

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Películas del ciclo: La vanguardia histórica y el surrealismo americano

Autor/es:

Angulo, Jesús; Izar, Iñaki; Perez Perucha, Julio

Citar como:

Angulo, J.; Izar, I.; Perez Perucha, J. (1990). Películas del ciclo: La vanguardia histórica y el surrealismo americano. Nosferatu. Revista de cine. (3):62-85.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40758>

Copyright:

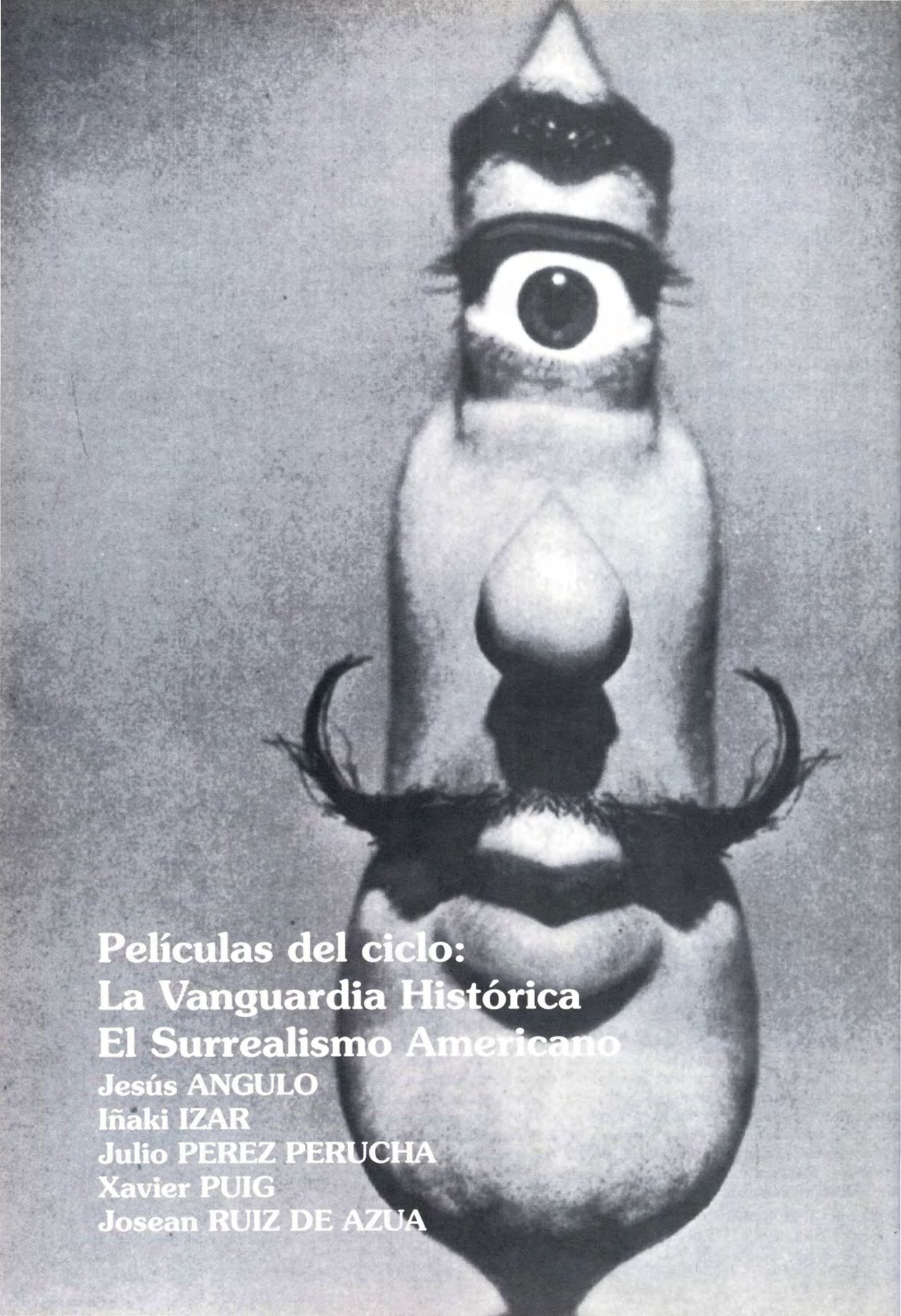
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

A black and white surrealist portrait of a man's face. The head is a pencil, with the eraser at the top and the lead tip at the bottom. The pencil has a large, white, circular eye with a black pupil and a black iris. The pencil has a large, dark, mustache-like shape on its lower half. The pencil is set against a dark, textured background.

Películas del ciclo:
La Vanguardia Histórica
El Surrealismo Americano

Jesús ANGULO

Iñaki IZAR

Julio PEREZ PERUCHA

Xavier PUIG

Josean RUIZ DE AZUA

La Vanguardia Histórica

Página anterior: Fotocomposición de Philippe Halsman, titulada "Retrato de Dalí" (Nueva York, 1954).

SYMPHONIE DIAGONALE

Viktor Eggeling, 1923

El sueco Eggeling forma parte de esa serie de artistas que, procedentes de las artes plásticas y no del mundo del cine, pretenden que el lenguaje filmico rompa las cadenas de la narrativa, ya codificada a partir de la obra de David Wark Griffith, para alcanzar metas mucho más ambiciosas y autóctonas. Piensan que el artista tenía en su poder una nueva forma expresiva tan personal y directa como cualquier otra y que la cámara en sus manos vendría a integrarse a lo que tradicionalmente habrían sido los pinceles, el papel pautado o la letra impresa.

Eggeling, uno de los fundadores del movimiento dadaísta, se coloca al frente de la vanguardia y, después de realizar varias experiencias con largas tiras de papel dibujadas, se pasó al campo del celuloide, haciendo nacer el cine abstracto con la película **Diagonal Symphonie** (1923).

Viktor Eggeling inauguró, junto con sus amigos Hans Richter y Walter Ruttmann, la escuela experimental alemana, que nació bajo el signo de la abstracción y el geometrismo, a la busca del ritmo de las formas puras y de la "música visual". Todas estas experiencias, que caerán en un excesivo formalismo, eran el necesario sarampión para que el cine alcanzara su edad adulta.

Por otra parte, es interesante comprobar cómo Buñuel y Dalí rechazan este tipo de cine vanguardista abstracto. Así, Buñuel definió **Un perro andaluz** como "una violenta reacción contra lo que en ese momento se llamaba 'avangarde cinéma', dirigido exclusivamente a la sensibilidad artística". Dalí, por su parte, en el artículo de 1927 "Film-art, film antiartístico", ataca la tendencia a utilizar el cine como un medio para ilustrar la imaginación artística: rechaza los esfuerzos de gente como Man Ray y Léger para crear un nuevo tipo de cine (aunque reconoce que son con mucho los más interesantes); su equivocación consiste en tomar como punto de partida las formas inventadas en lugar de los objetos ordinarios, como harán los surrealistas.

No se puede decir que estos dos personajes carezcan de razón, lo cierto es que muchos de los autores de vanguardia utilizan el cine como un simple medio para conseguir efectos que no podían alcanzar con la pintura, es decir, contemplaban el cine desde el punto de vista de las artes plásticas, y no como un arte que tiene en sí mismo un lenguaje y unas formas de expresión.

J. R. de A.



Muestra del cine abstracto practicado por Eggeling: **Symphonie Diagonale**.

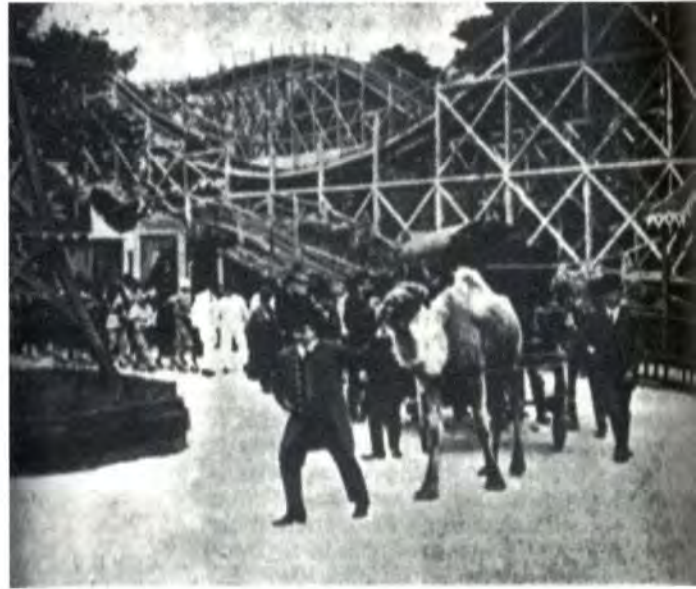
ENTR'ACTE

René Clair, 1924

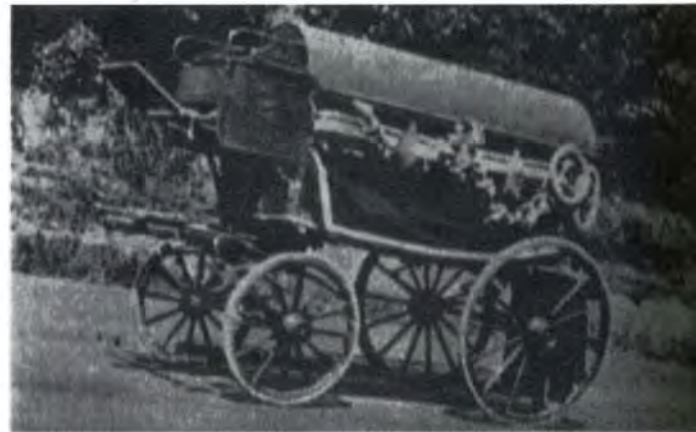
Un día de 1924, en París, el mecenas Rolf de Maré estrenó con sus "Ballets Suedoises" una obra del cabeza de fila del ya prácticamente extinto movimiento dadaísta Francis Picabia, ballet equívocamente titulado "Relache" (jornada de descanso en los salones de espectáculos). Para este ballet, musicado por Erik Satie, Picabia también maquinó un breve film que sería proyectado en el intermedio de su obra, y que desarrollaría René Clair a partir de la reducida sinopsis pergeñada por el pintor y poeta dadaísta. Ni que decir tiene que tanto el ballet como el cortometraje suscitaron un mayúsculo escándalo, para satisfacción de Picabia y Satie.

Entr'acte es una humorística y ácida agregación de pasajes sin sentido, donde se acumulan las imágenes de una insólita bailarina barbuda, de un par de graves caballeros disparando inesperados cañonazos desde una azotea, de una petrificada partida de ajedrez sobre un tejado, de un cortés asesinato... Tales disparates son de difícil articulación en un proceso diegético institucional, por lo que el inusitado e irrespetuoso cortejo fúnebre del cadáver se verá obligado a recorrer su errática trayectoria a una velocidad progresivamente acelerada y sincopada, durante la cual irá perdiendo a casi todos los componentes de la irregular comitiva, por mucho que algunos hagan sobrehumanos esfuerzos por evitarlo (tanto como para que un tullido emprenda veloz carrera). A la postre, el difunto resucita; sume, vengativo, en la nada a los escasos supervivientes de la descoyuntada cabalgata; y, dadaísta hasta el último aliento, se hace desaparecer a sí mismo.

J. P. P.



Tres momentos de la farsa de Clair y Picabia: el colorido cortejo, el muerto que se las arregla solo y el "violento" fin de la película.



BALLET MECANIQUE

Fernand Léger, 1924

Así como los objetivos y medios de movimientos como el expresionismo, dadaísmo o surrealismo hacían lógico un acercamiento a la cinematografía, parecía difícil que el cubismo, con sus peculiares preocupaciones espaciales y escaso interés por el movimiento, pudiera valerse del cine como medio de expresión.

Tuvo que ser un hombre como Fernand Léger (1881-1955), el que realizara este acercamiento, y ello por varias razones.

En primer lugar, si bien Léger conoció a Picasso y a Braque y participó en exposiciones cubistas, siempre fue un espíritu independiente que no se adhirió totalmente a ninguna de las facetas de este movimiento, renunciando a una lectura cubista pura, ya que no quería prescindir del volumen, ni del color, que eran corolarios del espacio que proponían Picasso y Braque. De esta forma empieza una exploración que iba a llevar a Léger por un itinerario de soledad artística, pero también de originalidad.

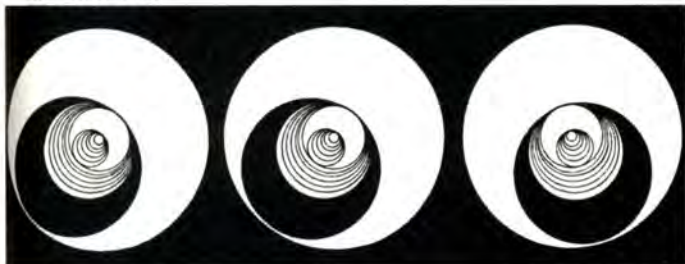
Un segundo factor lo encontraremos en su curiosidad: Léger muestra interés por todas las expresiones artísticas, ilustra libros, dibuja trajes de ballet y decorados de ópera, colabora con Le Corbusier, etc. Su trabajo se caracteriza por su prodigiosa invención plástica, su ardor y su buen humor, lo que hizo que Claude Roy le llamara "el Hércules alegre".

Léger se acercó al cine con diversas colaboraciones: sabemos que trabajó con Abel Gance o, años más tarde, con Hans Richter en su film **Dreams That Money Can Buy**. En 1924 Marcel L'Herbier realiza su film **L'Inhumaine**, auténtico compendio de vanguardias; Cavalcanti, Autant-Lara, Mallet-Stevens y Léger se ocuparon de los decorados, cada uno de los cuales tenía su creador. Léger realizó un laboratorio, en el que dejó su sello personal.

Este mismo año, 1924, Léger rodó su película **Ballet Mécanique**, considerada como la primera realizada por entero sin guión y un precedente de los filmes de animación. Fernand Léger trasladó al cine los principios a los que el obedecía en pintura, uniendo formas de las que el movimiento cinematográfico le permitía obtener efectos que la pintura y el dibujo rehúsan, aunque lógicamente, tuviera que renunciar a un elemento importante en su obra como es el color. En este filme, una serie de objetos juegan entre ellos, se enfrentan y crean el movimiento; objetos que son, además, símbolos y emblemas de la civilización moderna, siendo como era Léger un hombre que creyó ciegamente en el mito del progreso industrial.

Estos motivos predilectos de Léger, y que también aparecen en su obra pictórica, son engranajes, artículos de bazar, piezas mecánicas, títulos de periódicos... Consecuentemente con su consigna "El argumento es el gran error del cine", Léger creó con elementos figurativos reconocibles un auténtico ballet, que hace de la película una obra de transición entre el arte abstracto y el figurativo.

J. R. de A.



Anémic Cinéma, de Marcel Duchamp.



Charlie Chaplin visto por Fernand Léger (1924).

ANEMIC CINEMA

Marcel Duchamp, 1925

Dadaísta francés, representante principal de dicha actitud antiartística y cultural. Hermano de Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. De formación académica, tuvo una inicial etapa clasificable dentro del cinematismo (1911-1913). A partir de 1915, es el principal activista *dada*, clave en la historia del arte de este siglo. Instalado en Nueva York en 1914, comienza allí la producción de sus "ready mades", y desarrollará su labor antiartística hasta 1923, cuando abandona la práctica objetual. Sus principales características personales le pueden definir como poseedor de un profundo sentido del humor, pese a sus posturas de un latente refinamiento y su interés por lo esotérico.

Cinematográficamente, Marcel Duchamp, junto a Man Ray, supone un puente entre el *dada* y el surrealismo, diferenciándose conceptualmente en que los dadaístas utilizaron el automatismo en relación a las formas y los movimientos y con una actitud destructora, mientras que los surrealistas pretendían una fusión onírica e impactante de elementos ilógicos y disparatados.

Anémic Cinéma es un film en el cual los personajes reales que aparecen en él -varias mujeres, un militar, una estatua-, intervienen casualmente en medio de discos giratorios, llamados "fotorrelieves", que en realidad demostraba algunos efectos físicos y geométricos por medio del movimiento giratorio y una puesta en pantalla de algunos efectos estroboscópicos. Como cine, carece de desarrollo estructurado de ninguna acción y supone un experimento visual del tipo de **Emak Bakia**.

I. I.

MAN RAY

Emmanuel Rudnitsky, conocido por Man Ray, nació en Estados Unidos en la localidad de Filadelfia (Pensilvania) pero muy pronto su familia se traslada a Nueva York, en donde Ray realiza estudios de dibujo, acuarela y pintura. Frecuenta la entonces vanguardista galería "291". Comienza a exponer su obra pictórica y en 1914 adquiere su primera cámara fotográfica. En 1916 entra en contacto con diversos artistas americanos y algunos exiliados, como Marcel Duchamp, Francis Picabia, Edgar Varese y Jean Crotti. Entre 1916 y 1921 trabaja sobre todo en la realización de reportajes fotográficos de exposiciones y en la publicación de una revista anarquista llamada "TNT". Pero su principal aportación al mundo del arte comienza en 1921, cuando se traslada a París y entra en contacto con la vanguardia artística del momento y la primera vanguardia cinematográfica francesa. A partir de esa fecha colabora con dadaístas, surrealistas y artistas de diversa índole. A partir de 1930 su trabajo en Francia se diversifica: escultura, pintura, cine, etc., y se va alejando progresivamente de los grupos artísticos más o menos organizados, volviendo a Estados Unidos en 1940, comenzando una trayectoria más personal y orientada hacia la fotografía, exponiendo en los centros y galerías más importantes del país, no abandonando su trabajo artístico hasta su muerte en París en 1976.

Man Ray es uno de los grandes experimentadores de la imagen visual del presente siglo. Especializado en fotografía, llevó a ésta a un status autonómico no conocido hasta la realización de su obra. Sus principales, de entre las muchas aportaciones formales al campo de la fotografía, consistieron en la utilización novedosa del "efecto Sabbatier" o pseudoinsolarización, que consiste en exponer por segunda vez un negativo ya revelado pero aún no fijado; el "fotograma" o famoso "rayograma", invención suya, consistente en la impresión directa de siluetas y objetos en papel sensible sin intervención de la cámara fotográfica y la utilización del *collage* fotográfico.

El conjunto de su obra cinematográfica *no excede de los sesenta minutos* (películas incluidas en el ciclo), además de un film perdido de 1937, en color y rodado junto a Picasso y Paul Eluard, e incursiones en films de compañeros. Fotografió fragmentos del **Ballet mécanique** (1923) de Fernand Léger, fue jugador de ajedrez frente a Marcel Duchamp en **Entr'acte**, de Francis Picabia y René Clair y guionista de un film de Hans Richter, **Dreams that money can buy** (1946).

Respecto a su cine, él mismo manifestó: "Todos los films que he hecho han sido improvisaciones. No escribía guiones. Era un cine automático. Trabajaba solo. Mi intención era la de dar movimiento a las composiciones que había hecho en fotografía. En relación a la cámara, acostumbro a fijar aquéllo que no deseo pintar".

I. I.



Autorretrato de Man Ray de 1931.

LE RETOUR A LA RAISON

Man Ray, 1923

Es irrelevante hablar de argumento en este corto ni en ninguno de Man Ray, pues todos ellos son una sucesión de imágenes sin evidente estructura narrativa. **Le Retour à la Raison** es el resultado del encargo que hizo Tristan Tzara a Ray la noche antes a un espectáculo llamado "Le cour à Barbe", en el que el autor del film figuraba previamente a ser realizado como autor de un film *dada*. El mismo Man Ray explica la forma en que realizó **Le Retour à la Raison**, en su libro "Autoportrait", de la siguiente manera: "De vez en cuando hacía ensayos que no tenían ninguna relación entre ellos, un campo de margaritas, un torso desnudo desplazándose ante una cortina de rayas con el sol detrás, una espiral de papel colgada en mi estudio, el cartón de una caja de huevos que giraba en la punta de una pistola, se trataba de «móviles», pero antes de que la palabra fuera inventada..."

"... Me procuré un rollo de película de unos treinta metros, me instalé en mi cámara oscura, donde corté la película en pequeñas tiras a las que prendía sobre mi mesa de trabajo. Espolvoreé algunas tiras con sal y pimienta, como un cocinero preparando un asado. Sobre las tiras, eché, al azar, alfileres y chinchetas. Las expuse a continuación a la luz blanca durante uno o dos segundos, como lo había hecho para los rayógrafos inanimados. Después, arranqué con precaución el film de la mesa, eliminé los restos y metí el film en mis cubetas. A la mañana siguiente, examiné mi obra, que entretanto se había secado. La sal, los alfileres y las chinchetas estaban reproducidas perfectamente en blanco y negro sobre fondo negro, como en los clichés de rayos X. Pero las diferentes imágenes no estaban separadas como en un film corriente. ¿Qué daría éso en la pantalla? No tenía ni idea. Ignoraba también que se pudiese montar como en un film corriente con cemento, así que pegué simplemente unas tiras con otras. Añadí al final, para alargar el film, algunas secuencias que yo había rodado antes con la cámara. Así, la proyección no podría durar más que alrededor de tres minutos".

Y el caso es que durante la proyección del mismo, el film se rompió, consiguiendo entre los asistentes una sensación *dada* mucho mayor de la que teóricamente podía producir, puesto que el mismo Ray indica que todos estaban expectantes a un final de película en el que se explicaran todas las imágenes anteriores, cuando no existía tal explicación. **Le Retour à la Raison** es, en definitiva, un film *dada* en el más estricto sentido, en el que Ray aprovecha experiencias fotográficas anteriores, dotándolas de movimiento. Articula tomas reales con rayogramas -técnica fotográfica desarrollada por Ray consistente en la positivación de negativos conseguidos sin cámara fotográfica-. Cabe destacar en este film la aparición de una musa de ese momento, Kiki de Montparnasse, la cual aparece en un desnudo desde el ombligo al cuello, con rayas de luz y sombras proyectadas en la piel: juega con el positivo y el negativo, con el azar de las formas, integrando en la película elementos reales con otros abstractos (líneas, espirales, círculos, puntos, rayas, etc.). **Le Retour à la Raison** es un puro experimento.

I. I.



Fragmento de **Emak Bakia**.



El torso desnudo de Kiki de Montparnasse en **Retour à la raison**.

EMAK BAKIA

Man Ray, 1926

Emak Bakia es el nombre de la villa de Biarritz a la que Man Ray fue invitado por Arthur Wheeler y en donde rodó parte de la película. **Emak Bakia** responde también a la idea de "dame la paz" en euskera y esta acepción la utilizó Man Ray para denominar a un objeto escultórico (1927). En su libro autobiográfico, Ray recuerda así **Emak Bakia**: "Durante algunas semanas, viví lujosamente y filmé todo lo que me pareció interesante; no trabajaba más que una o dos horas diarias. (...) De vuelta a París, rodé otras secuencias en mi estudio. Tenía ahora un pot-purri de secuencias realistas, cristales destellantes y formas abstractas reflejadas por mis espejos deformantes. Había con qué hacer un film; o casi. Faltaba terminar el film con clímax, o algo parecido, para que los espectadores no me encontrasen demasiado rebuscado. Sería una sátira del cine".

En opinión de Román Gubern ("Contracampo", n. 40/41), este film experimenta a fondo con las asociaciones figurativas y sensoriales propias de la poética vanguardista que aparecerán también en **Un chien andalou** (luna-nube/ojo-navaja; timbre eléctrico/coctelera agitada, etc.). Pero además, **Emak Bakia** conserva las inquietudes *dadas* de Man Ray, introduciendo en el film fragmentos de **Le Retour à la Raison** -planos de raspaduras, chinchetas, clavos...- e incorpora nuevos elementos de carácter más surrealista y/o onírico, como los de la mujer bailarina o los cuellos de las camisas con movimientos propios. Pero quizá lo más resaltable de este film es el ritmo que consigue al final del mismo y su adecuación, que recuerdan al "cine rítmico" o las "sinfonías musicales" que otros cineastas contemporáneos a Ray intentaban conseguir.

I. I.

L'ETOILE DE MER

Man Ray, 1928

L'Etoile de Mer
Les dents des femmes sont des objets si charmants...
...Qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour.
Sibelle!
Cybelle?
Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l'éternel
Quelle est belle
Après tout
Belle, belle comme une fleur de verre
Belle comme une fleur de chair
Les murs de la santé
Et si tu trouves sur cette terre une femme à l'amour sincère...
Belle comme une fleur de feu
Le soleil, un pied à l'étrier, niche un rossignol dans un voile de crêpe
Vous ne rêvez pas
Qu'elle était belle
Qu'elle est belle.

Robert Desnos

Robert Desnos era amigo de Man Ray. Ejercía labores periodísticas además de escribir poemas, sinopsis, guiones cinematográficos y artículos de crítica sobre diversas artes. Este poema suyo fue transcrito cinematográficamente por Man Ray, intentando ajustar con imágenes la cadencia del propio poema. Ray describe el desarrollo de las imágenes de la siguiente forma: “*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 desnuda delante del hombre y se tiende desnuda sobre la cama. El 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 un 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 fait battre les morts quand ils sont froids». Una de las imágenes muestra al hombre recogiendo un periódico de 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»”.*



“Negro y blanco”, Fotografía de Man Ray del año 1926.



Este film es posiblemente el más interesante de Man Ray, en opinión de algunos críticos -caso de Mitry-, y en oposición de otros -Gubern, Téllez-, quienes prefieren **Les Mystères du Château de Dé**. De todas formas, es evidente que Ray utiliza en este film casi todo el catálogo de sus recursos cinematográficos, abundando especialmente sobre un efecto técnico basado en la acción sobre placas de gelatina, que por impregnación conllevan a un efecto de visionado tras cristal nublado, otorgándole al film un ambiente onírico, subyugante, sin contradecir el espíritu del poema, consiguiendo, por el contrario, una trascendencia poética visual al adecuar perfectamente sus imágenes con el poema de Desnos.

En **L'Etoile de Mer** aparecen, por otra parte, algunas de las inquietudes artísticas básicas de Man Ray, como su interés especial por la luz, la investigación formal del soporte, la puesta en escena del cuerpo humano y de la mujer como fetiche sexual y la utilización de los objetos como referencia simbólica.

I. I.



Dos fotogramas de **L'Etoile de Mer**.

LES MYSTERES DU CHATEAU DE DE Man Ray, 1929

Esta película, la más larga del autor y posiblemente la menos conocida, fue rodada en el castillo de Dé, en Hyères. Está inspirada por el título del poema de Mallarmé "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*".

Refleja el viaje nocturno de dos personajes hacia lo desconocido (castillo) y durante su desarrollo se van insertando rótulos. Este film encierra en sí mismo una ficción onírica que se organiza sobre la acción básica de los personajes arrojando unos dados. Los personajes se desplazan, actúan en un espacio de referencia metafísica, como si se movieran en las arquitecturas pictóricas de un Chirico. Los personajes siempre están ocultos tras una máscara y realizan acciones metódicas, como si se trataran de objetos enmarcados en una escenografía surrealista. El mismo Ray califica a este film como "*film surrealista*", y como tal hay que entenderlo, buscando las claves de entendimiento en la iconografía del propio surrealismo.

Abundan en **Les Mystères du Château de Dé** los planos generales fijos y algún que otro movimiento de cámara. Destaca la concepción geométrica de los espacios y la ausencia de experimentación formal o expresiva. Este film es más la representación visual de una idea poética mediante una escenografía -la teatralización de lo extraño, lo surreal-, que la consecución de esa idea a través de la articulación de imágenes, como puede ocurrir en el caso de **L'Etoile de Mer**.

Les Mystères du Château de Dé puede ser un film polémico, en el sentido de que para algunos no posee el más mínimo valor: "*Mal fotografiado, rodado con prisas, improvisado durante una estancia en el castillo del vizconde, es un auténtico desastre, que además tiene el defecto de ser demasiado largo y cuya única salvación reside en los subtítulos*" (Jean Mitry), y para otros "*pieza solitaria y de imposible continuación, **Les Mystères du Château de Dé** no es pues únicamente un original discurso sobre el lenguaje poético, mucho más anclado sobre la articulación inconsciente de lo que a primera vista cabría suponer, sino también el único film surrealista realizado jamás*" (José Luis Téllez), por lo que se impone una revisión crítica de este film.

I. I.



Fotograma de la obra más discutida de Man Ray: **Les Mystères du Château de Dé**.

VORMITTASGSSPUK

Hans Richter, 1928

El pintor berlinés Hans Richter inicia su trayectoria artística participando, en 1912, en el grupo "Der Blaue Reiter"; en 1914 se inclinó por el cubismo y, en 1916, se unió al grupo dadaísta de Zurich, evolucionando desde las posiciones dadaístas al surrealismo, al igual que Man Ray o Marcel Duchamp. Richter se acerca al cine desde los presupuestos del Dadaísmo: renuncia a las técnicas específicamente artísticas, utilización de las técnicas y materiales de la producción industrial -el cine- evitando, de todas formas, el servirse de ellos según modos habituales y, por así decirlo, prescritos.

Su obra cinematográfica comienza con una serie de cortos que estudiaban las posibilidades de composición de figuras y líneas geométricas: son sus series de *Rhythmus*. Más tarde, en 1928, realizó **Vormittagspuk**, una farsa burlesca que constituye una de las obras más significativas del cine alemán de vanguardia.

A partir de 1935 se desarrolla en Estados Unidos un ambiente más propicio para sucesivas experiencias surrealistas y de vanguardia en general (no olvidemos el tremendo escándalo que supuso en la Francia de 1930 el filme de Buñuel **La edad de oro**, y los ataques de que fueron objeto los surrealistas) y allí se trasladaron diversos representantes del movimiento surrealista cinematográfico de París. Richter lo hizo en 1940 y se estableció en Nueva York como profesor del City College y director del Film Institut.

En 1940 realizó un largometraje surrealista en colaboración con algunos de estos ilustres emigrados: Léger, Ernst, Duchamp, Calder y Man Ray; se trata de **Dreams That Money Can Buy** (**Los sueños que se pueden comprar con dinero**), que fue premiado en el Festival de Venecia, filme en episodios cada uno de los cuales está ideado por uno de los artistas citados.

J. R. de A.



La coquille et le clergyman, una película "tan críptica que apenas tiene sentido y, si lo tiene, es sin duda rechazable". Esplendorosa declaración del British Board of Film Censors.

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

Germaine Dulac, 1928

Germaine Dulac, cuyo verdadero nombre era Germaine Saisset-Schneider, amén de escritora y militante feminista, fue una directora y teórica del cine francés; fue una de las primeras cineastas en reconocer el valor artístico del propio oficio y se pronunció a favor del más riguroso "visualismo", exponiendo sus principios en los ensayos que escribió para varias revistas, siendo el fundamental "*Las estéticas, los obstáculos, la cinematografía integral*", publicado en 1927 en la revista "*L'Art Cinématographique*".

Después de rodar varios filmes, algunos de los cuales podemos considerar como "alimenticios" y otros como "de vanguardia", dirigió, en 1928, el considerado como primer filme auténticamente surrealista (o que al menos pretendió serlo), **La coquille et le clergyman**, basado en un poema del escritor y actor Antonin Artaud. Acorde con la tradición de escándalo de las obras surrealistas, esta película armó el suyo, y mayúsculo, al ser presentada en el célebre "Studio des Ursulines". Pero esta vez no fueron los burgueses irritados quienes protestaban, sino Antonin Artaud y sus amigos -incluido el patriarca del surrealismo, André Breton- que mostraron ruidosamente su desacuerdo con la realización de Dulac. Además, Artaud había querido interpretar al protagonista de la película, un pastor protestante impotente que persigue a una mujer ideal, personaje incorporado finalmente por Alexandre Allin.

En realidad, todo el arsenal de símbolos psicoanalíticos y de imágenes oníricas que caracterizaba a la película en cuestión, llevaba el germen de la caducidad, además resultaba tan impenetrable que la British Board of Film Censors la rechazó por ser "*tan críptica que apenas tiene sentido y, si lo tiene, es sin duda rechazable*". Triste destino, pues, el de esta película con vocación surrealista que no fue aceptada ni por los integrantes de este movimiento ni, por supuesto, por los burgueses. El caso es que poco después, en 1930, Dulac abandonó la dirección para dedicarse a realizar noticiarios cinematográficos para la Gaumont-Actualités.

De todas formas, no se puede negar la honradez que Dulac puso en su trabajo; pero dejemos que sea ella quien nos exprese su idea del cine: "*Mi verdad quizá no sea la vuestra. ¿Creéis que el cine debe ser un arte de narración o un arte de sensación? Simple cuestión, pero quizás grave. (...) Lejos de mí la idea de suprimir de las pantallas las bonitas y lacrimógenas historias que todos escribimos, porque nos las piden, para un público al que no conocemos y que parece que nos lo exige. (...) Sólo quiero preguntaros, cuando en nuestros films, uno de nosotros quiere, durante un corto pasaje, escapar de las fabulaciones teatrales que son contrarias al espíritu del cine e intentar emocionar por la única sensación, por la sensibilidad, por el movimiento de las cosas, apoyándolas, comprendiéndolas, luchando contra la intrusión literaria y dramática en su dominio artístico ¿quizás estamos en el camino de la verdad? (...) Se puede emocionar sin personajes, es decir, sin medios teatrales: ver la canción de los raíles y las ruedas. (...) El porvenir es del film que no podrá contarse. El cine puede contar una historia, pero es preciso no olvidar que la historia no es nada, la historia es una superficie. (...) El papel del cine es el de emocionarnos con sus movimientos y no por la idea de la acción que provocan esos movimientos*".

J. R. de A.

A PROPOS DE NICE

Jean Vigo, 1930

Ficha técnica

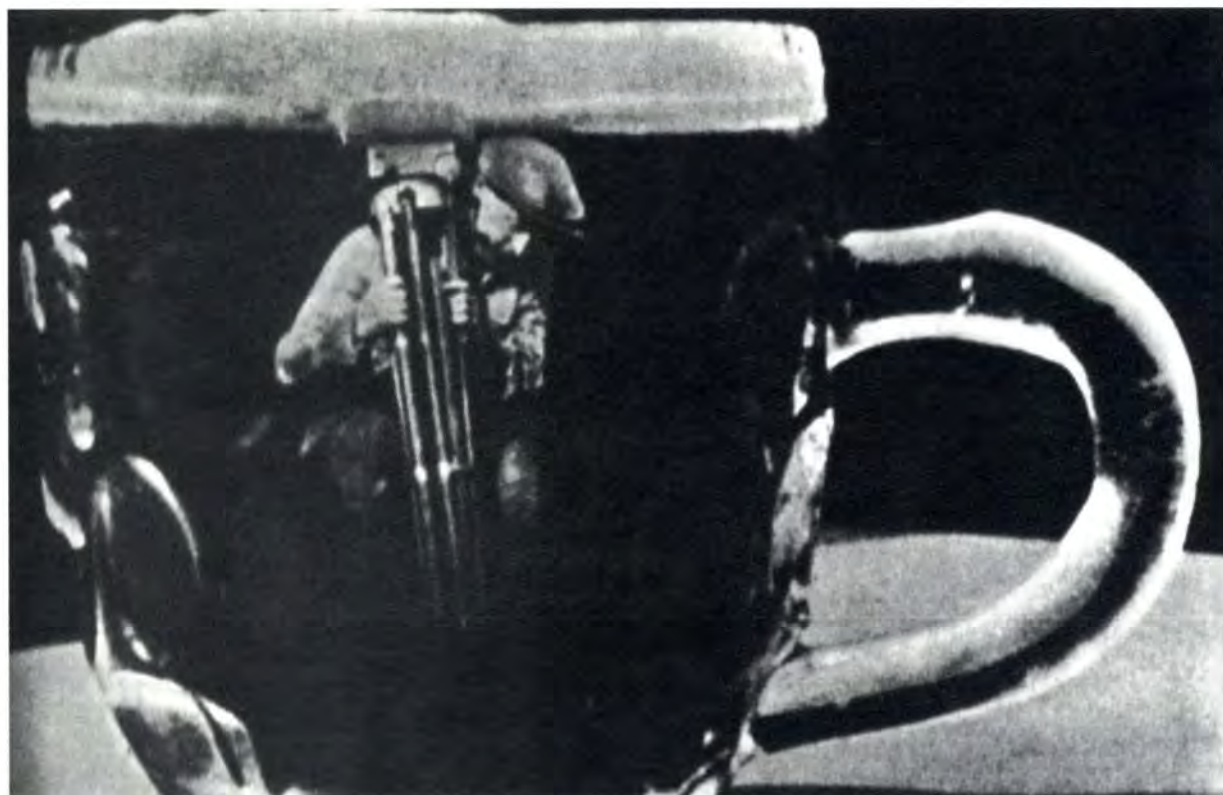
A propos de Nice, 1929. **Dirección, Producción, Argumento, Guión y Montaje:** Jean Vigo. **Ayudante de dirección y Fotografía:** Boris Kaufman. **Duración:** 42 minutos.

“Por su obra tan breve y hecha de cólera, amor, lirismo y verdad, es el Rimbaud del cine”

Georges Sadoul

Por muy típica y repetida que sea, la comparación con que se abre este pequeño comentario no deja de ser pertinente. Como el gran poeta de la segunda mitad del siglo XIX, Vigo es un caso insólito e inclasificable en la historia de la cultura europea; como él, nunca dejó de fustigar a una sociedad cuya agresividad recibió muy pronto (su padre fue estrangulado en prisión, donde se encontraba encerrado acusado de anarquista, cuando él era un niño); como él, cultivó un oscuro e inquietante lirismo, imposible de digerir por los representantes de los valores establecidos; como él, en fin, murió joven, con una obra breve y madura a la vez.

Su adscripción a cualquier movimiento, cultural o cinematográfico, global es más que dudosa. Mientras Barthélemy Amengual le considera “*el más auténtico cineasta surrealista*”, muchos son los que creen que el interés de Vigo por este movimiento, indudable, no es suficiente para encasillar su espíritu inclasificable. Para Román Gubern, Vigo “*tendió un puente decisivo entre los malabarismos vanguardistas del surrealismo y el realismo poético que dominará el cine francés de anteguerra*”. Sea como fuere, su obra, compuesta por el cortometraje **Taris** (1931), los medimetrajes **A propos de Nice** (1929) y **Zéro de conduite** (1933) y su único -y mutilado- largometraje **L'Atalante** (1934), es una de las más personales de la historia del cine.



A propos de Nice, un documental social a la manera de Vigo.

Con **A propos de Nice**, Vigo defiende lo que él llama el "punto de vista documental", según el cual "...el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor documento de este tipo de cine". Esta aparente objetividad era, sin embargo, matizada "por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor". De la dialéctica surgida de esta aparente contradicción, Vigo concluye que "dirigirse hacia el cine social, significaría simplemente decidirse a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión". Así, el "punto de vista documental" de Vigo se convierte en una de las reflexiones más ricas que en el cine se han hecho acerca de su relación con la realidad. Deudor del *Cine-ojo* de Dziga Vertov (cuyo hermano Boris Kaufman es el fotógrafo de toda su breve filmografía, así como ayudante de dirección en **A propos de Nice**) y contemporáneo de los inicios de la escuela documental inglesa, que encabezaran Grierson, Rotha y Flaherty, su influencia es decisiva para el *Cinéma-Verité* francés y el *Cinema Objetivo* que propugnará más tarde Zavattini.



A propos de Nice es la plasmación práctica de esas teorías. Retrato de una Niza donde conviven el lujo de casinos, grandes mansiones y magníficos hoteles, en los que dormita una buena parte de las más opulentas fortunas europeas, con los miserables suburbios, la irónica e irreverente mirada de Vigo espía con su cámara camuflada a sus habitantes durante la celebración de las fiestas de Carnaval. Con un montaje al estilo de las entonces recientes primeras obras de Eisenstein, Vigo agudiza las contradicciones de esta decadente ciudad, que no son sino las de la sociedad que representa, mientras su ya mencionado lirismo le sitúa radicalmente fuera de una postura panfletaria.

Para el crítico Paulino Viota (y relativizando por mi parte todo lo que de contundente puede tener una frase así), "Vigo es, ni que decir tiene, el más grande de los cineastas: el que, en una obra de menos de tres horas de duración, los resume a todos".

J. A.

"... Dirigirse hacia el cine social significaría simplemente decidirse a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión..." (Jean Vigo).

La Vanguardia Histórica Española



Retrato de Luis Buñuel, realizado por Salvador Dalí en 1924.

UN CHIEN ANDALOU

Luis Buñuel/Salvador Dalí,
1929

El origen de **Un perro andaluz** se encuentra en un libro de poemas y prosas que con el mismo título había escrito Luis Buñuel para 1927, y muchas de cuyas imágenes trasladó al cine. Buñuel se dedicó primeramente a la creación literaria y fue la honda impresión que le causó el filme de Fritz Lang **Las tres luces**, la que le llevó a dedicarse al cine.

Un perro andaluz es, por tanto, a muchos niveles una derivación de la obra literaria de Buñuel, en la que hay una gran influencia de Ramón Gómez de la Serna, que también se trasluce en la película, concebida como un encadenado de greguerías.

Inicialmente su título iba a ser **Es peligroso asomarse al interior**, invirtiendo el rótulo de las ventanillas de los trenes: "*Es peligroso asomarse al exterior*". También se había manejado **El marista en la ballesta**. El título definitivo fue considerado por Federico García Lorca como una alusión hacia su persona, cosa que, aunque desmentida por Buñuel, parece factible, dado que, pese al aprecio de Buñuel y Dalí por Lorca, ambos rechazaban su obra de corte folklorista, como el "*Romancero Gitano*". También se ha considerado que la escena de los burros podridos reflejaba el odio de Buñuel y Dalí por la obra "*Platero y yo*", de Juan Ramón Jiménez, a quien, por cierto, escribieron una carta en términos insultantes.

En cuanto a la paternidad de la película, hay que considerarla una realización de Buñuel (al parecer Dalí sólo apareció los dos últimos días de rodaje), sobre un guión de Buñuel y Dalí, escrito por ambos en las Navidades de 1928 en Figueras.

Algunos críticos han considerado que a Dalí le corresponde lo más caedizo y superficialmente vanguardista de la película, así el torso de mujer en el parque, el libro que deja ver "*La encajera*" de Vermeer, la alusión al "*Angelus*" de Millet en la escena final, etc., temas que aparecen repetidamente en su obra pictórica.

Según estos críticos, a Buñuel correspondían las imágenes más perturbadoras y hondas, como la del ojo seccionado o la mano mutilada, que retomará en otros filmes.

Otras imágenes son compartidas por ambos creadores, así los burros podridos, que constituyen obsesiones infantiles, o las hormigas que corretean por la mano del protagonista, tema recurrente en la obra de Dalí y objeto de interés para Buñuel, que había realizado estudios de entomología.

Ficha técnica

Un chien andalou, 1929. **Director:** Luis Buñuel. **Productor:** Luis Buñuel. **Guión:** Luis Buñuel, Salvador Dalí. **Fotografía:** Albert Duverger. **Decorados:** Pierre Schilzneck. **Música:** Fragmentos de Wagner, Beethoven y tangos, seleccionados por Luis Buñuel. **Montaje:** Luis Buñuel. **Duración:** 17 minutos. **Intérpretes:** Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.



Las obsesiones de Dalí también tomaron cuerpo en **Un perro andaluz**. Sobre estas líneas, el cuadro de Millet "*Angelus*", sobre el que Dalí propone su versión y que se traspasa a la escena final de la película.

La escena más famosa procede de Buñuel, como queda dicho, y es la primera del filme: el propio Buñuel (en la única aparición que hace en una película suya) secciona con una navaja de afeitar el ojo de una mujer mientras la luna es atravesada por una nube.

Para satisfacer más de una curiosidad hay que decir que la escena se realizó en realidad utilizando el ojo depilado y maquillado de una vaca. La explicación de semejante comienzo la dio Buñuel: *"para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático casi en el mismo comienzo del filme: por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz"*.

Como ha dicho Juan Luis Buñuel del cine de su padre, éste es la suma del dominio total de la técnica filmica y un mundo interior personalísimo e intransferible, que en el caso de **Un perro andaluz** se vio enriquecido por el no menos personal mundo del genial Dalí.

La importancia y novedad de esta película radica en que destruye, de forma concienzuda y premeditada, la narrativa cinematográfica habitual: la ruptura en el tiempo queda acusada por una serie de rótulos heterogéneos, la ruptura del espacio es provocada por la falta de *raccord* o concordancia entre las escenas.

Todo esto lo realiza Buñuel desde un perfecto conocimiento del lenguaje del cine: había sido ayudante de dirección de Jean Epstein y admiraba las películas de Buster Keaton, cuyas técnicas de montaje le interesaban grandemente. Buñuel consideraba el montaje como "la llave de oro del cine": la enorme vitalidad de las desconcertantes y poéticas imágenes de **Un perro andaluz** se explican en gran parte por el montaje. La rápida sucesión de las secuencias logra justamente el efecto de un sueño anclado en el mundo de los objetos en el que una imagen lleva a la siguiente. Algunos artistas plásticos de vanguardia se acercaron al cine interesados por las posibilidades del movimiento pero utilizando el lenguaje pictórico, así Duchamp: *"El cine me divirtió, primordialmente, por su aspecto óptico. En vez de fabricar una máquina que gira, como había hecho en Nueva York, me dije: ¿por qué no rodar una película? Sería mucho más fácil. La cosa no me interesó por hacer cine como tal, se trataba de un modo más práctico para llegar a mis resultados ópticos. A las personas que me dicen: 'usted hizo cine', les respondo: no, no he hecho cine, se trataba de una forma más cómoda de llegar a lo que quería"*.

Dalí, sin embargo, sigue un proceso inverso: en diversos artículos había estudiado las posibilidades del montaje tal y como lo utilizaría Buñuel en **Un perro andaluz** y, a partir del conocimiento del lenguaje cinematográfico, intentó plasmar en el lienzo ese proceso de transformación que en el cine se logra mediante el montaje o el fundido encadenado.

La película se estrenó junto a **Les Mystères du Château de Dé** de Man Ray, el 6 de junio de 1929 en el "Studio des Ursulines" y, aunque la versión original era muda, en el estreno sonaron tangos y fragmentos de "Tristán e Isolda" de Wagner. Buñuel, que se encontraba sonorizando la película tras la pantalla, tuvo que vaciar sus bolsillos de las piedras con las que, previsora, se los había llenado, y salir a recibir los aplausos: André Breton y el grupo de surrealistas quedaron entusiasmados y acogieron al director en el seno del movimiento. El filme permaneció nueve meses en cartelera; ante este éxito sospechoso el grupo surrealista pidió explicaciones a Buñuel por la acogida de su película entre los burgueses. El aragonés declaró: *"Un film de éxito: eso es lo que piensa la mayoría de las personas que lo han visto. Pero, ¿qué puedo hacer yo contra los entusiastas de cualquier novedad, incluso si esa novedad ultraja sus más profundas convicciones, contra una prensa vendida e insincera, contra la masa imbécil que ha encontrado bello y poético lo que, en el fondo, no es otra cosa que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen?"*.

J. R. de A.



"... lo que, en el fondo, no es otra cosa que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen..."

L'AGE D'OR

Luis Buñuel, 1930

Ficha técnica

L'âge d'or, 1930. **Director:** Luis Buñuel. **Productor:** Vizconde de Noailles. **Guión:** Luis Buñuel y Salvador Dalí. **Fotografía:** Albert Duverger. **Decorados:** Pierre Schilzneck. **Música:** Georges Van Parys y fragmentos de Mendelsshon, Mozart, Beethoven, Debussy y Wagner. **Montaje:** Luis Buñuel. **Ayudantes de Dirección:** Jacques Bernard Brunius y Claude Heymann. **Sonido:** Peter-Paul Brauer. **Duración:** 63 minutos. **Intérpretes:** Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Lamberdesque, Pierre Prévert, Pancho Cossio, Pedro Flores, Juan Castañé, Joaquín Roa, Max Ernst, Lionel Salem, Germaine Noizer, Ibáñez, Duchange, José Llorens Artigas, Juan Esplandiú, Manuel Angel Ortiz, Paul Eluard.

Tras el estreno y al sexto día de proyección a sala llena, jóvenes ultraderechistas asaltaban el local donde se exhibía **La edad de oro**, destrozando las butacas y la pantalla -incluida una exposición de pintura surrealista (Ernst, Dalí, Tanguy) que se había habilitado en el vestíbulo- y apaleando a los propios espectadores. Simultáneamente, la prensa derechista organizaba una fuerte campaña contra la película y, una semana después, era prohibida por el prefecto de policía de París. Prohibición que se mantuvo en todos los países, durante cincuenta años... (1).

Si ya en su primer film (**Un perro andaluz**, 1928), Buñuel nos planteaba el dramático conflicto generado por el choque entre la realidad y el deseo debido a las propias represiones individuales, ahora serán las represiones de la propia sociedad las que frustrarán la culminación del deseo.

Efectivamente, si cualquier orden de "lo social" -o cultural- se constituye y afianza por exclusión de otras posibilidades, deviniendo así en el "*Orden*", en el caso de la civilización occidental y cristiana, esta "construcción" viene marcada en sus mismos fundamentos genealógicos, por la más absoluta represión de "lo natural" (instintos, deseos...). Así nos lo mostrará Buñuel en las escenas del desembarco (militares, eclesiásticos, burgueses, políticos) donde, para poder fundar la Roma Imperial, separan a patadas ("*como a perros*") a una pareja de tan fogosos como espontáneos amantes. A partir de ahora, todo el lodazal, toda esa mierda (secuencia -inmediata a la represión tras el desembarco- de Lya Lys en el retrete encadenada a una erupción magmática que lo inunda todo...) sobre la que se asienta "*nuestro orden*", impedirá la consumación del "*amour fou*" de nuestros protagonistas.

Ese deseo, esta mutua pasión constituyente de "*lo natural humano*", se manifestará irrefrenable, incluso en la distancia de la separación: antológicamente bella es la secuencia en que Lya Lys -tras echar de su alcoba a la vaca que plácidamente reposaba en su cama (2)-, se contempla en el espejo de su tocador, donde vemos un cielo con nubes (¿Magritte?) y el aire que sale de él, alborotando sus cabellos, mientras que la voluptuosidad de su rostro -y el dedo vendado-, no dejan lugar a dudas sobre el carácter onanista del momento...

Buñuel fundirá esta secuencia con la de la interminable marcha del protagonista detenido, mediante un triple encabalgamiento fónico: el cencerro de la vaca desalojada de la alcoba que no ha cesado de sonar, el del propio viento saliendo del espejo y el de un perro ladrando amenazadoramente a nuestro protagonista. Así, mediante esta primera y genial utilización del sonoro (3), Buñuel, es decir, la pasión -metaforizada- de los amantes, anulará las convencionales barreras de tiempo y espacio.

Tras la puesta en libertad del protagonista (mediante *flash-back* se nos informa de su condición de representante de una institución de beneficencia, según diploma otorgado por el propio Ministro del Interior), el siguiente encuentro de la pareja de amantes, tendrá lugar en la fiesta que dan en su finca los Marqueses de X, padres de la protagonista y a la que asistirán -entre otros- los "mallorquines" fundadores de la Roma Imperial.



Dos escenas de *L'âge d'or*.





El componente sexual y fetichista fue muy fuerte en **La edad de oro**, sobre todo en el personaje interpretado por Lya Lys.

NOTAS

(1) En 1935, la proyección de este film, que debía ayudar a sufragar la exposición surrealista de Tenerife -organizada con motivo de la visita de Breton y Péret a la isla- fue prohibida por el -a la sazón- gobernador de las islas Canarias, general Franco.

(2) Esta escena, rompiendo toda lógica, junto a otras sabiamente intercaladas a lo largo del film (divertido discurso fundacional de la Roma Imperial, el rótulo "A veces en domingo..." y a continuación se nos muestra la voladura de varios edificios, o el que anuncia "aspectos diversos y pintorescos de la ciudad" -única escena de la película debida a Salvador Dalí-, las moscas en el impasible rostro del Marqués de X durante la recepción de los invitados a su fiesta), manifiestan ese "espíritu surrealista" de búsqueda de lo insólito a través de la descontextualización -a modo de collage- de los objetos y/o de las propias situaciones, al mismo tiempo que denuncian la pura convención que éstos significan.

(3) **La edad de oro** es el primer film sonoro rodado por Buñuel y el segundo en la historia del cine francés. Otra magistral secuencia por la utilización dramática del sonido -aspecto éste que es constante a lo largo del film- es aquella en que nuestro protagonista es testigo de la pasión de su amante por el viejo director de orquesta, y comienzan *in crescendo* a oírse los famosos tambores de Calanda y que ya no le abandonarán durante toda la escena de celos siguiente. Esta utilización de los tambores de Calanda en momentos de fuerte conmoción interna y/o crisis de un personaje, será retomada por Buñuel en posteriores realizaciones.

(4) Si el comienzo del film corresponde a un documental sobre los escorpiones, y allí se nos informa de las cinco articulaciones de que se compone su peligrosa cola, siendo la sexta aquella que contiene el veneno, en la misma serialidad se estructura el film (cinco episodios), correspondiendo el epílogo -parejamente al escorpión- aquél que encierra mayor veneno (= subversión moral).

Aquí Buñuel fustigará apabulladoramente a la hipócrita moral burguesa: frente a la indiferencia general de los asistentes ante la criada que sale de la cocina envuelta en llamas, o la carreta con campesinos que -bebiendo vino- atraviesa el salón principal, o el disparo -hecho por el propio padre- que acaba con la vida del hijo del guardabosques de los marqueses, Buñuel contrapone irónicamente la profunda indignación que supone entre los invitados el abofeteamiento de la marquesa anfitriona por parte de nuestro protagonista, al derramarle aquélla el contenido de una copa, precisamente en los pantalones... Aquél es expulsado y -mediante señas- cita a su amante en el jardín; mientras, la orquesta que ameniza la velada, dirigida por un anciano director e integrada -entre otros- por elementos eclesiásticos (símbolo de la represión moral), se dispone a interpretar a Wagner.

Será en la intensamente erótica secuencia del jardín donde Buñuel hará el equiparamiento -tan caro al surrealismo- de la indisolubilidad de Eros y Tánatos (mordisqueos mutuos e intensos que finalizan en el "gag trágico" -al decir de Cocteau- de la mano del protagonista convertida en muñón) o fetichismo (voluptuosa succión por parte de Lya Lys del dedo del pie de una estatua en evidente metáfora...) como productos de los conflictos edípicos, representados por el padre/director de orquesta (ardientes besos entre el anciano y la joven), introyectados moralmente en nuestro interior (Ministro del "Interior" que, con su inoportuna llamada obstaculiza los escarceos eróticos de la pareja bajo la forma del super-yo freudiano).

A resaltar al final de esta misma secuencia (plano sobrepresionado del prematuro envejecimiento de la protagonista), el empleo por Buñuel -y por primera vez en la historia del cine- de la voz en *off* como monólogo interior.

El último episodio del film (4) dará comienzo con un logrado *raccord*, en el que Buñuel funde las plumas arrojadas por el celoso amante con la nieve del epílogo. Este, tomado de la obra del Marqués de Sade "Los 120 días de Sodoma" (Buñuel -según confesión propia- sentía verdadera admiración por Sade), significará una especie de suprema blasfemia a la moral burguesa de la época, al proponer -mediante la metáfora del castillo-encierro donde se cultiva lo irracional/sádico- una nueva moral (figura del Duque de Blangis como nuevo Mesías, que hiciera tabla rasa de "lo cultural" y liberase esos instintos naturales del hombre, como fundamento indispensable de su propia felicidad).

X. P.

LAS HURDES (TIERRA SIN PAN)

Luis Buñuel, 1932

Ficha técnica

Las Hurdes (Tierra sin pan), 1932. **Director:** Luis Buñuel. **Productor:** Ramón Acín. **Guión:** Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín. **Fotografía:** Eli Lotar. **Música:** Fragmentos de la Sinfonía N° 4 de Brahms. **Montaje:** Luis Buñuel. **Ayudantes de Dirección:** Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura. **Sonido:** Charles Goldblatt y Pierre Braunberger. **Duración:** 27 minutos. **Narrador:** Abel Jacquin.

“Aquellas montañas desheredadas me conquistaron enseñada. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su “tierra sin pan”. Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que servía de moneda de cambio”.

Luis Buñuel. “Mi último suspiro”

Ciertas desavenencias con el influyente movimiento surrealista parisino y la esperanzadora proclamación -unos meses antes- de la IIª República Española, decidieron en 1932 a Luis Buñuel a fijar su residencia en Madrid. Allí tuvo ocasión de leer el completísimo estudio realizado por Legendre (a la sazón, director del Instituto Francés de Madrid) sobre la comarca de Las Hurdes. Fuertemente impresionado por la lectura, Buñuel comienza a pensar en la posibilidad de hacer un documental sobre la región. Será el azar el que -tal y como relata el propio Buñuel- permitirá objetivar esa facticidad: “Hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre Las Hurdes con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de pronto:

— Mira; si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película.

A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra.

Ramón Acín, anarquista convencido, daba clases nocturnas de dibujo a los obreros. En 1936, cuando estalló la guerra, un grupo armado de extrema derecha fue a buscarlo a su casa en Huesca. El consiguió escapar con gran habilidad. Los fascistas se llevaron entonces a su mujer y dijeron que la fusilarían si Acín no se presentaba. El se presentó al día siguiente. Los fusilaron a los dos”.

A bordo de un viejo coche (“que yo mismo reparaba”) y con un reducido equipo (Sánchez Ventura, Pierre Unik y el fotógrafo Eli Lotar), Buñuel filmará durante un mes dieciséis bobinas para, en un posterior y artesanal montaje propio, dejar reducida la película a tres rollos: “Después del rodaje, sin dinero, tuve que hacer el montaje yo mismo, en Madrid, encima de una mesa de cocina. Como no tenía moviola, miraba las imágenes con lupa y las pegaba como podía. Seguramente, descarté imágenes interesantes por no verlas bien”.

Un año después del rodaje, tiene lugar la primera proyección pública de **Las Hurdes** en el cine Palacio de la Prensa de Madrid. Inmediatamente -como en el caso de **L'âge d'or**- es prohibida por el gobierno republicano y -cuatro años más tarde- a raíz de la presentación en París de la definitiva versión sonorizada, es también prohibida “por denigrar a España” su exhibición en Europa.

Aunque pueda parecer paradójico, esta tercera película del realizador aragonés significa una continuación del discurso (moral) iniciado con **Un chien andalou** y proseguido en **L'âge d'or**. Si en aquellos films la “agresión al espectador” era un componente estructural (planificado), ahora esa “agresión” surge del contraste de la propia realidad filmada.

Contraste entre la dureza de lo mostrado por los encuadres y la voz en *off* que -asépticamente- no cesa de informarnos sobre lo que estamos viendo; contraste entre el magistral -e innovador- empleo de la música en la banda sonora (Cuarta Sinfonía de Brahms) y las imágenes del horror y el dolor humano; contraste en fin que, como muy bien señala el crítico Ado Kyrrou, podríamos sintetizar en la frase “sí, pero...”, que basamenta la arquitectura dramática del film: “*Buñuel presenta para empezar una escena que es insostenible, a continuación lanza una esperanza, y termina destruyendo esa esperanza. Por ejemplo: el pan es desconocido, pero el maestro da de vez en cuando un mendrugo a los niños, pero los padres, que tienen miedo de lo que no conocen, tiran esos mendrugos. O también: los campesinos son mordidos a menudo por las víboras, y la mordedura no es mortal en sí misma, pero los campesinos la convierten en mortal al intentar curarse con hierbas que infectan la herida. Cada secuencia está basada en esas tres proposiciones y de esa forma la progresión hacia lo horrible alcanza límites que no pueden conducir más que a la revuelta*”.

Así, mediante esta *forma* dramática, y sin dejar salida al espectador por la sublimación de la piedad o la catarsis de la compasión, Buñuel enuncia su propuesta que -como ya anteriormente señalábamos- es una denuncia radicalmente moral: es en el orden humano, en su profunda injusticia, donde radican las causas últimas (o primeras) de tanta miseria y enfermedad.

Efectivamente, esa aterradora lógica del pauperismo que Buñuel, cual entomólogo de la vida humana, disecciona, deja de tener unas causas sobrenaturales y/o fatales, para desvelar su verdadero fundamento en unos valores abstractos y universalizantes que sirven de coartada frente a la pobreza y degradación de la realidad concreta (“*Respetar el bien ajeno*”, leemos en la pizarra, o “*la única cosa lujosa que hemos encontrado en Las Hurdes son las iglesias*”, nos dirá el narrador).

Al mismo tiempo, y por esa misma voluntad diseccionadora, Buñuel huirá deliberadamente de realizar un mero documental pictorialista al uso (Grierson) o una poesía del horror, tan cara a ciertos surrealistas. Así, secuencias como la de la transmisión del paludismo por el mosquito *Anopheles*, encuentran su sentido en el contexto filmico porque -como dice el crítico André Bazin- “*el surrealismo de Buñuel no es más que la preocupación por alcanzar el fondo de la realidad*”.

Realidad que, mediante la valorización constante de lo insólito en un prodigio de unidad creativa (imagen, comentario y música), puede llegar a ser -como ya señalara Breton- tan surrealista como la imaginación más desbordada...

X. P.



SEXTO SENTIDO

Nemesio M. Sobrevila, 1929

Nemesio M. Sobrevila es una de las figuras más singulares de la historia del cine español. Arquitecto y vitralista, irrumpió en el desconcertado panorama del cine mudo madrileño con el rodaje en el verano de 1927 de un ambicioso proyecto, **Al Hollywood madrileño**, que parecía satirizar la progresiva colonización del gusto cinematográfico entonces imperante por los cinemas foráneos en general y por el yanky en particular, al tiempo que ponía en solfa la picaresca con que solía abordarse la producción cinematográfica madrileña. Acabada la película, y tras un pase de prueba a finales de ese mismo año, Sobrevila introdujo algunos cambios en el film e intentó estrenarlo, pero como pasaran los meses sin conseguirlo (pese a que se anunciara su presentación para la temporada 1928-1929), a finales de noviembre de 1928 remontó nuevamente su film, añadió escenas suplementarias, y con el remozado título **Lo más español**, volvió a ofrecer otra proyección de prueba a críticos y profesionales a comienzos de diciembre de 1928. Ni aún así logró estrenarlo, y tales avatares hipotecarían severamente el siguiente proyecto de Sobrevila, impulsando más tarde la realización de su notable **Sexto sentido**.

En efecto, a comienzos de abril de 1928 Sobrevila anuncia el inmediato rodaje de un proyecto basado en la vida y obra de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, los problemas financieros que se generan al no poder estrenar su primera película, unidos a los gastos suplementarios que arrastran las modificaciones sucesivas que aquélla necesita, traen como consecuencia que la filmación del **San Ignacio** sufra prolongadas y fatales demoras. En noviembre de 1928 Sobrevila parece mostrarse más optimista, e incluso anuncia el nombre de su protagonista: el escritor Carranque de Ríos. Sin embargo, nuevas interrupciones del proyecto obligan, semanas más tarde, a sustituir tan poco "comercial" protagonista y a iniciar la búsqueda de una figura más popular. Pero **Al Hollywood madrileño** -ahora **Lo más español**- sigue sin estrenarse y sus problemas de amortización (¡no hablemos ya de beneficio empresarial!) no hacen más que agudizarse. En marzo de 1929 la película no se ha comenzado aún a filmar, y todavía a finales de abril se tiene la esperanza de poder rodarla en el próximo verano. Todo inútil. En mayo de 1929 Sobrevila ya ha abandonado su proyecto y con sus exiguas disponibilidades financieras comienza a llevar a cabo su segunda película: **Sexto sentido**. Película que no es otra cosa que un barato medimetraje puesto en pie con la ayuda económica y profesional del "*Clan Ardaín*" (Eusebio Fernández Ardaín, Enrique Durán, Antoñita Fernández, Armando Pou...), participación que a veces proporciona al film la fisonomía de una "*home movie*".

No obstante, **Sexto sentido** resulta ser una de las experiencias más fascinantes y atípicas del cine español. Rescatando algunos elementos presentes en **Lo más español** (burla del casticismo cultural entendido como tópico, puesta en cuestión de la picaresca cinematográfica madrileña -aquella que se llamaba "*caimanía*"-), la película de Sobrevila, aún con las limitaciones derivadas de su exíguo metraje, suscita un debate, utilizando medios estrictamente filmicos, sobre la función del cinema; reivindica por pasiva la intervención del cineasta como edificador de un sentido que debe ser minuciosamente controlado por el realizador; utilizando tan sabia como astutamente la puerta trasera del costumbrismo, toma posiciones -desde un por entonces moderno liberalismo- en cuestiones ideológicas que atañen a la moral y a la vida cotidiana (no se olvide que la película se rueda en un momento en que la acosada dictadura profascista de Primo de Rivera se muestra singularmente agresiva); propone un jugueteón y aséptico catálogo, utilizando para ello más del 10% del metraje total del film, de procedimientos y retóricas vanguardistas que van desde el cine abstracto al cine puro, pasando por las sinfonías visuales urbanas, mofándose de pasada de las actitudes papanatas sobre el particular; y se inserta, finalmente, en una práctica filmica totalmente vinculada a los modos de representación de la primera vanguardia histórica europea, vinculación rastreable en su trabajo compositivo en el plano o en sus inusuales encuadres.

Como era de esperar, este apasionante ensayo tampoco llegó a estrenarse, siguiendo el mismo y desolador camino de **Al Hollywood madrileño-Lo más español**. Pero ello no fue consecuencia necesaria de su talento moderadamente vanguardista. Lo habitual por aquellos tiempos era que el cine español se estrenara con dos o tres años de retraso, o incluso jamás. Si a todo ello añadimos que la crisis que supuso la llegada del cinema sonoro ya se hacía sentir con particular agudeza en el verano de 1929, entenderemos cómo Sobrevila ha podido llegar hasta nosotros como un bendito cineasta maldito.

J. P. P.



Dibujo de Rafael Alberti.

EL ORADOR BLUFF

Ernesto Giménez Caballero, 1929

Este breve film de cuatro minutos resulta, todavía hoy, de problemática identificación. Conservado en NO-DO desde que hace muchos años lo depositara, en unión de sus propias películas, Ernesto Giménez Caballero, esta obra es de dudosa paternidad, incierta dotación y enigmático titulado. Considerando, sin embargo, las estrechas relaciones profesionales y amistosas que mantenían entre sí Giménez Caballero, Ricardo Urgoiti y Ramón Gómez de la Serna; teniendo en cuenta que Urgoiti, ante el reto del cine sonoro, estaba tanteando la posibilidad de patentar un procedimiento autóctono de cine sonoro, que se llamaría finalmente "Fil-mófono" y que fue utilizado en un par de películas; y atendiendo a la naturaleza del film, tal y como hoy lo conocemos, y a las características de su reproducción sonora..., me inclino a pensar que se trata, tan sólo, de una prueba de imagen/sonido del nuevo procedimiento, para el que Ramón, junto a Giménez Caballero, organizaría esta actuación vagamente dadaísta y prefiguradora de las acciones surrealistas, de la misma manera que más tarde introduciría y protagonizaría similar actuación en la primera película de Giménez Caballero: **Esencia de verbena** (1930). En todo caso, "La Gaceta Literaria" se hizo eco de la proyección en el Cine-Club Español, que la revista patrocinaba, de un film en el que se ensayaba el procedimiento sonoro de Urgoiti. Y en la relación de obras proyectadas, en el apartado "vanguardia", consta un film titulado **El orador Bluff**, no identificable con películas de vanguardia europeas o americanas, que es el título que atribuyo a esta fantasía ramoniana.

J. P. P.



"Zapatos primaverales", dibujo de Salvador Dalí.

EMBRUJO

Carlos Serrano de Osma, 1947

Serrano de Osma comenzó a relacionarse con el cine, en los años republicanos, oficiando de combativo crítico y ensayista perspicaz. Tras participar en diversos rodajes durante la guerra civil, en los años 40 realiza cortometrajes, escribe numerosos artículos y ensayos, e intenta poner en pie, con algunos amigos, lo que más tarde será la futura Escuela Oficial de Cine, al tiempo que contribuye a fundar la radical publicación "Cine Experimental". En 1946, junto a otros tres profesionales del cine español (un técnico de sonido y dos jefes de producción), crea una productora con la que inicia sus actividades como realizador de unos largometrajes llamativamente rupturistas en el contexto del cine español (y europeo) de la época, y que enfrentaron su obra con la Administración y con la acomodaticia crítica oficialista. Cineasta refractario sin contemplaciones al cinema dominante del momento, ejemplo de disidencia cultural en el interior del cinema franquista, Serrano de Osma no renunció a abordar temas asequibles desde un tratamiento experimental y vanguardista que bebía en diversas fuentes del cine europeo de preguerra, pero que se ajustaba con precisión al diálogo que con sus magníficas y conmovedoras películas pretendía mantener con unos espectadores -y espectadoras- presumiblemente maduros. **Embrujo**, su segundo film, obra gobernada por un sorprendente y heterodoxo surrealismo neoexpresionista, había logrado llegar, al decir de su realizador, "por las brillantes rutas del folklore hasta las tinieblas del subconsciente". Pero también llegó, a despecho de los deseos de su autor, a un tardío encuentro con su público a consecuencia de un retrasado estreno, con la película manipulada y mutilada por su productora; y a granjearse la enemistad de su fogosa protagonista, Lola Flores, que, sagaz, tildó a Serrano de Osma de "majareta".

J. P. P.



"El lenguaje de las manos", dibujo de José Caballero (1934).

LA CORONA NEGRA

Luis Saslawsky, 1950

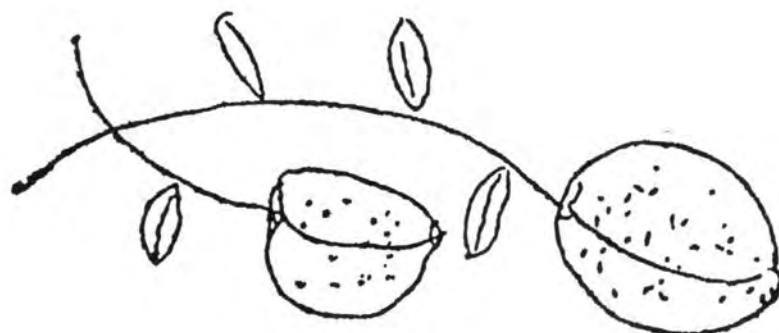
La empresa productora Suevia Films, del gallego afincado en Madrid Cesáreo González, se propuso en los años 50 una ambiciosa política de penetración en los mercados mundiales, con aceptables resultados en Europa y excelentes en la América de habla castellana. Esta política, que se desarrolló apoyada en la coproducción, conoció uno de sus más notorios jalones en la inaugural realización (financieramente en solitario; diríase solvente carta cultural de presentación internacional)

de **La corona negra**, inesperada reunión de elementos cosmopolitas de cierta envergadura, desde el argumentista francés Jean Cocteau hasta el entonces prestigioso realizador argentino, conocido también como traductor y ensayista, Luis Saslawski; y desde actores italianos ya renombrados (Rossano Brazzi y Vittorio Gasmann) hasta populares actrices mexicanas (María Félix), sin olvidar las sustanciales aportaciones indígenas de Miguel Mihura como dialoguista o Enrique Alarcón como decorador. De **La corona negra** dijo el siempre acertado Emilio Sanz de Soto: "La mujer que va recuperando la memoria al tiempo que recupera su destino, entremezclando lo real con lo imaginario, y con la imagen de la muerte omnipresente en toda la película, es material puramente coctoniano".



"Las enfermedades de la burguesía"
(José Caballero,
1936-37)

J. P. P.



El Surrealismo Americano



"Las máscaras se posan sobre nosotros", fotografía del artista americano Clarence John Laughlin.

MESHES IN THE AFTERNOON

Maya Deren, 1943

Tanto la constitución y desarrollo de su industria cinematográfica como sus circunstancias sociales no hacían muy viable la aparición de movimientos de vanguardia en USA. No por ello, sin embargo, dejaron de existir, aunque no tuvieran ni la extensión ni la originalidad que consiguieron sus homólogos europeos. El movimiento quedó reducido a las tardías experiencias neo-expresionistas, surtidas de vagos aromas surrealistas, de Robert Florey, materializadas en colaboración con el pintor yugoslavo Slavo Vorkapich (**The Life and Death of 9341, an Hollywood Extra**, 1928; **Loves of Zero**, 1929); al declarado y heterodoxo surrealismo de James Sibley Watson y Melville Weber en **The Fall of the House of the Usher** (1928); o a los sugestivos intentos de "cine puro" de Ralph Steiner (**H₂O**, 1929; **Mechanical Principles**, 1930; **Surf and Seaweed**, 1930). El resto son ya documentales sonoros encuadrables dentro de las corrientes del realismo social en las que desembocó el poema impresionista urbano, que había sido temprana y ocasionalmente cultivado por una de las más caracterizadas firmas del futuro documentalismo social y de combate de los años 30, el fundador de la escuela de Nueva York: Paul Strand (**Manhattan**, 1924).

Pese a ello, los primeros años cuarenta ven nacer una variante norteamericana del cinema surrealista. Bien fuera por la regular presencia de surrealistas en los USA a partir de los años treinta, bien por la progresiva llegada a Norteamérica de surrealistas fugitivos de la barbarie nazifascista, bien por el conocimiento que en ciertos círculos culturalmente bien informados se tenía de la obra de Buñuel o Cocteau, bien por la vitalidad cultural que mostraban esos círculos a comienzos de la década de los cuarenta, lo cierto es que aparece un heterodoxo surrealismo producido al margen de la industria y cuya figura pionera es la periodista de origen ruso Maya Deren, quien, hija de un psiquiatra y aficionada a la poesía, la danza y los rituales *vudús* y esotéricos, debuta, en compañía de su marido, el checo Alexander Hammid, con una fascinante película tan canónicamente surrealista, aunque en otro registro, como la obra de Buñuel. Se trata de **Meshes in the Afternoon** (1943), obra maestra por mucho que los celosos inquisidores de la inestipulada ortodoxia surrealista nunca la hayan tenido en gran estima.

J. P. P.



"Minotauro"-o "El Dictador", fotografía de Erwin Blumenfeld, artista de origen alemán pero que desarrolló su trabajo en los Estados Unidos.

DREAMS THAT MONEY CAN BUY

Hans Richter, 1947

De entre todas las figuras que suelen asociarse a la "vanguardia cinematográfica", quizá sea la de Richter (Berlín, 1888-Locarno, 1976) la más sugestiva de todas ellas. Pintor abstracto en sus comienzos, dadaísta berlinés acto seguido y futuro e impenitente merodeador (que no depredador) del núcleo surrealista, Richter practicó el film abstracto, la película dadaísta, la experimentación técnica en el seno de la UFA, el poema urbano, el film parasurrealista, el cine publicitario (uno de sus pioneros y el más calificado de sus tempranos cultivadores), el documental social..., y todo ello siguiendo un periplo que le llevaría de Alemania a Francia, de Francia a Alemania, de Alemania a Suiza, y de allí, huyendo de las dentelladas germano-hitlerianas, a Nueva York, cuyo "Film Institute of City College" dirige ya en 1941!

Desde Nueva York, Richter sigue planteándose hacer cine. Con Fernand Léger intenta rodar una película sobre los escaparates de una calle neoyorkina sede de agencias matrimoniales. También pugna por poner en pie un film erótico a partir del mito del unicornio. También se frustra otro proyecto con Max Ernst y Marcel Duchamp. Una nueva tentativa, saldada asimismo con el fracaso, describía la historia de un maniquí receptivo a besos y caricias que, sensible a tanta reanimación oscular, acaba por derretirse...

Pese a tanto contratiempo, Richter consiguió levantar, a ratos libres, uno de sus proyectos: un film cuyos episodios deberían realizar sus amigos Ernst, Duchamp, Léger, Man Ray y Alexander Calder, pero que, a la postre, dirigiría él mismo en solitario a partir de los guiones que aquellos proporcionaron. La fascinante experiencia contó con la participación de músicos tan significativamente vanguardistas como Edgar Vares, John Cage, Darius Milhaud

o Paul Bowles; fue posible gracias a la millonaria coleccionista (de arte moderno) Peggy Guggenheim; se rodó entre 1944 y 1947; y se tituló **Dreams That Money Can Buy**, película que la historiografía catalográfica registra simultáneamente como "primer largometraje experimental norteamericano" o "primer film de vanguardia en colores". El pausado camino que le había conducido a **Dreams...** debióle parecer a Richter el único practicable para materializar sus proyectos, de modo y manera que seis

años más tarde conseguía rematar otro largometraje por episodios: **Dadascope**, con trabajos de Duchamp, Ernst, Ives Tanguy, Jean Arp, Jean Cocteau y Nicolas Calás.

Y en cuanto a los sueños inalcanzables sólo con "pasta", digamos que Ernst fantasea sobre el deseo contrariado; que Richter desarrolla una reflexión psicoanalítica sobre la fugaz identidad del sujeto; que Man Ray cavila, con maneras de noticiario, sobre la relación que se establece entre el cinema y su espectador; que Duchamp retorna socarrón, veinte años más tarde - que no son nada, según

aseguraba un tanguista- a su **Anémic Cinéma**, con la impávida y desahogada adición complementaria de una versión animada de **Nu descendant une escalier**, pintura de 1919; mientras que Calder se limita, prudente, a ilustrarse a sí mismo; y Léger renace como cubista filmico, utilizando los contornos de numerosos maniqués entre los que se ahoga, como en un curvilíneo laberinto, el propio pintor.

J. P. P.



Max Ernst, Julien Lévy y Jo Maiseu en una escena de la película.