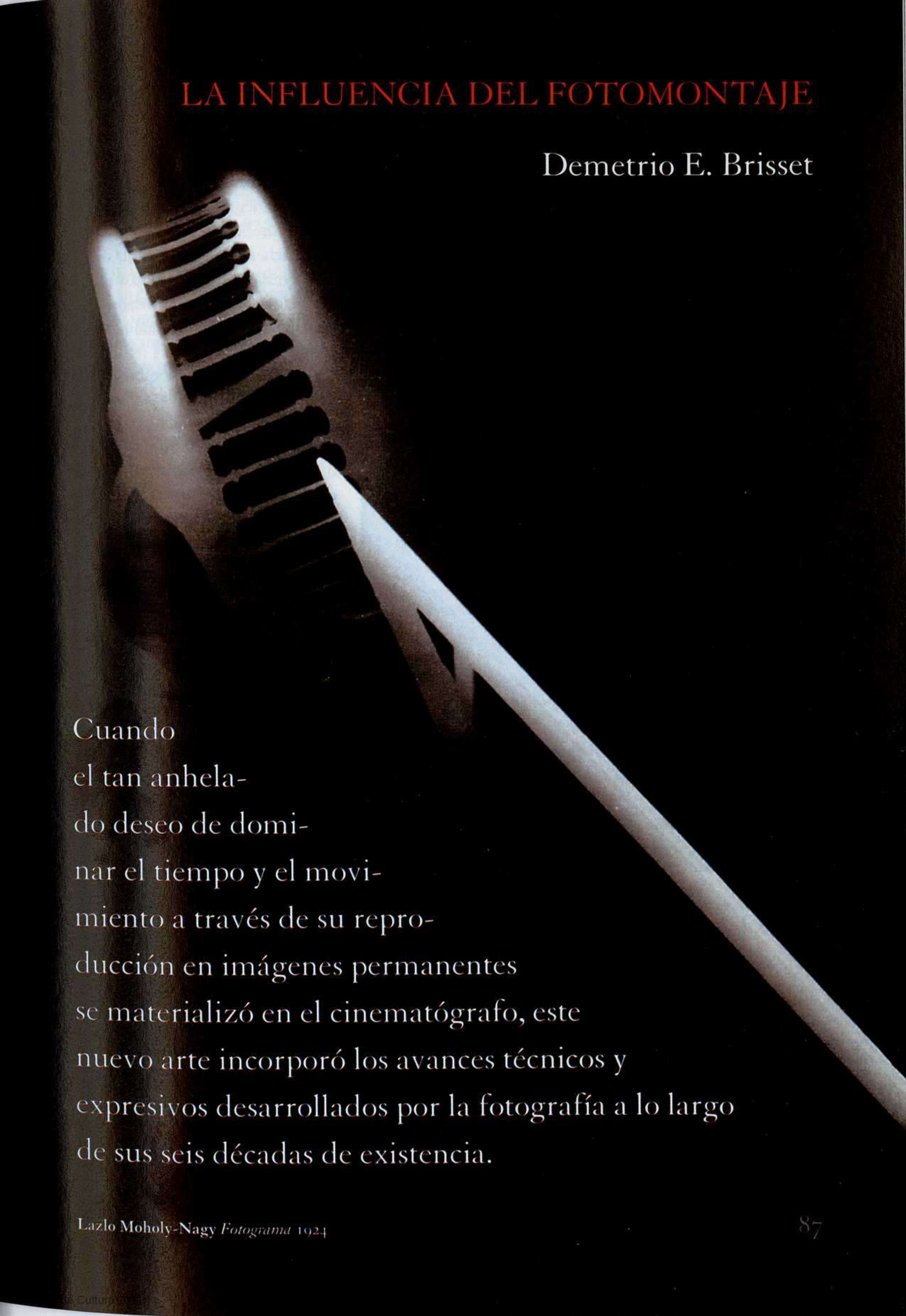
Zéro de conduite fue prohibido. Los films de Buñuel fueron prohibidos. Muchas otras películas de los vanguardistas fueron prohibidas. Eran demasiado peligrosas, demasiado iconoclastas. Podían poner en peligro el orden. Sólo se proyectaron en museos del film, en cinematecas. Los poderosos exigen los vapores 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 anhela-
do deseo de domi-
nar el tiempo y el movi-
miento a través de su repro-
ducción 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.

Lazlo Moholy-Nagy *Fotograma* 1924

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 realidad[1]. 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 Courret 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 mímesis 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 trasmitir 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 industrial[4]. 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 jerarcas 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.

MARIANNE BRANDT 1926

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 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

JOSEF ALBERS *Autorretrato* 1928

GEORGE GROSZ *Autorretrato* 1958

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 terneritos como fruto del romance.

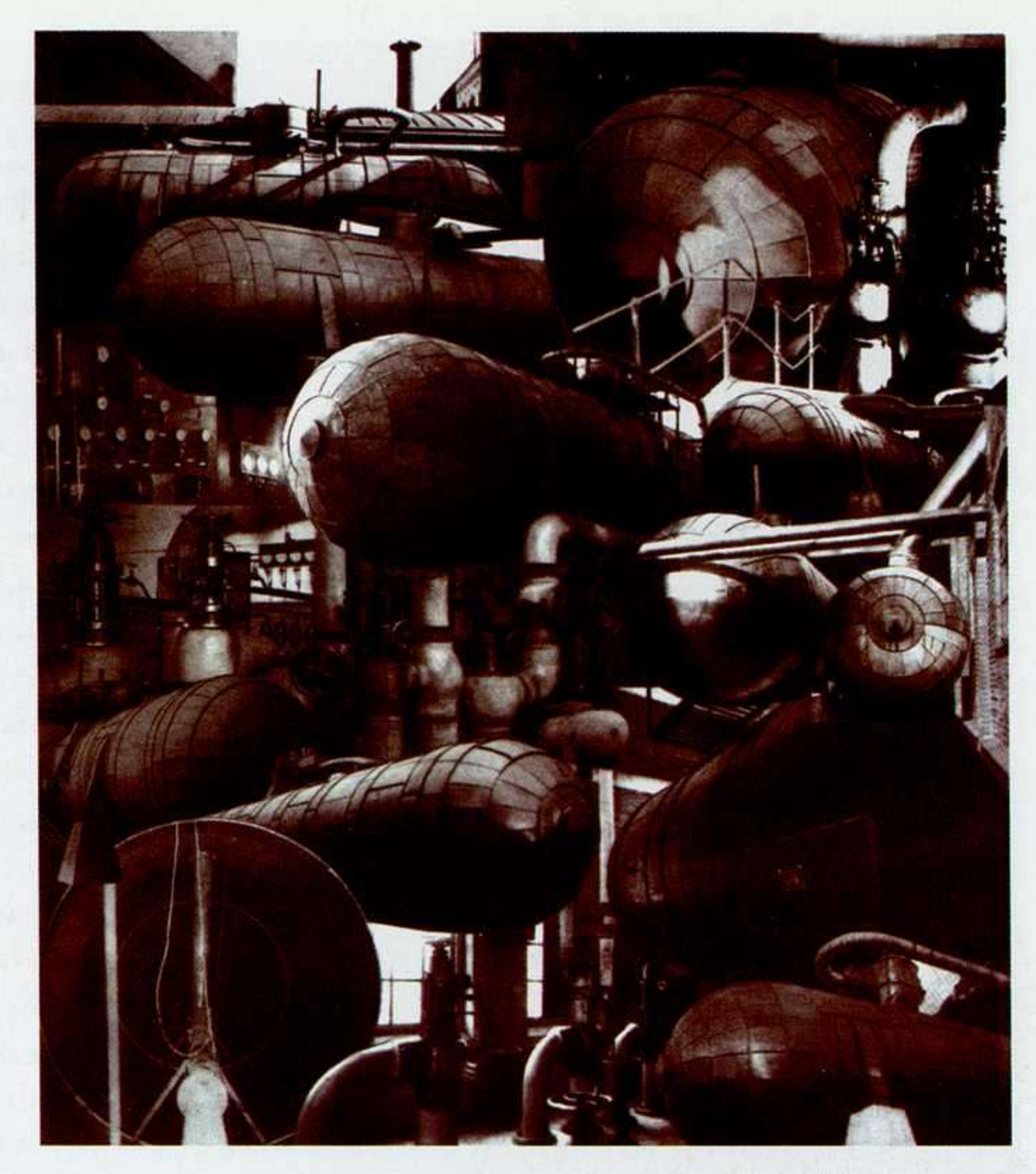
Una muestra de irracional poesía obtenido con esta técnica se tiene en el *Vampyr* de Carl T. Dreyer (1932), filme considerado el más bello de los de horror, cuando su protagonista David Grey, que trataba de evitar el poder de los poderes malignos, se desploma, y del inanimado cuerpo se desprende su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

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

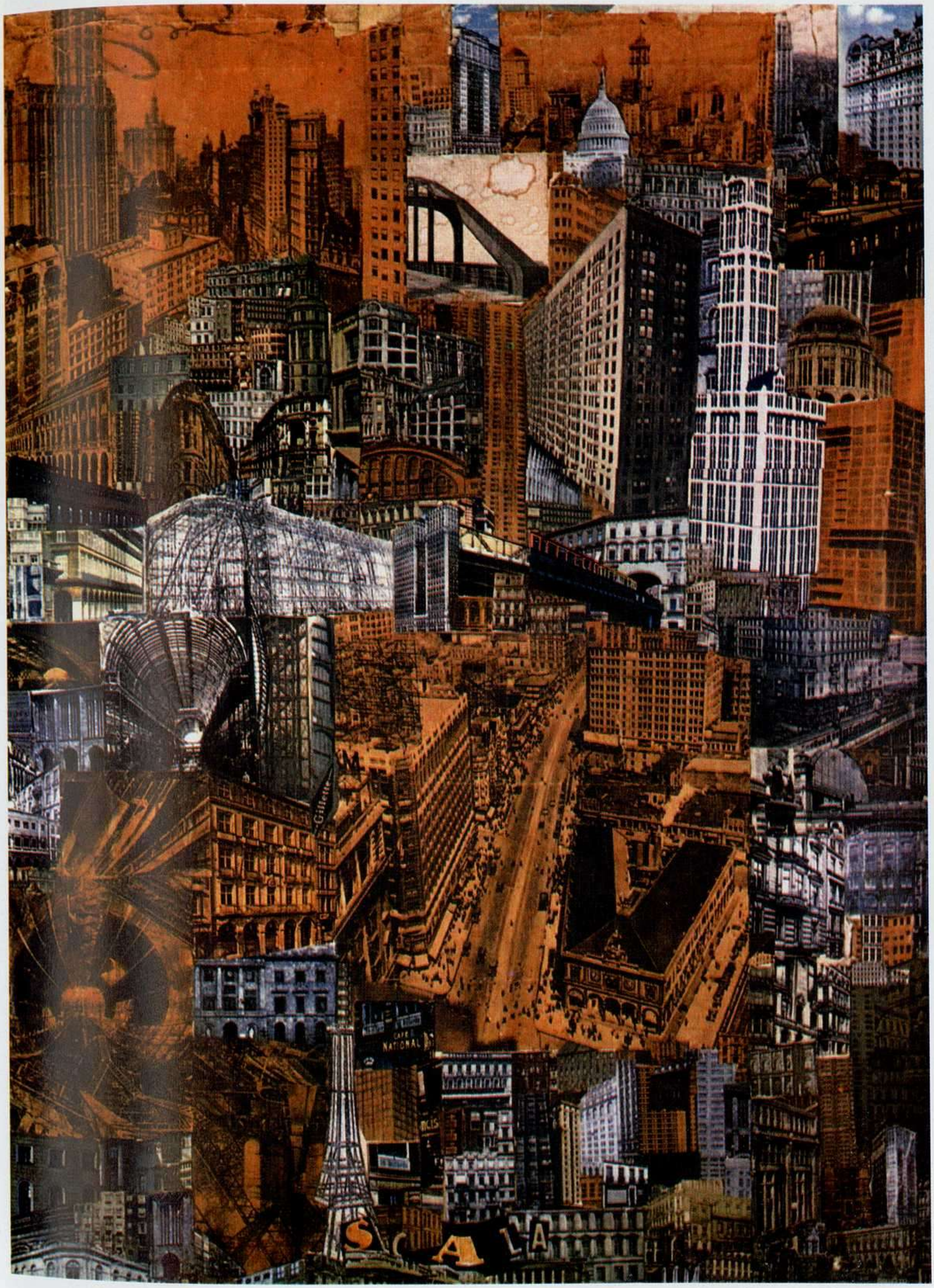
técnica se podría ubicar en la también inquietante *Europa*, rodada en 1991 por un Lars von Trier previo al movimiento «Dogma», donde obtiene un nuevo efecto plástico, al integrar personajes y objetos en color sobre fondos en blanco y negro, potenciando así la intensidad dramática de ciertas escenas, 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 sustituído 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 Zbygniew Rybzinski, 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 *Metrópolis* 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 Brialy, 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 «Paleeermo».

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 Jabob 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 despeñarse a su padre sin saberlo, sin quererlo y por su culpa;

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

las perlas de Mariona Rebull desangrándose por las escaleras;

los cocodrilos de Tarzán puntuales como esdrújulas;

la imposible baraja de rostros 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 hombros de Ava; enteros y tan distintos Gérard Philippe y Michel Simon (o Simon Philippe 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 revienta al final de las horas de Andrei Rubliov. Y Pirosmani. Y París, también en color al fin, al fin salvado.

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 húmedo de un mercado, los barriles agujereados que regalan su curvo contenido y una góndola enlutada; 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 certeza 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 dijesen 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 munícipe 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, casacuna de la inolvidable Pandilla y de nuestros bienamados tontos, el Gordo y el Flaco.

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 avispado 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.

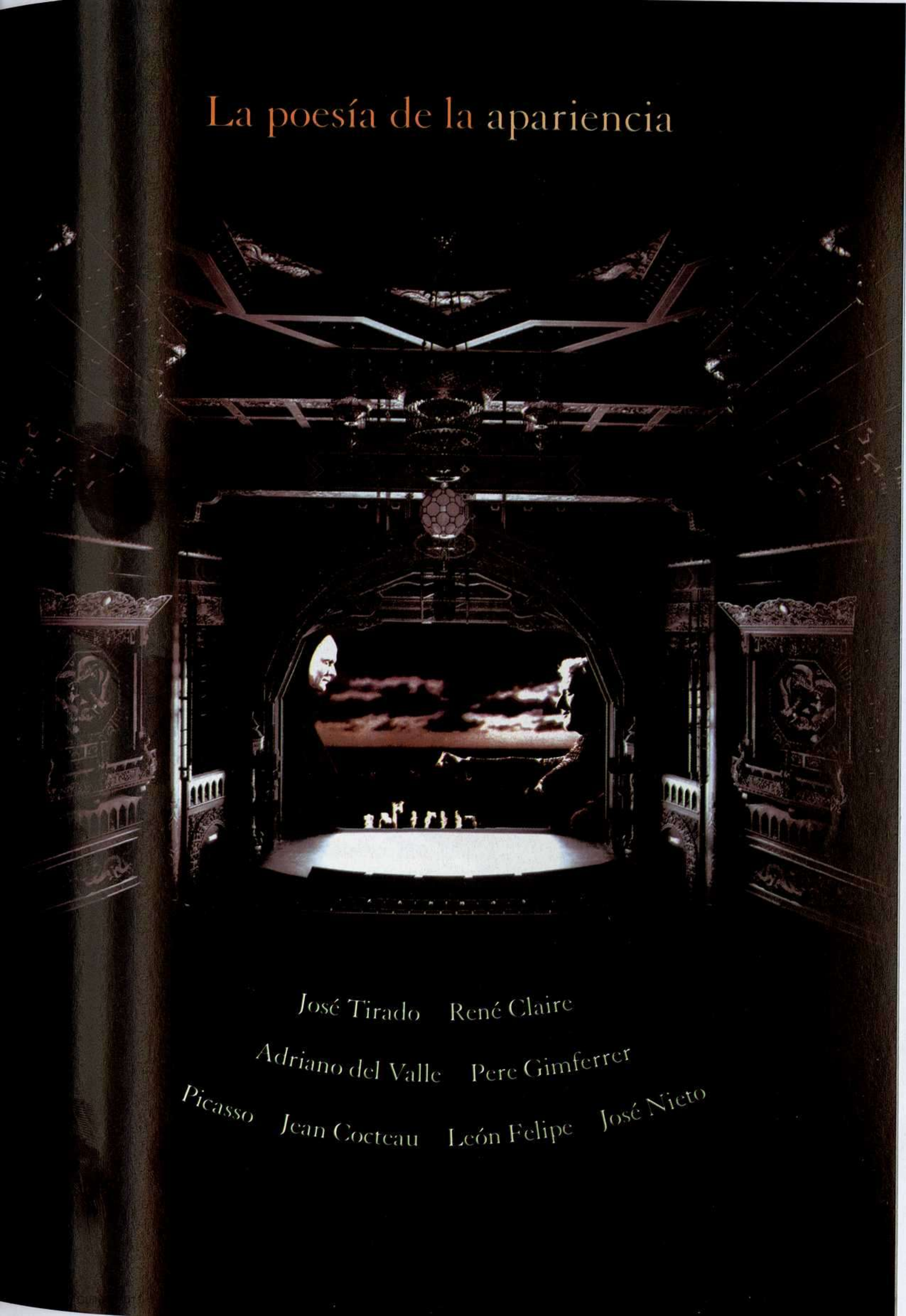
Es simplemente porque la distancia, que nada tiene que ver con el olvido, como muy bien nos enseñara el bolero inmortal, ayuda a reverdecer paisajes remotos y entrañables, sean los de tu propia provincia en plena posguerra a correspondan al hacinamiento capitalino de un San Blas a poco de la Transición. 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 orillear 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.

La poesía de la apariencia



José Tirado René Claire

Adriano del Valle Pere Gimferrer

Picasso Jean Cocteau León Felipe José Nieto

EL SIMBOLISMO POÉTICO EN EL CINE*

José Tirado

DZIGA VERTOV Secuencia de *El hombre de la cámara* 1929

La comunión entre las diferentes disciplinas artísticas parece un hecho tan evidente, en algunos casos, como imposible en otros. De manera que, por ejemplo, hallar la conexión entre filosofía y literatura resultaría viable, en tanto que ésta se establece a nivel de contenido. ¿Pero cómo podríamos determinar que pintura, poesía (u otras artes) trascienden hasta afectar al arte cinematográfico?

¿Bastaría con proponer que han sido muchos los films que han recreado imágenes pictóricas, siendo genios como Murnau o Renoir sus principales estandartes..? Creo que no. Considero que la relación se forja en torno a una concepción más profunda y no a un simple guiño escenográfico, tal y como Santos Zunzunegui ha sabido interpretar magistralmente en *La mirada cercana*.

En este caso en cambio, quisiera reflexionar sobre la influencia que la poesía ejerce sobre el cine, precisando entre la conexión establecida a nivel narrativo y su inmediata aplicación formal. El grado de implicación que relacionará ambas entidades estribará según la frecuencia del componente simbólico.

La aplicación del concepto simbólico al texto poético importa un matiz diferenciador respecto a su significación más extensa. Mientras que la definición de símbolo corresponde a la figura con que se representa un concepto moral o intelectual, por alguna correspondencia que el entendimiento percibe entre ése y la imagen que lo representa, la homóloga función poética variará por su necesidad de ceñirse al laconismo de la narración. Así pues, la incursión del símbolo, en poesía, no debería limitarse a la transferencia figurativa sino a su capacidad de síntesis (procurándose analizar el concepto hasta alcanzar su extracto expresivo y realizar entonces la transacción representativa). De manera que si el texto debe acotarse a la brevedad, sólo mediante la expresión simbólica puede representarse una idea, frase o historia con un único término que contenga la totalidad del significante (al mismo tiempo que se elimina el factor previsible de la lectura). Y es que el símbolo, como interpretación conceptual debe responder a la misma idea de función que caracteriza a la noción que representa, de manera que la unión entre ésta y su símbolo se realiza con base en su carga semántica, aportando el mismo (o similar) significado al texto.

Por tanto, la poesía se sirve del uso del símbolo para sintetizar ideas y plantearlas, bajo una analogía racional, de manera que su lectura suscite la implicación emocional con el texto. Así se consigue condensar un acopio de sensaciones inexplícitas que satisfacen en mayor grado al lector, debido a su carácter evocador, y organizan al mismo tiempo su estructura.

Como consecuencia, dicha continua búsqueda de analogías narrativas afectará directamente a la organización formal del texto poético. La constante inserción de símbolos (entendidos como síntesis exigua de una idea) permite confeccionar un discurso basado en el lenguaje deponente de todo rigorismo lógico y gramatical en favor de la palabra, primando al mismo tiempo el espacio poético sobre la noción de temporalidad para exaltar su especial fluidez y rítmica musical. Así, se consigue hacer de la poesía una de las disciplinas artísticas con mayor capacidad de sugestión.

Sin lugar a dudas la otra es el cine, que al adaptar la concepción poética del símbolo consigue crear el mismo efecto mediante imágenes. Podríamos decir incluso, que su capacidad de sugestión es más hipnótica si cabe que el de la poesía, pues al tratarse de un soporte audiovisual goza de mayores posibilidades (narrativas y formales) que ésta, pudiendo congregar en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, la música, la interpretación...

La variabilidad para vehicular dichas representaciones conceptuales han concedido al cine su popular carácter de unión de todas las artes, siendo uno de los principales influyentes el ignorado texto poético. Ignorado no sólo por la opinión crítica, sino por los propios cineastas que no han sabido explotar las ventajas que patrocina dicha analogía conceptual. Sólo algunos obstinados experimentadores del lenguaje han progresado en la investigación del carácter poético del cine, entre los que destacan Dziga Vertov y Jean Luc Godard.

La interpretación de la imagen en Vertov y Godard

Dziga Vertov

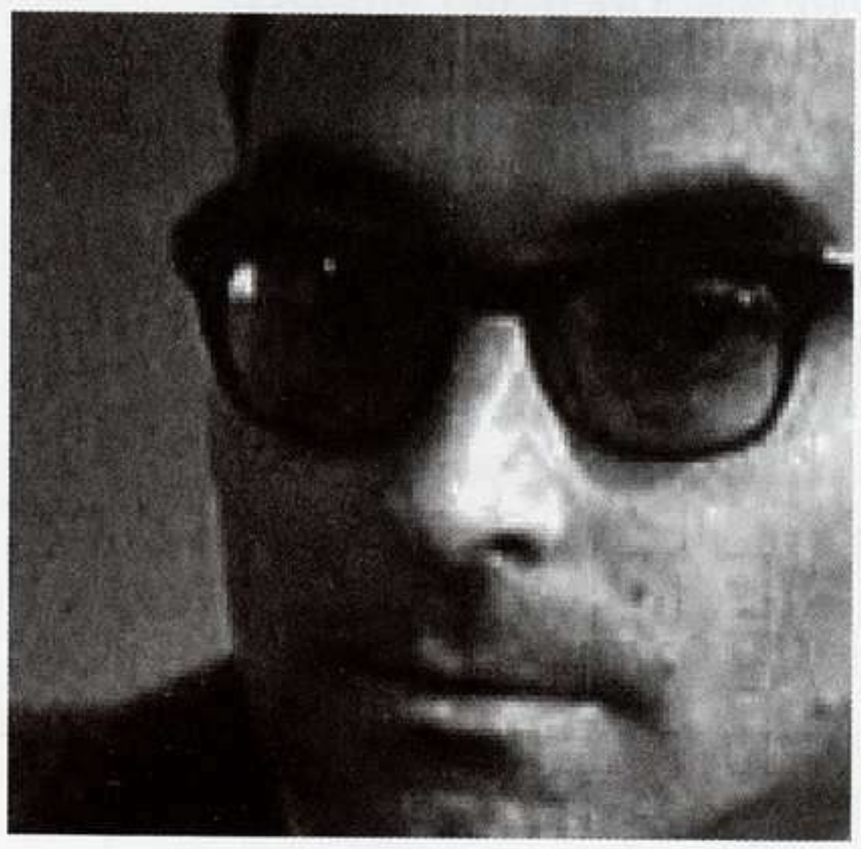
El soviético Dziga Vertov ha sido uno de los mayores iconoclastas de la cinematografía universal. En cada una de sus obras, y siempre bajo un pretexto de innovación, se dispuso a acabar con la estructura típica del cine (clara heredera de la organización literaria), acercándose así a la misma concepción poética de las obras de Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, e incluso a las teorías que Marinetti propuso aplicar al arte en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912). Así, dicho cineasta se encargaría de destruir la sintaxis huyendo del tradicional discurso teatral, de exaltar la idea pura, el momento clave que habla por sí solo sin necesidad de una custodia discursiva. Y para conseguirlo dotaría al texto del máximo desorden, acabando entonces con el Yo literario.

Sin duda, dichas características apuntan hacia un claro conocimiento de la estructura poética, y hacia un evidente interés por el uso de la licencia simbólica a la hora de explicar historias, de hacer cine. Se hace presente, con la obra de Vertov, la incipiente motivación del concepto de síntesis (aplicado a la cinematografía), de resumir la narrativa del texto a una sola idea... las ideas-fuerzas a las que apela con su simplicidad ornamental, pues es tan extrema su capacidad de atracción que no necesitan ser ataviadas con mayores recursos escénicos.

Esta presunta austeridad de la escena, vacua de soportes visuales que vulneren la pureza de la imagen, contrasta con el exaltación que Godard nos regala en cada plano.

Jean Luc Godard ha sido probablemente el director que más ha experimentado con el lenguaje cinematográfico, explorando sistemáticamente la combinación de estilos y materiales con los que estructurar sus películas. Así, la representación de la simbología se erige en torno a un amplio abanico de posibilidades que acaban ahogando la escena en infinidad de colores, formas, luces, sonidos... en definitiva, de las mismas sensaciones sugestivas con que está dotado un poema.

Jean Luc Godard



A esto se refiere Noël Burch, en *Praxis del cine*, cuando habla del collage godardiano. El director francés organiza sus películas en torno a la ornamentación, pues lo que le interesa es la cantidad de elementos visuales que arropan al pequeño argumento, documentando así la vida contemporánea a través de los ítems que la definen: publicidad, televisión, cómic...

Y si antes apuntaba que la imagen en Vertov aparece sintetizada y exenta de cualquier tipo de ornamentación,

no significa que ésta sea simple, pues la propia escena contiene en sí misma una atracción impresionante que consigue culminar las expectativas del espectador. Cada uno de sus planos deviene un símbolo propio, pues metaforiza e interpreta la revolución industrial, y extrapolando su concepción de autonomía de la máquina en una imagen, consigue personificarla. Así la transacción simbólica de la vitalidad de las máquinas queda representada con cada una de las secuencias en que genera un ballet mecánico, una coreografía entre la máquina y su entorno que, organizadas mediante un dinámico montaje con base en la variación del tempo y la multiplicidad de plano, se consigue dotar a la cinta del ritmo y la musicalidad poética. Evidentemente el cineasta bolchevique consigue aproximarse a la poesía visual con tal caleidoscopio de figuras danzantes (Véase *La sexta parte del mundo* o *El hombre de la cámara*).

Dicha recreación en las implicaciones estéticas de la representación de la realidad enfrentaron a Vertov con algunos de sus colegas soviéticos, pues éste no se limitaría a registrar las imágenes de la Revolución, sino que mediante sorprendentes aportaciones plásticas armonizaría la estética con la función social del film de propaganda. Sin lugar a dudas, este carácter diferenciador entre Dziga Vertov y el resto de realizadores coetáneos se debe a las grandes ventajas que encontró en la aplicación del montaje según coordenadas estéticas, consiguiendo conferir a la cinta el mismo ritmo que define a la poesía. Así pues, con dicho realizador se inaugura la concepción de documentalista esteta que, gracias al montaje y a sus innumerables posibilidades de raccords, consigue reestructurar la acción según su voluntad, aplicando un importante grado de modificación visual a la, a priori, austeridad del entorno. De esta forma Vertov deviene el ancestral referente de cineastas como Godard, Rouch o Kaurismaki, al operar la representación del azar con base en connotaciones formales, deviniendo un demiurgo de la realidad y no su subordinado.

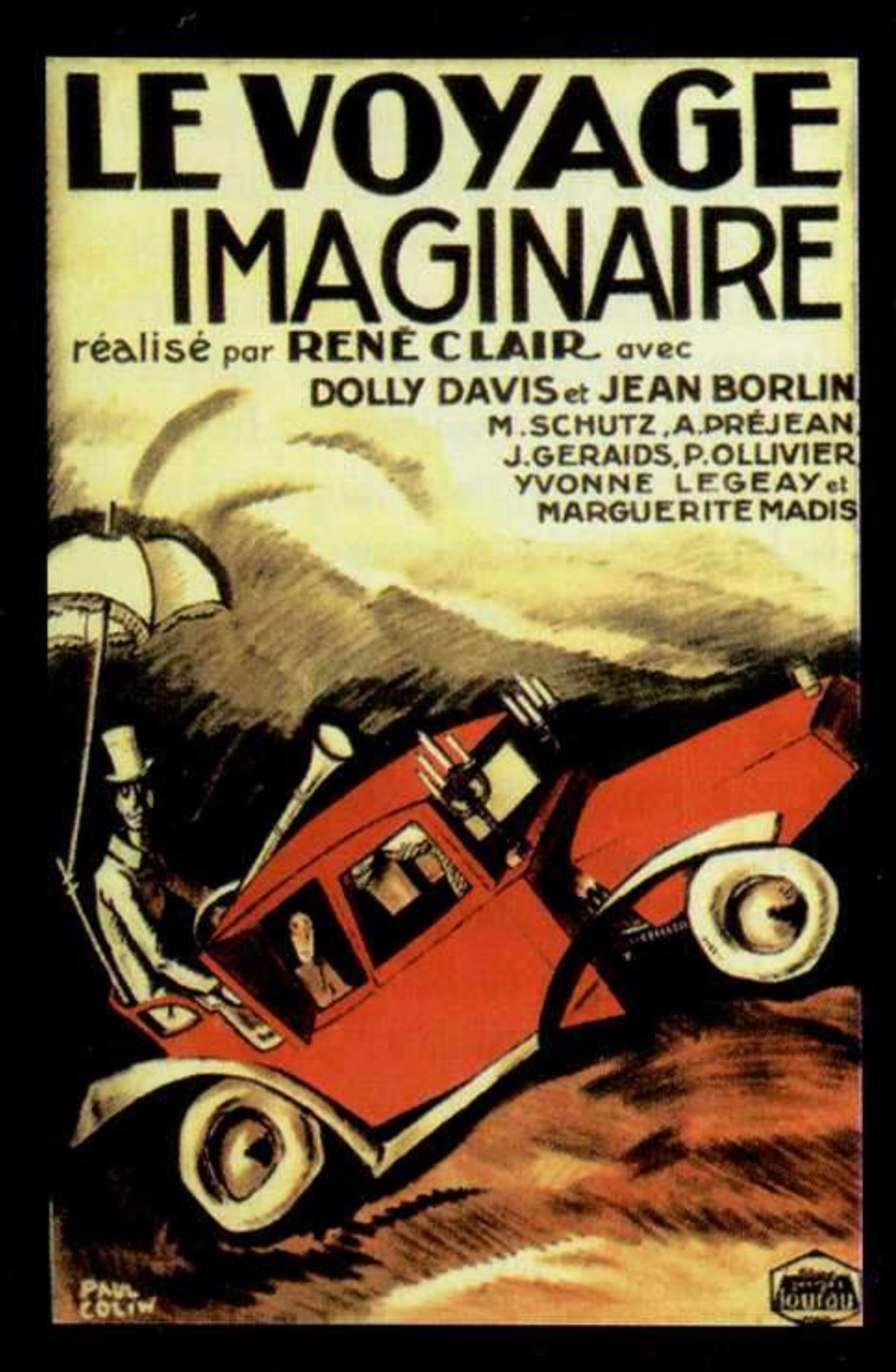
Y es que Godard, en su interés por reflejar la vida cotidiana combinará escenas dotadas de una deducible sensación de improvisación con otras calculadas al milímetro. Así, en *La Femme mariée* se incluyen esporádicas muestras del más vertoviano *cine-verdad*, en un contexto de ficción que alcanza a veces tal grado de abstracción que constituye un nuevo material. El resultado es un vasto puzzle en el que los carteles publicitarios adoptan un carácter distribuidor. No obstante la técnica del collage vive su cenit con *Pierrot le fou*, paradigma del interés del director por alejarse de la disposición narrativa de la literatura, instaurando por tanto su estructura dispersiva: basada en la heterogeneidad del lenguaje, el tono y los materiales (tal como pasa con la discontinuidad de la poesía baudelaireana o de la pintura de Braque, Picasso o Juan Gris).

No obstante, la estructura dispersiva de sus cinematografías, contraria a la constructividad literaria, no se fragua únicamente mediante soluciones estéticas, sino que también la fragmentación de su textualidad contribuirá a ello. Por su parte, Vertov integraría los intertítulos en la demiurgia del montaje, relegándole su clásica función meramente explicativa y consiguiendo así concederles un lirismo similar al de los poemas de Maiakovski. Mientras que Godard, para alejarse de la distribución literaria, y acercarse más aún a la libertad organizativa que ofrece la poesía, dislocaría el monólogo combinando su propia ideología con el diálogo de los actores, y sólo así consigue recrear la misma participación de voces que en cualquier oda o canto poético.

* Reproducido con autorización de la revista digital *babad.com*

Cine Puro y Poesía

René Clair



PAUL COLIN para *El viaje imaginario* 1925

Había en 1925 una especial preocupación por la pureza. El abate Bremond suscitó la polémica de la «poesía pura», y no recuerdo bien si en la discusión sobre este tema se llegó a poner en tela de juicio la pureza del teatro, de la escultura o de la coreografía, pero, desde luego, lo del «cine puro» estuvo a la orden, del día. ¿Qué significaba? Una revolución desesperada, aunque no inútil, contra el cine «anecdótico y descriptivo».

Parecerá un absurdo exaltar la imagen «en sí mis*ma», el cine «abstracto»: el cine puro, en momentos en que el cine se ve suplantado por el cine-industria. Pero en las épocas de decadencia es* cuando *hay, que ser más radicalmente extremista y no es preciso citar los nombres de Danton o Cézanne para demostrarlo...*

...En principio no soy enemigo del «asunto» en literatura o en pintura. Rimbaud y Cézanne, sacando la palabra y el objeto del caparazón que los ocultaba, como sus sucesores dadaístas o cubistas, nos han librado del «tema» en medida suficiente para que, por reacción, gustemos de las obras más deliberadamente anecdóticas. Pero esta actitud indolente que adoptamos ante artes que tienen muchos siglos de existencia, no podemos tomarla también con un medio de expresión que apenas acaba de romper el cascarón y está ya bastardeado, deformado, constreñido...

(Georges Charensol. *Les Cahiers du Mois*: 1925.)

Henri Chomette, mi hermano, que estaba muy interesado en la cuestión, hablaba por su parte en estos términos:

Aún no se había liberado la imagen de su inmovilidad, cuando el cine se empezó a servir de fórmulas engañosas. La naciente esperanza fue condenada por malos cómicos, dramas italianos, novelas en episodios y «colores naturales». Más adelante, los espectadores —complacidos con las adaptaciones teatrales, pero confiando al azar la elección de los films a ver— descubrieron con sorpresa La marca de fuego, *Chaplin, Mack'Senett o* Nanook. *La comprensible desilusión fue sustituida por una reconciliación temporal.*

En la actualidad —a excepción de la legislación francesa, que aún lo incluye entre los «espectáculos extranjeros»— el cine ha conquistado a sus jueces más severos. Pero, fuerza naciente de múltiples posibilidades, se manifiesta sólo en una de sus potencias: representación de las cosas conocidas.

No tiene aún, respecto al ojo, sino un papel comparable al del fonógrafo con respecto al oído: registro y reproducción.

El «ralenti», sin duda, nos revela hechos que nuestro ojo no percibía o percibía mal (el marchitar de una rosa) —aunque al menos teníamos de ellos una idea— y los trucos nos ofrecen ilusiones sin precedente (supresión de la fuerza de gravedad o de la opacidad de un cuerpo por medio de la sobreimpresión) —aunque siempre con objetos familiares a nuestro raciocinio, objetos concretos, conocidos—. ¿Que alguien quiere escapar de lo real, evocar lo puramente imaginario, un alma, por ejemplo? Entonces hay que hacer intervenir un cuerpo, un cuerpo transparente, sí, pero un cuerpo humano, reconocible. Representación convencional, pero representación al fin.

Así que todas las manifestaciones actuales del cine se refieren a un solo mundo —el Representativo— divisible en dos grupos: documental —simple reproducción animada— o dramático (cine cómico, dramas, temas fantásticos, etc.) cuyo origen y esencia se encuentra en espectáculos más antiguos (teatro, pantomima, music-hall, etc...).

Pero el Cinema no se limita a ser una forma de representación. *Puede crear. Ha creado ya una especie de ritmo (del que no cabe hablar a la vista de las películas actuales, ya que su valor queda disminuido por la significación de la imagen).*

Gracias al ritmo, el cine puede obtener de sí una energía nueva, que sobrepasando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos genera una serie de visiones desconocidas, sólo posibles mediante el objetivo y la película. Cine intrínseco o, si se quiere, Cine puro, ya que está separado de todos los demás elementos épicos, dramáticos o documentales que nos han dejado presentir ciertas obras de nuestros realizadores más personales. Esto es lo que ofrece verdaderas posibilidades a la imaginación puramente cinematográfica y dará nacimiento a algo que ha sido llamado —por la señora Germaine Dulac, me parece— «Sinfonía visual».

Virtuosismos, puede ser, pero que llamarán a nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia como el más armonioso concierto. ¿Pues por qué no admitir en la pantalla esta facultad de encantamiento, concedida a la orquesta?

Caleidoscopio universal, generador de toda clase de visiones móviles,

de las, menos extrañas, a las más inmateriales, ¿por qué no ha de crear, junto al reino de los sonidos, el reino de la luz, del ritmo y de las formas?

(Henri Chomette. *Les Cahiers du Mois:* 1925.)

Mientras tanto, Aleixandre Arnoux desconfiaba, declarando el santo horror que le inspiraba la «pureza», a la que hacía estas objeciones:

La Poesía pura, la música pura y la novela pura, me fastidian, escribía. Sólo me emociona lo impuro, y sólo con lo impuro puedo establecer contacto, mezclarme como si fuera cosa de mi raza. Mis emociones necesitan una cierta dosis de grosería, pues no pueden alimentarse de sustancias químicamente puras, reducidas a fórmula, y yo no engendro a gusto por medio de la copulación abstracta. Para ser ángel, espero, según consejo de Pascal, a la vida futura. Hasta que eso llegue, mis pies pisan el suelo y me he prohibido la depuración infinita, la quintaesencia al vacío.

Pero Arnoux tenía demasiado amor al cine, del que fue uno de sus críticos más lúcidos y sensibles, para permanecer en esta disquisición humorística. Poco después, a tono con esa fantasía saltarina que hace de su obra un ballet de ideas, escribiría las siguientes líneas:

Alguna vez habrá de comprenderse que la verdadera finalidad del cine no está en maravillarnos con cheques, con millones de dólares, con mala retórica y con cuadros vivientes, sino en descubrir un ángulo inédito del cielo, una imagen ingenuamente sobrenatural. La sombra de una nube que pasa sobre un prado, una hoja que cede al viento, una biela que rinde su carrera, bastan si lo sabemos confiar al aparato tomavistas y ordenarlo en buen ritmo cinematográfico. Soñamos siempre con las tres manzanas de Cézanne. Tres manzanas, y sobre de ellas, en cine como en pintura, tres cosas que no se compran: un ojo, una inteligencia, una sensibilidad. No hace falta más; pero eso casi nunca es posible reunirlo.

Los partidarios del cine puro no dijeron mucho más de particular. Por mi parte, yo no pensaba que aquel problema mereciera tantas discusiones como había llegado a promover:

El cine es ante todo una industria. La existencia de un «cinema puro», comparable a la música «pura», se encuentra hoy tan pendiente del azar que no es posible considerarla en serio.

Este problema del cine puro, ¿tiene relación directa con esa otra cuestión de «el cine arte o industria»? Para contestar a esta pregunta habría que definir plenamente el concepto de arte. Pero nuestra época no es propicia a las definiciones. Después tendrían que alterarse las condiciones de existencia material del cine. Una película no existe en el papel. El guión más detallado no puede prever todas las fases de su ejecución (ángulo exacto de cada toma, luz, diafragma, trabajo de los intérpretes, etc.). Un film vive sólo en la pantalla. Pero entre el cerebro que concibe y la pantalla que refleja, media toda una organización industrial ansiosa de dinero.

Parece inútil, pues, hablar de la existencia de un cinema «puro» mientras sus condiciones materiales de existencia no se modifiquen. Para esto tendría que cambiar mucho el espíritu del público.

Sin embargo, el cine puro anuncia su llegada. Se encuentra ya en pasajes de muchas películas; un fragmento de un film se convierte en cine puro en el momento que logra provocar una sensación en el espectador por medios estrictamente visuales. Definición amplia, sin duda, mas suficiente por ahora.

Esto hace que la principal virtud del «realizador» actual deba ser el introducir con especial habilidad el mayor número de temas visuales en un guión hecho para contentar a todo el mundo. Al fin y al cabo, el valor literario del guión es completamente subestimable.

Igualmente pude haber escrito: «*Ante el objetivo* Andrómaca y La Cartuja dé Parma *pierden todo su valor*» (lo que hoy día es muy cierto, a pesar de las ventajas que el sonido ofrece al cine). Pero si el valor *literario* del guión es «subestimable», no es menos cierto que este problema sigue siendo hoy como ayer, uno de los más importantes del cine y que el guión capaz de «contentar a todo el mundo» se encuentra con menos facilidad de lo que una frase tan ligeramente escrita puede hacer creer.

La cuestión resultaba menos superficial cuando el cine puro se consideraba como poética de la pantalla:

Los subtítulos de una película reciente, basada en un célebre poema romántico, son en su mayor parte citas textuales del original literario. Estos célebres versos pierden así, proyectados entre dos imágenes, casi toda su fuerza. Y no es extraño. Unas notas, aisladas de una gran orquesta

CARZOU: Arte gráfico para el film *L'Epervier*, 1933

ción verbal, no tienen valor. Supongo que lo mismo pasaría con una imagen aislada del film puesta entre las líneas del poema. Parece como si la poesía literaria y la poesía cinematográfica fueran incompatibles.

La pantalla no deja lugar para otra poesía que la creada por la imagen misma. Poesía de singular novedad, de reglas imperceptibles y desconocidas. Esas puestas de sol con que muchos realizadores pretenden despertar un sentimiento poético, son recursos del mismo orden que los «los raudos corceles» o «la noche lúgubre» de la poesía anticuada. Aquí la poesía nace del ritmo de las imágenes. El lirismo de un Sjöstrom o de un Griffith —el chino de «El lirio roto», las cumbres de «Los proscritos»— nos la han hecho saber. Nada supera el lirismo heroi-cómico, o lirismo a secas, de las disparatadas correrías de Douglas, las zambullidas absurdas de las *girls* de Mack Senett o las interminables carreras de Charlot, perseguido por la policía o la fatalidad; son carreras que siguen, simplemente, porque están empezadas. Las efusiones de los poetas líricos tampoco tienen otra razón de ser.

René Clair

...*Nanook, Al asalto de los Alpes con ski, El silencio eterno* demuestran que el interés del público puede mantenerse sin necesidad de argumentos inventados. Las imágenes bastan. La diversión nos deja entrever el futuro. Quizá llegará el día en que una simple sucesión de imágenes sin nexo aparente produzca una emoción musical. El público llegará a comprender el cine mejor de lo que puedan suponer los críticos. Toda estética concreta corre el riesgo de ser demasiado limitada.

...Lo mejor del cine es su condición de arte —si de verdad, lo es— consagrado solamente al presente. El destino borra las huellas de su paso, la película es perecedera. Quizá para su bien. Un arte sin experiencia, sin museo, será un arte singularmente vivo, flexible, ligado a la humanidad y, como ella, pasajero. Y siempre proyectado hacia el futuro.

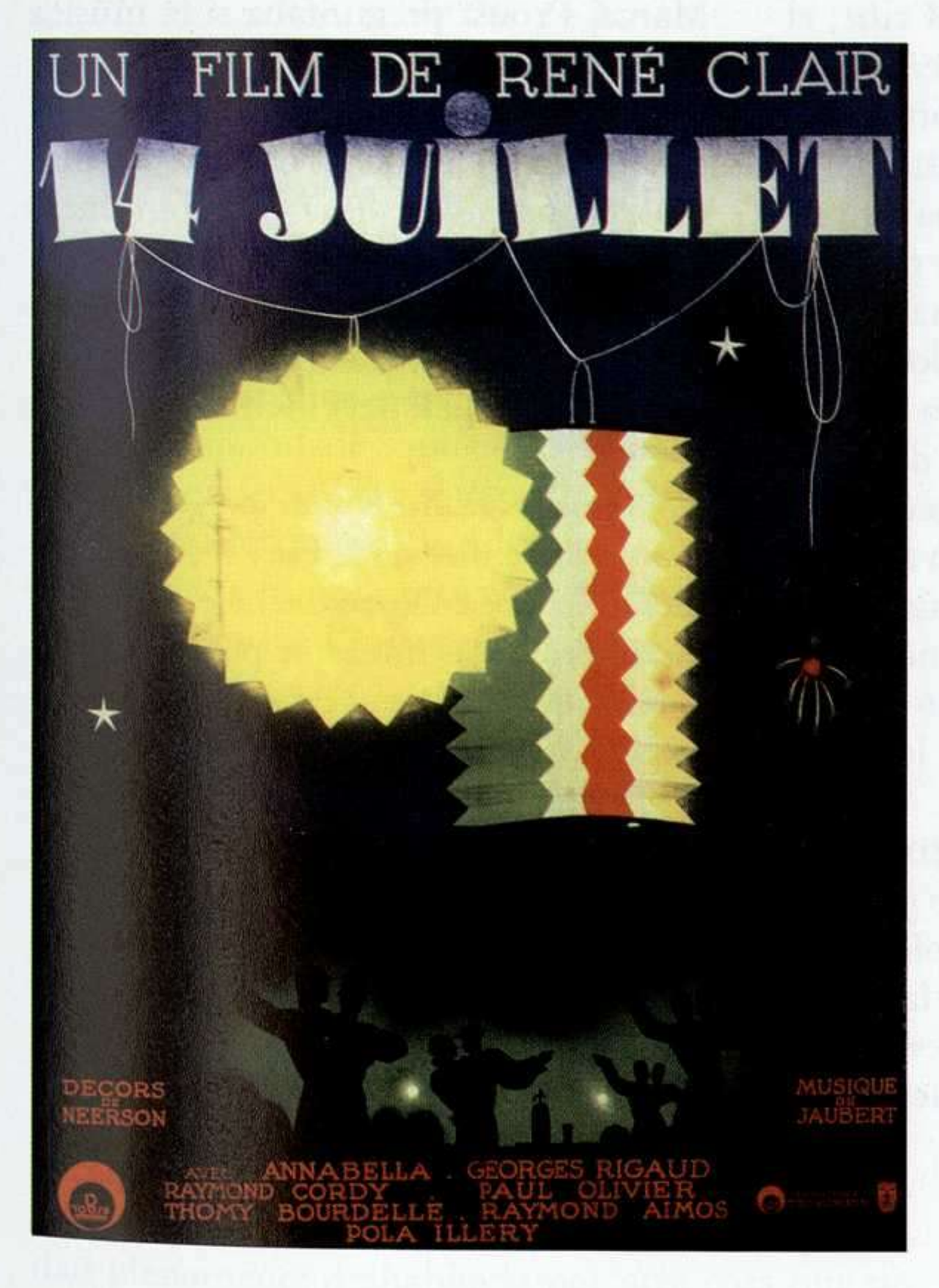
...¿Ficción o realidad? Pirandello sacude brutalmente el actual concepto de teatro, enfermizo, amanerado, con ese drama crítico que se titula «seis personajes en busca de un autor». ¿Intenta seriamente convencernos de que es posible ahogarse en un poco de cartón? Eso es demasiado. Aunque, desde luego, nos convence, pero su verdad empieza en el momento de levantarse el telón.

...¿Ficción o realidad? ¿Quién puede separarlas en la pantalla, donde la realidad es, como la ficción, una sombra que pasa?

Creo que el cine no ha hecho aún más que iniciar la conquista de un mundo interior. La sucesión de imágenes es infinitamente flexible, precisa como la frase literaria, vaga como la frase musical, capaz de expresar los sentimientos más complejos y las sensaciones más remotas. Lo que el gran público no comprende ni admite en las teorías de Freud o las novelas de Proust, quizá lo pueda sugerir el cine con más facilidad que la palabra.

Al tiempo que nacía el concepto del cine como instrumento de creación poética, el surrealismo intentaba la renovación de la poesía. Un artículo de 1925, consagrado a este doble tema, me sugirió la reflexión siguiente:

M.J. Goudal ha publicado en la *Revue hebdomadaire* un interesante estudio sobre las relaciones entre cine y surrealismo.



Sería fatigoso discutir sus ideas aquí. Hay, sin embargo, un punto que vale la pena comentar brevemente. Dice así: *la aplicación de las ideas surrealistas al cine elude toda objeción que pueda hacerse al surrealismo literario.* Sea. Pero se presentan ahora nuevas objeciones. Si el surrealismo tiene una técnica propia, también la tiene el cine. Lo que más me interesa del surrealismo es lo que hay en él de puro, de extraartístico. Pero para expresar en imágenes la más pura concepción surrealista habrá que someterse a la técnica cinematográfica, lo que hará perder a este «automatismo psíquico puro» buena parte de su pureza.

Esta es la razón para que yo no considere al cine como medio de expresión surrealista. Pero cine y surrealismo están muy lejos de poder considerarse mutuamente extraños. Estoy de acuerdo con M. Goudal cuando destaca el carácter de alucinación del cine y la inutilidad de todo comentario lógico ante los hechos que vemos en la pantalla. Si el cine no puede ser para el surrealismo un perfecto medio de expresión, hay, sin embargo, un campo de actividad surrealista incomparable en el espíritu del espectador. La notable película de Buster Keaton «El moderno Sherlock Holmes», nos ofrece una especie de crítica dramática de este aspecto del cine, equiparable a lo que fue para el teatro «Seis personajes en busca de un autor».

Pero el surrealismo no era todavía más que un movimiento de iniciados cuya importancia la literatura de la época, no era aún perceptible para es público popular tan allegado al cine.

Cada semana el cine habla de amor a ciento cincuenta millones de seres humanos. Extraña costumbre la que se han impuesto tantos films de terminar con un beso de amor o de promesa. Sumisión acatada por los más grandes creadores de imágenes. Y me pregunto si esta representación del amor no constituye uno de los encantos esenciales del cine, el gran, secreto de ese embrujo que tiene para la multitud.

Por la pantalla pasan seres inmateriales, transparentes, aureolados de luz. Las productoras han seleccionado las mujeres más bellas y los hombres más guapos para ser los modernos intérpretes del pueblo. Y el cine nos ofrece cada tarde una glorificación del rostro humano en todos sus aspectos, del cuerpo humano en su totalidad, agrandado por el objetivo al tamaño de los antiguos dioses.

Nadie lo tome a broma. La inclinación del público por esta ilusión óptica no es solamente un fruto de la moda o la publicidad. Se puede interpretar como un renacimiento de la poesía. Es esta época en que la poesía verbal pierde su influencia sobre las multitudes al convertirse en «cosa de iniciados» (¿cuántos lectores tenían Lamartine o Hugo? ¿Y cuántos tienen los poetas modernos?), el cine viene a ser como una nueva forma de expresión poética, capaz de enternecer todos los corazones de la tierra.

Poesía que late en esas imágenes que a veces desafían la lógica, pero que lleva a las salas oscuras una corriente de lirismo amoroso. Ha nacido una poesía popular que busca su camino...

...Hay quien nos reprocha el tono lírico con que hablamos del cine. Son esos que no siguen con atención los progresos de esta máquina enorme y aún en plena infancia. No amamos tanto el cine por lo que es como por lo que será. Marcel Proust preguntaba si la música no era más que la única forma de lo que hubiera sido —a no mediar la invención del lenguaje, la formación de palabras, el análisis de ideas— la comunicación entre las almas. No, no la única forma. Marcel Proust no hubiera dicho eso si hubiese conocido las posibilidades de un arte visual: del cinema.

No amamos tanto el cine por lo que es como por lo que será. **Hoy resulta increíble que en 1926, fecha en que se escribieron esas líneas, se pensara que el cine iba a continuar siendo silencioso. Tres años más tarde, la cita de Marcel Proust perdió todo sentido con el triunfo de «El cantor de jazz».**

De *Reflexiones. Notas para la historia del arte cinematográfico. 1920-1950.* René Clair

La poesía en el Cine

ADRIANO DEL VALLE

ADRIANO DEL VALLE por José Caballero

Sí. Creo en una poesía cinematográfica. Lo contrario significaría tirar la piedra contra nuestro propio tejado, si no de cristal, al menos de celuloide por esta vez. Pero entiéndase bien: no creemos en un cine esencialmente poético en cuanto a las posibilidades que ofrece la palabra o, mejor dicho, el endecasílabo fotografiado, el sonido lírico hecho imagen, tirso florido en el volumen de la voz. Cine, sin embargo, con elementos plásticos que rebasen los límites de la técnica al uso para extravasarse, así las aguas de un puro manantial, en el país de la fantasía imaginativa, esto es, de la creación poética, eso sí. Ahí tenemos, como espléndido paradigma aleccionador, algunas escenas y secuencias inolvidables de la película «Recuerda». Aquel estupor amoroso de Ingrid Bergman y Gregory Peck cuando en el confuso pensamiento del protagonista giran los goznes de una puertas secretas que van abriéndose misteriosamente a lo largo de una clara galería casi de espejos que no reflejan nada, ni siquiera el relámpago psíquico de una confusión mental; aquel sentimiento de una soledad plenamente deshabitada por otra cosa que no

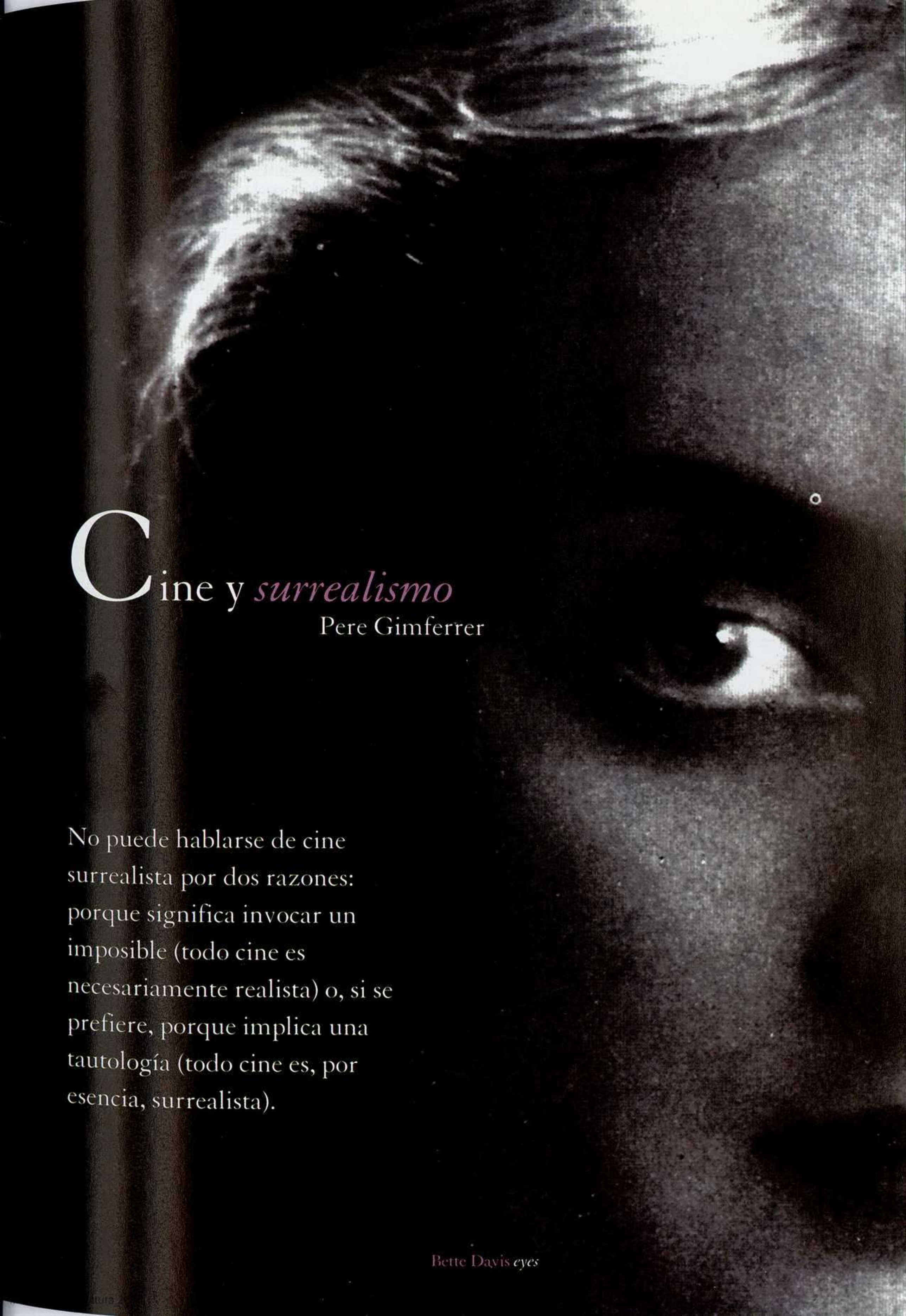
sea por la laberíntica complicación de unos complejos, nos da la más pura imagen de lo que es, o debe ser, la poesía en el cine. Economía casi sinóptica de sus medios expresivos, de sus poderosos elementos expresivos, si queréis, ya que la imagen en movimiento tiene categoría de idioma universal, de esperanto de los ojos.

Poesía vieja como el mundo de un cine dos veces milenario. Podríamos decir que la primera sesión de cine-club fue ofrecida por Jehová después del Diluvio Universal, cuando proyectó en la pantalla aérea de un cielo virgen la señal de la bonanza, el tecnicolor del Arco Iris, la más prodigiosa anticipación de la técnica cinematográfica en los albores de la humanidad.

Pero estos son los armoniosos elementos del más puro equilibrio poético. Luego vendrá —y seguimos refiriéndonos a la misma película de Alfred Hitchcok— la poesía satánica y turbia de la subconciencia, de los sueños y sus interpretaciones, no viejos como el profesor Freud, sino antiguos como el Viejo Testamento.

Para orgullo de España, Salvador Dalí, Mèliés aerodinámico de nuestra época, asume la responsabilidad más difícil de las secuencias oníricas de «Recuerda». Nos parece estar contemplando algunos de sus cuadros más famosos, y que éstos echaran a andar, en virtud de un milagro bíblico, por los caminos del ancho mundo. Imaginaos lo que dirían los cuadros de Jerónimo El Bosco, por ejemplo, si sus figuras y sus alucinantes animalias comenzaran, de pronto, a tener voz y gesto. Algo así asume ante los ojos del espectador asombrado ese sueño de Gregory Peck, cabalístico y terrible, entre los recovecos de su amnesia. Y eso sucede después de aquel desfilar de bellísimas imágenes bucólicas alzadas para la escenografía de un idilio campestre, con un fondo de altas montañas tutelares. Maravillosas escenas apenas sin transición, con la naturalidad de la ventana que se abre frente a una mágica naturaleza.

Excelsa y pura poesía cinematográfica. Sin el recurso de aquellas otras situaciones donde lo deductivo se da la mano con la ciencia infusa del psicoanálisis. Poesía creada, en fin. Pero creada autonómicamente con los poderosos elementos del cine. Con la autarquía de su propia belleza.



Cine y *surrealismo*

Pere Gimferrer

No puede hablarse de cine surrealista por dos razones: porque significa invocar un imposible (todo cine es necesariamente realista) o, si se prefiere, porque implica una tautología (todo cine es, por esencia, surrealista).

Bette Davis *eyes*

Ambivalencia o reversibilidad que ilustra el ser contradictorio de todas las artes. A la pregunta muy lógica —¿y por qué tiene el cine que ser realista?— que cabe oponer a todas las modernas corrientes teóricas que, venidas de André Bazin, fundamentan su evolución en la conquista de un realismo ontológico, sólo puede responderse con una muy simple constatación: el cine no puede ser sino realista, porque, aprehendida y transmitida por la cámara, cualquier realidad es ya, y para siempre, la realidad. El realismo es don inseparable de la imagen fotográfica, que infunde a las apariencias el latido inestable de la vida, ordenándolas y fijándolas ante nuestra retina cautivada por su flujo y variaciones rituales. Fascinación en la que la cámara, lejos de orientar nuestra mirada, se orienta ella misma y participa como miembro activo en el ceremonial. Todo arte se compone de signos —como ha formulado Roland Barthes— que requieren nuestra vigilia y reclaman con su centelleo la atención de mente y sentidos. Estos signos vienen aquí de la voz, de las miradas, de los cuerpos, de los ropajes, de los decorados; simultáneos pero divergentes, nos llevan de la mano, rendidos o forcejeantes, hacia sus propios dominios o continentes metafísicos. La armonía nacerá, pues, de la neutralidad, o acuerdo y conjura sensorial entre los signos concurrentes a la fascinación del espectáculo. Pero si en el espectáculo teatral unos signos —decorados, vestuario— permanecen y otros —palabras— varían constantemente (de ahí que los actores destaquen siempre sobre el decorado, ajenos a él, aun sin recurrir a técnicas distanciadoras, del mismo modo que la acción fílmica rodada al aire libre, sin transparencias, seguirá no obstante apareciendo siempre como superpuesta a la acción real) en el espectáculo cinematográfico ningún signo permanece inalterable. Y ello porque no vemos uno, sino veinticuatro fotogramas por segundo, microcosmos sucesivos de la imagen entre cuyas fisuras han pasado ya las lanzas hirientes del tiempo. No se me objete que este tiempo entra también en juego en el espectáculo teatral. En éste, el tiempo es experimentado igualmente por creadores y receptores del espectáculo. El tiempo cinematográfico, por el contrario, se nos aparece ya ahí, consumado, definitivo, irreversible, paralelo al nuestro, pero anterior y perdido sin remedio. Nada más lejos del arte teatral, cuya máxima característica es la inmediata simultaneidad vida-espectáculo, susceptibles siempre de intercambio o alteración de términos.

Mas esta realidad filmada, sustraída a nuestro dominio pero ejerciendo su fascinación sobre nosotros, nos llega aún (se hace ante nosotros, fenomenológicamente) a través de un último

signo, la imagen, que es a la vez signo y símbolo. Signo en sí misma, como tal imagen, en la vibración y remansamiento óptico que llama desde fuera a nuestra conciencia; símbolo, en cuanto vehículo o función encargada de transmitirnos otros signos, pero en ningún caso omnicomprensiva de ellos o totalitaria. Olvidar lo que la imagen tiene de símbolo y comerciar con ella como signo abstracto —ignorando que no sólo es, sino que también representa y restituye— nos conduce a una aberración que ni siquiera tiene el consuelo de ser esteticista: es, pongo por caso, el cine de vanguardia de las postrimerías del mudo, vertiginoso carrusel de imágenes vacías e intercambiables como tarjetones, que ejercían sobre la sensibilidad receptora una seudofascinación equivalente al mecanismo de los reflejos condicionados de Pávlov. Y es de justicia reconocer que no siempre los que han aspirado a un surrealismo cinematográfico han sabido sustraerse a esta tentación de la imagen como signo abstracto que se basta a sí mismo.

Signo, pues, y símbolo que nos transmite otros signos: una liturgia visual se ordena ante y para nosotros y nos encadena a su discurso de pausas, giros y tensiones. Realismo, de una parte, según hemos visto: aquello es necesariamente verdad, fijado para siempre por la cámara para nosotros. Pero surrealismo, sin embargo: esta realidad litúrgica, sensorial, de representaciones y apariencias desplazándose, tiene más que ver con el mundo mental que con el visible, más con la realidad interna que con la externa. Como una estatua de dos rostros, el cine nos enfrenta a la realidad y nos sustrae a ella. Este Adonis bicéfalo no entraba en las panoplias de la habitual mitología artística, y no es extraño que las divinidades menores le hayan vuelto por mucho tiempo las espaldas.

¿Se trunca, pues, la liturgia de lo cinematográfico por la intrusión de elementos llamados a despertar el misterio latente más allá de las cosas? Nada menos cierto: el misterio se integra en esta liturgia y vibra, muere y renace en el frenesí visual de apariencias y destellos ordenándose, fijeza y mutabilidad. Reencontrada la realidad total, en su ambigüedad y sus oscuras latencias vegetales, cada desplazamiento de la cámara absorbe, inhala o exhala la realidad, y el misterio. Una y otro coexisten en el espectáculo total, el cine de Mizoguchi, de Dreyer, de Lang, de Godard, poetas de la apariencia —pues la apariencia es de por sí poética— que a la vez nos llaman y nos alejan de su sortilegio sensorial.

Fragmento de *Cine y literatura*

PICASSO *fotos de cine*

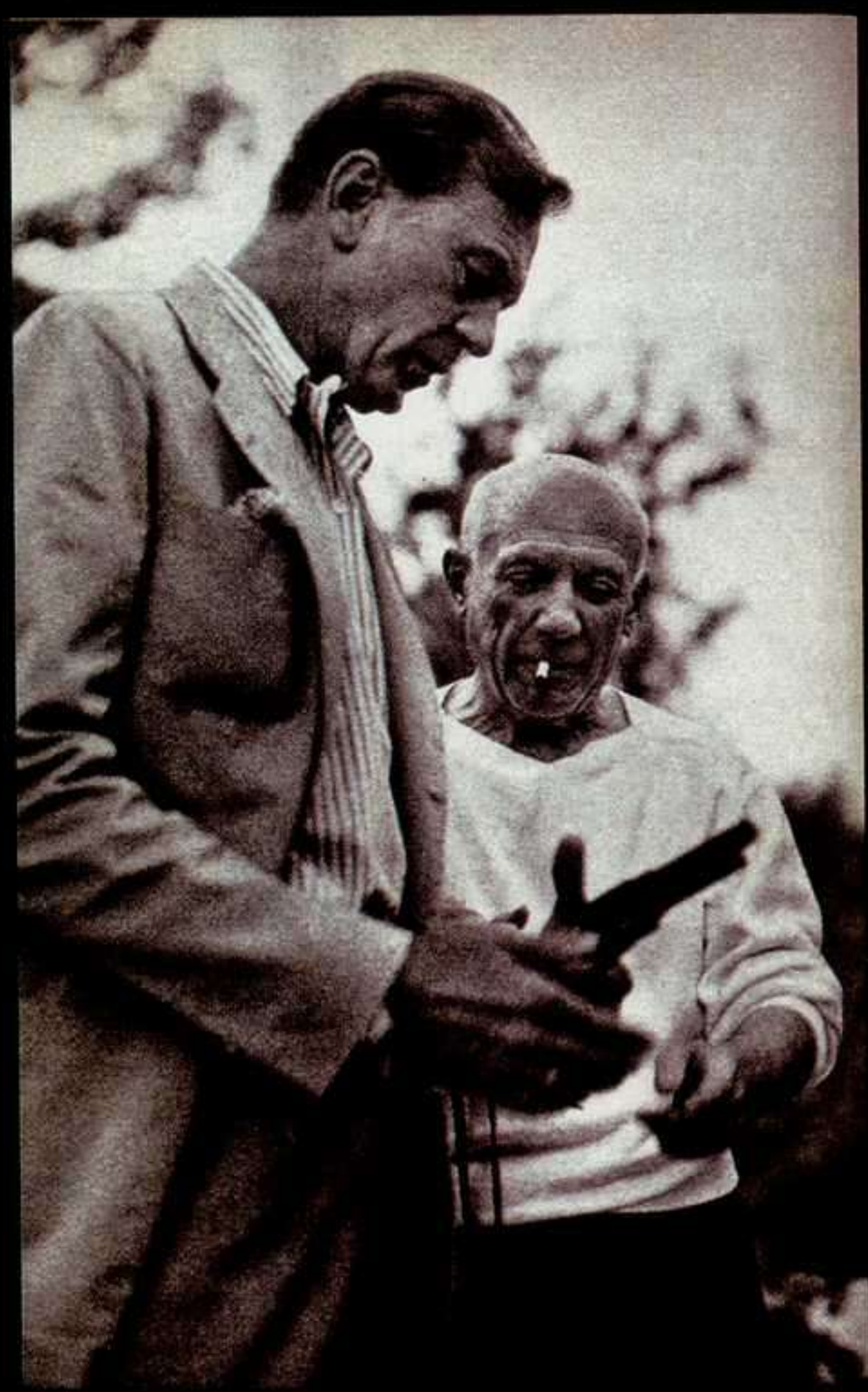
JACQUES PRÉVERT y PABLO PICASSO Escena del film *La Vie commence demain* 1949

Pablo Picasso, 1953

El arte es una mentira que nos permite decir la verdad

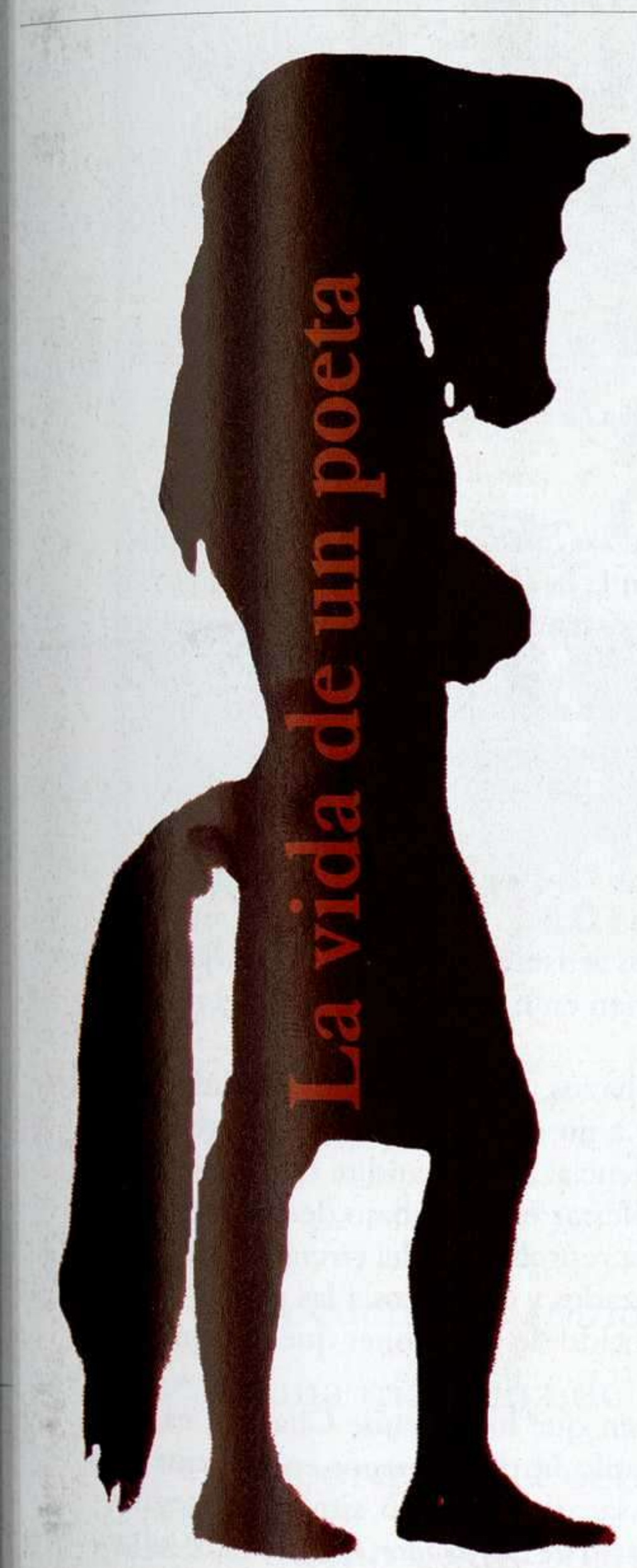
PABLO PICASSO

Le mystère Picasso de Henry-Georges Clouzot 1955



Picasso con Gary Cooper 1955

Picasso con Brigitte Bardot 1957



Jean Cocteau

El arte cinematográfico, como cualquier otro, se presenta bajo dos aspectos. O bien el arte activo, especie de periodismo sublimado cuyo objetivo es prestar servicios de carácter social; o bien este arte oculto, escondido, especie de explosivo retardado que parece, a primera vista, un lujo escandaloso, pero que constituye con el tiempo la figura menos perecedera de las patrias. No es frecuente que esta forma de arte muy secreta y normalmente muy mal recibida por el público se produzca fuera de la sombra; quiero decir fuera de los libros de tiradas restringidas o de los espectáculos de una noche. Por lo que conlleva de ruinoso, de inabordable y por la necesidad que impone de una enorme e inmediata recuperación, el cinematógrafo, arma de los poetas por excelencia, escapa al uso que fatalmente tenía que ser suyo. ¡Ninguna libertad en esta zona de libertad perfecta! Y cuando grandes poetas como Chaplin o Keaton lo adoptan, su única excusa consistirá en excitar la risa. La misma fuerza que gastan, si la gastaran en beneficio del drama y si sus «*gags*», en vez de someterse a lo burlesco, sirviesen a la tragedia, de inmediato la risa del público se volvería feroz y el linchamiento reemplazaría los aplausos.

Cada vez más el cinematógrafo se aleja de la autonomía e intenta confundirse con el teatro, teatro postizo y triste que ya no se beneficia de este esperanto sobrenatural de las imágenes.

Jean Cocteau *La sangre del poeta* 1930

Escenas como las de la vaca o del jefe de orquesta en *La Edad de Oro* de Buñuel se pueden considerar como un acontecimiento muy importante: la aparición del *gag* trágico. No dudo de que una mala risa las acoja; de todas formas existen y nada parará ya el río negro del que son la fuente.

He aquí el verdadero papel del mecenas. El mecenas no debe amparar los buenos negocios sino los negocios malos, ciertos negocios malos, los mejores posibles, los éxitos a largo plazo, las ganancias misteriosas que las pequeñas bolsas o las bolsas áridas no pueden esperar, que son el atributo de los verdaderos ricos, ricos de corazón y de dinero.

El vizconde y la vizcondesa de Noailles nos ofrecen este noble espectáculo. Un gran apellido y una gran fortuna que no pretenden quedarse debajo de los focos de la moda y que se colocan más allá, en la sombra donde trabajan los artistas a quienes aman, a quienes adivinan, a quienes respaldan, y quienes no encontrarían en ninguna otra parte el medio para expresarse libremente.

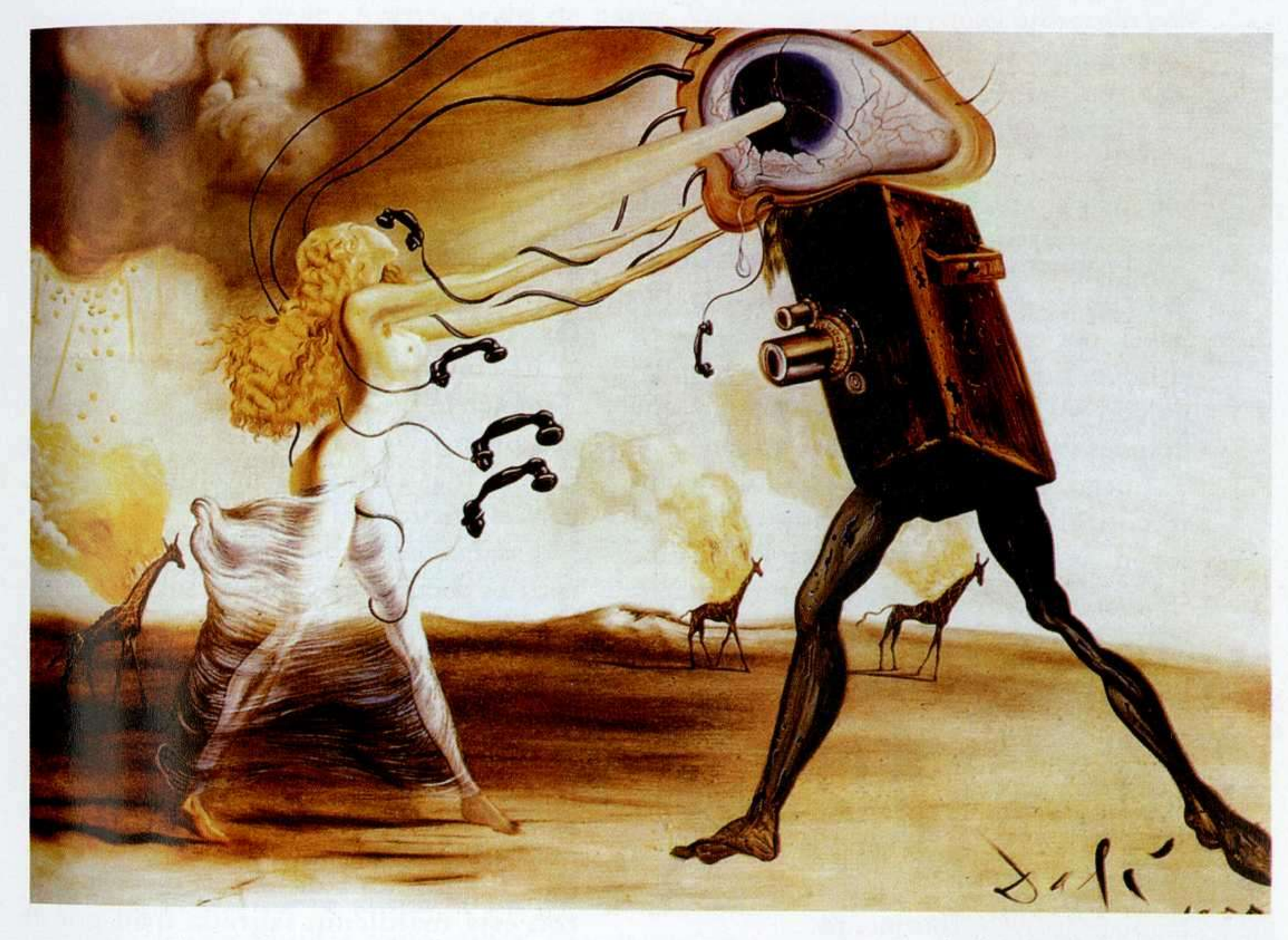
Por eso he aceptado su oferta después de tantos rechazos. A pesar de la amabilidad de las grandes empresas, la cortesía elemental nos obliga a no «*hacerles correr un riesgo*» y a «*trabajar para ellas con prudencia*». Aquí, nada de prudencia. La comandita cierra los ojos, se tapa los oídos y extrema la delicadeza hasta no molestar en el trabajo de estudio. Sea cual sea, la sorpresa será buena, aunque desencadene la reprobación del círculo mundano en medio del que nuestros mecenas, burlados, ridiculizados y expuestos a las peores insolencias, innovarán con mucha calma un papel desconocido de los salones que sólo puede ennoblecerlos.

La vida de un poeta, película sonora en el sentido en que lo entiende Chaplín, es un documental realista de acontecimientos irreales. El estilo importa menos en ella que la anécdota y el estilo de las imágenes permite a cada uno sacarle provecho, simbolizar según su mente, porque Freud tiene razón al decir, en el prefacio de *El Jugador*, que no hace falta que un artista haya pensado en ciertas cosas para que éstas se conviertan después en objeto principal de su obra.

León Felipe

EL CINE *y* EL POETA

Fragmentos



SALVADOR DALÍ *Rapsodia moderna (Las 7 artes)* 1957

«Vosotros veis el cine como
es; yo lo veo como puede ser.»

Un buen cuento es como un poema… Y el cine es una máquina de contar cuentos. Se inventó porque el Poeta dijo un día: Un cuento bueno… un poema hay que contárselo a todos los habitantes del planeta.

El primer cuento del mundo se lo contó la serpiente a Adán y a Eva nada más. No había, por entonces, otros espectadores en el Edén. Fue el cuento aquel de la manzana con sorpresa, inédito entonces, y que después se ha repetido tantas veces.

Luego, el auditorio creció y los cuentos se contaron junto a las hogueras y el fogón... Más tarde, vino maese Pedro y los contó en la plaza pública ante una audiencia municipal y heterogénea. Después, los cómicos itinerarios del carro de Tespis llevaron los cuentos a los corrales de los burgos y los coliseos de las grandes metrópolis...

Pero esto no era bastante todavía.

Un buen cuento debía llegar a todas las latitudes de la Tierra, para que lo oyeran las naciones y los continentes...

Entonces... nace el cine.

Pero he aquí que ahora nadie sabe contar un cuento. ¿O será que ya no hay nada que contar en el mundo?

En realidad, todo está contado ya y no hay más que un cuento. El hombre moderno inventa mil cosas vanas todos los días, pero lo esencial está inventado desde hace muchos siglos. No hay más que un cuento, y lo que el hombre descubre ahora es una nueva manera de contar el mismo viejo cuento que contaron, con otros utensilios, los poetas antiguos.

La verdad es que el tesoro del hombre, todo el triste legado del hombre, es un diamante negro que cada época se complace en engarzarlo sobre una montura diferente... Y esto es lo que inventamos: monturas.

El cine no es más que una montura. También lo fue la epopeya con su mecanismo primitivo, y el teatro religioso y la novela más tarde. La montura cambia, pero el cuento es el mismo.

Este cuento lo contaron siempre los poetas. Los poetas eran gente sin solar; ciegos y mendigos iluminados que apenas ganaban para cubrir sus carnes y que, en el mejor de los casos, salían bien pagados con *un vaso de bon vino*. Oficio de tan mezquina retribución no le buscaban para su provecho los diligentes y ambiciosos que querían enriquecerse con presteza. Los poetas, además, eran hombres malditos por los dioses. Y con esta maldición sagrada iban por el mundo sin que nadie les disputase su vocación demoníaca ni su ración despreciable en la despensa colectiva.

Pero he aquí que ahora, con el nuevo lenguaje del cine, con la nueva montura, contar un cuento parece cosa fácil y puede ser un negocio magnífico... Mercaderes, piratas de la literatura y vendedores de bisutería se apoderan de los antiguos y desdeñados atributos del Poeta, y ellos mismos se ponen a contar el cuento.

Pero el cuento es la piedra sagrada, la piedra angular y fundamental del arte, la piedra preciosa a la que guarda y custodia la montura... El cuento es el poema..., el diamante negro sacado de las entrañas de

la Historia, de las entrañas de la Tierra, de las entrañas del Poeta y que simboliza el llanto cristalizado de la creación...

Dejo esto aquí como preámbulo y voy a comenzar.

El cine es un arte nuevo. Mejor será decir que es un género artístico nuevo. Apenas acaba de nacer. Va a doblar la esquina peligrosa de su infancia. Aun en sus ejemplos más logrados, no es más que una esperanza todavía. Y como todo lo que no ha llegado a su cabo, está sujeto a contingencias... A la acción de fuerzas favorables y adversas.

Para denunciar estas fuerzas, condenar las que tiendan a aniquilarle y fomentar las que le fortifican y ennoblecen, debe trabajar sobre él la crítica, como trabaja sobre cualquier organismo que comienza a caminar por la superficie de la Tierra: paternal y didáctica..., a veces agria y dolorosamente... Y más vale una crítica dura que una falta de crítica. Siempre hay que podar. Y el buen labrador sabe que es necesario acudir muchas veces a medidas drásticas para destruir al parásito y al gusano que amenazan la cosecha.

...

Todos los grandes temas de las mitologías y de los libros sagrados que recogió el teatro y a los que dio forma de poemas y de tragedias, se acomodarán a la clave del cine; la palabra se hará más sentenciosa y más precisa; la imagen plástica y las escenas vivas sustituirán al relato; y la luz de la cámara, al caer sobre los versos diamantinos que se salven de los grandes poemas antiguos, les hará brillar como nunca, con un resplandor de milagro y santidad.

No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya. Descifrad y explicad las clásicas. Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla.

El cine está en espera de los grandes cuentos clásicos, los cuales pienso, a veces, que se han escrito para este encuentro milagroso con la luz de la pantalla. Ahí está muerto el Edipo de Sófocles, porque no cabe ya en los escenarios apolillados que levantó la trompetería del siglo XIX. El Edipo, los dos Edipos, *los Tres Edipos*, con la interpretación psicológica de los poetas modernos, los ha de recoger un día el cine para dar a conocer a todos su misterio.

Donde se reúna el pueblo ha de acudir el Poeta. Y jamás ningún Poeta ha tenido ocasión, como hoy, de que su mensaje pueda ganar al mismo tiempo a todos los hombres de la Tierra. Que los tenores anacrónicos, coronados de laurel, se queden con el proscenio polvoriento de los viejos coliseos, y los sombríos predicadores tonsurados con el púlpito de las catedrales.

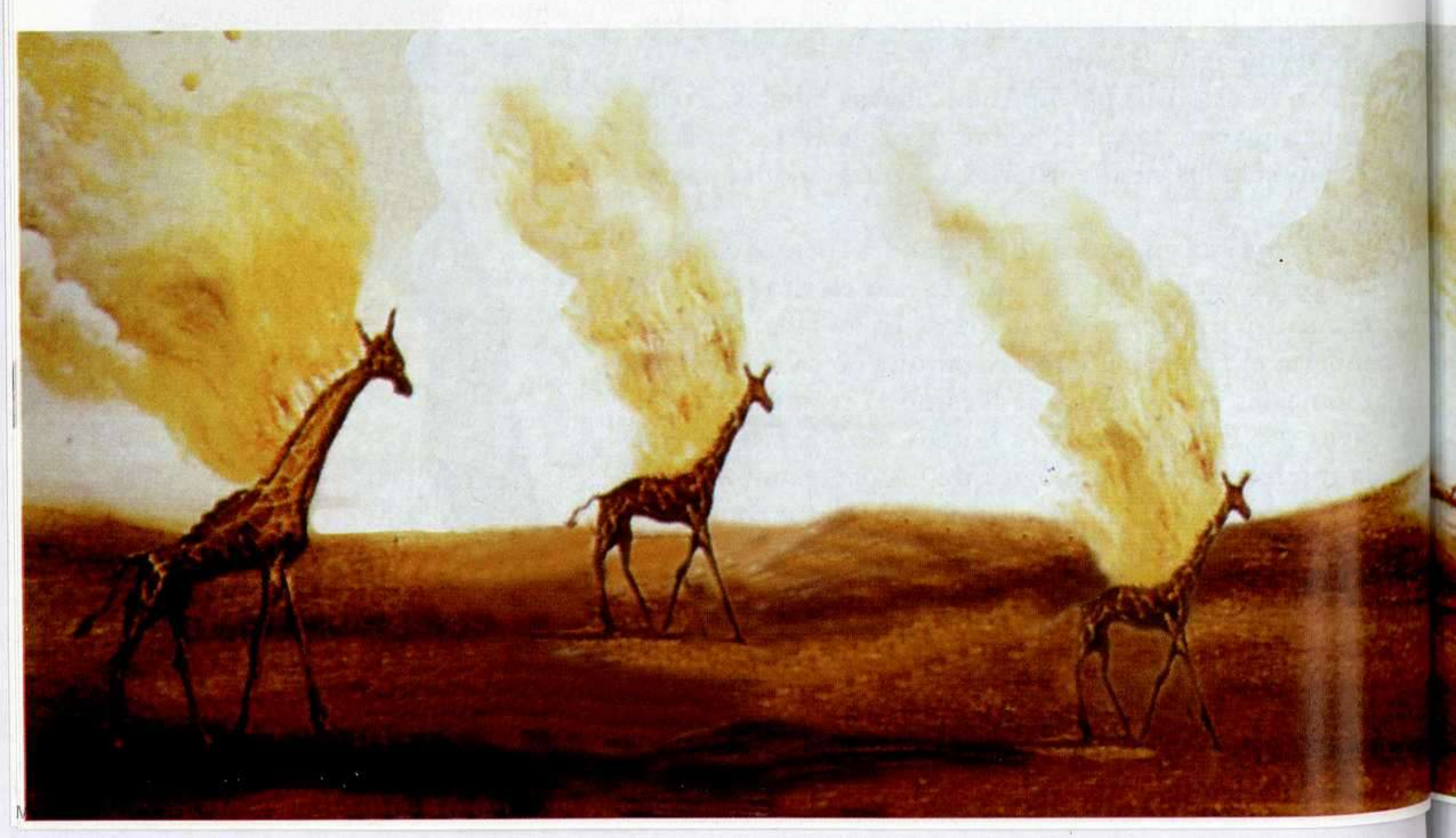
¡Dadle al Poeta la pantalla! Obligadle a que la recoja, la levante del cieno y la dignifique, que es suya. Aunque él no lo quiera.

El cine nació como un juguete. Lo que tiene de estampa, de calcomanía, de teatro guiñol,

de sombras chinescas y de caja de música, le ganó la curiosidad infantil y despertó hasta en los hombres más huraños sus inocentes reservas escondidas; pero lo que tiene de cámara oscura, en la que entra y se aísla la persona, fue lo que le conquistó más prosélitos. Siendo un espectáculo de grandes masas, es el más individual, porque cada espectador queda solo y solitario en la sala oscura, sin conexión con la totalidad ni con el vecino más inmediato. Como allí nadie se ve, no se crea esa atmósfera aglutinante que liga los sentimientos y forma la conciencia colectiva. El espectador del cine es más puro que el del teatro y que el del circo, y más que el devoto de las iglesias; está más despegado del asiento y más dispuesto al rapto. En la sombra y solo, se ofrece dócil al éxtasis como el místico en la noche oscura de su entrega. Llora, ríe y se estremece como un ingenuo fantasma abandonado. Creo que el hombre nunca se ha entregado más y ha dejado tan sueltos los hilos y los resortes de la voluntad, de la conciencia y del pudor, y que nunca se ha ofrecido tan abiertamente a la admiración y a la sorpresa. Solo y en tinieblas, se ha atrevido a poner su corazón en el regazo para que hagan con él lo que quieran. (¡Y el poeta allá lejos, en su torre!)

• • •

Se acaba una época, se cierra un ciclo históricamente en la vida del cine. Esto es lo que origina la gran crisis actual. Aquí, en Hollywood y en todas partes. El cine va a pasar de la infancia a la mocedad. Ya ha aprendido a moverse, a expresarse, a hablar. Ya está preparado para decir algo. Hasta ahora no ha hecho más que manifestar su fantasmagoría. Su primera época, ésa que termina ahora, fue la época de la técnica, en que la linterna mágica y dinámica por sí sola era ya un espectáculo. Fue el momento en que todo el énfasis se puso en el invento, en el aparato maravilloso. El primer espectador del cine se satisfizo con el milagro aparente de ver mover las figuras y, embobado, se dejó asombrar por los trucos y la prestidigitación luminosa de la cámara. Fue el momento en que la máquina necesitaba pretextos para mostrar la maravilla de su mecanismo. El arte le ofreció entonces todo el repertorio tradicional de sus fábulas y algo de una menguada invención. El arte, hasta el viejo arte clásico, se sometió a la técnica cinemática que acababa de nacer. La misma poesía se le entregó. Pero todo cayó en manos de patanes y usureros. Sin



embargo, en donde hubo poesía, un poco de poesía, el milagro aparente de la cámara se hizo milagro divino y verdadero. Por su genuina calidad poética, de esa época se salvan tan sólo los cuentos infantiles y mágicos de Walt Disney y la pirueta lírica y angélica de Chaplin.

Ahora tiene que cambiar todo. Y todo tendrá que hacerse al revés de como se ha hecho hasta aquí. Ahora, el cine, la máquina, entrará al servicio del arte y de la Poesía. Ha llegado el momento en que la pantalla se ponga humildemente de rodillas ante el mensaje de los nuevos poetas.

Los camarógrafos y los directores técnicos se echarán las manos a la cabeza al leer esto y comenzarán a blasfemar. Ya conozco su léxico y no me detengo.

Dejando a un lado el cine didáctico informativo y documental, diré que en el campo estético una película, una gran película, debe estar hecha lo mismo que un poema. Una gran tragedia y una gran novela son poemas nada más. Y así debe ser un gran film. El poema cambia de clave tan sólo. Y el cine no es más que una nueva clave adonde pueden trasladarse los poemas. Esta clave tiene un ritmo más ligero, ya lo sé, y una preceptiva con exigencias peculiares... Pero esa preceptiva el Poeta puede aprenderla en media hora. Porque el poema, en el teatro, en la novela y en el cine, sigue rigiéndose por las mismas leyes viejas y eternas de Aristóteles. Esto es lo que se ha olvidado; probablemente, lo que la mayoría de los directores no ha sabido nunca. Por eso hablan tan petulantemente de la *continuity* y del *suspense* como si fuesen cualidades nuevas y privativas del cine. Toda obra de arte, lo mismo que el cine, tiene una línea temática que se mueve orgánicamente mediante una lógica poética, que es la continuidad, la cual debe ir cargada de emoción hasta el rapto..., que es el *suspense*, el nudo, el nudo en la garganta, el cual hay que deshacer sin azúcar y sin anestesia.

El que sabe hacer esto, para lo cual se necesita, además de disciplina, vocación y gracia teológica, es el Poeta; y ni el

fotógrafo, ni el director técnico, ni el carpintero podrán entrar jamás en el reino de la poesía si los dioses no les abren la puerta. ¿Entienden ustedes? ¿Saben ustedes lo que quiere decir esto? Que el cine, hasta ahora, ha vivido desenfocado, que ha puesto el énfasis sobre la técnica y ha tomado en *close-up* lo que debe estar en el fondo... que todo su edificio se ha organizado alrededor de un núcleo incompetente y secundario. Que el personaje creador es el Poeta y que todos los demás no son más que elementos cooperadores que le ayudan a organizar su creación, lo mismo el tramoyista que el actor, que el utilero, que el electricista, que el director técnico y que el fotógrafo.

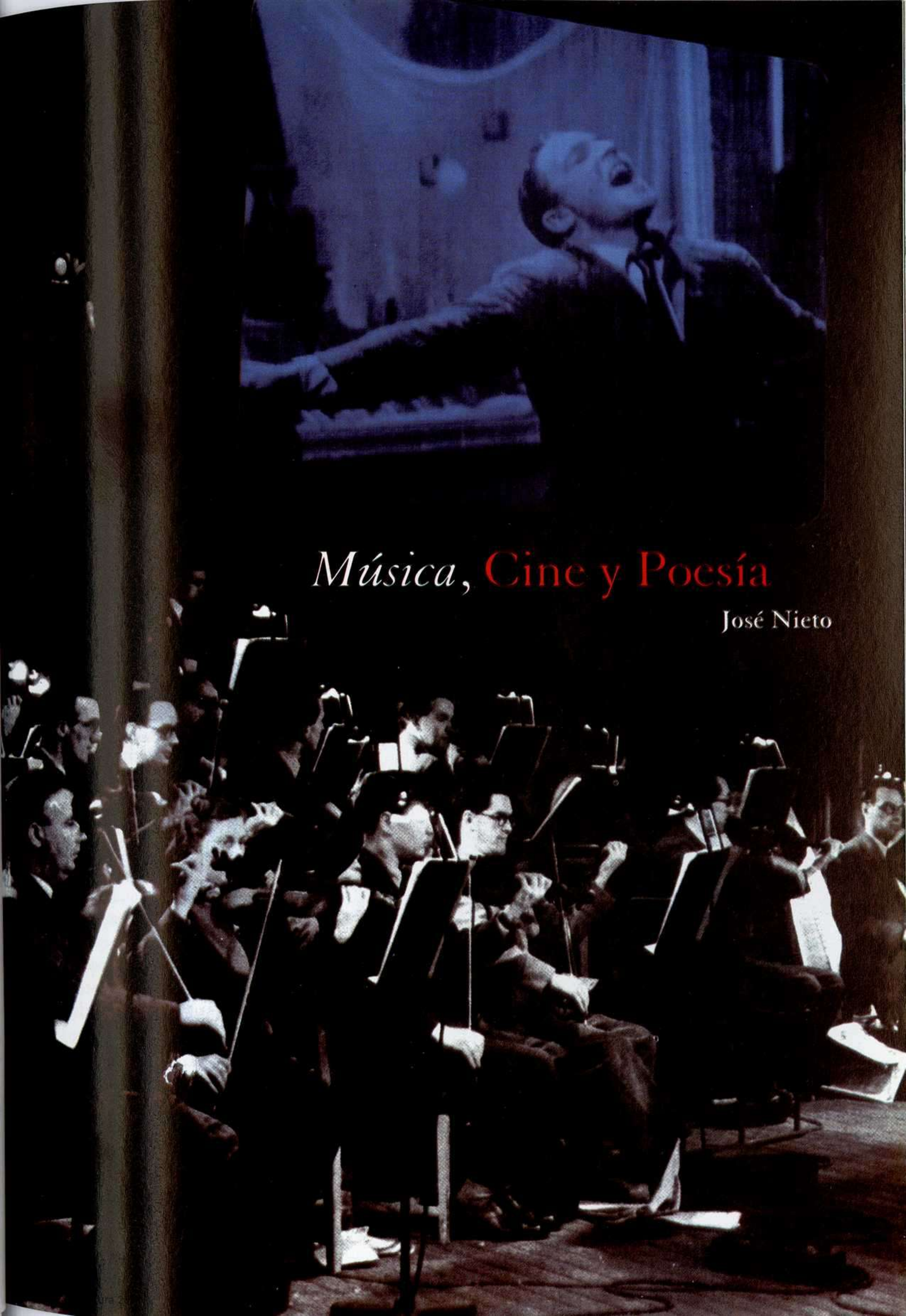
El Poeta es el verdadero responsable, como el pintor es el responsable del cuadro. El Poeta sabe lo que quiere, y debe saber decir lo que quiere. Todo ha de ir acotado en el poema; primero poéticamente, después técnicamente, científicamente (aquí entra el director técnico), y no es necesario que el Poeta invada los laboratorios y los estudios. Le bastará con ver las pruebas, que son los *rushes*, y corregirlos como se corrigen las pruebas de un libro.

Y el poema es sagrado e intangible. Y nadie debe modificarlo más que el Poeta, en caso de necesidad.

El poema no puede ser juguete de productores, de directores, de fotógrafos y carpinteros. Si no se acomoda a las dimensiones de la pantalla, el Poeta buscará la manera de acomodarlo. El carpintero es capaz de cortar «Las Meninas» para embutirlas en un cuadro de cornucopia, porque para él el cuadro se ha hecho para el marco... Que el carpintero clave y cepille lo que se le encomiende, que ése es su oficio. Y que cada cual se siente en su silla.

Repito que un buen film debe ser un poema. Y un poema tiene la misma unidad, el mismo equilibrio y la misma armonía que esa catedral gótica que un arquitecto lírico fue levantando rítmicamente desde la cruz de la base hasta la cruz de la torre... y ningún albañil se atrevió nunca ni a añadirle una piedra ni a suprimir un contrafuerte... Pero vivimos en una época en que los albañiles se han sentado en la silla de los arquitectos y de los poetas.

Yo acepto la coordinación de todos los esfuerzos. Pero hay un trabajo inicial preliminar, el del Poeta, que no puede surgir de la coordinación de las voluntades del grupo o del equipo, porque todo poema arranca de una experiencia personal y nace de una angustia específica y subjetiva. Eso de hacer un poema entre varios señores reunidos en una mesa redonda como los consejeros de un banco es algo tan grotesco como norteamericano. En tribu, o al alimón, no se han construido nunca más que comedietas.



Música, Cine y Poesía

José Nieto

Hace algún tiempo, conversando sobre cine con un amigo, concretamente después de una proyección de «Blow Up» de Michelangelo Antonioni, surgió la idea de que las películas, igual que los libros, deberían llevar una indicación de a qué género pertenecían. No se refería mi amigo a lo que consideramos géneros cinematográficos (western, comedia, cine negro, etc.) ya que éste suele quedar muy claro en la publicidad del film. Hablábamos, más bien, de la asociación con géneros literarios que dejasen claro al espectador si iba a ver una «película-novela», una «película-ensayo», una «película-cómic» o una «película-cuento».

El espectador que espera ver una película que supone que será una narración, más o menos compleja, se encuentra desorientado cuando, después de veinte o treinta minutos de proyección las claves de la narrativa no aparecen por ningún lado. Sin embargo, sostenía mi amigo, sólo con saber de antemano que lo que vamos a ver no es una narración sino un ensayo (sobre la realidad en el caso de «Blow Up») no tendríamos un pre-juicio equivocado sobre lo que vamos a ver sino las claves necesarias para el disfrute de la película.

Comienzo estas líneas con esta reflexión porque en la enumeración de géneros literarios que iban apareciendo al otro lado del guión después de «película» a nadie se nos ocurrió incluir «poesía»: «Película-poesía»; simplemente, no.

En su libro *El cine y la música* Theodor Adorno y Hanns Eisler, al referirse a la inadecuación de las formas musicales tradicionales con el cine, señalan como el elemento más importante de esta inadecuación «...el carácter de prosa que tiene el cine, que está en completa contradicción con las repeticiones y las relaciones musicales de simetría» y más adelante «No se puede representar musicalmente el carácter de prosa del cine...»

Es evidente que estas afirmaciones se refieren a lo que consideramos forma poética, es decir, la escritura en versos organizados según una métrica más o menos tradicional, más o menos estricta. Es, precisamente, esta manera de organizar un texto la que tiene una correspondencia con las formas musicales tradicionales a las que Eisler y Adorno se refieren como incompatibles con la prosa.

Pero si consultamos en el diccionario la palabra «poesía», veremos que solo en la cuarta acepción se hace referencia a la forma: «Poema, composición en verso».

La primera dice: «manifestación de la belleza o del sentido estético por medio de la palabra, en verso o en prosa» y la sexta, que es la que nos interesa: «Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza por medio del lenguaje».

Tanto en esta acepción como en la primera estamos hablando de contenido poético, no de forma y, además, en la sexta acepción ya no se habla de la palabra como medio de expresión sino que ese sentimiento hondo de belleza se expresa «Por medio del lenguaje», punto. Del lenguaje en sentido amplio, es decir de cualquier lenguaje.

Por lo tanto, salvo en casos contados de cine experimental, sería difícil hablar de «cine-poesía». Sin embargo el contenido poético de una película es posible, pertenezca ésta a un género o a otro. Y este contenido poético se conseguirá mediante una determinada forma de utilizar el lenguaje, en este caso el cinematográfico.

Desde mi punto de vista, en el lenguaje cinematográfico hay tres elementos fundamentales para expresar el contenido poético: El movimiento de la cámara, el montaje y la música. No la palabra cuyo tratamiento poético siempre estará al borde de caer en la pedantería

y en lo pretencioso.

El montaje y, sobre todo la cámara en movimiento pueden infundir en la prosa cinematográfica un ritmo poético, un «tempo» musical, capaz de crear en las imágenes relaciones y sugerencias que modifiquen el sentido de las palabras añadiéndoles un contenido extra, una segunda dimensión, es decir, conseguir, como propone Vicente Aleixandre, que «Las palabras trastornen su consuetudinario sentido».

El otro elemento que mencionábamos es la música. La música es parte consustancial del lenguaje cinematográfico porque siempre lo ha sido de, lo que pudiéramos llamar, la narrativa teatral, es decir de la forma de contar historias mediante la palabra hablada o de representarlas mediante lenguajes gestuales, rituales o coreográficos.

Los más ancestrales ritos religiosos incluían ya alguna forma elemental de música, quizás un simple ritmo que, con su gran capacidad hipnótica, ayudase a centrar la atención del espectador/participante en el actor/oficiante.

Dando un gran salto en el tiempo nos encontramos con las primeras manifestaciones teatrales, tal y como hoy las entendemos y de las que ya sí tenemos datos más precisos. No tenemos un conocimiento exacto de cómo era la música en la antigua Grecia, mejor dicho, de cómo sonaba exactamente, pero sí sabemos el papel que ésta desempeñaba en la vida cultural de la época. Entre otras actividades de la vida cotidiana la música formaba parte de las representaciones dramáticas, no sólo como un elemento imprescindible, sino como parte esencial de ellas. Se ha escrito que Sófocles, Esquilo y Eurípides pensaban sus obras, no «con» música, sino «en» música. Aristófanes criticaba en *Las ranas* la música de Eurípides, por considerarla demasiado refinada en comparación con la más ligera y popular de sus comedias. De hecho, de los diez documentos con fragmentos musicales escritos que se conservan de la época, los dos más antiguos (siglos II y I a.c.) pertenecen a fragmentos de música teatral.

Ahí tenemos, pues, la música en una doble función: Por un lado formando parte de la estructura narrativa teatral, es decir, aportando estructura musical a la misma, y por el otro como elemento capaz de crear en

JOSEPH CORNELL *Penny Arcade, retrato de Lauren Bacall* 1945-1946

el espectador sentimientos profundos perfectamente descritos por Aristóteles en su teoría de la catarsis.

Define el filósofo la catarsis como un método psicoterapéutico en el que la música excita, en el alma enferma, sentimientos violentos que provocan una crisis que favorece su retorno al estado normal. Añade que la música no actúa sobre la voluntad, por lo que se puede deducir que lo hace desencadenando en el individuo una especie de descarga o descompresión, produciendo en él un movimiento hacia fuera (*e-moción*). Y ya tenemos ahí, lo que para mí, constituye la clave del contenido poético: La emoción. Y pienso que la emoción no sólo debe ser el fin de una obra poética (eso es plausible, en todo caso, en la poesía lírica) sino que debe ser el camino hacia la reflexión.

Creo que deberíamos plantearnos si en muchos casos (en demasiados, creo yo) los creadores están estableciendo una especie de antinomia entre lo emocional y lo intelectual. Si esto es así estaríamos creando una barrera infranqueable entre el autor y el receptor como la que se ha producido en el campo de la llamada música «seria» (horrible nombre) de los dos últimos tercios del siglo pasado.

Con la aparición del cristianismo la filosofía musical de la cultura helénica irá decayendo hasta ser sustituída por los criterios ya no éticos sino simplemente estéticos de los papas que son los que van a dictar las normas de utilización de la música: La mas importante de la compuesta en esta época será la destinada a los «Dramas litúrgicos» y a los «Misterios» cristianos, tan característicos de toda la Edad Media, así como para misas y todo tipo de rituales religiosos. Como vemos, se trata en todos los casos de música asociada a diferentes formas de representación dramática.

Sólo a finales del siglo XVI, la música escénica recobra parte del contenido ético que había perdido con la decadencia del helenismo, retomando con ello una buena parte de las funciones que cumplía en la época de los grandes trágicos. No es casualidad que esto ocurra con la aparición de lo que iba

PETER BLAKE *El muro del amor*, 1961

a ser el acontecimiento teatral más importante desde su esplendor en la antigua Grecia, más de veinte siglos atrás. Nos estamos refiriendo a la aparición de William Shakespeare, del que transcribimos un pequeño fragmento de *El Mercader de Venecia* como expresión de su idea sobre el contenido ético y mágico de la música: «El hombre que no lleva la música en sí mismo y que es insensible a la dulce armonía de los acordes, cae fácilmente en la traición, en el robo y en la perfidia.

La agitación de sus sentidos es oscura como la noche, sus pensamientos son sombríos como el Averno.

¡Desconfía de quien así sea! ¡Escucha la música!».

En realidad coincide con Aristóteles que entiende que la persona insensible a la música no puede experimentar catarsis alguna y por lo tanto no es posible despertar en él ninguna emoción.

Con todo, el antecedente inmediato de la música como parte consustancial del lenguaje cinematográfico lo encontramos en un género teatral muy en boga en Inglaterra a finales del siglo XIX y principios del XX: Un melodrama hablado, en el que una orquesta, colocada en el foso o detrás del escenario, creaba el clima adecuado para cada escena y sobre el cual los actores interpretaban sus personajes.

No parece que se conserven partituras de la música de este tipo de obras, pero sí existen sobre ellas los suficientes testimonios y descripciones como para saber que la música de cine hasta bien entrados los años 40 era conceptualmente idéntica a la de este tipo de melodramas con música. Recordemos que el cine nace como espectáculo, precisamente, cuando estas representaciones teatrales están muy extendidas, ya no sólo en Inglaterra, sino también en los Estados Unidos. Por lo tanto, es lógico que se trasladen al cine, nuevo medio de contar historias, el lenguaje y los recursos dramáticos habituales en el teatro de aquel momento.

Esta larga trayectoria de la música asociada a la representación de historias es la que hace que el espectador de cine la acepte de forma natural, como parte

inseparable del nuevo lenguaje y no como un elemento extraño o añadido.

Pero además, mientras que la percepción visual se produce de forma consciente y dependiendo de la voluntad (podemos dejar de ver cerrando los ojos), la percepción auditiva se produce de forma mucho más inconsciente e, incluso, de manera subliminal. De hecho a pesar de que, en muchos casos, más del 60% de la información y de las sensaciones que recibimos en una sala de cine están en el contenido sonoro del film, seguimos diciendo que hemos «visto» tal o cual película.

Siguiendo la idea de que el poeta debe utilizar el lenguaje dando a las palabras un sentido distinto al que brindan de entrada, como aconsejaba Raymond Roussel, nos encontramos que, igual que la cámara puede dar un sentido distinto, profundo y poético a la palabra hablada, la música puede hacer lo mismo no solo con ella sino también con la propia imagen.

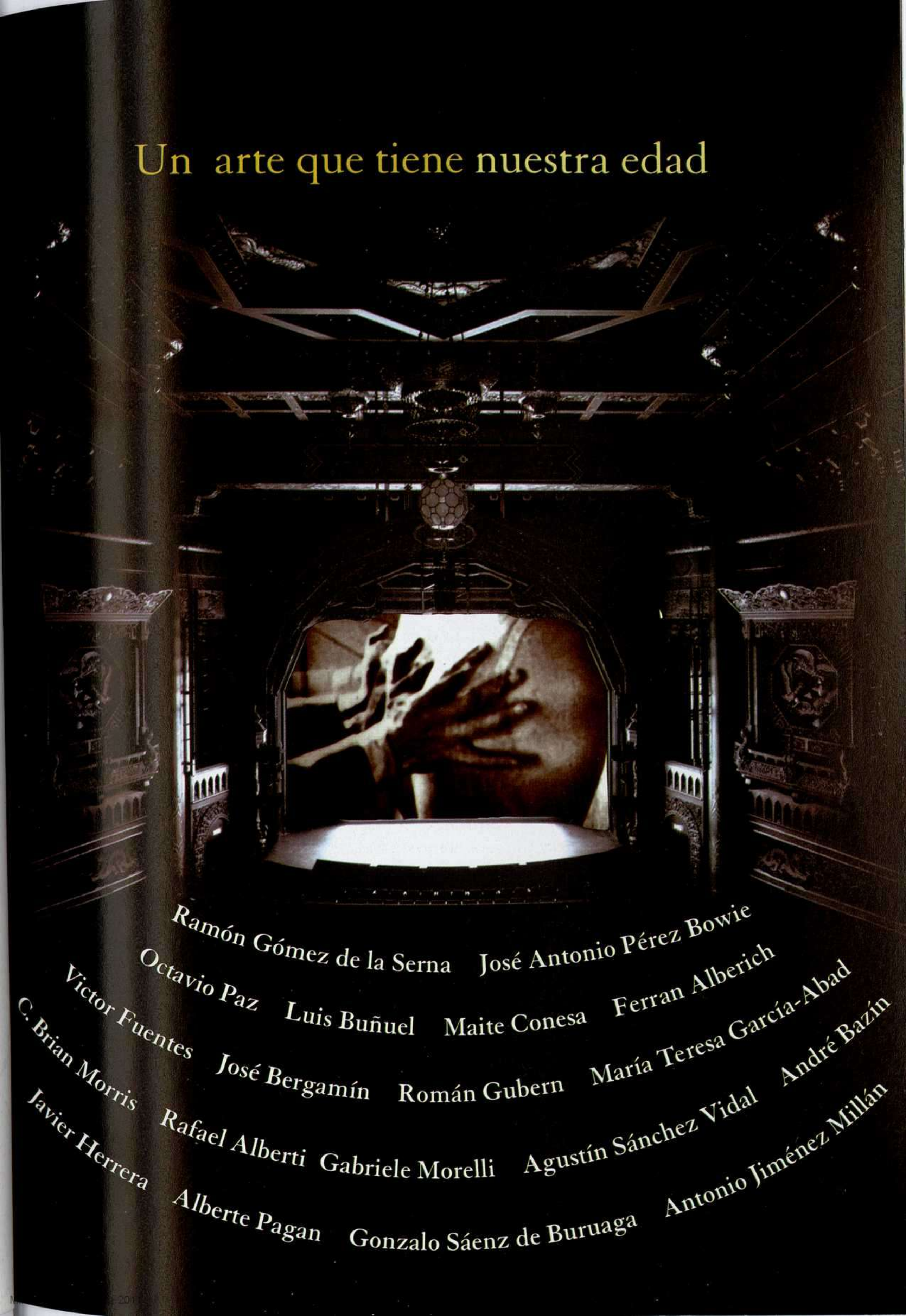
Desde el punto de vista formal coincido con Adorno y Eisler en que las formas musicales tradicionales, con sus estrofas, repeticiones y simetrías equivalentes a la métrica poética, son incompatibles con el carácter de prosa del discurso cinematográfico narrativo.

Pero ellos dan por sentado que las nuevas formas musicales, mucho más libres, se adaptan mejor al cine al prescindir de ese desarrollo tradicional próximo a la estructura de la poesía; esto parece llevar implícito que sólo contemplan, como elemento de comparación, las formas poéticas sujetas a la métrica tradicional.

Es cierto que es difícil conseguir un desarrollo con cierto grado de densidad en los fragmentos, a veces demasiado breves, que componen la música de una película, pero, desde mi punto de vista en parte discrepante con las afirmaciones de Eisler y Adorno, el conjunto de esos fragmentos, contemplados y tratados como un todo estableciendo vínculos entre ellos, sí pueden tener la forma de un gran desarrollo. En él, elementos como repeticiones y transformaciones temáticas, relaciones de ritmos y de texturas armónicas e instrumentales pueden aportar al film una cierta estructura poética no cercana a la métrica tradicional pero sí muy próxima a las formas más libres de la poesía contemporánea.

Podríamos concluir que la música, junto a la cámara, quizás no puedan aportar lo suficiente como para colocar una narración cinematográfica tras la etiqueta «película-poesía». Sin embargo sí pueden dotarla de un alto grado de contenido poético que produzca ese sentimiento hondo de belleza que conduce al espectador hacia la reflexión a través de las emociones. Y esto es, en definitiva, la poesía.

Un arte que tiene nuestra edad



Ramón Gómez de la Serna José Antonio Pérez Bowie
Octavio Paz Luis Buñuel Maite Conesa Ferran Alberich
Victor Fuentes José Bergamín Román Gubern María Teresa García-Abad
C. Brian Morris Rafael Alberti Gabriele Morelli Agustín Sánchez Vidal André Bazín
Javier Herrera Alberte Pagan Gonzalo Sáenz de Buruaga Antonio Jiménez Millán

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

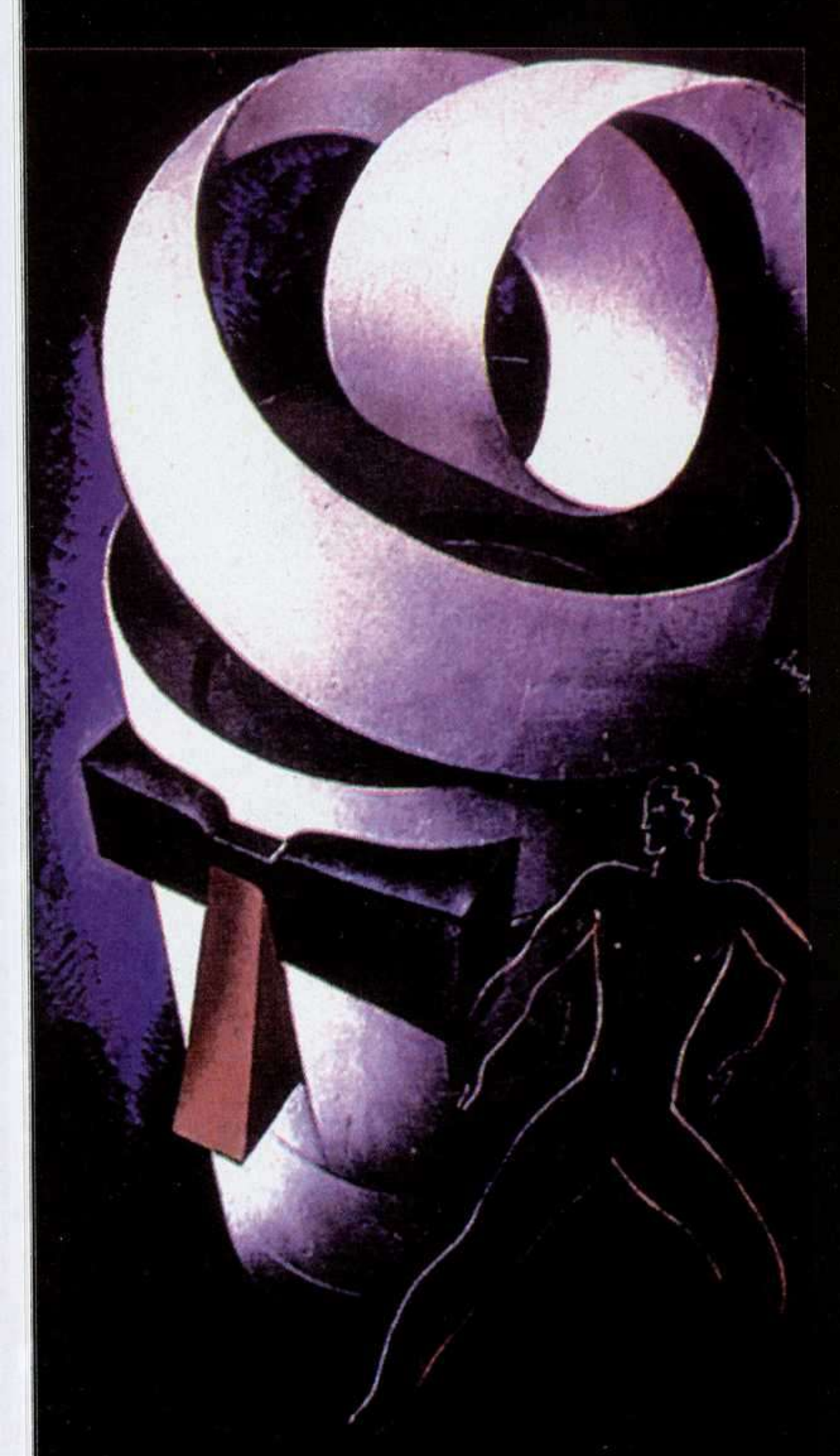
Ramón Gómez de la Serna

(de Palpitaciones cinelandesas, Litoral 1926)

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

El Cine poético
COMO OPCIÓN VANGUARDISTA EN ESPAÑA

José Antonio Pérez Bowie



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

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

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

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

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

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

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

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

[2] Ibid., p. 225.

[3] Ibid., p. 209.

brado en luces y sombras, distribución y peso de las masas»[3].

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

1. El rechazo de la mímesis naturalista

Antes de detenernos en esos testimonios más radicales, vamos a comprobar como la desilusión ante los rumbos que, atento exclusivamente a imperativos económicos, seguía el cine afecta a intelectuales menos jóvenes o situados en posiciones de mayor moderación. Y en todas las reflexiones de éstos aparece formulada, de modo más o menos explícito, la propuesta de un cine «poético», más cercano al ámbito de la lírica que al de la narrativa o del teatro, cuyos modelos lastraban el libre desarrollo de sus posibilidades expresivas. Tales propuestas, de un considerable grado de heterogeneidad, suelen coincidir en que el desarrollo del cine como arte autónomo implica el abandono de toda pretensión realismo a favor del desarrollo de su capacidad para la creación de universos mágicos e inverosímiles, terreno en el que no lo superarían otras artes; aunque esta opción no implique necesariamente una condena explícita de las servidumbres naturalistas del cine, ya que son muchos los que reconocen el grado de perfección que alcanza su mímesis.

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

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

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

4 «El cinematógrafo. II: Su independencia artística» , *El Cine*, nº 644, 14.8.1924 (se reproduce un trabajo aparecido en el diario *El Sol*, aunque sin citar fecha).

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

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

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

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

6 «El molino de imágenes», *ABC*, 3.4.1935.

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

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

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

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

únicamente «el encanto de leer con el único propósito de tomar placer», objetivo imposible desde que se inventó la «novela trascendente». El cine «hace posible la vuelta a las novelas de aventuras», le permite «verlas». Pues el cine, afirma «es la cosa que más se aproxima al arte puro, desde que suprime la materialidad del lenguaje y deja la narración entregada a ella misma, obrando por ella misma, suelta, libre y poderosa, sin el fardo del lenguaje, o sea, sin lo peor (discúlpenme el sacrilegio) de la literatura imaginativa: la palabra escrita». Distingue, no obstante, entre este cine de evasión y el «cinema de gran aliento», con el que «ni la literatura, ni la pintura pueden llegar a la representación de formas, misterios expresivos, alucinaciones e imágenes superreales como la película, en efecto, lo logra»; y añade que, «en este sentido (...), el cine realiza en el mundo de la realidad lo que la música intenta en el mundo de la abstracción»[9].

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

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

[9] Respuesta a la encuesta «¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted de cinema?», en *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1.10.1928)

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

2. Realidad poética frente a realidad en bruto

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

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

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

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

[12] Ibid., p. 38.

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

Termina señalando cómo esa sugestión capaz de producir la ruptura de las amarras que atan al espectador «al firme de lo real, demasiado real» dependerá de la medida en que los responsables del nuevo arte sean capaces de desarrollar el potencial imaginativo que posee, en lugar de emplearse, como está sucediendo en ese momento, «en la reproducción de la vida vulgar, fabricando argumentos para la pantalla, como pudieran fabricarse para la novela o el teatro». El peso del factor económico en la industria del cine hace que ese ideal resulte todavía algo lejano, como apunta en las frases finales del ensayo, pero una vez conseguido consagrará al cine como arte total[15].

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

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

[13] Ibid., p 42.
[14] Ibid., pp. 44-45.
[15] Ibid., p.. 46.
[16] «Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)», *Revista de Occidente*, VIII, 1925, pp. 202-227; cit. en p. 209.
[17] Ibid., p. 210.
[18] Ibid., pp. 215-216.
[19] Más adelante afirmará como conclusión de sus reflexiones: «Entonces, ¿cómo el cine puede ser un arte, es decir, un modo de desrealización? Una de esas coincidencias milagrosas que sólo ocurren en el arte (...)

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

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

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

De igual modo, en un comentario al respecto de *Vampiro*, de Dreyer, vuelve a ponerse de manifiesto la importancia que para Jarnés tiene el ritmo como base de la poeticidad; subraya allí la presencia de «estribillos técnicos» sobre los que se sustenta el ritmo de la película (por ejemplo, el de las puertas cerradas que se entreabren lentamente), aunque señalando que éstos «se repiten con una abrumadora insistencia». Por ello, advierte que, aunque no puede reprocharse que *Vampiro*, «como cualquier buena sinfonía de sombras o de luces, repite sus *temas*», si debe exigirse «ciertos cambios de tonalidad, esos verdugos de la monotonía que suelen ser los mejores amigos de todo buen orquestador»[23].

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

---

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

[20] Ibid., pp. 216-217.

[21] Ibid., p. 220.

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

[23] Ibid., pp. 124-125.

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

3. El sonido como factor antipoético

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

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

[24] Ibid. pp. 114-115.

[25] «El problema del ritmo», en *Nosotros*, nº 3, 15.5.1928. Reproducido en *Tres cómicos del cine*, Madrid, Castellote, 1974, pp. 83-84. En la

ANTONI CLAVÉ **Arte gráfico para *King Kong*, 1934**

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

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

---

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

[26] Respuesta a «Una encuesta sobre el cine sonoro», *La Gaceta Literaria* nº 69, 1.11. 1929.

el cual consiste para Espina «en lo visual solo, sin erosión alguna palabrera de su pristinez abstracta»[27].

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

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

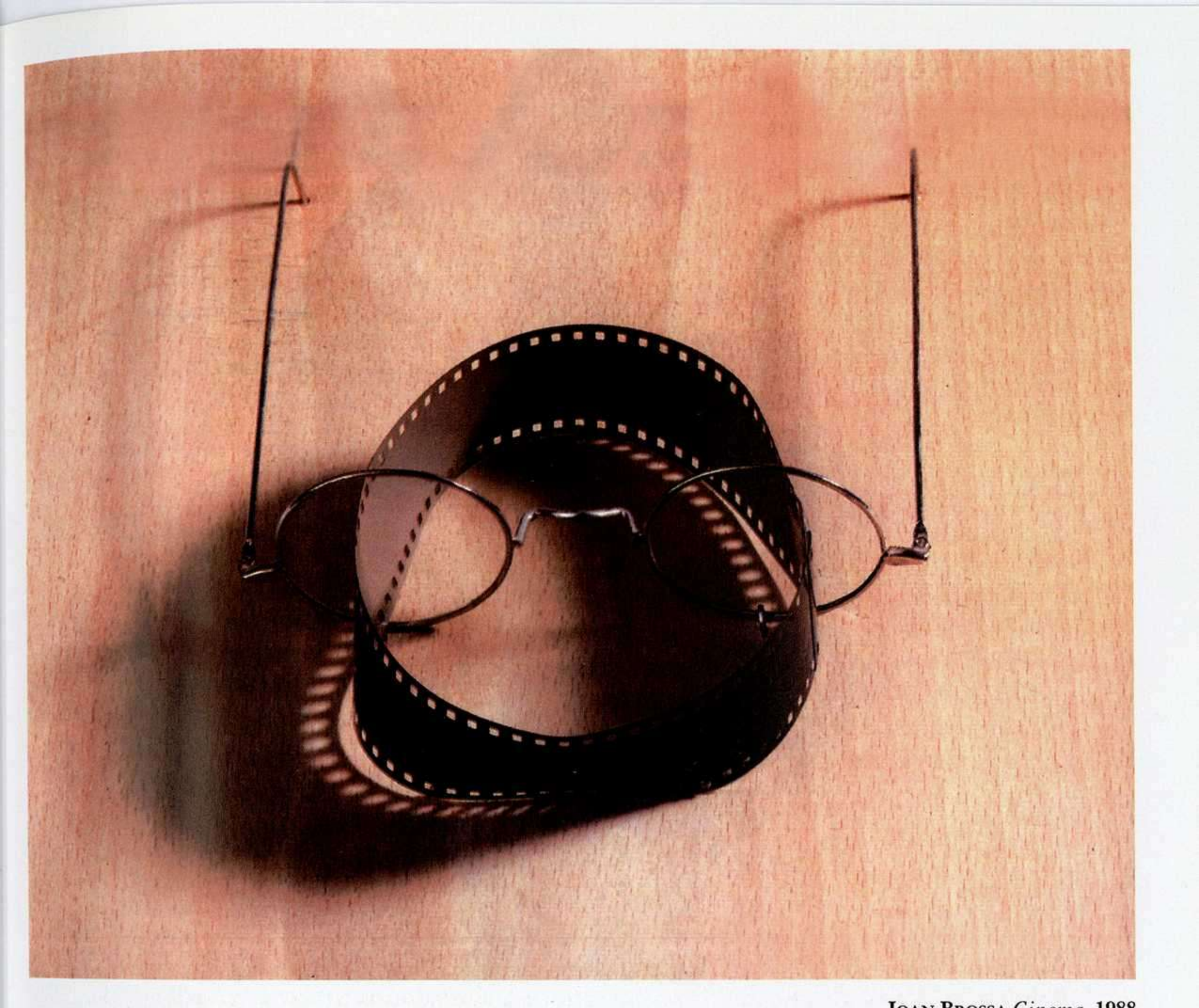
4. Dos intentos de clarificar las relaciones entre cine y poesía

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

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

[27] Ibid.

[28] «Cinema y teatro», II, *Popular Film*, nº 244, 16.4.1931.



JOAN BROSSA *Cinema*, 1988

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

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

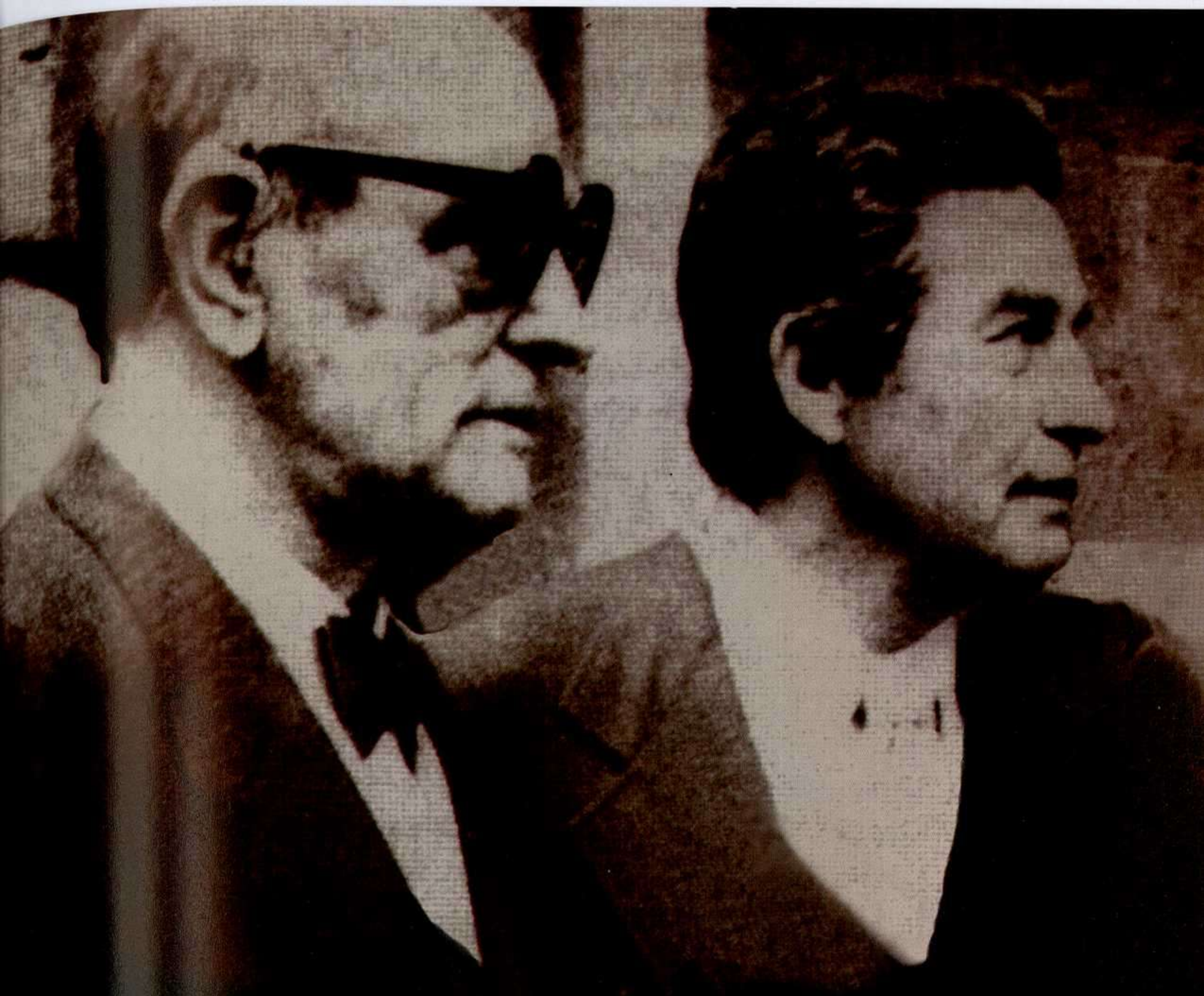
Como puede verse, sustituye la definición por la mostración, que, al fin y al cabo, acaba por remitirnos a la propia impresión subjetiva como argumento conferidor de poeticidad. Por eso, su conclusión es que «el lenguaje poético del cinema puede estar en todo, en un ambiente, en una rápida imagen, en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

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

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

[29] «La poesía en el cinema», *Nuestro Cinema*, nº 1, 2ª época, 1935; reproducido en Pérez Merinero, cit. pp. 33-37.

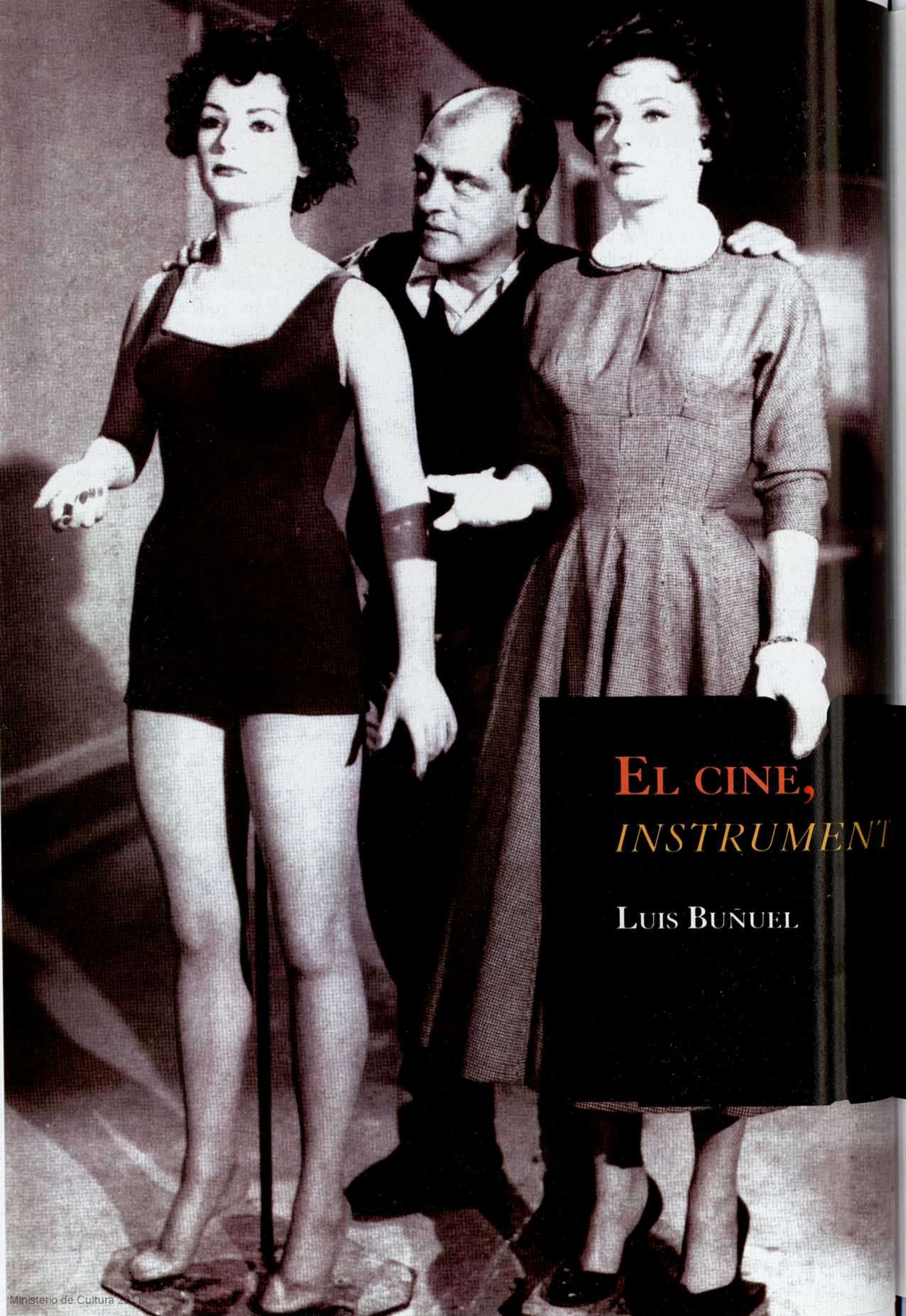
[30] «Voz y realidad», *Nuestro Cinema*, nº 16, 2ª época, 1935.



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

Octavio Paz
Cannes, 4 de abril de 1951

Luis Buñuel y Octavio Paz, México 1977



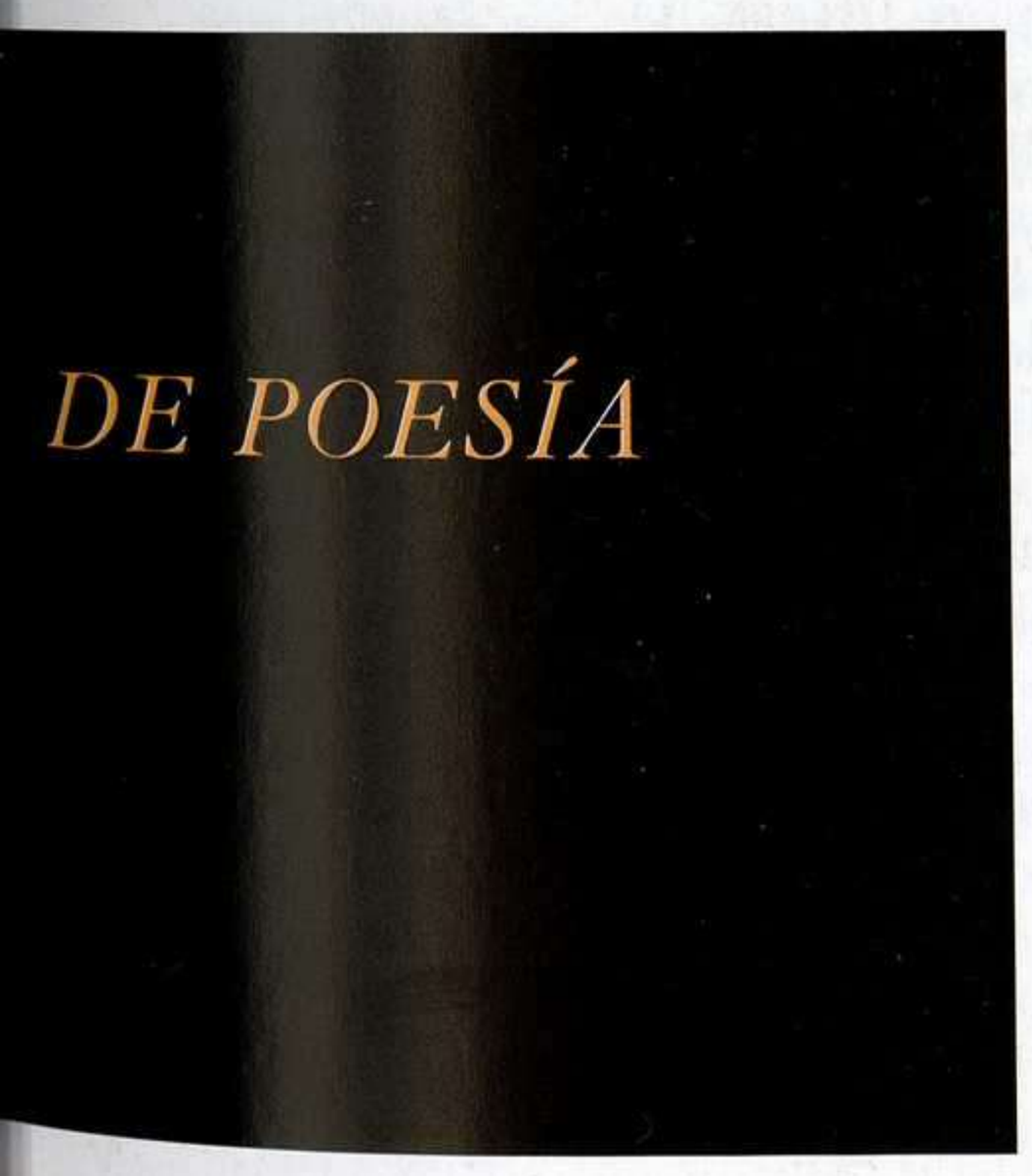
El cine, *instrument*

Luis Buñuel

EL GRUPO DE JÓVENES que forman la Dirección de Difusión Cultural se acercó a mí para pedirme una conferencia. Aunque agradecí debidamente la distinción de que me hacían objeto, mi respuesta fue negativa: aparte de que no poseo ninguna de las cualidades que requiere un conferenciante, siento un pudor especial de hablar en público. Fatalmente, el que diserta atrae la atención colectiva de sus oyentes, sintiéndose blanco de sus miradas. En mi caso, no puedo evitar una cierta confusión ante el temor de que puedan creerme un poco, digamos, exhibicionista. Aunque esta idea mía sobre el conferenciante pueda ser exagerada o falsa, el hecho de sentirla como verdadera me obligó a suplicar que mi periodo de exhibición fuera lo más corto posible, y propuse la constitución de una mesa redonda, en la que unos cuantos amigos, pertenecientes a distintas actividades artísticas e intelectuales, pudiéramos discutir en familia alguno de los problemas que atañen al llamado séptimo arte: así, se acordó que el tema fuera el de «el cine como expresión artística», o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea.

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

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



LUIS BUÑUEL preparando una escena de *Ensayo de un crimen* 1955

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

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

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

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

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

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

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

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

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

eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

Fotogramas de *Ensayo de un crimen* 1955

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

SALVADOR DALÍ *Luis Buñuel (fragmento)* 1934

Al barroco BUÑUEL

Dedicatorias

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

A Luis Buñuel
con amistad (cuando es)
Fern. Buñuel

LES VASES COMMUNICANTS

A Luis Buñuel
Nuremburg
Ab. 23.

Para Don Luis, de un
viejo y permanente admirador,
[illegible]
mayo 18/62

~~MIS AMOUREUSES MOI~~ 1931
A Luis
Buñuel
Mi Cero

à Luis Buñuel
en souvenir
de jours
LE CLAVECIN DE DIDEROT
où j'ai
lu à haute
voix
le passage
il ne faut pas laisser
s'engager les
[illegible]
[illegible]

à Luis Buñuel
affectueusement
René Char

ARTINE

Para
Luis BUÑUEL
cordialmente
SRay
JULIO-23-79

EXPOSITION DE COLLAGES
ARP - BRAQUE - DALI - DUCHAMP - ERNST - GRIS - MIRÓ
MAGRITTE - MAN-RAY - PICABIA - PICASSO - TANGUY

LA PEINTURE AU DÉFI
PAR
ARAGON

à Luis Buñuel, en attendant
pire, et en sa part, et de la
même, son ami Aragon.
MARS
1930

AVEC VINGT-TROIS REPRODUCTIONS DE PAPIERS COLLÉS ET COLLAGES
PAR ARP, BRAQUE, DALI, DERAIN, DUCHAMP, ERNST, LISSITZKY,
MAGRITTE, MAN-RAY, MIRÓ, PICABIA, PICASSO, RODTCHENKO, TANGUY
GALERIE GOEMANS - 49, RUE DE SEINE, PARIS (VI)

à Luis Buñuel
avec mon amitié
L'AMOUR LA POÉSIE

la creación
literaria
ENSAYO

A Luis Buñuel,
con mi amistad (es menos
grande que mi admiración),
Octavio Paz
México, a 5 de septiembre de 1967

A Luis Buñuel,
un amigo fiel,
que si no es de miel,
tampoco es cruel,
o de hiel,
~~[illegible]~~ según dicen del
~~"olvidados"~~ por "los olvidados"
de todos pecados
libremente burlat.
Pepe
México, Abril de 1951

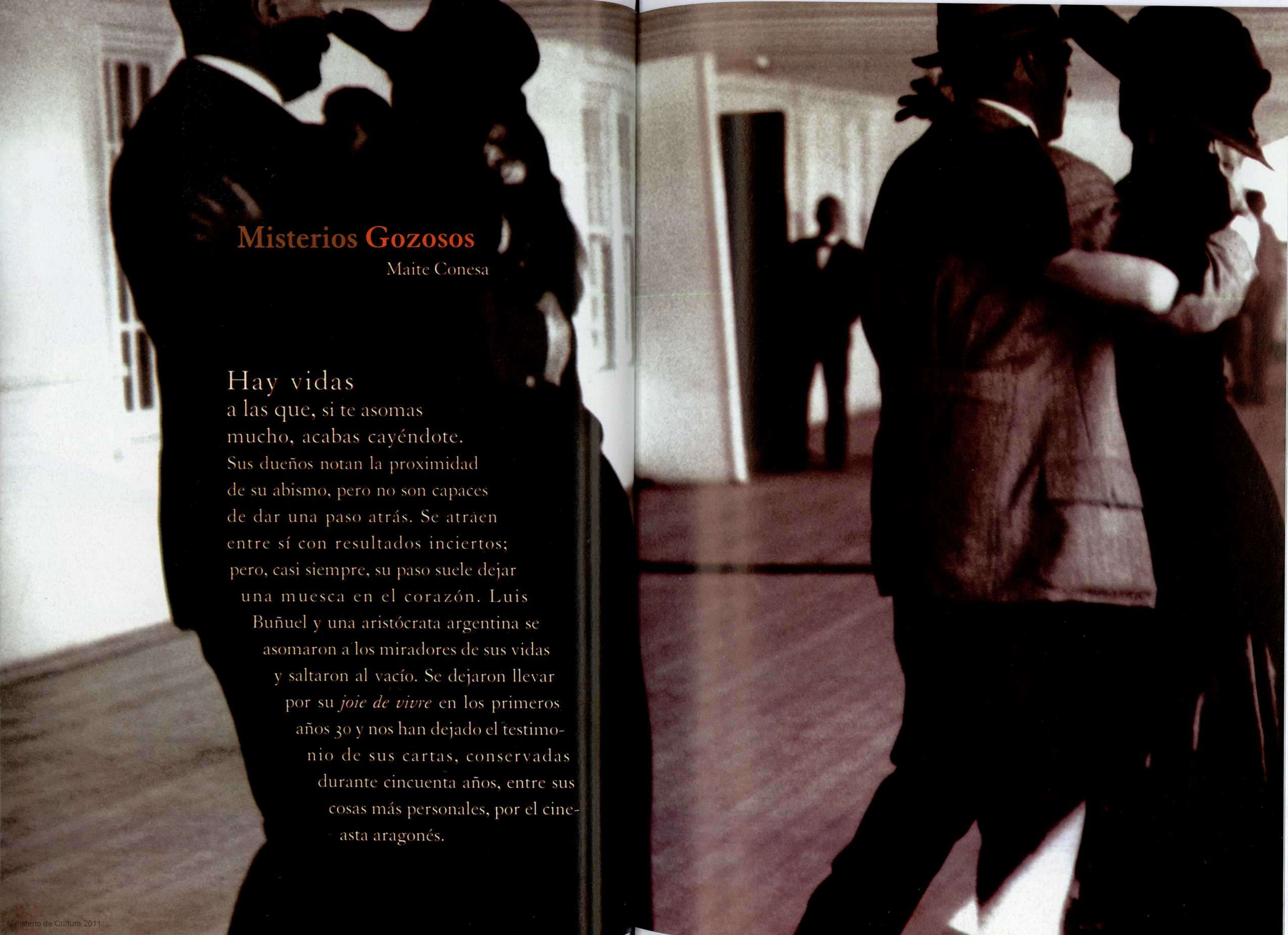
Querido Luis: Madrid 23/II/77
En España a ver
un poco de sol y
tomar un poco
comer cochinito.
Estoy viendo con unos
amigos mexicanos que
entusiasman de mi y de
Emilio. Ya hay
bastante calor histórico
y político. Pues con
las elecciones están
bastante agitados
y manifestaciones
de derecha, de izquierda
de centro, P.C. rojos
blancos y amarillos.
Estoy esperando a
mi sobrino Pues pronto
se [illegible] ya
[illegible] muy
fuertes
Carmen

Para Luis Buñuel [illegible]
[illegible]
Luis

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

A Luis Buñuel
VIEJOS Y NUEVOS POEMAS
"el mono olvidado"
con un abraso
fraternal de
Pedro Prado
Y otro abraso de
Juan Rejano
México - 7 - 1956

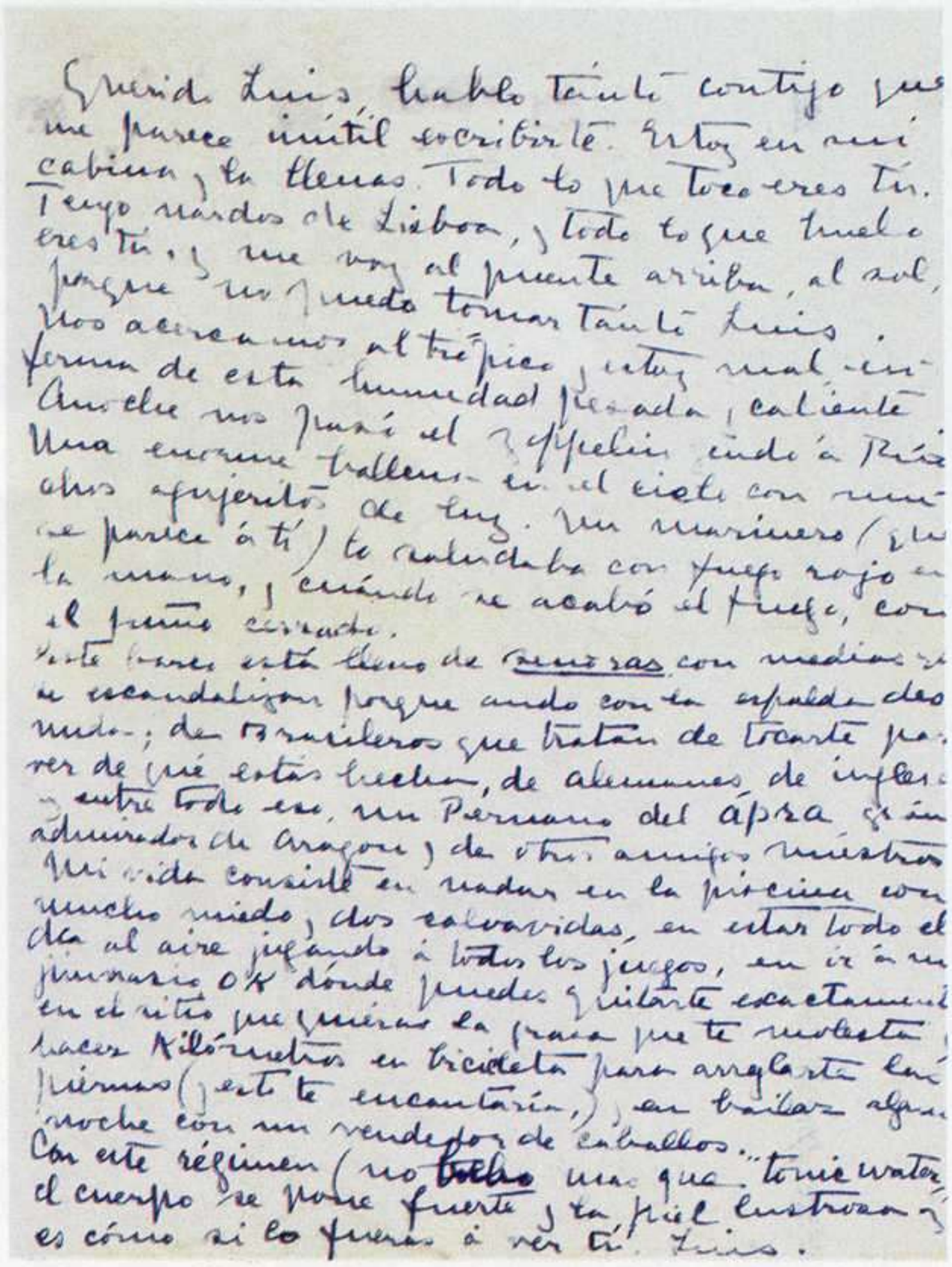
L'AMOUR
ET LA MÉMOIRE



Misterios Gozosos

Maite Conesa

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



Querido Luis, hablo también contigo que me parece inútil escribirte. Estoy en mi cabina, te tengo. Todo lo que toco eres tú. Tengo ratos de Lisboa, y todo lo que huelo eres tú, y me voy al puente arriba, al sol, porque no puedo tomar también Luis. Nos acercamos al trópico, estoy mal en forma de esta humedad pesada, caliente. Anoche nos pasó el Zeppelin rumbo á Río. Una enorme ballena en el cielo con sus chos aguijoncitos de luz. Un marinero (que te parece á tí) te saludaba con fuego rojo en la mano, y cuando se acabó el fuego, con el puño cerrado.
Este barco está lleno de señoras con medias se escandalizan porque ando con la espalda desnuda; de brasileros que tratan de tocarte para ver de qué estás hecha, de alemanes de inglesa y entre todo eso, un Peruano del ápsa que es admirador de Aragon y de otros amigos nuestros. Mi vida consiste en nadar en la piscina con mucho miedo, dos salvavidas, en estar todo el día al aire jugando á todos los juegos, en ir á un gimnasio ó á dónde puedes quitarte exactamente en el sitio que quieras la grasa que te molesta, hacer Kilómetros en bicicleta para arreglarte las piernas (esto te encantaría), en bailar alguna noche con un vendedor de caballos... Con este régimen (no bebo más que tonic water) el cuerpo se pone fuerte y la piel lustrosa y es como si lo fuera á ser tú. Luis.

Ya hemos pasado O grado y mañana llegamos á Río. Sigue el calor, los juegos, los baños y los bailes en el último puente con una luna muy pequeña que te impresiona porque la tienes justo encima de la cabeza.
Luis, tengo mucho asco de mí y mucho dolor y mucha tristeza. Quiero contarte cuando te veo, como estas noches, leyendo cartas de á René que me dió su hermana, me he encontrado delante de alguien que no soy yo. Hay que ser violentamente uno mismo, no hay que borrarse, no porque se haga uno daño, (todas las disciplinas son buenas) pero porque es una complicidad y es inmoral y lleva á pudrir todo. Sé que tú eres tú mismo en cada momento, aunque los "momentos" varíen, y por eso eres una rarísima persona que llega á establecer un contacto. Que seas secreto y que tenga á veces la impresión contigo de estar jugando con dinamita hace que te necesite como algo esencial, (no te indignes,) parecido á mí. Pero tengo pocas exigencias, Luis. Cuenta mucho el haber hablado contigo alguna vez, de cierto modo. Cuenta que te gusten dos ó tres cosas tanto como me gustan á mí. Que quieras hacer Wuthering Heights. (Sabes que tú debías hacer Heathcliff? Nunca te he dicho que te parecías.) Este parecido es más bien en la intensidad que en la forma, y qué sé yo, tal vez en la forma misma, puesto que la tuya es secreta. Good night Luis darling. "You're the top, you're the tower of Pisa, you're the smile in the mona-lisa". Tota

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

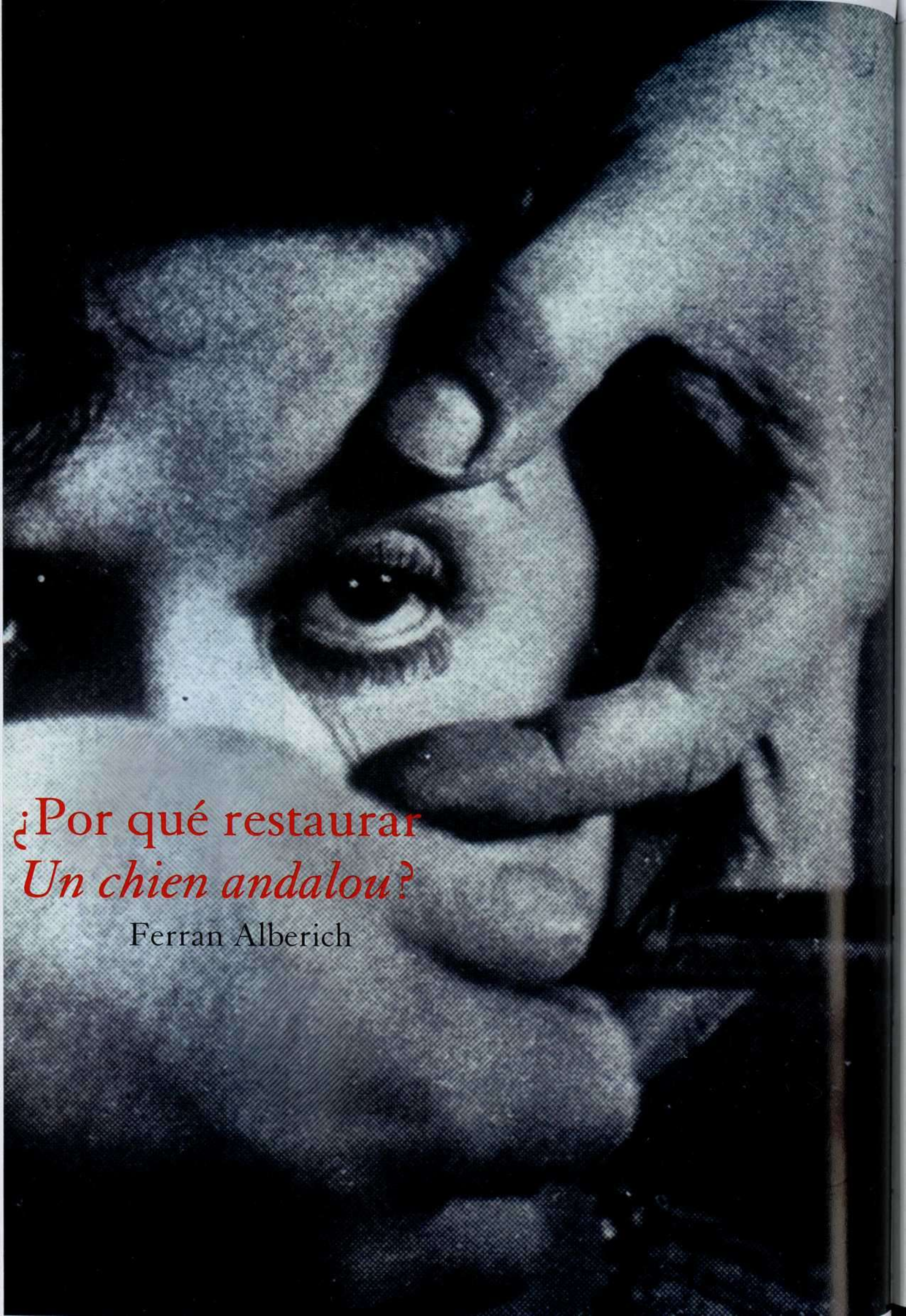
Con Buñuel compartió, además de esta pérdida, amor y gustos afines y la ansiedad de verse separados siempre por la distancia, por sus obligaciones familiares, por sus propias vidas. El placer prohibido es «dinamita» para ella, la necesidad esencial y el pedirle disculpas por compararse con él, en la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

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

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

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

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



¿Por qué restaurar *Un chien andalou*?

Ferran Alberich

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

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

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

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

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

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

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

LUIS BUÑUEL por Man Ray, París 1929

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

Con motivo del fallecimiento del actor Francisco Rabal Televisión española programó el pase televisivo de una de sus películas en su programa del sábado por la tarde dedicado al cine español del pasado. Dado el tipo de películas que ocupan ese espacio televisivo y las escasas apariciones de Paco Rabal en el cine folclórico, casi la única película posible era «La pícara molinera», una coproducción hispano francesa de mediados de los años cincuenta, rodada en uno de los primitivos sistemas europeos de color. Estas producciones españolas con otros países tenían su razón de ser en el color, que se desarrollaba en los laboratorios extranjeros, en este caso franceses. La copia que se proyectó estaba tan degradada de color que parecía en blanco y negro. Es una película que necesita una restauración, o la localización de mejores materiales. Hay que tener en cuenta que esa emisión significaba para la película su máxima cota de espectadores, nunca la habían visto tantas personas, y la vieron en pésimas condiciones. Nadie se molestó en defender a la película ante la violencia de su exhibición en tal estado. Ninguna asociación de historiadores, ni grupo de profesionales, ni archivo cinematográfico se molestó en indicar a los televidentes que lo que habían visto como homenaje a Francisco Rabal era un fraude.

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

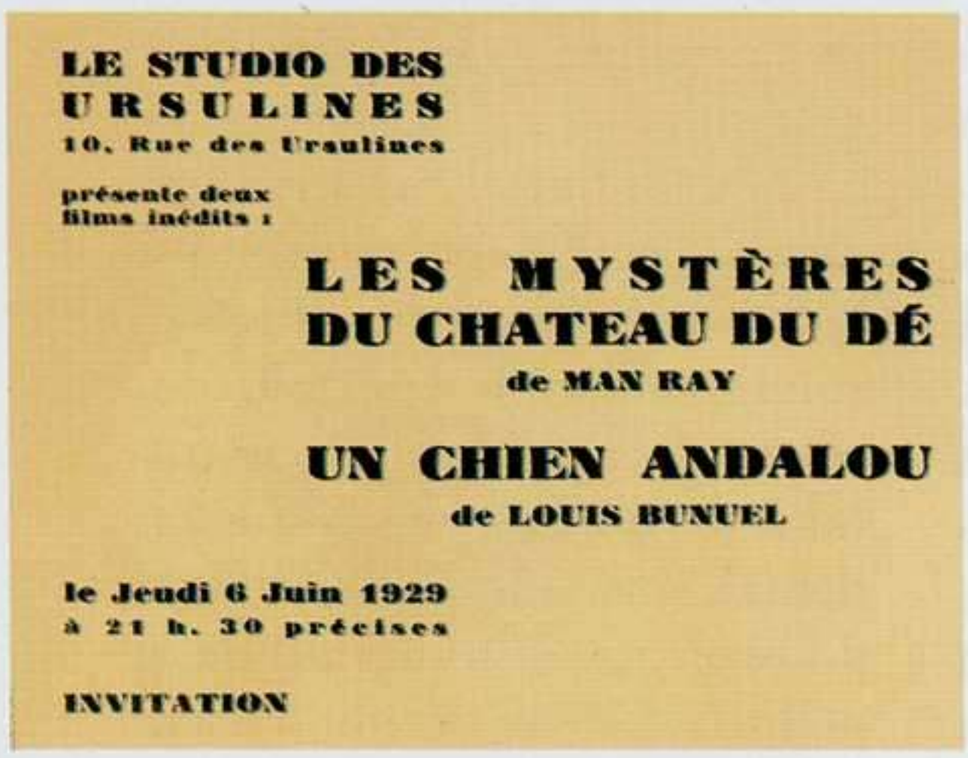
Rodada en 1929, en plena transición del mudo al sonoro, «Un chien andalou» ha sido difundida mayoritariamente en dos versiones, la europea, realizada en 1960 por la distribuidora francesa «Les Grands Films Classiques», y la americana, difundida en múltiples copias de 16 milímetros, hechas todas a partir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

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

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

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

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


LE STUDIO DES
URSULINES
10, Rue des Ursulines

présente deux
films inédits :

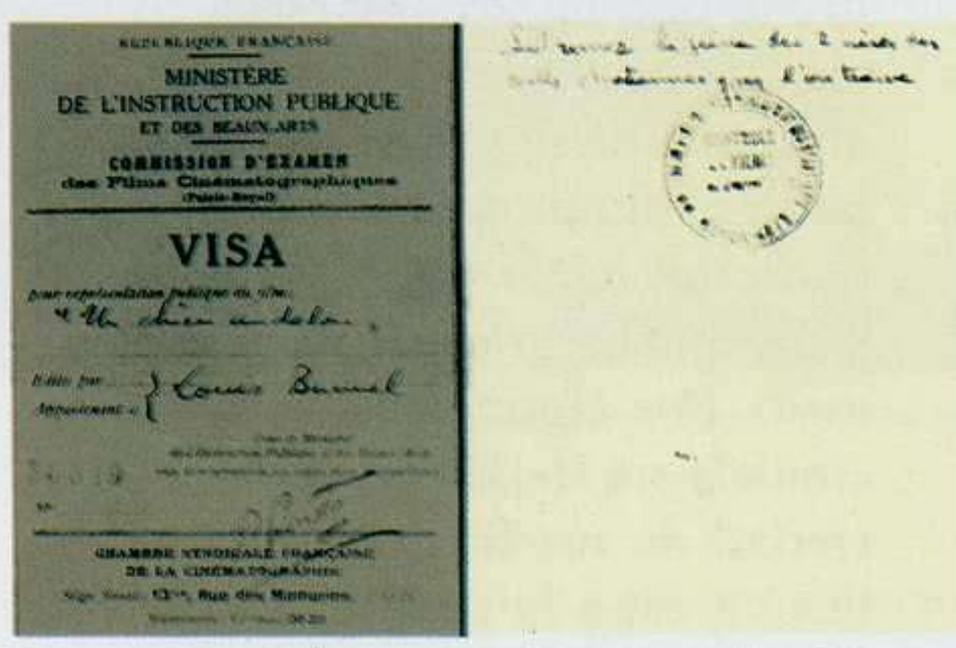
LES MYSTÈRES
DU CHATEAU DU DÉ
de MAN RAY

UN CHIEN ANDALOU
de LOUIS BUNUEL

le Jeudi 6 Juin 1929
à 21 h. 30 précises

INVITATION

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



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

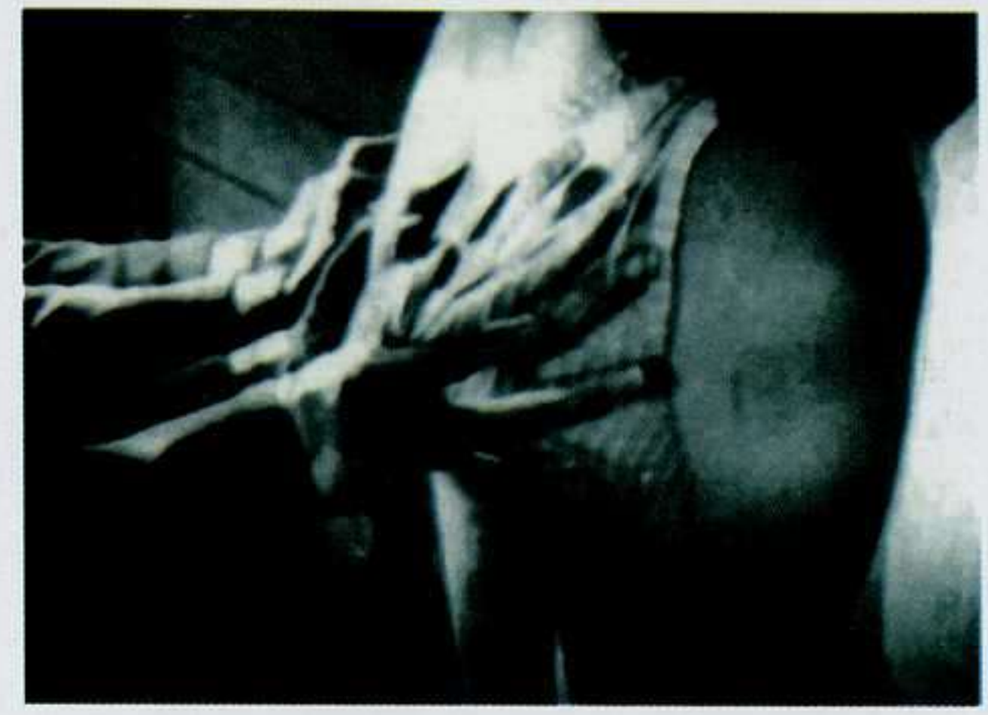
En la búsqueda de materiales para la restauración, se encontró el resto del negativo en Bruselas, en la Cinemateca belga. Faltaban sólo los rótulos y uno de los efectos, el encadenado final de la pareja en la playa con el rótulo «au printemps».

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

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

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





Fotogramas de *Un chien andalou* 1929

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

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

¿Por qué restaurar «Un chien andalou»?

Abril de 2003.

Buñuel y Bergamín

Víctor Fuentes

José Bergamín por Henri Cartier– Bresson 1969

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

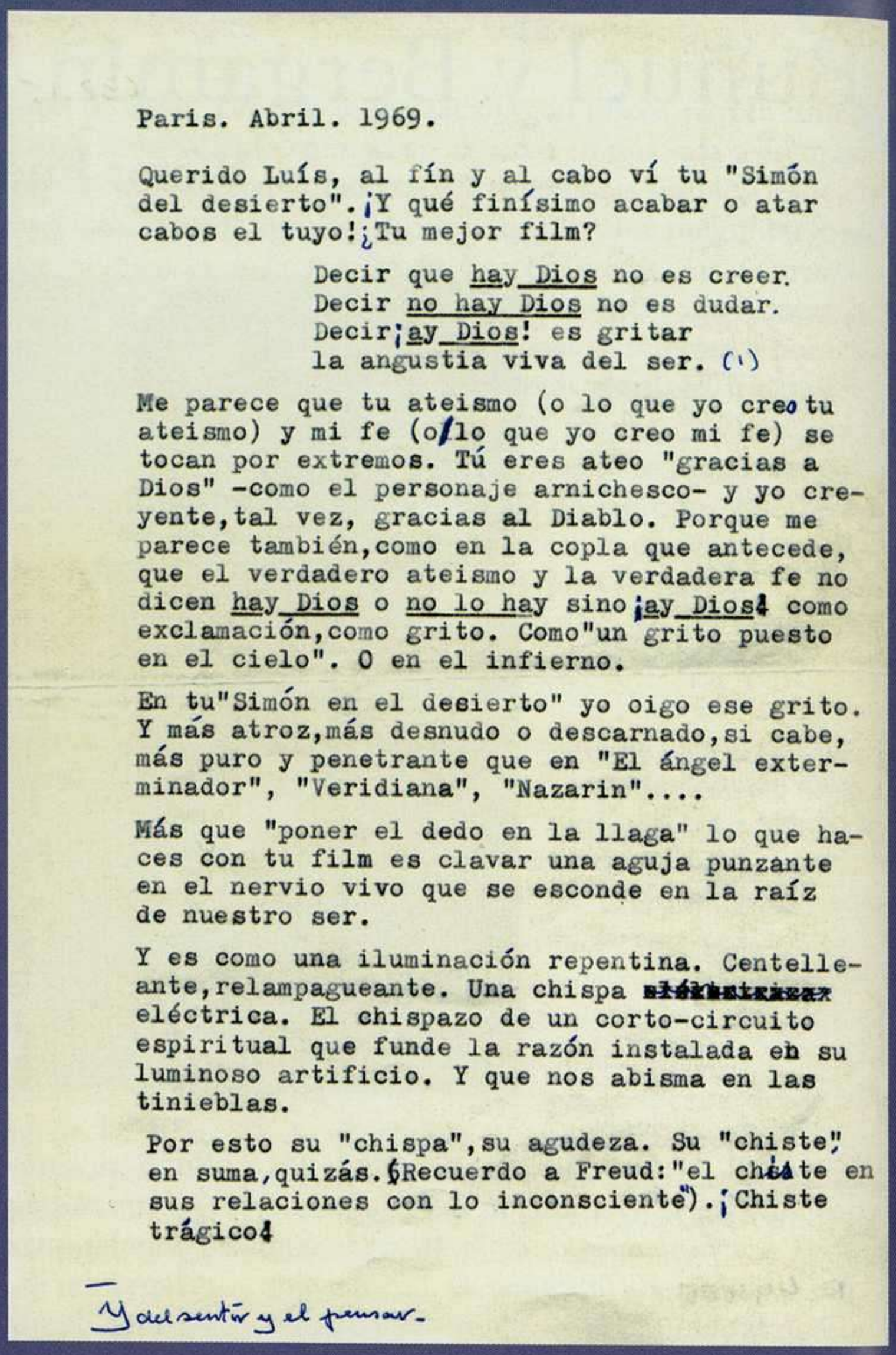
Unidos por entrañable amistad, sus vidas tienen mucho de paralelas. En los años 30, en la España republicana, ambos reivindicaron el valor de la cultura popular. Buñuel en su etapa de Filmófono partió de los sainetes de Arniches para su proyecto de hacer un cine nacional-popular. Bergamín, yerno de Arniches, escribió del género que este cultivaba y que Buñuel llevó al cine magistralmente con *Don Quintín el Amargao* que «fue un teatro vivo y popular que se alimentaba del tradicional y legendario realismo y costumbrismo español, de sus más hondas raíces de vida y de verdad humanas» (Al volver, 89). No es de extrañar, pues, que al estallar la rebelión militar, los nombres de ambos figurasen en el Manifiesto de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y de que en la guerra ambos sirviesen a la causa republicana.

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

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

Carta inédita de Bergamín a Buñuel

París, 1969



Paris. Abril. 1969.

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

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

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

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

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

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

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

Y del sentir y el pensar.

Diablo» tratan principalmente de otro gran tema que compartían: su profundo espíritu religioso. A tono con esto es muy significativo que sea Bergamín el gran adelantado del catolicismo progresista español, quien tan aguda y claramente comprendiera el profundo y agónico (en el sentido unamuniano de lucha) sentir religioso de Buñuel. En las cartas y el artículo «El anteísmo español de Buñuel» (El Nacional, 13 julio 1961), Buñuel (Anteo), quien como el héroe mítico griego toma fuerzas al volver a pisar la tierra nativa, potencia Bergamín el valor religioso del cine de la «línea teológica» de Buñuel que comprende a *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La Vía Láctea* y *El ángel exterminador*, título que Bergamín cedió a Buñuel de una

"Agudeza y arte de ingenio", que dijo Gracián. Y Covarrubias:"Dar de agudo,como el que dá de ~~punta~~ golpe con la punta de un puñal".¿Puñalada de mística y pícara "tiologia" popular?¡Es claro! Y oscuro. Genial como sus antecedentes aragoneses(Gracián,Goya..)."Que son -que sóis- los araganeses,gigantes y cabezudos".¡Esos tambores...!¡Ay Dios!

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

Pepe

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

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

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

Perdóname esta andaluza"salida por peteneras", que,en realidad,podría referirse más bién a tu nuevo film "Vía láctea", admirable también, pero que no tiene,para mí,la intensidad y fuerza de "Simón del desierto". Tal vez por demasiado pensado y construído. Con trozos de veras buenísimos. Y,en su cojunto,incomparable con todo lo que vemos por estos mundos.

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

Del denso contenido del artículo y de las cartas citaré tan sólo dos pensamientos que revelan la gran agudeza crítica de Bergamín: «En tu Simón del desierto yo oigo ese grito (justo en el cielo). Y más atroz, más desnudo o descarnado, si cabe, más puro y penetrante que en El ángel exterminador, Viridiana, Nazarín» y acerca de *Viridiana*, la película del exilio redimido, condenada por el franquismo y el clero español, afirma su valor nacional y religioso con esta contundente expresión: «Si en España no estuvieran traicionados lo español y lo católico se representaría hasta con premios oficiales y se te haría un homenaje católico-nacional».

CINE-FANTASMAS SEXUALES LORQUIANOS

Román Gubern

FEDERICO GARCÍA LORCA 1935

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

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

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

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

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

[1] *Cuarenta años de vida de Barcelona 1890-1930*, de Luis Cabañas Guevara, Ed. Memphis, Barcelona, 1944, p. 25.

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

FERNAND LEGER *Charles Chaplin*

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

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

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

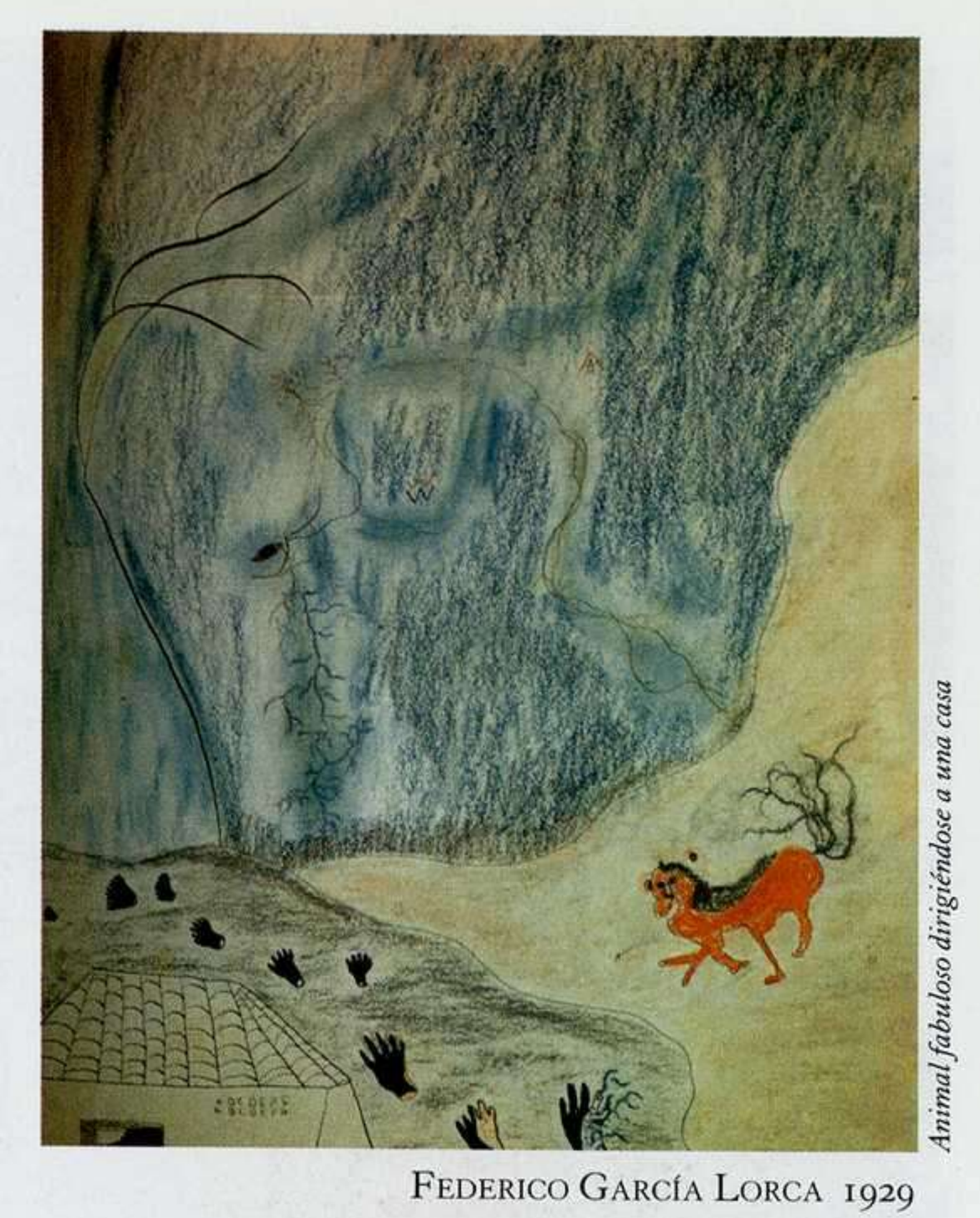
Esta efusión de atributos que feminizan la figura de Charlot —con «corazón de señorita», «rubor de novia» y «femenino» — resulta verdaderamente llamativa e invita a una indagación. En la España alfonsina y católica en la que transcurrió la juventud de Lorca, la Dirección General de

[3] «Una encuesta sobre el cinema sonoro», en *La Gaceta Literaria* nº 69, 1 de noviembre de 1929, p. 2; «Los escritores: Edgar Neville», de Juan Piqueras, en *La Gaceta Literaria* nº 76, 15 de febrero de 1930, p. 16.

[4] *Nuestro Cinema* nº 4, Segunda Época, agosto de 1935.

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

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



Animal fabuloso dirigiéndose a una casa

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929

Deseo de las ciudades muertas

FEDERICO GARCÍA LORCA 1929

Lorca y Buñuel, Madrid 1922

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

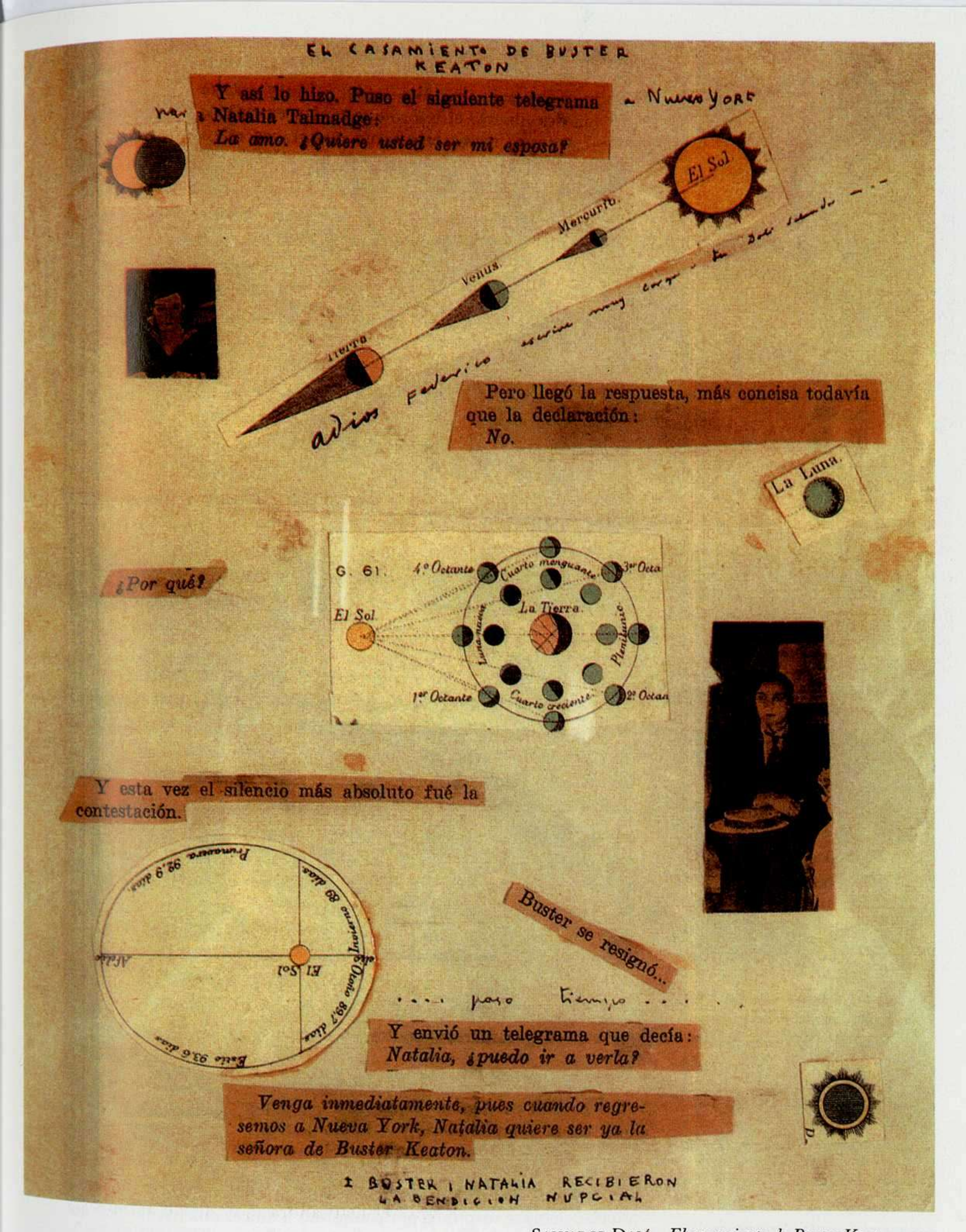
A la luz de estas observaciones pueden inferirse algunas razones por las que su texto quedó inconcluso e inédito. Lorca pudo pensar que su elogio de la feminización de Charlot pudiera contribuir a delatar su conflictiva identidad sexual. Y con mayor razón, como señaló Utrera[7], en un momento en que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

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

5 *Revista de Occidente* nº L, agosto de 1927.

6 *Revista de Occidente* nº LIX, 1928.

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



SALVADOR DALÍ *El casamiento de Buster Keaton* 1925

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

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

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

[8] *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, de Román Gubern, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 446-448.

[9] *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, Plot, Madrid, 1993, p. 21.

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

Epstein y Lorca: Poesía y cine[1]

M.ª Teresa García-Abad García

JEAN EPSTEIN por Fernand Léger

FEDERICO GARCÍA LORCA por José Caballero

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

Jean Epstein, *La esencia del cine*, 75

«El cine instrumento de poesía»

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

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

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

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

La relación entre cine y poesía se había constituido en un tópico dentro de la crítica contemporánea. Luis Buñuel en su conferencia «El cine instrumento de poesía» ofrece una definición de la misma que sobrepasa los límites verbales para expresar «lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea» (183) haciéndose eco de las teorías de su maestro Jean Epstein quien afirmaba: «El cinema es el más poderoso medio de poesía, el más real medio de lo irreal, de lo subreal, como ha dicho Apollinaire» (*La Gaceta Literaria*). Teoría que desde la literatura era avalada por escritores que vieron en el cinematógrafo una de las fuentes de inspiración poética más sugerentes de nuestro siglo. Guillermo de Torre, al tiempo que insistía en la cualidad del cine para la expresión poética, ponía de manifiesto la revelación de nuevas herramientas para hacer palpitar la palabra desde la imagen: «Esa variedad de recursos demuestra abundantemente que el cinema debe ser con preferencia un instrumento de creación artística. Su foco triangular se abre hacia la poesía plástica, hacia el lirismo visual, repleto de imágenes y de metáforas que caracteriza a los poetas nuevos. Esa fiebre imaginífera —escribía yo hace años— en que arden los poetas jóvenes, ese afán suyo de invención, de transposición, de superar la realidad circundante para crear otro orbe más fragante y matinal, sólo hallará su pleno desfogue en el ámbito libérrimo del cinema».

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

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

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

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

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

Una poética del silencio

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

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

«Los objetos tienen actitudes»

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

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

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

cinematográfica porque suponía un cuestionamiento de su verosimilitud, de la poderosa ilusión de realidad de la pantalla. La palabra contiene una dosis de ambigüedad de la que, en principio carece la imagen. Las relaciones entre el signo y el objeto son de orden distinto en el lenguaje verbal y el cinematográfico. Pero de hecho uno de los grandes avances del arte moderno es el descubrimiento del objeto con significante simbólico. El cine incrementa sus posibilidades expresivas a través de las capacidades de modificación de la lente, ampliación, reducción, fragmentación, difuminado... El objeto se instala allí donde ha desaparecido la palabra entre una paleta de color de blancos y negros con la que Lorca experimenta en un guión cuyo primer plano nos sitúa ante una «Cama blanca sobre una pared gris» (1); unos calcetines de rombos blancos y negros que calzan los grandes pies de la secuencia tercera; contraste que se repite en el traje de baño de grandes cuadros del muchacho desnudo que se enfrenta con el hombre de la bata blanca (23); en las mujeres vestidas de negro que lloran echadas sobre una mesa donde hay una lámpara (30); en la cabeza de mujer que vomita y cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo (33). Las pinceladas de color que aparecen a lo largo del guión adquieren especial significación a la vista de la teoría epsteniana de significación poética del objeto a la que nos venimos refiriendo. *Viaje a la luna* se sirve de estos realces cromáticos que descubrimos en la montaña rusa de color azul por la que hemos de experimentar una caída rápida (14)

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

«Ahora tengo una poesía de abrirse las venas»

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

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

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

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

[3] La edición de Mª Clementa Millán incorpora las ilustraciones fotográficas previstas por Lorca para su poemario.

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

17
De los gusanos de seda sale una
gran cabeza muerta y de la cabeza
muerta un cielo con luna.
18
La luna se corta y aparece un
dibujo de una cabeza que vomita y
abre y cierra los ojos y se disuelve
sobre
19
dos niños que avanzan cantando
con los ojos cerrados.
(*Viaje a la luna*, 63)

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

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

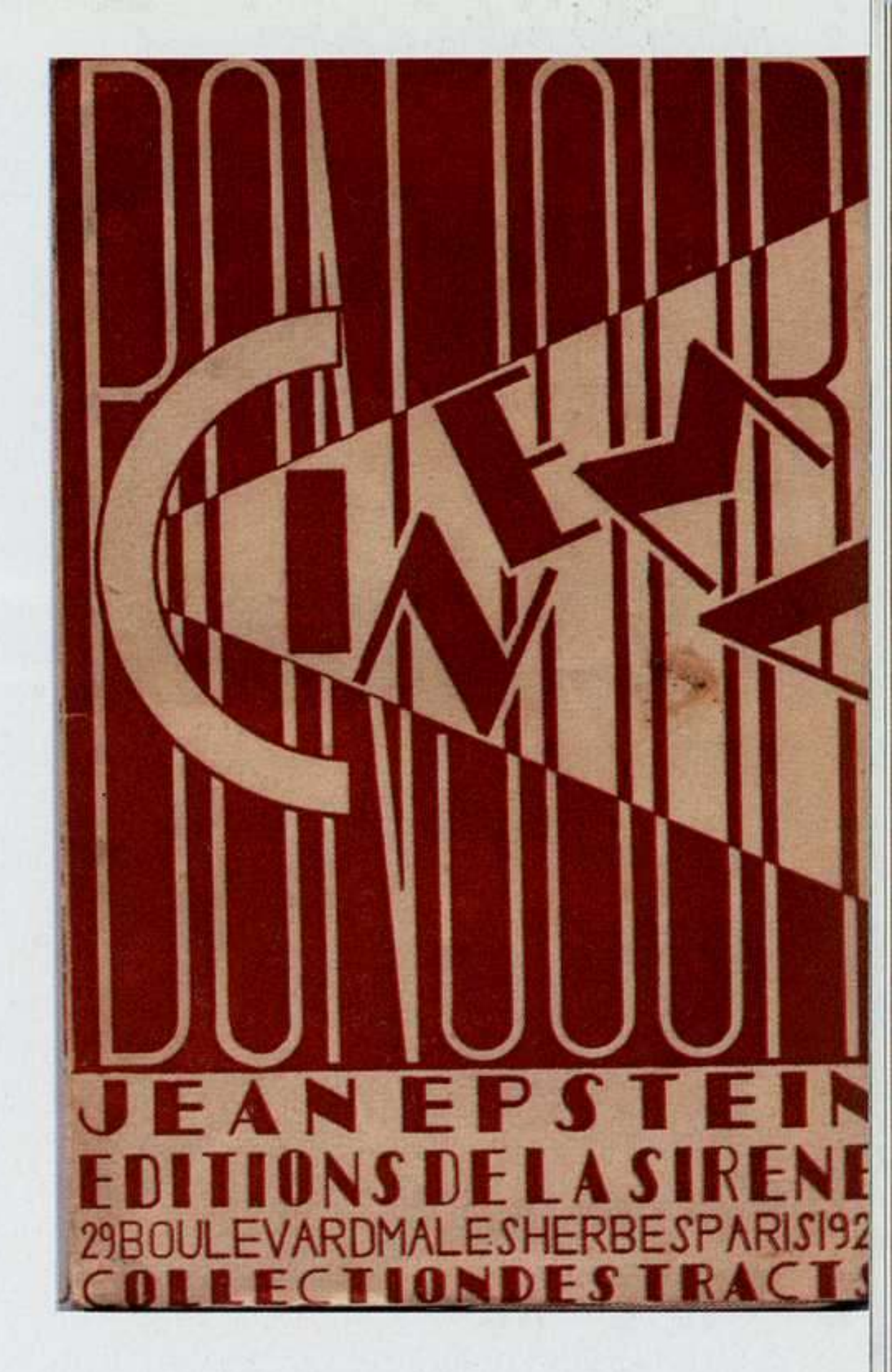
25
«El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.» (*Viaje a la luna*, 65).

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.
(«Tu infancia en Menton»)

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

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

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



Obras citadas

Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética 22 (1984).

El Teatro de Federico García Lorca. Obras sobre papel de Frederic Amat para un proyecto de Frederic Amat y Fabia Puigserver. Barcelona / Madrid / Granada: s.e. 1988.

Amat, Frederic. «Carta a Mario Hernández». *Revista de Occidente* 211 (1998):186-188.

——«Notas de *Viaje a la luna*». *Revista de Occidente* 211 (1998): 189-194.

Aranda, José Francisco. *Viaje a la luna,* traducción al castellano de la versión inglesa de Duncan. *Papeles invertidos* IV-V (1980): 9-25.

Blesa, Túa. *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: LITOCIAN, 1998.

Buñuel, Luis. *Obra literaria* (Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal). Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón: 1982.

Diego, Estrella de. «Dar algo que uno no tiene». *Revista de Occidente* 211 (1998): 195-202.

Diers, Richard. «A Filmscript by Lorca». *Windmill Magazine* 5 (1963): 26-39. Traducido en *Revista de Occidente*, 211 (1998): 183-185.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

Epstein, Jean. *Le cinematographe vu de L'Etna*. Paris: Les écrivains réunis, 1926.

——«Un cineasta francés: Algunas ideas de Jean Epstein». *La Gaceta Literaria* 43 (1928): 2.

——*La esencia del cine*. Buenos Aires: Galatea, 1957.

García-Abad García, Mª Teresa. «Lorca/Spielberg ¿La casa de Schindler o la lista de Bernarda?. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 24 (1998): 123-134.

——«*Viaje a la luna*: Del texto a la imagen onírica». En Vilches de Frutos (ed. y coord.): 29-46.

García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972.

——*Viaje a la Luna (Guión cinematográfico)*, (Ed., introd. y notas de Antonio Monegal). Valencia: Pre-Textos, 1994.

——*Poeta en Nueva York* (Ed. Mª Clementa Millán). Madrid: Cátedra, 2000.

Gubern, Román. *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Guzmán Merino, A. «¡SOS!... ¡SOS!... ¡Un director-poeta!». *Popular Film* (27 febrero 1936): 1.

Honig, Edwin. *García Lorca*. Barcelona: Editorial Laia, 1974.

Jarnés, Benjamín. *Cita de ensueños. Figuras del cinema*. Madrid: G. Sáez, 1936.

Maurer, Christopher. «Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930). *Poesía*, op.cit.: 80.

Morris, C. Brian. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca Andaluza, 1993.

Utrera, Rafael. *García Lorca y el cinema. Lienzo de plata para un viaje a la Luna*. Sevilla, EDISUR, 1982.

Vilches de Frutos, Mª Francisca (ed. y coord.). *Teatro y cine: La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2001.

La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti

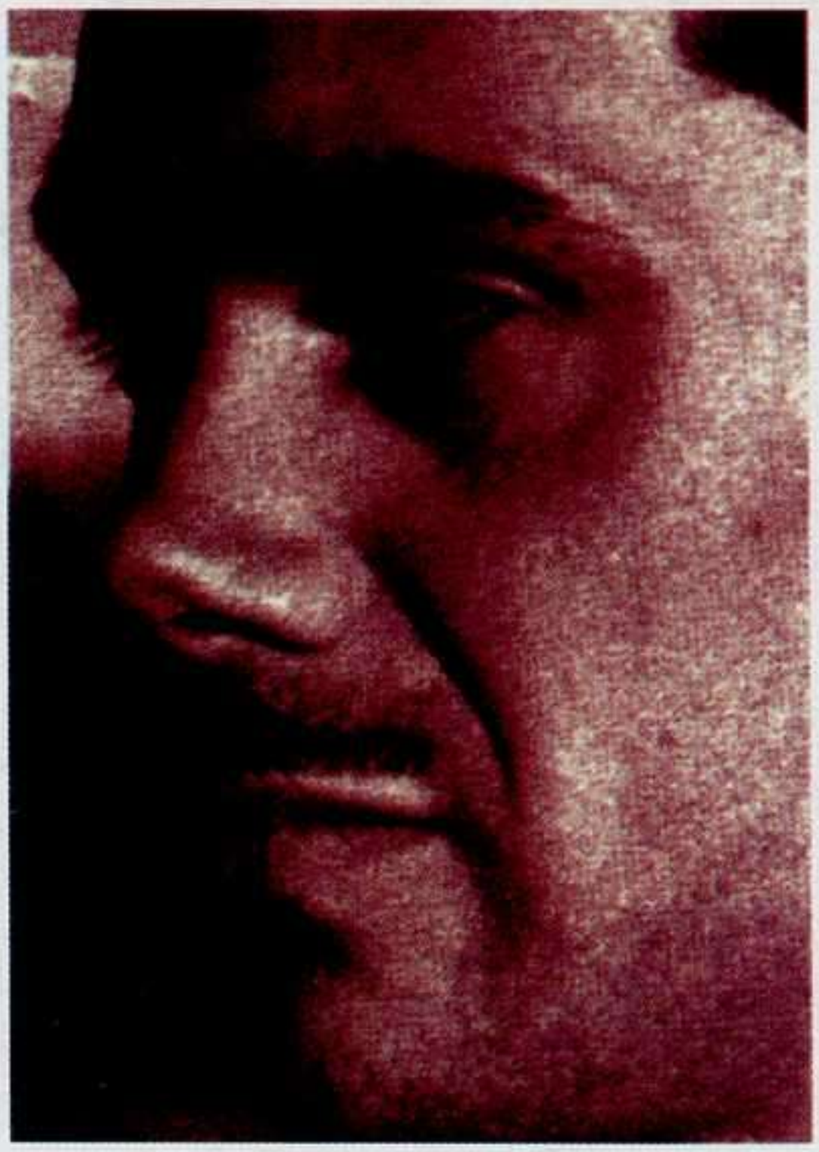
C. BRIAN MORRIS

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

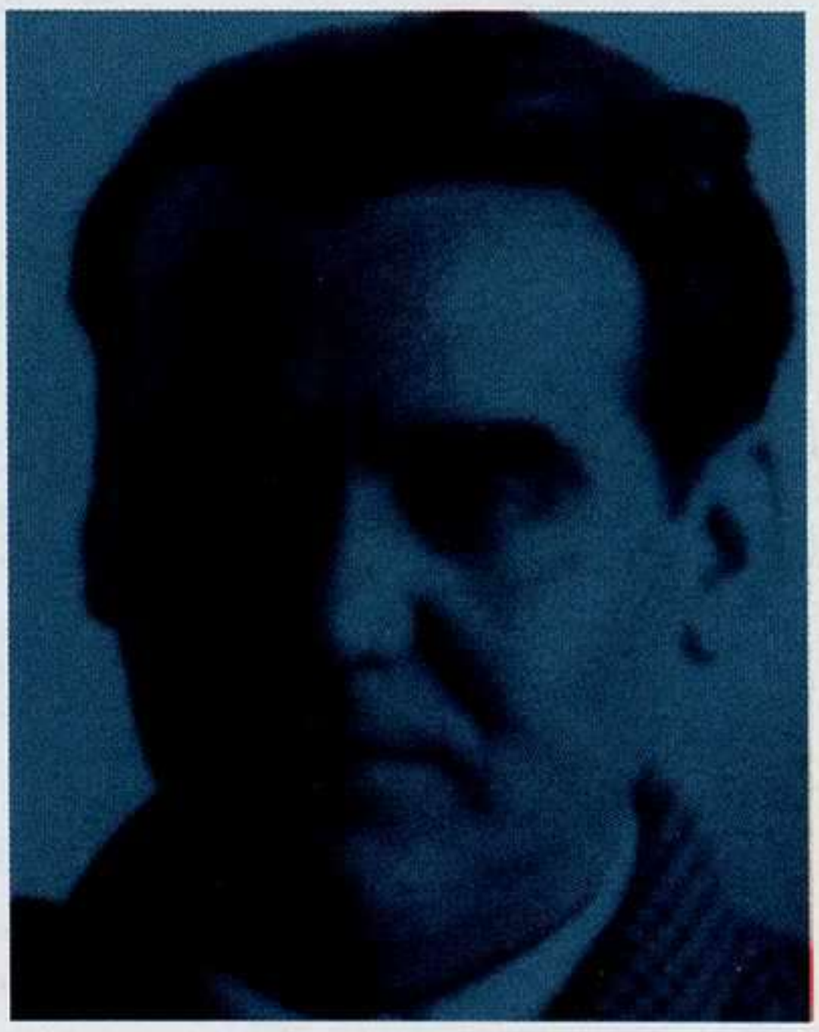
Pedro Salinas nos enseña lo difícil que es recuperar el pavor que sentían él y tantos otros cuando, en una carta que escribió a Jorge Guillén en 1945, aludió a la radio como «ese gran invento moderno».[1] En *Seguro azar*, Salinas había ensalzado el cinematógrafo en términos reverentes que lo comparan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

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

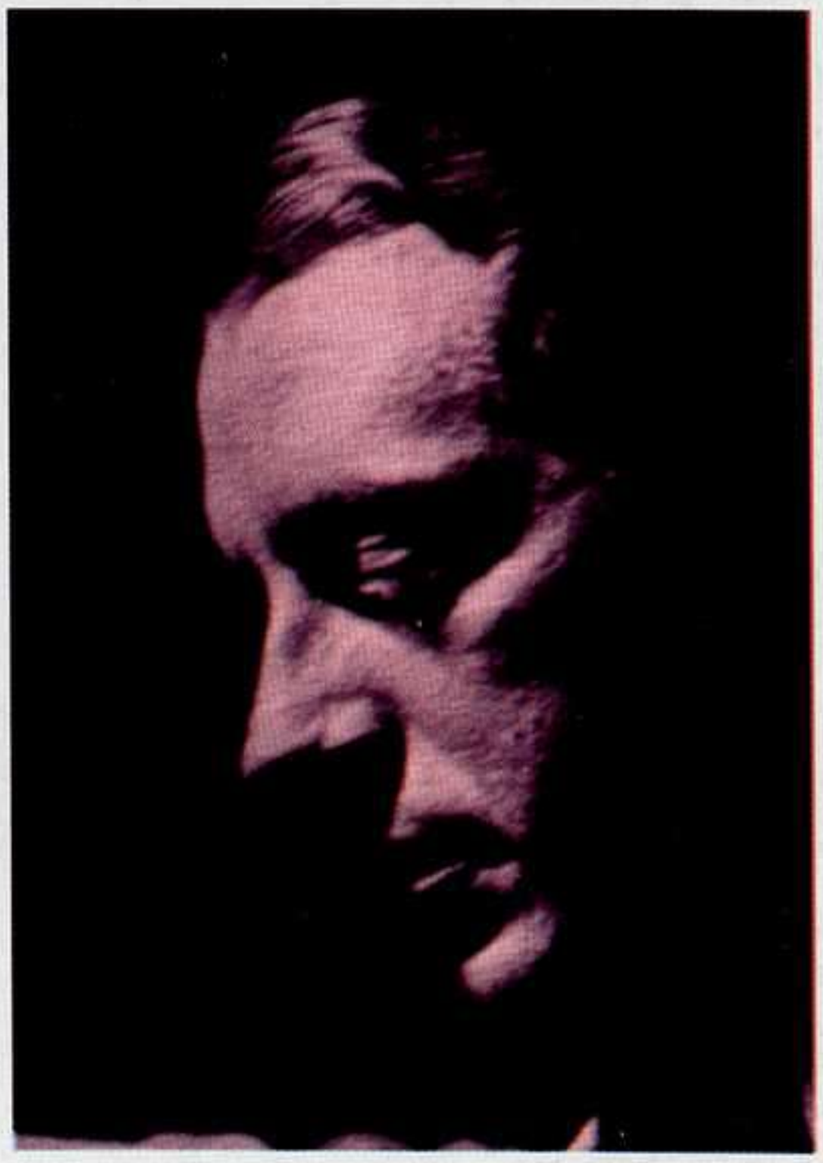
[1] Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencia* (19231951), ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 345.



LUIS CERNUDA



FEDERICO GARCÍA LORCA



RAFAEL ALBERTI

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

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

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

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

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

> —Guaridas de los mares del sur donde escombros humanos de todas las naciones van a la deriva en busca de aventura y fortuna.
> —Íntimas ceremonias eróticas.
> —Cómo traficantes crueles de joyas mandan a su muerte a buceadores de perlas.

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

3 Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*. Edition mise au jour. París, Le Terrain Vague, 1963, págs. 46,126.

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

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

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

Al ver esta película en 1990, un crítico de Los Ángeles la interpretó como una «denuncia de la explotación escabrosa por la raza blanca de las gentes del Tercer Mundo y una historia de amor conmovedora entre un médico compasivo (Monte Blue) y la bella princesa indígena (Raquel Torres) que la redime»[4]. Tampoco encontramos en el poema de Cernuda un comentario ético ni étnico: al escoger solo la mitad del título de la película, Cernuda la desconecta de su contexto geográfico y de un significado alegórico, y la empuja a la deriva hacia un sentido personal, hasta paradójico, recalcado por el título del poema anterior, «Quisiera estar solo en el sur», y por el verso final del poema. Si «La luz también da sombras, pero sombras azules», las sombras blancas que obsesionan al poeta y dominan el poema derivan de la falta de luz y recuerdan más la noche polar que los mares del sur. Cernuda se ha esforzado por distanciar el poema de la película, y, más extraño aún, distanciar el poema de sí mismo como persona que siente y habla. El esfuerzo que dedicó la Metro-Goldwyn-Mayer a crear, según un crítico, «realismo y autenticidad» en la película[5], lo ha duplicado Cernuda extirpando cualquier elemento que pudiera ser testimonio de ese realismo, con el resultado de que tenemos que buscar la autenticidad del poema en su valor metafísico, como expresión de una visión de vida, y no como evocación de una película. Es una vida exenta de contexto, de circunstancia, de calor humano, donde los besos caen al mar indomable porque no deja de tragar a los humanos, y donde los rostros de la gente son «rostros fijos y muertos» que se pierden. En esta revaloración de la vida, donde sombras blancas desplazan a las personas, la única alternativa a la caída —de besos (v. 5), del mundo (v. 9)— y al ascenso —de «cenicientas estrellas» (v. 7)— es la posición horizontal: el sueño, la parálisis, la indolencia otra vez, y la impotencia que se evocan y se celebran al mismo tiempo en tres estrofas simétricas y en versos ralentizados por la repetición y por la aliteración.

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

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

5 Robert Cannom, *Van Dyke and the Mythical City Hollywood*, Culver City Murray and Gee, *1948*, pág. 161.

6 Debo estas palabras de Cernuda a la amabilidad de Christopher Maurer.

JAQUELUX *Charles Chaplin*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Teta roja del sol.
> Teta azul de la luna.
>
> Torso mitad coral,
> mitad plata y penumbra.

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

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

[10] Isabel García Lorca, «Recuerdos de infancia», en Laura Dolfi, ed., *L'imposible/posible di Federico García Lorca,* Edizione Scientifiche Italiene, Salerno, 1989, pág. 16.

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

[12] Cito por la edición de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

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

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

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

El paseo que da Buster Keaton es una escapada de la pantalla: no está actuando en ninguna película, y por eso no sabe vivir en la vida. En *El moderno Sherlock Holmes,* que se veía en los cines españoles en el año que Lorca escribió su diálogo, Keaton es un proyeccionista que se mete, literalmente, dentro de la pantalla y dentro de la película que está proyectando para vivir su sueño de ser un gran detective. A diferencia de su papel en esa película, el Keaton de Lorca se escapa de la pantalla para caminar por la vida, pero el hecho de que una voz le llame «tonto», de que su bicicleta «Va como loca, a medio milímetro del suelo», de que la joven que se desmaya al oír su nombre tiene «cabeza de ruiseñor» (como en un cuadro de Ernst, sugiere un crítico[14]), y, más importante todavía, de que mate a sus cuatro hijos con un puñal de madera, demuestra la dificultad, o la imposibilidad, de separar la vida del arte y el arte de la vida. Al final de *El moderno Sherlock Holmes,* Keaton, de regreso a su cubículo en la sala de proyección, besa la mano, luego la boca, de su novia solamente después de ver al protagonista de la película hacer lo mismo. Entonces, ¿dónde comienza y dónde termina la actuación, cuando el marco de referencia de una actuación es otra actuación? O, en las palabras que Lorca asigna a Keaton, «¿dónde dejaría mi sombrero?» Dejar su sombrero es dejarse ver, exponerse a la luz de lo que Lorca llamó en una carta a Jorge Zalamea, «linternas sordas que dirigen sobre él —es decir, el hombre famoso— los otros»[15].

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

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

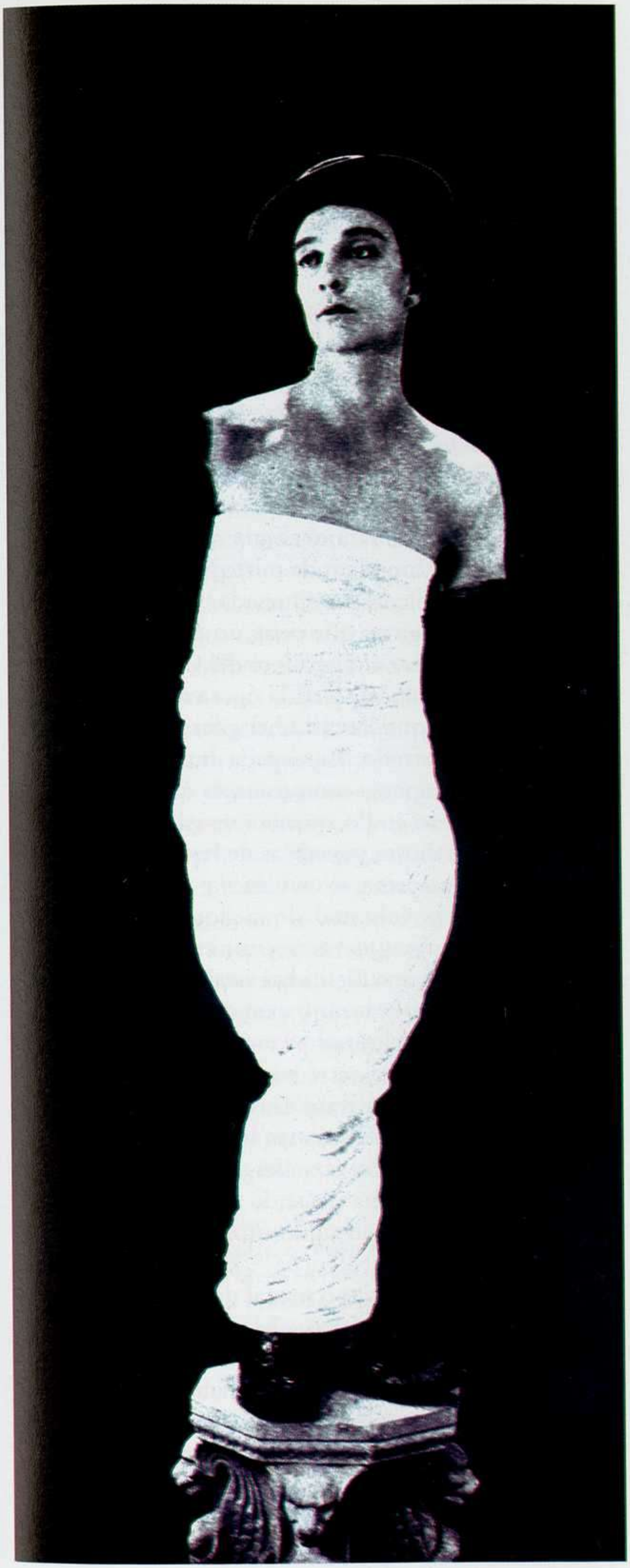
Lorca sabía muy bien que no podría evitar que se le enfocara la linterna, pero sabía como artista devolver al que la manejara una imagen de sí mismo menos explícita que la de Charlot, un hombre que se desmaya con

[13] Monegal, «Introducción» a *Viaje a la luna* (*Guión cinematográfico*), pág. 32.

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

[15] García Lorca, *Epistolario completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1997, pág. 577.

[16] Huélamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», pág. 212.



BUSTER KEATON

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

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

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

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

[18] Pedro Salinas, «El cisne y el búho. Apuntes para la historia de la poesía modernista», en Literatura española siglo XX. Segunda edición aumentada, México, Antigua Librería Robredo, 1949, págs. 45-65.

preconiza Enrique González Martín, el Keaton de Lorca quiere convertirse en ese pájaro tan reverenciado por Rubén Darío para equipararse a las cosas dulces y elegantes que existen a su alrededor: el sillón de caramelo y los pedales de azúcar de su bicicleta; las grandes rosas de los invernaderos; la cabeza de ruiseñor de la joven con un nombre tan evocador de astros y de elegancias como Eleonora, pero que bien podría llamarse Filomena; los «Cuatro serafines con las alas de gasa celeste» que «bailan entre las flores», los que constituyen un ascenso jerárquico para los cuatro angelitos que se plantan a la cabecera de los niños en los cantos infantiles. Querer ser un cisne es querer escaparse de un mundo en que hay «viejas llantas de goma y bidones de gasolina» y «la estrella rutilante de los policías», un mundo en que existen el hambre, la ignorancia y la muerte. Querer ser cisne es refugiarse en el arte, en la elocuencia de la palabra exaltada por Darío y, no olvidemos, por Luis de Góngora, para quien los poetas de Andalucía eran «Cisnes de Guadiana». Villaespesa iba a insistir dos siglos más tarde (en *Intimidades. flores de almendro,* 1893-1897*):*

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

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

[19] Juan Larrea, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, Valencia, Pre-Textos, 1987, págs. 39, 153.

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

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

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

Esto explica, en escala menor, por qué un subtítulo de *La quimera del oro* que menciona repetidamente a Georgia está transformado en los gritos de «Georgina» que emite Buster Keaton. En escala mayor, explica por qué la mente de Alberti modifica las películas que sí podemos reconocer, como *La quimera del oro* cuyo desenlace feliz desaparece ante la terrible evidencia del tiempo y de la muerte representados por el reloj y el cadáver desnudo en una farmacia. El final heroico de *Reclutas bomberos,* en el que Beery salva a la hija de su jefe, lo ignora el poeta, que condena al cómico en su título a ser «destituido de su cargo por no dar con la debida urgencia la voz de alarma». Estos cambios que efectúa Alberti son etapas en un proceso de autodefinición: a los cómicos no les deja ser ellos mismos, consistentes con sus películas y con sus papeles, sino seres frágiles, falibles, dolorosamente humanos adoptados y compadecidos por un poeta que crea un parentesco entre él y ellos. Si ellos son como él y él es como ellos, la conferencia que dictó en el Lyceum Club Femenino bajo el título «Palomita y galápago (¡No más artríticos!)» cobra un significado mayor que la de chocar a las señoras socias vestido de «clown», observa Salinas en una carta a Guillén[23]. El pintor Durero sabía muy bien lo que hacía en 1500 retratándose en la imagen de Cristo en el formato de un

[21] «Un 'suceso' literario. La conferencia de Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria, 71,* 1° de diciembre de 1929.

[22] Rafael Utrera, *Literatura cinematográfica, Cinematografía literaria,* Sevilla, Alfar, 1987, pág. 41.

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

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

En esta fusión de actor y poeta vemos la conciencia de un efecto y de un objetivo ausente de la fusión de actor y presidente en Ronald Reagan, que estaba tan condicionado por los papeles que hacía de héroe y risueño hijo de vecino, que confundía la vida real y la vida según Hollywood, citando en sus discursos, como si fueran suyas, palabras que hubiera oído en películas[25]. Alberti, sin embargo, deja transparentar el artificio, pero en esa exhibición de otra identidad reside una de las facetas más fascinantes y desconcertantes de los poemas de *Yo era un tonto:* mientras la indumentaria estrambótica plantea la pregunta de quién soy yo, los poemas presentan el problema complementario de quiénes son todos los «yos» que hablan. En contraste con la manera impersonal de Cernuda en «Sombras blancas», los poemas de Alberti nos bombardean con el yo atribuido a Keaton, que dice «Yo nunca supe nada», con el yo de Maruja Mallo, que afirma «Si yo te digo que mi alma tiene patas de puerco con ojos de perdiz...», con el yo del poeta, que lamenta «Yo quisiera sentir mucho no poder acordarme» —y con un yo que tenemos que interpretar al final de su poema a Larry Semon:

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

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

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

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

También yo he muerto.

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

[24] Véase Joseph Leo Koerner, The *Moment* of *Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

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

[26] «Beban Semon Rites Held», *Los Angeles Examiner,* 10 de octubre de 1928, pág. 11.

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

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

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

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

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

[28] Estas citas pertenecen a los sonetos «Vivir es caminar breve jornada...» y «Próvida dio Campania al gran Pompeo...», en *Obras completas. I. Poesía original.* Edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, nº 11, pág. 11, y nº 41, pág. 43.

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

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

OBRAS CITADAS

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

——«Un 'suceso' literario. La conferencia de Rafael Alberti». *La Gaceta Literaria,* nº 71, 1929.

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

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

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

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

Borras, María Lluisa, «La plástica poética de Rafael Alberti», *Quimera,* nº 39-40, págs. 58-65, 1984.

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

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

Dolfi, Laura, *L'imposible / posible di Federico García Lorca,* Salerno, Edizione Scientifiche Italiene, 1989.

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

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

[29] Michel Beaujour, *Poetics of the Literary Self-Portrait,* pág. 35.

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

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

RAFAEL ALBERTI

CARTA ABIERTA

(Falta el primer pliego)

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

Globo libre, el primer balcón flotaba
sobre el grito espiral de los vapores.
Roma y Cartago frente a frente iban,
marineras fugaces sus sandalias.
El Álgebra, ¡quién sabe lo que era!
La Física y la Química, ¡Dios mío,
sí ya el sol se cazaba en hidroplano!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

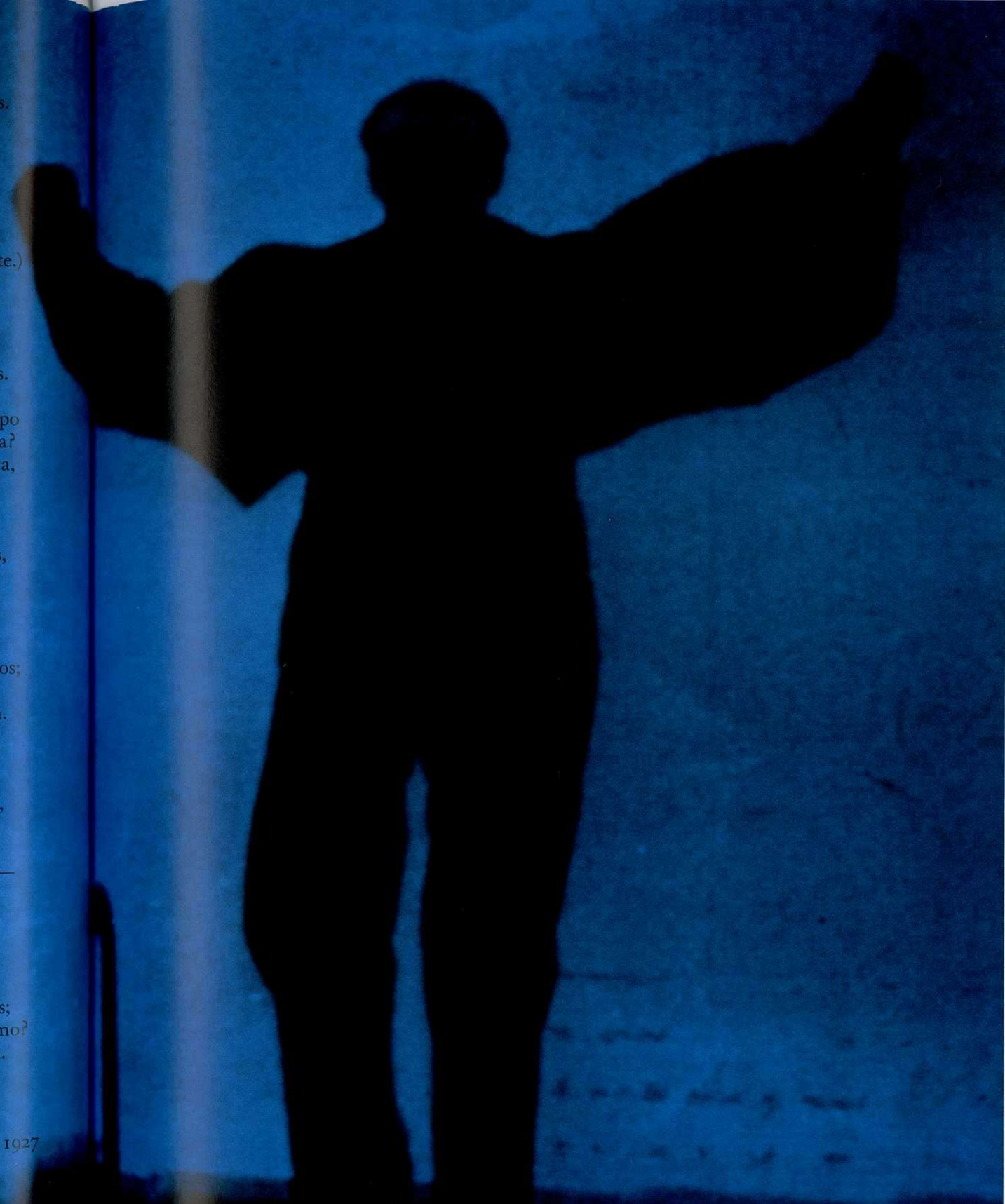
Pero también, un sol en cada brazo,
el alba aviadora, pez de oro,
sobre la frente un número, una letra,
y en el pico una carta azul, sin sello.

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

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

(Falta el último pliego)

Cal y canto, 1927



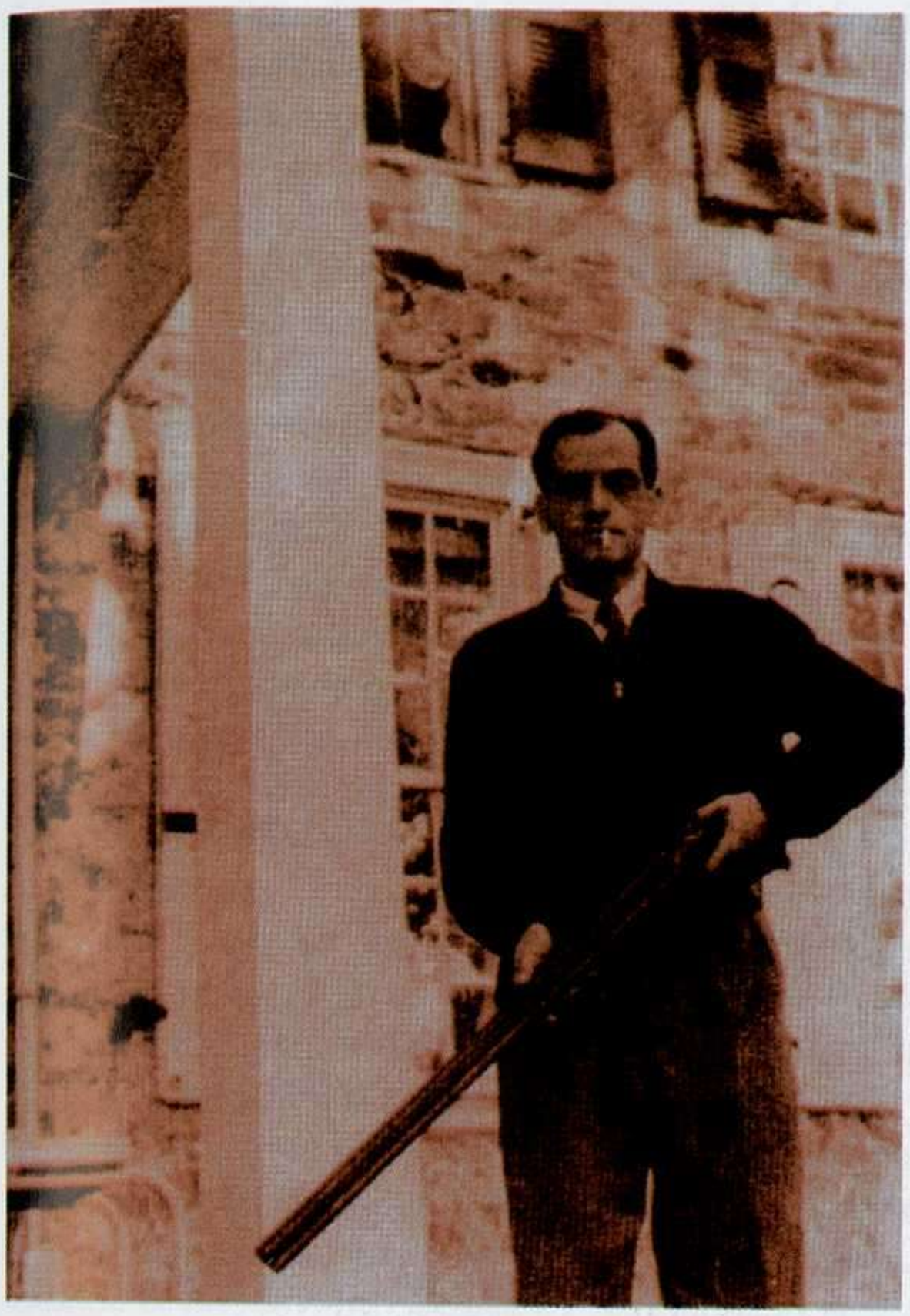
Larrea-Buñuel

versus el Ilegible, hijo de flauta

(historia de una correspondencia inédita)

Gabriele Morelli

JUAN LARREA



LUIS BUÑUEL

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

Nuestros poetas exquisitos, de elite auténtica, antipopulacheros, son: Larrea, el primero, Garfias (lástima de su limitación y escasez de imaginación; sus efusiones serían divinas si tuviera sólo la mitad de fantasía de Federico); Huidobro; a veces el histrión de Gerardo Diego[1].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 *Ibídem*, p. 171.

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

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

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

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

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

Brotó en 1927-28 con sus motivos fundamentales, en París. Desapareció con la tragedia española en 1937. Su memoria revivió, sin embargo, en México, en 1947, para ampliarse en 1957 en Córdoba, Argentina. Ahora en 1979, tras revisitar el continente, retorna a la Nueva España. En estos cincuenta y dos años, la historia lo mismo planetaria que la de nuestro idioma ha perseguido el itinerario laberíntico de su impulso creador hacia la universalidad, a la vez que ILEGIBLE ha cumplido indeliberada y como paradígmaticamente el ciclo de su desarrollo en cuanto producción de múltiples circunstancias no exentas de significado poético hacia el futuro. Ello forma parte de su realidad así como de la nuestra, no sólo hispanoparlantes, sino inclusive, pecando quizás de ambición, de seres humanos[8].

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

6 *Ibídem*, p. 141, nota n. 28.
7 *Mi último suspiro*, cit., p. 194.
8 *Vuelta*, n. 40, 1980, p. 25.
9 Debo la lectura de este material a Javier Herrera, gran concocedor de la obra de Buñuel, a quien agradezco por su cortesía y generosidad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 *Vuelta*, cit., p. 25.

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

Y concluye:

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

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

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

He aquí la nueva proposición del cineasta:

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

ILEGIBLE HIJO DE FLAUTA
Film de Luis Buñuel
Inspirado en un libro inédito de Juan Larrea

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

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

FRANK KUPKA *Femme cueillant des fleurs* 1907-1908

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

La economía del espacio a mi disposición, como también lo numerosos huecos que se encuentran en la doble correspondencia, no permite trazar una línea cronológica segura y coherente de la relación. Pero estamos a comienzos de 1963. Después de un silencio que dura cinco años, una carta de Larrea del 11 de enero informa sobre su aceptación de un nuevo proyecto propuesto por Buñuel, que esta vez comprendía, según palabras del cineasta: «un film con tres o cuatro cuentos. Tal vez uno sea GRADIVA, otro AURA de Carlos Fuentes, un tercero LAS MENADES de Julio Cortázar y un posible cuarto con un asunto mío»[11]. Tampoco en este caso Buñuel incluiría la parte última de los Testigos de Jehová, y por lo tanto Larrea propone que los «créditos podrían redactarse así: ILEGIBLE, HIJO DE FLAUTA. Parte de un relato de esta nuevo proposición, Larrea vuelve a insistir para que la obra amparada con su nombre no «se convierta en arma contra los Estados Unidos». Al final de la carta, Larrea ruega al amigo si, después de realizado el film, le puede facilitar una copia de los rollos del *Ilegible* para que un día su nieto pueda contemplar el recuerdo de su madre y su abuelo.

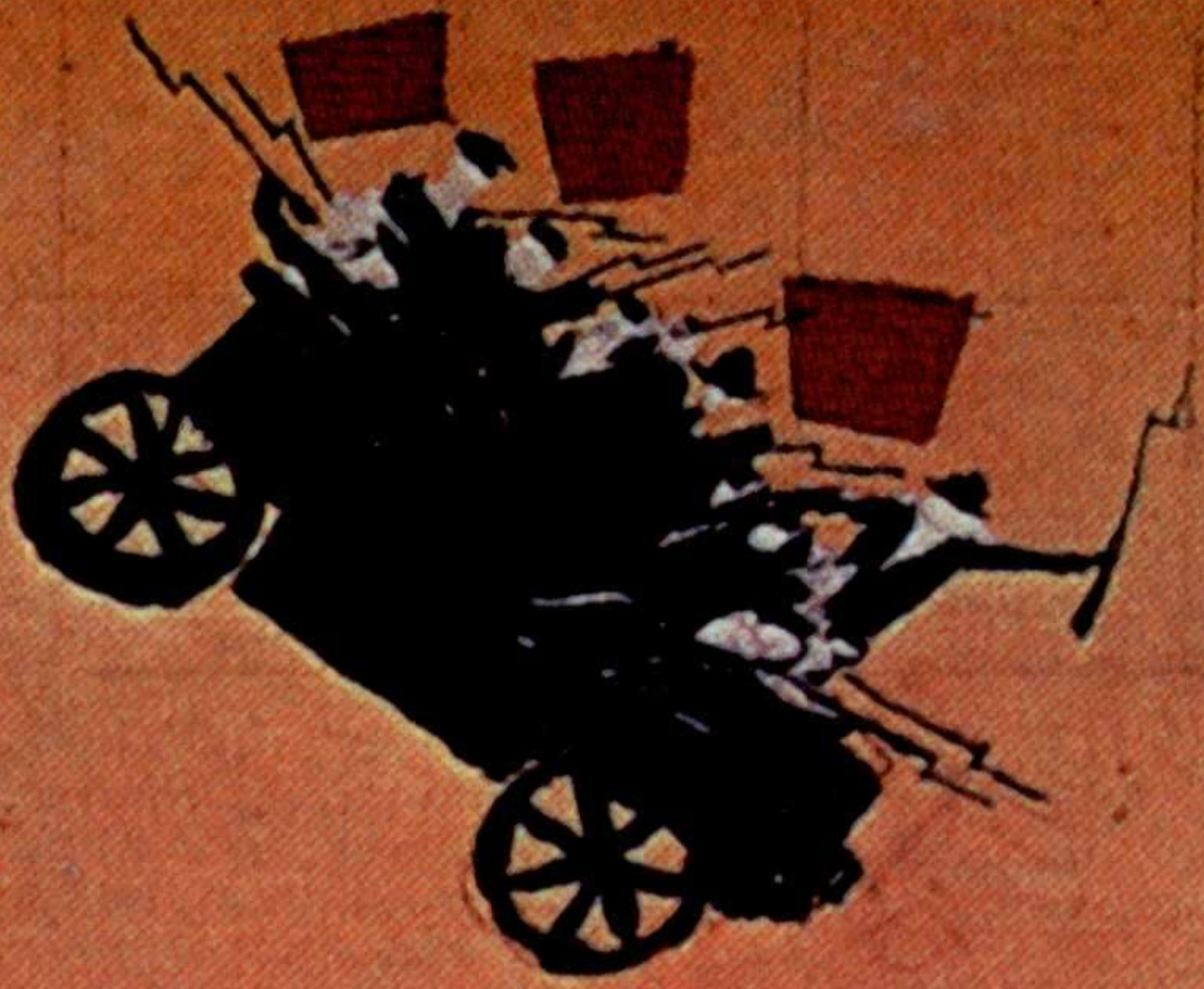
El proyecto —como es sabido— fracasó dentro de un corto espacio. Después de tres semanas, Buñuel comunica al poeta su renuncia definitiva al film, debido sobre todo a motivos económicos y a problemas de censura. La última misiva de Larrea lleva la fecha 5 de febrero de 1963; tras el silencio del cineasta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

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

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

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

[11] *Ibid.*



Manuel Altolaguirre

DE CARTAS A LOS MUERTOS A EL CANTAR DE LOS CANTARES[1]

Agustín Sánchez Vidal

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

I. Puni, 1918

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[6] Estas declaraciones fueron publicadas originalmente en la revista francesa *Positif* y se transcribieron en español en la madrileña *Nuestro Cine*: «Luis Buñuel y el nuevo cine mejicano», nº 50, 1966.

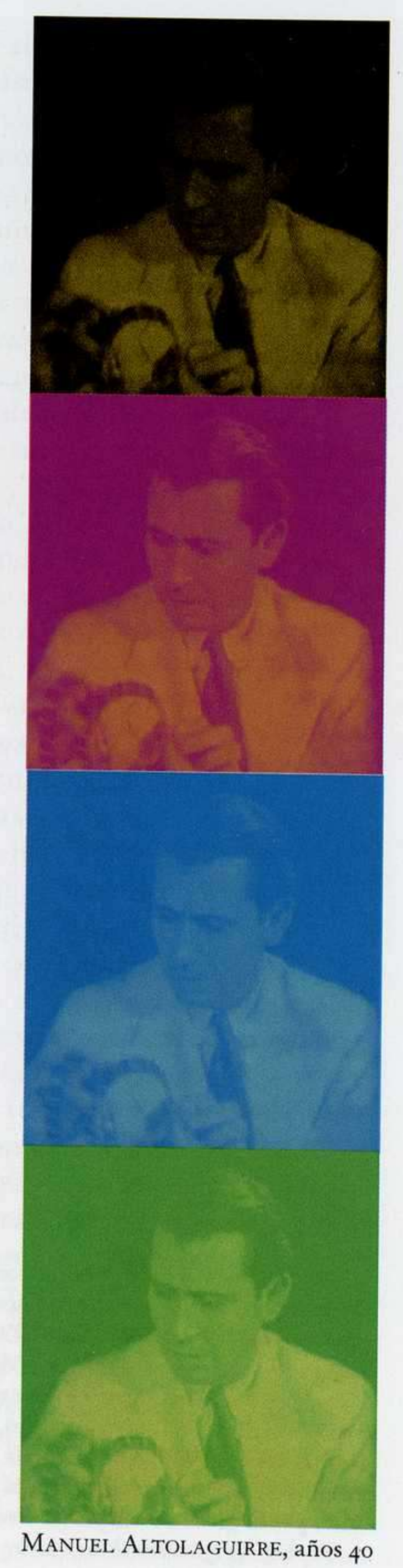
[7] José Moreno Villa, «Palabras para el banquete a Luis Buñuel» leídas en el Hotel Majestic el 11 de mayo de 1951. Publicado por Juan Pérez de Ayala en «José Moreno Villa. Escritos sobre Luis Buñuel», pp. 87-112 del n. 16 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*.

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

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

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

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



MANUEL ALTOLAGUIRRE, años 40

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

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

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

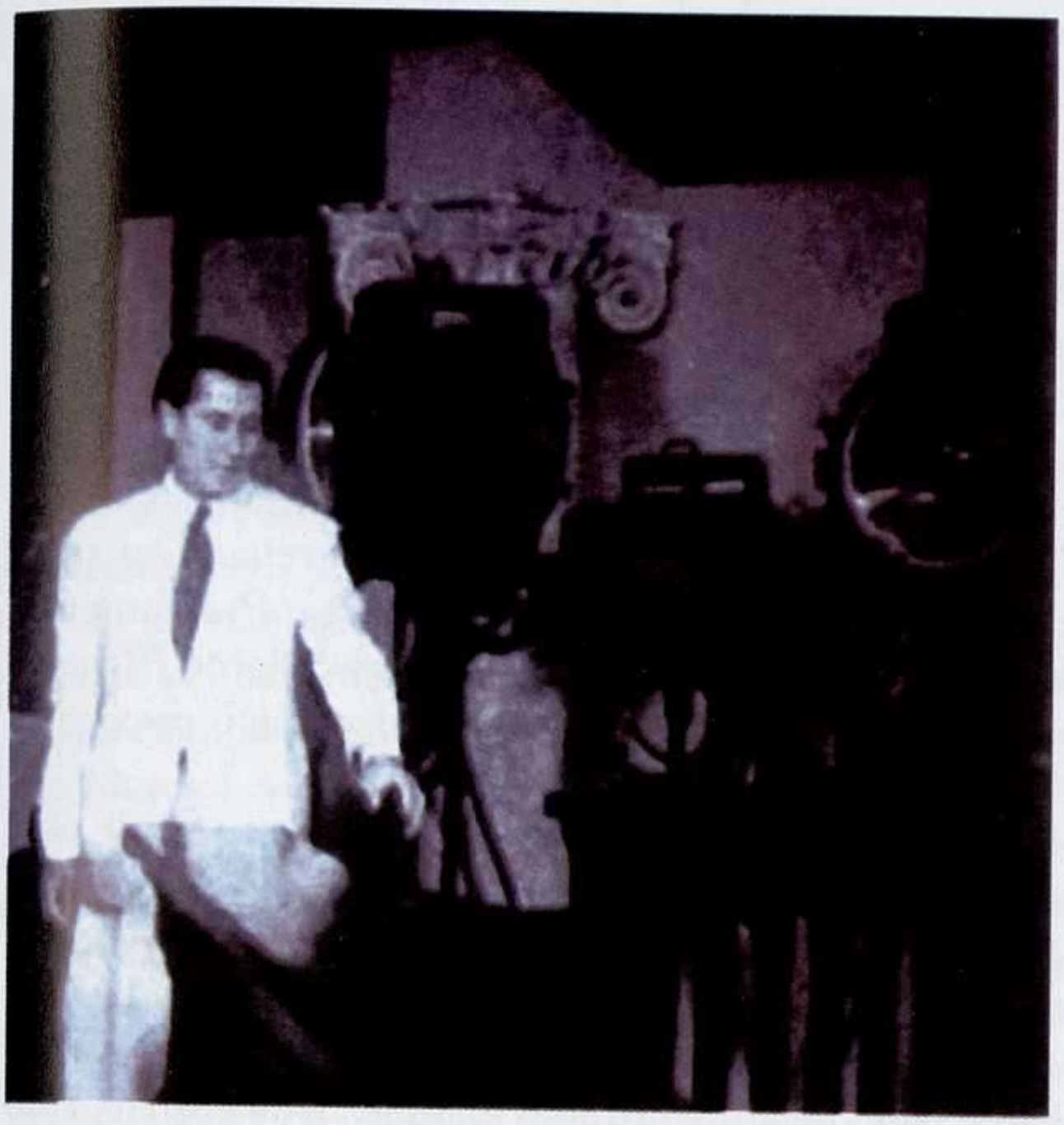
Este último año es, asimismo, el de su guión nunca rodado *El rufián dichoso*, docudrama concebido como un homenaje a Cervantes por parte de la Academia Mexicana de la Lengua en el centenario de su nacimiento, en el que, a partir de la trama de la obra cervantina que proporciona el título, se insertan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

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

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

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

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



MANUEL ALTOLAGUIRRE, años 40

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

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

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

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

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

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

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

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

El segundo período mexicano se inicia con las adaptaciones de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *La muñeca negra* de José Martí, de cuyo guión y dirección el propio Altolaguirre se hizo cargo, sin que en ninguno de los dos casos tuvieran entidad comercial ni llegaran a exhibirse. Entre 1956 y 1958 planea trece cortos para televisión de media hora cada uno, en los que se abordarían algunos grandes clásicos ambientados en México, entre ellos, *Cirano de Bergerac*, *Otelo*, *Edipo Rey*, *El avaro* y tres variantes de *El retablo de las maravillas*. Por las mismas fechas en que perfilaba este último proyecto, empezó a trabajar junto al realizador Gilberto Martínez Solares en el melodrama *Vuelta al paraíso*, que guardaba algunas concomitancias con el mundo de *Subida al cielo*. Pero fue estrenada en 1960, cuando Altolaguirre ya había muerto. Previamente, había escrito otro guión con Martínez Solares, *El nuevo rico*, comedia para lucimiento del cómico mexicano Germán Valdés, «Tin-Tan».

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

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

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

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

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

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

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

MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959

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

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

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

Esta idea coincide con lo que Buñuel afirma en sus entrevistas con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. Sin embargo, en el guión de rodaje del realizador puede leerse, de su puño y letra: «El film que están proyectando es una banda cómica americana, Max Brothers, por ejemplo». Pero lo importante es que, aun amputada de este pasaje, la película funcionó tanto en la taquilla como con la crítica, a pesar de su escaso presupuesto: «Film que habrá costado muy poco dinero, técnicamente imperfecto, pero, en suma, infinitamente más interesante que todos los emplastos realizados a base de millones. Se concibe que el mundillo cinematográfico mexicano, a pesar del discreto aplauso, mire un tanto de reojo a Luis Buñuel, pontífice descarado del mejor cine que se hace en español»[14].

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

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

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

[13] *Ibidem*.

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

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

[16] J. F. Aranda, «Manuel Altolaguirre y el cine», *Ínsula*, n. 154, 1959, p. 11.

Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado»[17].

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

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

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

Pero, decididamente, no es ése el camino elegido en el desarrollo definitivo de El cantar de los cantares, ya que —apartándose de su guión— la película de Altolaguirre no nos muestra a Fray Luis en sus horas más duras, sino en una especie de trance o serena epifanía, escribiendo con sosiego en una luminosa celda. Mientras, y gracias a un pequeño recuadro situado en el centro de ésta, se va dando entrada a una serie de imágenes en movimiento, recurriendo al correspondiente cache. Y, frente al guión, mucho más estructurado, pareceríamos encontrarnos ante fragmentos acumulativos y dispersos, sólo vertebrados por el tabicado de los sucesivos Cantos.

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

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

[18] Todas las cartas en el citado número monográfico de la revista *Litoral*.

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

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

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

Este Cantar anuncia la Encarnación de Cristo.

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

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

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

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

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

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

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

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

Lorenzo Saval Cubierta de «Manuel Altolaguirre, Los pasos profundos». *Litoral,* 1989

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

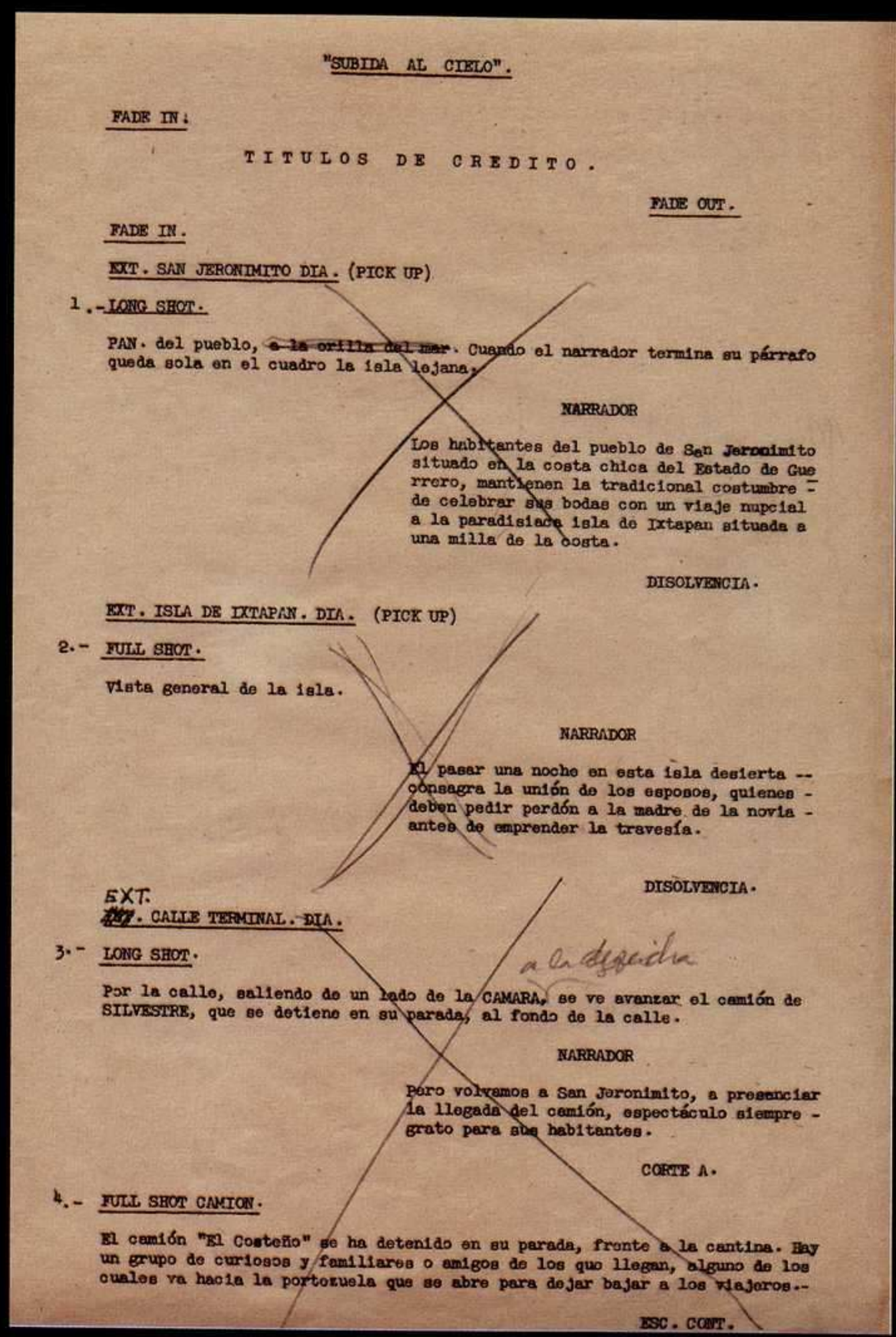
En ese nuevo contexto, mucho más amplio, del Libro de Job y bajo la reverberación del punto de partida establecido en Los nombres de Cristo, el material rodado podría haber adquirido otro sentido y perspectiva. Según ello, El cantar de los cantares sería sólo una copia de trabajo provisional, casi un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

André Bazin

LA SUBIDA AL CIELO*

Fotograma de *Subida al cielo*, 1951

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



"SUBIDA AL CIELO".

FADE IN:

TITULOS DE CREDITO.

FADE OUT.

FADE IN.

EXT. SAN JERONIMITO DIA. (PICK UP)

1.- LONG SHOT.

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

NARRADOR

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

DISOLVENCIA.

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

2.- FULL SHOT.

Vista general de la isla.

NARRADOR

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

DISOLVENCIA.

EXT.
. CALLE TERMINAL. DIA.

3.- LONG SHOT.

a la derecha

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

NARRADOR

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

CORTE A.

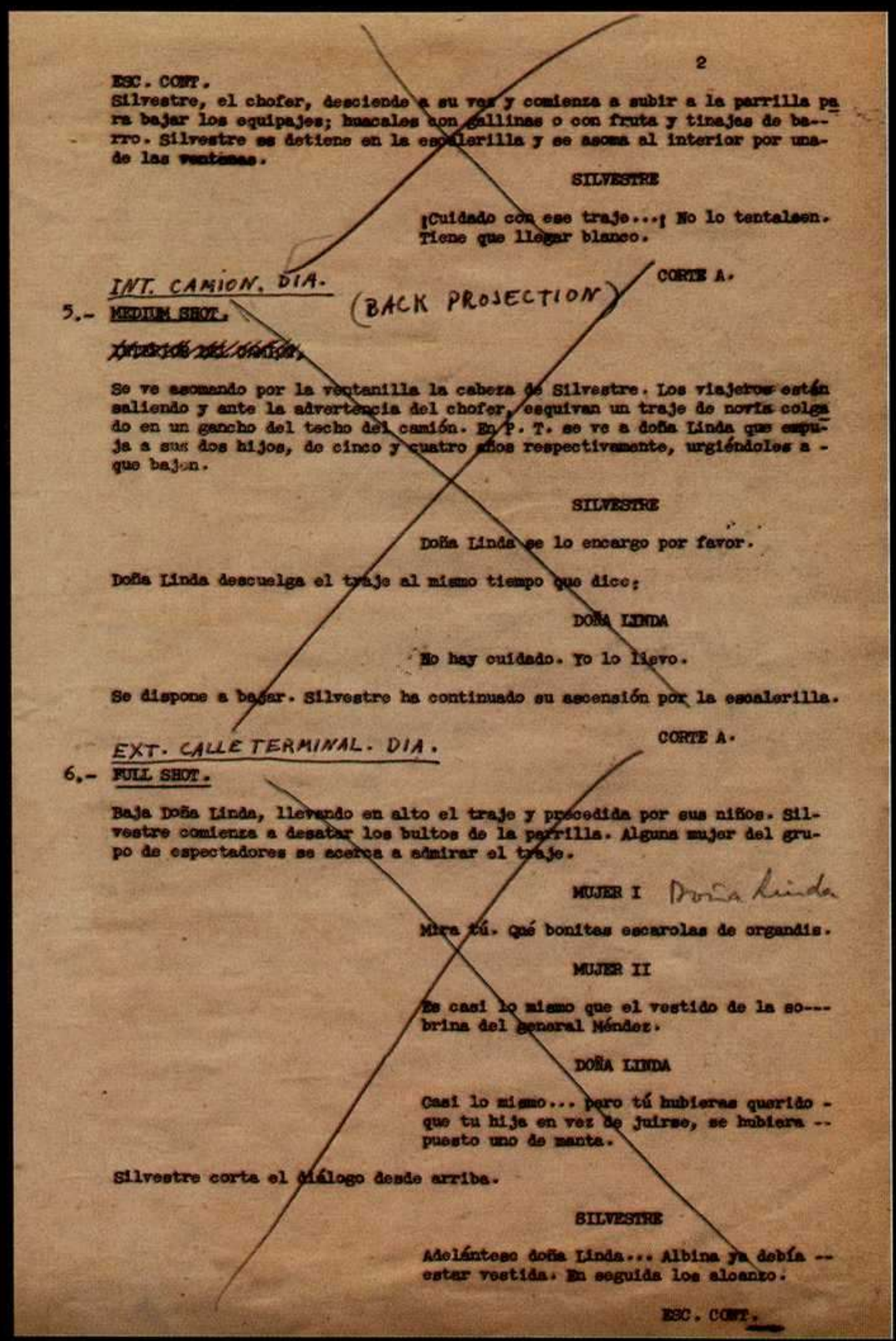
4.- FULL SHOT CAMION.

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

ESC. CONT.

Páginas del guión original de *Subida al cielo*

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



2

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

SILVESTRE

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

INT. CAMION. DIA. (BACK PROJECTION) CORTE A.

5.- MEDIUM SHOT.

~~INTERIOR DEL CAMION.~~

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

SILVESTRE

Doña Linda se lo encargo por favor.

Doña Linda descuelga el traje al mismo tiempo que dice;

DOÑA LINDA

No hay cuidado. Yo lo llevo.

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

EXT. CALLE TERMINAL. DIA. CORTE A.

6.- FULL SHOT.

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

MUJER I Doña Linda

Mira tú. Qué bonitas escarolas de organdis.

MUJER II

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

DOÑA LINDA

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

Silvestre corta el diálogo desde arriba.

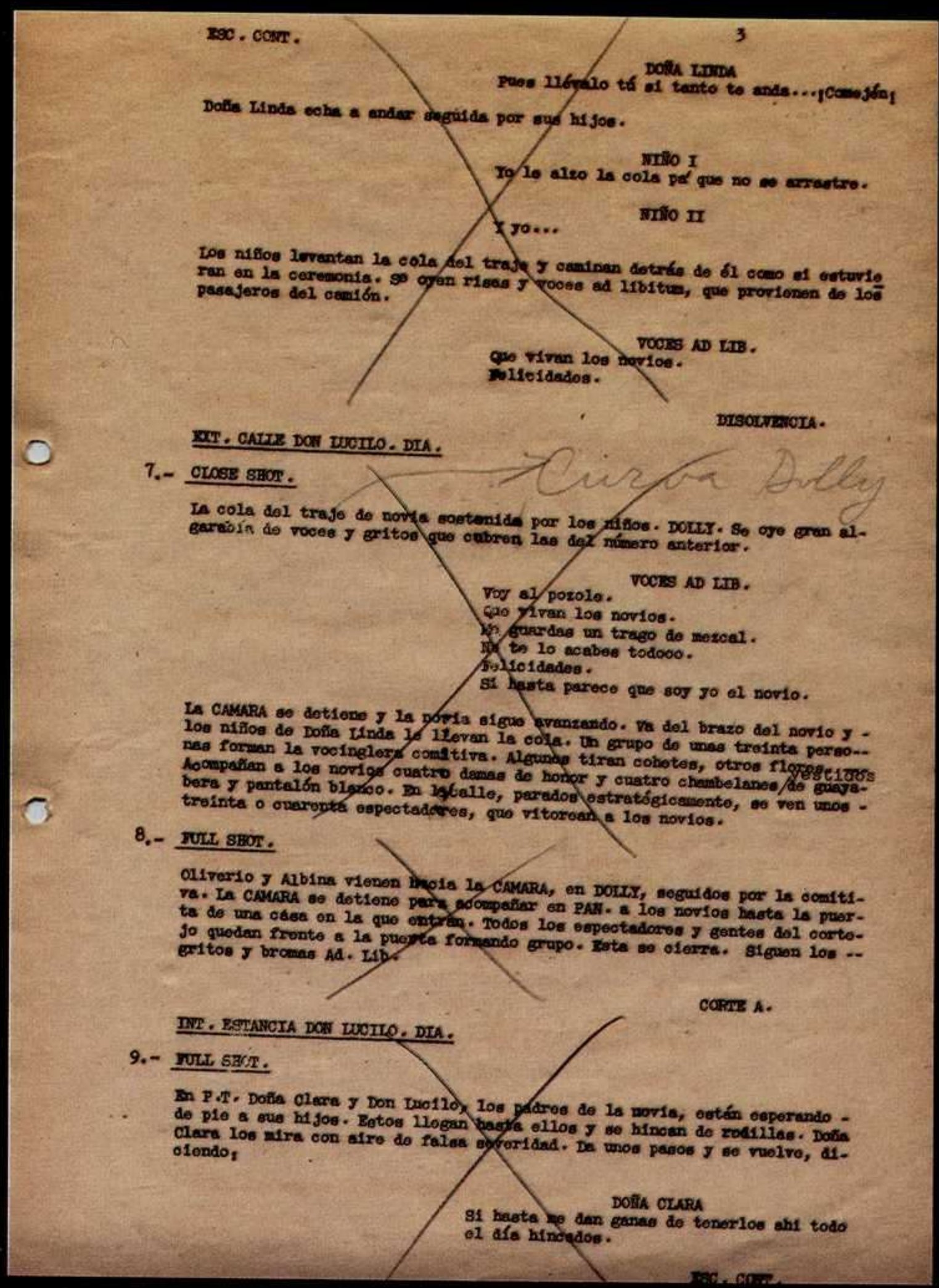
SILVESTRE

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

ESC. CONT.

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

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



ESC. CONT. 3

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

Doña Linda echa a andar seguida por sus hijos.

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

NIÑO II
Y yo...

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

VOCES AD LIB.
Que vivan los novios.
Felicidades.

DISOLVENCIA.

EXT. CALLE DON LUCILO. DIA.

7.- CLOSE SHOT.

Cierra Dolly

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

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

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

8.- FULL SHOT.

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

CORTE A.

INT. ESTANCIA DON LUCILO. DIA.

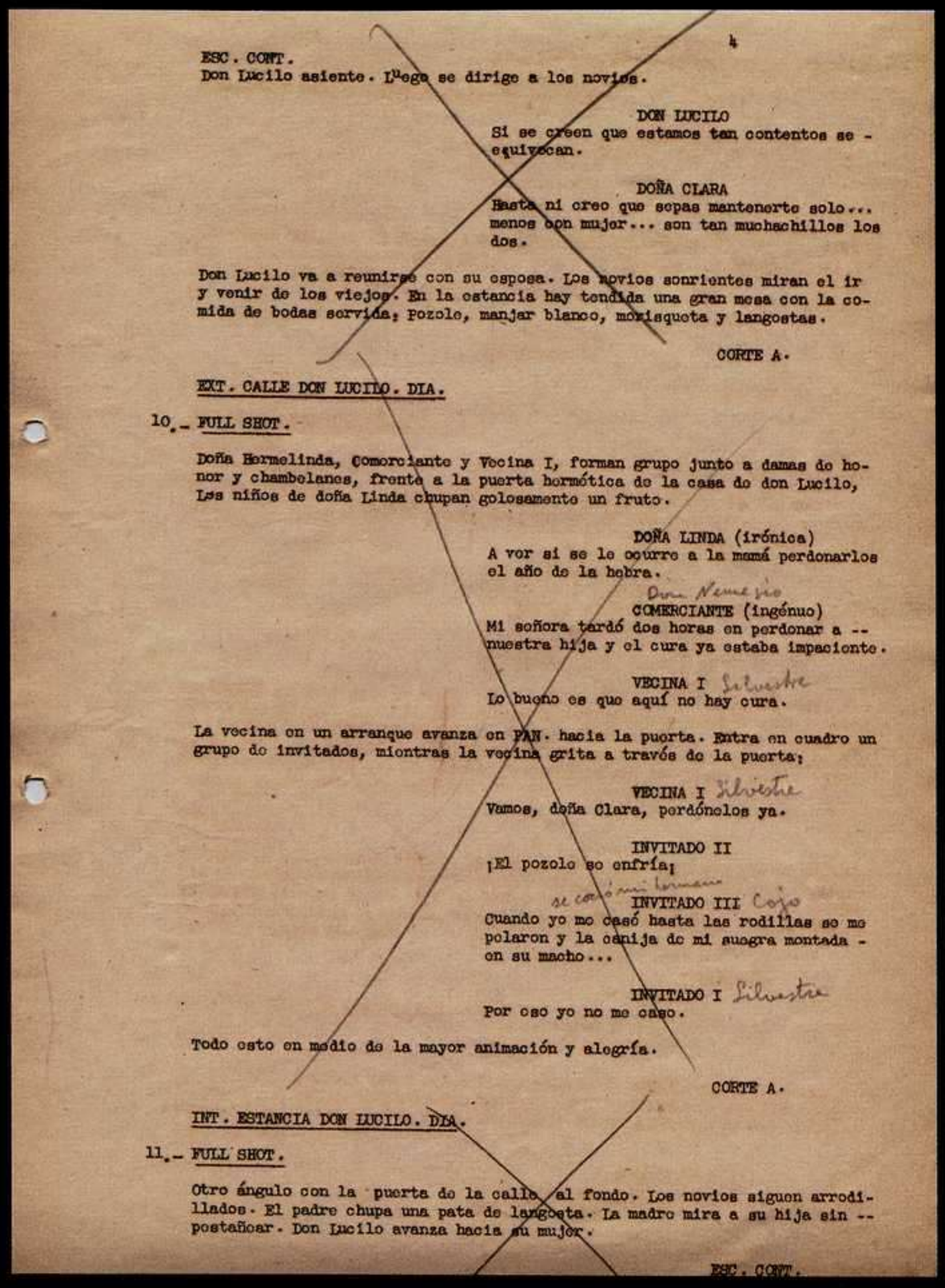
9.- FULL SHOT.

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

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

ESC. CONT.

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



4

ESC. CONT.
Don Lucilo asiente. Luego se dirige a los novios.

DON LUCILO
Si se creen que estamos tan contentos se - equivocan.

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

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

CORTE A.

EXT. CALLE DON LUCILO. DIA.

10.- FULL SHOT.

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

DOÑA LINDA (irónica)
A ver si se le ocurre a la mamá perdonarlos el año de la hebra.

Don Nemesio
COMERCIANTE (ingénuo)
Mi señora tardó dos horas en perdonar a -- nuestra hija y el cura ya estaba impaciente.

VECINA I Silvestre
Lo bueno es que aquí no hay cura.

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

VECINA I Silvestre
Vamos, doña Clara, perdónelos ya.

INVITADO II
¡El pozole se enfría!

se cortó mi hermano
INVITADO III Cojo
Cuando yo me caso hasta las rodillas se me polaron y la canija de mi suegra montada - en su macho...

INVITADO I Silvestre
Por eso yo no me caso.

Todo esto en medio de la mayor animación y alegría.

CORTE A.

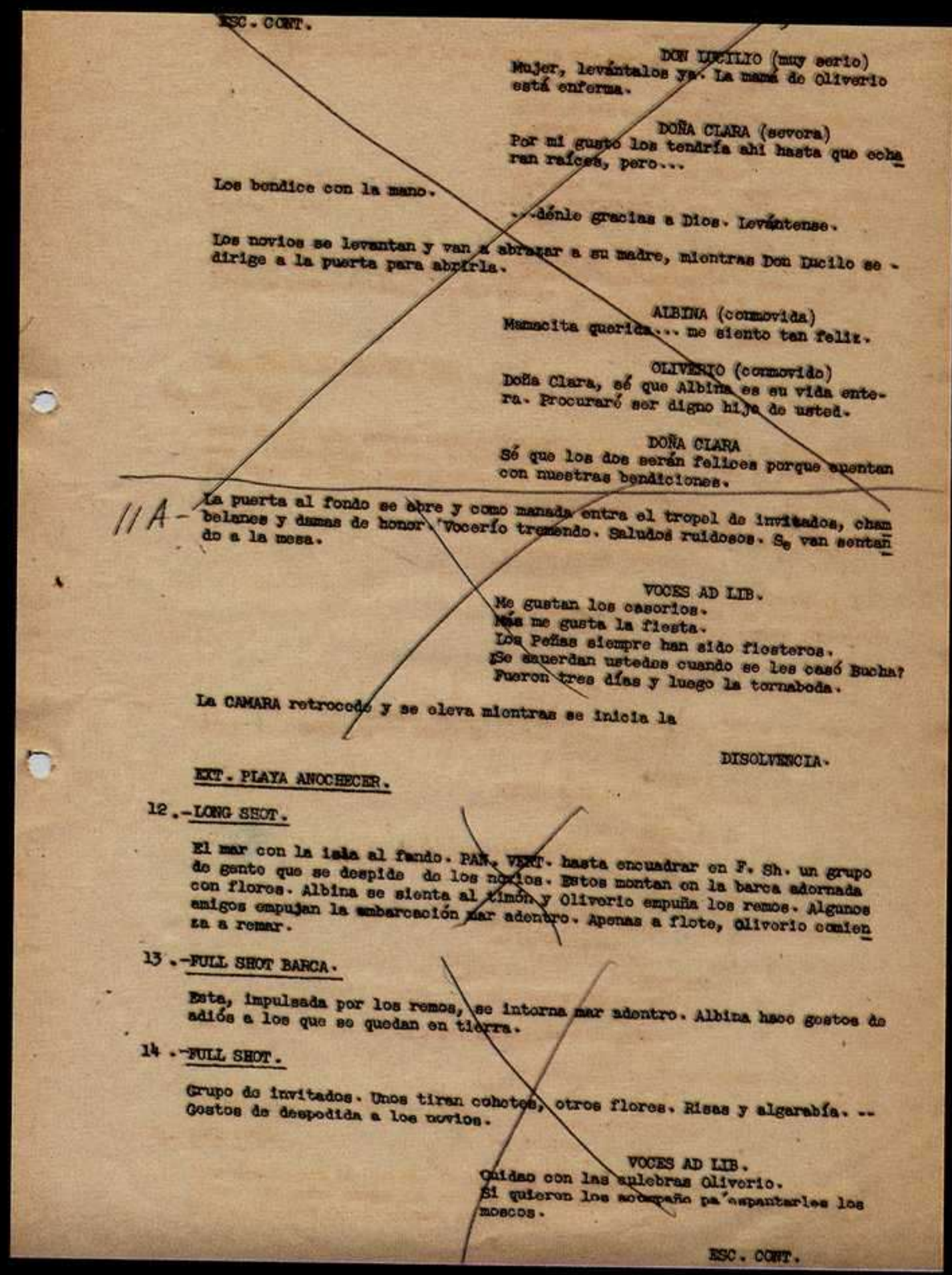
INT. ESTANCIA DON LUCILO. DIA.

11.- FULL SHOT.

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

ESC. CONT.

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



ESC. CONT.

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

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

Los bendice con la mano.

...dénle gracias a Dios. Levántense.

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

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

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

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

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

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

La CAMARA retrocede y se eleva mientras se inicia la

DISOLVENCIA.

EXT. PLAYA ANOCHECER.

12.-LONG SHOT.

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

13.-FULL SHOT BARCA.

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

14.-FULL SHOT.

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

VOCES AD LIB.
Cuidao con las culebras Oliverio.
Si quieren los acompaño pa espantarles los moscos.

ESC. CONT.

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

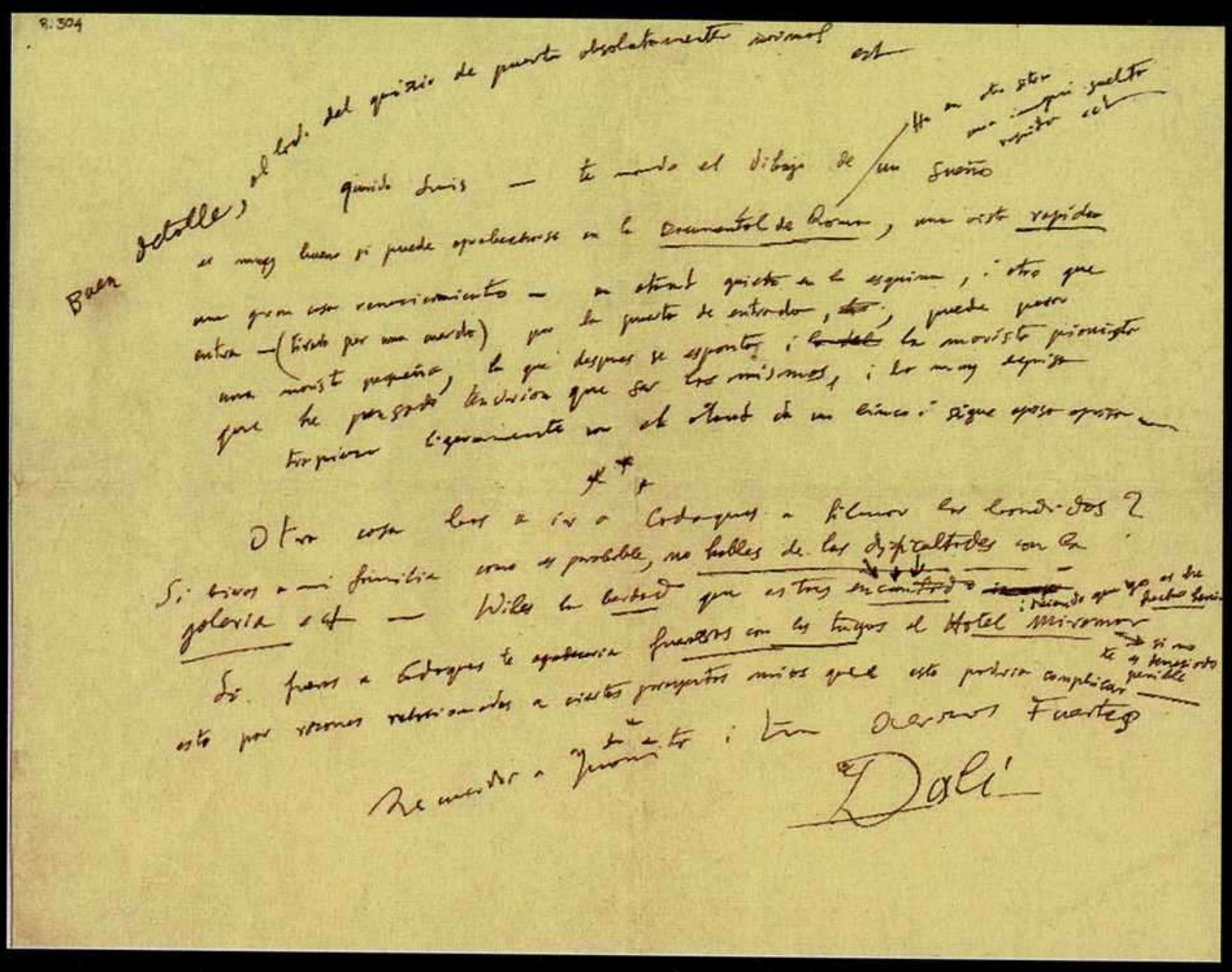
Fragmentos de la crítica aparecida en el n.º 120 del 28 de agosto de 1952 en *L'Observateur*.
TRADUCCIÓN DE Javier Herrera

Dalí y Buñuel. Madrid, 1926

Dalí
Las cartas *de* *L'Age d'Or*

Javier Herrera

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



Bien detalle, el lad. del quizás de puerta absolutamente normal est

quizás Luis — te mando el dibujo de un sueño

es muy bueno si puede aprovecharse en el Documental de Roma, una vista rápida

una gran ese conocimiento — en estar quieto en el espinar, ¡otro que

entra — (visto por una mirilla) por la puerta de entrada, etc., puede pasar

una moviola pequeña, lo que después se apuntó; ¡la moviola principio

que he pensado tendría que ser los mismos, ¡lo muy espiga

tirpiano ligeramente en el Hotel de un Cinco ¡ sigue apoyo apoyo

* * *

Otra cosa bien a ir a Cadaques a filmar los condados ?

Si vienes a mi familia como es probable, no hables de las dificultades con la

galería etc — Wilke la bastard que estoy encontrado

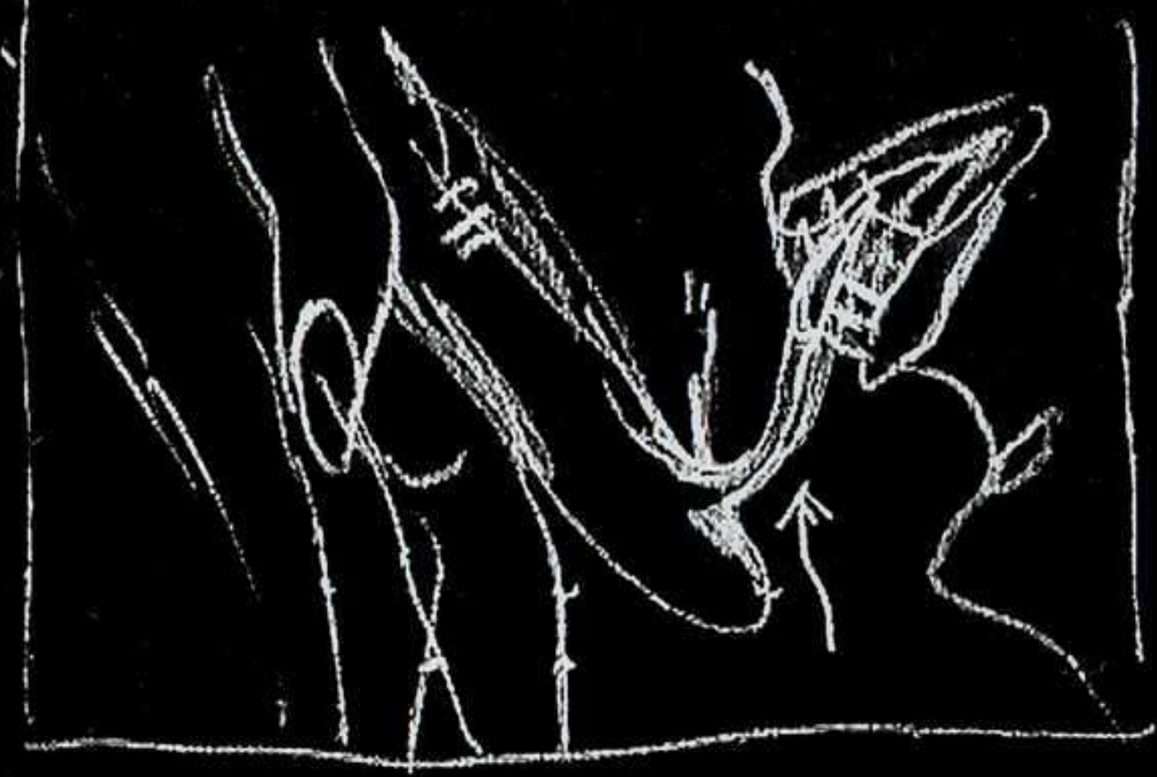
Si fuera a Cadaques te aparecería fuertes con los trajes el Hotel Miramar

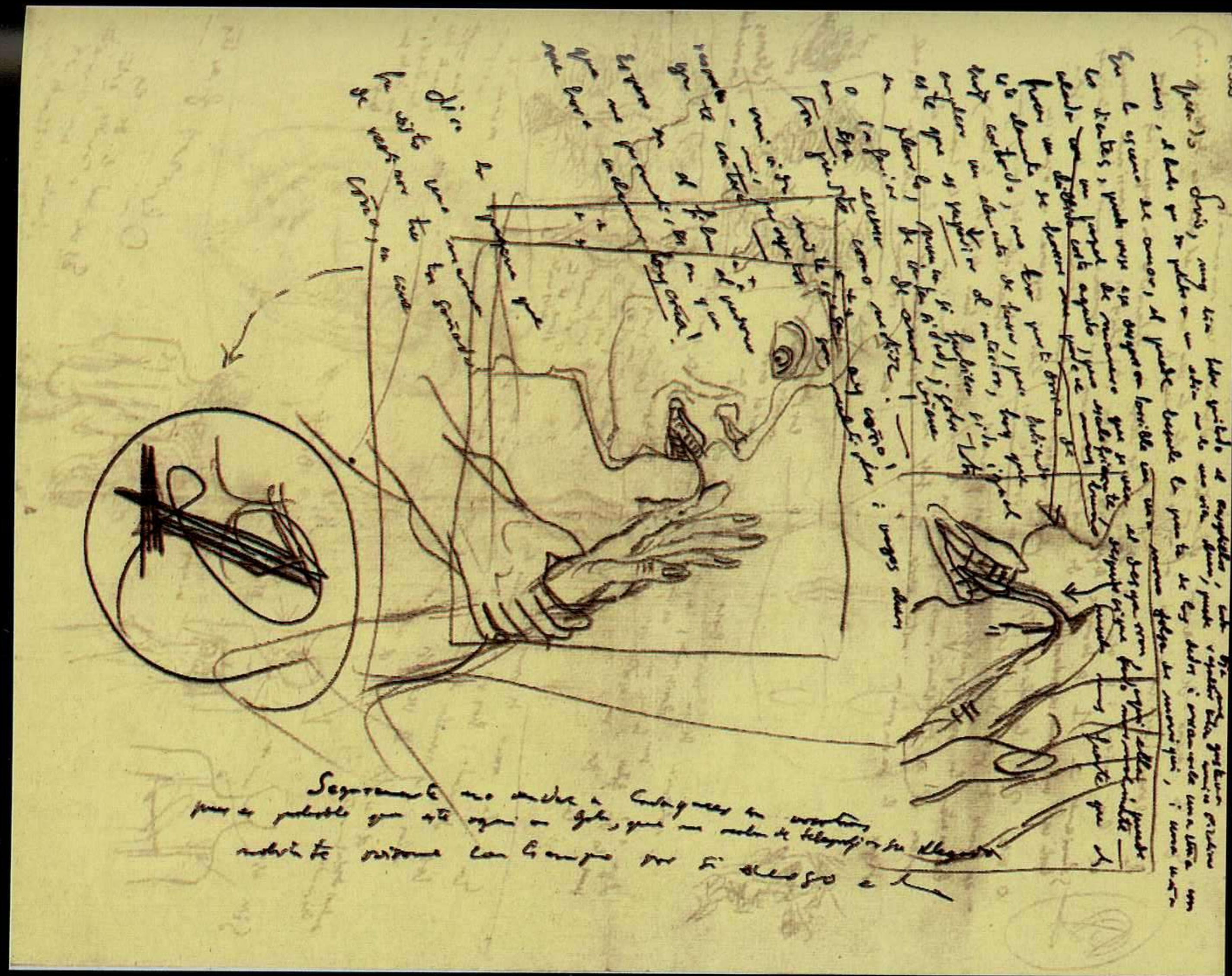
esto por razones relacionadas a ciertos proyectos míos que esto podría complicar

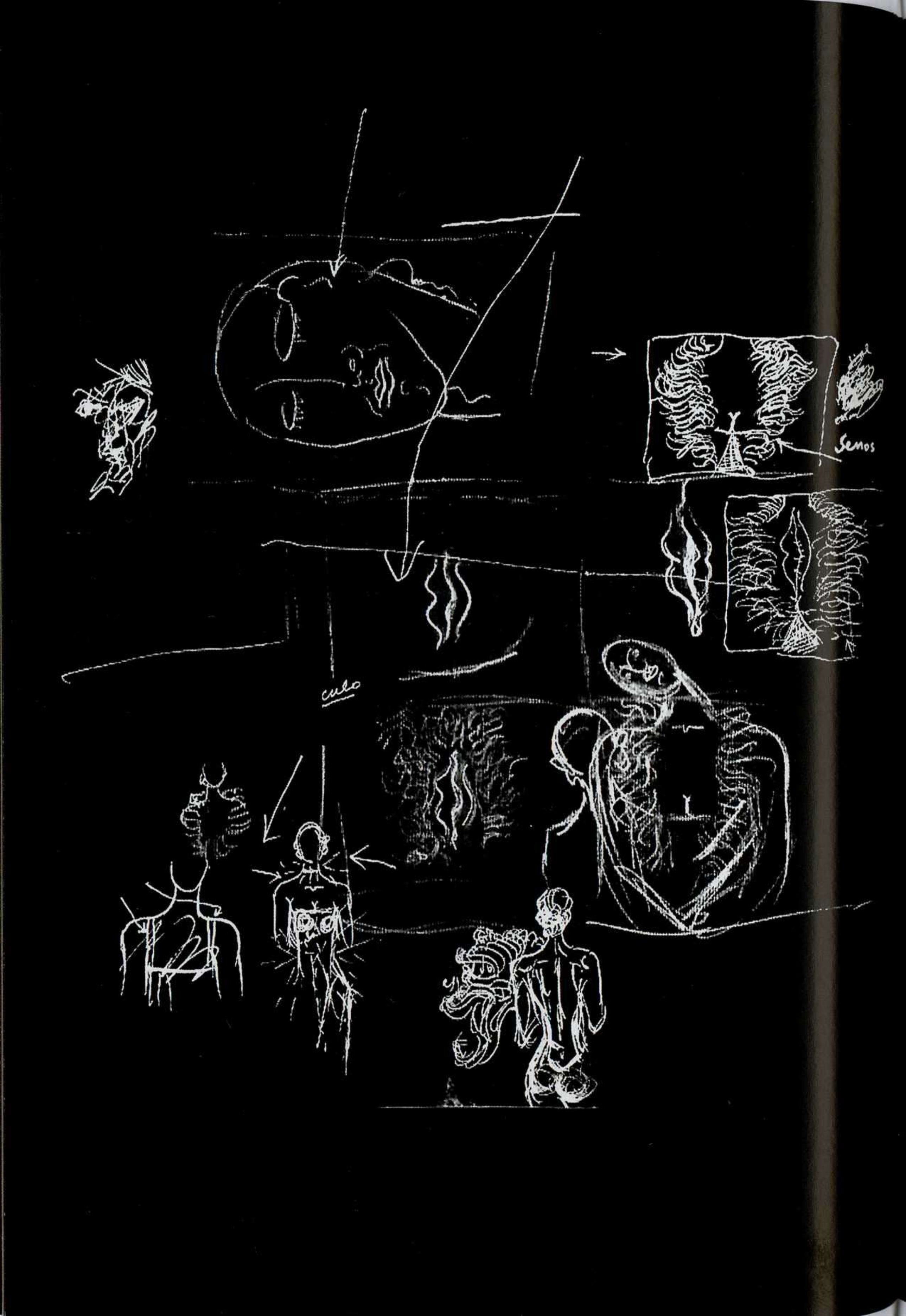
Recuerdos a Jacinto ¡ Un abrazo Fuertes

Dalí

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

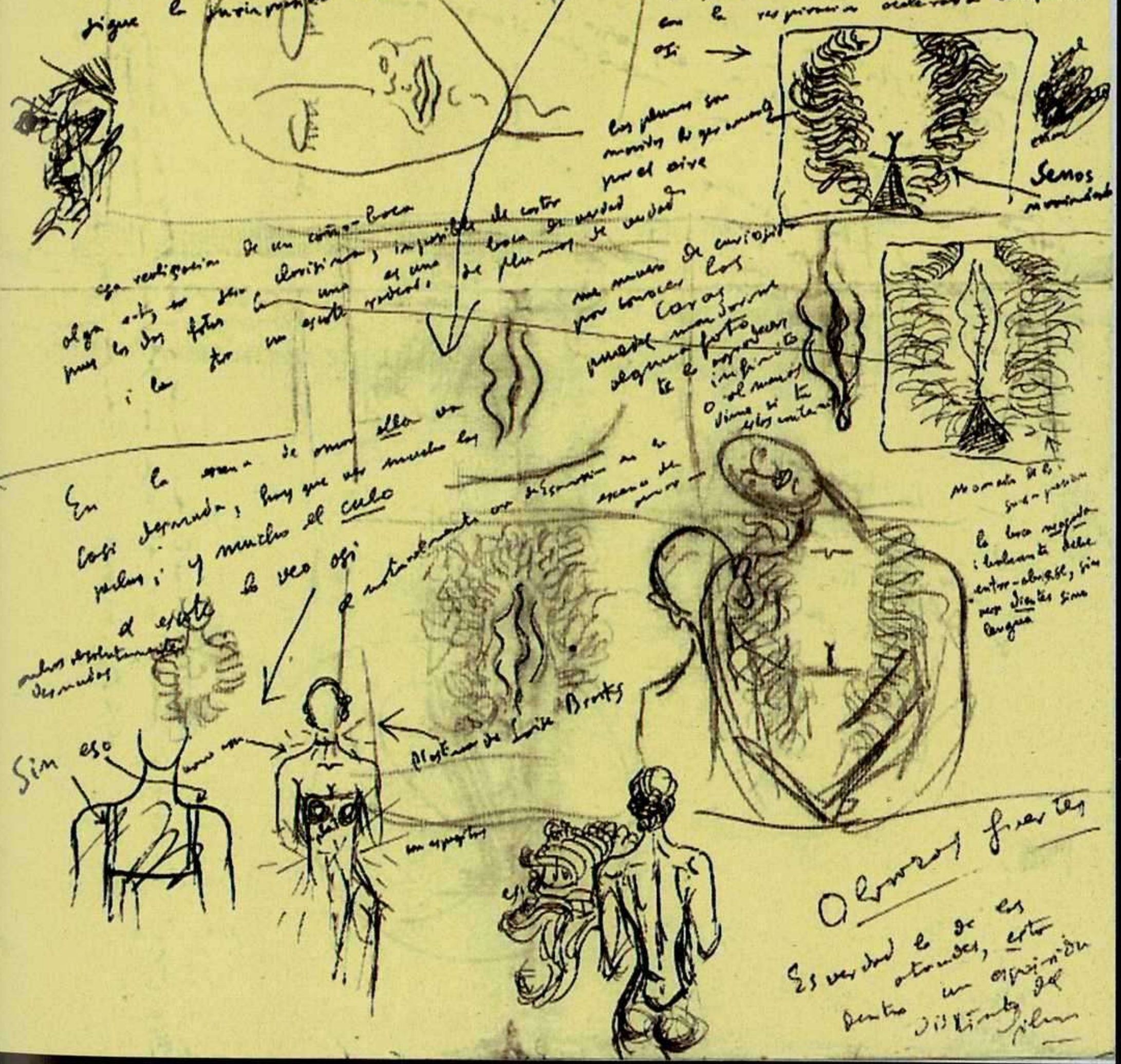





Senos
culo

(En la escena de amor ella tiene durante un momento la cabeza inclinada así — (Todo esto lo veo como el clímax de Hindemith)

el la mira i se ven los labios de ella temblando — aquí oy dos sugerencias — 1 se transparenta ligeramente el rostro i los labios de superimpresión levemente hasta casi ver unos verdaderos labios de cómo depilado para que pasen con mas o los anteriores o bien 2° los labios en gran plano rodeados de fondo blanco de la cara, sobre ese fondo de piel de la cara i el rodeador de los labios empieza a aparecer levemente la superimposición de unas plumas de un chal (pelo del cómo) que rodean el escote (blanco, mismo fondo que la cara anterior que hace de fondo a la cara) en gran plano i ya con la boca sigue la superimposición entre verse la piel en desaparición de el busto de ella en la respiración acelerada del sueño así →



Esa religación de un cómo-boca de un cómo-boca imposible de entrar boca de verdad de plumas de verdad olga ahí se ve una es una escena radical. pues los dos fotos i la foto un escote

una manera de curiosidad por conocer los cómos pueden mostrar algunas fotos de el espíritu o el mundo interior de ellas

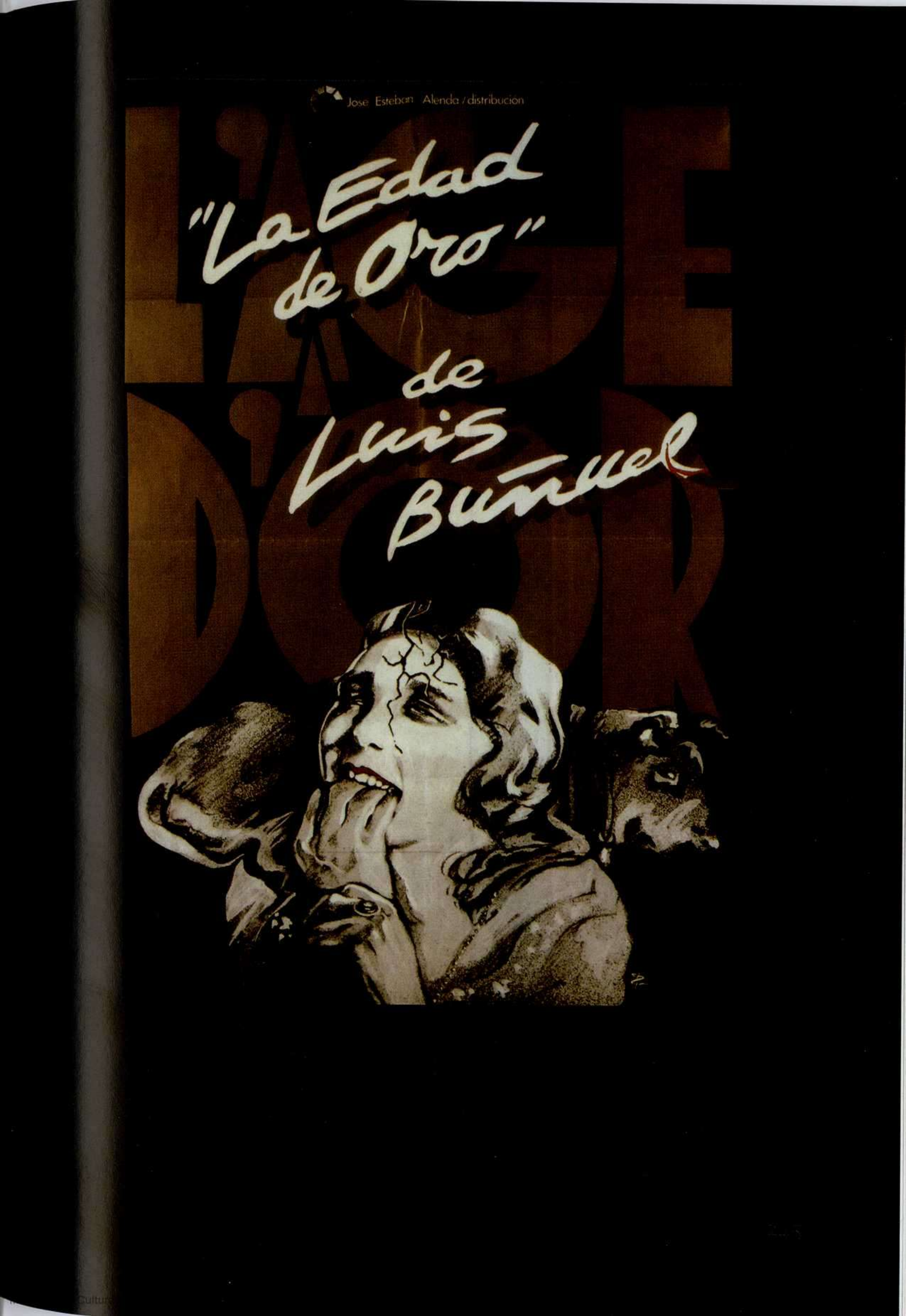
En la escena de amor ella va casi desnuda, hay que ver muchos los pelos i y mucho el culo

a este lo veo así

a entonces se desarrolla en escena de pura —

pelos absolutamente desnudos

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

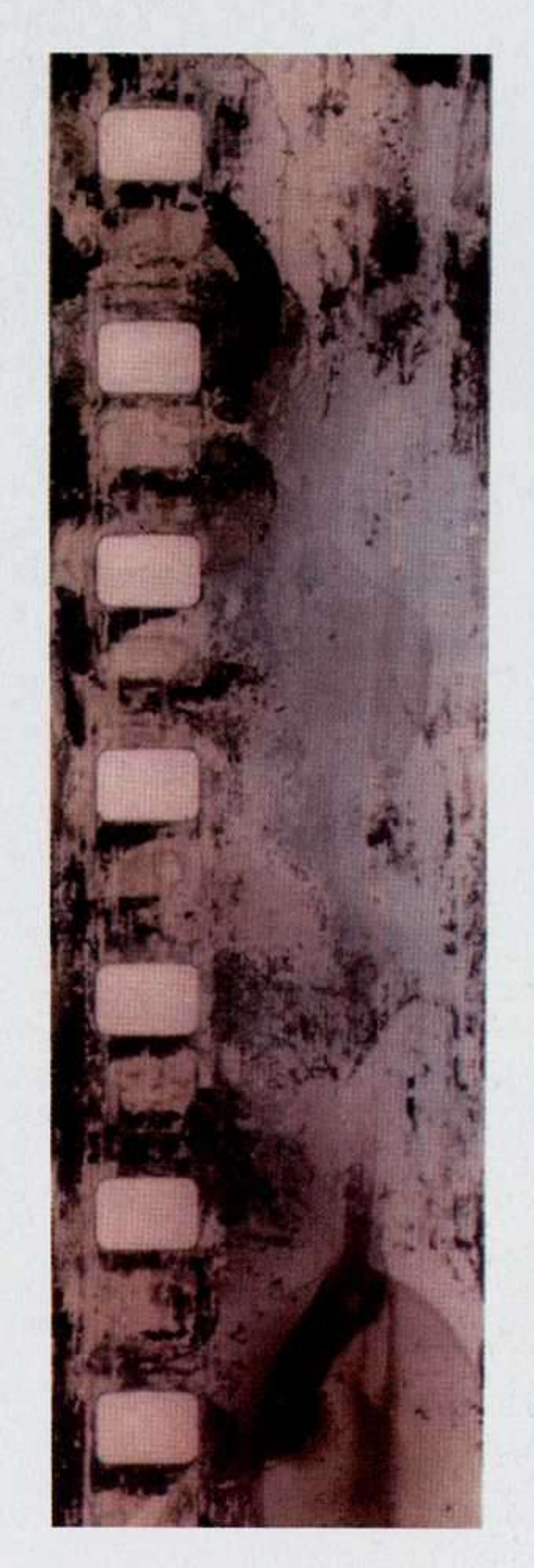

Jose Esteban Alenda / distribución
"La Edad de Oro"
de
Luis Buñuel

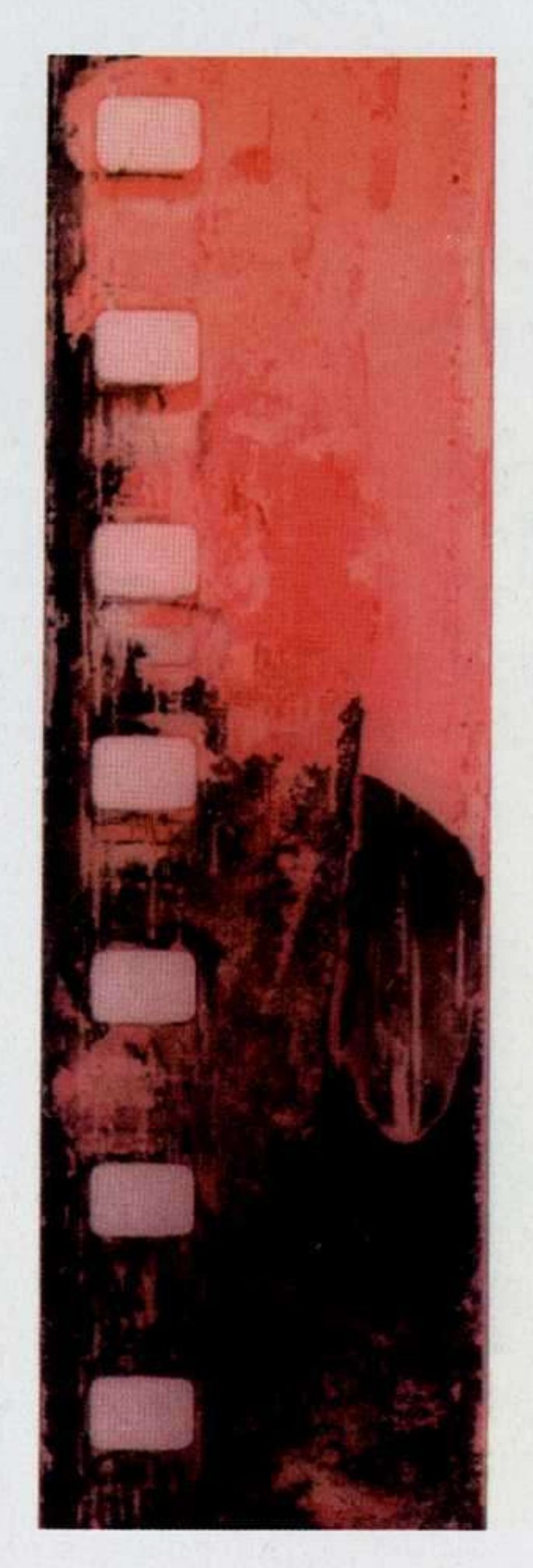
Imágenes del sueño en libertad:

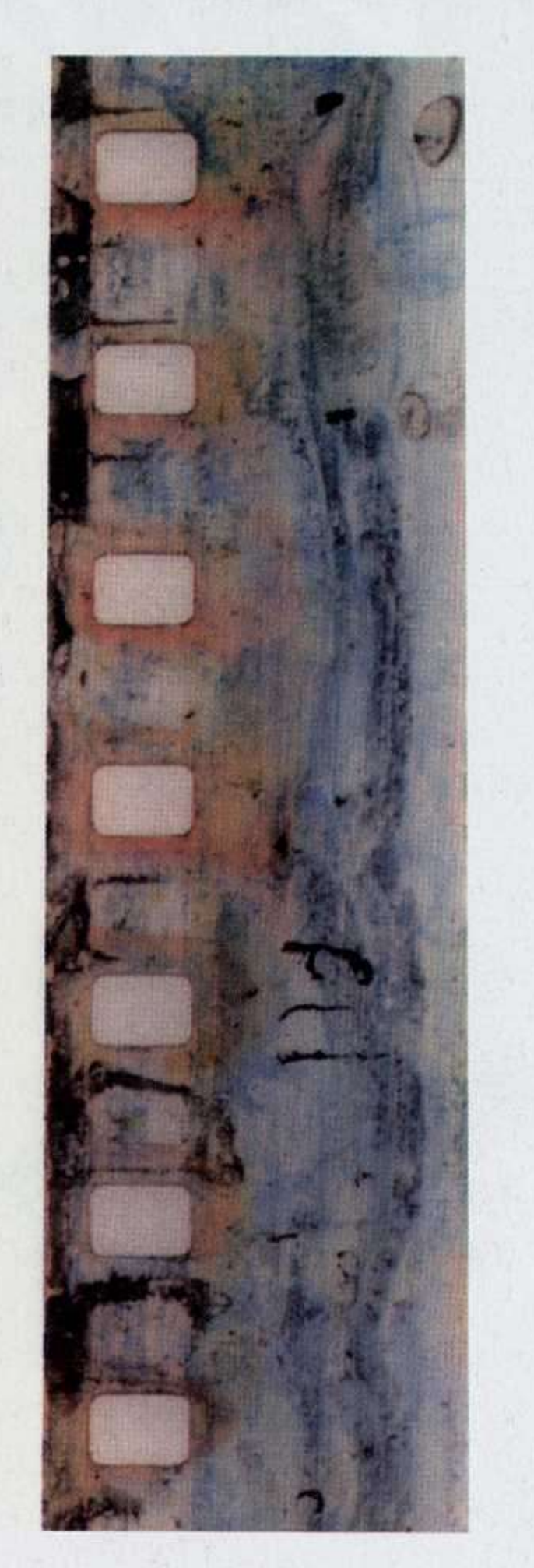
Pulsaciones poéticas en el cine de Eugenio Granell

ALBERTE PAGÁN

Ilustraciones de Eugenio Granell







«Se es, sencillamente, surrealista»

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

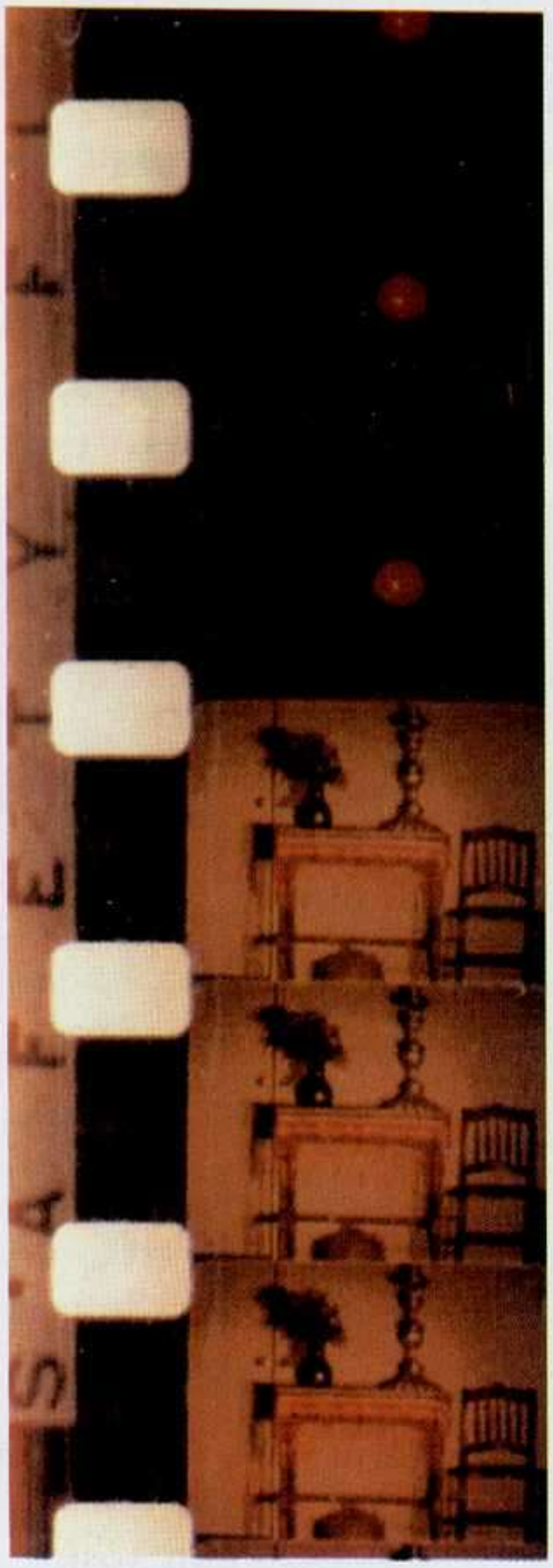
celuloide que se convertirá en *Le retour à la raison* [1923]), la de Eugenio Granell (pictórica, literaria o cinematográfica) mantiene el misterio, al menos durante su ejecución automática, alejada del filtro de la razón que Ray invoca irónicamente en su título. (El propio Ray reivindicará el misterio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

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

El cine como poesía

El cine nace como poesía y como misterio, la poesía y el misterio de la reproducción del movimiento que se convierten en asombro del primer (no adulterado) público. Antes de venderse al teatro y a la novela, el cine buscó en la pintura y en la poesía la tradición de la que carecía. Los futuristas italianos crearon, en la década de 1910, las primeras películas pintadas directamente a mano (hoy desaparecidas), inaugurando una técnica que Granell retomará en *Invierno* (1960) y *Dibujo* (1961) y que acabará formando parte de lo que hoy se conoce como cine experimental. Pero, dejando de lado estas abstracciones pictóricas, surgen también los llamados «cine-poemas» o «cine puro», películas que prescinden de la narración para convertirse en expresión lírica personal. No anda lejos el dadaísmo, con esa fascinación primitiva (la misma de los hermanos Lumière) por la simple reproducción del movimiento. Ahí está el *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, continuado por los *Trompos* (1961) de Granell, o *Le retour à la raison* (subtitulada «Cinepoema») con sus juegos de luces nocturnos que preludian la primera sección (fuegos artificiales en la noche) de la *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962) granelliana. *L'étoile de mer* (1928) ahonda en esta relación cine-poesía, no siendo más que un poema de Robert Desnos «visto por» Man Ray, uno de los pocos casos de adaptaciones cinematográficas de poemas previos. Tampoco anda lejos, aunque desde una perspectiva más narrativa, el cine surrealista. Luis Buñuel nos obligaba a apartar la vista («bien cerrados los ojos») en los primeros planos de *Un chien andalou* (1929), en los que una navaja secciona un ojo, para transformar nuestra capacidad visiva. Granell, en su intento de alcanzar una «capacidad visiva» más psíquica que física con la cual acceder a las «imágenes del sueño en libertad», retoma la tradición surrealista en sus guiones *La bola negra* (años 50) y *Nuevas aventuras del Indio Tupinamba en la República Occidental del Carajá* (coescrito con José Luis Egea a finales de los 80), muy relacionados con su humorística y onírica literatura, y en la sección central de su *Película hecha en casa...*, donde existe un muy diluido amago narrativo.

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



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

El cine puro de Granell

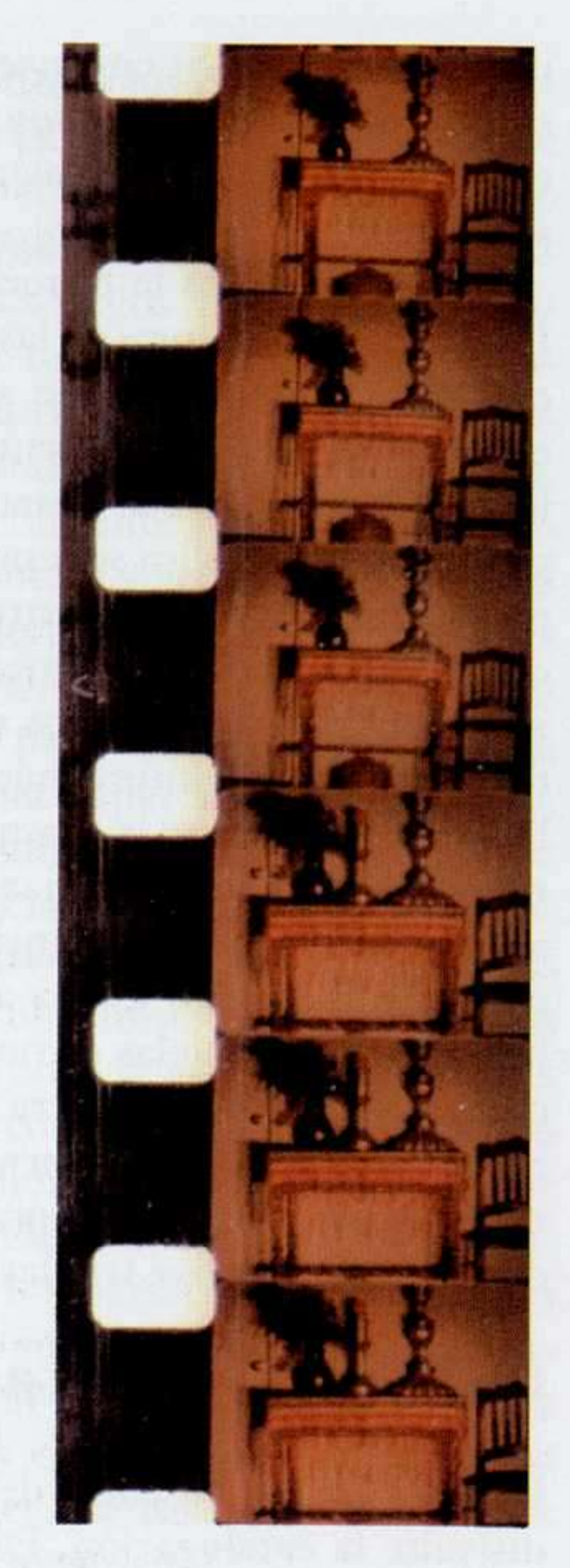
Trompos, la más breve de sus películas, con 42 segundos de duración, consta de un primer plano fijo de un objeto difícil de identificar seguido de tres planos de dos peonzas girando sobre una superficie de madera. Los trompos, *objets trouvés* regalados por Duchamp, se mantienen constantemente en el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

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

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

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

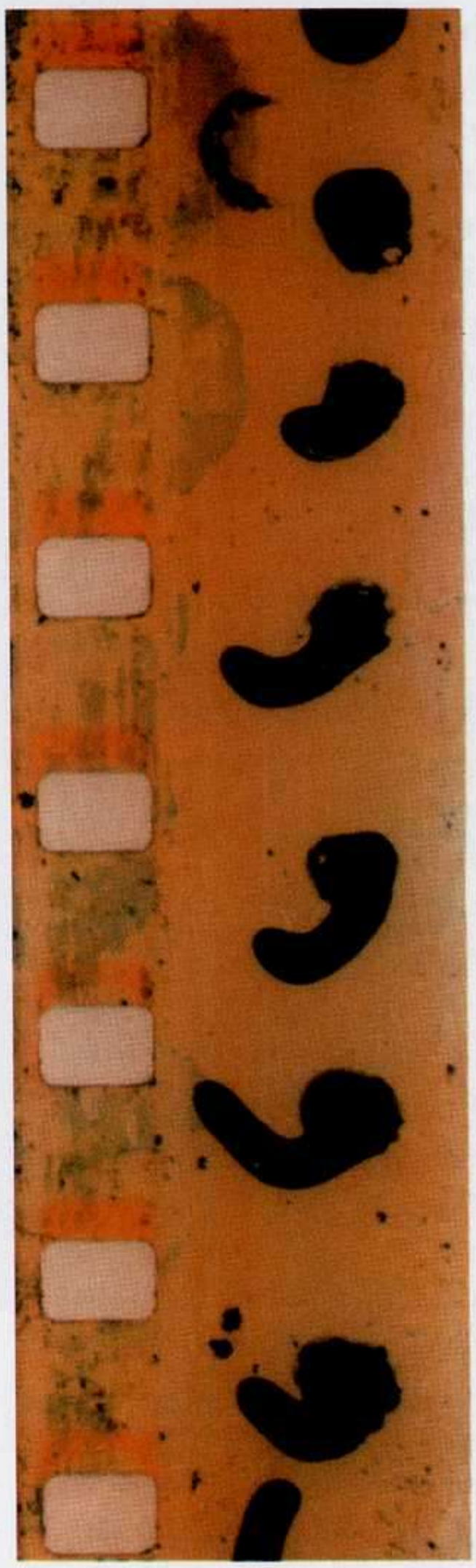
Película hecha en casa... comparte las tendencias «puras» y «poéticas» de *Trompos* y *Middlebury* en su primera y tercera secciones (fuegos artificiales en la noche y muñeca bidimensional animada, respectivamente) con la prosa surrealista de la sección central, en la que una pelota roja recorre el estudio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



Las películas abstractas

La abstracción es un paso más en el rechazo de la narración y del drama. Con ella nos adentramos en la poesía pura (más allá del cine puro, aún anclado en la figuración), en el placer de la forma, en las «imágenes del sueño en libertad». Las tres películas abstractas de Granell (*Invierno, Dibujo* y *Lluvia*), creadas sin cámara, son un buen ejemplo de cómo la poesía puede surgir del azar. Pero se trata de una poesía natural y orgánica muy diferenciada de lo que hasta ahora hemos llamado «expresión lírica personal». El pintor, el cineasta, en este proceso de escritura automática, reduce su papel al de médium, al de instrumento a través del cual surge la belleza. Estamos muy lejos del cine lírico personal de un Brakhage o de un Baillie. Pintando directamente sobre el celuloide, el resultado final en la pantalla es prácticamente imposible de adivinar (como le sucedía a Ray con su primera película), aleatorio y completamente automático. Las abigarradas manchas de colores de *Invierno*, a lo largo de sus cinco minutos de duración, al no seguir ninguna pauta formal, producen un continuo bombardeo de imágenes dispares en la pantalla que, dependiendo del público, se interpretarán a veces como figuras humanas subliminales o como coníferas nevadas, si nos dejamos llevar por el título del autor.

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



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

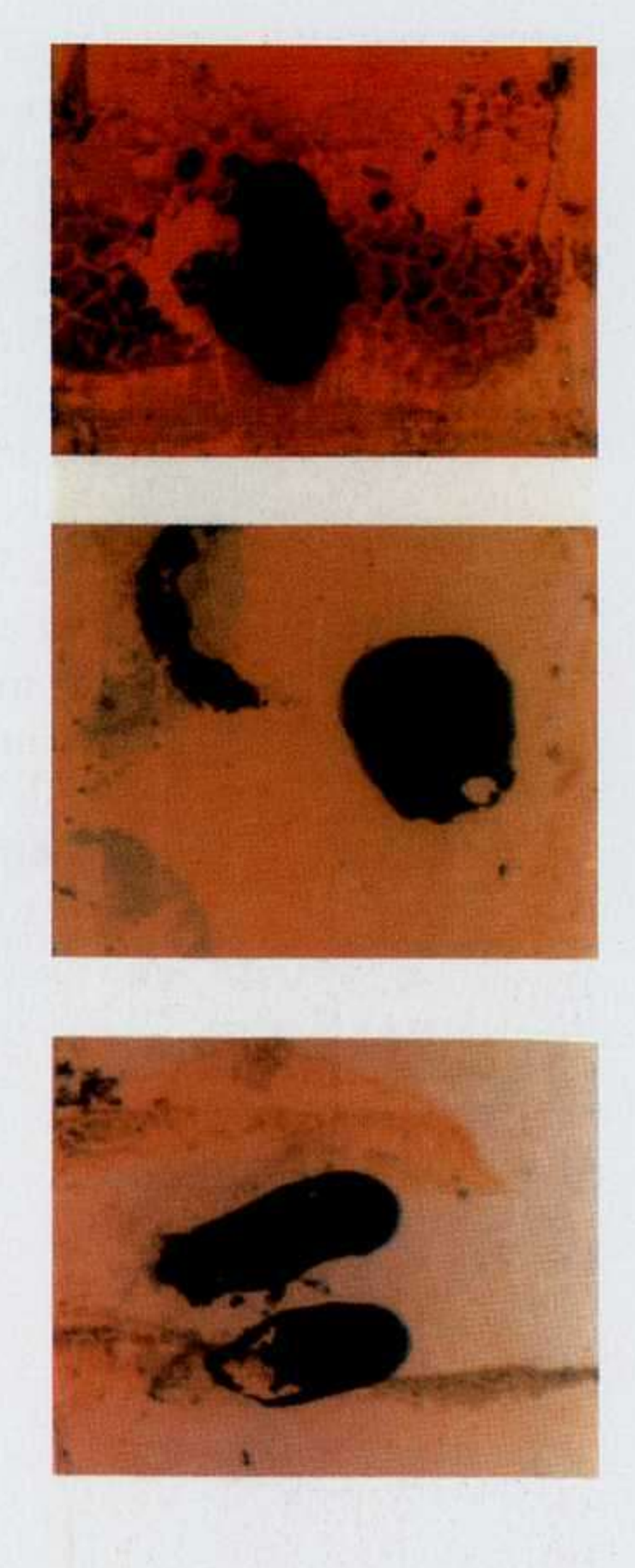
Ya comentamos la técnica inversa utilizada en *Lluvia*. La variedad de colores de las anteriores se reduce aquí a un constante azul marino que, siguiendo el título, se convierte en símbolo del agua. Estas tres películas son coetáneas de los «paisajes mágicos» pseudoabstractos de Granell. En gran número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

Los diarios cinematográficos

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

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

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



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

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

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

FOTOGRAFÍA DE Álvaro Delgado

Eugenio Granell rodando en el Monasterio de Piedra en 1975

La génesis de la poesía fílmica de José Val del Omar

Javier Herrera

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

José Val-Del-Omar

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

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

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

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

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

[1] Esta obra la consideramos anterior puesto que como está documentado fue estrenada el 23 de marzo de 1935, apenas un mes antes que de nuevo fuera a Murcia a rodar la Semana Santa y las Fiestas de Primavera murcianas. Véase Manuel Villegas López, «Cine amateur» en *Espectador de sombras. Crítica de films.* Madrid 1935, p. 21-22. Esta crítica está fechada el 23 de Marzo de 1935, sin embargo Val del Omar en una nota manuscrita afirma que fue estrenada en el otoño de ese año en el Cineclub GECI. Abunda en nuestro argumento la nota siguiente: «José Val del Omar es el autor del mejor documental proyectado en GECI en su temporada 34-35. ¿Su título? Granada». *Cine Español*, nº14 (marzo 1935), p.5.

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

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

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

Sin embargo, la particularidad más destacada de Val del Omar consiste en la radicalidad de su misticismo, radicalismo que le lleva incluso a establecer una analogía entre la imagen captada por los artefactos técnicos y la visión interior y sublimada que se tiene de la naturaleza, en una suerte de equivalencia platónica entre el Dios creador de todo y el Hombre que se expresa a través de *su* visión y de *su* cámara, es decir una visión integral, holística, unitaria, muy cercana a la mística hindú y al surrealismo más hispánico de (aparte Buñuel) un Dalí o un Giménez Caballero, y que en su caso se manifestaría *malgré-lui* en una suerte de *surealismo científico-técnico* que parte de la poetización de la materia y de la vida, pensamiento que hunde sus raíces tanto en las experiencias filotécnicas de los futuristas y en la «poesía de la máquina» del *cine-ojo* como en los planteamientos poéticos de Jean Epstein cuyo texto *Ciné Mystique* [4](y por supuesto sus películas) a buen seguro conoció en su pionera estancia parisina de 1921.

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

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

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

Gonzalo Sáenz de Buruaga

1. Poeta y tecnólogo del Arte del siglo XX

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

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

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

[2] El texto de Víctor Erice, «El llanto de las máquinas», puede leerse en español, inglés y francés en los catálogos mencionados en la nota 1. En francés, también en la revista *Trafic*, París, nº 34, verano 2000, junto con el texto de Val del Omar «Mecamística del Cinema», y otro importante texto de Eugeni Bonet.

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

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

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

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

[3] Entrevista en *La Pantalla*, Madrid, nº 40, 30 septiembre 1928.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Desde el Federico de la tierra...

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

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

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

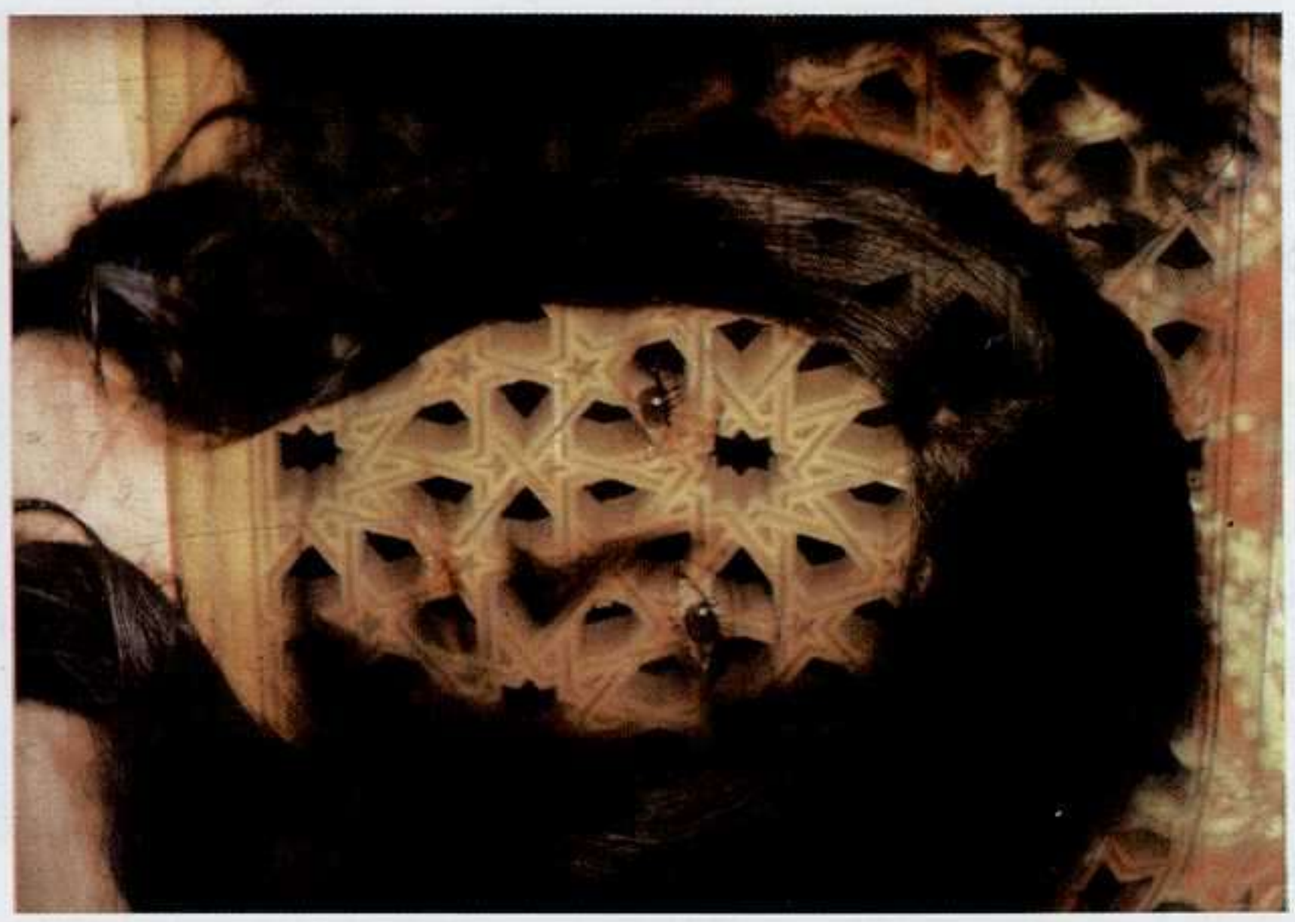
> Tierra de luz,
> cielo de tierra.

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

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

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

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



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

> ¡... pájaros sin alas
> perdidos entre hierbas!
> Oíd al Federico de la tierra.[9]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« a la tarde
te examinarán
en amor»

San Juan de la Cruz

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

...dejadlas huir, dejadlas !

Merece atención un hecho respecto al ejemplar de este libro de Juan Ramón que tenía Val del Omar: el poema «Generalife», dedicado a Isabel García Lorca, Val del Omar lo desgajó limpiamente (págs. 31-34) del conjunto del libro y lo introdujo en otro libro, el de Emilio García Gómez sobre IBN ZAMRAK. EL POETA DE LA ALHAMBRA (Patronato de la Alhambra, Granada, 1975). Creo que más que un homenaje de Val del Omar a su amiga juvenil, Isabel, es una preparación del gran prólogo con que Val del Omar pretendía cerrar el TRÍPTICO ELEMENTAL DE ESPAÑA, con la palabra arabe OJALA, según su expresión. Al final del poema «Generalife», Val del Omar hace unos misteriosos punteados, que no subrayados, que me parecen indicativos de alguna de las secuencias musicales-cinematográficas que andaba buscando. En el mismo libro sobre Ibn Zamrak, Val del Omar introduce otros papeles, recortes, planos y fotos de la Alhambra, que expresan la fascinación que para él tenían los jardines del Palacio del Agua, donde se buscaba lo inefable al mismo tiempo que el

[10] Federico García Lorca, *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1966: 115.

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

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

disfrute sensual de los elementos, la *pairidaeza*, música de sueño realizado[13].

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

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

Y en las primeras líneas de la carta:

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

Pero es en el libro más leído y releído por Val del Omar, y que estuvo hasta su muerte en su mesilla de noche, las POESÍA COMPLETAS de San Juan de la Cruz, edición, prólogo y notas de Pedro Salinas[14] donde Val del Omar hace un montaje significativo: recorta y pega en el envés de la cubierta una fotocopia del poema de Juan Ramón «*La trasparencia, dios, la trasparencia*», subrayando sobre todo los elementos más sensuales de la última estrofa:

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

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

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

> el alma deseante
> del Dios deseado
>
> –
> el instante con sed de eternidad
>
> –
> y momento de gracia y luz
>
> ir y venir de fuera adentro
> y dentro afuera
>
> *alma y mundo una sola cosa.*
>
> dentro, desde su mortalidad
> (su tiempo limitado) se asomaba
> al Tiempo Absoluto
> su alma su molécula divina
> entraba en resonancia con el
> Todo envolvente asiento
> Dios. este asomarse a la
> rendija del milisegundo a la
> intuición a la iluminación[16]

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

[14] San Juan de la Cruz, *Poesías completas. Versos comentados, Avisos y Sentencias. Cartas*, Signo, Madrid, 1936.

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

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

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

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

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

> Al ardor de tu vuelo arde más, porque un amor enciende otro amor.
>
> En el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más.

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

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

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

últimos años, durante el periodo de su vida que hemos llamado «Noche oscura»[17] .

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

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

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

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

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

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

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

los ojos hechos fuente ...(152)

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

> Para los sufíes sólo el Ojo de Agua puede ver el Agua. San Juan entrelaza el símbolo de la *fuente* con el de los ojos, que se reflejan en las aguas plateadas.
>
> En el fondo de la fuente y en el fondo de los ojos, *fuente* y *ojos* resultan idénticos, seguramente porque en árabe la raíz *'ain* significa a la vez *ojo* y *fuente*. En la tradición sufí: esencia, identidad, origen, fuente o agua manantial, ojo o también experiencia.

4. Sin fin, por ahora

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

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

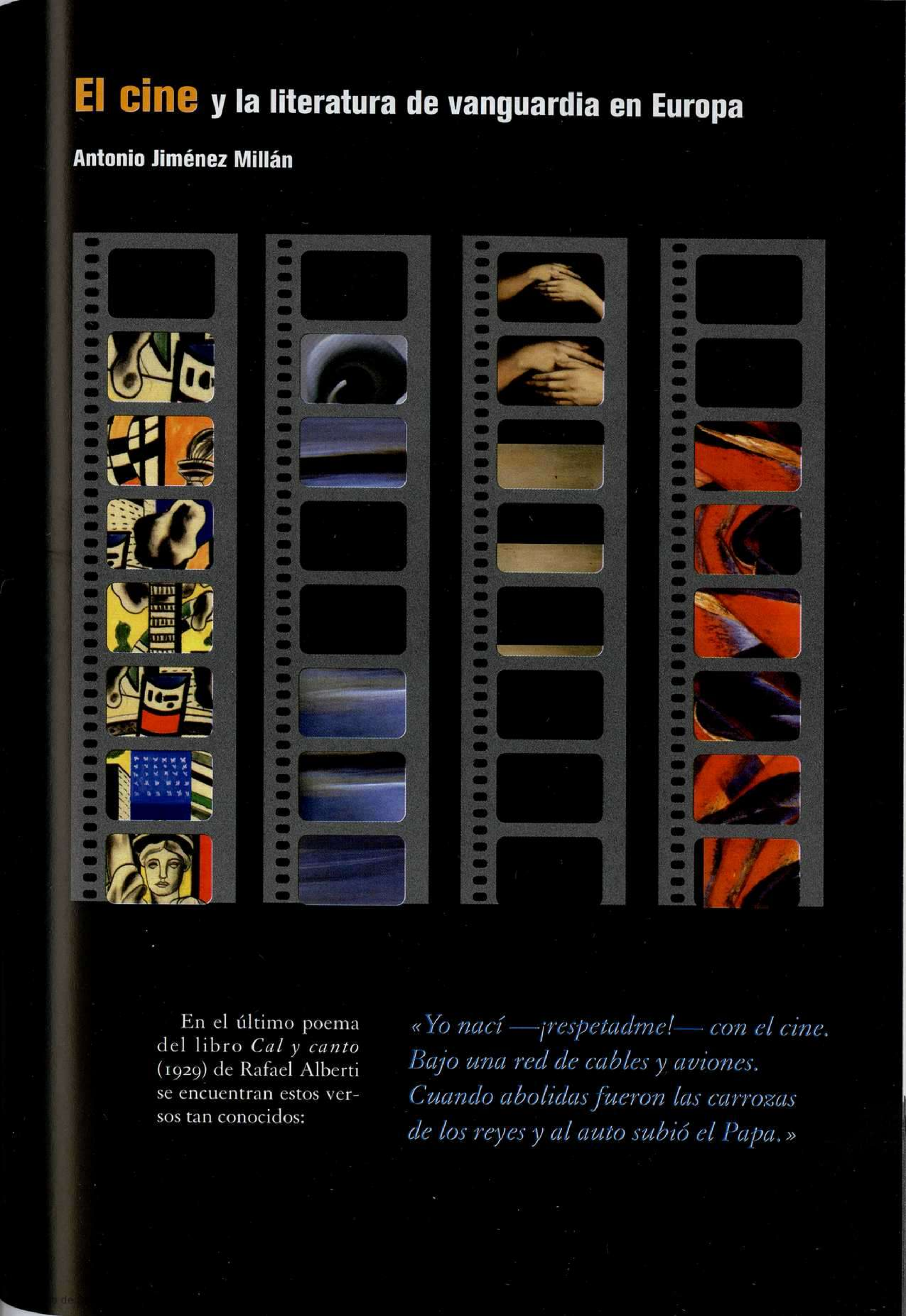
Las imágenes que ilustran este artículo son montajes de diapositivas proyectados con los instrumentos de Val del Omar de Óptica Biónica en la Bienal de la Imagen en movimiento del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992.

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

[19] Manuel Villegas López, «Val del Omar, poeta del cine», *Ínsula*, nº 184, Madrid, marzo 1962.

El cine y la literatura de vanguardia en Europa

Antonio Jiménez Millán



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

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

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

«La vanguardia surge como el proceso extremo de la modernidad, y allí estaba el cine, metáfora útil de su orgullo y su tragedia, a veces himno, a veces elegía. Invento joven, triunfo de la ciencia, novedad, el cine sirve como emblema feliz del futuro; pero es al mismo tiempo la metáfora exacta de la imagen sin raíces, la prisa líquida, la sucesión de fragmentos, el recuerdo móvil de lo que ya no está, la existencia animada de las superficies. Es el género mejor definido ideológicamente para representar la modernidad.»[3]

Cine, cubismo y nueva poesía

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

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

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

[1] Robert Desnos, *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966, p. 95.

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

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

[4] Recogido en F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 180.







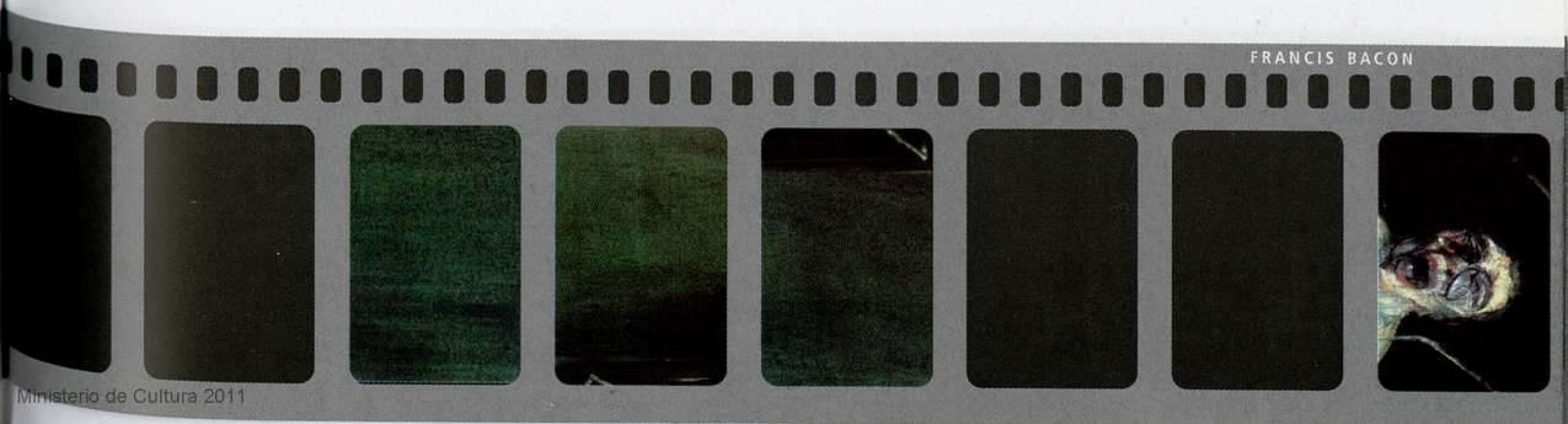

drán cabida como medios de expresión los elementos más variados: desde el fragmento de la vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad; desde la música cromática y plática hasta la música de objetos. Será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, escultura, palabras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

¿Se podría hablar de una cinematografía cubista? En 1975, Standisch Lawder publicó un ensayo con el título *The Cubist Cinema* (New York University Press), en la línea de los estudios consagrados al cine surrealista (Ado Kyrou, Odette y Alain Virmaux). Y sin embargo, el adjetivo «cubista» resulta difícil de aplicar al cine tanto como a la literatura. Mejor sería decir que existe una confluencia de intenciones y procedimientos, una nueva mirada que se proyecta a través de distintos modos expresivos. Francis Vanoye sugiere que tal vez el cine modificase, desde un principio, la mirada de los pintores[5]. El hecho es que la pintura cubista atiende a los puntos de vista insólitos, a los efectos especiales que dan vida a los objetos; se trata, en el fondo, de una nueva consideración del espacio, asumida también por directores de cine como Gance, L'Herbier y Epstein a principios de la década de los veinte. La fragmentación, la yuxtaposición de temas según los ángulos, el uso de perspectivas diferentes y la reconstrucción sintética de objetos y paisajes son técnicas visibles en la pintura y en el cine: para Louis Delluc, «el cine es pintura en movimiento»[6], y algunos pintores como Léger o Survage se acercan con especial interés al ámbito del cine. Fernand Léger, que ya había advertido sobre la inutilidad de ciertos géneros pictóricos ante la presencia del cine, realiza en 1924 una película, *Le Ballet mécanique*, en colaboración con los fotógrafos Dudley Murphy y Man Ray y el compositor George Antheil. El pintor ruso Léopold Survage, que vivía en París desde 1908, abordó un experimento que intentaba fundir pintura y cine, el *Rythme coloré* («Ritmo coloreado», 1914-1917), consistente en una secuencia de imágenes destinadas a la filmación. Survage explica así su proyecto: «El elemento fundamental de mi arte dinámico es la forma visual coloreada, que cumple una función análoga al del sonido en la música. Este elemento está determinado por tres factores. 1°) La forma visual propiamente dicha (abstracta); 2°) el ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones de esta forma; 3°) el color.»[7]. El estallido de la guerra impidió que la productora Gaumont llevara a cabo la realización del «Ritmo coloreado» de Survage, que contaba con el respaldo de Apollinaire.

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

6 *Ibid.*, p. 85.

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



Fue precisamente el autor de *Caligramas* uno de los primeros escritores que se entusiasmaron con el cine. Guillaume Apollinaire considera al cine como el verdadero arte de masas del siglo XX, un arte en el que el pueblo verá satisfecho su gusto por la épica: «El que proyecta un film juega hoy el papel del juglar de antaño. El poeta épico se expresará por medio del cine, y en una época en la que se unirán todas las artes, el músico desempeñará también su papel para acompañar las frases líricas de quien recite»[8]. Punto de encuentro de diversas técnicas artísticas, el cine llegará incluso a sustituir al libro, lo que no impide, según Apollinaire, que los poetas intervengan en él y se aprovechen de ese «gran libro de imágenes» para alcanzar «una libertad desconocida hasta el presente»[9]. Apollinaire escribe, junto a André Billy, el guión *La Bréhatine* (1916-1917), y en su libro *Il y a*, de publicación póstuma, figura el poema «Avant le cinema» («Antes del cine»), que fue traducido por Rafael Cansinos-Aséns en la revista *Grecia*:

> «Y luego esta noche nos iremos
> al cinema...»[10]

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

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

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

8 Guillaume Apollinaire, «Les tendences nouvelles», en *SIC*, nº 8-10, 1916. Utilizamos la reedición de *SIC* en París, Éditions Jean-Michel Place, 1980 (el texto de Apollinaire, en pp. 58-59).

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

10 *Grecia*, nº XII, abril de 1919, p. 11. Hay reedición facsímil de la revista en el Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998. Véase el trabajo de Laureano Núñez García «El elemento cinematográfico en la revista *Grecia*», en *Ludus*, *op. cit.*, pp. 415-429.

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

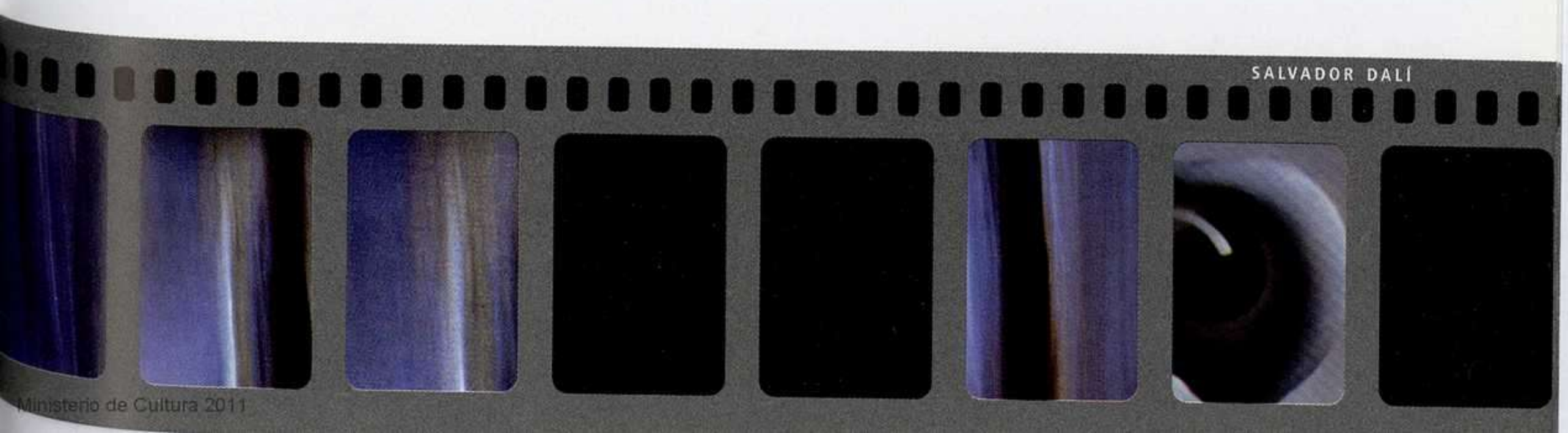
una serie de poemas de Max Jacob bajo el título «Poema en forma de hilo enredado». «Preferimos el cine», había escrito Max Jacob en un texto de 1914, «Printemps et cinématographe mêlés», que apareció en *Les Soirées de Paris*. El estilo coloquial de Max Jacob se ciñe perfectamente a las secuencias cinematográficas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

En los últimos años de la Primera Guerra Mundial, las revistas literarias de vanguardia dedican bastante atención al cine. Mientras *Nord-Sud* recoge el poema ya citado de Apollinaire y algún texto crítico de Pierre Reverdy («Cinématographe», nº 16, octubre de 1918), *SIC* publica un «primer estudio de drama cinematográfico», 2 + 1 = 2, escrito por el director de la revista, el poeta y dramaturgo Pierre Albert-Birot, y, en enero de 1918, los «Poemas cinematográficos» de Philippe Soupault, el primero de los cuales se titula «Indifférence». Se trata de breves textos en prosa que construyen verdaderos escenarios, y los personajes se desplazan como si una cámara los estuviera filmando:

> «Entro en un bar.
> Apoyado en la barra, veo a un cliente sentado solo ante una mesa, miro su
> brazo, después su mano y finalmente sus dedos, que se agarran al vaso.
> El cliente se levanta y sale: lo sigo y lo adelanto en el momento en que llega un coche a
> toda velocidad. Me paro, me cierro la chaqueta y sigo al coche, al que puedo saltar y cuyo volante cojo después de haber derribado al conductor.
> Pero el auto da contra un muro que se aparta ante él y yo me paro, al fin,
> delante de un bar. Apoyándome en la barra, veo a un cliente que reconozco
> y miro su brazo, su mano y sus dedos que se agarran al brazo.»[13]

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

[12] *Grecia*, nº XVI, mayo de 1919, p. 22.
[13] Philippe Soupault, *Georgia. Épitaphes. Chansons*, Paris, Gallimard, 1984, p. 12 (texto citado en el prólogo de Serge Fauchereau).
[14] Philippe Soupault, *op. cit.*, p. 46.
[15] Louis Aragon, *Le mouvement perpetuel*, precedé de *Feu de joie*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31.



Algunos escritores intentan llegar más lejos en el ámbito del cine, como es el caso de Blaise Cendrars. Suficientemente reconocido en los círculos literarios de vanguardia por sus célebres poemas *Les Pâques à New York* y *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, magníficamente ilustrado este último por Sonia Delaunay, Cendrars aborda en 1917 un guión cinematográfico que lleva el curioso título *La Fin du monde filmée par l' Ange N.-D.* (Notre-Dame), síntesis de los temas que más interesaban en la época del cubismo: las máquinas, el arte primitivo, la publicidad, el circo, las teorías científicas y místicas, con un aire de ciencia-ficción (marcianos incluidos) que recuerda, en parte, a H. G. Wells. No llegó a rodarse como película, aunque sí se editó en libro con ilustraciones de Léger; por sus características, es un antecedente muy claro de textos como *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca, otro guión que no llegó a realizarse en su momento. De 1917 a 1923, Cendrars dedica al cine gran parte de su actividad; en *L'ABC du cinéma* (1919) escribe:

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

Y en *Aujourd'hui*:

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

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

El relato vanguardista y el cine: Louis Aragon

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

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

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

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

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

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

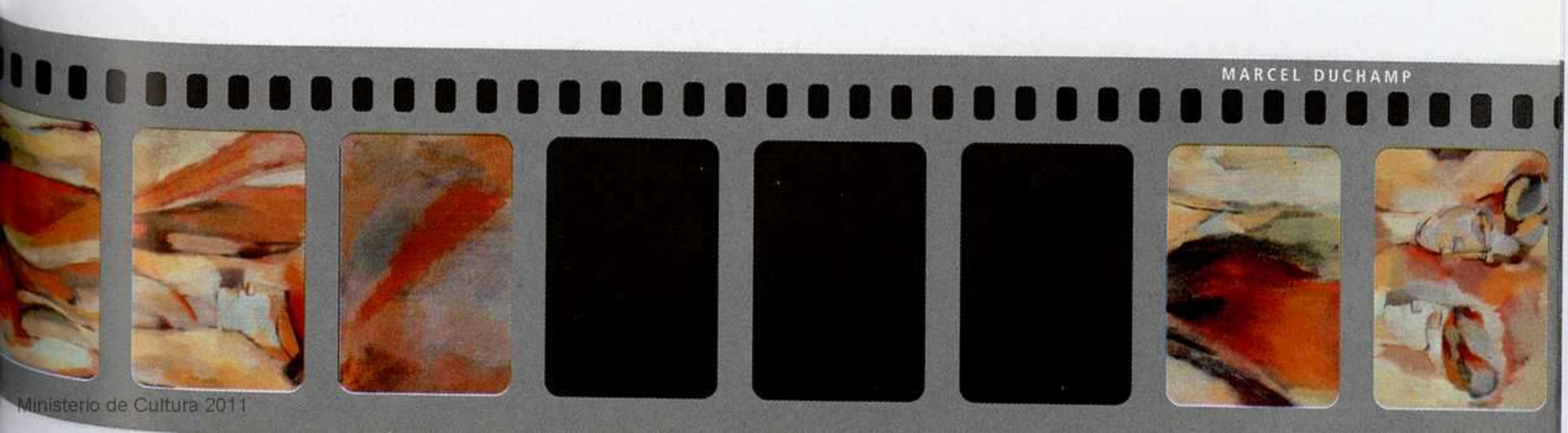
Fue Ernst-Robert Curtius el primero en señalar la influencia del cine en Aniceto o el panorama[19]. Los encuentros del protagonista se parecen a los que se multiplican en el cine mudo de la época, cine de *seriales*, como *Les Vampires*, sobre el que Aragon escribe un texto muy revelador:

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

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

[19] E. R. Curtius, «Louis Aragon», en *La Révue Nouvelle*, nº 14, 15 de enero de 1926.

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



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

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

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

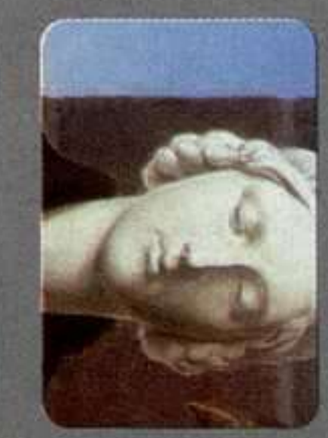
> «A esta magia, a esta atracción se añadía el encanto de una gran revelación sexual. Hay una idea de la voluptuosidad que nos pertenece y que nos llegó a través de las luces, entre las imágenes de asesinato y estafa...»

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

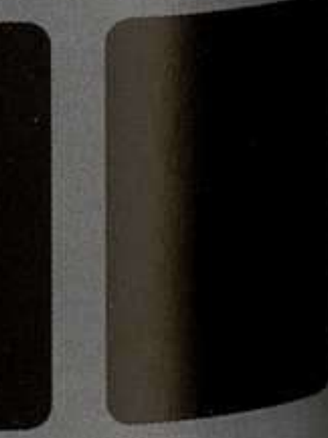
Abundan en la novela de Louis Aragon los personajes directamente inspirados en el cine. El primero es, obviamente, Pol, reflejo de Charlie Chaplin, a quien acompañan dos figuras clásicas en sus primeros films: el patrón huraño, representado por Boulard, dueño del café donde sirve Pol, y la muchacha desgraciada,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

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







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

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

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

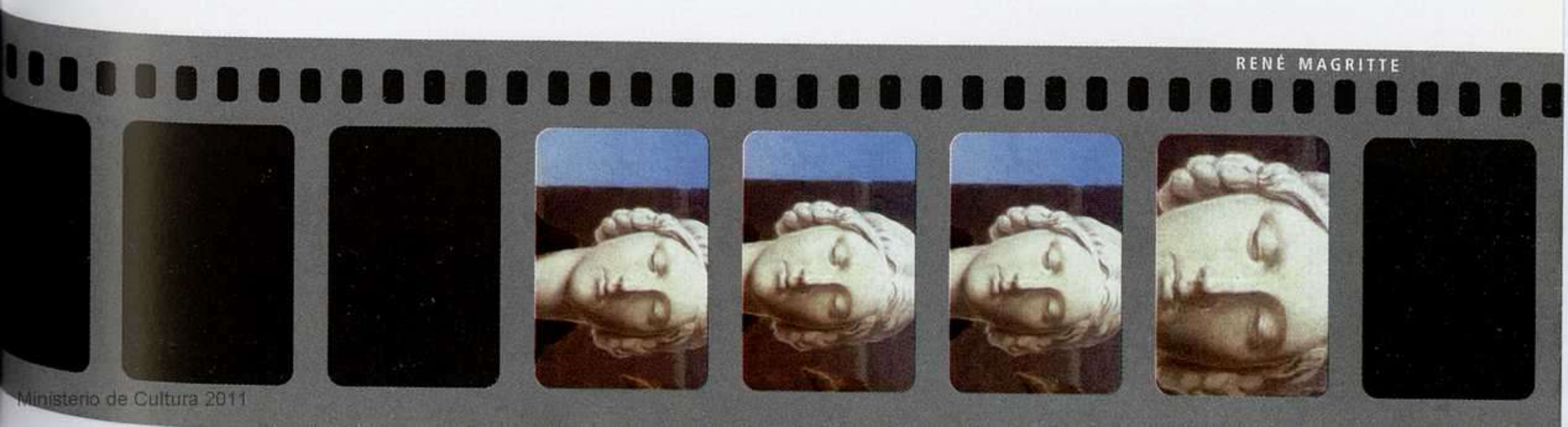
De la literatura al cine: Jean Epstein

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

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

23 Yvette Gindine, *Aragon, prosateur surréaliste*, Génève, Droz, 1966, p. 21.

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

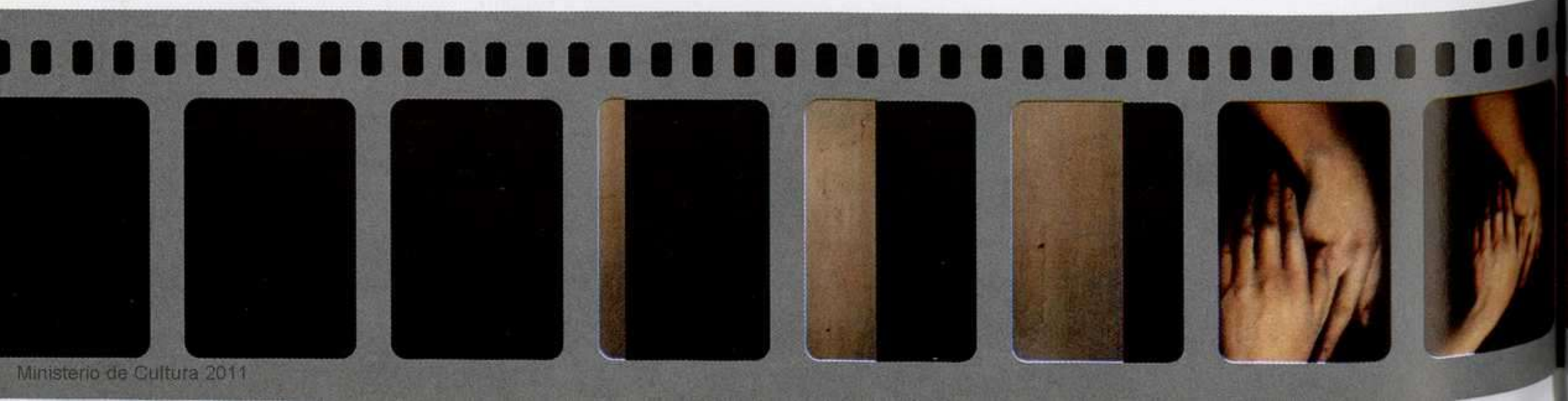


la literatura escrita desde y para una élite busca siempre la novedad que supere el declive de una estética ya demasiado conocida; Epstein cita a Baudelaire («Le beau c'est l'etonnant») y, en esa línea, distingue entre una belleza clásica y otra moderna: «Si en una literatura se suprimiese lo que contiene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

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

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

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



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

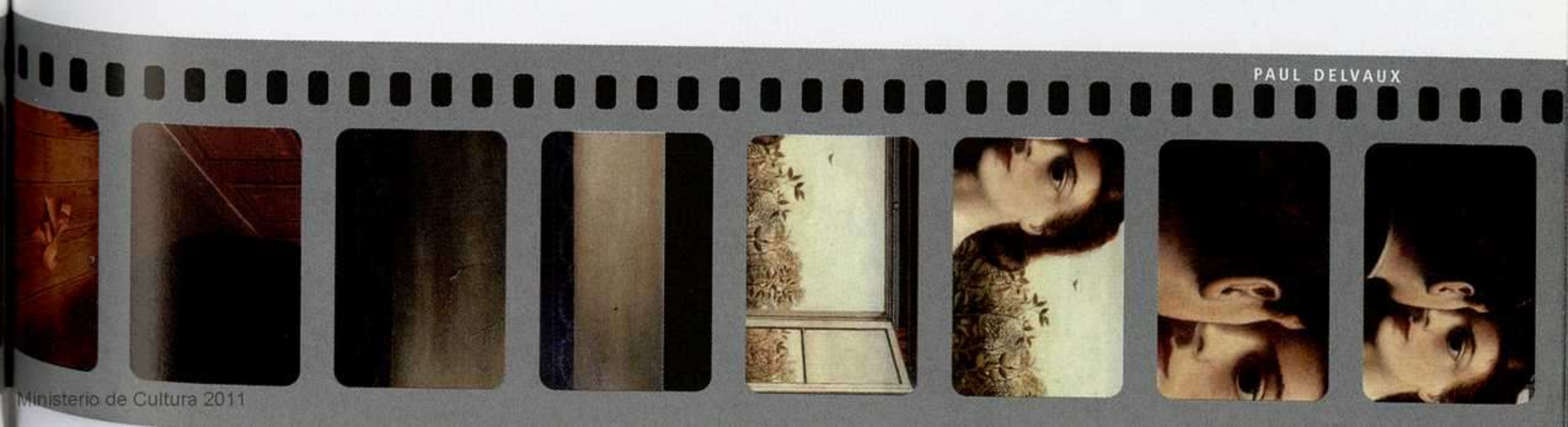
> «No existe nada real fuera de nosotros; lo real no es otra cosa que la coincidencia de una sensación y de una dirección mental individual. Lejos de nosotros poner en duda la existencia de los objetos que impresionan a nuestros sentidos; pero, siendo razonables, sólo podemos tener certeza sobre la imagen que producen en nuestro espíritu.»[25]

Después de una pintoresca incursión en la «poesía de los alienados» (la misma que iba a fascinar a los surrealistas), Jean Epstein dedica un importante capítulo a las conexiones entre el cine y las letras modernas. El futuro director de *Coeur fidèle* comienza por marcar la distancia respecto al teatro para afirmar a continuación que «la literatura joven y el cine deben superponer sus estéticas» (p. 123). ¿Cuáles son esas *estéticas*? En primer lugar, una *estética de la proximidad*, de la presencia real, que elimina las barreras entre el espectador y el espectáculo («No se contempla la vida: se la penetra»). Una *estética de la sugestión* («Ya no se narra: se indica. Lo que permite el placer de un descubrimiento y de una construcción. Más personalmente y sin trabas, la imagen se organiza», p. 124). Una *estética de sucesión* («Cine y letras, todo se mueve»). Una *estética de la rapidez mental* («Después de haber visto algunas películas de Douglas Fairbanks he sentido cansancio, pero nunca aburrimiento»). Una *estética de la sensualidad*, no de los sentimientos (un argumento muy discutible, es decir muy *de época*). Una *estética de las metáforas*: según Epstein, fue Abel Gance el primero que tuvo la idea de la metáfora visual, una metáfora «que se impone en la pantalla» y carece de simbolismo. Finalmente, una *estética momentánea*, ajena a toda pretensión de eternidad («Las escuelas literarias precipitan su sucesión», p. 129), regida por las «metamorfosis inestables».

A principios de los años veinte, Epstein inició su carrera de director cinematográfico e hizo célebres algunos títulos como *L'Auberge rouge*, *Coeur fidèle* o *La Chute de la maison Usher*, basada en el relato de Edgar Allan Poe. Jean Mitry dice de él que «fue el puente entre los primeros teóricos literarios o estéticos exteriores al cine y los teóricos del cine»[26]. Sus teorías tuvieron cierta repercusión en nuestro país, e

[25] Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Murcia, Colección de Arquilectura, 1986, p. 43.

[26] Citado por Román Gubern, *op. cit.*, p. 204.



incluso llegó a publicar tres artículos en *La Gaceta Literaria*: «Tiempo y personajes del drama» (diciembre de 1927), «Amor de Charlot» (marzo de 1928) y «Algunas ideas de Jean Epstein» (octubre de 1928). Guillermo de Torre cita una frase suya en el libro de poemas *Hélices* (1923): «Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée...» («Fotogenia, fotogenia pura, movilidad acompasada...»). En la conferencia de 1926 sobre «La imagen poética de Don Luis de Góngora», Federico García Lorca elogia a Epstein y recurre a su definición de la metáfora como «un teorema en el que se salta sin intermediario de la hipótesis a la conclusión». Y Luis Buñuel, que fue discípulo y colaborador de Epstein en París durante el rodaje de *Mauprat* (1926) y *La Chute de la maison Usher* (1928), cita unas frases de su maestro, recogidas luego en *La Gaceta Literaria* (nº 43, 1 de octubre de 1928): «Uno de los mayores poderes del cine es su animismo. En la pantalla no existe la naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas significan. Cada accesorio se convierte en un personaje». Es un fragmento del libro *Le Cinématographe vu de l'Etna*, publicado por Epstein en 1926; allí se decía también que el cine era «el más poderoso medio de poesía, el medio más real de lo irreal»[27]. Según C. B. Morris[28], *La Chute de la maison Usher*, proyectada en el Cineclub Español durante la octava sesión (8 de diciembre de 1929, la misma en la que se presentó *Un Chien andalou*), está en el origen de un poema de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, «Alma en pena»:

> «Cerrojos, llaves, puertas
> saltan a deshora
> y cortinas heladas en la noche se alargan,
> se estiran,
> se incendian.»

Para recrear la atmósfera misteriosa y decadente en la que transcurre el relato de Edgar Allan Poe, Epstein se aproxima a las técnicas del expresionismo alemán, sobre todo en lo que se refiere a la iluminación y a la escenografía[29]. Vamos a tratar ahora, aunque sea brevemente, de la cinematografía expresionista.

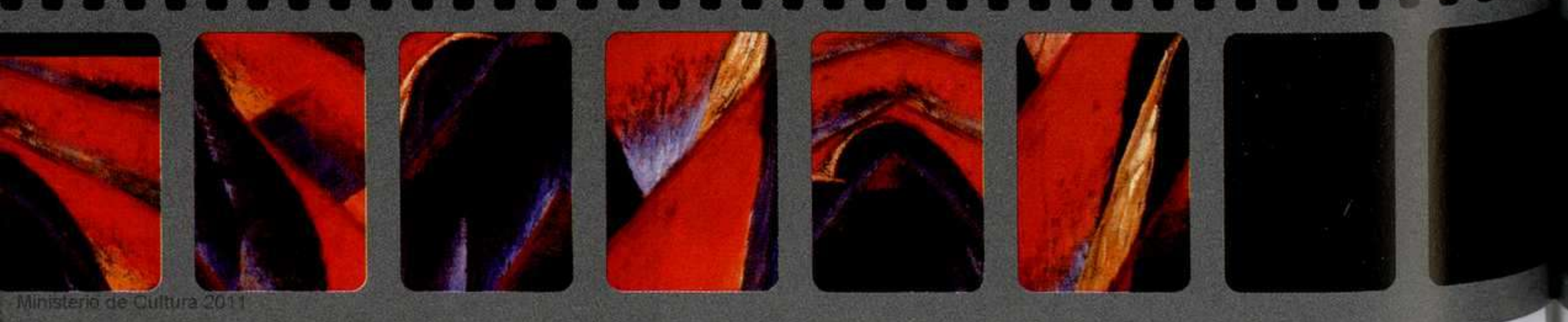
El expresionismo: estilización y drama interior

A través del cine alcanzó el movimiento expresionista una auténtica difusión internacional. Síntesis de diversas tendencias irracionalistas y vitalistas, el expresionismo centroeuropeo tiende a la recuperación de los valores espirituales que constituyen la *verdad profunda* del hombre, su *esencia*. En esa búsqueda de valores absolutos, la subjetividad ocupa un lugar preferente. Es el individuo quien da sentido al mundo exterior, quien *penetra* la naturaleza y *se expresa* a través de ella: «El mundo comienza en el hombre», decía Franz

[27] «Algunas ideas de Jean Epstein», en *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1 de octubre de 1928, p. 2 (traducción de César Muñoz Arconada).

[28] C. B. Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993, p. 70.

[29] R. Gubern, *op. cit.*, p. 322: «Epstein tomó su carpintería y atmósfera del expresionismo alemán: la caracterización del médico, la iluminación y la escenografía, en especial la de la tumba y las líneas caprichosas pintadas en el suelo y paredes de la mansión.»



Werfel. Si la realidad es oscura, misteriosa en su trasfondo verdadero, únicamente el espíritu, valiéndose de la intuición, puede captar ese misterio; la práctica artística del expresionismo, en todas sus facetas, se esfuerza por desvelar esa verdad esencial y oculta, y lo hace a través de una deformación sistemática de las apariencias.

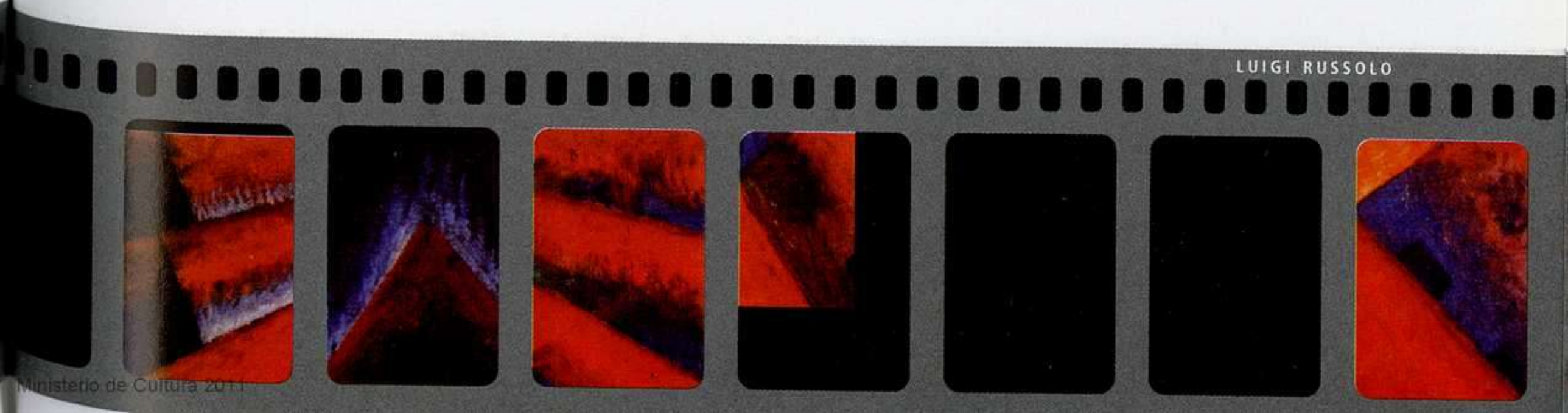
Como dice Armando Plebe, «la técnica cinematográfica, con su particular facilidad para crear ilusiones y deformaciones ópticas, se prestaba perfectamente para llevar a la práctica tales teorías». Y Béla Balàzs: «El estilo expresionista nunca podrá ser tan persuasivo y eficaz como en el cine»[30]. A diferencia de lo que sucedía en otros países, los cineastas de vanguardia lograron introducir en Alemania sus ideas más revolucionarias trabajando en los estudios comerciales; así se entiende, también, que algunos escritores como Alfred Döblin o arquitectos como Fritz Lang o Paul Leni realizaran películas o colaboraran en ellas. Suele considerarse *El estudiante de Praga* (Stellan Rye, 1913) como la primera película expresionista. Es una versión del tema del *doble*: Balduin, el protagonista, descubre que puede desdoblarse y vende su imagen a un doctor diabólico, Scapinelli, que la lleva al delito; cuando intenta liberarse de su propia imagen disparando contra ella, se mata a sí mismo. La idea del desdoblamiento de personalidad, que contaba con una extensa tradición literaria, adquiere en el expresionismo un sesgo trágico. El mismo director, en colaboración con Paul Wegener, filmó un año más tarde *El Golem*. Wegener, que había sido actor de la compañía de Max Reinhardt, adapta al cine los juegos de luces y sombras que este último solía realizar en el teatro y recupera, al mismo tiempo, esa vena legendaria y mítica tan influyente en el expresionismo.

Sin embargo, la película que representa el canon de la cinematografía expresionista es *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Según Mario Verdone, el argumento remite a una sucesión de personajes malvados que recoge la literatura alemana desde el romanticismo (Hoffmann, etc.), doctores y vampiros que aparecen en museos del horror, en casas misteriosas o en laboratorios diabólicos[31]. Caligari es un feriante que expone en su barraca a un sonámbulo, Cesare, al que somete a hipnosis para que cometa diversos crímenes; pero cuando va a asesinar a Jane, Cesare tiene un momento de lucidez, rapta a la muchacha y huye por los tejados de la ciudad. La historia termina con la muerte de Cesare y la reclusión de Caligari en un sanatorio psiquiátrico[32]. En *La Arboleda perdida*, Rafael Alberti cuenta que esta película supuso para él «la primera sorpresa de lo mágico en medio de un silencio de locura, crueldad y crímenes». Ese clima de terror se repite en varias películas expresionistas, desde el *Nosferatu* de Murnau y los dos episodios protagonizados por el Dr. Mabuse, *El gran jugador* e *Infierno*, de Fritz Lang (todas ellas de 1922), hasta *M., el vampiro de Düsseldorf* (1931), dirigida también por F. Lang.

30 Armando Plebe, *Qué es verdaderamente el expresionismo*, Doncel, Madrid, 1971, p. 67.

31 Citado por A. Plebe, *op. cit.*, p. 68.

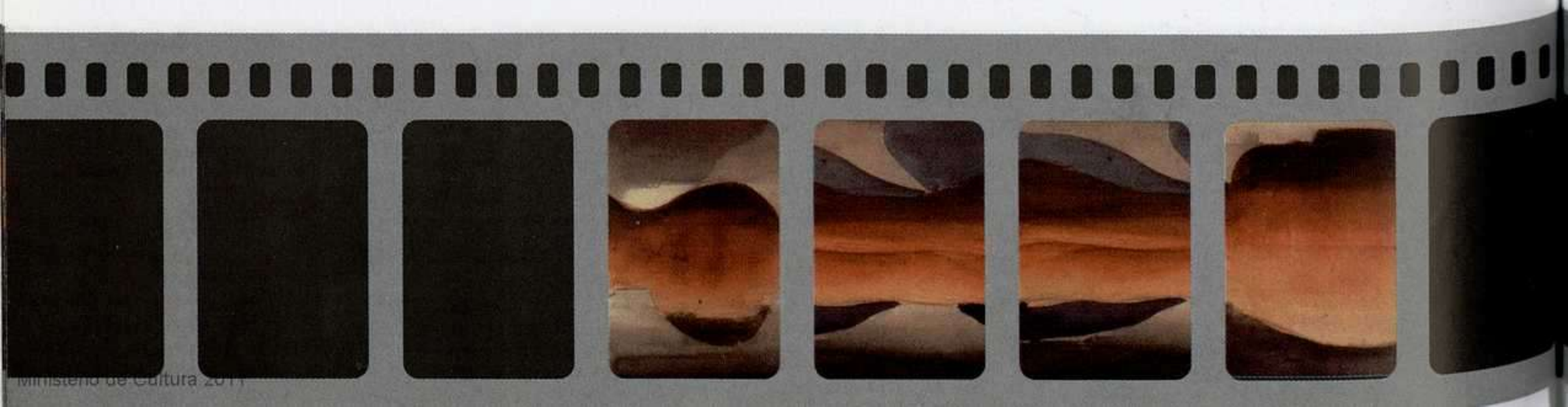
32 Ver Josep Casals, *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 122.



Un año después de El Gabinete del Dr. Caligari, Karl Heinz Martin realizó *Del alba a la medianoche*, sobre un drama del escritor expresionista Georg Kaiser: narra la aventura de un cajero que roba el dinero del banco para darse la gran vida y, al abrazar a una mujer, en realidad está uniéndose a la muerte. La escenografía, a base de estrías blancas y negras, tiende a esa estilización pictórica que caracteriza a los decorados expresionistas, cuyo sentido dramático ya señalaba el crítico Rudolf Kurtz en el ensayo de 1926 *Expressionismus und Film*[33]. En este aspecto se centrarán más tarde los estudios ya clásicos de Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*, 1965) y de Sigfried Krakauer (*De Caligari a Hitler*, 1973); se puede observar en *Nosferatu*, con la vuelta a escenarios naturales que contrastan con la esquematización de la ciudad (la escalera y las célebres ventanas), en *Sombras* (1923), de Arthur Robinson, e incluso en *El gabinete de las figuras de cera* (1924), de Paul Leni, otro desfile de personajes terroríficos (Jack el Destripador, entre ellos) y arquitecturas fantásticas. El lado más siniestro de la Alemania de Weimar, repetido una y otra vez en los lienzos y caricaturas de Georg Grosz o de Otto Dix, con las calles llenas de mutilados, de prostitutas, de parados, de burgueses miedosos y militares revanchistas, queda reflejado en la galería de seres terribles que pueblan el cine de aquellos años (para Eisner y Krakauer, se trata de una consecuencia del proceso de degradación social que acabará dando origen al nazismo), pero también en los sórdidos ambientes nocturnos de los cabarets que aparecen en el *Dr. Mabuse*, de Lang, e incluso en *Der Blaue Engel* (*El Ángel Azul*, 1929), de Josef Von Stenberg, donde el personaje de Lola es una proyección, tardía, de la figura de *Lulú*, la protagonista de los dramas de Franz Wedekind.

La fatalidad, el destino —o tal vez la lucha constante del hombre contra ese destino— son los grandes temas que dominan en el cine de Fritz Lang, uno de los mejores directores vinculados al expresionismo. Ya se puede advertir en *Las tres luces* (1921), en la serie del Dr. Mabuse (1922) y en *Los Nibelungos* (1924), pero muy especialmente en *Metrópolis* (1926), donde aborda el mito de la gran ciudad. Son muchas las películas de los años veinte que tratan sobre las ciudades; por ejemplo, *Coeur fidèle*, de Epstein; *La Zone* (1927), de Lacombe; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann; *De Brug* (1928), de Joris Ivens; *Les Nuits électriques* y *Montparnasse* (1929), de Eugéne Deslaw; *Á propos de Nice* (1929), de Jean Vigo; *Lisboa, crónica anecdótica*, de José Leitao de Barros; *Esencia de verbena* (1930), de Giménez Caballero...[34]. Sin embargo *Metrópolis* es, básicamente, una alegoría de la civilización industrial desarrollada, una utopía negativa sobre el mundo deshumanizado (sería mejor decir un submundo de esclavos que habitan la noche perpetua), en el que la tecnología y las máquinas ejercen el dominio absoluto sobre el hombre. En una entrevista de 1970, Frit Lang declara: «Yo no sé si es determinante o no mi postura; para mí lo importante no es el fin, sino el combate para alcanzarlo. Lo que el hombre necesita es combatir. Aunque el sistema le oprime a uno, lo que debe hacer es luchar para llegar al fin. Para mí, el hom-

33 A. Plebe, *op. cit.*, p. 70.
34 Ver R. Gubern, *op. cit.*, pp. 431 y ss.



bre es lucha y creo que no puede vencer, no puede alcanzar plenamente ese fin.»[35]

Los estudios de arquitectura realizados por Fritz Lang debieron influir en el diseño de los decorados monumentales de la ciudad del futuro —casi arruinan a la UFA—, un escenario que impresionó vivamente a los espectadores de aquel tiempo. *Metrópolis* se convirtió en la obra más emblemática y más controvertida del director vienés: algunos escritores, como H. G. Wells, le hicieron una crítica feroz, mientras que otros vieron en ella el origen de una nueva poesía a través de las imágenes. Lo cierto es que no se trata de un «poema urbano» o «sinfonía», como el que iba a proyectar Ruttman un año después, sino de una visión inquietante del porvenir, síntoma bien claro de la crisis de la idea de progreso ya atisbada por la literatura expresionista, desde los poemas de Georg Trakl y Else Lasker-Schüler a los primeros textos de Brecht (*La jungla de las ciudades*) o a la novela de Alfred Döblin *Berlín Alexanderplatz*, y extendida luego a las imágenes desoladas de *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y, sobre todo, *Poeta en Nueva York*. Se ha hablado del simbolismo expresivo de Fritz Lang y de su tendencia a crear espacios escénicos irreales, utópicos. Al reseñar *Metrópolis* en las páginas de *La Gaceta Literaria* (nº 9, 1 de mayo de 1927), Luis Buñuel desdeña un argumento «trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo, y sin embargo elogia la «arrebatadora sinfonía de movimiento creada por Lang: «...si a la anécdota preferimos el fondo plástico fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto». Buñuel cuenta en su autobiografía que una película anterior de Fritz Lang, *Der Müde Tod* (*Las tres luces*, 1921), fue la que le decidió a dedicarse profesionalmente al cine: «Por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión y no meramente un pasatiempo»[36].

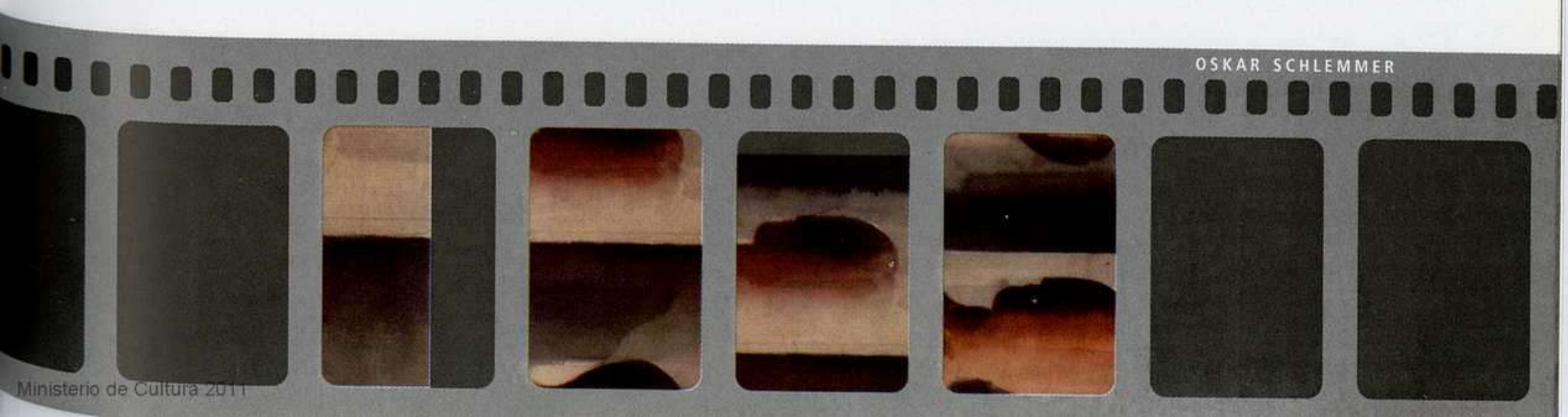
Josep Casals resume la especificidad de la estética cinematográfica expresionista en tres tendencias que actúan simultáneamente:

«1) Tendencia a la condensación. Como decía el programa de mano del Gabinete del Dr. Caligari: «el expresionismo sacrifica el detalle, la masa de detalles, a la expresión tipo». En efecto: en el cine expresionista —lo mismo que en el teatro— la narración acostumbra a ser estilizada, renunciando a los detalles anecdóticos y limitándose a lo plenamente significativo; la iluminación y el juego de la cámara concentran la atención en el objeto central, arrancándolo del caos que le rodea; y la concisión, así como la integración en el decorado, se convierten en los más importantes valores interpretativos.

2) Tendencia a la intensificación expresiva. Es la compensación a la tendencia anterior: la concentración en un mínimo de elementos exige de éstos la máxima capacidad expresiva. Ello explica el antinaturalismo de los actores (con sus rictus faciales, sus sacudidas y sus movimientos distorsionados), la caracterización hiperbólica de los personajes (como Nosferatu, con sus inmensas uñas, o como el judío de *Del alba a la medianoche*, con su barba hasta el suelo) y el carácter extremado de las situaciones (arrebatos

35 Entrevista recogida en J. Mª Caparrós Lera, *100 grandes directores de cine*, Madrid, Alianza, 1994, p. 169.

36 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 88.



pasionales, desenlaces apocalípticos...).

3) Tendencia a la simbolización. Si en el cine expresionista los decorados y la iluminación son elementos sustanciales, ello se debe a su voluntad de expresar lo que está más allá de las cosas, lo inefable: una atmósfera, un ambiente, un estado anímico...Sin embargo, el cine es el arte de lo concreto y de la acción. Para expresar lo abstracto, por tanto, es necesario recurrir a una metáfora visual, bien sea traduciéndolo en líneas y formas —como hace la vertiente pictórica de este cine—, bien sea dotando a los objetos y a los espacios de un segundo sentido —como en la vertiente arquitectural.»[37]

La provocación surrealista

El último gran movimiento de la vanguardia europea se da a conocer con el manifiesto que lanza André Breton en 1924. Allí se define el surrealismo como «automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»[38]. Breton recurre al lenguaje del inconsciente y de los sueños para enfrentarse al discurso de la lógica, a lo que él llamaba el racionalismo positivista-burgués. El dominio del azar rige el método de la escritura automática; el poder liberador del erotismo es, para los surrealistas, inseparable de la revolución.

Es bien sabido al surrealismo precede la etapa dadaísta, a cuyo ámbito pueden asociarse algunas películas experimentales: *Rythmus* (1921), de Hans Richter; *Entr´Acte* (1924), de René Clair y Francis Picabia, e incluso *Anemic Cinema* (1926), también de Picabia, aunque este es un film difícil de clasificar. André Breton aplica al cine los mismos principios ideológicos que estima válidos para los otros lenguajes. Lo fundamental es eliminar las disociaciones establecidas por el pensamiento racionalista:

> «El cine no sólo nos presenta a seres de carne y hueso, sino a los sueños de esos seres también convertidos en carne y hueso. En este sentido, el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente.»

Y también:

> «Es en el cine donde se celebra el único misterio absolutamente moderno» [39]

La fascinación por la modernidad, común a otros movimientos de vanguardia, evoca ahora el famoso lema de Rimbaud («Il faut etre absolument moderne»), tan admirado por los surrealistas. El cine, a diferencia del teatro, construye una nueva poesía de imágenes que escapa a los gustos tradicionales del público burgués. Sin embargo, las películas que pueden calificarse de surrealistas son realmente escasas: *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac, con guión de Antonin Artaud; *L´Étoile de mer* (1929), de Man Ray, y, especialmente *Un Chien andalou* (1929) y *L´Age d´Or* (1930), de Luis Buñuel, en colaboración con Sal-

37 Josep Casals, *op. cit.*, p. 126.

38 André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 44.

39 Citado por Emilio Sanz de Soto, «Los surrealistas y el cine», *op. cit.*, p. 91. Véase Ado Kyrou, *Le Surréalime au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963; Odette et Alain Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976; AA. VV., *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991.







vador Dalí. La primera de las películas mencionadas tuvo una historia conflictiva que empezó con las disensiones entre Dulac y Artaud y acabó en un estreno escandaloso (el grupo surrealista boicoteó la sesión e insultó a la realizadora). Inmediatamente después, Artaud escribe: «No debemos buscar en sus imágenes lógica alguna, sencillamente interpretar estas imágenes de dentro a fuera, en su sentido más esencial, más íntimo»[40]. Artaud ejerció como actor en algunas películas célebres en su tiempo: en *Napoleón*, de Abel Gance, hizo el papel de Marat; en *Juana de Arco*, de Carl Dreyer, el de monje. Además, escribió otros guiones que no fueron realizados (*La révolte du boucher*, *Les dix-huit secondes*, *Les 32...*) y preparó adaptaciones al cine de novelas como *El Monje*, de M. G. Lewis, *El Señor de Ballantrae*, de R. L. Stevenson, *La cortina carmesí*, de Barbey d'Aurevilly, *Joseph Balsamo* y *El bastardo de Mauleon*, de Alejandro Dumas. Dice Artaud:

> «Amo el cine.
> Amo cualquier género de películas.
> Pero todos los géneros de películas están por inventar.»[41]

La dedicación al cine del fotógrafo norteamericano Man Ray se inicia en 1923 con *Le Retour à la Raison*, una obra que puede relacionarse con el dadaísmo. De 1927 es su segunda película, *Emak-Bakia*, en la que aparece el poeta Jacques Rigaud, que se suicidó poco después. Dos años más tarde, el vizconde de Noailles le encarga una película sobre su finca de Hyères y su casa cubista, obra del arquitecto Mallet-Stevens. El resultado sería *Le mystère du Chateau de Dés*. Según cuenta Emilio Sanz de Soto, «Man Ray aprovechó la estructura de la casa e hizo evolucionar a su alrededor a los invitados, que no querían ser reconocidos, con los rostros cubiertos con medias negras. Los elementos eran sencillos, pero los resultados sorprendentes. Los Noailles quedaron encantados y, un año después, le ofrecerían una película a Luis Buñuel y otra a Jean Cocteau.»[42]. Pero la película más célebre de Man Ray sería *L'Étoile de mer*, realizada ese mismo año, 1929, sobre un texto de Robert Desnos. Como actriz aparece la amante de Man Ray, Kiki de Montparnasse. Román Gubern alude a la simbología sexual de esta película: «La curiosa morfología de la estrella de mar, con sus formas agudas, se asocia en el film, por otra parte, al concepto de *vagina dentata*. Y, al final, el rótulo que aparece tras el desnudo tumbado de Kiki advirtiendo al espectador *«Vous ne rêvez pas»*, enfatiza la distinción entre film y sueño, que ya había afirmado Artaud en su controversia con Germaine Dulac a propósito de *La Coquille et le Clergyman*.»[43]. En *Indagación del cinema* (1929), Francisco Ayala, con algunas reservas, considera *L'Étoile de mer* como «un libro lleno de bellísimas láminas donde los valores cinemáticos, cuando no faltan, están débilmente incorporados.»

El mismo año en que Breton y Aragon escriben un guión cinematográfico, *Le Trésor des jesuites*, Luis Buñuel y Salvador Dalí se incorporan a la militancia surrealista, como cuenta el cineasta aragonés:

40 E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 95. Ver R. Gubern, *op. cit.*, 266-277.
41 E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 95.
42 *Ibid.*, p. 93.
43 R. Gubern, *op. cit.*, p. 282.

«En 1929 pasé a formar parte del grupo surrealista de París. Su intransigencia moral y artística cuadraban perfectamente con mi temperamento. Como yo era la única persona de cine en el grupo, decidí llevar la estética del surrealismo a la pantalla.

Ese mismo año le pedí a mi madre 2.500 dólares para llevar a cabo mi primer experimento cinematográfico. Sólo ella podía financiar una idea que parecía ridícula a todo el mundo. Mi madre me dio el dinero llevada mucho más por amor hacia mí que por comprender mi intención, la cual yo me había cuidado mucho de no explicársela.

Así fue como produje mi primer film que fue al mismo tiempo la primera película surrealista: *Un Chien Andalou*. Era un cortometraje de dos rollos, en el cual no había ni perros ni andaluces. El título tuvo la virtud de llegar a ser una obsesión para algunas personas, entre otras el escritor americano Henry Miller, quien, sin conocerme me escribió una extraordinaria carta, que todavía conservo, sobre su obsesión.

El film fue estrenado en junio de 1929 en el cine Ursulines de París ante un público selecto. Yo estaba estupefacto, confundido ante la avalancha de entusiasmo que había despertado este estreno. Creía que se trataba de una broma. Pero no lo era: se proyectó nueve meses consecutivos en el Studio 26 en exhibición pública.»[44]

Nacido en Calanda (Teruel) (1900), el director de cine más célebre que surgió del ámbito hispánico en el siglo XX quiso ser escritor; entre 1920 y 1929 publicó poemas, obras de teatro y narraciones breves y fue, indudablemente una figura clave del vanguardismo español a partir de tres referencias claras: el grupo ultraísta (con la figura de Pedro Garfias, en primer término), la tertulia de Pombo (son destacables los proyectos de colaboración de Buñuel con Ramón Gómez de la Serna) y la Residencia de Estudiantes, donde coincide con Salvador Dalí, Federico García Lorca y José Bello Lasierra, entre otros. A los ochenta años, Luis Buñuel declaraba: «Porque hoy yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor...Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa.»[45]

Ya señalábamos que Buñuel, en París, fue colaborador de Jean Epstein entre 1926 y 1928; también intervino como ayudante de dirección en una película interpretada por Josephine Baker, *La Sirène des Tropiques*. En 1928 vuelve a España con el proyecto de rodar su primer cortometraje, *El mundo por diez céntimos* (secuencias de noticias periodísticas, con guión de Ramón Gómez de la Serna), que no llegó a realizarse. Su integración en el grupo surrealista tiene mucho que ver con el rechazo de las tendencias estéticas que en nuestro país se consideraban renovadoras. Ni Buñuel ni Dalí admitieron nunca esa síntesis de tradición y vanguardia que en la década de los veinte sustentó la poesía neopopularista, primero, y neobarroca, después; a Juan Ramón Jiménez lo consideran «el gran putrefacto peludo», se oponen sin reservas al homenaje a Góngora de 1927 y critican con dureza el *Romancero Gitano* de García Lorca, al que acusan de tradicionalis-

44 Citado por E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 100.

45 Recogido en Luis Buñuel, *Obra literaria*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Ediciones de El Heraldo de Aragón, 1982, p. 18.

ta y falsamente moderno. La provocación surrealista aparece, entonces, como única alternativa revolucionaria; a finales de 1928 y principios de 1929, Buñuel y Dalí elaboran el guión de *Un Chien andalou* («Un perro andaluz» era, en principio, el título para un libro de poemas de Buñuel), cuya génesis narra Buñuel en *Mi último suspiro*[46]. En estas mismas páginas, el cineasta aragonés reconoce que el surrealismo suponía, ante todo, una idea de la revolución y una nueva moral: «Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una sola falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente, solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales.»[47] Y también una nueva mirada sobre el mundo: «El surrealismo —afirmaría en otro momento Luis Buñuel— no hace más que animar la realidad corriente con toda clase de símbolos ocultos, de vida extraña, yacentes en el fondo de nuestra subconsciencia, y que la inteligencia, el buen gusto, la mierda poética tradicional, habían llegado a suprimir por completo. Por ello es tan vital, está tan cerca de la vida del salvaje y del niño»[48]. No vamos a detenernos en la densidad simbólica y en las asociaciones de imágenes de *Un Chien andalou*, suficientemente estudiadas[49]; prácticamente todas las aproximaciones críticas coinciden en señalar que, desde el título inicial, *Défense de se pencher au dedans* (*Prohibido asomarse al interior*), la película contribuye a definir un surrealismo «a la española», por encima de programas y manifiestos. Buñuel y Dalí conectan con el surrealismo francés a partir de sus propias obsesiones y de sus fetiches culturales; la constatación de la dificultad de realizar el deseo es el punto de partida para un violento ataque a las convenciones morales que se extrema en *L´âge d´or* (*La edad de oro*, 1930), cuyo estreno, auspiciado por los vizcondes de Noailles, fue aún más escandaloso que el de *Un Chien andalou*, como recordaba el propio Buñuel:

«Cuando este film fue exhibido por primera vez, el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de *La Edad de Oro* que fue contestado por Léon Daudet desde *Action Française*, un periódico de extrema derecha, incitando a sus lectores a que atacasen la sala de cine. El ataque tuvo lugar seis días más tarde, llevado a cabo por jóvenes reaccionarios franceses, causando daños en el cine y vestíbulo por un importe de 120.000 francos. La proyección continuó dos días más en aquel lugar devastado; pero como los partidarios del film trataban de buscar represalias, el jefe de la policía de París, el famoso Chiappe, suspendió las proyecciones. El diputado Gaston Borgery apeló al Congreso a favor del film, pero fue en vano.»[50]

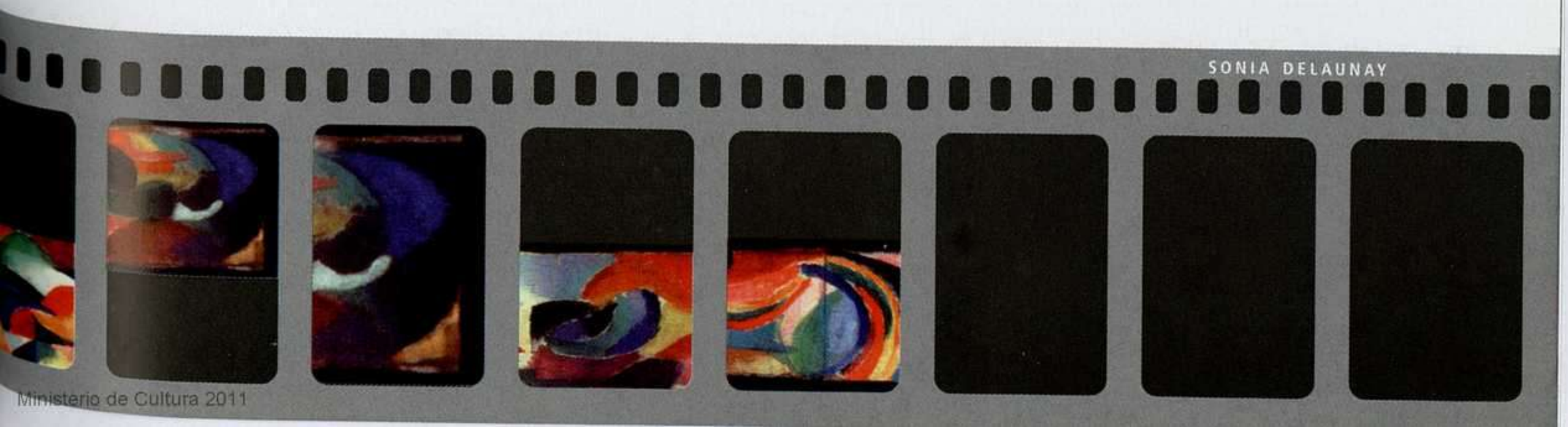
46 *Mi último suspiro*, pp. 102-103.

47 *Ibid.*, p. 106.

48 Ver Carlos Barbáchano, «Buñuel y el surrealismo», en *Dada-surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos*, Universidad de Cádiz, 1986, pp.134-135; Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.

49 Véase Román Gubern, *op. cit.*, esp. capítulo XI, «*Un Chien Andalou* y *L´Age d´or*»; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988; Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, 1993.

50 Citado por E. Sanz de Soto, *op. cit.*, p. 101.



El manifiesto al que hace referencia Buñuel condensa las propuestas radicales del surrealismo: «...El definitivo pesimismo que brota de esa sociedad a medida que decrece su optimismo, se transforma en un virus poderoso que acelera el proceso de desintegración. El pesimismo asume el valor de la negación y de inmediato se transforma en anticlericalismo; de ese modo se vuelve revolucionario, ya que la lucha contra la religión es también la lucha contra el mundo tal cual es. Pero es el amor (*l'amour* o deseo) lo que provoca la transición del pesimismo a la acción: el amor denunciado en la demonología burguesa como la raíz de todo mal. Porque el amor exige el sacrificio de todos los demás valores: el status, la familia y el honor. Y el fracaso del amor dentro del marco social lleva a la Revuelta.»[51]

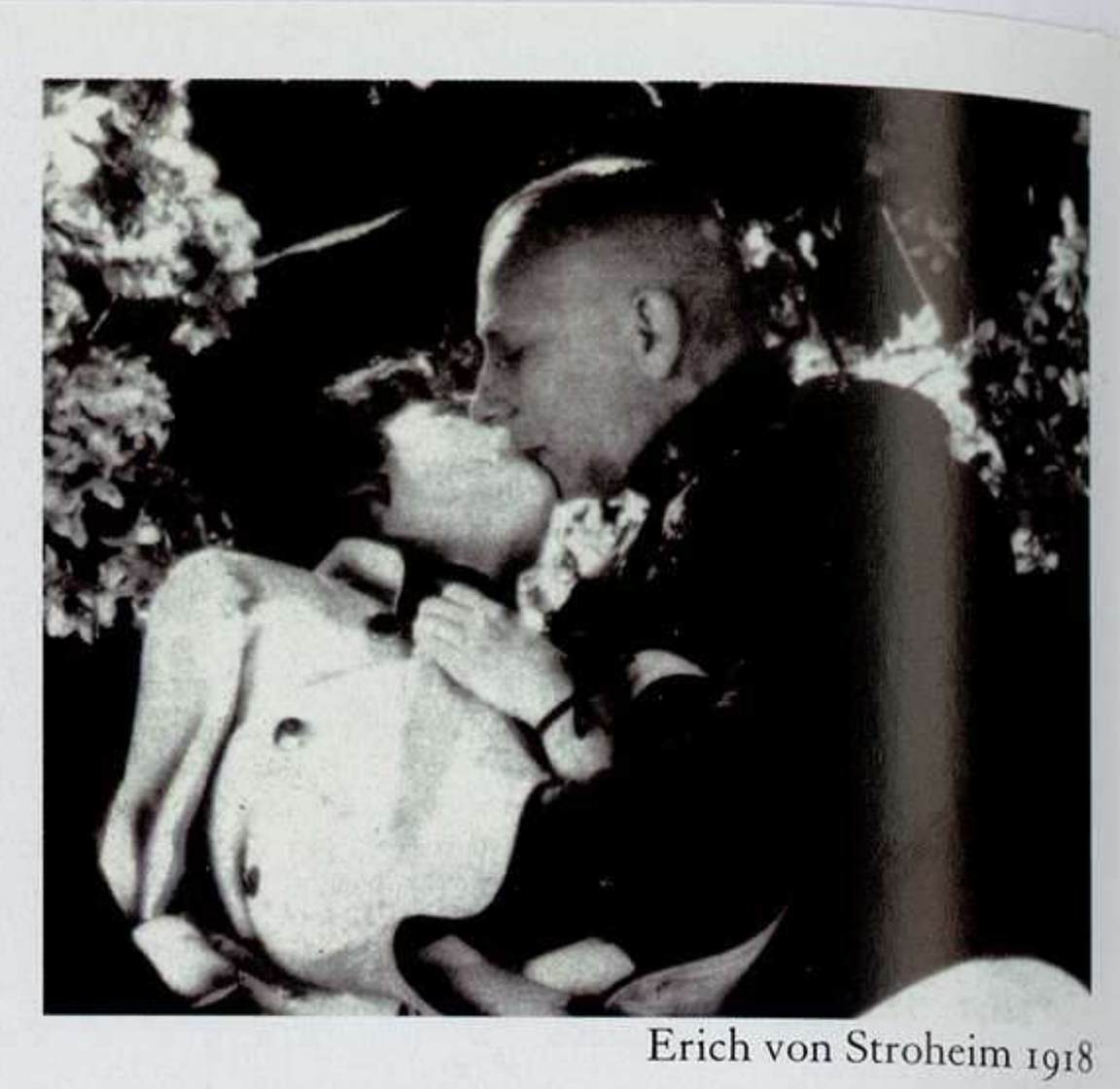
Sin embargo, el año 1930 marca una inflexión en la literatura y el arte europeos. El descrédito del concepto de vanguardia es cada vez más evidente, y el ascenso de las ideologías totalitarias va a propiciar un compromiso político que se generaliza en la época de los frentes populares y no deja de afectar a las últimas manifestaciones del surrealismo, plenamente implicado en el enfrentamiento estalinismo/ trotskismo que da origen a fuertes polémicas entre Breton, Aragon y Eluard. El signo de la historia había variado, y el cine no iba a permanecer ajeno a tales cambios.

[51] Recogido en Dawn Ades, *El Dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, pp. 54-55.

El nuevo arte del *beso*

Antes del advenimiento a nuestro planeta del invento que más ha revolucionado las costumbres de nuestra sociedad civilizada, del cinema, el beso era, entre nuestros antepasados, una mera demostración amorosa, más o menos apasionada, según el temperamento personalísimo de cada uno y a nadie se le había ocurrido que la inofensiva caricia pudiera revestirse de una importancia capital para «el arte». ¿Qué hubiera, pensado un galán del siglo diez y ocho si se le hubiera exigido el arte en sus besos de don Juan? Pero llegó, el cine y con él la necesidad del beso artístico. En la pantalla, un beso, así, simplemente, como demostración dé cariño, sin artificio ni trastienda, resultaría sencillamente insoportable «Y comenzó el estudio del beso. Y al correr de los años el beso ha alcanzado un nivel artístico como nunca pudo sospecharse en un principio, cuando los actores comenzaron a arriesgarse e introdujeron el ósculo en sus producciones, siempre dentro de una medida determinada y con extrema prudencia. Los besos en la pantalla han pasado por muchas vicisitudes y calamidades, teniendo que sufrir épocas de verdadera tortura, como la época «censorista»,

El primer beso en el cine



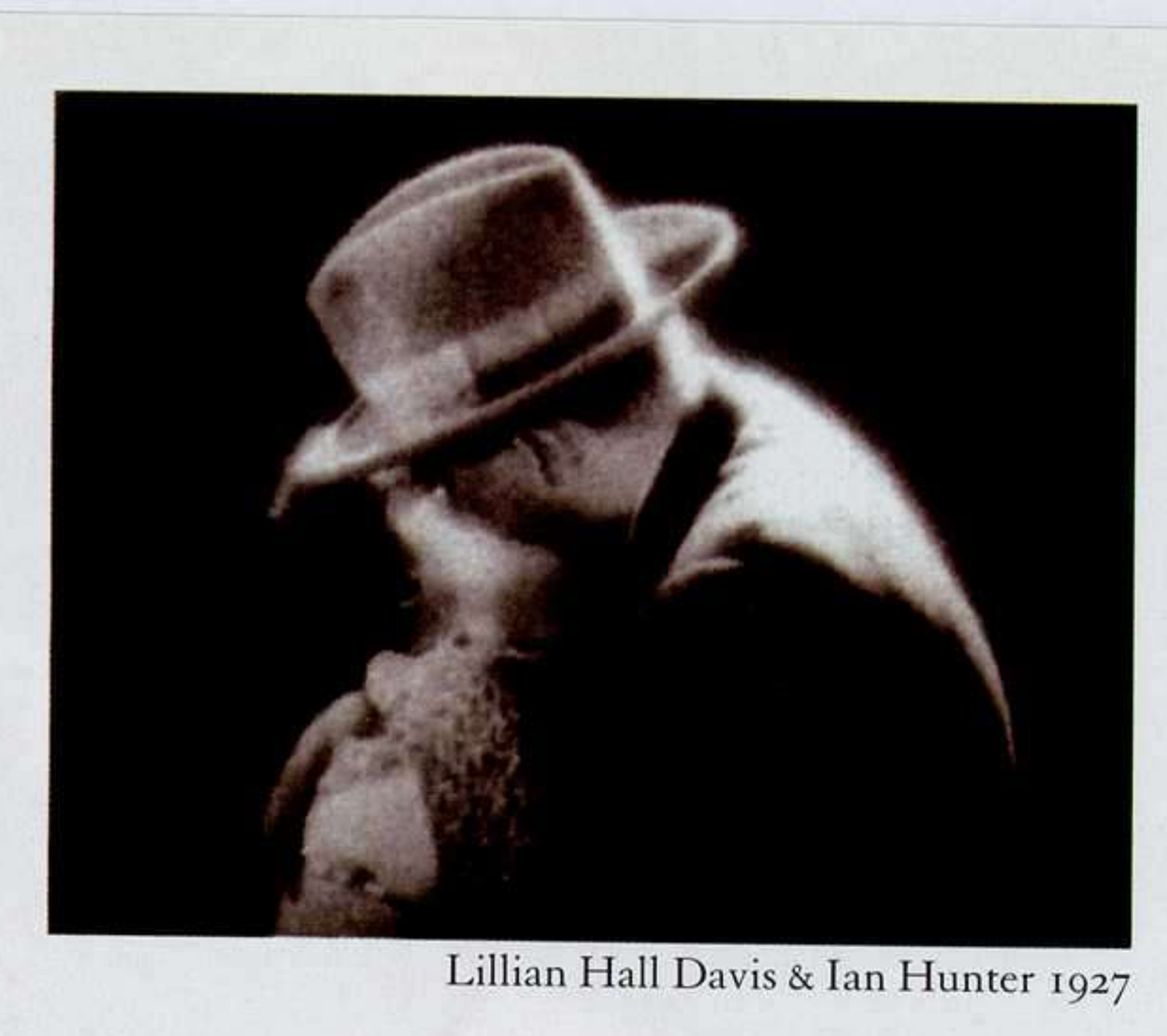
Erich von Stroheim 1918

Rodolfo Valentino & Alla Nazimova 1921

Janet Gaynord & Charles Farrell

durante, la cual los censores, de opiniones divididas, cambiaban, según sus ideas, la mayor o menor largura de un beso. Hubo un tiempo en que el beso tenía que durar veinticinco segundos, y hace unos treinta y cinco años, la estrella de aquella época May Irwin puso en moda el beso de una duración de ¡treinta minutos! ...Se dice que fue ella la primera en introducir el beso en la pantalla y quiso asegurarse el triunfo. El beso de larga duración tuvo su apogeo en la época «vamp»; pero luego llegó pronto su decadencia con la censura, que impuso los besos cortos. Algunas veces, la censura especificaba concretamente la duración del beso. «No podrá ser

Greta Garbo & John Gilbert 1926



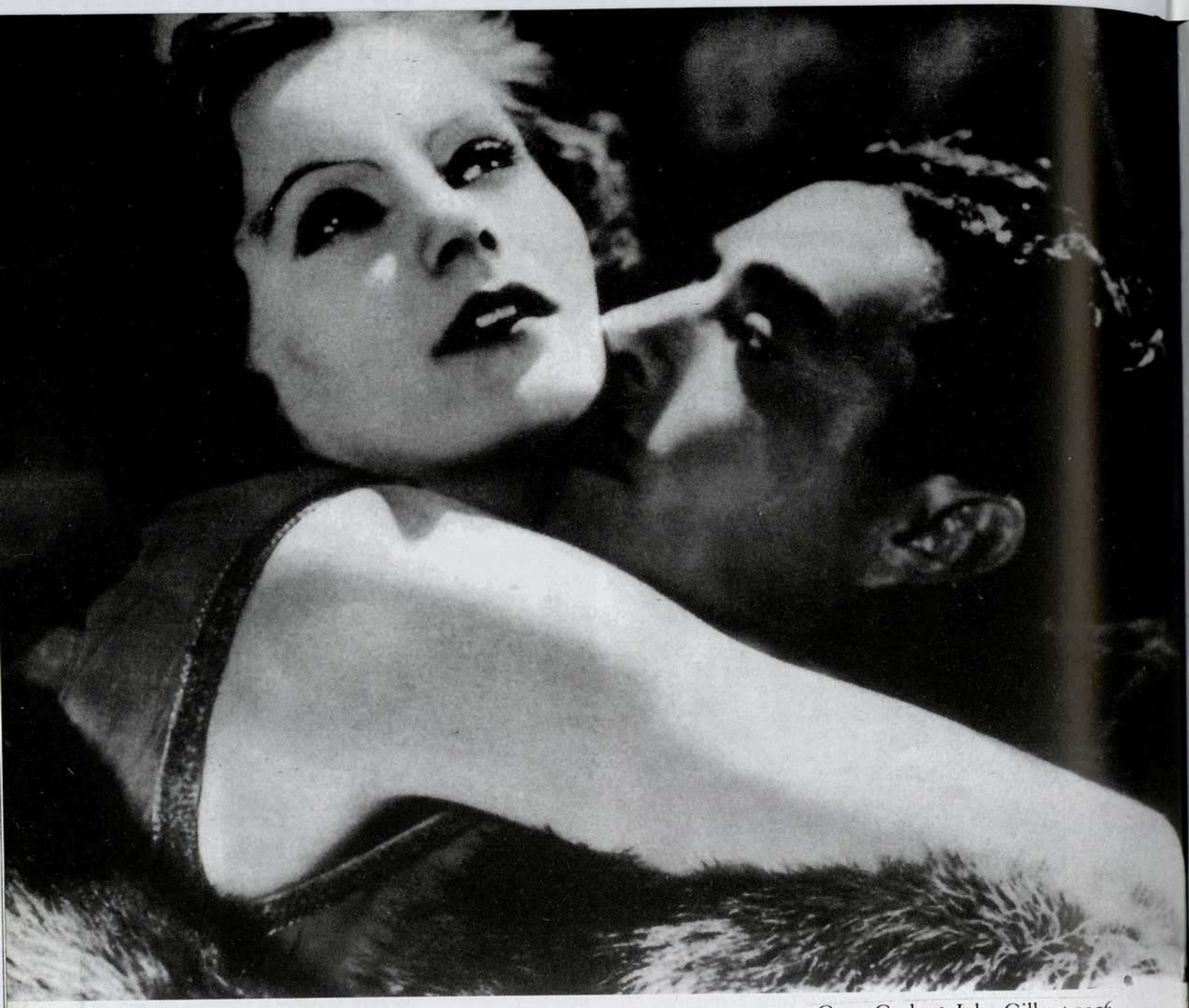
Lillian Hall Davis & Ian Hunter 1927

Ivor Novello & June Tripp 1927

Norma Shearer & Chester Morris 1930

más largo de diez segundos», y cuando una cinta, traía uno de esos besos, clasificados por Mervin LeRoy de besos a «alta presión», la censura cortaba la cinta y se quedaba tan satisfecha de la mutilación.

En la actualidad, los besos, generalmente, se prefieren cortos. El público no gusta de los besos a largometraje, a excepción de determinados puntos de Asia y de África, en donde exigen besos tan largos como «de la tierra al cielo». Hollywood ha alcanzado en esta materia, como en tantas otras materias cinematográficas, la supremacía, y las estrellas que brillan en su horizonte han traído a la pan-



Greta Garbo & John Gilbert 1926

talla el nuevo arte del beso. Ahora ya no importa su mayor o menor duración, lo que importa es que sea artístico. En los estudios Warner Bros-First Nacional, donde Douglas Fairbanks, Jr. tiene su cuartel general, es considerado este joven actor como el más acabado tipo del «beso moderno»; pero sus partenaires femeninas no opinan lo mismo, Loretta Young, que ha trabajado con Douglas en «Su última pelea», asegura que los besos del joven galán son demasiado agresivos.

—Cuando se lo advertí —explica la simpática actriz de Warner Bros— me contestó Douglas que él era discípulo de Ovidio, y, que seguía las célebres teorías de aquel poeta. Pero yo creo que la agresividad de Douglas se debe más a la influencia de Joan Crawford que a las teorías de Ovidio... La contestación de Douglas Fairbanks fue, simplemente:

—Bien, vamos a besarnos otra vez para que yo pueda averiguar cuál de las dos influencias pesa más sobre mí.

Carole Lombard & George Raft 1934

Clark Gable & Vivien Leigh 1939

Cary Grant & Eva Marie Saint 1959

Marcello Mastroianni & Anita Ekberg 1959

Lana Turner & Robert Taylor 1942

Montgomery Clift & Elizabeth Taylor 1951

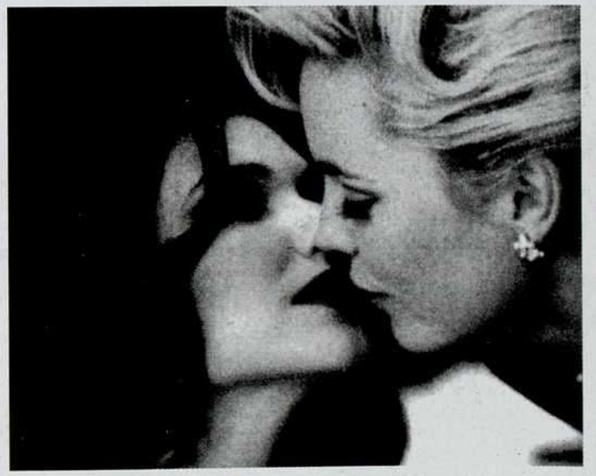
Marilyn Monroe & Tony Curtis 1959

Leonardo Di Caprio & Cameron Diaz 2002

Deborah Kerr & Burt Lancaster 1953

Bing Crosby & Grace Kelly 1956

Antonio Banderas & Angelina Jolie 2002

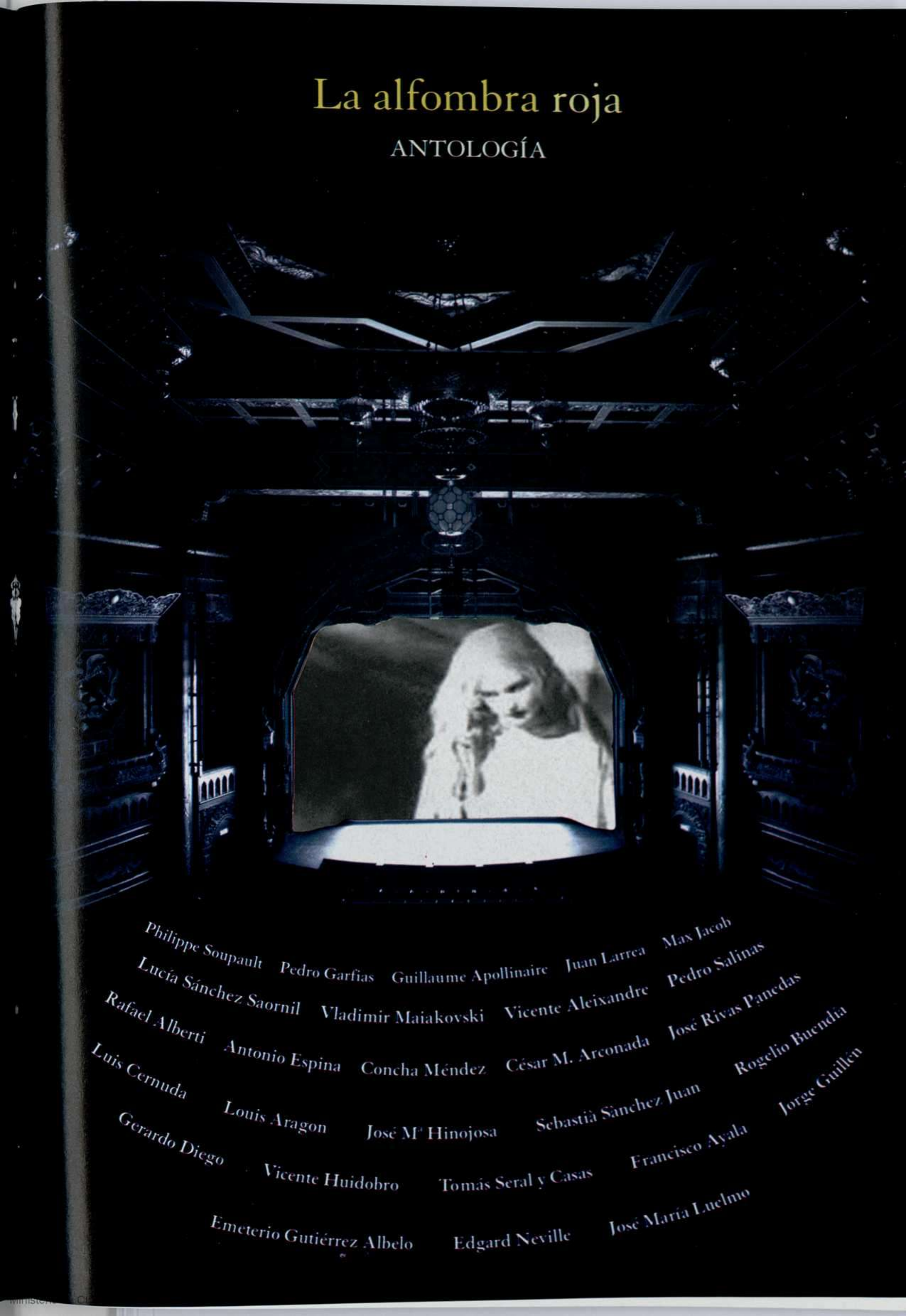


Laura Helena Harring & Naomi Watts 2002

Joan Barry & Henry Kendall

La alfombra roja

ANTOLOGÍA



Philippe Soupault · Pedro Garfias · Guillaume Apollinaire · Juan Larrea · Max Jacob

Lucía Sánchez Saornil · Vladimir Maiakovski · Vicente Aleixandre · Pedro Salinas

Rafael Alberti · Antonio Espina · Concha Méndez · César M. Arconada · José Rivas Panedas

Luis Cernuda · Louis Aragon · José Mª Hinojosa · Sebastià Sànchez Juan · Rogelio Buendía

Gerardo Diego · Vicente Huidobro · Tomás Seral y Casas · Francisco Ayala · Jorge Guillén

Emeterio Gutiérrez Albelo · Edgard Neville · José María Luelmo

PHILIPPE SOUPAULT

Cinéma-Palace

El viento acaricia los carteles
Nada
la cajera es de porcelana

La pantalla

el director de orquesta automático dirige la pianola
hay disparos
aplausos
el coche robado desaparece en las nubes
y el enamorado en trance se compró un cuello postizo

Pronto se escuchan portazos
Hoy muy elegante
Él se ha puesto su sombrero
Y no ha olvidado sus guantes

Todos los viernes cambio de programa

Rose des Vents, 1919; versión de Antonio Jiménez Millán

GIACOMO BALLA *Dinamismo de un perro en laisse* 1912

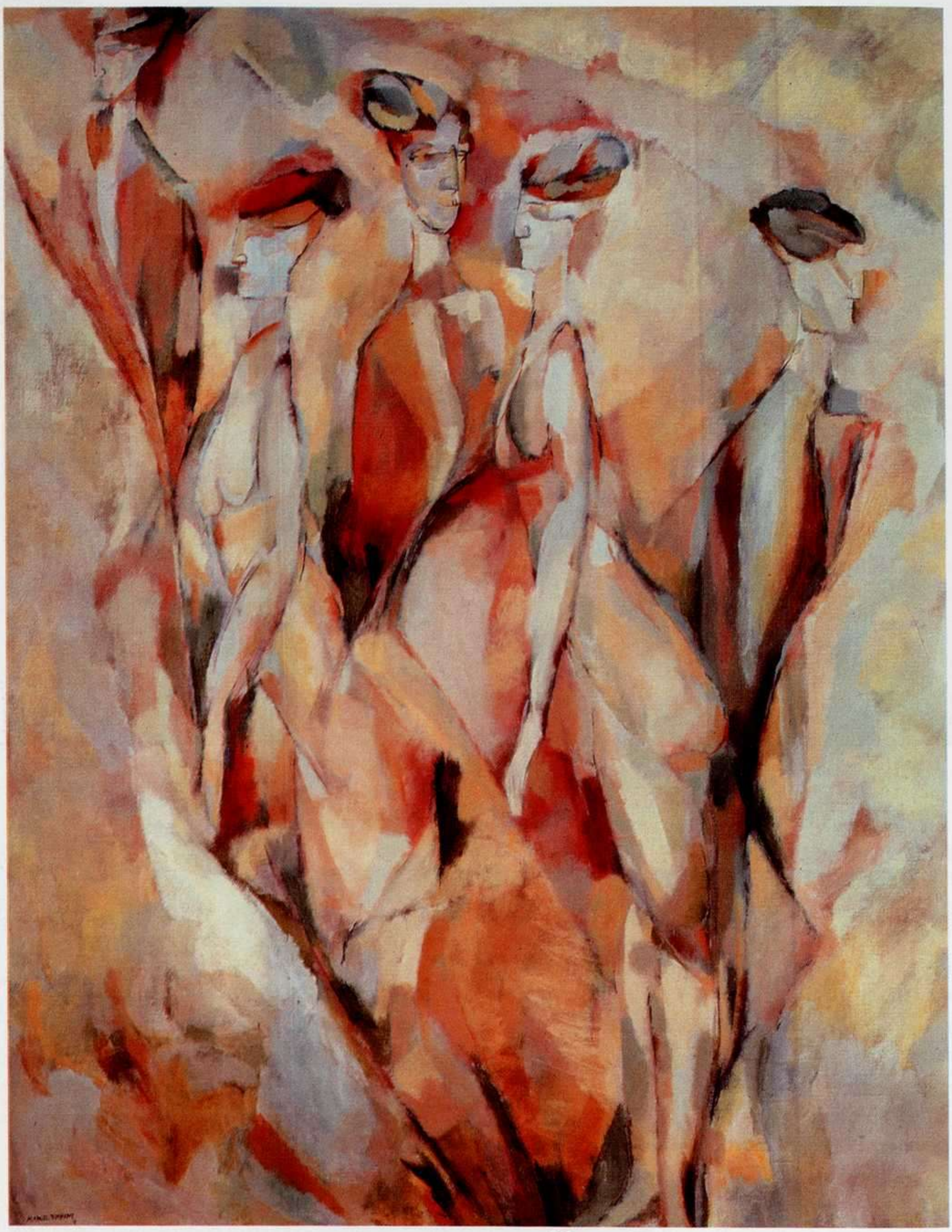
LUIGI RUSSOLO *Dinamismo de un automóvil* 1911

Poemas cinematográficos

Indiferencia

Subo por un camino vertical. En la cima se extiende una llanura donde sopla un fuerte viento. Ante mí las rocas se hinchan y se vuelven enormes. Inclino la cabeza y paso a través de ellas. Llego a un jardín con flores y hierbas monstruosamente grandes. Me siento en un banco. Aparece bruscamente a mi lado un hombre que se convierte en mujer y, después, en viejo. En ese momento aparece otro viejo que se convierte en niño y, luego, en mujer. A continuación, una disparatada muchedumbre de hombres, de mujeres, etc...gesticula, mientras yo me quedo inmóvil. Me levanto y todos desaparecen, me instalo en la terraza de un café, pero todos los objetos, las sillas, las mesas, los carboncillos en los toneles, se agrupan en torno a mí y me molestan, mientras el camarero gira alrededor del grupo con una rapidez uniformemente acelerada; los árboles abaten sus ramas, los tranvías, los coches pasan a toda velocidad, me lanzo y salto por encima de las casas. Estoy sobre un tejado frente a un reloj que crece y crece mientras que las agujas dan vueltas cada vez más deprisa. Me arrojo desde el tejado y en la acera enciendo un cigarro.

Revista *SIC*, 1918; versión de Antonio Jiménez Millán



MARCEL DUCHAMP *Retrato de Dulcinea* 1911

PEDRO GARFIAS

Cinematógrafo

Los bolcheviques
han cortado los cables eléctricos.
La calle muere en el espejo.
Desde una estrella
vemos el mundo por un telescopio.
Estamos asomados a la vida
por el ojo de la cerradura.
La Bertini está siempre ante el objetivo.
El avión
extraviado, se coló en la sala
y conoció su error
al dar en las columnas con las alas.
Intervino el acomodador.
Anoche volé yo sobre Madrid:
Los últimos noctámbulos
lanzaron a mi antena un radiograma,
y un loco hermano me lanzó su alma...
Charlot es un muñeco de Sanz.
...¿Se reparó ya la avería?
El viento llega demasiado tarde.

Revista *Grecia*, 1919

SONIA DELAUNAY *La prose du transibérien et de la petite Jehanne de France* 1913

GUILLAUME APOLLINAIRE

Antes del cine

Y luego esta noche nos iremos
al cinema

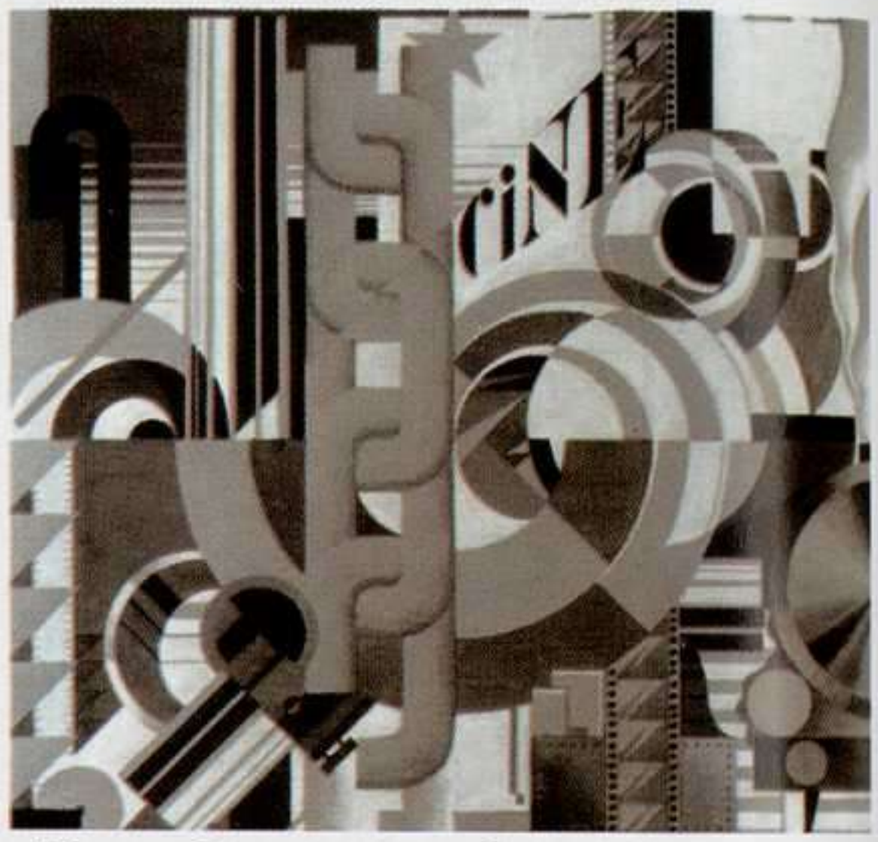
Que son pues los artistas
No son ya los que cultivan las Bellas Artes
No son ya los que se ocupan en el Arte
Arte poética o música
Los artistas son los actores y las actrices

Si fuéramos artistas
No diríamos el cinema
diríamos el cine

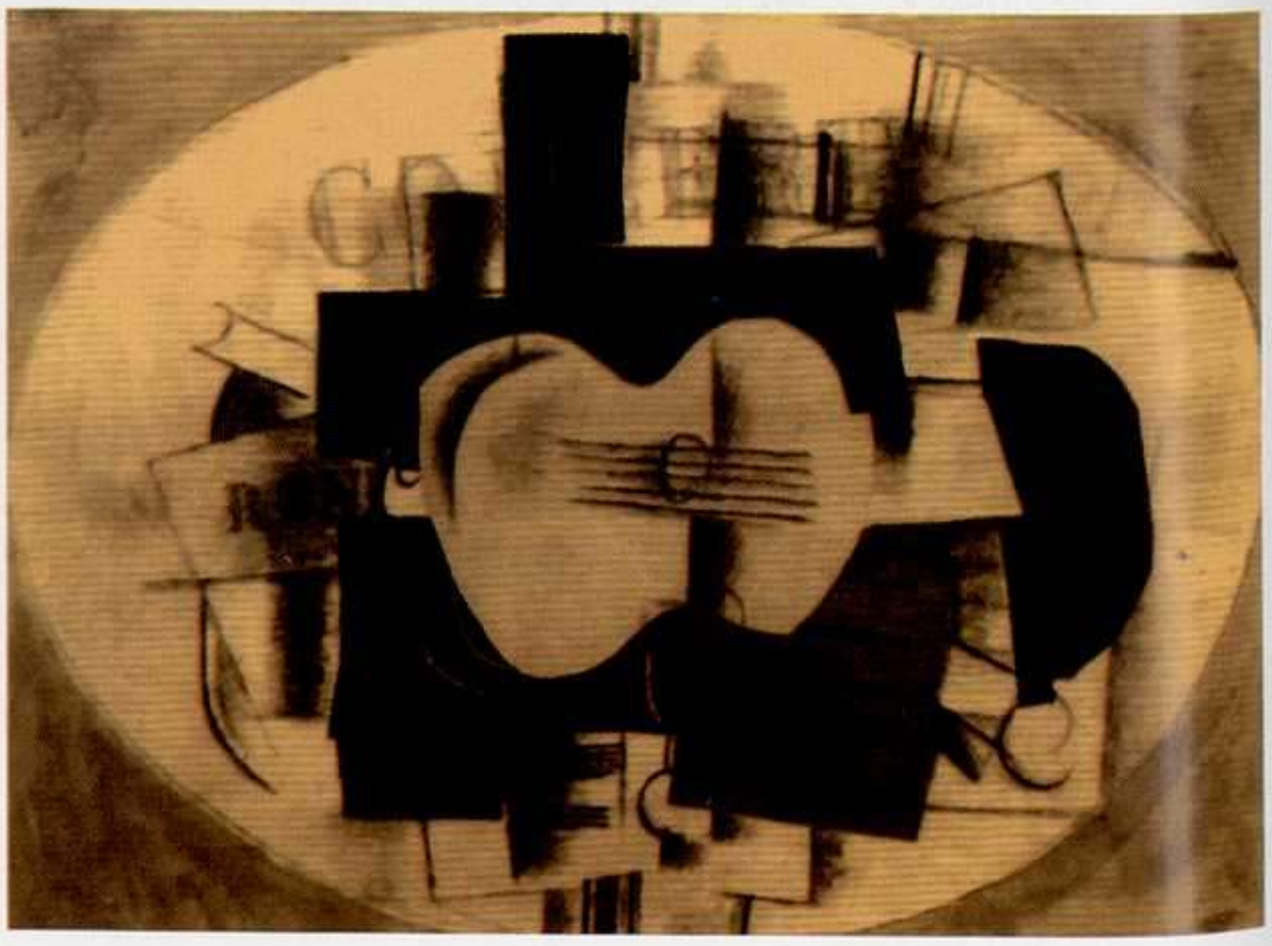
Pero si fuéramos viejos profesores de provincia
no diríamos ni cine ni cinema
sino cinematógrafo

Así Dios mío hay que tener gusto.

Versión de Rafael Cansinos-Asséns



VICTOR SERVRANCKY *Cine ou Opus* 1920-23



GEORGES BRAQUE *Tivoli-Cinéma* 1913

JUAN LARREA

Otoño

Persiguiendo sus manos
esta noche
pasaba un ciego
Tras sus huellas
sus muñones ardiendo.

Por las carreteras cinemáticas
En aquel automóvil
ÍBAMOS FILMANDO

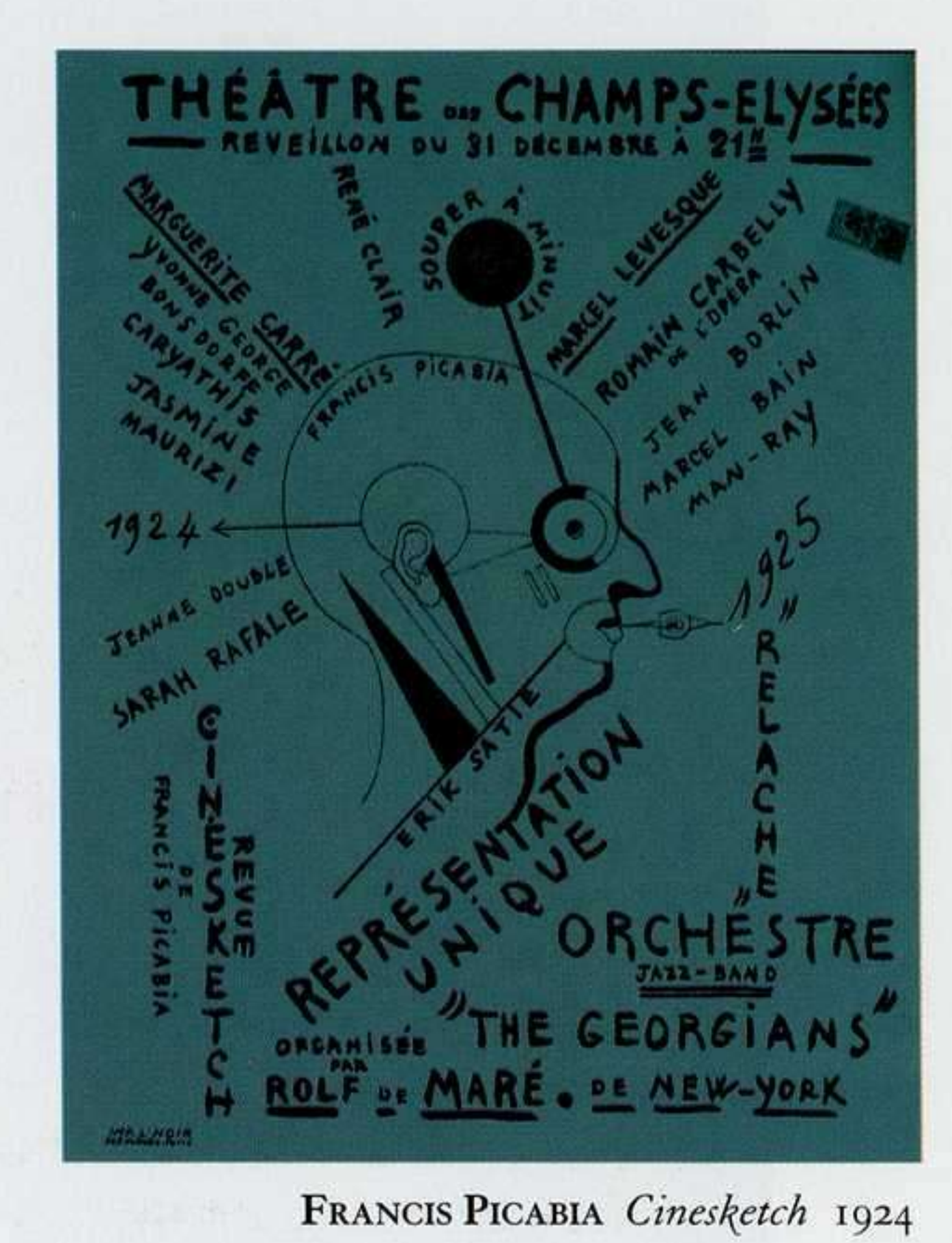
A nuestro paso
de la selva enmohecida
a bandadas aventábamos cenizas.

Una madrugada menstrua
en mis dedos recién míos
dos palomas botaron sus nidos.

Hoy que tus brazos cantan al viejo leivmotivo
en el cenit ajado
Sobre el mar
que dispara
sus ondas
amargas

Llueve
Y esos cadáveres
a lo largo de las calles
Y en el mar vacío
cuánta gaviota naufraga
con las alas rebeldes hacia arriba.

Revista *Grecia*, 1919



FRANCIS PICABIA *Cinesketch* 1924

FRANCIS PICABIA *L'Étreinte* 1943

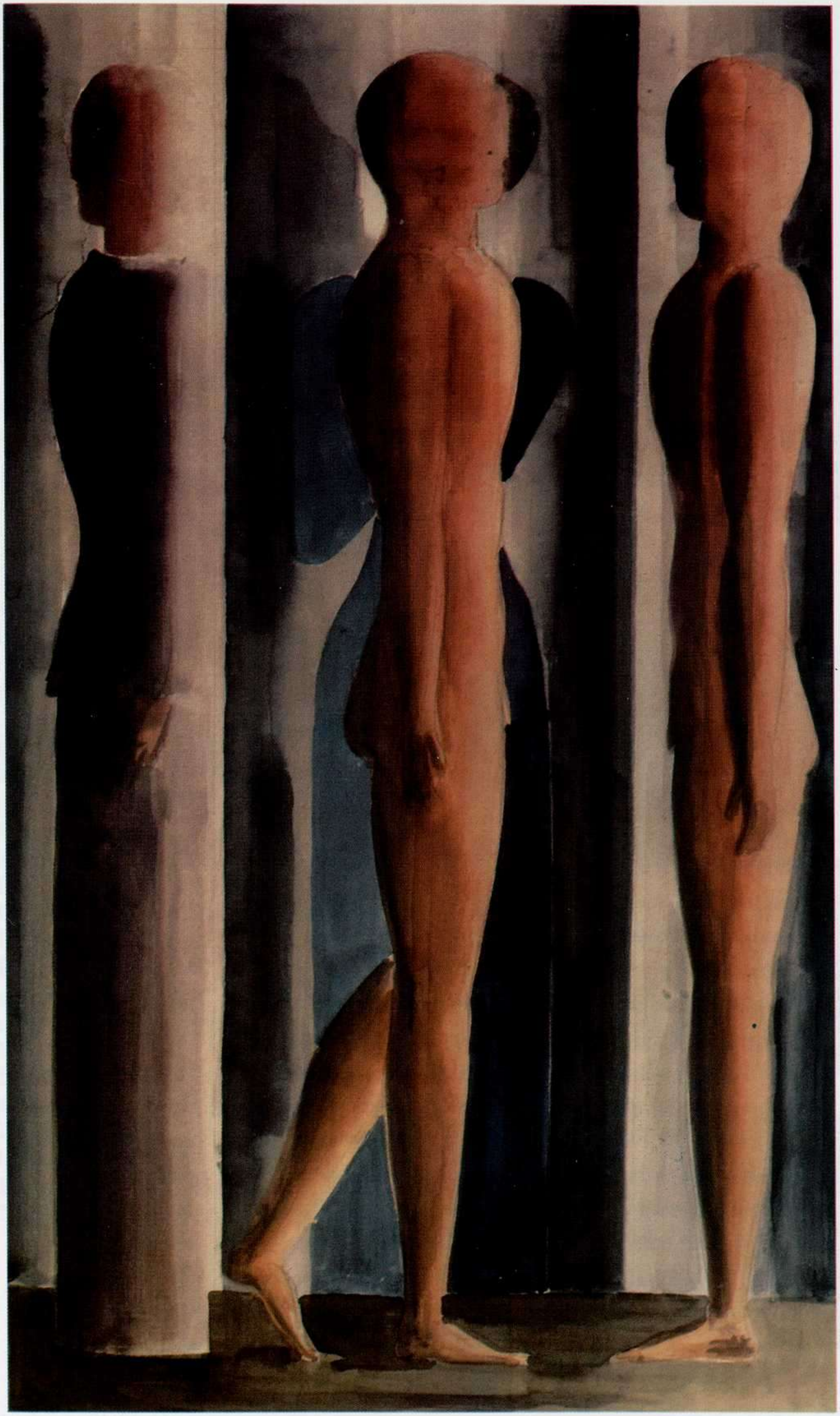
MAX JACOB

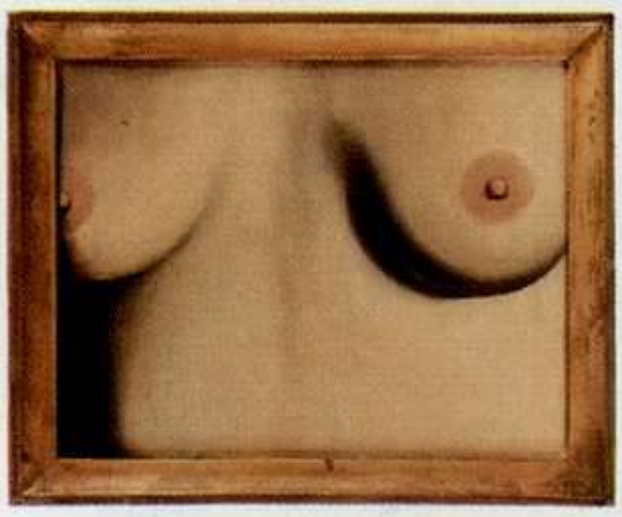
Poema en forma de hilo enredado

Graniza sobre el mar. Cae la noche. «Iluminad el faro».
La vieja cortesana ha muerto en la mansión. No hay más que risas.
Graniza. Funciona el cinematógrafo para los marinos de la casa escolar.
El instructor tiene una gran figura. Héme aquí en la campiña. Hay dos hombres que contemplan brillar el faro.
«En fin, veamos», me dice el instructor. Id a tomar notas, mientras el cinematógrafo continúa.
—¿Notas? ¿Qué he de escribir? ¿El argumento de los films?
—¡No! Condensaréis el ritmo del cinema, y el del granizo, y también la risa de los que asisten al entierro de la vieja cortesana para tener idea del purgatorio.

Revista *Grecia*, nº XVI, 1919; versión de Guillermo de Torre

OSKAR SCHLEMMER *Formación* 1926





LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

Cines

La ventana pantalla cinemática
reproduce su película inmortal
en los espejos.
La cinta se fragmenta a cada paso
y se barajan los episodios.
Los actores son siempre distintos.
Tú y yo actores anónimos
un día pasaremos ante el objetivo
La calle llena el cuarto
Los espejos acuarios
Fluyen sus aguas turbias.

Encendamos las baterías.
El cuarto se va por los espejos
A toda luz mis palabras-reflectores
proyectan en tus ojos
un film sentimental.

Revista *Ultra*, 1921

RENÉ MAGRITTE *La evidencia eterna* 1930

DAVID DIAO *Dziga Vertov* 1985

VLADIMIR MAIAKOVSKI

Poema manifiesto

Para vosotros. el cine es un espectáculo.
Para mí es casi una concepción del mundo.
El cine es el vehículo del movimiento.
El cine es el revulsivo da las literaturas.
El cine es el destructor de la estética.
El cine es la intrepidez.
El cine es un deporte.
El cine es el repartidor de las ideas.
Pero el cine está entermo. El capitalismo ha cegado sus ojos con un puñado de polvo de oro. Los hábiles empresarios lo llevan de la mano por las calles. Amasan dinero conmoviendo los corazones con argumentitos llorones.
Esto debo terminar.
El comunismo debe rescatar el cine de las manos de sus guardianos especuladores.
El futurirmo debe hacer que se evapore el agua estancada de la poltronería y la moral.
De lo contrario, sólo tendremos bailables importados de América o eternos «ojos lacrimosos» de los Mosjukin.
De las dos cosas, la primera nos aburre.
La segunda, mucho más.

1922

RAPHAËL DELORME *Mujer y paquebote* 1928

VICENTE ALEIXANDRE

Cinemática

Venías cerrada, hermética,
a ramalazos de viento
crudo, por calles tajadas
a golpe de rachas, seco.
Planos simultáneos —sombras:
abierta, cerrada—. Suelos.
De bocas de frío, el frío.
Se arremolinaba el viento
en torno suyo, ya a pique
de cercenarte fiel. Cuerpo
diestro. De negro. Ceñida
de cuchillas. Solo, escueto,
el perfil se defendía
rasado por los secretos.

Tubo. Calle cuesta arriba,
gris de plomo. La hora, el tiempo.
Ojos metidos, profundos,
bajo el arco firme, negro.
Veladores del camino
—ángulos, sombras— siniestros.
Te pasan ángulos —calle,
calle, calle, calle—. Tiemblos.
Asechanzas rasan filos
por ti. Dibujan tu cuerpo
sobre el fondo azul profundo
de ti misma, ya postrero.

Meteoro de negrura.
Tu bulto. Cometa. Lienzos
de pared limitan cauces
hacia noche solo abiertos.

Cortas luces, cortas agrios
paredones de misterio,
haces camino escapada
de la tarde, frío el gesto,
contra cruces, contra luces,
amenazada de aceros
de viento. Pasión de noche
enciende, farol del pecho,
el corazón, y derribas
sed de negror y silencios.

Ámbito, (1924-27)

PAUL DELVAUX *El juego de vivir* 1938

PEDRO SALINAS

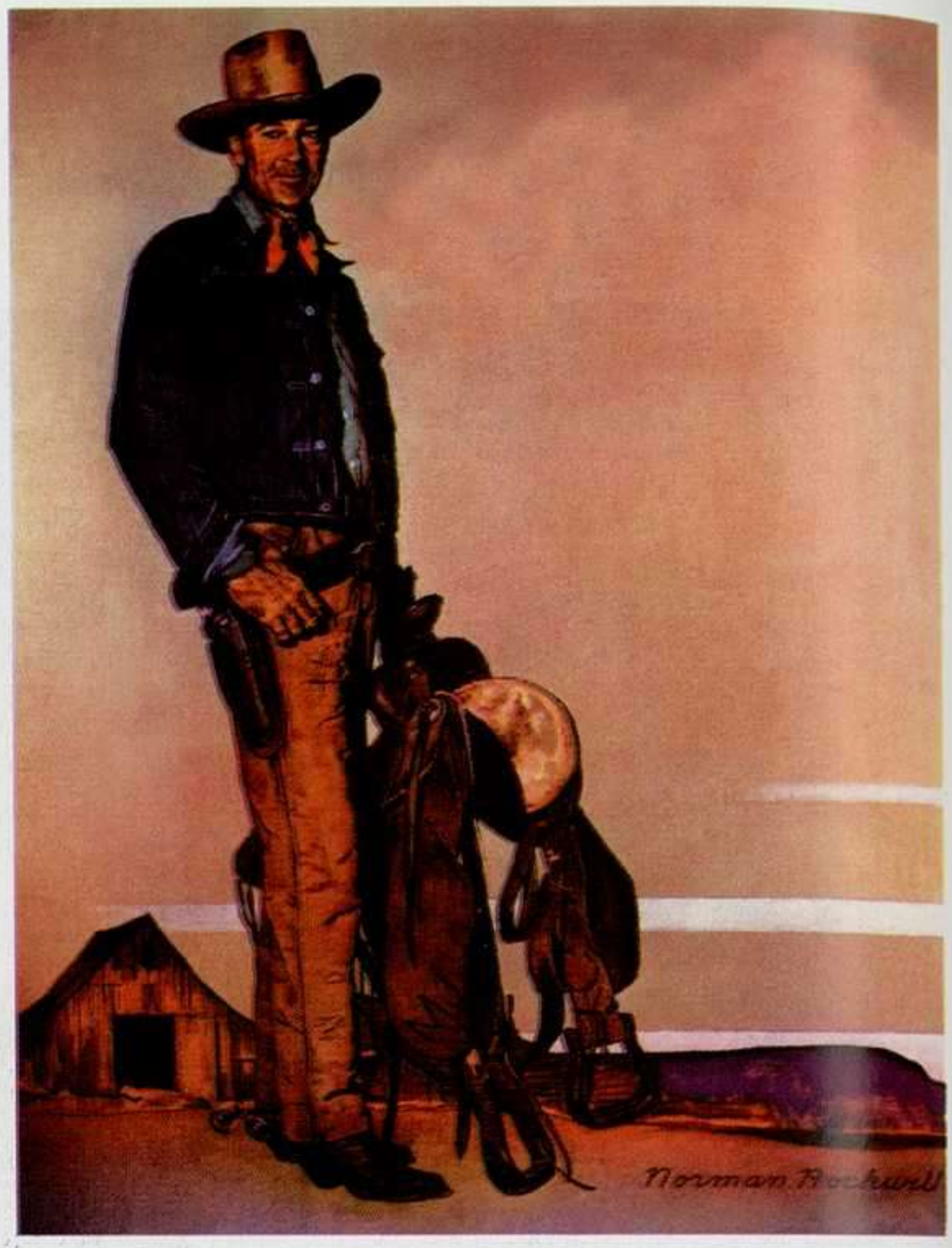
Far West

¡Qué viento a ocho mil kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos
de Mabel, la caballista
que entorna los ojos limpios
ella, viento, contra el viento?
¿No ves
la cortina estremecida,
ese papel revolado
y la soledad frustrada
entre ella y tú por el viento?

Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
Ese viento
está al otro lado, está
en una tarde distante
de tierras que no pisé.
Agitando está unos ramos
sin dónde,
está besando unos labios
sin quién.
No es ya viento, es el retrato
de un viento que se murió
sin que yo le conociera,
y está enterrado en el ancho
cementerio de los aires
viejos, de los aires muertos.

Sí le veo, sin sentirle.
Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento.

Seguro azar, 1924-28



NORMAN ROCKWELL *Gary Cooper* 1945

SALVADOR DALÍ *Mae West* 1934

SALVADOR DALÍ *Góndola surrealista sobre bicicletas en fuego* 1946

RAFAEL ALBERTI

Verano

—Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar
una mar mentida y cierta,
que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,
hijo, nunca has de volver,
que la mar en el cinema
no es la mar y la mar es.

Marinero en tierra, 1925

ANTONIO ESPINA

Venus Cynelya

El ingreso de Venus en la cámara oscura, no nos ha producido todavía la gran sensación que nos produjo su prístino nacimiento en el mar.

Sin embargo Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla.

Para que trasmutase el milagro, fue indispensable que toda la isla de Cytheres quedase a oscuras.

En la tiniebla muda y sensual del pecado.

Y que todas las localidades de la isla cytherea se agotasen desde el primer día.

Ahora las Venus anteriores, suspiran, estremecidos sus desnudos alabastros, enamoradas y envidiosas en los antepalcos.

Astarté llora el eclipse de su Luna, por la Luna nueva. Y ha de consolarla irónicamente el Barón de Rotschild.

Mylita, no tan ansiosa, se contenta acurrucada, en su anfiteatro —que no es el de Anfititre— al lado de un bronco escolar de Farmacia, aspirando alguna droga de la misma Facultad.

Diana, penetra en la floresta apagada, iracunda y certera. Con gritos de montería. Azuza sus canes y lanza sus dardos exactos contra la inocente gacela y el escondido ciervo...

Hebe, deslizándose desde lo alto de la claraboya y ocultando en lo más profundo del corazón estrellado la amargura de su jubilación forzosa, corona las frentes de los que perdidos en las tinieblas, encontraron una mano amiga que los supo conducir hasta el amor. (El surtidor esplendoroso de Fontana Juvenia.) Las corona con mirtos y rosas. No con azahar. El azahar pertenece a la simboligrafía cristiana.

Transcurren unos minutos.

Y surge el nuevo Mito.

El «Jazz band» de los héroes ataca un «charlestón». Se ilumina la gran pantalla moderna. En su centro hay un punto brillante, rutilante, soleal, cegador, eléctrico, bengálico, estelar, que: va abriéndose poco a poco, extendiéndose, aumentando su circunferencia. Y de pronto: Ella.

Afrodita, emerge nueva, concebida, pulcra, en la pulcra y nítida espuma. ¡Resurrexit!

Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica, es una blonda «girl» norteamericana, relativamente inmortal —hubo un Einstein— que se entrega y ríe en el Amor de los deportes voluptuosos.

Venus Cynelya del Estado de Cinelandia (UU.SS.)

Su templo es la cámara oscura, donde Plutón el Sombrío la ofrenda misteriosos holocaustos. Dulces holocaustos.

Y Faetón el luminoso se la lleva a la salida, en su «Rolls-Royce»

(El judío Rotschild, ha abandonado a Astarté en el fondo antiguo de la rosa platea.)

Revista *Mediodía,* 1927

CONCHA MÉNDEZ

Cinelandesco

Clamor de bocinas vírgenes,
de palabras dislocadas;
de violines callejeros
entre un ritmo de pisadas;

(rumor de jazz-band incierto
estas voces recortadas.)

Luz de los escaparates,
de los arcos y fachadas
anunciantes. Giralunas
en las noches empañadas.

Las ventanas silenciosas.
Los balcones asomados
a la calle.
Y los luceros
—con un párpado cerrado—
asomados a la noche
desde un balcón elevado;

(gran anuncio luminoso
sugerente y obstinado.)

Parábolas las veletas
en las sombras afiladas.
Líricos tirabuzones
las infinitas miradas.
Y, parodia de cinema,
las siluetas escarchadas.

...(El carrusel de la noche
gira entre claros-oscuros.

Por el gran Estadio vuela
el gran balón luminoso
de los equipos nocturnos)...

Surtidor, 1928

FERNAND LEGER *Estudio para «Cinematic Mural»* 1939-1940

CÉSAR M. ARCONADA

Nocturno romántico en el cinema

Por los hilos de la luz
entró la noche en el cinema.
Rebota el jazz.
    Oscuridad. Multitud.
Luceros encarnados iluminan la fiesta.
Hay parejas perdidas entre árboles de sombra.
Y ruiseñores de amor cantan tiernamente en los nidos
la melodía de sus quejas.
El jardín de la sala
tiene luna de proyector. Borbotea
como una fuente, el ruido de la máquina.

        Pierrot sigue sentimental:
        Está enamorado de una «estrella»

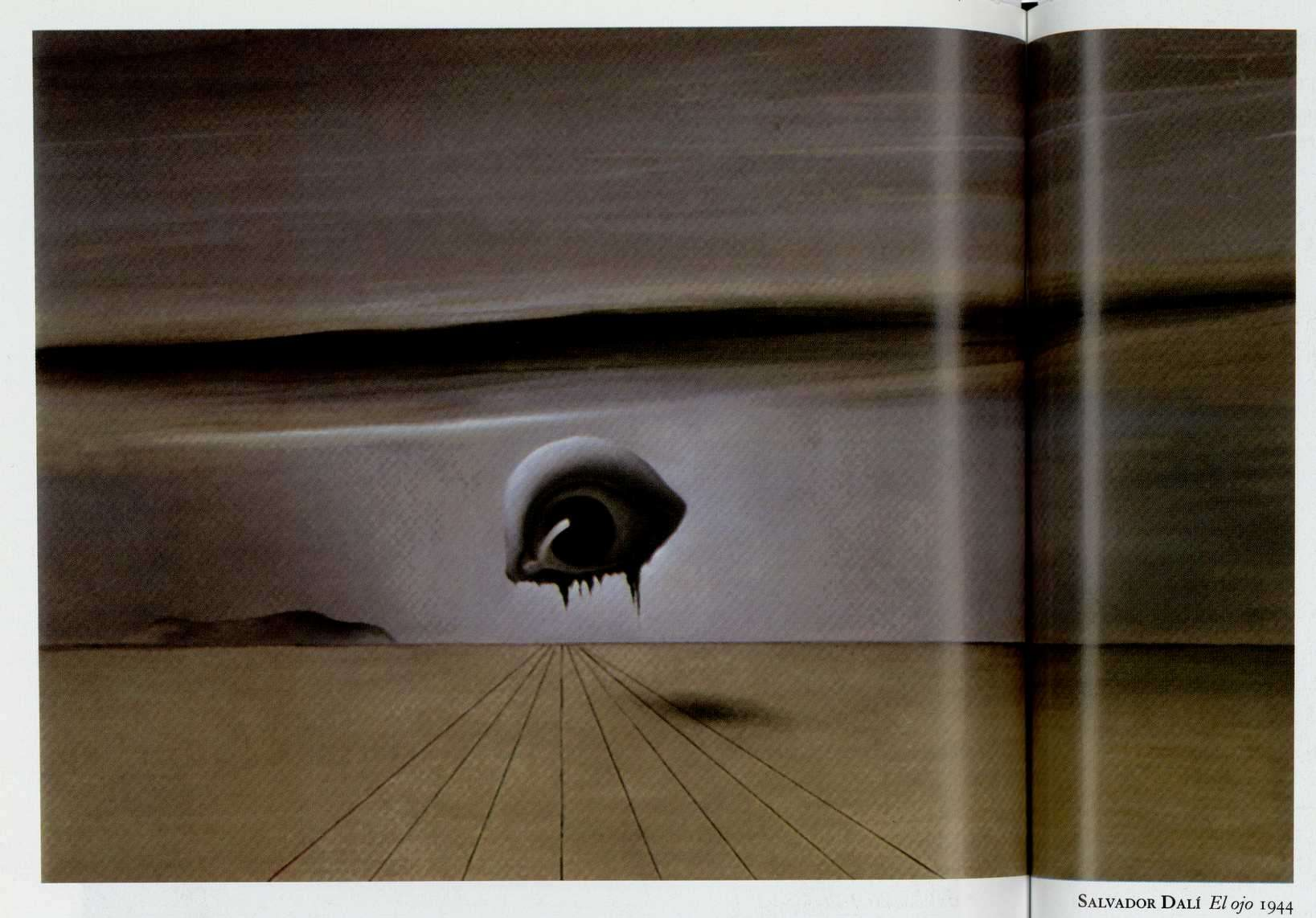
Dorothy, protagonista
en los cuatro metros de la pantalla.
Con revuelo de imágenes teje una historia conmovedora.
Cambia de trajes. Se mira al espejo.
    Es rica. Tiene novio.
        Baila. Guía un automóvil.
Es feliz en la primera parte.
    La bolsa. Qué desgracia.
        La pobreza.

Bajaron los valores. Un cuarto humilde.
    El novio se ha fugado.
Es muy desgraciada en la segunda parte.
    Un pariente lejano. A Pierrot se le saltan las lágrimas.
Alegría. Herencia.
    Johnny, otra vez novio.
La familia salvada.
    La boda. Orla final.
        La luz.
Dorothy y Johnny se besan.
        Dorothy, Colombina de Pierrot.
        Es guapa. Es rubia. Vive en Hollywood.

Amanece en el jardín. El operador apagó la luna.
Dorothy se ha refugiado en una caja de metal.
Las parejas recogen sus alas.
La fuente ha dejado de cantar.
Y el enamorado Pierrot se suicida
en el estanque de luz de la sala

Urbe, 1928

Carel Willink *La carta* 1932



SALVADOR DALÍ *El ojo* 1944

JOSÉ RIVAS PANEDAS

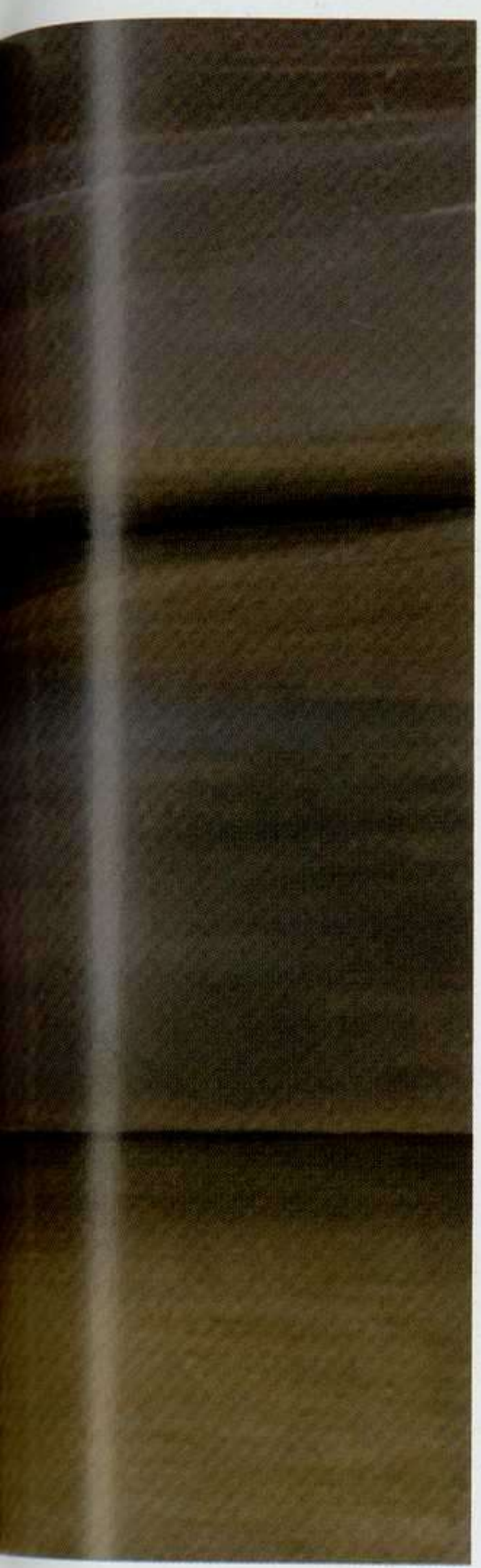
Poema cinemático
Un ladrón

Dos guardias, con los sables desenvainados, trepan por la fachada de una casa persiguiendo a un ladrón. Éste repele los sables con los pies y sube ligero con su botín. En unos segundos se halla en la azotea. Se despoja de la americana y se arroja a un tejado vecino. Una vez sumergido entre las tejas, comienza a nadar con actividad. Llega a una guardilla, levanta la capucha y asciende presuroso a su bordo. Con dos chimeneas planas, arrancadas al paso, hace bogar su embarcación.

Los guardias, que ya están en la azotea, se despojan a su vez de las guerreras y prueban a sumergir un pie, que retiran con gesto de frío.

Impotentes, pero presuntuosos, amenazan con la mano al fugitivo.

La Gaceta Literaria, 1928



SALVADOR DALÍ *El ojo* 1944

LUIS CERNUDA

Sombras blancas

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

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

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

Un río, un amor, 1929

Astros y estrellas

CECIL BEATON *Tallulah Bankhead*, 1931

CHARLES CHAPLIN

LOUIS ARAGON

Charlot místico

EL ASCENSOR descendía perdido el resuello
y la escalera subía siempre
Esa señora no oye los discursos
es postiza
Y yo que ya soñaba con hablarle de amor
¡Oh! El dependiente
tan cómico con su bigote y sus cejas
artificiales
Gritó cuando tiré de ellas
Extraño
Qué he visto Esta noble desconocida
  Señor yo no soy una mujer ligera
¡Uh! la fea
  Felizmente
  tenemos maletas de piel de cerdo
  a toda prueba
Esta
  Veinte dólares
  Ella contiene mil
Siempre el mismo sistema
Ni medida
Ni lógica
    Mal asunto

Gino Severini, 1920

(*Feu de joie*, 1920; versión de Antonio Jiménez Millán)

JOSÉ MARÍA HINOJOSA

0

Entro en el cabaret por una síncopa
y me arrullan palomas tartamudas,
en mi cuna de whisky sumergido,
andanzas sobre blancas dentaduras.

Baltimore pregona las melenas
que la batea de su playa ondula
y en el Mississipí baño mis manos
para mesar su frente de agua pura.

La luna estremecida entre los ébanos
deja su zumo en las arboladuras
de la ciudad perdida en mar compacto
de selva virgen y árida llanura.

Peregrino en las noches y en los días,
cabalgo la distancia de mis dudas;
sangra deseos mi costado abierto
y pongo en California mi figura.

Los Ángeles extienden sus secretos;
Charlot, con su pañuelo, me saluda
y en la playa dorada del Pacífico
mojan las olas mi cansada nuca.

ROGELIO BUENDÍA

La quimera del oro

A E. Giménez Caballero

Charlot, sobre las setas de sus piernas,
cruza, con su junquillo uniflorado,
entre un mar de algodones y tabernas,
un Alaska de nieve almidonado.
Todo en su faz: el bosque, las galernas,
el perdido tesoro entresoñado,
el corazón, con sus espadas tiernas,
de soledad y de llanura helado.
Jugando en el caffard de la blancura,
estrecha entre sus dedos lo que huye
en bicicletas de árida estructura.
El whisky en el motor suena a quimera
y en anfótera nada se diluye
el oro del reloj de la hora huera.

SEBASTIÀ SÀNCHEZ-JUAN

Paisaje aproximativo de Charlie Chaplin

¿Qué ángel ha perdido estas blancas plumas
al lado del cepillo de los zapatos?

El filo de la navaja, fino
como el resplandor,
mejilla abajo elimina
oscuros cepillos, plumas de pato de jabón.

Cola de gallo, 1929; versión de Antonio Jiménez Millán

GERARDO DIEGO

Consejo

Mi buen notario amigo,
no creas en los sueños ni en el astro testigo
ni en Copérnico lento jugador de fortuna

Hay que aprender el arte sobre todas las
cosas
de amar el cine y su guirnalda de rosas

Tiempo vendrá
de fabricar alambre de órbita
y harina láctea nebulosa

Hay que amar a Charlot
y su garganta leal de ruiseñor
y preguntar en dónde vive
aquel señor de la voz de amapola

Porque la vida es bella
cuando en la esquina rompeolas
un náufrago se mella
y del piso desciende a recogerlo
un rollo virgen de pianola

El policía vela la entrada al paraíso
Brota un olor de santidad
de cada mueble azul de la localidad
y mi espalda se muere si es preciso

Yo no pienso inventar un nuevo calendario
pero cambiar el sol
por un cónsul risueño portador de naranjas
¿verdad que es necesario?

Vicente Huidobro con Lya de Putti y otras actrices, 1927

HARRY LANGDON

Harry Langdon

VICENTE HUIDOBRO

Harry Langdon

El film se frunce, se impacienta, y la pantalla se disloca de risa. Harry Langdon atraviesa la tela con una ampolla de vida, ampolla de lágrimas peligrosas, y parece decir al mundo:

—Heme aquí: Soy el nuevo gran cómico del cinema...

Había dos: era necesario un tercero para la formación del triunvirato. Evidentemente.

Ahora el telescopio descubre a Harry Langdon (cuando el "nova pictoris" se rompe en cuatro) en la célebre constelación donde Chaplin y Buster Keaton reinaban desde hace siglos.

Es divertido como un niño. Natural en el gesto cómico como Douglas en el atlético. Sin complicación, su risa llega a alcanzar la frescura bíblica. Es joven como Adam y tan fotogénico como Eva. Es el circo entre el Tigris y el Eúfrates.

Ha perdido el paraíso y lo busca por las calles de Nueva York o en su bolsillo.

Juglar: con la vida y con la muerte, con la alegría y con el dolor, con la riqueza y la miseria como con platos, y se pasea por el peligro como por un campo de flores.

Puede mataros con una patata frita, pero resucitáis con miradas llenas de radium.

Nada tiene importancia ni nada es trascendental. Todo muere al terminar un suspiro, todo recomienza en el pliegue de un beso y sabe saludar al público cruzando los pies para presentar en su mano derecha el ramillete de su sonrisa.

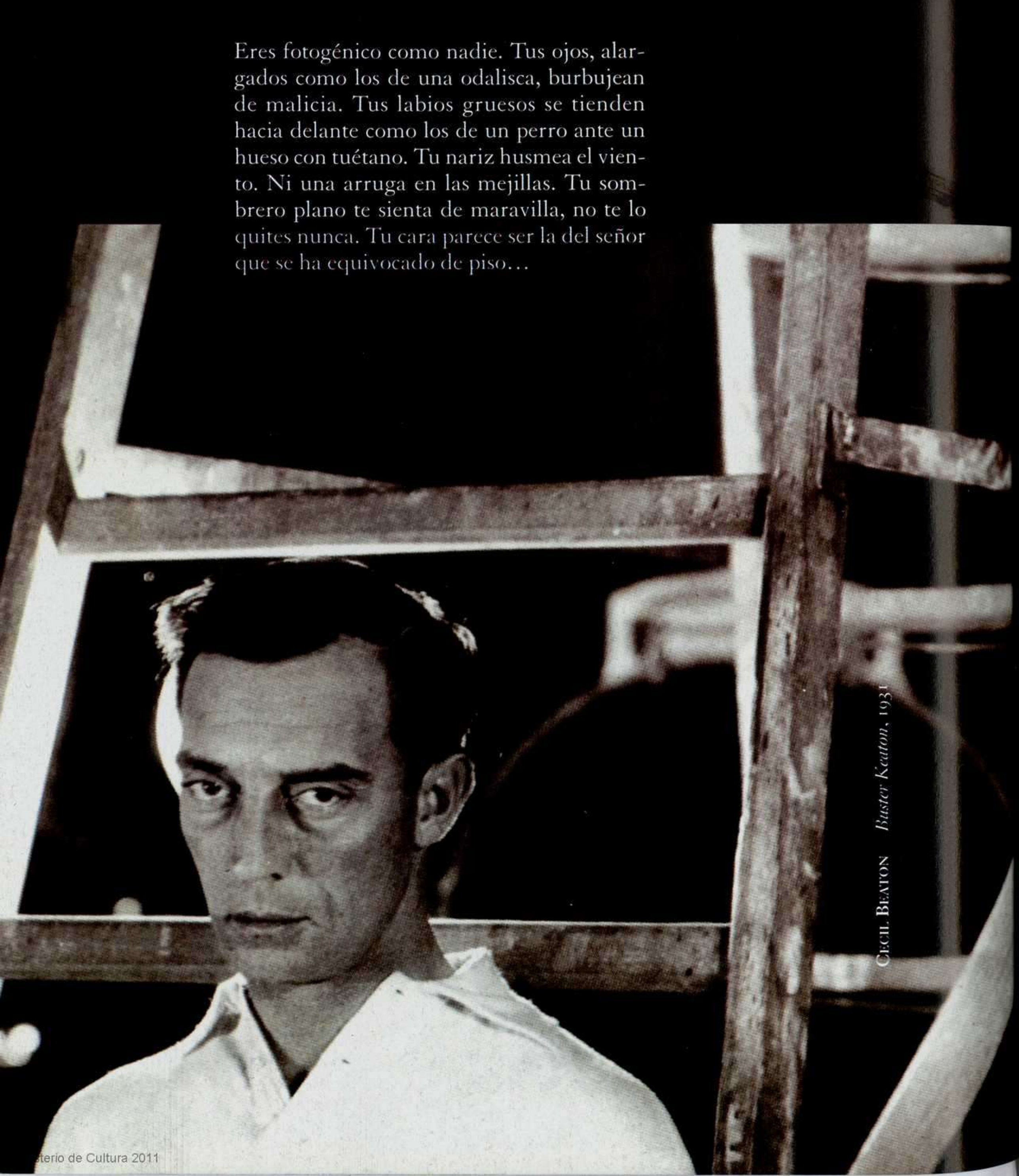
Mi ahijado, Harry Langdon, trabaja para las fieras, sin miedo porque es inocente. Inocente hasta matar las fieras, hasta no sentir ni frío ni calor, ni hambre ni sed; inocente hasta llegar a hacer oír a los sordos, hasta enamorar a la cieguecita y puede ser que algún día hasta resucitar a los muertos.

1928

BUSTER KEATON

MARCEL OMS

Eres fotogénico como nadie. Tus ojos, alargados como los de una odalisca, burbujean de malicia. Tus labios gruesos se tienden hacia delante como los de un perro ante un hueso con tuétano. Tu nariz husmea el viento. Ni una arruga en las mejillas. Tu sombrero plano te sienta de maravilla, no te lo quites nunca. Tu cara parece ser la del señor que se ha equivocado de piso...



CECIL BEATON *Buster Keaton*, 1931

LILLIAN GISH

JOSÉ MARÍA HINOJOSA

Su voz Lillian Gish

Todas mis entrañas están llenas de corazones cogidos con dos dedos, con sus dos dedos, con sus dos dedos doloridos de tanto crugir sus articulaciones. Con esta invasión de corazones diminutos se verá obligada Lillian Gish a abandonar su último refugio de la tierra para convertirse en este gran corazón azul que llevo suspendido sobre mi cabeza.

¡Lillian Gish, Lillian Gish! ¿Por qué me llena su voz de Lillian Gish?

Todos los corazones estallaban en el aire como pompas de jabón dejando en el espacio una vibración Lillian Gish que envuelve mis oídos con su voz desenfocada.

¡Oh, Lillian Gish, Lillian Gish! ¿Por qué me llena su voz de Lillian Gish?

Orilla de Luz, 1927

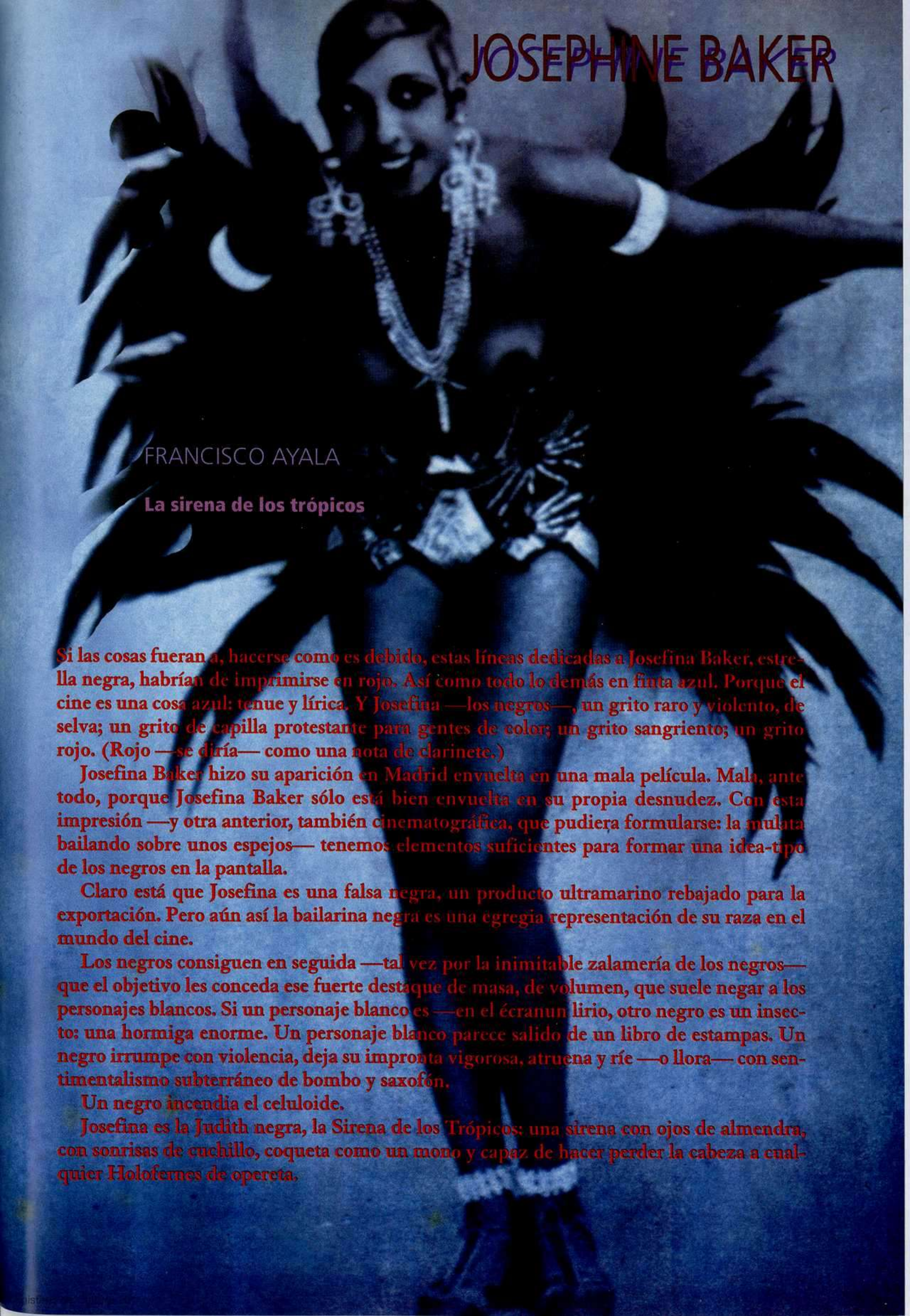
TOMÁS SERAL Y CASAS

Sexo metalizado

Clara Bow
de barrio chino
la de las trenzas bermejas
la de las caderas pandas
y zarcillo en las orejas.

Amarra tu desenfado
que no me gustan rameras
y te he de crucificar
el día que no me quieras.

Fragmento



JOSEPHINE BAKER

FRANCISCO AYALA

La sirena de los trópicos

Si las cosas fueran a, hacerse como es debido, estas líneas dedicadas a Josefina Baker, estrella negra, habrían de imprimirse en rojo. Así como todo lo demás en finta azul. Porque el cine es una cosa azul: tenue y lírica. Y Josefina —los negros—, un grito raro y violento, de selva; un grito de capilla protestante para gentes de color; un grito sangriento; un grito rojo. (Rojo —se diría— como una nota de clarinete.)

Josefina Baker hizo su aparición en Madrid envuelta en una mala película. Mala, ante todo, porque Josefina Baker sólo está bien envuelta en su propia desnudez. Con esta impresión —y otra anterior, también cinematográfica, que pudiera formularse: la mulata bailando sobre unos espejos— tenemos elementos suficientes para formar una idea-tipo de los negros en la pantalla.

Claro está que Josefina es una falsa negra, un producto ultramarino rebajado para la exportación. Pero aún así la bailarina negra es una egregia representación de su raza en el mundo del cine.

Los negros consiguen en seguida —tal vez por la inimitable zalamería de los negros— que el objetivo les conceda ese fuerte destaque de masa, de volumen, que suele negar a los personajes blancos. Si un personaje blanco es —en el écranun lirio, otro negro es un insecto: una hormiga enorme. Un personaje blanco parece salido de un libro de estampas. Un negro irrumpe con violencia, deja su impronta vigorosa, atruena y ríe —o llora— con sentimentalismo subterráneo de bombo y saxofón.

Un negro incendia el celuloide.

Josefina es la Judith negra, la Sirena de los Trópicos: una sirena con ojos de almendra, con sonrisas de cuchillo, coqueta como un mono y capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta.

GRETA GARBO

JORGE GUILLÉN

Obra maestra

Aquel tan bello rostro
De actriz maravillosa,
Instrumento perfecto
De expresiones humanas,

Conmovedora síntesis
De natura y de arte,
A través de belleza,
Conjunto siempre armónico…

Se impone a multitudes
Tan honda seducción,
Encanto irresistible
De vida, pura vida.

¿Y quién no habrá admirado
La figura de Greta,
Tu glorificación,
eterno femenino?

Obra maestra.

EDGAR NEVILLE

Caballitos de Jerez

Caballitos de Jerez,
con ojos de Greta Garbo
y caderas de mujer.

EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO

Rapto de Greta Garbo

a Francisco Medina

con tales dolorosos cuchillos la miraba,
que —al fin— pude recortarla.
(unas gotas de sangre plateada
cayeron sobre mi solapa).
quedó, temblando, en la pantalla,
siluetada,
una serpiente blanca.
libre —ya— de su prisión de celuloide,
en un languor supremo se estiró por la sala.
sin perder un minuto,
y con limpieza prestimánica,
la atrapé por el aire, sepultándola,
en mi cartera colorada.
(¡y era de ver a los espectadores protestando
del secuestro inaudito!
¡pidiendo la devolución de las entradas!)

JOSÉ MARÍA LUELMO

Greta Garbo

A Francisco Pino

Oh Greta, Greta...
¡Venus de tela y luz,
inédita de todos,
aun en vilo de luces inventivas!
En la pantalla abierta, enloquecida,
—lívida y rubia—
lírica y sola, sólo tú llenabas
el aliento vacío en celuloide
de la cinta de rubias maravillas
—película de insomnios clandestinos—,
de la cinta que esquiva dulcemente
las caracolas de los besos tuyos,
de las serpientes en estuche
demacradas de focos, de objetivos,
de obturadores como mariposas.
¡Oh Greta, Greta Garbo!
¡Oh Greta estremecida!
Ángeles fotogénicos te calzan
focos vencidos
de palideces áureas sometidas,
rendidos de aire de su cortesía.
...Y el celuloide, blanco por tus ojos,
frente a la espada del aliento tuyo
para que tú no te oigas ni te sigas,
para que brilles, tú sola, en ti sola,
sin ti, sin mí, ¡oh Greta!
¡Greta Garbo de sombras enlazadas,
sin nadie,
sin nadie Greta, oh Greta,
sin tu dios de magnesio,
duplicada de sombras,
sin nadie, oh Greta Garbo, frente al Mundo!
El éxtasis sin voz—
mudo, imponente,
en tus pupilas blancas,
en tus párpados blancos escondido,
abierto en pétalos
de flores en carrete, frente a todos.
Oh Greta, Greta...
Estrella,
rubia estrella de tela,
de tela y luz,
extática,
firme
ante el foco mundial que te desnuda,
que obsesiona tu carne y tus vestidos,
que te convence y te posee, sola,
feliz, sin ti,
contigo
si te sueña,
si te inventa de focos y milagros
por el estudio amoratado, denso
de gestos tuyos,
de gestos de las alas de tus párpados
del blanco ruiseñor —cristal—
de tus ojos en grito de desmayo,
¡Oh Greta, Greta;
Greta Grabo de espumas, deseada,
—lírica y sola—
cinemática voz
de ángel divo de studio,
bañada en tus cabellos,
áurea, en tobillos luminosos presa,
sobre el vértice, oh Greta,
Greta Garbo sin velos,
condensada en fragancias de tu carne,
toda blanca,
pálida nieve en témpano en tus ojos,
de nieve y cera!
Entonada de alturas
bajo tus pies sin anclas;
sobre el vértice fiel de la mirada mía,
de la mirada universal,
que afirmas encendida,
en el ciclo de llamas
que obsesiona tu gesto, tu figura,
desierta, sola,
heroica,
¡dominante!

Poesía y cine español

Introducción a una filmografía de largometrajes de ficción

Ramón Rubio Lucia

DÍAZDEL *El actor* 1988

En la presente filmografía vamos a relacionar aquellas películas de largometraje cuya producción sea española y hayan sido realizadas a partir de la primera década del siglo pasado. En su selección hemos incluído *1*) aquellas cuyo argumento se base en algún poema; 2) las que traten sobre la vida de algún poeta y *3*) en las que un poeta sea el personaje principal de la historia que se cuenta.

Cada título va acompañado de una ficha técnico-artística con el año de producción, el director (D), argumento (Arg.), guión (G), productora (P), ciudad donde tiene su sede la productora, principales intérpretes (Int.), y una pequeña sinopsis donde se concreta la relación entre poesía y cine.

En las fichas de las películas realizadas antes de 1954, se indican las que se encuentran desaparecidas. Hasta esta fecha, en la que los soportes eran de nitrato (por tanto muy inflamables) se han producido muchas pérdidas por incendios en laboratorios donde se almacenaban negativos, destrucciones indiscriminadas, descomposiciones de los propios soportes, etc. Esto ha supuesto la desaparición de más del 80% de la producción española. A partir de 1954 las películas que se citan se conservan en distintos laboratorios o archivos.

La producción de cortometrajes en España durante todos estos años, tanto de ficción como de documental, ha sido tan extensa, que para abordarla con un mínimo de rigor y poder destacar los que se relacionan con este tema, hubiese sido necesario un espacio que desborda las actuales limitaciones.

Ramón Rubio Lucia
Filmoteca Española

1914 FRIDOLÍN

D Alfredo Fontanals, Juan Solà Mestres y Adrià Gual. **ARG** Poema de Friedrich von Schiller. **G** Adrià Gual. **P** Barcinógrafo (Barcelona). 35 mm. 691 metros.- **INT** Gerardo Peña (Fridolín), E. Vega (condesa), Carlos Capdevila (conde), Enrique Giménez (Roberto), Emilia Baró (dama de honor).

En un castillo, la condesa y Roberto, amigo de su esposo, el conde, mantienen relaciones. Un día Roberto acusa a Fridolín, joven escudero y trovador, que en sus cantos se esconde un oculto amor por la condesa. Cuando el conde por venganza dispone la muerte de Fridolín, por un azar los lacayos matan a Roberto, el verdadero traidor. (La película se encuentra perdida)

LA RAZÓN SOCIAL CASTRO Y FERRANT

D Juan Solá Mestres y Domingo Ceret. **ARG** Inspirado en el poema «La modestia» de José Selgas y Carrasco. **G** Domingo Ceret. **P** Studio Films (Barcelona). 35 mm. 1150 metros.- **INT** Lola París, Consuelo Hidalgo, José Font, Ernesto Treves, Domingo Ceret, Alberto Martínez, Samuel Hipson.

Poco se sabe de esta película perdida, inspirada en un poema del escritor y poeta José Selgas y Carrasco nacido en Lorca en 1822 y fallecido en Madrid en 1882. Tras abandonar la carrera eclesiástica, se trasladó a Madrid, donde se afilió al Partido Moderado. Más tarde, con la Restauración, pasó al partido de Cánovas siendo en dos legislaturas, diputado. Sus poesías fueron publicadas con el título «La primavera y el estío» en 1850. (Película perdida)

1926 A BUEN JUEZ, MEJOR TESTIGO

D Federico Deán Sánchez. **ARG** Según el poema «A buen juez, mejor testigo», inspirado en la leyenda del milagro del Cristo de la Vega de Toledo, de José Zorrilla (incluido en su volumen «Poesías», 1838). **G** Federico Deán Sánchez. **P** Producciones Raza (Madrid). 35 mm. 2.000 metros. **INT** Mary de Lucentum (Doña Inés), Julio Rodríguez «Barón de Kardy» (Don Diego), Alejandro Revillo, José Argüelles.

Toledo, siglo XVII, Inés de Vargas espera el regreso de Flandes de Diego Martínez, donde se halla luchando para cosechar honores militares. Ambos se habían prometido en matrimonio ante el Cristo de la Vega, pero a su vuelta él se niega a casarse con Inés. Ante la palabra sagrada, ella reclama justicia al gobernador. (Película perdida)

LA JACA LUCERA

D Luis Baleriola, Pedro Jara Carrillo. **ARG** Poema «La yegua lucera» de Pedro Jara Carrillo. **P** Luis Baleriola (Murcia) 35 mm. Largometraje. **INT** Conchita Pérez Jiménez (Fuensanta), Pepita Mateos, Antonio Pellicer, José María Celdrán, Guillermo López.

Primera película de ficción rodada en Murcia durante el verano de 1926. El autor del poema en el que esta basada intervino como director artístico. (Película perdida)

ROSA DE LEVANTE

D Mario Roncoroni. **ARG** Poema «La barca vella. Dolora del mar azul» de Federico Miñana y Fernando Miranda. **G** Mario Roncoroni. **P** P.C. Española Levantina Films (Valencia). 35 mm. Largometraje.- **INT** Carmen Viance (Toneta, la pescadora), Gaspar Campos (Paco), Rafael Hurtado, Joaquín Mora, Elisa Ruiz Romero «Romerito», Josefa Quevedo.

Nelet es pescador y está secretamente enamorado de Toneta, quién a su vez lo está de Paco, un chulo que vive a costa de «La Cubana», una mujer rica entrada en años. Un día Toneta se queda embarazada de Paco y, al enterarse que este se ha fugado con «La Cubana», intenta suicidarse tirándose al mar. En el último momento es salvada por Nelet. (Película perdida)

LA VIRGEN DE CRISTAL

D Saturio Lois Piñeiro y José Buch. **ARG** El poema «A Virxe do Cristal» de Manuel Curros Enriquez. **G** Manuel y Saturio Lois Piñeiro. **P** Sol Film (Madrid). 35 mm. 1.600 metros.- **INT** Amelia Muñoz, Maruja Retana, Julio Rodríguez «Barón de Kardy», Rufino Inglés, Carmen Viance, Blanca Muñoz, Francisco Molinero.

Estrenada en Madrid en 1926, está basada en el poema, escrito en gallego, «A Virxe do Cristal», por Manuel Curros Enriquez, escritor y periodista, nacido en Celanova (Orense) en 1851 y fallecido en La Habana en 1908. Con este poema obtuvo un premio en el concurso literario de Orense en 1877. (Película perdida)

1928 COLORÍN

D Adolfo Aznar. **G** Adolfo Aznar. **P** Adolfo Aznar (Madrid). 35 mm. Largometraje.- **INT** Dina Montero (Margarita), Adolfo Aznar [firmada con el seudónimo: José Alejandro] (Juan José), Jaime Raymaud (Ovidio, poeta), Ángel Boué (Alberto, pintor), Consuelo Jiménez.

El escultor Juan José trabaja en su estudio, donde a diario va a cuidarlo Margarita, su novia. Despreciando los sentimientos de ella, se deja seducir por otra mujer, la cual se cansa pronto de él. Entre los personajes que intervienen en la película se encuentra el poeta Ovidio. (Película perdida)

LA PUNTAIRE (LA ENCAJERA)

D José Claramunt. **ARG** Poema de Manuel Ribot i Serra, convertido posteriormente en drama por Tomás Ribas i Julià. **G** José Claramunt y Fructuoso Gelabert. **P** José Claramunt (Barcelona). 35 mm. 2500 metros.- **INT** Teresa Pujol (Agnés, la encajera) Juan Xuclà (Pere),

FUNDACION

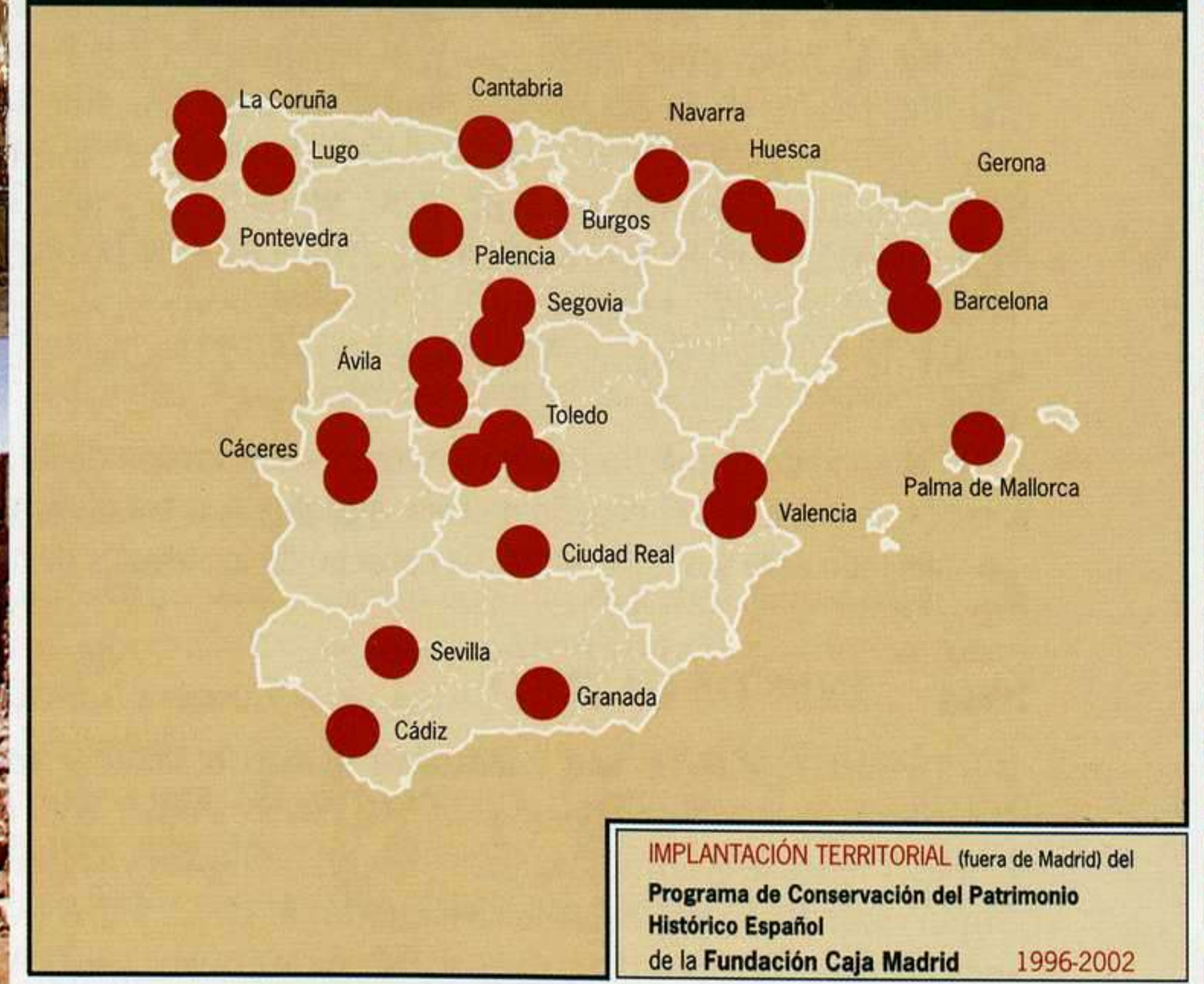
Programa de Conservación del

Patrimonio Histórico Español

La Fundación Caja Madrid, desde su creación en 1991, orientó una parte principal de su actividad y recursos a la conservación del patrimonio histórico. Desde entonces, y hasta el año 2002, se han destinado a este Programa más de 84 millones de euros.

El Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, creado como tal en 1996, se divide entre las OBRAS PATROCINADAS mediante la aportación de recursos económicos y las OBRAS PROPIAS, en las que la Fundación no se limita a financiar total o parcialmente las restauraciones, sino que además actúa promoviéndolas y gestionándolas en colaboración con otras instituciones. Estas obras tienen como denominador común el rigor metodológico de la actuación y un especial respeto, dentro del panorama de la restauración en España, por los valores históricos y documentales del patrimonio cultural

Plaza San Martín, 1 • 28013 MADRID • ppatrimonio@cajamadrid.es • www.fundacioncajamadrid.es



IMPLANTACIÓN TERRITORIAL (fuera de Madrid) del
Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español
de la **Fundación Caja Madrid** 1996-2002

Lorenzo Adrià, José Claramunt, Juan Fornaguera, Teresa Martí.

En un pueblo costero catalán viven Agnés y el pescador Pere. Se quieren desde muy jóvenes, pero un rico usurero del pueblo también la desea y, al verse rechazado por esta, planea la venganza. (Película perdida)

1934 LA TRAVIESA MOLINERA

D Harry d'Abbadie d'Arrast. **ARG** Basado en el romance popular «El molinero de Alarcos» y en la narración corta «El sombrero de tres picos» de Pedro A. de Alarcón. **G** Harry d'Abbadie d'Arrast y Edgar Neville. Diálogos españoles: Edgar Neville. **P** D'Arrast-Ricardo Soriano (Madrid). 35 mm. B/N. 67 minutos.- Int. de la versión española: Santiago Ontañón (el molinero), Hilda Moreno (la molinera), Eleanor Boardman (corregidora), Alberto Romea (corregidor), José Martín (Espinilla), Antonio Berdegué (alcalde), Juan Francés (notario).

Tres versiones, en español, inglés y francés, se rodaron a la vez de este popular romance «El molinero de Alarcos», que sirvió a Pedro A. de Alarcón para escribir una narración corta titulada «El sombrero de tres picos». El tema se centra en el escarmiento de un molinero al Corregidor, quien a su vez intenta seducir a su esposa, la molinera. (Película perdida)

1940 EL MILAGRO DEL CRISTO DE LA VEGA

D Adolfo Aznar. **ARG** Adolfo Aznar y Santiago Aguilar, basado en el poema «A buen juez, mejor testigo», inspirado en la leyenda del milagro del Cristo de la Vega de Toledo, de José Zorrilla (incluido en su libro «Poesías», 1838). **G** Adolfo Aznar. Diálogos: Santiago Aguilar. **P** P.C. Castilla (Madrid). 35 mm. B/N. 80 minutos.- **INT** Niní Montiam (Leonor de Silva), Luis de Arnedillo (Félix Mendoza), Mariano Azaña (Zapirón), José Bruguera (Enrique de Aroca), José Granja (Juan de Silva), Carmen Blázquez (Doña Mencía), Domingo Rivas (juez).

El argumento es prácticamente el mismo que la versión de 1926, pero en esta ocasión se inicia con el engaño de Félix a Leonor, haciéndola creer que la ama y presumiendo ante sus amigos que ha conseguido los favores de la dama.

1944 INÉS DE CASTRO

D J. Leitao de Barros. **ARG Y DIÁLOGOS** Ricardo Mazo y José Mª Alonso Pesquera, basado en el poema «A Paixao de Pedro, o Cru», de Afonso Lopes Vieira. **G** Manuel Augusto García Viñolas y J. Leitao de Barros. Supervisor literario: Manuel Machado. **P** E. C. Faro (Madrid) y Filmes Lumiar (Lisboa). 35 mm. B/N. 92 minutos.- **INT** Alicia Palacios (Inés de Castro), Antonio Vilar (Pedro I de Portugal), María Dolores Pradera (Constanza), Gregorio Beorlegui (Pedro Coelho), Raúl de Carvalho (Diego), Antonia Planas (Lorenza).

En 1336 el conde don Juan Manuel casa a su hija Constanza con el príncipe

don Pedro, heredero del trono de Portugal. Acompaña a Constanza la dama gallega Inés de Castro, de singular belleza, y de la que el Príncipe se enamora. La Corte obliga al Rey a separar a su hijo de Inés, la cual es recluida en un convento.

1946 ESPRONCEDA

D Fernando Alonso Casares «Fernán». **ARG** «Fernán», basado en la vida del poeta José de Espronceda. Guión: Eduardo Marquina y «Fernán». Diálogos: Eduardo Marquina. **P** Nueva Films (Madrid). 35 mm. B/N. 108 minutos.— **INT** Armando Calvo (José de Espronceda), Amparo Rivelles (Teresa Mancha), Jesús Tordesillas (Miguel de los Santos), Concha Catalá (madre de Espronceda), José María Rodero (Rafael), Ana María Campoy (Bernarda), Fernando Fernán-Gómez (Mister Wilde).

Vida del poeta José de Espronceda desde que conoce, durante la travesía de Lisboa a Londres, a Teresa Mancha, su gran amor de toda su vida. Sus apasionados encuentros y los celos de Teresa cuando el poeta es admirado por las mujeres. (Película perdida)

1948 EL HUÉSPED DE LAS TINIEBLAS

D Antonio del Amo. **ARG** Manuel Mur Oti, inspirado en la vida del poeta Gustavo Adolfo Bécquer. **G** Manuel Mur Oti. **P** Sagitario Films (Madrid), Ercesa (Madrid). 35 mm. B/N. 85 minutos.— **INT** Carlos Muñoz (Bécquer), Pastora Peña (Dora), Tomás Blanco (Mr. Arthur Arlen), Irene Caba Alba (tía Laura), Conrado San Martín (Casado del Alisal), María Paz Molinero (Ángeles), Mario Berriatúa (Enrique).

No pretende ser una biografía de Bécquer, sino una interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes del poeta. La trama se centra en el amor desdichado que siente por Dora, hermana de su amigo Enrique; la enfermedad que sufre por este amor; la reclusión en el monasterio de Santa María de Veruela; su obsesión por la muerte y la creación de alguno de sus escritos más importantes.

1952 LA LAGUNA NEGRA

D Arturo Ruiz-Castillo. **ARG** Basado en una idea de Lázaro Montero, inspirado en el poema «La tierra de Alvargonzález» de Antonio Machado. **G** José Antonio Pérez Torreblanca, Vicente Coello, Ángel A. Jordán y Arturo Ruiz-Castillo. **P** Suevia Films (Madrid). 35 mm. B/N. 96 minutos.— **INT** Maruchi Fresno (Candelas), Tomás Blanco (Juan), José María Lado (Martín), Fernando Rey (Miguel), María Jesús Valdés (Angela), Irene Caba Alba (Rosario), Félix Fernández (buhonero).

Los hermanos Martín y Juan, por ambición de heredar, matan a su padre y arrojan el cadáver a la Laguna Negra. Ellos mismos denuncian la desaparición del anciano y se enteran de que no podrán heredar mientras no se encuentre el cuerpo, o bien tendrán que esperar treinta años.

1954 EL TREN EXPRESO

D León Klimovsky. **ARG** Eduardo Borrás, basado en el poema «El tren expreso» de Ramón de Campoamor. **G** León Klimovsky. Diálogos adicionales: Luis Fernando de Igoa. **P** Unión Films (Madrid). 35 mm. B/N. 84 minutos. **INT** Jorge Mistral (Mario Sandoval), Laura Hidalgo (Andrea), Evangelina Elizondo (Susana), Manuel Monroy (Pablo), Juan Calvo (Daumier), Amelia de la Torre (Eloísa).

En París triunfa el pianista español Mario, pero le abruma y hastía el ambiente de halagos y fiestas en que le envuelve su éxito, llegando incluso a situarse al borde de la locura. Huye de París y regresa a España. En el tren conoce a una mujer de rara belleza y actitud extraña.

1955 EL GUARDIÁN DEL PARAÍSO

D Arturo Ruiz-Castillo. **ARG Y G** Manuel Pombo Angulo. Adaptación: Arturo Ruiz-Castillo. **P** P.C. Roncesvalles (Madrid), Suevia Films (Madrid). 35 mm. B/N. 90 minutos.— **INT** Fernando Fernán-Gómez (Manuel, sereno), Emma Penella (la monjita), Elvira Quintillá (Cecilia), José María Rodero (Arturo Abril, el poeta), José Isbert (José, taxista), Félix Dafauce (Juan «El Fino»), Rafael Bardem («El Cicatriz).

De las tres historias que un sereno de Madrid cuenta a un cliente del bar que suele frecuentar, la primera es la historia de un poeta. Una vez le ayudó a buscar albergue y acompañó hasta que el poeta murió de amor. Por las noches escribía versos en cualquier mesa de un café.

LA PÍCARA MOLINERA

D León Klimovsky. **ARG** Jesús María de Arozamena, basado en el romance popular «El molinero de Alarcos». **G** José Luis Colina y Jesús Mª de Arozamena. **P** P. Benito Perojo (Madrid), Inter-Productions (París). 35 mm. Color. 80 minutos.— **INT** Carmen Sevilla (Lucía, la molinera), Francisco Rabal (Cristóbal, el molinero), Mischa Auer (corregidor), Madeleine Lebeau (corregidora), José Isbert (Campillo), Antonio Riquelme (capitán), Matilde Muñoz Sampedro (escribana).

Al pueblo de Arcos de la Frontera van a llegar dos regimientos del ejército. El corregidor decide que la molienda de todo el trigo que van a consumir los soldados se adjudique al molinero de Arcos. Las tres autoridades del pueblo, el corregidor, el alcalde y el escribano, se dirigen por separado al molino para comunicar la noticia, pero su única intención es ganarse los favores de Lucía, la bella molinera. Ella, que ama a su marido, se ríe de los tres.

EL PIYAYO

D Luis Lucia. **ARG** Inspirado en el poema «El Piyayo» de José Carlos de Luna. **G** José Luis Colina, Luis Lucia y Vicente Llosa. **P** P.C. Ariel (Madrid). 35 mm. B/N. 82 minutos.— **INT** Valeriano León (El Piyayo), Manuel Luna (Jerónimo), Jesús Tordesillas (Don Carlos), Rafael Durán

(Juan Manuel), Antonio Molina («cantaor»), Delia Luna (Esperanza), Eugenio Domingo («El Chino»), Irene Caba Alba (madre de «El Chino»).

El Piyayo cuida de sus doce nietos haciendo de todo para recoger algún dinero todos los días. Jerónimo, el guardia, le ayuda haciendo la vista gorda e incluso dándole dinero. Esperanza, su vecina, le ayuda en la limpieza de su cueva y en el cuidado de los niños, él a cambio le da los buenos consejos, que también da a sus nietos, para que sean personas honradas.

1964 PLATERO Y YO

D Alfredo Castellón. **ARG** Inspirado en la obra de Juan Ramón Jiménez. **G** Alfredo Castellón y Edward Mann. **P** Marte Films (Madrid). 35 mm. Color. 93 minutos.— **INT** María Cuadra (Aguedilla), Elisa Ramírez (Blanca), Roberto Camardiel (Darbón), José Calvo (D. José), Simón Martínez (Juan Ramón Jiménez), Mercedes Barranco (alcaldesa).

En 1905, después de algunos años fuera de España, el poeta Juan Ramón Jiménez regresa a Moguer, su pueblo natal. Hasta 1912, que se traslada a Madrid, fueron años de intensa actividad creadora, además de iniciar su poema en prosa «Platero y yo».

1965 ACTEÓN

D Jorge Grau. **ARG** Inspirado en el poema mitológico «Las metamorfosis» de Ovidio. **G** Jorge Grau. **P** X Films (Madrid). 35 mm B/N. 75 minutos.— **INT** Martín Lasalle, Pilar Clemens, Juan Luis Galiardo, Claudia Gravy, Iván Tubau, Nieves Salcedo, Virginia Quintana, Guillermo Méndez.

El mito de Acteón —el cazador devorado por sus propios perros, por haber visto a Diana desnuda—, es el mito del hombre que trata de saber, de llegar al fondo de las cosas, al Gran Secreto de la existencia y que es condenado por sí mismo a la Gran Oscuridad de lo impenetrable para ser devorado, abandonado o maltratado, por sus propios semejantes que no le entienden.

1970 CHICAS DE CLUB (CÁNTICO)

D Jorge Grau. **ARG Y G** Jorge Grau y Mario Camus. Algunas escenas inspiradas en el tratamiento estético de la obra pictórica de Rafael Canogar. **P** X Films (Madrid). 35 mm Color. 98 minutos.— **INT** Fernando Rey (padrino de Elisa), Elisa Laguna (Elisa), Paquita Ferrera (Mary), Rosa María Carmona (Ketty), Fernando Hilbeck (Fernando), Gemma Grau (Laura), María Rosa Salgado (madrina).

La película arranca con un poema, que habla de la noche, del poeta contemporáneo Claudio Rodríguez. Tras el poema, una encuesta que lleva a cabo el propio realizador Jorge Grau. Gira en torno a los «clubes» exclusivos para hombres. Responden amas de casa, obreros, un abogado, un sacerdote, un siquiatra, empleados, adolescentes.

1971 LA ARAUCANA

D Julio Coll. **ARG** Inspirado en el poema épico de Alonso de Ercilla. **G** Enrique Llovet, Enrique Campos Menéndez y Julio Coll. **P** Paraguas Films (Madrid), M.G.B. Cinematografica (Roma), Lautaro Films (Santiago de Chile). 35 mm. Color. 100 minutos.— **INT** Elsa Martinelli (Inés), Venantino Venantini (Pedro de Valdivia), Víctor Alcázar (Lautaro), Julio Peña (Quiroga), José Martín (Monseñor Lobo), Elisa Montes («La Coya»), Eduardo Fajado (virrey Lagasca).

En 1540, durante el Imperio de Carlos V, España domina medio mundo. En América, los conquistadores van extendiendo el Imperio Español. Entre ellos, algunos soldados profesionales, algunos idealistas, algún misionero de buena fe, pero la mayoría , aventureros y hombres peligrosos, para los que la muerte y el crimen son algo sin importancia.

1975 EL LIBRO DE BUEN AMOR

D Tomás Aznar. **ARG** Inspirada en la obra «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. **G** Tomás Aznar. **P** Cinevisión (Madrid), Zuda Films (Tarragona). 35 mm. Color. 105 minutos.— **INT** Patxi Andión (Juan Ruiz), Blanca Estrada (Doña Endrina), Josita Hernán (Trotaconventos), Mónica Randall (Doña Mengua), Didi Sherman (Doña Garosa), Ángeles Hortelano (Alda), Mabel Escaño (Teresa).

Juan Ruiz, un joven poeta de familia burguesa, eludiendo un compromiso matrimonial concertado por sus padres, intenta formalizar su vida con una bella aristócrata a la que ama. Al ser rechazado por esta, se ve obligado a emprender el camino en busca de su amor ideal.

1976 EL DESENCANTO

D Jaime Chávarri. **ARG Y G** Jaime Chávarri. **P** Elías Querejeta P.C. (Madrid). 35 mm B/N. 95 minutos.— **INT** Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, Michi Panero (ellos mismos).

En el mes de agosto de 1962 el poeta Leopoldo Panero fallece en su pueblo natal, Astorga, donde había nacido en 1909. Años más tarde, los personajes que más íntimamente estuvieron ligados a él , su esposa Felicidad y sus tres hijos, evocan aquellos días y otros recuerdos en común.

EL LIBRO DE BUEN AMOR II

D Jaime Bayarri. **ARG** Inspirado en la obra «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. **G** Jaime Bayarri y Tomás Aznar. **P** P.C. Jacinto Parras (Madrid). 35 mm. Color. 85 minutos.— **INT** Manolo Otero (Juan Ruiz), Esperanza Roy (Doña Mencía), Sandra Mozarovsky (Gadea), María Vico (Doña Blanca), Isabel Mestres (Orosia), Mari Paz Pondal (Altea), Carmen Maura (Virtuosa).

En su lucha por el buen amor, Juan Ruiz vive las aventuras más diversas. Mientras es protegido de Zubeida, la dueña de la casa de baños, compone sus

edicioneslitoral.com

Ministerio de Cultura 2011

versos y los recita al pueblo en el mercado. Por alguno de ellos tiene diferencias con la autoridad religiosa.

EL RETABLO DE MAESE PELOS

D Luis Enrique Torán. **ARG** Basado en el «Conde Lucanor» del infante don Juan Manuel y romances medievales. **G** Ángeles Gasset. **P** Cinecorto (Madrid). 35 mm. Color. 76 minutos.— **INT** Títeres. Titereros: Ángeles Gasset, Consuelo Cañizares, Santiago Cañizares.

Reúne tres episodios en cuentos del «Conde Lucanor» y en romances medievales castellanos: «El Manto Maravilloso», «La Princesa Guerrera» y «La Princesa Cautivada». Los personajes principales, Pelos el héroe protagonista, el Rey y la Reina, la Princesa y los malvados, el Caballero de Pluma y Sombrero y la Bruja, son comunes a las tres historias.

1977 A UN DIOS DESCONOCIDO

D Jaime Chávarri. **ARG Y G** Elías Querejeta y Jaime Chávarri. **P** Elías Querejeta P.C. 35 mm. Color. 100 minutos.— **INT** Héctor Alterio (José), Javier Elorriaga (Miguel), María Rosa Salgado (Adela), Mirta Miller (Ana), Rosa Valenti (Clara), Mercedes Sampietro (Mercedes), Margarita Mas (Soledad, mayor), Ángela Molina (Soledad).

José, de profesión mago, es el personaje que a través de algunos datos de su biografía vincula dos momentos alejados en el tiempo: julio de 1936-primavera 1937. El poema de Federico García Lorca «Oda a Walt Whitman» esta presente en los comportamientos de José.

ELISA, VIDA MÍA

D Carlos Saura. **ARG Y G** Carlos Saura, inspirado en un fragmento de una égloga de Garcilaso de la Vega. **P** Elías Querejeta P.C. (Madrid). 35 mm. Color. 125 minutos.— **INT** Geraldine Chaplin (Elisa), Fernando Rey (Luis), Isabel Mestres (Isabel), Norman Briski (Antonio), Joaquín Hinojosa (Julián), Francisco Guijar (médico), Ana Torrent (Elisa, niña).

Luis, de sesenta años, ha decidido retirarse a una vida solitaria. Está escribiendo un larga narración y un día recibe la visita de su hija Elisa. Las conversaciones que mantiene con ella se incorporan a la narración y a veces surgen de la narración misma. Paulatinamente se va creando un mundo en el que lo narrado y lo vivido se integran, se modifican, se relacionan y se continúan.

1983 ESPAÑOLITO QUE VIENES AL MUNDO

D Fernando H. Guzmán. **ARG Y G** Fernando H. Guzmán. **P** Neoguanche Films (Santa Cruz de Tenerife). 35 mm. Color. 85 minutos.— **INT** Lola Paz (Laura), Manuel Martínez-Pardo (Miguel), Fabri Díaz (Jaime), Francis del Rosario (profesor), Ernesto Galván (Julio).

Los recuerdos del montaje durante los últimos años del franquismo de una obra de teatro titulada «Españolito que vienes al mundo» en homenaje a varios poetas españoles (Antonio Machado, Miguel Hernández, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Rafael Alberti, etc.), provocan la discusión, siete años después, entre un profesor y tres antiguos alumnos que colaboraron con él en los ensayos de la obra teatral.

1984 EL BALCÓN ABIERTO

D Jaime Camino. **ARG** Inspirado en la vida y textos de Federico García Lorca. **G** José Manuel Caballero Bonald y Jaime Camino. **P** Tibidabo Films (Barcelona), Televisión Española (Madrid). 35 mm. Color. 90 minutos.— **INT** José Luis Gómez (la voz del poeta), Amparo Muñoz (la mujer), Antonio Flores («El Amargo»), Berta Riaza (la madre), Álvaro de Luna (el jinete), Lola Gaos (la Poncia), Charly Bravo (el compañero), Pepe Heredia (el compadre).

Un colegio de niños prepara un homenaje al poeta Federico García Lorca. Distintos grupos organizan diversos actos. Sus personajes cobran vida: «El Amargo», que transcurre desde un poema del Cante Jondo hasta el *Romancero Gitano.*

1985 LUCES DE BOHEMIA

D Miguel Ángel Díez. **ARG** Basado en la obra homónima de Ramón del Valle Inclán. **G** Mario Camus. **P** Laberinto (Madrid), Televisión Española (Madrid). 35 mm. Color. 102 minutos.— **INT** Francisco Rabal (Max Estrella), Agustín González (Don Latino), Viki Lagos («La Pisa Bien»), Mario Pardo (Ramón), Berta Riaza (Madame Collet), Fernando Fernán-Gómez (ministro), Imanol Arias (preso catalán).

Max Estrella, poeta derrumbado por la ceguera y el hambre, ha muerto. Al velatorio acude su amigo y lazarillo, Don Latino de Hispalis. Un joven poeta, Ramón, amigo de Max, recrea en su imaginación el último día de la vida de Max.

1987 A LOS CUATRO VIENTOS «LAUAXETA»

D José Antonio Zorrilla. **ARG** Basado en una idea de Ángel Amigo, inspirada en personajes reales. **G** José A. Zorrilla, Arantxa Urretavizcaya y Xabier Elorriaga. **P** Igeldo Zine P. (Getxo, Vizcaya). 35 mm. Color. 89 minutos.— **INT** Xabier Elorriaga (Esteban Urkiaga), Anne Louise Lambert (Georgina), Jean Claude Bouillaud (Monnier), Peter Leeper (Steer), Antonio Passy (Guillaume), Ramón Barea (Genaro), Ramón Aguirre (José Antonio Aguirre).

La historia se sitúa tras el bombardeo de Guernica (abril de 1937), siguiendo la vida del comandante del ejército vasco Esteban Urkiaga, escritor y poeta en su vida civil y más conocido por su seudónimo literario de «Lauaxeta». Sirvió como enlace con los corresponsales y delegaciones extranjeras que visitaron el frente norte. Capturado, fue fusilado el 25 de junio de 1937 con 32 años de edad.

1987 CONTINUUM (EL MARINERO)

D Javier Aguirre. **ARG** Basado en la obra «El marinero» y en textos de «En la floresta del enajenamiento», del poeta portugués Fernando Pessoa. **G** Javier Aguirre. **P** Actual Films y Televisión Española (Madrid). 35 mm. Color. 80 minutos.— **INT** Berta Riaza, Julieta Serrano, Paca Ojea, Maruchi Fresno (voz en off).

Película de vanguardia. Las palabras del poeta Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935) combinan con las procedentes de sus textos. Realizada en un solo plano —salvo las limitaciones obligatorias del chasis—, tanto el tiempo como el espacio, el movimiento y la luz es siempre «continuo» aunque imperceptible.

LORCA, MUERTE DE UN POETA

D Juan Antonio Bardem. **ARG** Basado en los libros de Ian Gibson. **G** Juan A. Bardem y Mario Camus. **P** Acción Films, Uninci y TVE (Madrid), Beta Films (Alemania), SACIS y RAI (Italia), La Sept (Francia). 35 mm. Color. 121 minutos (película). 360 minutos serie TV.— **INT** Nickolas Grace (Federico García Lorca), Ángel de Andrés López (Ramón Ruiz Alonso), Concha Bardem (tía Luisa), Amparo Baró (Angelina), Margarita Lozano (Doña Vicenta), Mario Pardo (Francisco Galadí), Luis Hostalot (José Rosales).

Con fragmentos de textos, obras teatrales, poemas y canciones de Federico García Lorca, se narra la vida y muerte del gran poeta, asesinado el 19 de agosto de 1936, no lejos de su pequeño pueblo natal, donde había nacido 39 años antes.

1988 ENTREACTE / ENTREACTO

D Manuel Cussó-Ferrer. **ARG** Inspirado en la poesía visual y escénica de Joan Brossa. **G** Pilar Parcerisas y Manuel Cussó-Ferrer. Diálogos revisados por Joan Brossa. **P** Kronos Plays & Films (Barcelona). 35 mm. Color. 70 minutos.— **INT** Fermí Reixach (inventor), Vanessa Lorenzo (Nena), Imma Belial (Strip-tease), François Montagut (Dr. Wolfgang), Rosario Flores (Palmira), Jesús Julve, el mago «Hausson», Dolly Van Doll.

Inspirada en la poesía escénica y visual de Joan Brossa, aparecen personajes y elementos característicos y fundamentales en la obra del poeta catalán. El film contiene dos historias paralelas que suceden en un entreacto teatral.

ÉS QUAN DORMO QUE HI VEIG CLAR (AL DORMIR LO VEO CLARO)

D Jordi Cadena. **ARG Y G** Carles H. Mor, Albert Mauri, Jordi Cadena y Manuel Valls, sobre textos del poeta Josep Vicenç Foix. **P** Septimània Films (Barcelona). 35 mm. B/N. 90 minutos.— **INT** Carles Pazos, Núria Cano, Hermann Bonnin, Ona Planas, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Carles Duran, Ignasi Pere Ferré, José María Nunes, Jesús Garay.

Conecta la obra del poeta catalán Josep Vicenç Foix (1893-1987) con una ficción. Un director de cine, obsesionado por la personalidad y la obra de Foix, se recluye en un sanatorio para superar su neurosis y hallar un lugar tranquilo donde concluir con calma un guión sobre la obra del poeta.

REMANDO AL VIENTO

D Gonzalo Suárez. **ARG Y G** Gonzalo Suárez. **P** Cia. Iberoamericana de TV, Ditirambo Films y TVE (Madrid), Viking Film (Noruega). 35 mm. Color. 96 minutos.— **INT** Hugh Grant (Lord Byron), Lizzy McInnerny (Mary Shelley), Valentine Pelka (Percy Bysshe Shelley), Elizabeth Hurley (Claire Clairmont), José Luis Gómez (Polidori), Virginia Mataix (Elisa), Ronan Vibert (Fletcher).

En un año indeterminado del siglo XIX, la escritora Mary Shelley viaja a bordo de una nave por el Polo Norte. Mientras intenta escribir sobre un papel helado, recuerda diversos pasajes de su vida. Los momentos en que conoció y amó al poeta Percy Bysse Shelley. El encuentro con Lord Byron.

1989 LA NOCHE OSCURA

D Carlos Saura. **ARG** Carlos Saura, basado en aspectos de la vida de San Juan de la Cruz. **G** Carlos Saura. **P** Iberoamericana Films (Madrid), Televisión Española (Madrid), La Général d'Images (París). 35 mm. Color.93 minutos.— **INT** Juan Diego (San Juan de la Cruz), Julie Delpy (Ana de Jesús), Fernando Guillén (carcelero), Manuel de Blas (Prior), Fermín Reixach (Fray Jerónimo Tostado), Adolfo Thous (Fray María), Abel Viton (Fray Jacinto).

En 1577 San Juan de la Cruz, poeta místico y reformador de la Iglesia, pasa nueve meses encerrado en la prisión de un convento de carmelitas de Toledo, sin llegar a comprender el mal que causa con sus ideas. En esos días de soledad y privaciones, le van llegando a su pensamiento unos poemas que le dicta Dios —o al menos eso es lo que él cree— y que trata de ordenar.

1990 DALÍ

D Antoni Ribas. **ARG. Y G** Miquel Sanz, Enric Gomà, Antoni Ribas, Temístocles López, basado en la vida de Salvador Dalí. **P** Montornés Films (Barcelona), TV3 (Barcelona), DB Media (Milán, Italia), Bulgariafilm (Sofía, Bulgaria). 35 mm. Color. 105 minutos.— **INT** Lorenzo Quinn (Salvador Dalí), Sarah Douglas (Gala), Michael Catlin (Tom), Katherine Wallach (Caresse Crosby), Francisco Guijar (Paul Eluard), Rosa Novell (madre de Dalí), Yosif Sarchadzhief (Jean Cocteau), Nikola Stefanof (García Lorca).

Un periodista norteamericano entrevista a Dalí y Gala en Nueva York en 1940. Con éste motivo Dalí describe su vida: su relación familiar, su particular relación con García Lorca, con Buñuel, con Cocteau, Henry Miller, Picasso…

1991 ELS PAPERS D'ASPERN (LOS PAPELES DE ASPERN)

D Jordi Cadena. **ARG** Basado en la narración de Henry James. **G** Jordi Cadena y Manuel Valls. **P** Virginia Films (Barcelona), Septimània Films (Barcelona), Televisión Española (Madrid). 35 mm. Color. 90 minutos.— **INT** Hermann Bonnin (escritor), Silvia Munt (Tina), Amparo Soler Leal (Juliana), Rosa Novell (Madeleine), Josep María Pou (Cummor, editor), Marc Martínez (Pasqual), Núria Hosta (Assumpta), Víctor Guillén, Pep Melià.

Un escritor, experto en la vida y la obra del malogrado poeta americano Jeffrey Aspern, recibe la propuesta de su editor de que localice los papeles inéditos del poeta. El editor, Cummor, está convencido de que dichos documentos se encuentran en poder de Juliana, una anciana excéntrica que vive recluida en su mansión, acompañada de su sobrina Tina.

1993 CARTAS DESDE HUESCA

D Antonio Artero. **ARG Y G** Antonio Artero. **P** Altair P.F., EGA Medios Audiovisuales, Vídeo Mercury y Canal Plus (Madrid). 35 mm. Color. 87 minutos.— **INT** Fernando Fernán-Gómez (Mainar), Myriam Mézieres (Angy), Óscar Ladoire (Luis), Tony Isbert (Carlos), Conrado San Martín (Sese), Emma Cohen (Progreso), Vicente Parra (médico).

Francho Mainar, anarquista y viejo combatiente de la Guerra Civil, tuvo en el frente de Huesca como compañero de lucha a Dey Benton, poeta inglés, muerto en 1937. A su casa de Madrid aparecen un día Angy y su marido, editores ingleses, en busca de los últimos manuscritos del poeta, con intención de editar sus obras completas.

1994 DESPUÉS DE TANTOS AÑOS

D Ricardo Franco. **ARG Y G** Ricardo Franco. **P** Aiete Films, Ariane Films, Canal Plus (Madrid). 35 mm. Color. 87 minutos.— **INT** Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, Michi Panero (ellos mismos).

Partiendo de la película «El desencanto» (Jaime Chávarri, 1976), desaparecida ya la viuda del poeta Leopoldo Panero, Felicidad Blanc, los tres hijos han seguido trayectorias vitales bien distintas, aunque convergentes en el olvido, la ruina o la desesperanza.

1996 MUERTE EN GRANADA

D Marcos Zurinaga. **ARG** Basado en los libros «El asesinato de Federico García Lorca» y «La vida de Federico García Lorca», de Ian Gibson. **G** Marcos Zurinaga, Juan Antonio Ramos y Neil Cohen. **P** Enrique Cerezo P.C., Aurum, Antena 3 TV, Canal Plus (Madrid), Miramar Films (Puerto Rico). 35 mm. Color. 102 minutos.— **INT** Esai Morales (Ricardo), Edward James Olmos (Lozano), Andy García (Lorca), Jeroen Krabbe (coronel Aguirre), Giancarlo Giannini (taxis-

ta), Marcela Walerstein (María Eugenia), José Coronado (Néstor González), Eusebio Lázaro (Vicente Fernández).

Narra la obsesiva búsqueda que un hombre realiza para encontrar al asesino de Federico García Lorca. Con este motivo se repasa la vida y obra del poeta, desde la publicación de su primer libro en prosa y poesía «Impresiones y paisajes» (1918) hasta su asesinato, en agosto de 1936. Se resalta la importancia de sus libros *Poeta en Nueva York* y *Romancero Gitano*, además de sus obras teatrales.

1998 UNA PAREJA PERFECTA

D Francesc Betriú. **ARG** Basado en la novela «Diario de un jubilado» de Miguel Delibes. **G** Rafael Azcona. **P** Lolafilms, Cartel y Vía Digital (Madrid). 35 mm. Color.92 minutos.— **INT** Antonio Resines (Lorenzo), José Sazatornil «Saza» (Don Tadeo), Kiti Manver (Anita), Chus Lampreave (Doña Cuca), Ramón Barea (Melecio), Antonio Canal (Toni), Luis Ciges (Partenio).

Lorenzo, de cuarenta y dos años, tipógrafo de profesión, se queda sin trabajo. Gracias a un anuncio publicado en la prensa, consigue un trabajo como acompañante de Don Tadeo, un viejo poeta homosexual que apenas puede valerse por sí mismo y vive de los beneficios que le reporta un negocio familiar.

2001 BUÑUEL Y LA MESA DEL REY SALOMÓN

D Carlos Saura. **G** Carlos Saura, Agustín Sánchez Vidal. **P** Rioja Films (Madrid), Centre Promotor de la Imatge (Barcelona), Castelao P. (Hospitalet de Llobregat), Road Movies (Berlín), Altavista Films (México D.F.), Lanterna Editrice (Roma), TVE, Canal Plus (Madrid), Televisió de Catalunya (Barcelona), RAI Cinema (Roma). 35 mm. Color. 105 minutos.— **INT** Gran Wyoming (Buñuel mayor), Pere Arquillué (Buñuel joven), Ernesto Alterio (Dalí), Adrià Collado (García Lorca), Valeria Marini (Ana Mª de Zayas), Amira Casar (Fátima), Jean-Claude Carrière (David Goldman), Juan Luis Galiardo (crítico cine).

Buñuel se convierte en un personaje de nuestro tiempo que cierra los ojos y empieza a ver la película que le hubiera gustado rodar sobre su juventud en Toledo junto a sus amigos Lorca y Dalí. Desde su prodigiosa imaginación, el cineasta vive una aventura extraordinaria junto a Dalí y Lorca en el submundo de Toledo en busca de la mítica Mesa del Rey Salomón, disputada por judíos, cristianos y musulmanes durante siglos.

La poesía en las filmografías nacionales

Una introducción a la formación de los arquetipos poéticos en el cinema de los primeros tiempos

JAVIER HERRERA

La fijación de los arquetipos cinematográficos relacionados con la poesía tiene lugar ya en los primeros tiempos del cine. Un dato: durante la época muda podemos contabilizar un número considerable de películas que contienen las palabras «poesía», «poema» o «poeta» en sus títulos de crédito, sin embargo lógicamente no todas las producciones que tienen que ver con la poesía son tan explícitas: hay que profundizar en las fichas técnicas y artísticas así como en las sinopsis para ofrecer una panorámica general de su tratamiento en el cine. Nosotros haremos ahora una pequeña incursión en las filmografías nacionales más importantes en el período anterior a 1915, es decir en la época de formación de los arquetipos relacionados con el mundo de la poesía.

ESTADOS UNIDOS

La primera película de la que se tiene noticia es *A Poet's Revenge* (1902), una producción de la American Mutoscope and Biograph Company, rodada por el operador Robert K. Bonine, acerca de la venganza de un poeta que ha sido rechazado por un editor al que hace saltar por los aires colocando un cartucho de dinamita en su estufa, tipo de argumento cómico-burlesco que tendrá mucha aceptación en los primeros tiempos del cinematógrafo en el resto de filmografías. La adaptación de poemas de autores conocidos tiene uno de los primeros precedentes en la película de la Kalem Company *The Wooing of Miles Standish* (1907) realizada por Sidney Olcott, basada en un poema de Henry W. Longfellow y de la que se realizarían dos versiones más, en 1910 y 1923. Sin embargo la línea dominante en la época pre-Griffith será la cómico-burlesca antes apuntada a través de las producciones de la Lubin Mfg. Company entre las que destacan *The Suicidal Poet* (1908) y *The Persistent Poet* (1909). En la primera, su héroe, que se llama Bombastus Shakespeare, un poeta en la miseria, no puede pagar

el alquiler de la pensión por lo que es echado a la calle por la patrona y desesperado intenta quitarse la vida infructuosamente doce veces hasta que al final consigue dinero, se apresura a ir a un restaurante y...; en la otra película, como otros productos de la misma factoría sobre tipos «cargantes y pesados», se ridiculiza al poeta que no ceja en seguir torturando a sus semejantes recitando y declamando sus insufribles poemas.

Por esos mismos años ya Griffith produce para la Biograph un tipo de films que inaugurarán un nuevo género: lo que se llamará el *film poético*, caracterizado por inspirarse en poemas de autores contemporáneos conocidos, el recurso a los valores simbólicos del paisaje y demás elementos de la naturaleza y el tono delicado, sentimental, casi sensiblero, y emotivo del relato. *The Song of the Shirt* (1908) y *Pippa Passes* (1909) serán los primeros títulos de un género de mucho éxito en la época, colindante con la tradición de los femeninos cuentos de hadas, que alcanzará su máximo apogeo cuando Griffith utilice como motivos de inspiración a poemas ajenos tal y como sucede en *The Golden Supper* (1910) en la que adapta la parte IV del poema «A Lover's Story» de Alfred Tennyson que a su vez está inspirado en una de las historias de Boccaccio, en *The Sands of Dee* (1912) a partir de un poema del mismo título de Charles Kingsley, acaso la mayor obra maestra de este género, en *The Avenging Conscience: Thou Shalt Not Kill* (1914), una síntesis de cuentos y poemas de Poe, y en *Enoch Arden* (1915), otra adaptación de Tennyson, que dirige Chris Cabanne, y que produce Griffith para la Mutual. En la época inmediatamente posterior hay que destacar Evangeline (1919), una de las primeras películas de Raoul Walsh, adaptación de un poema de Longfellow del mismo título.

A Griffith también se debe la elevación a un nivel aceptable de dignidad y seriedad la *película basada en episodios biográficos de poetas célebres* y que en en Griffith se materializa en su *Edgar Allan Poe* (1909), un intento de explicar el proceso creativo del famoso poema «El cuervo» a través de la relación simbólica que se establece entre la aparición del cuervo y la muerte de Virginia, la mujer del poeta. Producida por la Mutoscope and Biograph Company e interpretada por Herbert Yost y Linda Arvidson, la esposa del cineasta, y con el mítico Billy Bitzer como director de fotografía, fue realizada para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta, se tardaron sólo dos días en el rodaje y gracias a ella se consolidó la leyenda de Poe como modelo de poeta romántico y maldito. El tercer tipo de films supondrá un giro sustancial en el *tratamiento de la figura del poeta* al dignificar sus perfiles definitorios y orientarlos hacia unos significados alegóricos universalmente aceptados, giro que ya es patente en *The Blind Princess and the Poet* (1911), relato a manera de cuento de hadas resuelto de una manera exquisita y que supone el inicio de la construcción del poeta como personaje arquetípico capaz de resumir los aspectos más destacados de la tradición y la cultura del romanticismo.

FRANCIA

Aunque la explicitación de *lo poético* en el cine francés puede remontarse a las primeras producciones de Méliès basadas en obras de Goethe (no menos de tres versiones de *Fausto*) sin embargo no adquirirá plena coherencia hasta 1908 con las primeras cintas Pathé, una de las cuales, *Musique et Poesie*, trata sobre la incompatibilidad entre dos vecinos, un tocador de trombón y un poeta al que el primero no deja concentrarse para escribir; también la Gaumont produce el mismo año *Imprevoyance ou Le poéte sans le sou*, estrenada en USA el mismo año con el título *Penniless Poet's Luck*, acerca de las penurias que pasa un poeta en la miseria; *Le poéte Handorman* y *Poemes Antiques*. En los años siguientes Film d'Art con *Le Retour d'Ulysse* (1909), basada en la obra de Homero, se orienta hacia unos planteamientos más esteticistas en tanto que la Gaumont produce cerca de diez títulos hasta 1910, entre ellos *André Chenier* (1910), titulado *The Poet of Revolution* en USA, una cinta de «larga duración» (960 metros) sobre la biografía del famoso poeta y conspirador de la Revolución Francesa, y algunas obras de Louis Feuillade como *Petites Poemes Antiques* y *La Mort de Camoens* ambas también de 1910. Sin embargo, Gaumont dejará pronto de seguir explotando los tópicos poéticos y será la Pathé quien coja el relevo en obras como *Rigadin Poete* (1911) o *Caissiére, le Poete et le Coiffeur* (1912) en las que sigue prevaleciendo el tono cómico-burlesco general que define al período. Para encontrar obras más serias habrá que esperar hasta la producción Pathé *J'Accuse* (1918) de Abel Gance, en la que también colabora como ayudante el poeta Blaise Cendrars, y en cuyo argumento la figura del poeta adquiere un papel central, y *Jocelyn* (1923) de Leon Poirier, una producción Gaumont con argumento basado en un poema de Lamartine.

GRAN BRETAÑA

La filmografía británica se inicia con *A Poet and His Babies* (1906) de la Hepworth Mfg. Co., realizada e interpretada por Lewin Fitzhamon que es la típica película de *persecución* en la que un poeta es perseguido por una mujer con bebés en los brazos (se supone que porque aquél se encuentra siempre mirando a las musarañas) y prosigue con *The Poet's bid for Fame* (1907), de la Alpha Trading Company, realizada por Arthur Cooper, en la que, de nuevo, un poeta rechazado por un editor es encarcelado al recitar en plena calle y alterar el orden, pero luego se escapa de la prisión, vuelve a recitar sus poemas mas esta vez la gente no tiene piedad y no sale muy bien librado de su atrevimiento. En la década de los diez hay otras dos producciones, *Peter Pens Poetry* (1913), sobre las interrupciones que sufre un poeta por su familia que le impiden terminar un poema y *The Poet's Windfall* (1918), dirigida e interpretada por Henry Edwards, acerca de la inesperada suerte de un poeta que vive en la miseria.

ITALIA

La relación del cine italiano con la poesía se inicia con *Poesia del Mare* (1906), una cortísima cinta de apenas 50 metros, realizada por Giovanni Vitrotti y producida por la factoria turinesa de Ambrosio e Cía., que como su nombre indica es una evocación del contenido poético implícito en la contemplación del mar. Después continúa por el mismo camino que el resto de cinematografías: *Poeta e Musicista* (1907) de la productora romana Cines, a la que siguen *La Poesia della Vita* (1909) una producción de la turinesa Aquila Films,

FILMTEL

Telecine en todos los formatos:
Philips Spirit Data-Cine con corrector de colorDa Vinci, 35 mm, 16mm.

Postproducción digital:
Salas composición imagen: 2 Inferno Multiresolución con Sparks, Flame, Smoke, Edit Box, 4 salas de edición no-lineal Avid On / Off-line y Film Composer.

Departamento de 3D:
7 estaciones de trabajo equipadas con Maya de Alias Wavefront.
Estaciones de render Silicon Graphics Origin 200 y Onix 2, granja de render (PC's).

Sonido digital:
Publicidad, doblaje de series, largometrajes y documentales para cine y televisión. Protools HD2. Grabador editor AMS Audiofile. Mesa de mezclas con automatización dinámica de 32 canales Logic 3. Archivos de efectos especiales. Diseño de sonido. Conexión RDSI. Creación *jingles*.

Postproducción digital lineal:
Edición Multiformato. 6 Betacam SP entrada/salida digital. 8 Betacam digital. 4 DI. Matriz de conmutación digital PHILIPS.

Efectos especiales en cine y transfers video-cine (kinescopado):
Cineon de Kodak. Cine de alta resolución. Estación de trabajo de 8 procesadores con software Cineon 2K y 4K y software Inferno 2K , 4K y HD, sobre Onyx 2. Efectos digitales para cine y publicidad. 4 estaciones de composición digital Shake, de resolución independiente. Escáner Kodak Genesis Plus 2K y 4K. Filmadora 35 mm.

Equipos de grabación imagen y sonido:
Cámaras SONY Betacam digital BVP 709 y BVP 790 para series TV, documentales, publicidad...

Restauración imagen vídeo y audio:
Restauración y coloreado mediante corrector de color, paleta gráfica, reducción de ruido.

DVD Premástering:
6 estaciones de autoría independientes y sala de emulación con sonido 5.1 Dolby digital y DTS.

APISERUM BBVA ERISTOFF IBERDROLA J.B.TWIST AIR MARSHALS BEYOND REANIMATOR BUÑUEL Y LA MESA DEL REY SALOMÓN DAGON DARKNESS

POST-PRODUCCIÓN PUBLICIDAD, CINE, TELEVISIÓN EFECTOS DIGITALES CINE

Edifici l'Illa · Avda. Diagonal 549, 6ª planta · 08029 Barcelona · Tel. 934 947 400 · Fax 934 190 277 · www.filmtel.com · filmtel@filmtel.com

realizada por Carlo Alberto Lolli y estrenada también en Francia, USA, Alemania y Gran Bretaña. En ese mismo año comienzan las versiones basadas en pasajes de la *Divina Comedia* de Dante, esta primera titulada *Saggi dell'Inferno Dantesco*, y se realiza un acercamiento a la figura del poeta Torquato Tasso. En 1910 produce *Poeta a Spasso* (Aquila Films) y *Poeta ad Ogni Costo* (Itala Films), cintas prototípicas del poeta obstinado que da con sus huesos en la cárcel donde continúa recitando sus versos sin temor al ridículo; también de ese año es *Poesía del lago*, que llegará a proyectarse en España con el mismo título. En años posteriores se continúa con la tendencia en producciones tales como *Il professor Checco e il poeta Ferdinando* (1912) que también llegaría a proyectará en España con el título de *El Profesor Pancho y el poeta Perico*. En este sentido no deja de sorprender que fuera una productora italiana, la Sociétá Anonima Ambrosio de Turin, quien realizara, ese mismo año de 1912, un acercamiento a la biografía del poeta inglés, precursor del romanticismo y suicidado a los 18 años, Thomas Chatterton.

CONCLUSIONES

1) El mundo de la poesía como el resto de temas tiene en los primeros tiempos del cinematógrafo un tratamiento cómico-burlesco muy en consonancia con sus orígenes populares, maniqueos y primitivos. Es curioso constatar que, dentro de ese mundo, es la figura del poeta como tipo social perfectamente diferenciado del resto de personas quien primero es destacado para ser caricaturizado y ridiculizado hasta el escarnio, tendencia que se acentúa a lo largo de esta época, hasta convertirlo en sujeto del *slapstick*, de ese «humor grosero» del que habla Panofsky y que consustancial a los primeros espectáculos del cinematógrafo. Su imagen, en efecto, es sustancialmente peyorativa: se encuentra asociada a la desgracia, a la miseria, al hambre y a la marginación, es decir a todo aquello que se entiende por «vida bohemia», y es así, en la misma medida que la incomprensión social predomina, que aumentará su obstinación en la defensa a ultranza de sus dotes y de su talento.

2) Se advierte una predilección especial por los poetas revolucionarios, de vida más truculenta, radicales en sus sentimientos y acciones, es decir los de vitola más romántica, por ello no es casual que los primeros modelos sean Poe, Chatterton o Chénier, y que apenas se tenga en cuenta a las grandes celebridades de todos los tiempos. Después vendrán, desde Pushkin a Neruda, los Blake, Byron, Shelley, Hölderlin, Novalis, Kleist, Rimbaud, Baudelaire, Leopardi, Verlaine, etc.

3) De igual manera existen muchas reticencias para adaptar las grandes obras poéticas de la historia a la pantalla, porque bien pronto se entiende que la fortaleza, coherencia y unicidad de una obra maes-

tra en el lenguaje poético (o generalmente literario) producirá obras cinematográficas mediocres, muy alejadas de la fuente original; lo que sí tendrá éxito y cierta continuidad es el proceso inverso: tomar prestados de poemas de los autores más conocidos de la época ideas o argumentos que luego serán desarrollados a través del guión cinematográfico en películas de ficción: en ese aspecto el recurso a los Longfellow, Tennyson, etc., es sintomático del origen y destino de dichos films.

4) Con todo, dichas producciones no son propiamente hablando «cine» en el sentido moderno sino todo lo más *ilustraciones* y *escenas* realizadas a base de imágenes en movimiento, por lo tanto obras eminentemente teatrales y declamatorias y, como consecuencia, imitativas respecto a los moldes de partida. Para encontrar un acuerdo entre el lenguaje cinematográfico propiamente dicho y los contenidos poéticos así como una superación del tono populachero y grotesco en la visión de la figura social del poeta hay que esperar, como en tantas otras cosas en la historia del cine, a las aportaciones de David W. Griffith, pues de él parten las tres grandes vías de penetración del mundo del cine en el mundo de la poesía. A partir de él, por ejemplo, el poeta ya no será ese ser desgraciado, marginal, detestable e irrisorio, cercano a la topicidad del payaso, y que tan magistralmente va a convertir en cliché Chaplin a través de Charlot, sino que adquirirá los matices acordes con el sentimiento romántico de la existencia: la vida bohemia, los amores prohibidos, la transgresión de las normas y usos sociales, la rebeldía frente a lo establecido, el individualismo a ultranza, la atracción por los paraísos artificiales, etc.

5) Así pues, puede decirse que de la simbiosis entre la adaptación del poema, del pensamiento versificado, en suma y del modelado de un arquetipo de poeta, el modelo entonces dominante en el mundo anglosajón, decadente y romántico, se introducirá el espíritu poético en el convencional discurso narrativo del cine. No es casual que dicha incursión coincida con las rupturas que ocasiona el verso libre en el orden interno del poema y los diversos procedimientos de alteración de la lógica secuencial de los acontecimientos narrados, es decir con la introducción de elementos poéticos de índole subjetiva en la forma tradicional del relato. Es por ello por lo que no conviene olvidar que directores de la talla de un Sjostrom, Murnau, Gance, Capra, Leni, Epstein y la primera vanguardia francesa comiencen a consolidar su escritura fílmica a través de cualquiera de los caminos apuntados que el mundo de la poesía ofrece al mundo del cine.

Abril 2003

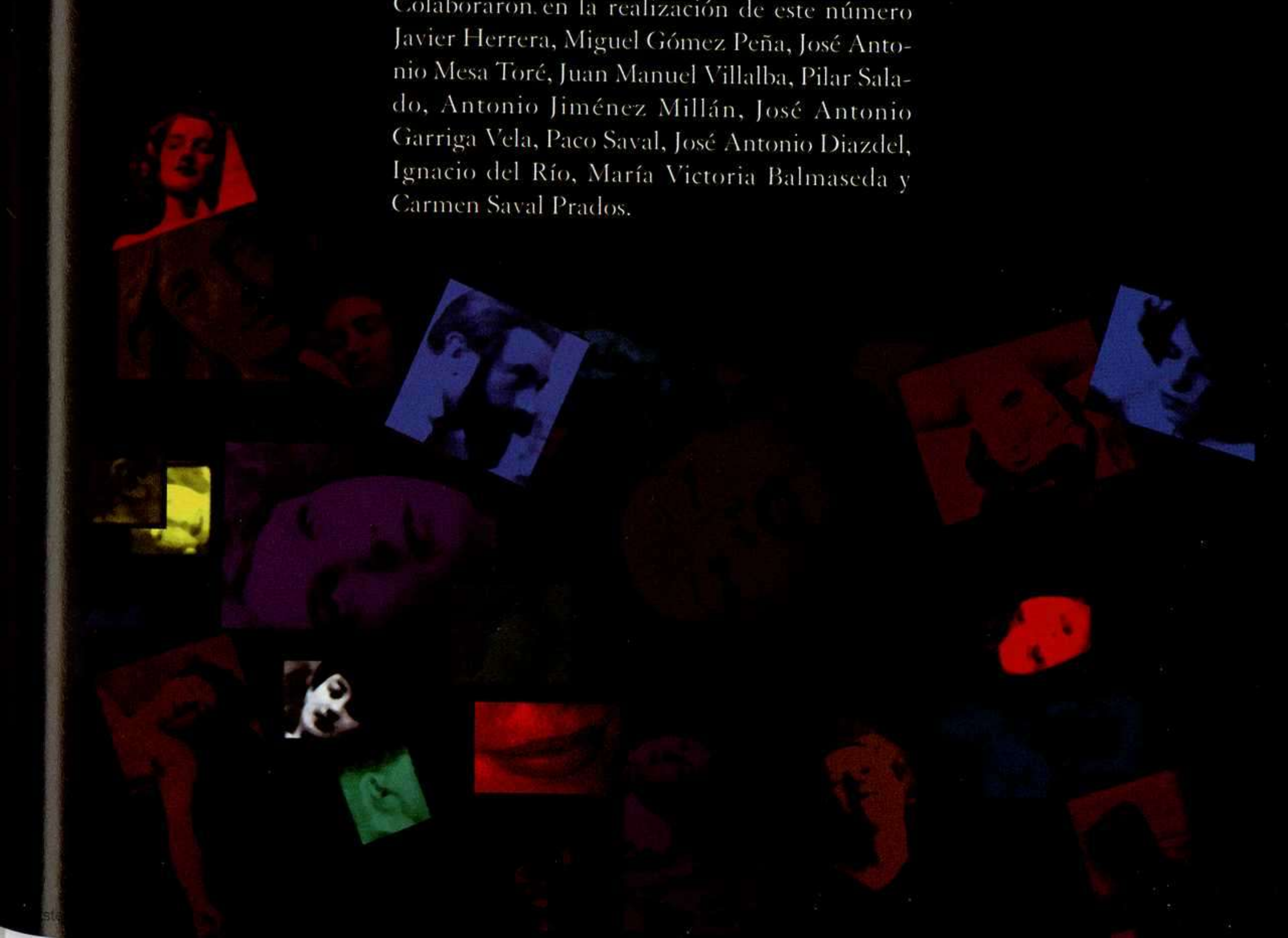
SALVADOR DALÍ *Phénomène de l'Extase*, 1933

Esta edición de Litoral

LA POESÍA DEL CINE

se terminó de hacer en La Marea, Benalmádena el día 21 de junio de MMIII, festividad de San Luis, para imprimirse después en los talleres de Gráficas San Pancracio de Málaga bajo la orientación de Lorenzo Saval y María José Amado.

Colaboraron en la realización de este número Javier Herrera, Miguel Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, Juan Manuel Villalba, Pilar Salado, Antonio Jiménez Millán, José Antonio Garriga Vela, Paco Saval, José Antonio Diazdel, Ignacio del Río, María Victoria Balmaseda y Carmen Saval Prados.



Litoral

Boletín de Suscripción

Enviar a Revista Litoral, S. A. Urb. La Roca, 107-c. 29620 Torremolinos Málaga
Tel. 952 388 257 fax 952 380 758. litoralr@teleline.es

Apellidos... ... ...
Nombre ... ...
Domicilio ... ...
CP ... ... Localidad ... ...
Provincia ... ... Teléfono ... ...
Deseo suscribirme a la Revista Litoral durante un año, a partir del número ... ...

Suscripción anual	España	48,08 EUROS (8.000 PTAS)
	Europa	54,09 EUROS (9.000 PTAS)
	América	90 $ EEUU
	Resto	95 $ EEUU

Deseo recibir los siguientes números atrasados ... ...
... ...
... ...

Modalidades de pago

Cheque nominativo a Revista Litoral S. A.
Transferencia bancaria a la cuenta 2103-3022-89-0030001175 de Unicaja
Domiciliación bancaria (sólo para España).

Pago por domiciliación bancaria

Muy Sres míos:
Ruego a Vds. abonen hasta nueva orden los recibos que con periodicidad anual presente Revista Litoral, S, A. cargando su importe en la cuenta abierta a mi nombre; en esa entidad.
Banco / Caja de Ahorros ... ... Localidad ... ...
Dirección ... ...
Entidad _ _ _ _ Oficina _ _ _ _ D.C. _ _ N.º Cuenta _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
NIF _ _ _ _ _ _ _ _ _

Nombre y apellidos del titular ... ...
Domicilio del titular ... ...

Fecha Firma

LITORAL

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

1990

π	(183-)185.	Poesía del Rock
≈	186-187.	**Emilio Prados.** La ausencia luminosa
&	188.	**Luis Antonio de Villena**

1991

†	189-190.	Navegaciones. **Pablo Neruda**
†	191-192.	**Nerhu.** Escritos

1992

†	193-194.	Poesía norteamericana contemporánea
†	195-196.	Memoria de América en la poesía

1993

*	197-198.	Poesía ucraniana contemporánea
*	199-200.	Poesía catalana actual

1994

*	201-202.	Poesía italiana contemporánea
*	203-204.	**Carlos Arniches.** El Alma Popular

1995

*	205-206.	Poesía vasca contemporánea
*	207-208.	**Dionisio Ridruejo.** *Dentro del tiempo*

1996

*	209-210.	Poesía gallega contemporánea
*	211-212.	Eros picassiano

1997

*	213-214.	**María Victoria Atencia.** El vuelo
‡	215-216.	Poesía cubana

1998

π	217-218.	**Luis García Montero.** Complicidades
π	219-220.	**Rafael Alberti.** El amor y los ángeles

1999

π	221-222.	**Constandinos Cavafis.**
π	223-224.	**Chile.** Antología de la poesía contemporánea

2000

*	225-226.	**Pasajeros**
π	227-228.	**La poesía del jazz**

2001

*	229-230.	**Felipe Benítez Reyes.** Ecuación de tiempo
*	231-232.	**La poesía del mar**

2002

#	233.	**Ángel González.** Tiempo inseguro
#	234.	**Los ojos dibujados**

2003

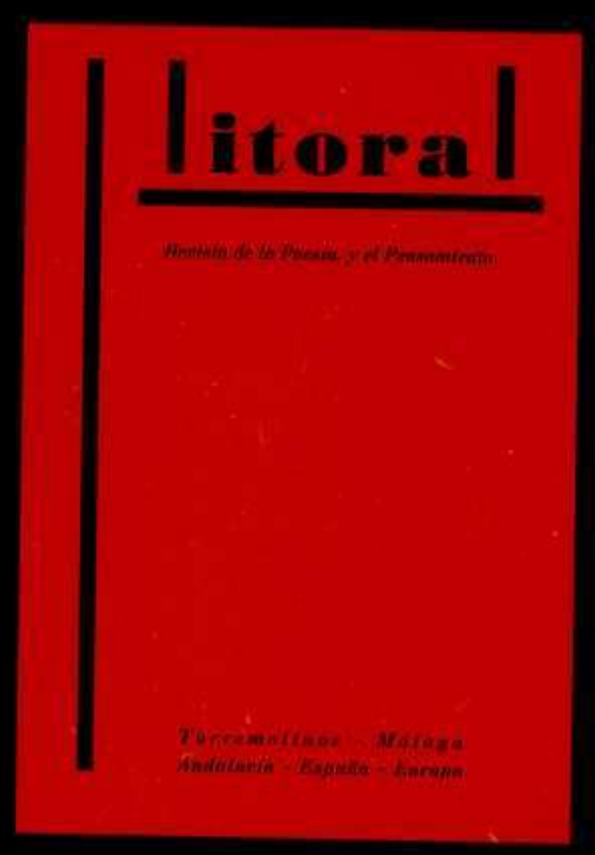
Δ	235.	**La poesía del cine**

π	Agotado	
&	15,03 EUROS	[2.500,= PTAS.]
≈	18,03 EUROS	[3.000,= PTAS.]
†	21,04 EUROS	[3.500,= PTAS.]
*	22,24 EUROS	[3.700,= PTAS.]
‡	23,14 EUROS	[3.850,= PTAS.]
∞	24,04 EUROS	[4.000,= PTAS.]
#	24,64 EUROS	[4.100,= PTAS.]
Δ	26,00 EUROS	[4.326,= PTAS.]

Precio de la suscripción anual

España	50,00 EUROS
Europa (correo superficie)	54,09 EUROS
América (correo aéreo)	90 $ EE. UU.
Resto	95 $ EE. UU.

SENSATIONNEL SENSATIONNEL
SENSATIONNEL SENSATIONNEL
SENSATIONNEL SENSATIONNEL
SENSATIONNEL SENSATIONNEL
SENSATIONNEL SENSATIONNEL



litoral nació en Málaga en noviembre de 1926. Los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al frente de la imprenta Sur, tuvieron el acierto de publicar en la revista y en sus Suplementos primeros poemas, dibujos, grabados y partituras de la mayoría de los artistas que luego habrían de pasar a la historia con el nombre de Generación del 27.

Las colaboraciones de García Lorca, Alberti, Bergamín, Cernuda, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Picasso, Juan Gris, Miró, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Bores, Dalí, Halffter, Falla, etc., convirtieron a LITORAL en el motor entusiasta de la renovación artística propugnada por las vanguardias y en el buque insignia de esa generación.

Con Hinojosa hubo una segunda época, breve, que pretendió dar alas al surrealismo en España. Con Rejano, Giner de los Ríos, Moreno Villa y otros intelectuales españoles conoció LITORAL, en el exilio mexicano, una tercera etapa, también de corta duración.

Fue en la primavera de 1968 cuando José María Amado decidió volver a publicarla, otra vez en Málaga, con el empeño de reivindicar el papel histórico de la Generación del 27, tras tantos años de silencio o persecución por parte de la cultura oficial.

Amado reprodujo los números de las tres primeras etapas de LITORAL, difundió la obra de aquellos artistas que pagaron con la cárcel, el exilio y el olvido su compromiso moral con el pueblo español y logró que algunos de ellos —Alberti, Picasso o Bergamín— publicaran de nuevo en la revista. A veces, con libros inéditos como *Roma, peligro para caminantes* o *La claridad desierta.*

Desde entonces LITORAL ha ido incorporando en sus páginas las voces más personales de las sucesivas generaciones de nuestro país y ha mostrado las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Números dedicados a Brenan, Ridruejo, León Felipe, Neruda, Gil de Biedma, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, María Victoria Atencia o Luis García Montero y antologías de poesía sueca, árabe, norteamericana, italiana, cubana, chilena, catalana, vasca, gallega, escrita por mujeres, del rock, erótica, etc., son ejemplos, entre otros muchos, de que, de acuerdo con el espíritu de sus fundadores y directores, LITORAL siempre ha estado abierta al arte y al pensamiento modernos.

0212-4378-235

Rara era la película que en los albores del cine no se presentara, tras o junto al título, con las palabras *poesía*, *poema* o *poeta*. Claro está que, en esos sus primeros pasos balbuceantes, el cine no conseguía independizarse de lo literario —en este caso, de la poesía escrita—, resultando una mera ilustración visual del signo semántico. Sin embargo, muy pronto, con David W. Griffith, las posibilidades de un cine poético que no tuviera que abastecerse del poema literario se mostraron ciertas y muy variadas.

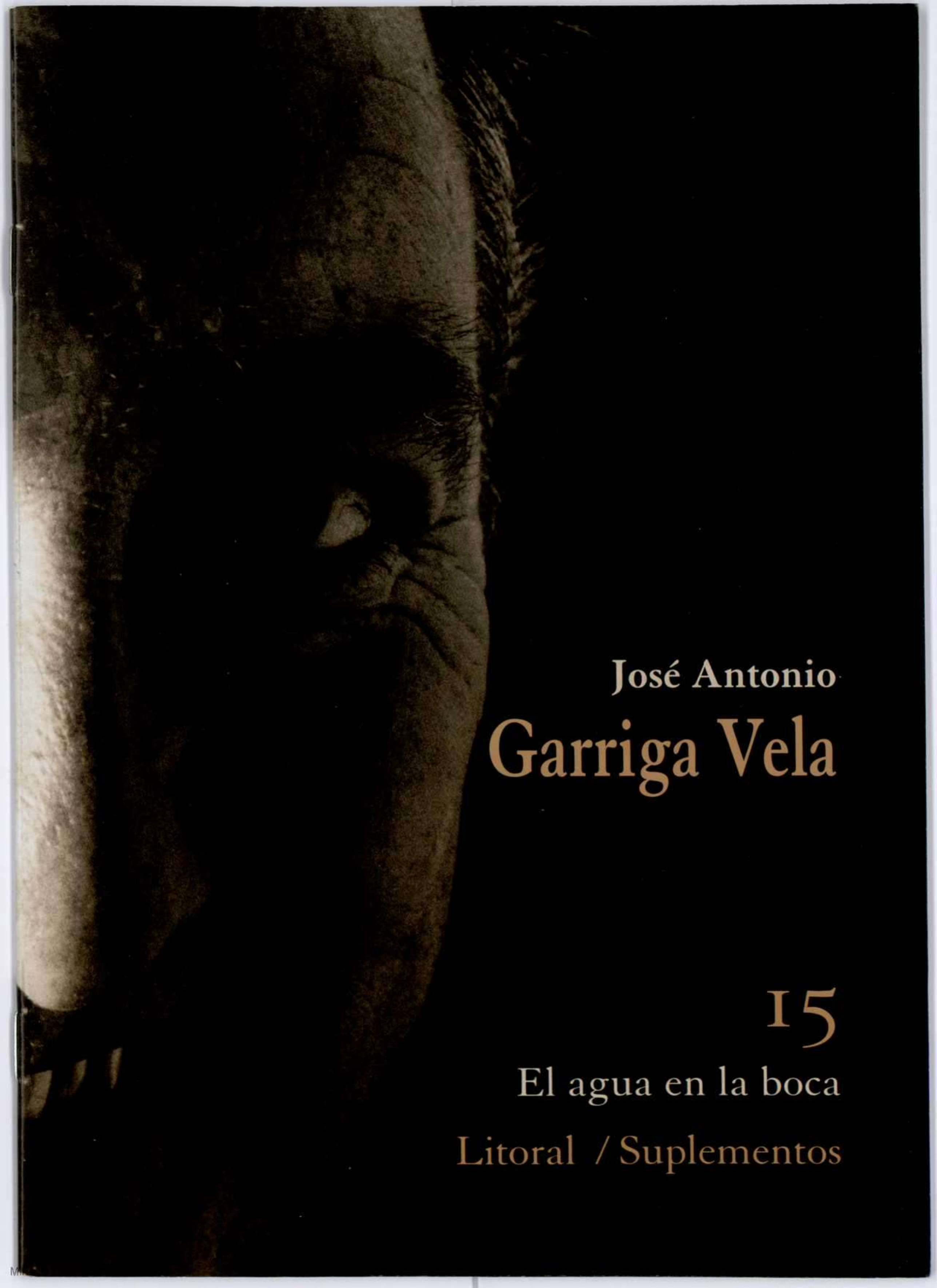
Javier Herrera, director de la Biblioteca de la Filmoteca Nacional, ha hecho posible un antiguo y deseado sueño de LITORAL.

En este número titulado *La poesía del cine*, Herrera ha recabado la opinión de los mayores especialistas, historiadores y teóricos —Román Gubern, Agustín Sánchez Vidal, C. B. Morris, Demetrio Brisset, Pérez Bowie... la lista es interminable— sobre la existencia de un cine genuinamente poético. Ha rescatado de libros y hemerotecas los mejores artículos, reflexiones, entrevistas, poemas... de los críticos y artistas que vivieron con fervor la eclosión de un arte nuevo —Canudo, René Claire, Virginia Woolf, Blaise Cendrars, Esptein, Buñuel, León Felipe, Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Giménez Caballero...—. Ha estudiado los precedentes del universo cinematográfico, las máquinas y juegos que hoy consideramos sus antepasados, así como la ayuda que procedimientos técnicos u otras artes —por ejemplo, el montaje y la música— conceden al elemento poético de un filme. Se ha centrado en la aportación española a la historia de un cine poético, con especial atención a la interrelación entre los artistas y poetas y el séptimo arte —Dalí, Lorca, Alberti, Cernuda...— o a casos pioneros como José Val del Omar, publicando documentos inéditos que arrojan luz sobre la vida y la obra de nuestro cineasta más emblemático, Luis Buñuel. Por último, se recogen en una antología los poemas más importantes, tanto de autores españoles como extranjeros, inspirados en el cine cuando éste apenas acababa de nacer. No falta una amplia muestra de las obras plásticas y las fotografías más importantes que a lo largo del siglo XX han tomado el cine como tema de creación.

Por todo ello, resulta un número clarificador e indispensable acerca del nacimiento, desarrollo y entrada por derecho propio del cine en el mundo de las artes. Un número que, como tantos espectadores del planeta, pone sus ojos en el misterio poético [illegible] no leído— sino visto, escuchado y sentido en la comunión [illegible]

área de cultura y educación
Diputación Provincial · Málaga

LA POESÍA DEL *cine*



José Antonio

Garriga Vela

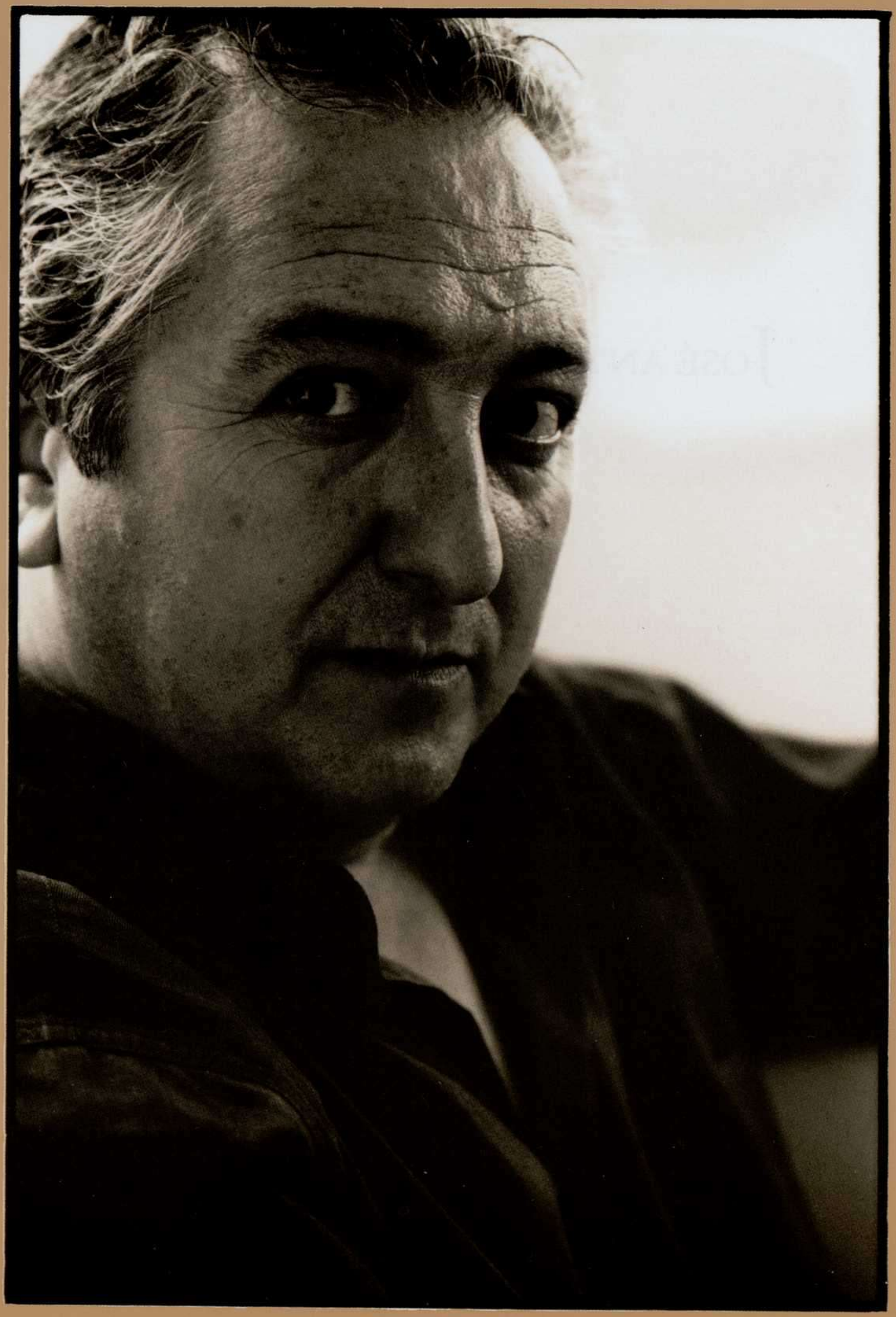
15

El agua en la boca

Litoral / Suplementos

José antonio Garriga Vela

15
LITORAL
El agua en la boca



Un pequeño huerto

ADMIRAR A ALGUIEN SIGNIFICA ENVIDIARLO; pero para que la admiración no se convierta en pura y dura envidia hace falta mantener una cierta distancia con el sujeto de nuestra atención.

Si hubiéramos conocido personalmente a los grandes escritores que nos conmovieron puede que —más que brillo— produjeran en nosotros un cúmulo de sensaciones contradictorias que, en suma, no podrían resolverse. Veríamos reflejado en el espejo que siempre llevamos activado, todo aquello que queremos ser y, sin embargo, no podemos cumplir. O todo aquello que somos y, sin embargo, no vemos cumplido en los demás.

Admirar a alguien es un placer, pero también un lío.

En el caso que me ocupa, puedo decir que yo no admiro en absoluto a José Antonio Garriga. Simplemente lo envidio.

Un día cualquiera de una primavera incierta fui a visitarlo. Él había alquilado una pequeña aunque confortable casa en una casi-aldea cercana a Benagalbón. Aparqué mi motocicleta —mi hermosa, alada y amable motocicleta— junto al muro encalado de su vivienda y sin pensármelo dos veces entré en la propiedad. No lo encontré en

los sitios previsibles, pero tampoco lo llamé. Observando mi perplejidad, me avisó desde el huerto. José Antonio siempre ha tenido un huerto. Al reunirme con él comprobé cómo sudaba. Estaba trabajando. Trabajando el huerto.

Había organizado un pequeño huerto en donde realmente crecían criaturas vegetales, y aquellos metros cuadrados ganados al desierto me parecieron un milagro. Estaba satisfecho, roto por el sol, y dispuesto a hacer una pausa en forma de cerveza helada. Bebimos, hablamos y seguimos bebiendo y hablando hasta la hora del almuerzo. Almorzamos una extraña y exquisita combinación compuesta exclusivamente por productos del huerto. Hubo algo milagroso en aquella comida.

Yo entonces no sabía —aunque algo sospechaba— que su situación económica no era ni mucho menos envidiable. Pero sí sabía que estaba escribiendo una novela. Y era cierto. Estaba escribiendo una novela. Después se ha comprobado.

Esta imagen que os cuento del huerto y del sudor no es una mera anécdota simpática.

Cuando tuve el privilegio de leer la primera redacción de su novela *Muntaner, 38* comprendí muchas cosas. Cosas tan fundamentales como olvidables:

Un escritor tiene la obligación de cumplir un destino, una orden absurda y al mismo tiempo capital, y en el caso de José Antonio Garriga el destino y el oficio se cumplían milagrosamente.

Y he aquí algo de lo que encontré:

La enorme responsabilidad de atreverse a dejar por escrito y de una forma autobiográfica, ficcionada y responsable todas las obsesiones, los momentos dolorosos, los nidos emocionales que han formado su vida, los tabúes y ratoneras donde descansan los símbolos que arman de una forma insostenible-mente sólida cualquier personalidad —la suya en este caso—. Encontré también la delicadeza y el esfuerzo de hacer transferible de un modo amable y divertido las historias más delicadas y personales. Porque escribir no es más que eso ¡ojo con lo que digo!: convertir el propio infierno en vuestro parque de atracciones.

Hay otra cosa importante. Es la proximidad, el calor, —yo lo llamo la poética epidérmica— que permite e invita de una forma automática a identificarse con los personajes y el aire de la novela como si ésta fuera un simulador de vuelo altamente efectivo.

En sus novelas Garriga consigue algo ciertamente difícil. Consigue acotar, capturar y, sobre todo, ordenar su pequeño-gran mundo propio. Construye un atlas emocional que por verdadero nos hace temblar, nos provoca la milagrosa sensación de haber estado ahí. Hay una inevitable familiaridad.

Y no es fácil. Por todo esto hablaba antes del huerto. Y cuando hablaba del huerto estaba hablando también de las palabras. Porque sólo somos palabras. José Antonio lo sabe y lo predica con su esfuerzo. Palabras que nos impusieron, o que capturamos al vuelo, palabras que oímos en algún lugar, palabras que volaron hacia nosotros como cuchillos o como abrazos verdaderos. Y a las palabras hay que cuidarlas y sudar sobre ellas bajo el sol, como si cuidáramos un huerto, porque en definitiva, es todo lo que tenemos, tanto para enviarlas como para recibirlas.

José Antonio Garriga ha tenido la delicadeza de regalarnos la historia de su vida (sus vidas) de una forma divertida e inquietante. Y esa disposición lo eleva automáticamente a la categoría de «Fundador de Mundos». El novelista Garriga es todo un lujo que charla o pasea con cualquiera de nosotros con la actitud bondadosa del que piensa: «En realidad, todo esto no importa». Y eso le honra.

JUAN MANUEL VILLALBA

El malagueño de Barcelona

RECUERDO LA PRIMERA VEZ QUE NOS VIMOS. Estaba sentado frente a mí, haciendo garabatos en un papel que tenía sobre la mesa del bar de un hotel de Málaga. Me dijo que había llegado la hora de presentarse, lo dijo sin mirarme, siguió haciendo garabatos. Al confiarme su nombre («me llamo José Antonio Garriga Vela») me entregó un libro que acababa de publicar, y sólo entonces levantó la vista y me miró. El libro se titulaba *Una visión del jardín.* Pensé que era malagueño su autor y seguí pensándolo cuando horas después le tuve cerca en una mesa redonda memorable porque los escritores malagueños no se cansaron de exhibir un espléndido buen humor ante los escritores forasteros: un humor que llevaron a un extremo salvaje cuando, en plena mesa redonda, pedí un cigarrillo y me dieron uno que contenía un petardo dentro, es decir que al encendérmelo estalló ante el público convirtiéndome en objeto de una simpática burla general.

Unos segundos después del incidente, minada por completo mi autoridad literaria, miré al compañero Garriga Vela como pidiéndole explicaciones, y le vi completamente inmóvil, más quieto imposible, me pareció verle como una estatua, observé que tenía el perfil de Dustin Hoffman en *El Graduado.* Una hora más tarde, me explicaba él que había nacido en Barcelona aunque llevaba bastantes años en Málaga: una forma de desmarcarse del alegre bando petardista.

Dos años después, cuando aún no se había apagado el recuerdo del cigarrillo explotó la carrera literaria de Garriga Vela al publicar *Muntaner, 38*, celebrada novela (muy elogiada, entre otros, por Marsé, Sagarra, Madueño y Vázquez Montalbán) que contaba la historia del hijo menor de un sastre barcelonés que crecía encerrado entre las paredes y los límites del edificio de la calle de Muntaner donde, bajo el aire gris de una derrota civil, vivía la horrible posguerra. Una época que también a mí me tocó vivir y de la que, como el hijo del sastre, logré escapar y de la que a veces me río cuando vuelvo a encontrarme con Garriga Vela y los dos, milagrosos supervivientes, evoca-

mos la frase que Schopenhauer escribió antes de morir: «Pues bien, nos las hemos apañado».

Se las ha apañado Garriga Vela lo suficiente como para estos días pasear por entre las estatuas vivientes de La Rambla, pasear feliz por Barcelona, adonde ha venido a presentar *El vendedor de rosas*, su nueva novela. En ella nos cuenta la historia de un futuro escritor con cierta tendencia a la inmovilidad y cuya vida profesional está muy ligada a la quietud, a empleos estáticos del estilo del que tuvo su abuelo, que trabajó toda su vida haciendo de Don Tancredo en los ruedos. El futuro escritor empieza dedicándose a vender rosas en la Barcelona de finales de los setenta, un empleo móvil hoy controlado por los pakistaníes (no es casual, por cierto, que sea así, pues acabo de descubrir que el origen del rastro aromático de la rosa data de hace unos 70 millones de años y nace en el Asia occidental). Pero el vendedor de rosas de Garriga Vela pronto abandona su oficio móvil para aceptar propuestas de trabajo que tienen todas un denominador común: el dontancredismo total. A lo largo de los años, siempre en Barcelona, el vendedor de rosas ejerce oficios tan estáticos como el de hombre estatua en La Rambla o el de lector de una millonaria que vive en Sarriá.

Siempre quieto y parado, el antiguo vendedor de rosas tiene una gran propensión a la inmovilidad y al pensamiento. Sus trabajos estáticos le van construyendo una identidad que al final descubrirá falsa, manejada por los hilos de un ser superior muy móvil. Al final, uno se queda evocando el perfil biográfico móvil del autor, entre Pinto y Málaga, entre Barcelona y Valdemoro, Garriga Vela, como su vendedor de rosas, es alguien capaz de congregar con el pensamiento y la quietud a personas que nunca se han conocido. Eso se me ha hecho muy visible paseando estos días con él por las Ramblas viéndole quieto y parado observar a los hombres y mujeres estatuas del sur de Barcelona. Viéndole así, me he preguntado si pueden la quietud y el pensamiento ser derrotados. Si todo dependiera de él, nunca lo serían, porque su capacidad de fabulación desde la inmovilidad parece infinita. Creo que él no ignora que en el mundo se ha trabajado demasiado y que la idea de que el trabajo es una virtud ha causado estragos. Después de todo, sin la clase ociosa y sin los escritores de tendencia estática, la humanidad no habría salido nunca de la barbarie.

De *El País Cataluña*, 7-9-2000

ENRIQUE VILA-MATAS

Érase una vez Garriga

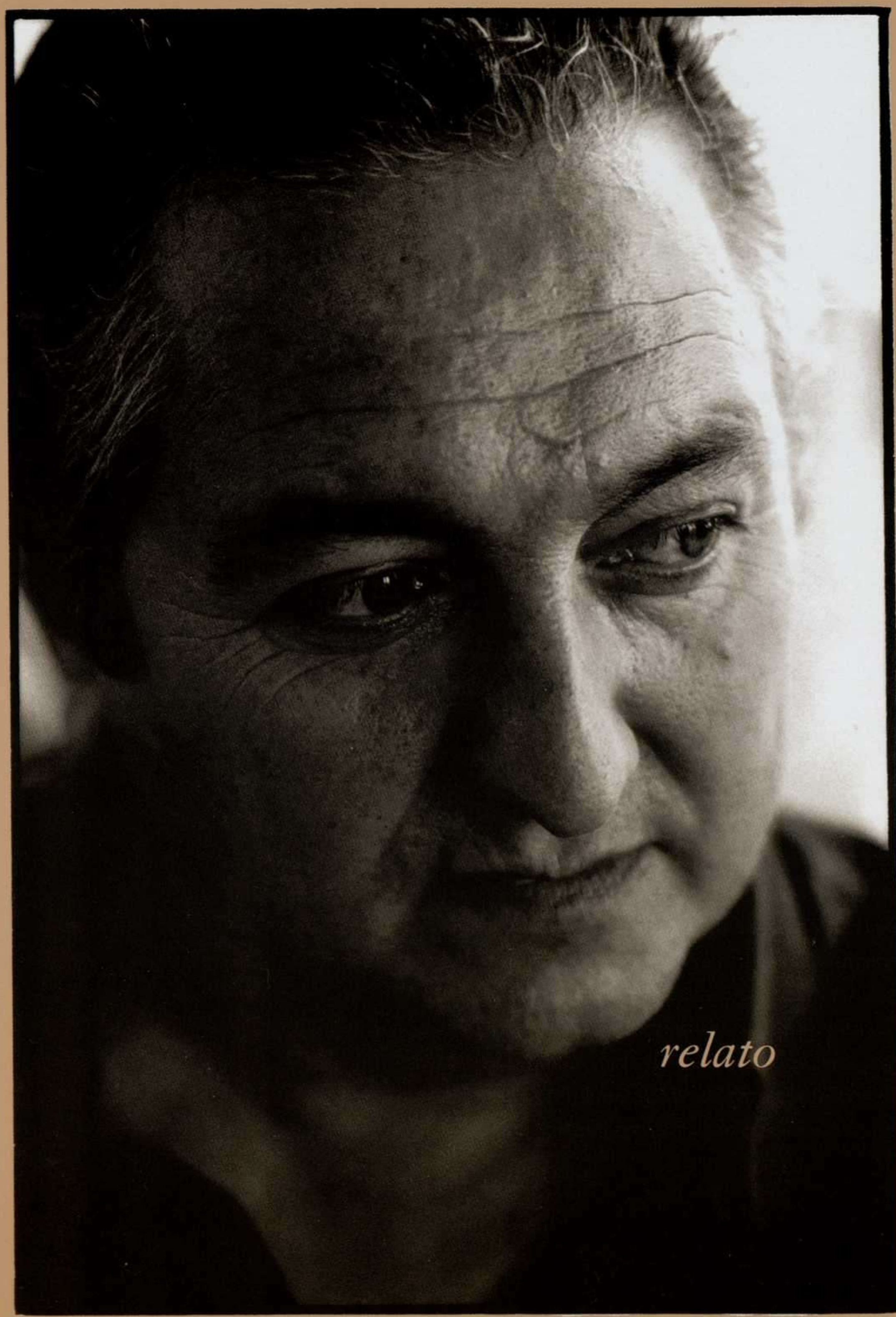
GARRIGA VELA ES EL ESCRITOR TRANQUILO. Va poniendo dinamita a la realidad y entre la devastación, allí donde los demás sólo alcanzarían a ver cascotes, él, pacientemente, saca sueños. Y parece que los saca ya cristalizados. Como los diamantes. «Nunca he estado en América». Así comienza *Muntaner, 38*. Para mí así empieza el mundo literario de Garriga Vela. Él escribe novelas de gente que nunca ha ido y que nunca irá a América. Es el tema principal de sus libros. Quizá sea el tema principal de la literatura, sólo que él lo lleva a su terreno. Los desilusionados, los que sueñan en secreto, los que tienen una vida detrás de la vida. América es la Ítaca del siglo XX, desde Kafka hasta los propios americanos, Fitzgerald, Faulkner o Mailer, que no hicieron otra cosa que buscar América en el corazón de América. La plenitud, lo imposible, la libertad o el futuro. No son paraísos perdidos, son paraísos que nunca existieron.

América, el cine, los libros y la penumbra. También la mentira y el modo de coserla a los dobladillos de la verdad. Ahí está el mundo de Garriga Vela. El misterio, las puertas entreabiertas. Me han dicho que escribe en penumbra, quizá lo hace para volcar toda la luz de la habitación y de la casa en las páginas de sus libros. Quizá está proyectando en la pantalla del ordenador su propia película. Proyectándola o rodándola. *Erase una vez América*. La infancia en la calle, el amor del adolescente por una diosa de ojos dulces y turbios, los amigos y la soledad, los sueños corrompidos por la vida, que al cabo quizá no sea más que un sueño más.

Sólo tuvimos un paraíso y una fruta prohibida. Aquellos que

nacieron del corazón de la literatura. Garriga Vela conoce el secreto. Todas las frutas se pudrirían lentamente en sus árboles si un hombre no imaginase una mujer y un pecado. Todos deseamos a Cristina Moslares, todos habitamos en esa planta baja de calle Muntaner que estaba tan lejos del mundo, y vendimos rosas por las noches de la ciudad. Todos viajamos en trenes nocturnos para reunirnos con algún muerto y fuimos títeres en manos de impostores. Barcelona y Nueva York. La rosa y su perfume, el corazón de viento. Todos hemos vuelto a ser inocentes y todos atravesamos las estepas blancas de Rusia enrolados en una División Azul imposible y atrás dejamos nuestras pisadas en la nieve congelada como Garriga Vela, de modo indeleble, deja su huella en las páginas blancas de los libros, en la pantalla parpadeante de su ordenador o en la memoria de quienes lo leemos. El olor de la rosa vendida se queda en nuestra mano, más real que el olor de todas las noches y todas las rosas, Barcelona es una ciudad a orillas del Mediterráneo, y también es otra ciudad, la que él inventó, a orillas de la imaginación. El escritor tranquilo cumple su sueño. Cerramos el libro. Existen para siempre otro mundo y otro paraíso. Hemos estado en América.

ANTONIO SOLER



«HOLA A LOS DE AHÍ ABAJO, SOY VUESTRO CANDIDATO, LYNDON JOHNSON», gritaba desde un helicóptero el futuro presidente de los Estados Unidos en la campaña para el Senado, en 1954.

Yo nací el 20 de noviembre de ese mismo año. Mientras Johnson volaba por el cielo americano, los españoles vivíamos sumergidos en la oscuridad. Nací en un piso bajo del barrio barcelonés del Ensanche, desde el comedor veíamos pasar a los transeúntes como si estuvieran decapitados y sus cabezas continuaran andando. Mi padre, que era sastre, solía decir que el balcón de nuestra casa era como América, y que la calle era el resto del mundo. El oficio de mi padre y su opinión de la vida, influyó en que iniciara la novela *Muntaner, 38* con una cita de Samuel Beckett, en la que el cliente recrimina al sastre con estas palabras: Dios hizo el mundo en seis días y usted no es capaz de hacerme un pantalón en seis meses. A lo que el sastre le responde: Pero señor, mire usted el mundo y mire su pantalón.

Los autores de las novelas desaparecen cuando empiezan a caminar sus personajes. Hoy apenas recuerdo *Muntaner, 38*, *El vendedor de rosas* o *Los que no están*. Pero un día escribí esas novelas y, de vez en cuando, me vienen a la memoria pasajes y palabras que creía olvidados. Hace pocos días, por ejemplo, alguien me comentaba un párrafo de *El vendedor de rosas* que yo no recordaba, le dije que, probablemente, nunca había escrito tal cosa. Cuando llegué a casa consulté la novela y comprobé que el lector tenía razón. A menudo olvido los textos que escribo, como si fuera un mero copista de mis propias ideas, alguien que se limita a hacer el trabajo mientras piensa en otra cosa. Sin embargo, lo que más me preocupa es la confusión que se produce en

mi vida cotidiana entre la realidad y la fantasía, la influencia de una contamina a la otra y viceversa. Por eso les ruego que me perdonen si les cuento historias de mis novelas como si fueran hechos reales o les expongo como falsas situaciones que realmente han ocurrido.

«Nunca he estado en América. Cuando coloreaba los mapas ponía especial interés en esa tierra y al dibujar su contorno, pensaba en visitarla mientras iba pintando de azul las fronteras. Mi padre también marcaba con el jaboncillo el contorno de los patrones que colocaba sobre la tela. Tampoco estuvo en América. Sé que visitó una ciudad del extranjero, pero no recuerdo el nombre.

Vivíamos en el piso bajo de un edificio modernista del barrio del Ensanche. El balcón se levantaba a un metro escaso de la calle, en una manzana de comercios y portales tristes. La parte trasera del edificio daba a un patio cubierto por claraboyas debajo de las cuales se escondía el taller de mi padre.

Los límites del mundo se restringían al margen de acera que rodeaba la manzana. Un territorio ocupado por personajes que el paso del tiempo ha terminado por difuminar, lo mismo que el color de los países al rebajarlo con el algodón.»

Así comienza la novela *Muntaner, 38*, que terminé en pocos meses. Durante su elaboración sentí que alguien pasaba las 24 horas del día dictándome lo que tenía que escribir. Una voz que me hablaba como un hombre que sueña. Era el año 1994, mi padre había fallecido seis años antes, sin embargo el eco de sus palabras resonaba en mi cerebro. Las historias de la guerra civil que durante mi infancia y adolescencia nos había contado en la sobremesa regresaban a la memoria. La voz de mi padre era la del confidente que me dictaba la novela. Quién iba a decirme que muchos años después de aquellas largas sobremesas, yo iba a novelar tales historias desde diferentes miradas, no sólo en *Muntaner, 38*, sino también en *El vendedor de rosas* y en *Los que no están*.

Mi padre nació en 1915. Perteneció a la quinta de la guerra. Pero nunca estuvo en el frente. Lo declararon inútil. Él aseguraba que no tenía recomendaciones. Por lo visto estaba mal del corazón y el corazón lo salvó. Moriría casi cincuenta años después de la contienda, aquejado de una enfermedad distinta. Nos contaba que asistió a los hermanos Badía —los primeros muer-

tos independentistas— cuando los asesinaron unos pistoleros en el portal de nuestra casa. Uno de ellos tenía la cabeza apoyada en el tronco del plátano oriental que había enfrente y el otro en el escalón de la entrada. La madre, al oír los disparos, bajó llorando por calle Muntaner, intuyendo quienes eran las víctimas. Se arrodilló delante de sus hijos en la acera y los abrazó.

Ahora imagínense que estamos en 1964, han transcurrido diez años de mi nacimiento y veinticinco del final de la guerra, pero mi padre sigue obsesionado con ella, se comporta como si no hubiese acabado, de hecho está en lo cierto, porque la guerra civil no terminó hasta el año 1969, cuando el Consejo de Ministros, presidido por el jefe del Estado, decidió la prescripción de las responsabilidades penales para los delitos cometidos con anterioridad al primero de abril de 1939. Treinta años después, acababa la guerra civil. Sin embargo, dentro de la cabeza de mi padre continuaban librándose batallas que nos salpicaban a toda la familia en las sobremesas de los fines de semana. Imagínense, como les he dicho, que estamos en 1964. Entonces no teníamos televisión y guardábamos silencio oyendo las historias de mi padre y de los amigos de mi padre que venían a visitarnos, todos ellos eran protagonistas de hazañas bélicas, como los héroes de la colección de tebeos de guerra que yo coleccionaba. Cuando mi padre y sus amigos nombraban a los pistoleros, bajaban la voz y empleaban un tono distinto al que usaban habitualmente, un tono misterioso que nunca supe si era fruto del desprecio o de la admiración. Al oírlos, yo imaginaba a los pistoleros con la cartuchera, el chaleco y los pantalones de flecos que llevaban mis soldados de plomo americanos. Imaginaba América, porque en esa tierra brillaban, más que en ningún otro lugar del mundo, los héroes que aparecían los sábados por la noche en la pantalla del cine Emporio.

Al cine Emporio mi padre lo llamaba la Barraca. Allí veíamos cada semana dos películas de reestreno fatigadas de tantas proyecciones. En esa sala vi por primera vez las masacres del general Custer. Descubrí el deseo en los hombros desnudos de Jennifer Jones, en la espalda de Kim Novak y en la mirada melancólica de Marilyn. Pero, sobre todo, allí descubrí América, desde un vapor repleto de emigrantes que miraban emocionados la Estatua de la

Libertad. La ventana del cine Emporio era, sin lugar a dudas, mucho más divertida que el balcón de nuestra casa. En el mundo monótono, asfixiante y triste de la posguerra, el cine era la única aventura posible. El NODO intentaba mantenernos en la realidad, como la carta de ajuste de la tele, una realidad puntual, cuadriculada y aburrida, que se reflejaba en aquellas palomas grises que volaban en el NODO, como el candidato Lyndon Johnson con su altavoz y su helicóptero por el cielo de los Estados Unidos. Mi padre miraba hacia donde señalaba el dedo de la estatua de Cristóbal Colón y me decía: «De allí viene todo. No hay colores, ni ideologías, simplemente existe América. ¿Sabes una cosa? Somos simples hilos, bobinas, utilizados en el enorme taller del miedo, ignorándolo todo, sin querer saber nada de nuestro universo, de su estricta maquinaria». Mi madre también hablaba de la guerra, aunque de otra manera; porque ella vivió esos años en Haro, donde los soldados italianos iban de vacaciones; porque también los que hacen la guerra y libran absurdas batallas gozan de descanso, algunos incluso eterno.

La guerra de mis padres, Hollywood, mi fatídico nombre y la célebre fecha de mi nacimiento influyeron en la gestación de la novela *Muntaner, 38*. Llamarse José Antonio y nacer el 20 de noviembre, constituyen datos biográficos que marcan a cualquier persona que viva en territorio español; si la generación de mi padre estuvo marcada por la guerra, yo heredé sus secuelas. Al escribir la novela no pude abstraerme de la realidad. Aquel mismo día de mi nacimiento, pero dieciocho años antes, murieron José Antonio Primo de Rivera y Buenaventura Durruti. Y en idéntica fecha, aunque veintiún años después, falleció el general Franco, un nacimiento con demasiadas muertes alrededor. Mi padre decía que yo había nacido el día de todos los muertos. Me pusieron José Antonio, porque mi abuelo paterno se llamaba José y el materno Antonio, pero esa decisión salomónica resultaba sospechosa y difícil de satisfacer a los amigos de mi padre, que se mofaban de él, aun sabiendo que era cierto.

La guerra me perseguía. Intenté zafarme de ella al escribir *El vendedor de rosas*, hablar de otras cosas era una manera de tratar de olvidarla, pero la guerra volvía de nuevo, aparecía sin querer, se colaba en mi cerebro, camuflada,

como los pistoleros que iban vestidos de paisano, sin flecos en el chaleco ni en los pantalones de montar, mientras esperaban a las víctimas de noche en los portales y sólo la lumbre del cigarrillo los delataba.

El edificio de Muntaner, 38 aún conserva en la fachada las huellas de los balazos. Cuando en los años ochenta hubo una campaña para restaurar las fachadas de los edificios del Ensanche, que se difundió con el eslogan: «Barcelona, ponte guapa», la casa donde yo había nacido quedó igual que estaba, se mantuvo al margen de la restauración, como si fuera una reliquia del pasado, un lugar embrujado y misterioso, un espacio de ficción, una casa invisible, una isla en medio de una ciudad hipócrita que intentaba lavar la cara de sus edificios aunque, en el fondo, se mantuviera la misma vieja estructura. Cuando viajo a Barcelona y paso por calle Muntaner, siempre me detengo en el número 38, me quedo mirando el balcón del piso bajo, que permanece con los postigos cerrados, como si hubieran vaciado el acuario de mi viejo hogar, levanto la mirada y contemplo las flores mustias del piso principal primera, donde vivía en la novela Cristina Moslares, todo tiene un aire de abandono, como los decorados de una película que terminó de rodarse hace tiempo y nadie se preocupó de retirarlos. Miro las huellas de bala que permanecen en la fachada, imagino el balcón cuando fusilaban a la gente y me pregunto: ¿Viví realmente en esta casa o la he ido construyendo en la imaginación? ¿Se puede levantar un edificio por medio de poderes telepáticos? ¿Permanecerán habitando en Muntaner, 38 los personajes de la realidad o los inquilinos de la novela? ¿Adónde van los muertos de la literatura?

El protagonista del vendedor de rosas es el mismo niño que nació en aquel piso bajo del barrio del Ensanche, que ahora se convierte en testigo de una generación que buscaba playas bajo el asfalto de las calles. Una generación tan perdida como cualquier otra, que protestaba con flores y pregonaba el amor libre en una sociedad hipócrita, rancia e intolerante. Una generación que luchaba contra las guerras que el presidente del helicóptero declaraba en países lejanos. Lejos de América y lejos de Hollywood. Otra vez América y la guerra dejando su huella en las historias que yo escribía. El niño de Muntaner veía pasar jinetes armados por delante de su casa en la primavera de 1968.

El vendedor de rosas no pudo librarse de la sangre que rociaba con sus pétalos rojos las páginas del libro. Fue en esa novela donde el protagonista sufre una puñalada y el doctor que le atiende le desvela que tiene tendencia a cicatrizar mal, cosa que en al argot médico se conoce como «queloide», una hipertrofia en el tejido cicatrizal que no sólo afecta a las personas sino también a los estados. Había transcurrido más de medio siglo desde la guerra civil. No obstante, todavía algunos seguían marcados por aquella vieja herida que no terminaba de cicatrizar; a pesar de que la guerra había terminado hacía años parecían gustarles las causas perdidas.

Yo procuraba ver el pasado con perspectiva, analizar los problemas con cierta distancia, igual que el profesor de historia del arte, Ignacio Dávila, aconsejaba, en *El vendedor de rosas*, mirar los cuadros. Nos llevaba al Museo de Bellas Artes y nos situaba delante de las pinturas para luego irnos retirando de ellas, igual que la barca de Juan el Popeye nos alejaba de la ciudad. Los cuadros entonces no se volvían más pequeños, sino todo lo contrario, cobraban una nueva dimensión y descubríamos detalles que pasaban inadvertidos al mirarlos desde cerca.

Una mañana el profesor Ignacio Dávila llegó a clase con la imagen de un Cristo antiguo que habían encontrado en unas excavaciones que se estaban realizando. Nos dijo el siglo al que pertenecía la escultura y nos llevó al lugar del hallazgo. Entonces nos asomamos a un agujero tan grande que podíamos caber todos. Pensé que en algún sitio de la ciudad habrían excavado un agujero como aquél para enterrar la ballena y pensé también que bajo los cimientos de los edificios que se estaban construyendo, existían enterramientos de ballenas, tesoros y cadáveres asesinados. Y mientras el profesor Ignacio Dávila nos mostraba las distintas etapas de la historia grabadas en la tierra, descubrí que debajo de la ciudad existía otra ciudad mucho más interesante. Una ciudad prensada, como se prensan los coches y los libros para convertirlos en chatarra y papel y que en aquellos estratos dibujados en la tierra había ciudades comprimidas, con los habitantes, las casas y los sueños de los habitantes prensados, y que en ese lugar, como en el puño de Paquito el Místico, sobrevivía en silencio un mundo oculto y misterioso. Pero lo que yo entonces igno-

raba era que sólo dos años después de terminar *El vendedor de rosas* descubriría algo terrible al escribir la siguiente novela *Los que no están*: Mi padre estaba enterrado en una zanja, junto a otros cadáveres anónimos asesinados en la guerra. Al pensar en todo esto, deseaba que pasara el tiempo lo antes posible para hacerme mayor y morirme y que se murieran conmigo todos los personajes que yo había amado en mis novelas, para vivir muy cerca de ellos, cerca de mi padre y de Cristina Moslares, de Victoria y Amelia Castillo, vivir cerca de ellos, percibir su aliento, aunque estuvieran prensados.

La guerra es una experiencia definitiva, un acto de locura irremediable, no hay antídoto contra los habitantes de los países que han padecido esa experiencia. Yo no podía mirar para otro lado; ignorar el pasado, sepultarlo, me resultaba imposible. Antes tenía la obligación y el compromiso de saldar las cuentas pendientes con el pasado, fue entonces cuando me puse a escribir la novela *Los que no están*.

El argumento de la novela comienza a gestarse a raíz de una anécdota real que me contaron. Me impresionó tanto que decidí convertir cuatro líneas en doscientas páginas, tal vez porque guardaba relación con las historias que mi padre contaba en la sobremesa de los fines de semana. La historia era la siguiente: «En una ciudad del norte, durante la guerra, un hombre llegaba por las noches a los bares alardeando de los crímenes que había cometido. Hoy he dejado mudos a tres, hoy a dos, hoy he dejado mudos a cinco, decía. Al terminar la guerra el hombre enmudeció para siempre y, algún tiempo después, adoptó un niño con la espina dorsal bífida». Ésta es la historia y podría haberla abandonado en este punto si no fuera, como dice Nabokov, por el interés y el placer de narrarla. Pues aunque basta el espacio de una lápida para contener, encuadernado en musgo, la versión abreviada de la vida de un hombre, los detalles siempre se agradecen.

Fue en el Monasterio de Yuste donde escribí las primeras anotaciones de *Los que no están*, en la Navidad de 1999. Luego regresé al monasterio a dar una conferencia, pero yo sé que nada es casual, el destino quiso que volviera para visitar los lugares de la novela y reconocer a los protagonistas, porque los personajes de las novelas no se esfuman sino que se transforman en seres

reales y permanecen en el mismo sitio donde transcurre la historia. Lo descubrí cuando, tras escribir *Muntaner, 38*, Eugenio Madueño, un periodista de *La Vanguardia*, se dedicó a entrevistar a los vecinos de ese edificio del barrio del Ensanche donde transcurría la novela. Algunos se reconocían en los personajes, aunque tuvieran otro nombre, y comentaban las cosas que yo decía como si les concerniera directamente. La protagonista de la novela era Cristina Moslares. La vecina del principal primera se pensaba que cuando nombraba a Cristina me estaba refiriendo a su hija que se llamaba Magda Torrens. Para ser sincero he de confesar que al citar a Cristina, solía pensar en la hermana de Magda que se llamaba Nuria y, sobre todo, en una mujer que vivía a muchos kilómetros de aquella casa. Pero doña Ina, que era la madre de Magda y de Nuria, y también de Flora y de Rosa, se quejaba amargamente al redactor de *La Vanguardia* de las cosas que yo decía de su hija, declaraba que ella comprendía que a esa edad el sexo es importante, pero que lo que yo había escrito, que por supuesto era todo inventado, le había sentado fatal al marido de Cristina, que no se llamaba Cristina sino Magda, hasta el punto de que habían decidido separarse. Y decía que los conocidos la llamaban por teléfono para comentarle: «Vaya, vaya, con tu hijita», y añadía que estaba aturdida con la dichosa novela. Al final, el periodista concluía el articulo con la esperanza de que no me pasara como a Candel, cuando publicó *Donde la ciudad cambia de nombre*, que los protagonistas se reconocieron e intentaron lincharle. Yo leí esa larga entrevista de *La Vanguardia* que se titulaba «Revuelo en Muntaner, 38», y me sorprendí de pronto escribiendo una carta a los vecinos, disculpándome por las historias que había inventado sobre unas personas con las cuales ellos no guardaban ninguna relación. Estaba escribiendo por primera vez en mi vida una carta que iba dirigida a los personajes de mi novela. La fantasía se había apoderado de la realidad y los personajes de papel se habían convertido en seres de carne y hueso. Magda y Nuria fueron mis dos amores platónicos de la adolescencia, pero tuvieron que pasar más de treinta años para que consiguiera llamar su atención. Después supe que ambas se disputaban el protagonismo de ser Cristina Moslares, porque las dos estaban seguras de serlo. Esto lo conseguí

gracias a la literatura.

Cuando comencé la novela *Los que no están*, no quise tropezar dos veces en la misma piedra y tomé la precaución de llamar a los protagonistas con los nombres de los soldados que aparecían en las lápidas del Cementerio Alemán que hay junto al Monasterio de Yuste. Pensé que siendo extranjeros y, sobre todo, estando muertos, sería más difícil que dieran conmigo. Los protagonistas de mis propias novelas se habían convertido en fantasmas y yo era el lugar de las apariciones. Como ustedes pueden comprobar, el mundo de la ficción invade mi vida, se cuela en ella y me confunde, hasta el punto de que a menudo no sé en cuál lado estoy.

Pero regresemos al mundo de la ficción. La vida del coronel de la novela estaba sembrada de muertos. Hombres caídos por Dios y por la Patria y hombres sin vida dentro de un cuerpo que continuaba moviéndose como el cuerpo del coronel. El coronel era quien dejaba a los hombres mudos. Muchos años después de la guerra, la gente lo señalaba por la calle y decía: «Ése mataba en la guerra». Y el hombre que mataba en la guerra había adoptado a un niño que, con el paso del tiempo, sería el encargado de relatar la historia de su padre. El coronel aprovechaba las vacaciones de Semana Santa para visitar a los viejos camaradas que habían caído en el cumplimiento del deber. Uno de sus últimos viajes antes de morir fue, curiosamente, a Cuacos de Yuste. Cuando fui a Yuste para comenzar la novela, cualquiera que se hubiese cruzado en mi camino sostendría que había visto a un hombre hablar solo por la calle, visitar el Cementerio Alemán y tomar notas en una pequeña libreta que paseaba por la carretera que hay entre Cuacos y el monasterio, fijándose en todo lo que veía, como si tuviera que grabar cada detalle en la memoria para luego denunciarlo. El hombre que paseaba hablando solo era el autor de una historia que en aquel momento se estaba fraguando en su cabeza, por eso cada detalle dejaba su huella, como las hojas de los castaños sobre el suelo por donde paseaba el coronel. La historia de los que no están.

Después regresé a dar la conferencia y los personajes de ficción estaban delante de mí. De nuevo vi al coronel recorriendo en silencio las estancias del monasterio y me estremecí al vislumbrar su presencia entre el público.

¿Adónde van los muertos de la literatura? A ningún lado, se quedan para siempre en el territorio donde fueron concebidos, esperando a que un día regrese su creador a pedirles cuentas, como me ocurrió a mí con los personajes de Muntaner y con los del vendedor de rosas. Como me pidieron cuentas en silencio los que no están. Volví al Monasterio de Yuste para acudir a la cita con el coronel y repasar con él la vida y la guerra antes de su muerte. Volví para hablar de una serie de personajes que nunca dejarán de vivir las secuelas de la guerra civil, si mi venganza fue matar al coronel, la suya será resucitar cada vez que abro el libro o visito su territorio. El coronel nunca halló la paz, porque los enemigos estaban por todas partes y era preciso mantenerse alerta. Por eso siguió librando batallas dentro de su cabeza hasta el último instante de su vida. Él y los suyos vivían en un acuario, como el niño de Muntaner, 38. El enemigo estaba fuera y nunca descansaba. Al final de sus días, en 1995, seguía sin comprender cómo el enemigo estaba de nuevo en casa, había regresado del exilio y se dejaba ver por los lugares públicos, exultante, igual que si hubiera ganado la guerra y dejado a dos millones de hombres mudos. Pero, junto a esa vehemencia, el coronel de la novela gozaba también de momentos de lucidez. Vivía inmerso en un laberinto submarino, de vez en cuando sacaba la cabeza a la superficie para mirar el cielo, sentir el aire en la cara y comprobar que todo estaba vivo. Se quedaba quieto, sin hablar, encerrado aún más en su propio mundo, sin salir de él para nada, como si viviera en un libro, revisando el pasado a solas consigo mismo y grabándolo en un viejo magnetófono. Su cuarto entonces se convertía en uno de aquellos refugios de la guerra. Un lugar escondido en medio del ruido y la miseria. El odio y la muerte. Un sitio para retirarse, como el que eligió el emperador Carlos. Fuera estaba el peligro. Desde dentro oía voces, gritos, ráfagas de vida que pasaban por delante de él como fragmentos de una película. Fragmentos que ahora yo veo a través de sus ojos de ceniza. Fragmentos de la novela de los que no están. Fragmentos como el cuerpo desnudo de Eloísa Almendros en el resquicio de luz de su cuarto. Como las imágenes tristes y desvaídas de la Casa de Misericordia. Como la piscina del teniente coronel Hurtado. Fragmentos rectangulares que volaban en la imaginación como volaba el nombre

de Petra Capo por el cielo azul de la playa, escrito sobre una pancarta de tela con agujeros; porque todos los domingos de verano José Rico el Regalado alquilaba una avioneta para exhibir el nombre de su mujer y demostrarle su amor. Fragmentos en los que el Regalado pedía perdón en voz alta. Fragmentos que volaban sobre los bañistas y la propia Petra Capo, que estaba habituada a estas ostentosas declaraciones de amor. Temblaban como temblaba en el agua de la piscina la serie de fragmentos desastrosos en que se había convertido el pasado del teniente coronel Jacinto Hurtado Carbonell. Fragmentos de tela con agujeros que parecían balazos y que recordaban las prendas infantiles que llegaban a la Casa de Misericordia. Fragmentos como los peldaños de la escalera que descendía al refugio. Como las calles del laberinto. Como el mundo tras la ventana de casa. Como la mesa donde mi padre y los amigos de mi padre jugaban la partida apostando por una sociedad distinta. Como las ciudades que dormían deshabitadas bajo el tablero de mandos del caza del coronel. Como la caja de chocolate blanco donde metieron a Nieves. Como las cajas de los camiones donde amontonaban a los muertos. Como los ataúdes, las cunetas y las trincheras. Como el recuadro que separaba el cuadro del maquinista de la sala de proyección. La sala donde permanece sentado el niño de Muntaner, el niño que más tarde vendería rosas por las calles del barrio de Gracia, el mismo niño que pasó la infancia en la Casa de Misericordia, o en el patio interior, fragmentado y gris, de una manzana del Ensanche, hasta que el coronel lo adoptó. Como el rectángulo de férreas aristas donde vuelan los presidentes. Como la pantalla donde un haz de luz misterioso creaba personajes que se movían como si fuera la vida real, como los personajes que se retorcían en el cielo del crematorio. Como el fragmento rectangular de jardín donde están enterrados los protagonistas de la historia, los sueños, los anhelos y las frustraciones, los muertos y los supervivientes de las diferentes guerras, están quietos y en silencio, como si fueran estatuas que ellos mismos se hubieran levantado en vida para inmortalizarse.

Bibliografía

José Antonio Garriga Vela

Barcelona, 1954

NARRATIVA *El tercer día*, Universidad de Granada, 1978. *Una visión del jardín*, Diputación Provincial de Málaga, 1985. *Aquellas añoradas sirenas roncas y despeinadas*, Universidad Popular Municipal de Marbella, 1987. *Formas de la huida*, Fundación Teatro Municipal Miguel de Cervantes, Málaga, 1990. *El secreto de las ventanas*, Litoral/Universidad de Málaga, 1991. *El vigilante del salón recreativo*, Miguel Gómez Ediciones, Colección Aben Humeya, Málaga, 1991. *La chica del anuncio*, Ayuntamiento de Málaga, 1993. *Muntaner, 38*, Debate, Madrid, 1996. *Formas de la huida*, Diputación Provincial de Málaga, 1997. *Cuentos del sábado*, Ateneo de Málaga. Málaga, 1999. *El vendedor de rosas*, Destino, Barcelona, 2000. *Muntaner, 38*, Debate, Colección Ave Fénix (edición bolsillo) Barcelona, 2001. *Los que no están*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Este décimoquinto cuaderno de

El agua en la boca,

nombre barajado por Hinojosa, Cernuda, Aleixandre y Prados en 1929 para una publicación de signo surrealista que sucediera a las dos primeras etapas de *Litoral*, se edita como suplemento de la revista con la intención de difundir la obra de artistas malagueños. • Colaboran en la realización de este cuaderno, dedicado al escritor José Antonio Garriga Vela, los escritores Juan Manuel Villalba, Enrique Vila-Matas y Antonio Soler y el fotógrafo Ignacio del Río. • Se imprimió en Málaga el día XXX de VI de MMIII con el diseño y bajo el cuidado de Lorenzo Saval y Miguel Gómez Peña y el apoyo del Ayuntamiento y la Diputación de Málaga.