

II

# SEMEJANZAS, AFINIDADES, CORRESPONDENCIAS RELACIONES DEL CINE CON LAS ARTES VISUALES Y LA MÚSICA

Jorge Oter  
Imanol Zumalde  
Santos Zunzunegui  
(eds.)

EL COLOQUIO  
DE LAS MUSAS.  
Sobre el cine y  
las demás artes

emmar la zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



SEMEJANZAS,  
AFINIDADES,  
CORRESPONDENCIAS

Relaciones del cine  
con las artes visuales  
y la música



# SEMEJANZAS, AFINIDADES, CORRESPONDENCIAS

Relaciones del cine  
con las artes visuales  
y la música

Jorge Oter  
Imanol Zumalde  
Santos Zunzunegui (eds.)

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

## CIP. Biblioteca Universitaria

**Semejanzas**, afinidades, correspondencias [Recurso electrónico]: relaciones del cine con las artes visuales y la música / Jorge Oter, Imanol Zumalde, Santos Zunzunegui (eds.); Josep M. Català ...[et al.] (autores). – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2020]. – 1 recurso en línea: PDF (172 p.)

Incluye referencias bibliográficas.

Modo de acceso: World Wide Web.

ISBN. 978-84-1319-292-5.

1. Arte y cine. 2. Cine y música. I. Oter González, Jorge, ed. II. Zumalde, Imanol, ed. III. Zunzunegui, Santos, ed. IV. Català Doménech, Josep M., coaut.

(0.034)791.43:7

(0.034)791.43:78

Los cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) *Cine y música: un recorrido por la presencia de la música en el cine* e *Y si pintáramos con luz: cine, pintura, fotografía* tuvieron lugar del 15 al 17 de junio de 2016 y del 21 al 23 de junio de 2017, respectivamente, en Bizkaia Aretoa (Bilbao).

Dirección: Jorge Oter (MAC). Participantes 2016: Celeste Araújo, José Julián Bakedano, Aránzazu Calleja, Santiago Martín Bermúdez, Daniel V. Villamediana; 2017: Josep M. Català, Cloe Masotta, Natalia Ruiz, Begoña Vicario, Francesco Zucconi; 2016 y 2017: Imanol Zumalde, Santos Zunzunegui.

Esta publicación ha sido promovida y financiada por **Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo** (MAC), grupo de investigación consolidado (IT1048-16) del Sistema de Investigación del Gobierno Vasco adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).



© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-292-5

# ÍNDICE

<b>Presentación</b> , por Imanol Zumalde . . . . .	9
<b>Prólogo: Esquemas de correspondencia</b> , por Jorge Oter y Santos Zunzunegui . . . . .	15
<i>Tránsitos del cine. Formas de la impureza y la emoción</i> , por Josep M. Català . . . . .	25
<i>Explorar el tiempo con el cinematógrafo</i> , por Natalia Ruiz . . . . .	53
<i>Diagramas, arabescos, estelas. Un fructífero encuentro entre arte y cine</i> , por Cloe Masotta . . . . .	83
<i>Música para Hollywood. El modelo y su crisis</i> , por Santiago Martín Bermúdez . . . . .	101
<i>La vida en rosa. Hacia una lectura sintomática del musical clásico</i> , por Imanol Zumalde . . . . .	133
<i>Backstage: el documental musical y el Direct Cinema</i> , por Daniel V. Villamediana . . . . .	153
<b>Autores</b> . . . . .	167





# PRESENTACIÓN

Los historiadores de la música de cine se han encargado de señalar los orígenes extremadamente diversos y versátiles de la relación entre la música y ese nuevo medio, el cinematógrafo, que hacía irrupción a finales del siglo XIX para cambiar la forma de entender los relatos. La música se ligaría al cine de manera natural desde el comienzo, y algunas de las razones señaladas son de lo más sencillas: cubrir el sonido del proyector, disimular el silencio intrínseco a las películas o, también, aislar del rumor exterior porque, en los orígenes, el cine encontró un lugar al lado de otros espectáculos de feria. Los ruidos de fuera del local podían perturbar la atmósfera cinematográfica, y la música servía para conducir la atención. Además, aquellos otros espectáculos empleaban músicas y sonidos, e incorporarla al cine era consecuencia de la contigüidad más inmediata; una forma, en fin, de restar una ventaja competitiva a la competencia. De modo que la música de cine se vincularía a una tradición representativa, al tiempo que se constituiría en un elemento comercial, un atractivo dependiente de la capacidad de cada negocio: de la posibilidad de contar con un aparato reproductor a la de ha-

cerlo con un pequeño conjunto musical o hasta con una banda. Y, en último término, la presencia de la música determinará las características discursivas de las sesiones, integrada en el rico y libre panorama sonoro que se desarrollará a lo largo de la duración del espectáculo cinematográfico: músicos, en ocasiones actores, ruidos creados *ex profeso*, comentaradores... unidos a un público participativo. Todo ello muy variable en función del momento y el lugar precisos.

De forma mayoritaria con el cambio a la década de 1910, se extiende el intento de normativizar el acontecimiento cinematográfico por medio de partituras que podían sugerir acompañamientos, fenómeno en torno al que intervienen, con diferentes tomas de decisiones, figuras tan diversas como las del cineasta, el estudio, el propietario de la sala y el intérprete. La consolidación, en la década siguiente, de la tecnología para la sincronización del sonido conduciría finalmente, en los términos más prácticos, a la experiencia de sesiones discursivamente cerradas. A partir de entonces, con la cimentación del cine clásico y el establecimiento de ciertas pautas convencionales que se mantienen hasta el día de hoy, el cine atraviesa periodos (a lo largo de los cuales reconocemos a grandes personalidades —de Korngold a Mancini, de Herrmann a Williams— y momentos creativos, con la irrupción del jazz, la música popular o una vuelta al sinfonismo, así como nuevamente la injerencia constante de las evoluciones tecnológicas, véanse la entrada de la electrónica y la del digital) y se ramifica en prácticas y usos tan variados que parecerían en ocasiones pertenecer a continentes separados: ¿cómo transportarnos de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1940, música de Max Steiner) a *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951, música de Alex North)? ¿O a las bandas sonoras de Vangelis? ¿O aún a las de Clint Mansell? ¿O todavía, en sentido más amplio, a toda una serie de prácticas que mezclan el cine

con la música y que forman plenamente parte de nuestro campo de interés?

Si hay un contacto que parece de entrada prestarse de forma más abierta a insistir en las relaciones poéticas (repeticiones, rimas, llamadas, referencias internas, alusiones, etc.) alojadas en la materia expresiva del arte cinematográfico, es decir, en las imágenes y sonidos que componen habitualmente los filmes, ese es el de la relación entre el cine y la música. En 2016, y tras un primer encuentro el año precedente centrado en las relaciones entre cine y poesía, tanto en un sentido convencional genérico como en otro de corte «materialista» que atendería a aquellas relaciones alojadas en el cuerpo de las obras, se desarrolló dentro del marco de los Cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) un curso específicamente consagrado, como rezaba su subtítulo, a realizar un *recorrido por la presencia de la música en el cine*. De forma tan abierta como el año anterior, el curso *Cine y música* quería ocuparse del contacto entre estos dos sistemas de expresión, a partir de un programa que podía reservar dentro de sí espacio para acercamientos dedicados a modos de representación que van del cine más clásico (a través de las figuras de los grandes compositores, o haciendo examen de la lógica de funcionamiento del género musical) a la experimentación formal (con atención transversal a las vanguardias, pero también a figuras consagradas como la de un Norman McLaren), pasando por casos («universos autorales») y relaciones particulares, así como por la trayectoria de ciertos tipos de cine muy significativos para la cuestión que nos reunía, como el documental musical. Además, como en 2015, se contó con la participación de voces que aborasen el intercambio artístico escogido desde el punto de vista de la creación.

Tal panorama poliédrico es reflejo de la intención tenida por los cursos: la de atender a fenómenos multifacéti-

cos sobre los que se pueden hacer preguntas diversas, con inquietudes diversas. Y demuestra un interés amplio en las demarcaciones, muy diferentes entre sí, que componen el mapa audiovisual en su conjunto, encarnadas en obras también muy diferentes pero con respecto a las que se tiene el convencimiento de que el examen de las unas puede ser revelador del comportamiento de las otras.

Un año más tarde, en 2017, se celebró el curso *Y si pintáramos con luz: cine, pintura, fotografía*. Continuando con la lógica de los anteriores, esta edición planteaba un nuevo intercambio, esta vez con formas de representación bidimensional previas al cine y con las que este se emparenta, según sus orígenes en la cámara oscura (y según una herencia, pictórica y fotográfica, de la que hubo de emanciparse). A partir del currículum de las relaciones entre el cine y la pintura reconocemos un frecuentado encuentro, que merecería ser abordado desde múltiples lugares: las aportaciones fundacionales de Arnaldo Ginna y Bruno Corra, la singular y multiforme contribución de las vanguardias, la experimentación de los documentales sobre arte, *biopics* de estudio o de autor, reflexiones sobre la identidad de ambas artes en unos Pasolini o Godard, la aparición de cineastas como Peter Greenaway o Derek Jarman vinculados por mérito y recurrencia a «lo pictórico»... por poner algunos ejemplos. Y los nexos con la fotografía, por fuerza, no son menos profusos, y van de lo formal a lo temático, del examen de la naturaleza del medio al uso de la fotografía como figura en los propios filmes, con aportaciones ya canónicas de una historia de las relaciones entre ambas artes como las de Chris Marker, Michelangelo Antonioni o Agnès Varda. Mostrándose receptivo a todas estas posibilidades, el curso planteaba acercamientos a las imágenes que incluían reflexiones ontológicas sobre el medio (sobre su separación fundamental a la vez que su cercanía con la pintura) o sobre sus posibilidades expresivas y una deriva hacia su in-

terrelación con el territorio del arte y el museo (haciendo pie en los estudios y obras centrales de la fricción entre cine y pintura), así como exámenes más particulares de casos que han materializado la relación entre cine, pintura y fotografía, con especial atención a una influencia recíproca reconocible en obras de vanguardia de todas las épocas a ambos lados del contacto, a ciertas prácticas de un cine de ensayo especialmente propicio para la introducción de referencias de otras artes, a una animación experimental que habría incorporado el trabajo pictórico al cine o, todavía, según una mirada a los posibles rasgos de un cine realizado por pintores y fotógrafos, artistas que habrían pasado a experimentar con el tiempo (de la duración del cine).

La primera edición de los cursos dio lugar a un volumen que reunió textos derivados de las presentaciones realizadas durante el mismo, relacionados con ellas pero no meras transcripciones de las mismas. El presente volumen continúa aquella primera iniciativa y quiere poner a disposición de los lectores materiales que no se desvanezcan por arte y gracia del «directo» y que, sobre todo, puedan ser empleados, manipulados, activados por estos con un horizonte claro: dar pie a nuevos recorridos. Se presenta aquí un conjunto de nuevos textos, en orden inverso con respecto a la cronología de los cursos que los motivaron; el lector comprobará que el carácter de los materiales y la manera en que nos conducen por estos contactos entre el cine, las artes visuales y la música así lo recomiendan.

El grupo de investigación Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC) querría ocupar un espacio desde el que hacer llegar la aproximación académica a las producciones audiovisuales a una cierta audiencia interesada en saber más sobre ellas y, en especial, en saber más sobre cómo estas funcionan. Es en esa medida en la que MAC puede buscar el encuentro presencial con el

público, pero también la edición y traducción de publicaciones. Finalmente estas páginas, gracias a la aportación de sus colaboradores, quieren formar parte de todo ello.

Imanol Zumalde

Investigador Principal de Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC), grupo de investigación consolidado (IT1048-16) del Sistema de Investigación del Gobierno Vasco adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

# PRÓLOGO: ESQUEMAS DE CORRESPONDENCIA

Pongamos por caso que las artes no sean territorios autosuficientes, contorneados por férreas fronteras. Pensemos, en cambio, que entre las diferentes artes se establecen relaciones de « semejanza », de « afinidad », que entre ellas existen motivos de « parentesco » que las hacen ser « íntimamente hermanas » y que, de la misma, entre ellas existen « profundas y misteriosas afinidades » (Souriau, 1947/1986, pp. 7, 13). Nos encontraríamos plenamente en el centro de interés del pensamiento que Étienne Souriau manifestaba allá en 1947, cuando el estudioso francés podía advertir el atractivo de la comparativa « anatómica » de la expresión producida por diferentes lenguajes, pero para reclamar una inmersión en la profundidad de las relaciones a fin de acercarse a un núcleo de correspondencia (1947/1986, pp. 9-14). Pero se trata de un problema que, aparte de al filósofo o al aficionado (al observador externo), atañe a la posición más práctica de la creación, porque, propone el autor, estas relaciones se producirían de forma natural en el trabajo de los artis-

tas, que se interesan por las técnicas de sus homólogos de las otras artes, técnicas que sienten hermanas y en las que buscan inspiración o sorprendentes claves creativas ignoradas, «confrontaciones» a partir de las que Souriau reconoce una interiorización en el «conocimiento profundo de su propia actividad» (1947/1986, p. 10). Desde su posición intelectual, nuestro autor no se propondrá sino revelar las analogías que operan bajo la superficie más inmediata de las obras, y en las que los artistas trabajan desde su genio.

Historiadores como Antonio Costa han recapitulado las relaciones entre algunas artes y el arte del cine, y han abundado en el reconocimiento de los momentos en que este se enfrenta a otros sistemas como algunos de los más productivos: dice el ensayista italiano que «frente a la exhibición de las evidencias más absolutas (de cuerpos, de objetos, de atracciones prodigiosas), un cierto cine se ha propuesto reaccionar volviendo a proponer el viejo ejercicio al que la pintura invita desde siempre, aquel de interpretar las imágenes, de descubrir los significados *ocultos* bajo las evidencias de lo visual» (Costa, 2002, p. 7). La apreciación de Costa se sitúa en un momento, con el último cambio de siglo, en que sobre el cine planean no pocas dudas y en el que este, progresivamente, se verá sumido en una expansión exponencial de la producción de imágenes por un número nunca visto de agentes que lo colocará en un lugar de amenazada visibilidad; pero no sólo eso, pues parecería que en la comparativa entran en juego las grandes obras de la pintura frente a la normalidad generalista de la producción audiovisual. Con todo, en ese contacto con otras artes se producen situaciones en las que aflora una dificultad particular y, si se presta atención destacada a las obras que han venido haciendo avanzar la Historia del cine, sobre todo en algunos momentos este tipo de coincidencias son más frecuentes: en torno a los años 60, con predilección cinematográfica por las relaciones con la pintura o, en otra medida, la escultura.



Reconocemos en las ocasiones en que el cine mira otras artes momentos de especial densidad, una concentración estética de acusada entrega por parte de quien firma y especialmente aparente para quien la recibe, como una alerta. La imaginación cinéfila parecería tender a pensar en fragmentos específicos de las películas, pero en muchas ocasiones habría que atender a producciones completas que, estructuralmente, insisten en elementos que las reafirman como obras de creación estética: por una parte, se muestran marcadamente ambiguas, llevan al espectador a preguntarse *qué es lo que la obra está queriendo decir* bajo la sospecha de que están pasando más cosas de las *a priori* reconocibles; por otra, en ese juego, enfatizan una preocupación por la propia capacidad expresiva de la obra, fruto del contacto con posibilidades que parecen escaparse hacia la geografía de otras disciplinas (cosa que su propia presencia niega), y, por tanto, mueven al espectador a preguntarse por *la manera en que lo quiere decir*. Umberto Eco (1975/2000) recordaba la importancia (jakobsoniana) de esa ambigüedad para la experiencia estética —que podemos aún destacar en relación a esos posibles segmentos hipercodificados dentro de algunos filmes— al señalar el modo en que al destinatario «lo coloca en una posición de «excitación interpretativa»», en la que «se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere» (p. 370). Es sólo en este sentido como comprenderíamos, de vuelta sobre la descripción de Costa, la presencia de obras que propusiesen significados de más difícil activación frente a una común evidencia de lo visual, significados que requerirían de su espectador un ejercicio lector más exigente y seguramente ligado a un hábito adquirido preferiblemente compaginando el consumo de una generalidad del audiovisual con la de otro que a esta se le escapa.

En la década de los 60 y primeros 70 el cineasta húngaro Miklós Jancsó destaca en el panorama internacional con

la realización de un cierto número de obras que ponen en funcionamiento un complejo entramado estético. Entre ellas se cuenta *Salmo rojo* (*Még kér a nép*, 1972), por la que fue premiado como mejor director en el festival de Cannes. La película propone una suerte de musical revolucionario, apoyada en el hallazgo por parte de su guionista, Gyula Hernádi, de un libro de «salmos socialistas» que parodiaría los cristianos. Como tal, el filme dispone el avance argumental a base de canto y baile de una serie de escenas que plantean la confrontación entre el pueblo y el poder opresor a través de personajes (con frecuencia grupos) con vocación de representación colectiva, y que están marcadas por un simbolismo (se suceden las situaciones «imposibles» en nuestro mundo cotidiano) que aleja la presentación realista de las revueltas campesinas en que la obra se basaría, bien que entre sus aspiraciones estaría la de dirigir alusiones por la vía de la abstracción no ya a la historia pasada, sino a su contemporaneidad. Pero si algo define el carácter del cine de Jancsó es la ideación de un sistema expresivo basado en una complicada relación entre lo filmado y su filmación: en el espacio de eso que en jerga especializada se ha llamado lo «profílmico», una multitud de actores se desenvuelve a lo largo y ancho de un paisaje (minuciosamente explorado a la vez que irremediabilmente inespecífico) previamente organizado como *set* de filmación, según una sucesión incesante de movimientos ora en grupo, ora individualizados, predefinidos pero aún férreamente controlados por el cineasta durante la toma (postsincronizada); del otro lado, *al mismo tiempo* la cámara elabora prolongados y sucesivos recorridos sobre esas evoluciones que se producen ante la lente, movimientos externos (constantes travelling y reencuadre) e internos (zoom, selección del foco), programados pero también espontáneos según la decisiva intervención del director de fotografía János Kende. El esmero formal de la película, construida sobre tan solo veintiocho planos secuencia, apuntaría al propio ejercicio expresivo demostrado por el filme, reclamaría una aten-

ción sobre las posibilidades creativas del medio en un gesto consciente tan característico del cine de la modernidad y tan atendido por la crítica del momento.

Si el filme de Jancsó se liga con las artes, lo hace en cuanto a su necesaria relación con la música, así como lo haría, entre otros, con las artes plásticas. Por una parte, ciertamente la película puede ser entendida como un, aunque atípico, musical, y ello en atención a criterios de adscripción genérica convencionales, narrativos (las escenas de canto y singular coreografía), técnicos (el trabajo sonoro de la música) e incluso temáticos (la canción revolucionaria, la música tradicional). Pero, con todo, parece que algunas de las razones más interesantes que conducen al reconocimiento en ella de una dimensión musical se localizan en las relaciones que se establecen entre los diferentes componentes significantes que participan en la constitución del resultado final de esa compleja conjunción imagen-sonido que es *Salmo rojo*: como en una partitura, la cinta dispone un grupo de voces que se desarrollan en simultaneidad, que incluye la participación estrictamente musical (se combinan diferentes tipos de músicas populares, con diversas funciones e implicaciones de sentido), el uso de la palabra (lenguaje articulado) por parte de personajes que se relevan continuamente, por supuesto la presencia de ruidos (de particular importancia en un sistema que hace de la movilidad del objetivo y la ausencia de contracampo una señal de identidad), y por último el despliegue en el espacio del encuadre y en el tiempo del plano de todo un conjunto de movimientos que supone, según una idea fuerte de *espectáculo de la transformación*, una organización que se afana en reafirmar su propia complejidad a partir de la doble presión ejercida por la multiplicación de las figuras y la enfática prolongación ininterrumpida de la evolución del movimiento. Dentro de este último componente de tipo visual, aunque no sólo, parecería precisamente residir buena parte de la impronta musical del filme, no en cuanto a la estricta cuali-

dad sensible de sus elementos (pues no se trata de sonidos musicales), y en desatención de lo que las imágenes representan (pues nos referimos precisamente a la base formal, a la plataforma de esa representación), sino en cuanto al modo en que la obra ordena diferentes líneas de evolución simultánea, en un juego plástico de escucha, con cambios incesantes en la composición, en la escala, en la dirección del movimiento, en la dimensión de los detalles o en la ubicación del centro, siempre en atención al resto de situaciones (no sólo visuales) y con capacidad reactiva por parte de la cámara operada por Kende. Pero este desarrollo no progresa en base a sucesivos puntos culminantes, sino que la aspiración de exactitud compositiva se extendería a cada momento del mismo. Kende lo compara a los móviles del escultor Alexander Calder: «se mueven, y sin embargo en cada fase de su movimiento crean una composición perfecta. Eso es algo que encuentras también en Jancsó, la misma combinación de movimiento y composición» (Petrie, 2003).

Kende reclama una relación con lo volumétrico. El cine, que presenta en forma plana todo aquello que quiere poner ante su espectador, trabaja no obstante normalmente con las cosas del mundo, entre ellas los cuerpos de sus actores: en *Salmo rojo* se ha reconocido el despliegue de una suerte de elaborado *ballet* desarrollado sobre el extenso escenario de la llanura húngara; ante el mismo, la cámara procede según dos tipos de actuaciones, bien de desplazamiento, lateral y en profundidad, bien de selección óptica sobre los diferentes planos de profundidad de las acciones, dentro de su continuada exploración de la coreografía dispuesta para la filmación. La comparación escultórica convoca un encuentro contemporáneo del cine con las artes que presentó algunas obras (o al menos algunas imágenes) significativas en torno a los años 60, que, de manera más o menos directa, narrativa o retórica, proponían no sólo la presencia de una cierta estatuaría en el espacio del plano cinematográfico, sino en algunos casos

auténticas confrontaciones que colocarían al cine ante la necesidad de decidir cómo crear imágenes de objetos tan singulares: el cine, que dispone de la posibilidad de hacer evolucionar en el tiempo su acercamiento sobre los objetos, debe optar por una forma de acometerlos en un contexto en que la duración cinematográfica queda retratada.

La cuestión se densificaría con la característica aparición en las imágenes del periodo de una forma tan particular como la del *tableau vivant*, representación que por su particular carácter pone a un tiempo un pie sobre el campo del teatro y otro sobre aquel de la escultura y la pintura: elaboración con figurantes inmóviles de grandes títulos de las artes plásticas, el *tableau* constituye una interpretación que inserta un tiempo concreto sobre aquellas obras originales (cuando las hay, puesto que nada impide, como se dio el caso, que representen obras ficticias), con la particularidad de bloquear el movimiento en la pose de los actores, esto es, de apuntarlo pero no desplegarlo. El cine, que realiza una intervención posterior también prolongada al filmar los *tableaux*, debe decidir sobre sus opciones de movilidad, las cuales adquieren protagonismo toda vez han sido negadas en el objeto filmado. De un modo u otro, sucede al fin y al cabo que el cine se encuentra, frente a la escultura, frente a ciertos desafíos más o menos teatrales o coreográficos (frente al volumen con o sin movimiento), con objetos y situaciones que estimulan un examen por cuenta propia del propio lenguaje, y tienen así lugar ocasiones especialmente elaboradas y significantes que recaban tanto interés en las figuras escogidas para ser mostradas como en el gesto que lo hace posible. Seguramente por ello este tipo de contactos aparecen y reaparecen en diferentes épocas con inopinada frecuencia, y establecen sus propios nichos, subgéneros y autores, y se otorgan significativas presencias ya no sólo en un cine más «artístico» o «intelectual», sino asimismo en un cine que según las normas de lo convencional sabe in-

troducir segmentos de profundo calado expresivo no únicamente, pero también a través del contacto con las artes.

Lo interesante del caso de la confrontación entre el cine y las artes es que, por activa o por pasiva, las opciones de cada obra así como las del medio que la produce se ven expuestas en la comparativa. Esta exposición, este potencial revelado de posibilidades no supondría sino un estímulo que, como tal, ha dado lugar a reiterados contactos que insertan en las películas problemas indicativos de un lenguaje que busca ahondar en su propio conocimiento a la luz de otros lenguajes y de las soluciones que a aquellos les son propias. No se trata en último término sino de una consecuencia lógica del carácter pluriartístico consustancial a un cine que hace de su inespecificidad una de sus mejores bazas, al convertirse en un extraordinario receptáculo que puede albergar manifestaciones *a priori* ajenas y devolverlas bajo una nueva, por vana que sea, elaboración. En el peor de los casos, el contacto con las demás artes vuelve el cine un poco más reflexivo; en el mejor, excita en el o la cineasta sus mejores intuiciones para desarrollar en el engranaje de su discurso un nuevo matiz, una nueva posibilidad que aporte un novedoso e inexplorado recurso al patrimonio común de la creación cinematográfica. En definitiva, en ese contacto entre el cine y las demás artes las que se ven expuestas son las decisiones y capacidades de las mentes creadoras tras las producciones que nos prestan. Como señaló É. Souriau, para el pintor «una pincelada cualquiera es una opinión» (1947/1986, p. 35), la cual no se le requiere verbalizar.

Jorge Oter y Santos Zunzunegui

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Costa, A. (2002). *Il cinema e le arti visive*. Einaudi.

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5.ª ed.). Lumen. (Original publicado en 1975.)

Petrie, G. (2003, marzo). We should see the world the same way. János Kende interviewed. *Kinoeye* 3(4). [http://www.kinoeye.org/03/04/interview04\\_no3.php](http://www.kinoeye.org/03/04/interview04_no3.php)

Souriau, É. (1986). *La correspondencia de las artes* (2.ª reimpresión). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1947.)





# TRÁNSITOS DEL CINE

Formas de la impureza  
y la emoción

Josep M. Català

*El progreso no reside en la continuidad del tiempo sino en sus interferencias: cuando hay algo realmente nuevo, se hace sentir con la sobriedad del alba.*

Walter Benjamin

## EL CINE IMPURO

Resulta fácil referirse al cinematógrafo como la obra total por excelencia, aunque no se haga exactamente en estos términos porque el concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) parece haber quedado un poco desfasado en la actualidad, como si perteneciera únicamente a los delirios de un Wagner al que se sigue observando con suspicacia. Sin embargo, el cine tiene poco que ver con este concepto en su acepción original, aunque en cierto modo encarna mejor que cualquier otro medio sus posibilidades de plasmación. El cine aparece justo cuando la tecnología ofrece una oportunidad mayúscula para realizar ese mítico afán romántico —la llamada síntesis superior de las artes— de volver a reunir las seis artes clásicas en una sola manifestación, como se supone que aparecían en la tragedia griega. No va a ser la última vez que la grandilocuencia del mito impida fijarse en una herramienta que, justo a su lado, está dispuesta a cumplir humildemente sus elevados propósitos.

Es precisamente así cómo se piensa el cine desde sus inicios, como el séptimo arte en cuyo seno se reúnen las otras seis: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. No deja de ser curioso que se deje fuera el teatro, es decir, aquel medio que debería ser el soporte de todo el entramado a través de su concepto de escena. Se introducen, por el contrario, dos medios como la danza y la escultura que parecen tener difícil encaje en el fenómeno, a menos que sea de manera metafórica.

A más de un siglo de la invención del cine estamos obligados a ver las cosas de otra manera. Ahora no se trata de detectar la presencia superficial en el cine de otras artes, sino de observar cómo el cine ha dialogado con ellas para formarse como un medio original que las trasciende. Se trata de replantearse la validez de esa impureza que Bazin reclamaba para el cine en contra de una mal entendida especificidad del medio. En realidad, no existen artes puras como querían los neoclásicos con Lessing a la cabeza. Todas se hallan mutuamente contaminadas, aunque oculten este mestizaje con lo que parece ser el dominio de algún aspecto de la realidad. Así Lessing podía distinguir entre artes del espacio —las artes plásticas— y artes del tiempo —literatura y música—. La aparición del cine señala la bancarrota absoluta de este pensamiento al proponer un arte del espacio-tiempo que implica la absorción en un mismo proceder de todas las artes a través de la adaptación de sus capacidades expositivas.

Nos damos cuenta ahora de que el cine está más cerca del ordenador que del teatro. La perspectiva histórica nos juega malas pasadas al hacernos creer que la proximidad cronológica es más importante que la conceptual. La capacidad integradora del ordenador se inició con el medio cinematográfico, en un momento en que el teatro, a través de la ópera, pretendía efectuar aglutinaciones parecidas, pero lo hacía aplicando una concepción mecanicista de las relaciones entre los distintos medios. Así como el teatro miraba al pasado y pretendía reproducir situaciones míticas pertenecientes a un mundo anterior de carácter remoto, el cinematógrafo se disponía a abrir una vía de ensamblaje de distintas formas de expresión encarada al futuro.

Es cierto que, en un principio, el cine se dedicó a reproducir los parámetros teatrales por la proximidad estructural con este medio y por el hecho de que la mayoría de los primeros cineastas provenían de él y, por tanto, aca-

rreaban consigo la peculiar mentalidad del medio teatral. Pero esto no dejaba de ser una anomalía, ya que, de hecho, las verdaderas relaciones entre el teatro y el cine no se establecieron hasta mucho más tarde.

Bazin nos insta a considerar su artículo «A favor de un cine impuro» como una defensa de la adaptación. Pocas veces se ha visto, en la historia de la cultura occidental, un proceso de trasvase entre medios tan intenso como el que se ha producido entre la literatura y el cine a lo largo del más de un siglo de existencia de este. Es cierto que, en la pintura, desde el siglo XIV al XIX, hubo un proceso de adaptación de mitos paganos y cristianos de similar intensidad. Y el hecho de que se intentara regular las relaciones entre la poesía y la pintura mediante el concepto de *ut pictura poesis* (la poesía como la pintura) nos indica hasta qué punto la pintura fue, en su momento, un poderoso atractor para las demás artes.

Pero, al equiparar ambos fenómenos, nos damos cuenta de la diferencia esencial entre los mismos. La pintura no asimilaba el estilo del relato original hasta el punto de verse obligada a cambiar su retórica expositiva, mientras que el cine ha ido descubriendo sus capacidades a medida que iba siendo capaz de comprender cinematográficamente los medios de los que tomaba prestados los argumentos. El uso de diferentes escenas por Giotto para exponer un relato en el tiempo o el uso por Van der Weyden de un retablo que permite diferentes articulaciones para mostrar las distintas fases de un tema no obedecen al planteamiento de los temas originales, sino a los cambios de estilo y la creatividad del autor. Esto es así esencialmente porque al pintor le interesan antes que nada las historias, no la forma en que fueron narradas, aunque es cierto que, si profundizamos cuadro por cuadro, podemos encontrar concomitancias entre anteriores expresiones literarias o gráficas del tema y las soluciones propuestas por el autor actual. Pero no hay en estos procesos

de adaptación un contacto entre los medios tan intenso como el que se produce entre la literatura y las demás artes, digamos que no existe una voluntad de asimilación mediática, ni siquiera existe una conciencia de la esencial diversidad retórica de las distintas artes más allá de las que se consideran sus especificidades básicas, que se tienen por intransferibles.

Un cuadro puede ilustrar, y en cierta manera explicar, un texto, por ejemplo, un pasaje de la Biblia o un episodio de la *Ilíada*. O, a la inversa, un texto literario puede ayudar a comprender un cuadro, a veces tratando de emular por medio del lenguaje las formas pictóricas, ya sea describiendo los motivos o reproduciendo su aspecto a través de esa figura retórica denominada *écfrasis*. Pero el cine supera estas operaciones simples, puesto que opera a un nivel superior de complejidad. Esta complejidad surge del hecho de que su realidad tecnológica le permite funcionar como una máquina que recoge el potencial de las distintas artes y medios que le han precedido. En un principio, este conglomerado actúa mecánicamente, se limita a ofrecer distintos niveles de expresión capaces de actuar al unísono en una película. Pero es a partir de esta complejidad primaria que surge la complejidad secundaria: asimilando íntimamente y de forma paulatina los lenguajes que tiene incorporados de manera mecánica y superficial. Es necesario acudir al concepto de máquina elaborado por Félix Guattari para comprender estas disposiciones, las cuales en realidad llegan a superarlo en el momento en que el cine alcanza la segunda complejidad. Por ejemplo, Gary Genosko (2009), uno de los máximos especialistas en la obra de Guattari, afirma que este «introduce la máquina como una conectividad productiva que forma ensamblajes de distintos componentes, cada uno de los cuales funciona al mismo tiempo, pero sin formar un todo» (p. 5). En un primer momento, el del primer nivel de complejidad, el cine actúa como esta máquina de Guattari, pero, poco a poco, a medida que reconsidera es-

tas operaciones primarias acercándose desde la perspectiva cinematográfica a los otros medios para asimilarlos pragmáticamente, ese ensamblaje de partes individualizadas que actúan al unísono se va convirtiendo en un todo, en una globalidad que se asemeja más a esa otra configuración que Guattari elaboró junto con Deleuze: la de un cuerpo sin órganos.

El cine, cuando se limita a reproducir un tema, se está traicionando a sí mismo, ya que es un medio preparado para dialogar profundamente con otros medios. Cuando Robert Bresson afirmó que en su adaptación de la obra de Bernanos *Diario de un cura de campo* pretendía seguir el libro frase a frase no cabe duda de que aparecía en el fenómeno una nueva dimensión destinada a superar sus procesos más elementales, aquellos que Bazin resume en la utilización de unos mismos personajes y una misma intriga y que según él llegan, en el mejor de los casos, a asimilar la atmósfera o el clima poético de una determinada obra literaria (Bazin, 1966, p. 166). Poner énfasis en la frase implica acercarse a la base de la arquitectura enunciativa y prestar atención al andamiaje que sustenta todo lo demás: los personajes, la intriga e incluso la atmósfera o el clima poético.

Los procesos de adaptación anteriores al cine se habían planteado de forma mecanicista, mientras que la asimilación que debería ser su característica principal, cuando resulta genuina, es de carácter orgánico. El cine es un arte complejo que opera a diversos niveles, uno de los cuales consiste en construir paulatinamente una *Gesamtkunstwerk*, una verdadera obra de arte total que no sea la suma de diversas artes, sino su asimilación en una sola expresión multifacética. Se diría que con esto nos retrotraemos a las raíces románticas del concepto de obra de arte total, puesto que para los primeros románticos existía una unidad de las artes, una conexión interna entre todas ellas que les hacía pensar en el Arte como una totalidad cuyas

variaciones expresivas eran de carácter superficial y se debían a las diferentes técnicas empleadas.

Tendríamos por un lado la concepción del arte como una forma simbólica esencial que se expresaría a través de diversas manifestaciones superficiales y por el otro la idea de diversas formas de expresión susceptibles de ser agregadas unas a otras sin perder su especificidad. El cine no participaría de ninguna de las dos: ni de esa congregación de las artes por debajo, ni de la agregación de ellas por encima. Quizá porque el cine es una forma distinta del resto de las artes, no puede esperarse que actúe de igual manera que ellas. Superficialmente parece hacerlo, asimilando con cierta pasividad sus modos de expresión y copiando por inercia sus historias, pero en el fondo está haciendo algo muy distinto: regresa a cada una de las artes para interrogarlas sobre su forma de actuar y usa las respuestas que obtiene para alimentar su propia y original dramaturgia.

Por ejemplo, ¿cuándo descubre el teatro el cine? No ciertamente en sus primeros momentos, cuando se ve dominado por la forma de presentación de este, sino mucho más tarde. Podríamos decir que el descubrimiento se produce cuando un artista polifacético como Orson Welles se plantea cinematográficamente problemas teatrales como por ejemplo el espacio y la función de la escena. Anteriormente, este problema era solo teatral y el cine no hacía más que copiar sus características más superficiales sin penetrar en su esencia. Welles, sin embargo, va al fondo del asunto y en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) desarrolla los fundamentos de una escenografía básicamente cinematográfica a partir de la asimilación de los parámetros profundos de la estética teatral y su transformación en el universo del cine.

Posiblemente sea más complicado determinar cuándo el cine descubrió la novela, ya que el recurso a la narrativa

literaria fue en él incesante desde los inicios y se desarrolló sin grandes altibajos durante sus primeros decenios de existencia. Por otro lado, ambos sistemas narrativos parecen tener una relación tan natural que se produce fácilmente el espejismo de creer que por compartir estructuras argumentales (muchas veces suavizadas en el ámbito cinematográfico) ya son estética y dramáticamente equiparables. Sin embargo, es necesario rastrear atentamente el sinfín de adaptaciones realizadas por directores muy distintos para ir localizando los momentos en que el cine decide penetrar más allá de la capa superficial de la anécdota para adentrarse en las formas de enunciación literaria, en los vericuetos del estilo que distinguen a un escritor de otro. Solo en estas circunstancias se produce un verdadero diálogo entre los dos medios. Pero esta labor de los directores, compartida con los guionistas, al no implicar una verdadera conciencia de la operación transmediática, queda reducida a un voluntarismo de carácter aislado. Quizá tendríamos que volver a adjudicar a Orson Welles la primacía de una verdadera operación de lo que podríamos denominar adaptación trascendental, por la que el medio cinematográfico no solo es capaz de asimilar la forma profunda de otro, sino asimismo de iluminar las características fundamentales de este expresadas a través de cada uno de los ejercicios de estilo que efectúa el escritor. Cuando, por ejemplo, Welles adapta una novela de Booth Tarkington en *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), realiza una serie de inusitadas operaciones retóricas con el montaje que Bazin no dudaba en equiparar al tiempo verbal del imperfecto de indicativo del castellano o al frecuentativo del inglés. No olvidemos tampoco las operaciones de *close reading* (lectura pormenorizada) que Eisenstein efectuaba de obras literarias en sus clases de dirección cinematográfica, menos conocidas que sus teorías sobre el montaje. Ni la aparente transparencia de algunos filmes de Jean Renoir, desmentida por cualquier mirada atenta a su trabajada forma escénica. En directores como Max Ophüls, por el contrario,



la complicación formal salta a la vista y revela un cuidadoso trabajo de orfebrería enunciativa que emula el trabajo de escritura de la novela moderna: un proceso de conjunción que certificarán los escritos de Alexandre Astruc en el ámbito del *nouveau roman* y la obra filmico-literaria de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet. Sin embargo, quizá haya que esperar a las películas de Raúl Ruiz para encontrarnos con una verdadera confluencia entre el cine y la novela a nivel puramente cinematográfico. En las películas del director chileno afincado en Francia, observamos el resultado de una mentalidad fílmica que ha asimilado el nivel expresivo alcanzado por la novela y lo ha desarrollado plenamente en el otro ámbito, el cinematográfico.

En todos estos casos, no se trata tan solo de encontrar equivalencias, sino de comprender profundamente los dos medios que entran en contacto y expresar las conclusiones en uno ellos, en este caso el cine, que es el que inicia la operación. Podríamos ir repasando cada uno de los restantes medios y artes (diferencio así las denominadas Bellas Artes de las artes contemporáneas, como la fotografía y la radio). ¿Asimila el cine la pintura por el solo hecho de que los directores de fotografía se hayan dedicado con insistencia a copiar el estilo de algunos pintores? Vittorio Storaro, uno de los pocos que han explorado las posibles relaciones entre las dos formas de expresión más allá de los intentos de mimetismo, se lamentaba con razón en un reciente escrito de que, durante sus años de estudiante, no hubiera encontrado a ningún profesor a quien se le hubiera ocurrido referirse a los grandes maestros de la pintura (2018, p. 45). A pesar de ello, en su labor como director de fotografía se ha dedicado a buscar su propio lenguaje cinematográfico a partir de la lectura adecuada de la labor de los pintores. No se ha preocupado tanto por confeccionar imágenes que tengan una referencia pictórica reconocible, sino que ha efectuado una lectura cinematográfica de las formas pictóricas para alcanzar modos

de expresión originales. Pero, en realidad, es con la imagen digital que el cine hace suya la verdadera esencia de la pintura, e incluso podríamos decir que es con la última eclosión del cine en 3D cuando este se plantea problemas visuales cuyo origen es pictórico.

Por otro lado, ¿sería exagerado afirmar que el cine no asume el verdadero valor cinematográfico de la fotografía hasta películas como *La jetée* (1962), de Chris Marker? ¿O que la absorción de lo musical no se produce ni mucho menos con el añadido de la música a las películas y sí, por el contrario, con el control de los ritmos de las imágenes que se genera con el montaje e incluso aún más claramente con la confección de planos secuencia complejos, que pueden ser equiparados a variaciones melódicas y por tanto a modulaciones del espacio-tiempo?

No se ha intentado todavía una historia del cine que contemple de cerca la evolución de este entramado retórico de carácter subterráneo que se ocasiona a través de los procesos de adaptación de las formas expresivas de otros medios, como tampoco existe una historia del arte o de los medios en general que examine los trasvases que se han ido efectuando entre ellos a lo largo del tiempo. Existe una indetectada corriente de pensamiento estético que no transcurre por la metafísica, sino por el basamento retórico y tecnológico; que no se detecta a través de la mirada distante sobre las obras, sino que requiere zambullirse en el entramado íntimo de cada una de ellas sin apenas distinguirlas. Aby Warburg hizo algo parecido con las imágenes y los furtivos flujos subterráneos que las entrelazan más allá de los parámetros histórico-estéticos tradicionales. Pero no debe confundirse esa empresa con una simple historia de la técnica o con lo que se ha denominado arqueología de los medios. Se trataría de establecer un estudio del pensamiento de la tecnología, es decir, del fundamento tecnológico de una parte del pensamiento, sobre todo a partir de la aparición de instru-

mentos mediáticos que tienen un vínculo profundo con la imaginación. Bernard Sève ha hecho algo parecido con la relación de la música y los instrumentos musicales, estableciendo la existencia de una zona intermedia entre ellos, donde se desarrollan nuevas sonoridades que determinan la evolución de los dos ámbitos relacionados hasta este momento de forma mecanicista. Sève (2018) subraya:

No puede decirse que la invención de una nueva sonoridad aporte solución a un problema de tipo técnico; se trata de algo sin duda más significativo, que tiene mucho más que ver con el deseo y la imaginación que con la articulación del problema-solución. (p. 45)

Es decir, que esa región intermedia entre la complejidad mecánica del instrumento y la complejidad sonora de la música es un espacio donde la imaginación y el deseo se alían para producir un tipo de pensamiento híbrido, técnico-estético.

El ímpetu con que dispositivos tan complejos como los videojuegos se han instalado en el mundo mediático durante los últimos años abunda en la necesidad de efectuar este tipo de acercamientos, puesto que en su seno van a confluír muchas de las formulaciones artísticas anteriores con un poder de atracción incluso mayor que el del cine, aunque se concrete a niveles más profundos en este. En el cine se mantenía aún vigente la tradición humanista como parte integrante de su dispositivo, el cual, por otro lado, se desvinculaba ya de ella y se adentraba en el posthumanismo. Esta condición de puente entre dos mundos hace que el cine sea trascendental para comprender y asumir los cambios culturales contemporáneos, que tienden a contemplarse desde uno de los lados. Pero en el caso de los videojuegos la tradición humanista ha retrocedido hasta prácticamente desaparecer, lo que hace más difícil la conciencia de las relaciones con medios anteriores, sobre todo aquellos que, como el teatro, la lite-

ratura o la pintura, parecen haberse transformado tanto en su seno que sus trazas son irreconocibles. Sin embargo, están ahí, dispuestas a ser descubiertas para que el medio dé un salto cualitativo que lo sitúe en la posición en la que se encontraba el cine hace algo más de un siglo y desempeñe en los albores del posthumanismo el papel que aquel desarrollaba en las postrimerías del humanismo.

Lo mismo puede decirse de nuevos medios que por el momento no parecen tan trascendentales, pero que albergan un potencial parecido. Me refiero a la aparición de las imágenes inmersivas de la realidad virtual o de 360°, que hace necesaria una reconsideración de la dramaturgia teatral, así como la adaptación a esos nuevos espacios del concepto de atmósfera que la arquitectura ya ha estado utilizando desde hace algún tiempo. No olvidemos tampoco que existe un medio que durante los últimos años ha emprendido una reconsideración profunda de la tradición expositiva. Se trata del que engloba el cómic y la novela gráfica, en cuyos productos es posible rastrear la confluencia de muchas adaptaciones mediáticas que poseen la intensidad de un cine con el que se ha desarrollado en paralelo a lo largo del siglo xx.

## LA IMAGEN-EMOCIÓN

Como ya he apuntado, esta aproximación a las formas de expresión profundas constituye también un acercamiento a las formas de pensar de los diferentes medios. Cada medio tiene su particular engarce con el pensamiento y por lo tanto con los procesos de subjetivación. Este fenómeno adquiere especial importancia con la llegada de las tecnologías complejas de la imaginación, de entre las que el cine ocupa un lugar destacado porque fue el primero en explorar los nuevos panoramas tecnológicos. El análisis fílmico se ha basado siempre en un

«lenguaje» estandarizado y superficial, ignorando el sustrato que lo sostenía mediante operaciones retóricas mucho más decisivas. No deja de ser curiosa la facilidad con que se transmite la idea de que el trabajo filmico consiste en una serie de operaciones mecanicistas de carácter casi geométrico, es decir, la puesta en cuadro, dejando de lado no solo los microprocesos que alimentan este acto, sino también el hecho de que la confección de un plano implica expresar emocionalmente una situación que es a la vez física, mental e imaginaria. Ello puede hacerse de forma consciente o inconsciente sin que disminuya la efectividad de la operación. Quiero decir que tan emocional será una imagen que pretenda eliminar las emociones como la que pretenda promoverlas, ya que la emocionalidad de la que hablo está más allá de planteamientos estéticos concretos. Es una emocionalidad consustancial a la imagen cinematográfica que, si bien se puede graduar, no puede eliminarse de manera absoluta. En otro momento quizá podamos preguntarnos por qué en el teatro sí es posible esta operación que le es negada al cine, aunque la respuesta debería evitar que la diferencia fuera considerada un defecto de este, puesto que en realidad es todo lo contrario.

Si existe una serie de procesos subterráneos, que en el cine son técnico-retóricos puesto que envuelven procesos en los que la tecnología y las ideas se retroalimentan, también es necesario considerar la función de formas expresivas que se producen *por encima* de lo que se considera lenguaje cinematográfico. Me refiero a la creación de tonos emocionales a través de la composición de las imágenes, ya sea a nivel de un plano en concreto o de la concatenación de una serie de ellos para crear un fragmento igualmente emocional.

Los procesos de encuadre y, en general, los de puesta en imágenes han sido generalmente relegados a cuestiones de estilo relativas a los directores de fotografía. No es que

no se le conceda a la imagen la debida importancia, ya que al fin y al cabo ella determina la conexión más inmediata con el espectador, pero se la tiende a relegar a un segundo término a la hora de analizar una película, como si compusiera un adorno aplicado sobre la historia del que se podría prescindir sin alterar fundamentalmente el trabajo fílmico. Todavía nos movemos en el imaginario establecido por los procesos industriales de división del trabajo y así vemos cómo en las revistas especializadas o en los artículos académicos se tiende a explorar por separado el trabajo de los distintos especialistas: el director de fotografía, el montador, el compositor, el guionista, etc. En cada caso, se procede por eliminación artificial de las otras variables. O eso, o se diluyen esas funciones en la figura del director, a la que se adjudica el papel de un demiurgo que se sitúa por encima de los procesos concretos. Se trata de dos perspectivas equivalentes que ocultan el verdadero espacio de actuación del trabajo fílmico, puesto que el foco debe situarse precisamente sobre esos procesos, en las decisiones que van tejiendo la amalgama orgánica finalmente concretada en las imágenes, al margen de las autorías particulares que firman cada uno de los niveles de la actividad fílmica. Esta es la esencia de la imagen-emoción, la de aglutinar el tejido de decisiones tecno-estéticas hasta alcanzar el deseado punto de ebullición emocional.

Muchas veces se ha malinterpretado el menosprecio que Hitchcock exhibía por el trabajo de los actores o su indiferencia ante los grandes temas, como si ello fuera un defecto achacable a su excentricidad. No es así, ya que en el fondo de esta actitud difícilmente asumible se esconden las características de la esencia cinematográfica. Comentando con Truffaut (1974) su labor en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), decía lo siguiente:

En *Psycho*, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la

unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público. Creo que es para nosotros una gran satisfacción utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masas. Y, con *Psycho*, lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No es una gran interpretación lo que ha conmovido al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro. (p. 243)

La apelación al «film puro» puede resultar engañosa. Hitchcock no está diciendo que exista un cine libre de impurezas, un cine que esté exento de la influencia de otros medios, sino que la emoción del espectador ha sido provocada mediante procesos esencialmente cinematográficos a los que se han sometido una serie de componentes, después de ser asimilados convenientemente por el cine. La forma fílmica es producto de múltiples y constantes procesos de mestizaje, de constantes adaptaciones, y está compuesta por diversos elementos tecnostéticos que actúan al unísono para componer una determinada visualidad emocional. La excelencia actoral o la magnificencia temática solo pueden ser realmente efectivas en el cine cuando han sido aprehendidas cinematográficamente mediante un proceso de adaptación profunda. De lo contrario, no harán más que interponerse, degradando su propio vigor y el del medio que pretendía acogerlas.

Mención aparte merece el sonido por sus particularidades, que han dificultado siempre su encaje en la visualidad fílmica. El problema surge, como en otros de estos apartados, por haberse planteado como si fuera un añadido: el cine en su marcha triunfal hacia la mimesis absoluta habría incorporado el sonido globalmente, con toda su fenomenología propia destinada a sumarse al agregado de medios que esta perspectiva supone que es el cine. El famoso concepto de audiovisión promovido

por Michel Chion debe ser reconsiderado desde la perspectiva de las emociones y las atmósferas, ya que, aunque parece solucionar el problema, en realidad lo perpetúa. El cine no agrega, sino que fagocita mediante la conversión de las fenomenologías originales en fenomenologías fílmicas. Por ello es engañoso hablar de sonido e imagen por separado, pero también lo es englobarlos en el concepto de audiovisión, que actúa como una caja en la que ambos se encierran para que no provoquen problemas. Una de las particularidades del sonido es su carácter atmosférico, pero sería un error considerar que esta es una de las cualidades que aporta al cine, puesto que el cine ya era atmosférico de por sí, como se desprende de sus características expositivas en su relación con el público: su proyección en un local a oscuras, por ejemplo. Por ello debe tenerse en cuenta que las imágenes fílmicas han formado parte siempre de esa atmósfera donde se exhiben y han tendido a visualizarla desde la pantalla. La introducción del sonido en estos ambientes se efectúa en primer lugar llenando directamente con la música la atmósfera de la sala y al tiempo manteniendo una relación emocional con las imágenes de la pantalla. Pero, con la llegada del cine sonoro, el sonido surge de las propias imágenes, ya no las acompaña, sino que es un elemento más de ellas, de modo que el cine empieza a estar compuesto por imágenes sonorizadas y sonidos visualizados. El sonido ha dejado de ser lo que era antes de entrar en el mundo cinematográfico. Es muy cierto lo que afirma Chion de que «no se ve lo mismo cuando se oye, ni se oye lo mismo cuando se ve», solo que ello no es producto de una combinación simple del ver y el oír, sino una absorción del sonido en el campo atmosférico de la imagen que conduce a una expansión sonora de esta, de forma que se propaga imaginariamente hasta envolver al espectador. El resultado es que el espectador, más que oír sonidos mediados por la imagen o ver imágenes mediadas por el sonido, siente la imagen como una atmósfera preñada de visualidades



sónicas que pueden considerarse en cierta medida fantasmagóricas. Es entonces que el sonido ha pasado a formar parte del cine verdaderamente.

David Toop empieza uno de sus libros titulado precisamente *Resonancia siniestra* con el despertar de un sueño, mientras que en otro se refiere a unas interesantes opiniones acerca de la relación entre las pinturas rupestres y las cavernas donde aparecen. Se afirma que esos lugares fueron escogidos por los ancestrales artistas por su acústica de carácter reverberante: cada lugar revela una correspondencia entre los animales representados en las paredes y la naturaleza de cualquier sonido que activase los ecos en ese espacio (Toop, 1993, p. 3). De ser así, nos encontraríamos ante una interesante alegoría de las relaciones entre sonido e imagen en el cine, ya que en la ecuación se introduce un espacio que alberga el conjunto y establece los parámetros de la atmósfera que los determina.

¿Qué es la imagen-emoción? Si bien todo el mundo acepta que las imágenes son el vehículo más inmediato de las emociones, pocos se han detenido a pensar que ese vehículo no tiene por qué detenerse en lo puramente emocional, es decir, no tiene por qué embargar al espectador y dejarlo indefenso ante un ejercicio de manipulación, sino que puede ser también una plataforma para la reflexión, un caldo de cultivo para las ideas. Es más, pocas ideas son realmente productivas, a menos que se comuniquen emocionalmente. El ideal de la objetividad adscrito equívocamente a la sabiduría no ha creado más sabios, sino que se ha limitado a acumular más conocimiento al servicio de quienes ya lo eran por otros medios. Es en este sentido en el que el cine es una herramienta de pensamiento, a la vez una forma de pensar y de transmitir ideas. Y estas funciones las ejerce a través de las emociones que albergan sus imágenes.

Se preguntan Svetlana Alpers y Michael Baxandall (1994), a propósito de las pinturas de Tiepolo:

¿Cómo sería la visión de una pintura si tuviera lugar en las condiciones ordinarias de nuestro deambular por el mundo? ¿Podemos imaginarnos una pintura como parte del entorno en el que los objetos mostrados y las figuras parecieran moverse y cambiar, como esculturas, cuando pasáramos junto a ellas? Esto es precisamente lo que hace Tiepolo como pintor de techos. En lugar de ser inmovilizados en un lugar concreto para ser testigos de cómo los misioneros jesuitas de Pozzo alcanzan las cuatro partes del mundo, los visitantes de la sala [de la Residencia del obispo de Wurzburg] son libres de moverse por donde quieran y descubrir por sí mismos los cuatro continentes que aparecen en el techo. (p. 9)

Estas apreciaciones de los teóricos del arte nos retrotraen a la peculiar puesta en escena de la película de Raúl Ruiz *L'hypothèse du tableau volé* (1978), donde mediante la técnica del *tableau vivant* se lleva al extremo la propuesta espectral que sugieren los frescos de Tiepolo, algo que también encontramos en *Pasión* (*Passion*, 1982), de Godard. En ambas películas, las composiciones pictóricas se transforman en escultóricas al actualizar la tercera dimensión virtual de la pintura, pero lo hacen en el ámbito cinematográfico de una manera que podría calificarse también de teatral. De pronto el cine propone como tema su propia composición, desplegando a la vista del espectador algunas de las capas que lo componen. Pero la hipótesis de Alpers y Baxandall también pone de manifiesto la importancia del movimiento en la imagen, algo que ya empezaba a ser fundamental para un pintor como Giovanni Battista Tiepolo en el siglo XVIII, pero que no alcanzará su verdadero desarrollo hasta la llegada del cine, después de pasar por distintas fases a las que no es ajeno el desarrollo de la narrativa gráfica a través de autores como, por ejemplo, Rodolphe Töpffer. El movimiento, que

Tiepolo incorporaba a la fenomenología del espectador, el cine lo proyectará sobre la imagen. Habrá que esperar más de un siglo para que, con las imágenes inmersivas, regrese al espectador sin abandonar la imagen, produciendo así una muy interesante hibridación cuyas raíces se encuentran de forma especial en el pintor veneciano, pero que en su momento alegorizaron Ruiz y Godard con sus propuestas.

El movimiento es un factor esencial de la imagen-emoción, como lo es también del pensamiento fílmico. Hemos tendido a considerar el movimiento como un factor de realismo en el cine, un paso más de la evolución de carácter teleológico que ha determinado la forma en que contemplamos el desarrollo de los medios. En este sentido, el movimiento, como luego el sonido o el color, serían considerados como la corrección de unos déficits esenciales que tendría su origen en la fotografía entendida como el instrumento proverbial de la reproducción objetiva de la realidad. Si la finalidad de esas tecnologías —fotografía y cine— fuera ciertamente la reproducción lo más exacta posible de lo real, la falta de movimiento o de sonido tendría que contemplarse forzosamente como una carencia que el cine habría ido paliando a medida que evolucionaba. Sin embargo, cada uno de estos factores no hizo más que contribuir a su complejidad, aparte de favorecer, por otro lado, la naturalización de la imagen fílmica. Basta contemplar su función desde la perspectiva adecuada para darse cuenta de ello. El movimiento en el cine añade nuevas dimensiones a los objetos y a las figuras, a la par que determina también la intensidad de las imágenes en que se inscriben. El movimiento los acompaña en su mostración mediante un determinado tono emocional que implica un comentario, más o menos profundo o determinante, sobre ellos en el contexto en que aparecen.

Entiendo que, llegados a este punto, sería casi una obligación ponerse a dialogar con las conocidas concepcio-

nes de Deleuze sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Pero el asunto nos llevaría demasiado lejos, ya que esas propuestas se hallan situadas en otro universo conceptual. A Deleuze, las imágenes le interesan por la función que desempeñan en el contexto de la película, y en su relación positiva o negativa con respecto al tiempo según Bergson. Solo centra verdaderamente su atención en el contenido visual de las imágenes cuando estas se ajustan a su idea de tiempo y se convierten en modo de pensamiento: «es decir, un tiempo que no es de las cosas, sino del pensamiento» (Deleuze, 2009, p. 554). Este tiempo del pensamiento que no es el tiempo de las cosas surge sin embargo de las cosas en movimiento y del propio movimiento de la imagen, que es algo muy distinto de la imagen-movimiento. En cualquier caso, las ideas de Deleuze forman parte de una misma sensibilidad hacia una condición compleja del movimiento y el tiempo cinematográficos capaz de superar el empirismo ingenuo de los acercamientos habituales a estos fenómenos. Pero, a pesar de su riqueza conceptual y su capacidad de penetración, en el fondo siguen estando lastradas por el imaginario lingüístico y por un cierto apego a la semiótica en sus últimos esbozos.

Se trata, por tanto, de superar la deriva lingüística que propone la existencia de un lenguaje cinematográfico articulado a través de elementos discretos como los planos, y pasar a considerar la creación de atmósferas visuales a través de imágenes-emoción transitadas por movimientos de todo tipo (internos y externos) y plasmadas también en los entramados escénicos y secuenciales.

Basta contemplar con atención cualquier imagen cinematográfica para darse cuenta de que todo se confabula en ella para crear una emoción a través de la que exponer las situaciones o las ideas. Esa ventana que Alberti proponía hace más de cinco siglos como metáfora de la pintura, no era solo una ventana que dejaba ver el mundo, sino

una ventana por la que regresaba el mundo transformado emocionalmente. Esta era una verdad que la pintura nunca abandonó, ni siquiera cuando, en el siglo XIX, quiso ser más realista que nunca. Y cuando apareció el arte abstracto y se diluyó la figura, lo que quedó fue la emoción, algo que es obvio incluso en los casos más radicales, como el de Rothko.

Nadie niega que el arte es emoción, pero esto es algo que tiende a olvidarse fácilmente a la hora de analizarlo, como si las emociones fueran un estorbo para alcanzar el significado. Sin embargo, en ningún medio como en el cine forman las emociones un sustrato tan fundamental, precisamente porque el cine es ante todo movimiento y el movimiento contiene el germen de la emoción: *commover* proviene del latín *commovere*, que, entre otras cosas, significa poner en movimiento. Puede que solo la música posea una plataforma emocional parecida, es decir, que sea un encadenado de emociones desplegadas en el tiempo a través del movimiento, en este caso sonoro. Pero el cine va más allá al visualizar ese movimiento, al materializarlo a través de las imágenes. De ahí que debamos hablar de imágenes-emoción. Pero no solo porque las imágenes expresan emociones, sino porque son emociones visualizadas, ya que, de la misma forma que las imágenes-tiempo de Deleuze nos permiten ver el tiempo, las imágenes cinematográficas en general nos permiten ver las emociones. El hecho de que ver y sentir se alíen en una misma experiencia anímica de esta manera tan peculiar, esto es, no mediante una relación de causa y efecto, sino retroalimentándose, hace que el cine vaya más allá de los parámetros de la estética clásica y aparezca la posibilidad de un pensamiento de la emoción, conducido por el movimiento emocionado de la visión.

En este sentido, el cine se distingue de la pintura en que propone nichos ecológicos emocionales que acogen sucesos de muy distintos tipos, mientras que aquella pro-

duce directamente formas emocionales a partir de una situación plasmada pictóricamente. En el cine, la emoción se encuentra tanto al principio como al final del proceso de construcción fílmica: es un punto de partida que envuelve las acciones, a las que confiere un hábitat adecuado, y luego, cuando se pone en marcha, cuando cobra vida frente al espectador, el conjunto aparece como forma de una emoción.

Esta nueva perspectiva debe transformar por completo nuestra concepción del montaje, lo que también significa ponerse al día con la propia práctica cinematográfica, puesto que el cine contemporáneo hace tiempo que ya no utiliza el mismo tipo de montaje que el cine clásico. Es obvio que las tomas son actualmente más largas (excepto en las películas de acción, que introducen una peculiar fenomenología del corte, ligada al movimiento y a la sensación), como también es innegable que la diferenciación entre los planos es mucho más fluida que antaño, debido precisamente a que una toma puede englobar lo que antes hubiera supuesto varias posiciones de cámara. Deleuze, al hablar de la profundidad de campo en Welles, indica que los planos que se organizan a través de ella son imágenes-contracción, pero a este tipo de imágenes que componen un Todo tendente al estatismo habría que añadirles las tomas largas o los planos secuencia en movimiento que, más que contraer, despliegan. Cuando Deleuze describe un típico plano compuesto a través de la profundidad de campo, por ejemplo el del suicidio de la segunda mujer de Kane en *Ciudadano Kane*, lo hace ajustándose, prácticamente al pie de la letra, a la descripción de Bazin y extrae las mismas conclusiones que él: a saber, que lo que, en otro estilo, hubiera sido una secuencia de planos es ahora un plano secuencia, una contracción (Deleuze, 2009, p. 528). Cuando luego se refiere a similar interés por el trabajo con el tiempo de otros directores como Renoir o Luchino Visconti resulta más vago. Por ello, por no ser sensible a la composición de la imagen en sí, no al-

canza a detectar la fenomenología concreta de esa visibilidad tan esencial en el cine contemporáneo que, en lugar de contraer los planos, los despliega. Y este despliegue es emocional y puede equipararse a un proceso de reflexión sobre lo que se muestra.

A Deleuze le atrae la idea propuesta por Alexandre Astruc de que, con la profundidad de campo, la imagen deviene un teorema (véase Deleuze, 2009, p. 551). Astruc estaba pensando seguramente en una película como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) cuando lo puso por escrito, pero se habría podido referir igualmente a algunas películas de Rainer Werner Fassbinder —pienso, por ejemplo, en *La ruleta china* (*Chinesisches Roulette*, 1976)— en que las figuras tienden a componer estructuras geométricas dentro del encuadre y a través del movimiento. Para Deleuze, el concepto de teorema le lleva fácilmente a la Idea, de modo que el plano secuencia sería la perfecta plasmación visual de una idea, y a pesar de que sigue a Astruc cuando este razona acerca de la función del movimiento en los planos con profundidad de campo en los filmes de Renoir, lo cierto es que ambos caen sin querer en la antigua trampa de considerar la Idea como una totalidad inmóvil, o en el caso del teorema con una articulación interna de carácter repetitivo, como si fuera un algoritmo. En todo caso, los movimientos se producen en el interior de esta inmovilidad fundamental, pero solo pueden alcanzar la condición de teorema o de idea si están encapsulados, si no hay posibilidad de que se descompongan, ya que la certeza no admite vacilaciones. Desde esta perspectiva, la fragmentación no parece admitir una relación genuina con el Pensamiento, igual que, como postulaba Bergson, no puede haberla con el Tiempo. Sin embargo, se diría que los fragmentos, al componer en su conjunto un movimiento, son la forma más genuina no tanto del Pensamiento como del pensar, del proceso de una reflexión en incesante movimiento que de esta manera se acercaría al

fluir temporal. Bergson afirmaba que el movimiento era un simulacro del tiempo, puesto que, como el cine, lo imitaba a partir de momentos de inmovilidad. Sin embargo, esas porciones inmóviles sustentan dos flujos continuos, el de la emoción y el del pensamiento: es a este nivel que entran en contacto con el flujo temporal y lo asimilan para alimentar una nueva fenomenología.

Deleuze era un pensador del tiempo, más que del espacio, en consonancia con su adscripción a las ideas de Bergson, quien, sin embargo, anunciaba ya la posibilidad de pensar el espacio-tiempo, algo a lo que Deleuze se acerca al entender que el plano secuencia nos deja ver el tiempo. Pero pronto vacila ante el abismo que se abre a sus pies —abismo de la incomprensión del espacio concreto transfigurado por el movimiento-tiempo— y retrocede hacia la Idea en un sentido extrañamente platónico. Esto se entiende mejor si acudimos a Panofsky (1924/1989) cuando comenta las prevenciones de Platón sobre el arte:

Si la misión del arte ha de ser la «verdad» con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad, en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones. (p. 14)

Puede parecer extraño encontrar esta contradicción en un pensador como Deleuze, para el que el movimiento es esencial, pero esta discordancia no se produce en sus escritos más filosóficos, sino que aflora en sus concepciones cinematográficas, en las que, por privilegiar el tiempo sobre el espacio y sobre la visualidad concreta en su acertada conexión del cine con el pensamiento, se decanta hacia un idealismo que no se adecúa a la verdadera fenomenología del medio cinematográfico. Tiene razón



cuando responde afirmativamente a la pregunta de si el cine es capaz de aportarnos una nueva forma de pensar, sobre todo teniendo en cuenta que su forma de pensar, la forma de su pensamiento, especialmente la desarrollada junto a Félix Guattari, es en gran medida equiparable al pensamiento cinematográfico, es decir, forma parte de un mismo paradigma. Pero con la salvedad de que no introduce en la ecuación el factor visual que tan determinante es en el cine, y tiende a menospreciar, cuando trabaja en el campo cinematográfico, la concreción del movimiento a favor de la idealidad del tiempo.

En todo caso, para comprender mejor este tipo de prácticas es necesario acudir al concepto de montaje emocional —en una línea que Eisenstein ya había teorizado en alguna parte de su prolífica obra escrita—, a partir tanto del concepto de imágenes emocionales como del de escenas atmosféricas. La imaginación de los cineastas trabaja ahora para confeccionar unidades o conjuntos emocionales homogéneos: una forma de recuperar, por ejemplo, la esencia de la pintura a través de la literatura con el fin de asumir cinematográficamente ambos medios. A partir de la obra de Peter Sloterdijk, el concepto de atmósfera puede equipararse al de esfera, algo muy conveniente en una época en que aparecen imágenes inmersivas de carácter esférico que amplían tanto la idea de la escena cinematográfica como la de la teatral. Según Willem Schinkel y Liesbeth Noordegraaf-Eelens (2011): «una esfera es un edificio inmunológico psico-espacial compartido» (p. 13). El concepto de inmunología, esencial para los planteamientos de Sloterdijk, puede traducirse por el de coherencia estética o visual en el caso de las construcciones cinematográficas y post-cinematográficas, que tienden a la formación de espacios compartidos por la imagen y el espectador, ya sea en una sala de cine o en una realidad virtual.

La condición psico-espacial de estos lugares está claramente determinada por sus atmósferas emocionales. Ha-

bría que explorar la evolución de este tipo de espacio global compartido, desde el teatro hasta la Realidad Virtual, pasando por la fenomenología decisiva del cine y sus ramificaciones en otro tipo de formas de visionado —la televisión, el ordenador e incluso el teléfono móvil—: habría que preguntarse, por un lado, cómo varía la intensidad de estas distintas atmósferas creadas por medios diferentes y, por el otro, en qué medida la construcción de las visualidades se amolda a estas variaciones, si es que lo hace expresamente o el fenómeno se limita a un distinto tipo de experiencia por parte del espectador o usuario. En todo caso, estas operaciones estarían de acuerdo con la tesis de Sloterdijk de que:

la ciencia, el arte y la filosofía contemporáneos deben dejar atrás el paradigma occidental de la existencia que privilegia la esencia y la identidad (¿qué?, ¿quién?) para adoptar un pensamiento topológico enfocado en el topos de la existencia humana (¿dónde?). (Schinkel y Noordeggraaf-Eelens, 2011, p. 22)

Estos lugares, ya sean los que aparecen en las pantallas producto de una determinada dramaturgia o los que determinan los espacios de visionado o experiencia, son espacios emocionales, articulados por el movimiento: movimiento de las imágenes o movimiento del cuerpo en relación con las imágenes. En resumidas cuentas, movimiento mental-emocional a la vez vehículo y generador de ideas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alpers, S. y Baxandall, M. (1994). *Tiepolo and the pictorial intelligence*. Yale University Press.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Rialp.

Deleuze, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus.

Genosko, G. (2009). *Félix Guattari. A critical introduction*. Pluto Press.

Panofsky, E. (1989). *Idea*. Cátedra. (Original publicado en 1924.)

Schinkel, W. y Noordegraaf-Eelens, L. (2011). Peter Sloterdijk's spherological acrobatics: an exercise in introduction. En W. Schinkel y L. Noordegraaf-Eelens (eds.), *In medias res. Peter Sloterdijk's spherological poetics of being* (pp. 7-28). Amsterdam University Press.

Sève, B. (2018). *El instrumento musical. Un estudio filosófico*. Acantilado.

Storaro, V. (junio de 2018). El cineasta sobre el lienzo. *Caimán, cuadernos de cine*, 72, 44-47.

Toop, D. (1993). *Ocean of sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Serpent's Tail.

Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza.



# EXPLORAR EL TIEMPO CON EL CINEMATÓGRAFO

Natalia Ruiz

Una de las principales diferencias entre una imagen pictórica o una fotografía con respecto a una creación cinematográfica es que las dos primeras son imágenes fijas, inmóviles, mientras que la otra implica la inclusión del tiempo. Así que uno de los aspectos más interesantes de las incursiones de artistas de otros ámbitos en el cine es cómo experimentan la cuestión temporal.

## 1. LOS REGÍMENES TEMPORALES

El trabajo de un artista está muy ligado al medio que utiliza: un pintor aprende a desarrollar su obra sobre una superficie plana, un fotógrafo aprende a captar y crear imágenes singulares. Para ambos, el cine es un reto: el cine se sale del marco y se prolonga en el tiempo.

Esta cuestión, ahora bien asumida, era terriblemente novedosa a principios del siglo xx. Pintores y fotógrafos, sujetos a los límites de la imagen única, veían cómo el cinematógrafo ponía las imágenes en movimiento y les daba continuidad en el tiempo. Al principio puede que lo tomaran como simple curiosidad, pero esta pronto derivó en fascinación. Y no es de extrañar.

La fotografía desde su presentación en sociedad en 1839 había tenido serios problemas con el movimiento, ya que durante muchos años los tiempos de exposición fueron muy largos; de hecho, la instantánea está en el camino de invenciones que llevaron al cine. La proverbial magia de la fotografía de captar la realidad tal cual daría como resultado una realidad detenida, un instante fijado. Por su parte, la pintura ya había sufrido un *shock* con la llegada de la fotografía, que, según se fue desarrollando, la condujo a la progresiva liberación de la mimesis (para qué

imitar la realidad si ya la capta tan bien la nueva técnica), a renunciar a los efectos de tridimensionalidad (como dijera Maurice Denis, una pintura es «una superficie plana con colores»<sup>1</sup>), a potenciar los factores expresivos y a multiplicar experiencias formales. Pero el cine, de forma intrínseca, introducía el tiempo en las imágenes, y esto era un factor de otro orden, especialmente para una pintura que llevaba siglos reflexionando sobre el problema de la narración. De la solución medieval de ir sumando imágenes (descomponer la historia en viñetas) se había ido pasando a elegir una escena que resultara significativa y que apelara al espectador a completar el antes y el después, lo que Lessing dio en llamar el «momento pregnante».

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) fue un escritor y teórico del Neoclasicismo, bien conocido en la historia del arte por un ensayo titulado *Laocoonte* (1766), que tiene el subtítulo de «sobre los límites de la pintura y la poesía». Porque de eso se trata: partiendo de la comparación clásica *ut pictura poesis* y tomando como referente la célebre escultura del Laocoonte, intenta desentrañar qué es propio de los medios de las artes plásticas y qué de los medios de la poesía. En este influyente ensayo, Lessing establecía que a la pintura correspondía ocuparse de los cuerpos y de los objetos, así como de sus propiedades visibles, mientras que a la poesía le atañerían las acciones, lo que se desarrolla sucesivamente; cuando la pintura quiere representar acciones ha de utilizar un único momento, que habrá de ser el más significativo (Lessing, 1766/1990, pp. 106-107). Cien años más tarde, el Impresionismo y las nuevas corrientes de la pintura moderna harían que la

---

<sup>1</sup> «Es conveniente recordar que un cuadro —antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera— es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden» (Denis, 1890, citado en Chipp, 1995, p. 110).

representación de grandes escenas históricas perdiera importancia, pero la misma idea iba a prevalecer en las escenas cotidianas: el lienzo solo da lugar a mostrar un instante y es potestad del pintor querer insinuar el antes y el después.

Esta sustancial diferencia temporal también conllevaba una novedosa relación con el marco de la imagen: si bien la pintura, influida por la fotografía, había comenzado a «cortar» objetos y figuras (en vez de presentarlos bien centrados, como se hacía desde el Renacimiento) e incluso ya antes utilizaba recursos para aludir a lo que estaba fuera de la escena (espejos, miradas, etc.), no tenía la posibilidad (tampoco la fotografía) de reintroducir lo que está fuera de campo porque se produce una sola imagen. El cine, ya desde las vistas Lumière, presentaba no solo la capacidad de que personas, vehículos, etc. desbordaran el marco de la pantalla, sino que además podían volver a entrar en ella.

Pese a estos factores, puede que las primeras proyecciones de cine no impresionaran mucho a los artistas; incluso es muy plausible que siguieran más interesados por los análisis de movimiento del sistema de fotografías sucesivas de Eadweard Muybridge. Se sucedieron tantos inventos en el último tercio del XIX que era difícil que el cinematógrafo sobresaliera especialmente entre la llegada de la bombilla, de los tranvías, del automóvil... hasta que se empezó a desarrollar el lenguaje cinematográfico, cuando para filmar con rollos de más de cinco minutos hubo que crear una narrativa y una planificación, y ahí no solo se empezaron a aficionar a ir al cine, sino que vieron, por ejemplo, que el cine permitía distintos puntos de vista sobre una misma cosa, es decir, lo que luego tratarán de llevar al lienzo los pintores cubistas.

Dicho de otra forma: el principio para el desarrollo del lenguaje cinematográfico fue el montaje, y difícilmente se puede dilucidar si es que el montaje coincidía con la



sensibilidad artística moderna de la utilización del fragmento o si la propia construcción cinematográfica colaboró en el desarrollo de esta estética.

## 2. LA MÁQUINA Y EL MOVIMIENTO. EL CINE Y LA VELOCIDAD

Las vanguardias pictóricas y literarias empezaron viendo como principal mérito del cine su novedad. Es moderno, como lo es el automóvil, los transatlánticos y la aviación. Los artistas de Montmartre visitaban el Salón de la Aviación como antes habían visitado el Salón del Automóvil. Ven la velocidad mecánica y las invenciones técnicas como signos que preludian un nuevo mundo. Este aspecto es común a cubistas y futuristas, y ambos coinciden en ver el cine como el medio que capta mejor todas esas transformaciones.

Junto a la idea de velocidad, les interesa el hecho esencial de que el cine puede crear la ilusión de movimiento. Y aquí sí se produce un conflicto: por más que un artista descompusiera, yuxtapusiera y superpusiera planos, su eficacia con respecto al movimiento siempre sería menor. Así que, poco a poco, de la afirmación de Picasso de que iba al cine a menudo pero como quien va al café, se pasa a un panorama totalmente distinto en los años de la Primera Guerra Mundial. El cine presenta un lenguaje propio: primeros planos, economía de movimientos, la posibilidad de hacer una síntesis expresiva al unir dos imágenes..., y los artistas empiezan a considerarlo como un medio expresivo al alza.

El consenso generalizado de los artistas sobre el cine coincide con la distribución en Europa de las películas de Chaplin. La historia (plausible y en todo caso una buena leyenda) que se nos ha transmitido es que durante la Gran Guerra el poeta Apollinaire, que estaba destacado en el frente, había visto películas de Charlot en un permiso y, a la primera oportunidad que tuvo de ir a París, llevó a todo el grupo cubista a verlo al cine. Los artistas rápidamente entendieron a Charlot como imagen del siglo xx: no es un héroe mitológico sino un personaje que se transforma, que es en sí mismo una forma plástica.

Esta atracción se produce cuando los caminos con respecto a la narración divergían: el cine estaba desarrollando su narrativa mientras la pintura la abandonaba. Lo que llevó a algunos artistas de la vanguardia a coger una cámara no fue tanto «contar algo» como el movimiento: el cine como forma plástica en la que podía introducirse el ritmo y la velocidad. La película que mejor viene a reflejar este momento de intercambios es *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger y Dudley Murphy (véase Païni, 2016, pp. 228-231). Fernand Léger (1881-1955) fue uno de los grandes pintores franceses de la vanguardia. Desarrolló una forma personal de cubismo, a veces llamado tubular por el uso de formas cilíndricas, aunque lo define mejor la sólida construcción de sus composiciones y el aspecto gráfico de su estilo de madurez. A principios de los años 20, Fernand Léger dudaba de la capacidad de la pintura para captar el mundo moderno y pensó en el cine. *Ballet mécanique* es una película experimental; no obedece a ninguna lógica narrativa. Se basa en la atracción por la máquina y la velocidad, juega con dislocaciones y divisiones de imágenes que crean efectos caleidoscópicos. Codirigida con el realizador americano Dudley Murphy, en el rodaje contó con la ayuda del fotógrafo Man Ray.



*Ballet mécanique* (Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924)

Como antecedente esencial habría que considerar *La rueda* (*La roue*, 1923), de Abel Gance. En *La rueda* trabajó como ayudante el poeta Blaise Cendrars, amigo y colaborador de Léger, y además Léger pudo ver un remontaje especial de dicha película. Ricciotto Canudo había encargado un remontaje de *La rueda* para el cineclub que él había fundado, el CASA (Club de Amigos del Séptimo Arte). Esta versión reducía la película a movimiento, composición, encuadre, casi una abstracción que se proyectó en 1924 con el título de *Cuadros modernos de la máquina viviente*. Léger la calificó de «emoción plástica por la proyección simultánea de fragmentos de imágenes a un ritmo acelerado».

El escritor Blaise Cendrars (1887-1961) resultó clave para esta transición de Abel Gance a Léger. Cendrars ya había mostrado su interés por el movimiento y la expresión moderna con su obra en colaboración con Sonia Delaunay *Prosa del Transiberiano* (1913), a la que calificaron de

poema simultaneísta. Léger y Cendrars se habían conocido antes, en 1912. Ambos se alistaron y resultaron heridos durante la guerra. En 1919, Léger y Cendrars elaboraron un libro, *La fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* [*El fin del mundo filmado por el ángel de Notre-Dame*]: un título asombroso y extravagante para un libro-objeto, adelantado a su época, con una novedosa combinación de texto e imagen. Cendrars frecuentó el CASA, y fue ayudante de Gance, coautor y actor en *La rueda*, y probablemente el responsable de los aspectos más innovadores de la película. De modo que podría considerarse que el libro *La fin du monde...* fue el origen común tanto de *Ballet mécanique* como de ciertos aspectos de *La rueda*.

*Ballet mécanique* muestra el aspecto técnico y metálico, veloz y múltiple del mundo moderno como no podían hacerlo los cuadros: la velocidad necesita del factor tiempo. Léger dio rienda suelta a su pasión por las máquinas e introdujo aspectos típicos de la vanguardia parisina (la representación de Charlot que abre y cierra el filme, la modelo Kiki de Montparnasse) y elementos que provenían tanto de otros filmes de artistas como de las propias innovaciones de los cineastas (como las divisiones de pantalla y la variedad de ángulos). En cuanto a esto, habría que señalar la amistad del propio Léger con Jean Epstein y la participación de Léger en la creación de los decorados de *La inhumana* (*L'inhumaine*, 1924), de Marcel L'Herbier.

Frente a este interés por el elemento cinético de la sociedad moderna, que subraya su velocidad de forma casi abstracta, encontramos otras películas sobre la ciudad industrial que se presentan como una forma de documentar novedosa, con una visión de lo urbano y no solo de lo maquínico. Uno de los primeros y más destacados ejemplos sería *Manhatta* (1921), del fotógrafo Paul Strand y el pintor Charles Sheeler. Esta imagen documental también sería la elegida por el fotógrafo y teórico László Moholy-Nagy para mostrar el puerto viejo de Marsella (*Impressio-*

*nen vom alten Marseiller Hafen*, 1929), mientras que en la Bauhaus desarrollaba el modulador espacio-luz y creaba sucesiones de imágenes abstractas. Esta alternancia entre lo abstracto y la figuración urbana también se produce en Walter Ruttmann que, conocido por *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927), antes había realizado filmes abstractos derivados de su experiencia como pintor.

### 3. LA ABSTRACCIÓN. EL CINE COMO MÚSICA

En los años 20, distintos pintores utilizaron el cine como prolongación de sus cuadros abstractos. El cine permitía introducir el tiempo en sus composiciones, que se convertían así en partituras geométricas. El primer intento de realizar una película abstracta se debió al pintor Léopold Survage (1879-1968). Instalado en París desde 1908, se inspiró en los primeros dibujos animados para imaginar que la cámara al filmar podría dar movimiento a una sucesión de formas coloreadas. Llegó a convencer a Léon Gaumont del proyecto, que tituló *El ritmo de color*, y preparó numerosos estudios. En 1914 publicó en *Les soirées de Paris*, una de las revistas que impulsaba Apollinaire, un texto en defensa de su proyecto del que decía que ni era una ilustración ni una obra musical, sino un arte dinámico original. El estallido de la Primera Guerra Mundial lo interrumpió todo cuando Survage llevaba unas cien imágenes pintadas de las mil o dos mil que pensaba que necesitaba, y después de la guerra ya no se retomó.

Durante la Gran Guerra, muchos artistas se refugiaron en Suiza, y en Zúrich se formó el grupo Dadá, que se configuró como una protesta tan radical como nihilista contra la sociedad y la tradición que les habían conducido a la

carnicería de la guerra. En ese ámbito se encontraron el pintor y cineasta alemán Hans Richter y Viking Eggeling. Eggeling (1880-1925) era un pintor sueco que, tras pasar por Milán y Suiza, se había instalado en París en 1911 y más adelante se integró en el grupo Dadá. Eggeling pudo conocer el proyecto de Survage en 1917 y se obsesionó con la idea de encontrar un ritmo visual puro, liberando a la imagen del deber de representar. En 1918 conoció a Hans Richter y empezaron a trabajar para lograr ese objetivo, aunque desarrollando cada uno sus proyectos.



*Symphonie diagonale* (Viking Eggeling, 1924)

Entre 1921 y 1924 Eggeling realizaría *Symphonie diagonale*, que, junto a *Rhythmus 21* (1921), de Richter, supone el inicio del cine abstracto. La película de Eggeling muestra una sucesión de líneas blancas, rectas y curvas, que parecen autogenerarse sobre fondo negro. Su aspecto musical lo constituye el ritmo en que aparecen y cambian las formas, y para Eggeling fue muy complicado encontrar una pauta de movimiento adecuada sobre el eje diagonal que da título al filme. La película se presentó en proyec-

ción privada, y en 1924 Eggeling fue a París para mostrársela a Léger. El pintor murió días después de su primera exhibición pública en Berlín.

Hans Richter (1888-1976) fue un artista alemán que empezó su obra como pintor. Tras participar en la creación del movimiento Dadá en Zúrich, comienza a dedicarse al cine. Comparte estudio y preocupaciones con Viking Eggeling, con quien colabora en *Symphonie diagonale*, a la vez que crea dos películas abstractas, *Rhythmus 21* y *Rhythmus 23* (1923), y después *Rhythmus 25* (1925). En estos tres filmes Richter trabajó, como Eggeling, en la forma secuencial, pero las formas geométricas además de distribuirse por la superficie negra crecen, disminuyen, se expanden por el plano, generan un dinamismo en la pantalla. En 1926 realiza *Filmstudie*, donde pese a utilizar a veces formas geométricas pasa a filmar objetos reales, que parecen volverse abstractos en el juego de luces, acercamientos y alejamientos. A partir de aquí, Richter experimenta otra forma de trabajar, «figurativa», en parte relacionada con el espíritu Dadá, como *Vormittagsspuk* (1927), en parte con el documental y la incipiente publicidad, donde destaca *Inflation* (1928), en la que se ven pasar billetes y crecer los ceros de las cifras a un ritmo acelerado. En ambas, los objetos tienen un singular protagonismo. Obligado a salir de Alemania ante el ascenso del nazismo, tras un tiempo en Francia emigrará a Estados Unidos.

Otro ejemplo de pintor que pasa al cine, y del cine abstracto al cine figurativo, es Walter Ruttmann (1887-1941). En 1918 Ruttmann decidió abandonar la pintura; consideraba que ya no tenía sentido. Su interés primordial era la representación misma del movimiento. Y Ruttmann buscará los efectos de tridimensionalidad, así como un ritmo adecuado. Entre 1920 y 1923 realizará cuatro cortometrajes, los *Opus I-IV*. El *Opus I* mostraba una sucesión de formas curvadas y se sabe que a su presentación en Berlín

acudió Oskar Fischinger. Después de los *Opus* pasó al cine figurativo, aunque todavía con un sentido de la planificación experimental, como es el caso de su película *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), gran deudora de los noticieros de Dziga Vértov y de su estilo de montaje.

Oskar Fischinger (1900-1967) era un pintor vanguardista alemán que, tras descubrir en 1920 el cine abstracto, dedicó los siguientes años a desarrollar sus posibilidades. Junto con su hermano Hans trabajó varios años en Múnich. Antes de centrarse en los efectos de prolongar la pintura en el tiempo cinematográfico, en 1927 realizó un interesante experimento, *München-Berlin Wanderung* [*Caminata de Múnich a Berlín*], que supone una especie de colección o mosaico de imágenes filmadas, fotograma a fotograma, a lo largo de dicho itinerario.

Fischinger fue el primero en usar color y sonido en el cine abstracto, y la prolongación de sus formas en el tiempo iba acompañada de movimiento continuo y expansivo por toda la pantalla. Entre 1929 y 1934 realizó trece *Studie*, filmes de entre 3 y 5 minutos que, a partir del sexto, acompañó de música clásica. Su primer trabajo en color sería *Koloraturen* (1932). Para sus *Studie* Fischinger utilizaba el sistema de los dibujos animados (dibujos en cartones que fotografiaba imagen por imagen), pero para *Komposition in Blau* (1935) utilizó cera de modelar en distintos colores que iba transformando y cortando. En 1936 se vio obligado a emigrar a Estados Unidos, donde tuvo más difícil hacer sus películas y terminaría volviendo a la pintura, pero antes dejó dos obras muy destacadas: *Radio Dynamics* (1942) y *Motion Painting 1* (1947). Esta última era un ensayo de pintura animada sobre vidrio, donde los colores se mezclan con menor o mayor velocidad siguiendo el ritmo del Concierto de Brandemburgo n.º 3. Lamentablemente, Fischinger no consiguió financiación para *Motion Painting 2*, que habría sido un filme abstracto en tres dimensiones.



Marcel Duchamp (1887-1968), uno de los artistas más determinantes del siglo xx, también realizaría una película de carácter abstracto, *Anémic cinéma* (1926), que rodó en colaboración con Man Ray y Marc Allégret. Se trata de una película experimental, muda, en blanco y negro, de 7 minutos. La película se compone de secuencias alternadas de diez discos ópticos girando junto a nueve discos con juegos de palabras escritos en espiral (las frases están entre el absurdo y la provocación). Estos discos son los llamados rotorrelieves: unos discos de cartón que llevan pintados círculos descentrados que al girar parecen espirales y generan sensación de volumen. El efecto hipnótico que producen se debe al modo en que se ven en movimiento, no al dibujo en sí, y por tanto necesitan del factor temporal que aporta el cine. En 1935, Duchamp depositó su idea en el Tribunal de Comercio del Sena, y en 1947 los reutilizaría para su intervención en la película de Richter *Dreams That Money Can Buy* (1947).

## 4. LO ABSURDO, LO IRREAL, LO ONÍRICO. EL TIEMPO OTRO

Junto con *Ballet mécanique*, la película que quizá define mejor la relación de las vanguardias con el cine es *Entr'acte*, también de 1924, concebida por Francis Picabia pero rodada por René Clair (sobre este filme, véase Païni, 2016, pp. 224-227). Se trata por tanto de una película realizada por un cineasta, aunque pensada por un artista. René Clair siempre dio a entender que él solo colaboró técnicamente y que su labor se limitó a realizar técnicamente los dibujos de Picabia. Considerada el más claro ejemplo de cine dadaísta, *Entr'acte* es una película de 20 minutos que debe su nombre a que esa era su función:

ocupar el intermedio del ballet *Relâche* [*Descanso*], que había sido concebido por Picabia para los Ballets Suecos dirigidos por Rolf de Maré. Bajo las órdenes de Picabia, un entonces joven René Clair aplicó todo su talento en rodar esta composición desenfadada y llena de humor.

No se puede disociar esta película del ballet *Relâche*, que estaba llamado a ser el gran espectáculo del vanguardismo de entreguerras por su escenario inundado de faros de coche que producían una iluminación invertida y cegaban a los espectadores, por la ironía sobre el tema por excelencia del teatro burgués de la época, la boda, y por su clara voluntad de ilustrar un manifiesto estético; tras abandonar el dadaísmo Picabia quería imponer un nuevo ismo, el instantaneísmo: una combinación de ««excepción, cinismo, indecencia» y con el “movimiento perpetuo» como creencia exclusiva» (Pañi, 2016, p. 225). Estaba en la línea de los nuevos tiempos, caracterizados por los logros plásticos y alucinatorios del cine de vanguardia y por la sensación de velocidad y de ubicuidad que inspiraban el automóvil y la posibilidad de reproducir sonidos e imágenes.

Picabia transformó el proyecto que, a petición de Rolf de Maré, inicialmente había escrito Blaise Cendrars. De Maré, impulsor y fundador de los Ballets Suecos, ya había producido *Les mariés de la tour Eiffel*, de Jean Cocteau y el Grupo de los Seis, y *La création du monde*, de Blaise Cendrars y Fernand Léger. Acentuando el tono humorístico y la fetichización de la mujer —una sola bailarina entre más de treinta bailarines—, Picabia convirtió un proyecto coreográfico en una *performance* cerca de los futuros *happenings*. Y *Entr'acte*, cuya proyección estaba prevista realmente como entreacto, formaba parte de ese conjunto y en ella podía verse a algunos protagonistas del proyecto: Picabia, Rolf de Maré, Jean Börlin (coreógrafo de los Ballets Suecos) y Erik Satie (que compuso la música

del ballet y del cortometraje); también se ve a Man Ray y Duchamp jugando al ajedrez.



*Entr'acte* (René Clair y Francis Picabia, 1924)

*Entr'acte* presenta fragmentos con la habitual fascinación de la primera vanguardia por la velocidad, y muy particularmente la velocidad asociada a la máquina (imágenes en la montaña rusa), así como el gusto por jugar a dislocar planos (techos de París boca abajo), pero habría que señalar dos factores más. Lo primero, su relación con el ballet (por su concepción, por los planos nadir de la bailarina), porque el ballet era un modelo de movimiento en el tiempo —el propio Picabia realizaría cuadros descomponiendo bailarinas en planos para tratar de captar su dinamismo; en este sentido, cabe señalar que cuando el historiador del arte Élie Faure dedicó un ensayo al cine no apuntó similitudes con la novela, sino con la danza, la progresión del movimiento y de la expresión en el tiempo—. En segundo lugar, una de las escenas más divertidas presenta la evolución de un cortejo fúnebre tirado por un dromedario, donde, llegados a un momento, los

personajes empiezan a correr a cámara lenta... y con ello se introduce una distorsión del tiempo llamada a hacer fortuna entre el emergente grupo surrealista: la dilatación temporal como expresión de una temporalidad otra, fuera de lo mecánico y lo racional. Nuevamente, una aportación que solo podía hacer el cine.

Fundamentalmente conocido como fotógrafo, Man Ray (1890-1976) fue también pintor y cineasta. En 1922 llegó a París procedente de Nueva York y, de la mano de su amigo Marcel Duchamp, enseguida se introdujo en los círculos artísticos. Como buena parte de los jóvenes dadaístas, en 1924 pasaría a integrar el grupo surrealista. Para los surrealistas era de gran interés la fotografía: conseguir efectos oníricos o introducir claves de lectura psicoanalítica en poemas y pinturas era más sencillo, pero lograr que lo hiciera la imagen fotográfica era un reto mayor y a la vez la expresión perfecta de la «sobrerrealidad» que promulgaban. La inventiva de Ray no se limitó a crear «escenografías surrealistas», sino que introdujo novedades técnicas como la solarización (segunda exposición de un negativo revelado pero no fijado) y los rayogramas (impresión directa de objetos sobre papel fotográfico sin usar la cámara).

Desde 1923, Man Ray experimentaría con el cine y además colaboraría en películas de vanguardia (*Ballet mécanique*, *Entr'acte*, *Anémic cinéma*). Introdujo nuevas posibilidades que después servirían de inspiración para otros artistas, entre las que destacan los elementos basados en sus técnicas fotográficas: mostrar imágenes en negativo, jugar con los silueteados o la versión cinematográfica de sus rayogramas (impresión directa de raspaduras y objetos sobre el celuloide) De su cine decía que no utilizaba estructura argumental (su fin no era contar una historia) y que dejaba el rodaje en manos de la improvisación. Lo consideraba un cine automático, una forma de dar movimiento a las composiciones de sus fotografías. Esta de-

finición se ajusta sobre todo a su primera película, *Le retour à la raison* (1923). Este breve filme de 3 minutos que se hizo por encargo de Tristan Tzara puede entenderse como una experiencia fotográfica expandida. Lo más importante es el efecto plástico que alcanzan los rayogramas al prolongarse en fotogramas, los negativos y las siluetas. Salvo breves momentos en que aparece el torso de Kiki de Montparnasse (y lo hace para mostrar el efecto de las luces y sombras sobre su piel), es de carácter abstracto. Man Ray hablaba así de su proceso creativo:

Me procuré un rollo de película de unos 30 metros, me instalé en mi cuarto oscuro, donde corté la película en pequeñas tiras que dejaba prendidas sobre la mesa de trabajo. Espolvoreé algunas tiras con sal y pimienta, como un cocinero preparando un asado. Sobre las otras tiras eché, al azar, alfileres y chinchetas. Las expuse a la luz blanca durante uno o dos segundos, como había hecho para los rayogramas inanimados. Después arranqué con precaución la película de la mesa, eliminé los restos y metí el film en las cubetas. A la mañana siguiente, examiné mi obra, que en tanto se había secado. La sal, los alfileres y las chinchetas estaban reproducidos perfectamente en blanco y negro sobre fondo negro, como si fueran placas de rayos X. Pero las imágenes no estaban separadas como en una película corriente. ¿Cómo resultaría en pantalla? No tenía ni idea. Ignoraba también que se pudiese montar un film con cola, así que pegué simplemente unas tiras con otras. Al final añadí algunas secuencias que había rodado yo con la cámara para alargar la película. La proyección no podía durar más de tres minutos así que, pasara lo que pasara, los asistentes no tendrían tiempo de reaccionar. (Ray, 1963, citado en Tejada, 2008, p. 118)

La primera proyección se hizo con una lectura de poetas surrealistas y la película se rompió, lo que se entendió como un acto dadaísta. Fue, en cierto modo, un *ready-made* expandido.

En su segunda película, *Emak-Bakia* (1926, 7 minutos), utilizó de nuevo los rayogramas, pero también filmó objetos que se desplazaban o luces desenfocadas que formaban una especie de coreografía de formas abstractas; a esto unía imágenes de perfiles o manos. Este filme, que Man Ray calificó de cinepoema, debía su existencia y su título a la invitación de Arthur Wheeler a la lujosa villa que tenía en Biarritz y que se llamaba así. Enmarcado aún dentro de su producción dadaísta, la película se configura como un collage fotográfico que se extiende en el tiempo.

Para su siguiente filme, ya de carácter marcadamente surrealista, *L'étoile de mer* (1928, 15 minutos), Man Ray utilizaría un argumento, un poema de Robert Desnos, que le serviría como hilo para introducir elementos de su interés como la distorsión de la imagen, el juego de la luz, el cuerpo humano y las connotaciones fetichistas. En esta misma línea realizaría Man Ray *Les mystères du Château du Dé* (1929, 25 minutos). Financiada por el vizconde de Noailles (mecenas también de *La edad de oro* [*L'âge d'or*, Luis Buñuel, 1930] y *La sangre de un poeta* [*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, 1930]), se filmó en la propiedad de este en Hyères, una lujosa y moderna villa diseñada por Mallet-Stevens. Inspirada libremente en el poema de Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», Ray introduce dos personajes, viajeros misteriosos, que llegan a la villa, inquietante de puro geométrica y blanca. Con menos poder de fascinación que sus dos primeras propuestas, resulta interesante el ambiente onírico y la puesta en escena de la imaginería surrealista, especialmente la sensación de *tableaux vivants* derivados de los cuadros metafísicos de Giorgio de Chirico. Aparte de algún filme casero, Man Ray solo volvería a rodar para el episodio que realiza para la película colectiva *Dreams That Money Can Buy* (Hans Richter, 1947).

Los artistas del grupo surrealista fueron todos muy aficionados al cine: les parecía un medio de naturaleza cla-

ramente onírica; podía reflejar ritmos temporales y distorsiones de imagen y luz similares a los que opera el subconsciente en los sueños. Sin embargo, salvo contadas excepciones, serían propiamente cineastas (Germaine Dulac y ante todo y sobre todo Buñuel) quienes llevaran ese universo de sueños y pulsiones a la pantalla, artistas que habían decidido desde el principio expresarse con la cámara y que por tanto no cambiaron de medio.

Aunque nunca perteneció al grupo surrealista, un artista que tuvo un particular talento para plasmar en imágenes ambientes oníricos fue Jean Cocteau (1889-1963). Exquisito y polifacético, Cocteau desarrolló su actividad tanto en la literatura (poeta, dramaturgo, novelista, ensayista) como en las artes plásticas (dibujante, pintor, diseñador) y el cine (director, guionista, actor). Para Cocteau, que realizó varias películas, el cine sintetizaba todas las artes.

Su película más cercana al surrealismo fue la primera, *La sangre de un poeta* (1930), para la que contó con la libertad que le otorgaba la financiación del vizconde de Noailles. En un principio la idea era hacer un filme de animación para el que Cocteau elaboraría los dibujos, pero como no tenía muy claro cómo llevarlo a cabo, les propuso hacer una «película normal», aceptaron y le dieron un millón de francos, como a Buñuel para *La edad de oro*. Así que Cocteau contrató a un operador y, aunque había renunciado a hacer animación, le dio un marcado carácter plástico. Concebida como una especie de fantasía órfica, está plagada de citas culturales, recuerdos y obsesiones personales. En la primera parte, un artista trata repetidas veces de completar su autorretrato, pero no lo consigue porque la boca se borra. Esta secuencia puede entenderse como una fijación de su autor, pero es asimismo una preocupación artística más general: la lucha contra el tiempo, la dificultad de crear la imagen de uno, los contratiempos y azares del proceso creativo. Como tal proceso, es una problemática que alcanza una mejor plasmación en cine ya

que permite introducir el tiempo. Del mismo modo, la segunda parte del filme, marcadamente onírica, en que el artista se desplaza por un hotel irreal, nos lleva a una evidencia fundamental: el cine es el medio privilegiado para mostrar los sueños, no solo porque gracias a la técnica podamos escapar a las leyes del mundo real (incluida la gravedad), sino también porque, como los sueños, el cine tiene una duración y sobre todo tiene el poder de crear tiempo no real, tiempo distendido, tiempo acelerado, tiempo flotante.

Su última película, *El testamento de Orfeo* (*Le testament d'Orphée*, 1960), financiada por sus amistades (especialmente François Truffaut), puede entenderse como su legado poético y una plasmación de su idea de que *el cine hace pasar por real la irrealidad*. Hay que destacar cómo nuevamente hace referencia a la creación artística y al poder poético del cine. Retomando una idea de su cortometraje *La villa Santo-Sospir* (1952), vemos a Cocteau recomponer con sus manos una flor rota y muerta: el acto poético como gesto supremo de creación. Asimismo, Cocteau crea escenas en que prolonga sus dibujos y pinturas: los hombres con cabeza de caballo, la figura del poeta asesinado..., aparte de que introduce diversas creaciones plásticas suyas (dibujos, pinturas, tapices) en el filme.

Otra opción creativa serían las películas a modo de ensamblajes de Joseph Cornell (1903-1972). Pintor y escultor estadounidense afín al surrealismo, fue conocido sobre todo por sus «cajas», *assemblages* introducidos en cajas sin tapar, poéticos collages de objetos heterogéneos. Cuando Cornell decidió experimentar con el medio cinematográfico no es de extrañar que desarrollara una idea basada en los procedimientos del collage y del *objet trouvé*. En 1939 presentaría *Rose Hobart* (1936), cuyo título se debía a la actriz Rose Hobart, protagonista de *Al este de Borneo* (*East of Borneo*, George Melford, 1931), película de serie B de la que Cornell había encontrado una copia. Cornell



utilizó esa copia como material de base para hacer un reordenamiento de escenas junto a otras imágenes y operar después una transformación consistente en sustituir la banda de sonido por música de samba y ralentizar la velocidad. El filme resultante, de unos 16 minutos, lo hizo proyectar con un filtro azul en su presentación en la galería Julien Levy de Nueva York. Lamentablemente, a la sesión asistió un Salvador Dalí que reaccionó violentamente (un ataque de envidia estética ante tal innovación) e increpó duramente a Cornell (básicamente, le gritó que por qué no le había dejado a él ser el primero en hacer collages cinematográficos); muy impactado, Cornell, que era un hombre reservado, haría más películas bajo los mismos parámetros pero ya solo las mostró en pases privados.

Esta película no solo suponía expandir el *assemblage*, sino que abrió la técnica del *found footage*, que luego se utilizaría ampliamente tanto en el cine *underground* como en el cine estructural. En este sentido, la primera película de Bruce Conner, *A MOVIE* (1958), sería una heredera de esta experiencia.

Entre mediados de los años 30 y principios de los 40, muchos artistas europeos tuvieron que marcharse de Europa, siendo Nueva York el nuevo punto de encuentro. En este contexto, Hans Richter conseguiría que Peggy Guggenheim le financiara un proyecto, que acabaría siendo la película por episodios *Dreams That Money Can Buy* (1947). En ella participaron otros artistas y amigos, pero la dirigió él mismo a partir de los guiones que le proporcionaron.

Los episodios tienen por marco la historia de Joe, que, al entrar en la habitación que acaba de alquilar en Nueva York, se da cuenta cuando fija los ojos en un espejo de que puede ver cómo se desarrolla el contenido de su cerebro. Decide utilizar este don para pagar el alquiler y

vende a sus clientes sus sueños según él los ha podido percibir. La sala de espera se llena, y cada episodio es una de estas secuencias oníricas. Por orden: «Desire», de Max Ernst; «The Girl With the Prefabricated Heart», de Fernand Léger; «Ruth, Roses and Revolvers», de Man Ray; «Discs», de Marcel Duchamp; «Circus», de Alexander Calder; «Ballet», de Alexander Calder; «Narcissus», de Hans Richter. La película muestra una visión irónica sobre los sueños y su interpretación, y es muy interesante ver qué hace cada artista con su episodio. Duchamp volvió a usar sus rotorrelieves, que aquí pueden verse en color; Calder pone en acción sus esculturas de alambre; Max Ernst teatraliza las imágenes de sus collages; y son los otros tres, con experiencia previa, los que añaden un sentido más cinematográfico. Particularmente curiosa es la divertida experiencia de Léger, que olvida las máquinas y la velocidad de su primer filme para centrarse en una historia trágica entre maniqués de plástico.



*Dreams That Money Can Buy* (Hans Richter, 1947)

## 5. EL CINE Y LOS NUEVOS FORMATOS ARTÍSTICOS

La influencia surrealista duraría muchos años en el arte moderno, pero los artistas de los nuevos movimientos surgidos en torno a los años 60 iban a revolucionar los formatos artísticos. En parte como experimentación, en parte como protesta por la reducción de las obras a objetos comprables y vendibles, los artistas realizaron otro tipo de trabajos en los que el proceso y la experiencia eran esenciales.

Puede entenderse que, en muchos casos, el cine (imagen en movimiento, bien fuera 35 mm, 16 mm u 8 mm) era la manera de dejar testimonio de la acción realizada (a veces muy necesario, pues al final muchos artistas contaban con el beneplácito y protección de ciertas galerías, y estas, a fin de cuentas, necesitaban algo tangible: si no eran obras, documentación de obras). Pero también puede considerarse que el cine fue asimismo impulsor de ciertas formas creativas, o que al menos ciertos artistas tenían una idea clara de la puesta en escena cuando decidieron filmar su trabajo y que el hecho de saber que se podían servir del cine les influyó a la hora de crear obras cuya importancia residía en el proceso.

Destacaré dos ejemplos por lo que tienen de significativo a la hora de filmar los propios procesos creativos: Yves Klein y las «antropometrías»; Robert Smithson y la *Spiral Jetty*. Yves Klein (1928-1962) fue un artista de carrera tan breve como fulgurante. En 1955 comenzó a pintar monocromos y en 1956 empezó a experimentar con una resina que le permitiría crear su característico tono azul, patentado como International Klein Blue (IKB). Klein trabajaría

formatos cercanos a lo que ahora llamamos instalación y a lo que después se llamó arte conceptual (instalación de aire puro, venta de acciones del Sena). En plena fase azul, realizó las antropometrías. En estas sesiones se contrataba a modelos profesionales, que habían de embadurnarse de azul Klein y dejar sus huellas en grandes lienzos. La primera sesión se llevó a cabo delante de un público invitado, con músicos que interpretaban una única nota y bajo la atenta mirada de una cámara. Difícil definir las como *happening*, provocación..., generaron mucho debate en un momento de amplia discusión entre pintores abstractos y figurativos.

Aparte de que se adelantara a muchas acciones artísticas posteriores (pensemos en Joseph Beuys o en Bruce Nauman, muchas de cuyas acciones están pensadas para ser filmadas), es difícil creer que Klein no concibiera ciertas sesiones en función de su filmación cinematográfica. De hecho, ya había filmado alguna de sus exposiciones:

Rodé un pequeño film de 16 mm en color sobre mis exposiciones de la época azul, en 1957. [...] Pedí [...] a Charles Estienne que durante los aproximadamente veinte minutos de duración de la película emitiese unos gritos azules tan largos y volumétricos como le fuera posible, inspirándose en mis cuadros del estudio de la Rue Campagne-Première. [...] Estos gritos [...] recuerdan en parte a los gritos que lanzan los marineros a intervalos regulares cuando la niebla es intensa, para evitar colisiones. (Païni, 2016, p. 250)

Robert Smithson (1938-1973), interesado desde niño por el arte y la naturaleza, estudió pintura y dibujo y dio sus primeros pasos en la pintura abstracta, pero pronto pasó a dedicarse a la escultura, con formas geométricas simples inspiradas en la cristalografía. Esta combinación de intereses le llevará a sus uno de los impulsores del Land Art, y él mismo llegó a definir sus obras como *earthworks*. Uno de los problemas de los creadores del Land Art es que la obra

es una intervención en el paisaje, a veces efímera, o un proceso, como el rastro que se deja al caminar en el caso de Richard Long. En este sentido, la fotografía, pero especialmente el cine, van a tener un papel muy importante, necesario como registro de la obra, como parte de ella.



*Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970)

Smithson estaba muy interesado en el cine, pero al final solo realizó una película, *Spiral Jetty* (1970), que es a la vez la filmación del proceso creativo, la explicación y la resignificación de su obra más conocida, la gran espiral en el lago salado de Utah. La *Spiral Jetty* fue creada a lo largo de seis días de abril de 1970. Suponía la construcción de un gran muelle de tierra en forma de espiral en el Gran Lago Salado de Utah. Para el desplazamiento de las piedras de base y las toneladas de tierra que la conforman hizo falta un importante despliegue de maquinaria y operarios. Smithson se sentía atraído por el color rojizo del agua (de-

bido a su alta concentración salina, la parte norte del lago es rica en unas algas que le dan ese peculiar color) y dio a su creación forma de espiral por un supuesto torbellino que hay en el centro del lago. La espiral también alude a la formación circular de los cristales de sal que recubren las rocas (y que ahora cubren también la espiral). Su deseo de arraigar en el paisaje, su sentido de la entropía, hizo que Smithson aceptara de forma natural que la espiral quedara cubierta por una subida del nivel del agua del lago en 1972 (desde entonces ha vuelto a verse en dos periodos debido a años de sequía).

Smithson filmó todo el proceso constructivo de la *Spiral Jetty* y, con ese material y otros contenidos, trabajó en Nueva York junto a Bob Fiore y Barbara Jarvis en el montaje. El montaje no se reduce a una selección de momentos de su creación, ni al emocionante primer recorrido por la espiral: mediante la inserción de imágenes de un mapa del Jurásico, fósiles o reptiles, relaciona la obra con la historia natural, la hace entroncar con el proceso de evolución del lago y su entorno. Smithson (1972/1993) explicaba así su película:

Comenzó como una serie de desconexiones, una zarza de fragmentos estabilizados tomados de cosas oscuras y fluidas, ingredientes atrapados en una sucesión de fotogramas, una corriente de viscosidades tanto quietas como móviles. Y el montador, agachado sobre tal caos de tomas, se asemeja a un paleontólogo ordenando vistas de un mundo todavía no unido, una tierra que tiene que llegar todavía a contemplarse, un lapso de tiempo inacabado, un limbo sin espacio sobre unas cintas en espiral. Tiras de películas colgaban del colgadero del cortador, pedazos de Utah, tomas sobreexpuestas e infraexpuestas, masas de material impenetrable. (pp. 185-186)

De tal manera que en este caso no solo es que Smithson lograra un testimonio, una prueba de su proceso creativo,

sino que a través de su película entroncó su obra con el tiempo y el espacio: el cine le confirió tiempo, el tiempo de construcción, el tiempo del recorrido de su superficie, el tiempo geológico de su obra ya cristalizada como la sal del lago.

En esta misma línea, la de concebir un tipo de obra que se extiende en el espacio y en el tiempo y de la que el cine nos permite tener un vestigio, podríamos situar los trabajos de Gordon Matta-Clark (1943-1978). Las espectaculares acciones de corte o seccionado de edificios que planteaba eran necesariamente efímeras; los edificios que le dejaban utilizar estaban a punto de ser demolidos, y de esa acción dejaba una documentación, fotografías y una película que proponía ver la acción como realmente un espectador normal no podría haberla visto. De tal manera que la acción era concebida pensando en que el cine la documentaría con su temporalidad y movimiento.

A la compleja figura de Andy Warhol (1928-1987) se debe una amplia producción cinematográfica, en la que destaca especialmente su particular utilización del tiempo. Se puede hacer la reflexión de que Warhol, que introdujo en el arte los objetos de consumo rápido, cuando usó el cine se planteó no solo el tema del amateurismo, sino también la cuestión del «tiempo real», el tiempo banal y cotidiano, el tiempo en toda su extensión. Algo casi insostenible para la mayor parte de un público que sí que estaba encantado de verse representado en imágenes. Su forma de filmar en tiempo real (el plano fijo de 8 horas que constituye *Empire* [1964] sería el paradigma) daría pie al después llamado cine estructural.

Los artistas, que al principio vieron en el cine la mejor expresión de la velocidad de los tiempos modernos, terminarían por introducir en sus películas el tiempo en toda su extensión. La dificultad que plantea verlas conduce

a pensar si no es porque el tiempo cinematográfico, el tiempo del montaje, había sido totalmente asimilado en la vida cotidiana.

La llamada línea estructural tendrá uno de sus más conocidos exponentes en el artista canadiense Michael Snow (1928). Con formación en pintura y escultura, una carrera como músico de jazz e interés en la fotografía y el cine, realizaría en 1967 una de las películas más conocidas del cine experimental, *Wavelength*. Los 45 minutos del filme son un lento *zoom* realizado dentro de un apartamento hacia una foto del mar que está puesta en la pared, un *zoom* de duración inusual, que sigue imperturbable buscando acercarse a lo que tiene enfrente mientras se suceden ciertas acciones en ese espacio (traen una estantería, un hombre cae, una mujer llama por teléfono). Cuando una de las personas que cruza ante la cámara cierra la ventana deja de oírse el ruido exterior y, tras escuchar un momento la radio que suena en el apartamento, se introduce una banda de sonido hecha por el propio artista, una composición minimalista sobre tonos aleatorios. Snow aplicó también variaciones de color que dan la impresión de cambiar repentinamente del día a la noche, e, intencionadamente, usó películas diferentes para filmar, consiguiendo así diferentes texturas de imagen.

Estas experiencias, como las de James Benning, llevarían hacia el llamado «cine de exposición», cine directamente pensado para ser expuesto en un museo. Y, en los años 70, el desarrollo del vídeo hará que algunos artistas plásticos elijan como medio de creación las imágenes en movimiento.

A través de estos ejemplos se ha podido observar cómo para los artistas plásticos del siglo xx experimentar con el cine suponía la introducción del tiempo en su obra. No solo introducirlo; el cine permitía producir alteraciones



en nuestra percepción temporal: el tiempo fragmentado, el tiempo acelerado, el tiempo onírico, el tiempo expandido. Ese tiempo que la técnica moderna permitía medir con más precisión que nunca también pasaba a ser algo que podía percibirse de distintas formas. Con sus incursiones en el cine, los artistas salieron del marco tradicional de sus creaciones para experimentar y hacer experimentar estos cambios.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Akal.

Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte* (E. Barjau, trad.). Tecnos. (Original publicado en 1766.)

Païni, D. (dir.) (2016). *Arte y cine. 120 años de intercambios*. Fundación Bancaria «la Caixa»; Turner.

Smithson, R. (1993). The Spiral Jetty. En *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-73* (pp. 185-186). IVAM. (Original publicado en *Arts of the environment*, pp. 109-116, Kapes, G., Ed., 1972, G. Braziller.)

Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Cátedra.

# BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós.

Païni, D. (1997). *Le cinéma, un art moderne*. Cahiers du Cinéma.

Païni, D. (2002). *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Cahiers du Cinéma.

Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós.

# DIAGRAMAS, ARABESCOS, ESTELAS

Un fructífero encuentro  
entre arte y cine

Cloe Masotta

*El arte posee esa función crítica: es un tipo de representación que no refleja o reproduce el mundo sino que devuelve una imagen extraña de las cosas que, sustraídas al precario equilibrio en que las mantenía la costumbre, ya no podrán dejar de tambalearse.*

David Oubiña

Ya en los inicios de la historia del arte Occidental surge la pulsión de representar el movimiento del cuerpo humano. Desde la estatuaria griega —o incluso antes de Grecia, en las pinturas rupestres— el hombre representa diversas figuras en movimiento: recordemos, por ejemplo, la postura del *Discóbolo* de Mirón, en la que el cuerpo queda suspendido en el tiempo de un instante, el lanzamiento del disco, o la escultura helenística *Lacoonte y sus hijos*, que muestra el gesto congelado del drama acontecido al grupo de figuras. También la historia de la pintura busca capturar en muchas de sus representaciones un cuerpo en movimiento, atrapado en una pose eterna. No podemos sino pensar, por ejemplo, efectuando un salto temporal desde los inicios de la historia del arte a los albores del siglo XVIII, en obras como *Vuelo de brujas* (c. 1798), de Francisco de Goya, en que nos situamos ante un grupo de hechiceros que transportan, suspendidos sobre el vacío, el cuerpo arqueado de un hombre desnudo. En esta y otras obras del artista español, imaginamos que la obsesión del pintor fue precisamente dotar de duración a los gestos de sus figuras, imprimir en ellas una dimensión temporal. El modo en que las modela, entrelazando los brazos de las brujas en el gesto de sostener otro cuerpo, se nos antoja un fotograma detenido. En este sentido, afirma el teórico del arte Juan Antonio Ramírez (2009) que:

El estatismo de la creación visual, en aquellos casos, sería solo el resultado congelado de una acción. Vemos ahí ya una disyuntiva que va a mantenerse más o menos latente a lo largo de los siglos, y que resultará trascendental para el arte contemporáneo: la imita-

ción real (mediante recursos performativos) de movimientos efectivos, y la representación simulada de los mismos con imágenes estáticas (pinturas o esculturas). (p. 41)

¿Qué sucede con esa búsqueda de las artes plásticas que investiga desde sus inicios cómo llevar a cabo la representación de un cuerpo en movimiento, en su confluencia con la irrupción de la fotografía y el cine? La introducción del elemento temporal en la toma cinematográfica, que no deja de ser una sucesión de fotogramas inmóviles, se contagia a las artes plásticas y, al mismo tiempo, ellas influyen en algunos experimentos del medio cinematográfico. Pues esa pulsión del arte desde sus inicios por representar el cuerpo en movimiento define también al cine y a la fotografía. El cineasta austriaco Gustav Deutsch propone en la serie de cortometrajes *Film Ist* (1998-2004) una definición de, como reza el título, lo que «el cine es», a través de doce ideas o conceptos —cada uno de los cuales es desarrollado en un cortometraje al que da título— que el cineasta construye a partir de materiales cinematográficos apropiados de diferentes procedencias, de filmes científicos a películas de cine primitivo. La primera definición que Deutsch propone es: el cine es «Tiempo y movimiento»; en el cortometraje se suceden imágenes de diversas películas científicas, desde una que muestra el impacto de una bala, a otra que figura el vuelo de un ave en que, ralentizada, emerge la duración, un tiempo esencialmente cinematográfico.

En los albores del cine, asistimos al desarrollo de lo que se han conocido como juguetes filosóficos, que, según el teórico David Oubiña, son «un locus privilegiado para observar las relaciones entre el movimiento y la mirada» (2009, p. 46), como el fenakistoscopio de Plateau, el zootropo de Horner o el praxinoscopio de Reynaud, que anuncian el doble origen del cinematógrafo en el laboratorio científico y en el recinto ferial, algo en lo que también insiste

Deutsch en una entrevista a propósito de *Film Ist*. «Prolongados en una cierta dirección, los juguetes filosóficos conducen al espectáculo del cine; desmontados en la dirección contraria, hacen posible las investigaciones de Marey o de Muybridge» (Oubiña, 2009, p. 51).

La representación del movimiento, analizado y descompuesto de forma diagramática, pero también en los arabescos y filigranas que este traza en el aire, o en su a veces líquida, fluida, estela, se relaciona con la exploración de artistas y cineastas de las posibilidades plásticas de los medios pictórico, fotográfico y cinematográfico, y con la experimentación con otras de sus potencialidades.

## DIAGRAMAS

El afán de analizar el movimiento de un cuerpo se desarrolla en una vía de representación científica y una ilusionista (Oubiña, 2009, p. 43) que convergen en los inicios del cinematógrafo. La inquietud científica está presente en los estudios sobre el movimiento de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge en Francia y Estados Unidos, respectivamente, y en su plasmación fotográfica.

En las placas cronofotográficas de Marey o en las instantáneas sucesivas de Muybridge, la naturalidad del movimiento aparece segmentada en forma analítica, como una sucesión de poses estáticas que todavía no han encontrado esa nueva fluidez construida, propia de la representación cinematográfica. (Oubiña, 2009, p. 56)

En Francia, É. J. Marey no solo idea un fusil fotográfico, un dispositivo orientado a captar analíticamente los movimientos de un cuerpo, sino que además realiza diagramas a partir de las imágenes de dichos movimientos.

Sus intereses eran otros: matemáticos, diagramáticos. Más que la reproducción de la apariencia del movimiento, quería obtener su *representación gráfica*. Esto le interesó desde sus comienzos en 1886, cuando ató los hilos a las patas de un caballo para hacer una gráfica de sus movimientos, y tuvo luego una curiosa escuela protofuturista al hacer una «bicicleta dinamo-métrica» en 1894. La fotografía fue tan sólo uno más de los mecanismos grafológicos que concibió. (Ramírez, 2009, p. 50)

Siguiendo esta línea diagramática de representación del movimiento, Frank Bunker Gilbreth y Lillian Moller emprenden durante las dos primeras décadas del siglo xx una «medición y registro sistemático de los movimientos y los micromovimientos» corporales a partir de su captación fotográfica (Radetich Filinich, 2016, p. 27) con el fin de volver más eficiente el trabajo de los obreros en la fábrica; nos hallamos ante la descomposición y la figuración del movimiento no al servicio del arte, sino del capital. La propuesta de Gilbreth y Moller no se halla nada alejada de la abstracción diagramática del movimiento realizada por Marey. En este sentido, afirma Ramírez (2009):

La imprevisibilidad y la variabilidad infinita de los movimientos de los seres vivos frente a las cadencias regulares de las máquinas sería solo aparente, vino a demostrarnos Marey, pues todo lo que se mueve posee una estructura lógica y obedece a *leyes gráficas* subyacentes. (p. 50)

Pero, ¿qué sucede cuando se pretenden regular y optimizar los gestos del trabajador de una fábrica sin tener en cuenta que se trata de un cuerpo atravesado por afectos y fatigas? El proyecto de Gilbreth y Moller prosigue —de hecho, él fue al principio colaborador de Taylor— el propuesto por el taylorismo introducido por Frederick Winslow Taylor, un conjunto de estrategias destinadas

a «lograr el rendimiento máximo de cada hombre y de cada máquina» (Taylor, 1911, citado en Radetich Filinich, 2015, p. 26), de tal modo que se somete a los trabajadores, como ratas en un laboratorio, a un método de «estudio de tiempo y movimientos»:

El obrero, en su puesto de trabajo, era observado de cerca por un «experto en eficiencia» que, con cronómetro y libreta en mano, registraba tanto el tiempo que el trabajador tardaba en realizar cada una desde sus operaciones, como los movimientos exactos con que las ejecutaba. Así, el célebre *time and motion study* consistía en descomponer los gestos del trabajo en sus partes más simples y elementales (*desmenuzarlos*, decía con razón Benjamin Coriat) y someter dichos gestos a una estricta medición: cronometrarlos con el propósito de eliminar, del proceso de trabajo, todos los «movimientos innecesarios», reducir al mínimo los llamados *tiempos muertos* de la producción y sustituir «los movimientos lentos e ineficientes por otros movimientos rápidos» y eficaces. (Radetich Filinich, 2016, p. 26)

Si Taylor propone un *time and motion study*, Gilbreth denomina a su método *micromotion study*, y se centra en los micromovimientos de los trabajadores. Lo que nos interesa es el protagonismo del registro fotográfico y cinematográfico como herramientas diagnósticas orientadas a estudiar el ritmo del cuerpo fabril. Como en el caso de algunas fotografías del cuerpo en movimiento de Eadweard Muybridge, Gilbreth usa una retícula:

En cada imagen, el fondo y el piso son seccionados en cuadros de una longitud predeterminada, de modo que cuando una imagen en movimiento está siendo tomada (...), el cuerpo y la cabeza del trabajador son proyectados sobre estos cuadros y, examinando la posición exacta del trabajador en cada imagen sucesiva en relación a esos cuadros, es fácil determinar hasta qué punto él o ella se ha movido. Lo mismo puede de-



cirse de las subdivisiones de los movimientos hechos por los pies. (Gilbreth y Moller, 1920, citado en Rade-tich Filinich, 2016, p. 30)

La descomposición diagramática del movimiento del cuerpo en las imágenes de Gilbreth se sitúa en el ámbito científico. Podemos relacionar su función con la noción de cuerpo dócil desarrollada por Michel Foucault en obras como *Vigilar y castigar*, pues el fin de los estudios de Gilbreth es optimizar los movimientos de los trabajadores de la fábrica, por tanto, domesticar el cuerpo para que este sea más productivo. Así, el organismo es concebido como una máquina al servicio de la institución fabril. «Foucault muestra de qué manera la industrialización aportó también nuevas tecnologías de los cuerpos: cómo administrar, cómo controlar, cómo ejercitar, cómo disciplinar y, en consecuencia, cómo conseguir cuerpos dóciles y útiles» (Oubiña, 2009, p. 38).

Pero la descomposición del movimiento del cuerpo y su representación se dan también en el ámbito de la historia del arte. Así, corrientes como el cubismo cuestionan la perspectiva impuesta desde el Renacimiento y hacen estallar el punto de vista desde el que es representado un cuerpo, de modo que cuestionan también la mirada, educada, que se proyecta sobre él. En la multiplicación de perspectivas en una misma imagen desde las que es representada la figura humana en el cubismo, algo hay de un cuerpo que se desplaza en el espacio.

Inspirado por las instantáneas de Muybridge y Marey, el francés Marcel Duchamp pinta en 1912, en una aproximación al cubismo, *Desnudo bajando una escalera n.º 2*. El artista representa en el lienzo la multiplicación de los movimientos de una figura que nos recuerda a las secuencias cronofotográficas de Marey en que en una sola imagen se figura una secuencia temporal. Y, al mismo tiempo, adivinamos una suerte de diagrama de ese cuerpo que

se desplaza por una escalera. De nuevo se insinúa una aproximación del cuerpo en movimiento a la máquina; siguiendo a Tomkins, «el desnudo de *Nu descendant un escalier, N.º 2* [*Desnudo bajando una escalera, N.º 2*] es un armazón vacío, una especie de robot encapuchado, cuyas veintitantas posiciones sucesivas a lo largo de la secuencia de descenso le confieren un aspecto más mecánico que humano» (2006, p. 93).

Lo que sucede a propósito de la figuración diagramática y secuencial del movimiento de Marey y de Duchamp es también el advenimiento de una opacidad en lo visible, sin por ello abandonar el afán de representar la vida. Lo que apunta Oubiña sobre el trabajo de Muybridge y Marey, se da en esta pintura de Duchamp:

[El] cuestionamiento de los datos que entregan los sentidos (...) la desconfianza sobre la ilusión de transparencia que produce la mirada, y su resultado es la puesta en evidencia de un espesor de lo percibido sin recurrir a otra prueba que la superficie misma de la percepción. (Oubiña, 2009, p. 55)

Lo cual entronca con la idea de Duchamp de producir un arte anti-retiniano, cuestionando la preeminencia de una mirada y de una idea de mimesis mediadas por una serie de convenciones culturales, como sucedía con la perspectiva renacentista.

Duchamp presenta su cuadro el mismo 1912 en que lo pinta en la exposición del *Salon des indépendants* en París, y también, el mismo año, en la Galería Dalmau de Barcelona, en la primera exposición cubista realizada fuera de Francia. La obra de Duchamp expuesta en la Ciudad Condal causaría «impresión en un joven estudiante de arte de 19 años llamado Joan Miró, el mismo Miró que doce años más tarde realizaría un dibujo de un tramo de escalones con una larga línea serpenteante para titularlo

*Nu baixant una escala [Desnudo bajando una escalera]*» (Tomkins, 2006, p. 95). Pero en su dibujo el pintor catalán no descompone las fases del movimiento de un cuerpo, sino que traza una sinuosa línea curva, huella del descenso de la figura, filigrana o arabesco.

## ARABESCOS

En una litografía de 1893 Henri de Toulouse-Lautrec representa a la bailarina norteamericana Loïe Fuller, un año después de su debut en el Folies Bergère, ejecutando su danza serpentina, una coreografía iniciada en 1891 en un teatro de Nueva York. En la imagen nos fascina e hipnotiza la sinuosa línea que delimita una forma floral; la figura humana desaparece; de la bailarina apenas distinguimos la diminuta cabeza. Porque, cuando Fuller danza, su cuerpo se transforma y es movimiento puro que traza en el espacio un arabesco. Según relata Marcel Jubin («L'illusion au théâtre», 1919):

Sobre un escenario totalmente cubierto por velos negros, la bailarina americana se presentaba vestida con una ropa muy amplia de muselina de tinta gris, fijada, a cada lado, sobre bastoncillos rígidos. La bailarina llevaba estos bastoncillos en el extremo del brazo, con los que agitaba la tela, haciéndola ondular a su alrededor, balanceándola por encima de su cabeza, replegándola o envolviéndose como en una aureola; y, durante todo el tiempo que duraban estos pasos y evoluciones, una decena de proyectores situados en la propia sala, en la primera galería, sobre el escenario y en el telar, lanzaban sobre este montón de tela en movimiento sus haces de luz. Para completar la variedad de los efectos lumínicos, cada proyector estaba provisto de una pantalla circular compuesta de vidrios de todos los colores del arco iris y que iban girando para colocarse, a vo-

luntad del operador, delante de la lente del proyector. Era algo mágico. (Giovanni Lista, 1989, citado en Sánchez, 1999, p. 50)

La luz coloreada proyectada sobre los ropajes de Fuller los convierte en una pantalla de proyección, como si el cuerpo se transformase en trazo de color surcando el espacio.

Loïe Fuller no solo es representada por pintores como Toulouse-Lautrec, sino también inmortalizada en los años veinte por el artista futurista Giacomo Balla, en una escultura titulada precisamente *Danza serpentina* en la que parece querer plasmar el trazo del movimiento, un arabesco realizado con un alambre de latón, que como en una línea única insinúa el cuerpo y el dibujo de su movimiento en el aire. Esta no es la única escultura de Balla representando el movimiento de un cuerpo: por ejemplo, en *Dúo* (1921) el italiano representa a dos bailarines, en este caso intuimos que de ballet clásico, captados por el artista de nuevo en plena danza, y representados igualmente a partir del arabesco realizado con un alambre de latón.

Junto a Toulouse-Lautrec y Balla, que expresan la danza serpentina suspendida en el tiempo de la litografía o de la estructura metálica del trazo de un cuerpo danzante, el cine también se aproxima a la célebre coreografía de Fuller, interpretada por otras bailarinas como por ejemplo Mme Bob Walter o Lina Esbrard, que serán filmadas por Alice Guy. En 1908, *Segundo de Chomón* multiplica, en *Création de la serpentine*, las figuras en un encuadre en que los cuerpos en movimiento se asemejan a flores danzantes. En esta representación cinematográfica de la danza serpentina, el arabesco que trazan los cuerpos, en algunos momentos, se desdibuja y se convierte en trazo líquido que nos deja entrever la estela del movimiento de un cuerpo en la pantalla.

## ESTELAS

El mismo año en que Marcel Duchamp pinta su *Desnudo bajando una escalera n.º 2*, en Italia los futuristas plasman pictóricamente el movimiento y la velocidad, pero de una forma distinta a la del artista francés. En el óleo de 1912 *Perro con correa*, del pintor futurista Giacomo Balla representa el movimiento a través de la multiplicación de los miembros del cuerpo de la mujer y del perro que lo protagonizan. Junto a ese efecto de vibración que ejercen las líneas, hay una estela grisácea, un rastro que emana del movimiento.

Los futuristas pretendían trasladar al lienzo la *impresión* de movimiento. Más tarde, Duchamp se referiría a ellos como «impresionistas urbanos que captan impresiones de la ciudad en lugar del campo»<sup>1</sup> y que, al hacerlo, caían en la clásica trampa del «arte retiniano» de la que tanto él como otros estaban tratando de escapar. Duchamp perseguía algo distinto, una expresión visual de la idea de movimiento. (Tomkins, 2006, p. 91)

Para Duchamp los futuristas pretenden representar el movimiento de forma realista, algo paradójico puesto que pintura y fotografía implicarían su detención. Un ejemplo de esta aproximación «impresionista» de descomposición de movimiento, en que más que ante un diagrama nos hallamos ante una estela, lo constituye *Ragazza che corre sul balcone* (1912), del mismo Balla. En el cuadro, las líneas del lienzo de Duchamp, que se multiplicaban distinguiendo diagramáticamente el movimiento, son sustituidas por manchas, por trazos de color. Este cuadro anuncia lo que hallaremos en algunos ejemplos de foto-

---

<sup>1</sup> El autor cita aquí las conversaciones de Duchamp con Pierre Cabanne, en la edición francesa de Pierre Belfond, de 1967. (N. del E.)

grafía futurista, en que no se representa la descomposición analítica del movimiento, sino la estela de un cuerpo al desplazarse.

En este sentido, el igualmente futurista Anton Giulio Bragaglia captura la estela del movimiento de un cuerpo en sus fotografías mediante el recurso «a ese viejo truco de hacer que el movimiento de las cosas ante una cámara provista de una placa muy lenta, dejara en ella una impresión borrosa» (véase Ramírez, 2009, p. 52). En sus obras, Bragaglia plasma no solo el movimiento de un rostro y de un cuerpo que se multiplican y facetan en el encuadre sino que, al mismo tiempo, por ejemplo manipulando la velocidad de la obturación, licúa el movimiento, hace visible el tiempo impreso en la instantánea. El fotógrafo sitúa su apuesta por representar dicha huella del movimiento en una instantánea fotográfica bajo el paraguas de un concepto, el de «fotodinamismo», que define en un texto del mismo año que el lienzo de Duchamp, titulado *Fotodinamismo futurista* (1912):

Queremos llevar a término una revolución de la fotografía: se hace necesario limpiarla, ennoblecerla y elevarla al estatus de verdadero arte. Afirmo que de los medios mecánicos de la fotografía sólo puede salir arte si se supera la mera reproducción de la realidad estática, o de la realidad congelada en una instantánea y se consigue con ayuda de otros medios y experimentos que la fotografía sea también expresión y vibración de la vida viva; si se logra sacudirse de encima, lejos ya del realismo verdaderamente obscuro y brutal de lo estático, los conceptos recibidos, para llegar a una condición que hemos llamado Fotodinámica (fotografía dinámica, fotografía de lo dinámico). (Citado en Seguí Aznar y Mulet Gutiérrez, 1992, p. 285)

También en muchas de las series fotográficas de la artista estadounidense Francesca Woodman realizadas en los años setenta, el cuerpo en movimiento, muchas veces el

de la propia artista, desvela una espectral y pictórica huella en la imagen. En «Ser un ángel», uno de los textos del catálogo de la exposición homónima consagrada a Woodman, que pudimos ver en la Fundación Canal, en Madrid, en enero del 2020, Anna Tellgren (2019) analiza su obra en este sentido y cita también su obra videográfica, en la que igualmente Woodman se fascina con la figuración de un cuerpo en constante transformación:

La fotógrafa solía trabajar en series, y la borrosidad era una manera de instalar una sensación de tiempo y movimiento en la imagen fija. (...) Muchas de sus imágenes de ángeles sugieren tanto el movimiento como la capacidad de volar. Un pequeño salto bastaba para pasar desde estas imágenes a la imagen en movimiento. (p. 15)

Así, lo que suscita en Woodman la captura de la estela de un cuerpo en movimiento es una perpetua metamorfosis de la imagen y del organismo, o de la imagen como organismo. En la serie *Habitaciones*, encontramos fotografías como *Casa n.º 3* (Providence, Rhode Island, 1976), en que la figura se desdibuja y deviene mancha lumínica en casi su totalidad. Del cuerpo de Woodman capturado en un gesto extraño, entre contorsión y huida, apenas distinguimos una pierna, un zapato negro, el vuelo de la falda desdibujado y su rostro borrado. Solo el cuerpo se presenta indefinido, en una borrosidad que se acentúa por la desnuda definición de la arquitectura, de la habitación que lo contiene, desprovista de muebles, donde lo único que queda son unos fragmentos de algo que podría ser el mismo yeso y el papel de sus paredes esparcidos sobre el suelo de madera. En una de sus escasas fotografías en color sin título de 1976, vemos el trazo huidizo de una figura que parece haber sido capturada en el momento de la caída en el interior de una bañera blanca vacía; la epidermis transformada en trazo de luz y color se confunde con los tonos pastel de la pared que igualmente se proyec-

tan en la bañera. El cuerpo en movimiento se confunde cromáticamente con la habitación, en una inquietante fusión entre figura y espacio.

En el caso del cine, el recurso al ralentí en la figuración de un cuerpo traza una pictórica estela en la imagen. La variación de la velocidad de una imagen se halla en la exploración de las potencialidades del cine por parte del francés Jean Epstein, que inscribe esta desaceleración del tiempo en el celuloide, pero también en sus textos. En *La inteligencia de una máquina* (1946) el cineasta reflexiona precisamente sobre la mutación del tiempo operada por el cinematógrafo, que concibe como «máquina de pensar el tiempo» y describe como «máquina que estira o condensa la duración, que demuestra la verdadera naturaleza del tiempo» (Epstein, 1946/2015, p. 22). Junto con sus reflexiones filosóficas sobre la ontología del cine, en varias de sus películas Epstein experimenta con el ralentizado del movimiento de un cuerpo, que deja tras de sí una fluida estela. En *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), el ralentí enfatiza el espectral desvanecimiento de Madeleine, culminación de la extinción de su hálito vital a medida que su marido, Roderick Usher, ejecuta un retrato en el que pretende capturar el alma de su amada, pintar, o vampirizar, su alma.

## CONTINUIDADES: LA IMPRONTA DIGITAL DEL MOVIMIENTO

¿Podemos pensar la historia del arte y del cine como una perpetua búsqueda de representar o capturar la vida a través de su impronta, la duración y el movimiento?  
¿Cuál sería, si no, el fin de todas esas figuras de gestua-



lidad suspendida en el aire, desde la estatuaria griega a las fascinantes figuras flotantes del imaginario goyesco? Y, en ese camino, el artista, el cineasta, el fotógrafo descubren también las propiedades de las técnicas con las que experimentan, se fascinan con la materialidad del medio que utilizan para representar los cuerpos en acción. Entonces, alejándose de un afán mimético, naturalista, se centran en representar la duración, el tiempo en sí mismo; el movimiento facetado, en forma de diagrama; dibujando un arabesco; o pintando con luz una líquida estela. A veces, como hemos visto, no es el arte, sino la ciencia la que, con otros fines pero con resultados no menos estéticos, registra el trazo del tiempo de los movimientos del cuerpo del obrero en la fábrica, o de un pájaro que alza el vuelo.

Fascinarse con las potencialidades del cine es por ejemplo lo que hace el citado Jean Epstein, que a través del ralentizado descompone el movimiento y vuelve visible la estela que deja tras de sí o ante sí un cuerpo, como Madeleine que en *La caída de la casa Usher* deviene espectral trazo que cae al suelo revelando en su descenso la huella del tiempo en la imagen. Cuando la tecnología avanza, y nos sumergimos de pleno en la fotografía y el cine digital, no es menor el afán mencionado, y el movimiento sigue destilando su impronta en la Historia del arte y del cine. También este último se fascina con las potencialidades del vídeo, primero, y de la tecnología digital, después. Sucede con la serie destinada a la televisión *France/tour/détour/deux/enfants* (1977), en que los cineastas Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville convierten su cámara de vídeo en un pincel que emborrona y licúa el movimiento de una figura en el encuadre, mostrando su huella.

En *France tour détour deux enfants* Godard utiliza el ralentí con un gesto propio de un pintor puntillista, disolviendo el movimiento en infinitas pinceladas que se dejan caer por su propio peso, posos del café en que

se puede leer el futuro de la imagen. (Sánchez, 2013, p. 141)

Esto sucede, por ejemplo, en la secuencia en que una de las niñas protagonistas se saca un jersey rojo que bajo el efecto del ralentizado se convierte en mancha carmesí, trazo cromático de un cuerpo en acción.

El ralenti de *France tour détour deux enfants* examina lo que hay dentro de la duración, transforma un movimiento cotidiano en un gesto alienígena, que transmite una ineludible sensación de extrañamiento. Es muy diferente al ralenti clásico, porque se ve el resultado final durante el proceso, no hay que esperar al revelado. (Sánchez, 2013, p. 127)

Varias décadas más tarde, ya en el siglo XXI, el cineasta francés Philippe Grandrieux traza en *Un lac* (2008), en el mismo sentido que la pareja de realizadores Godard-Miéville pero con una cámara digital, la huella líquida de un cuerpo en movimiento, cuyos gestos ralentizados se convierten en color vibrátil. A veces esa mancha de color que deja tras de sí el movimiento de un cuerpo confiere propiedades táctiles a la imagen. Ya no es solo estela visual, sino una invitación a sumergirnos en la pasta densa de la imagen de un cuerpo al ralenti. Es el caso de esa estela que deja el gesto ralentizado de Alexi talando un árbol, y que relativiza la frontera que separa cine y pintura, que ahora se fusionan y se retroalimentan. Entonces, el afán de capturar el movimiento de un cuerpo puede convertirse en un fecundo punto de encuentro entre arte y cine, que se fascinan con sus potencialidades expresivas a través de su representación. En el primero, el movimiento es capturado en el tiempo de un gesto suspendido y eterno; en el segundo, en una fluida duración igualmente atemporal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Cactus. (Original publicado en 1946.)

Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial.

Radetich Filinich, N. (2016). El capitalismo y el rechazo de los límites: el caso del fordismo y el taylorismo. *Acta Sociológica*, 69, 17-50. <http://dx.doi.org/10.1016/j.acso.2016.02.002>

Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Akal.

Sánchez, J. A. (Ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal.

Sánchez, S. (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Seguí Aznar, M. y Mulet Gutiérrez, M. J. (1992). Fotografía y vanguardias históricas. *Laboratorio de Arte*, 5(2), 279-305. <https://idus.us.es/handle/11441/54091>

Tellgren, A. (2019). Ser un ángel. En *Francesca Woodman. Ser un ángel*. La Fábrica.

Tomkins, C. (2006). *Duchamp*. Anagrama.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. (Original publicado en 1975.)



# MÚSICA PARA HOLLYWOOD

El modelo y su crisis

Santiago Martín Bermúdez

Hablamos de cine. En consecuencia, me permitiré remitirles a determinadas imágenes (en movimiento, desde luego; eso que llamamos cine).

Hablamos de música. En consecuencia, me permitiré invocar en parte los sonidos ordenados que forman eso que llamamos música.

Hablamos de cine. El cine es una industria y el resultado es un trabajo en equipo. Existe el creador individual, pero siempre dentro del equipo. No hay autor absoluto. Ni siquiera el director lo es; tampoco el músico. Y sin embargo...

Hablamos de música y cine. Al principio del sonoro hay que *justificar la música de fondo*. Tiene que venir de alguna parte: alguien canta, hay una gramola, etc. El temor está en que el público quede confundido por la música de fondo, el mismo temor que hubo que vencer para que el público aceptara el lenguaje cinematográfico: de pronto, plano general; de pronto, primer plano; de pronto, plano medio; lejanía, cercanía, gran confusión. Aceptar la música que no viene «de ninguna parte», que es más o menos como la música incidental del teatro del XIX, no fue algo inmediato. Aceptar esa música forma parte del proceso de elaboración de pautas para la comprensión del lenguaje cinematográfico. Después de todo, tampoco era verosímil al principio que al plano general le siguiera un plano medio y más tarde un primer plano, o que hubiera acciones simultáneas; o que la acción corriera a lo largo de un camino, un campo, un río, en virtud del invento del travelling. La música de fondo no surge inmediatamente con el cine sonoro, pero este le da su gran oportunidad, y ambos serán mutuamente fértiles.

Ahora bien, nunca hubo cine sin sonido, sin música, sin comentarios. Una película proyectada sin sonido es fantasmal, incluso en el nivel de conciencia de la época del cine mudo. La música incidental tiene varios antecesores.

Por ejemplo, la música pura y simple que acompañaba el cine mudo, desde los cortos del comienzo en adelante. El cine mudo sin música es algo demasiado fantasmagórico, inquietante. A esa fantasmagoría se refirió Joseph Roth, uno de los grandes intelectuales enemigos de modernidades tales como el cine o el nacionalismo.

En fin, había que humanizar el filme mediante música al piano o incluso con conjunto, o acaso con comentarios más o menos pertinentes, explicativos, jocosos. Y no hay que olvidar las músicas compuestas para que los del equipo artístico se ambientaran. Da la impresión, pues, de que hay un *horror al vacío sonoro*. Tanto en las proyecciones como en el rodaje mismo. Ahora bien, la imagen es otra según sea el sonido.

## LA IMAGEN NO ES LA MISMA SEGÚN LO QUE SUENE

Hay o hubo quien desdeñó el menester de ponerle música a un filme. Ígor Stravinski, que tuvo éxito en todo y fracasó en ese menester, consideraba que la música era como *papeles pintados*, y así se lo declaró a Robert Craft en uno de los libros de conversaciones entre ambos. Hay quien considera todavía que la imagen no se ve especialmente alterada por una música o por otra. Buñuel debía de pensar todo lo contrario, y por eso evitaba las músicas, a pesar de ponerle el excesivo «Liebestod» del *Tristán* a su ópera prima, la película muda *Un chien andalou* (1929); pero le puso esa música más tarde.

No sé si es cierto lo que se cuenta de Kubrick, gran melómano —y bastaría *Barry Lyndon* (1975) para demos-

trarlo—. Se cuenta que puso a unos cuantos amigos o críticos o especialistas, no sé, una secuencia de su película *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1958), crítica feroz del militarismo más torpe, el que además usa a las masas populares como carne de cañón. En una de las proyecciones no había música, tan solo los ruidos de las luchas, las trincheras: recuerden el filme. En otra, había añadido una de las solemnes marchas de *Pompa y circunstancia*, de Edward Elgar. El resultado era una glorificación; aquello ya no era una crítica, una denigración, sino por el contrario una celebración.

La imagen se altera cuando, al doblar un filme para televisión, con esas urgencias de siempre, se carece de *soundtrack* y se pone cualquier música. No hace mucho pude comprobar lo atroz que puede resultar algo que al montador (o quien sea el responsable) acaso le parezca inocente: en *A través del espejo* (*The Dark Mirror*, 1946), de Robert Siodmak, con Olivia de Havilland en el papel de dos gemelas, el doblaje oficial para televisión nos colocaba un bello Wagner (de nuevo *Tristán*, ahora la obertura, con su recorrido ascendente hasta el acorde famoso «de Tristán») en lugar de la muy expresiva música que Dimitri Tiomkin compuso para este thriller psicológico, que, como tal, precisaba de una música adecuada, nada que ver con ninguna obra maestra del repertorio sinfónico u operístico, que aquí estaba por completo fuera de su sitio.

La música no es imprescindible en determinadas películas. Lo imprescindible es el sonido, el *soundtrack*. Ya vimos que el silencio es fantasmal; nunca lo hubo en cine, mucho menos aún en el cine mudo. Adelantemos un Hitchcock, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Es en los años de colaboración entre Alfred Hitchcock y el compositor Bernard Herrmann (*Pero... ¿quién mató a Harry?* [*The Trouble with Harry*, 1956], *El hombre que sabía demasiado* [*The Man Who Knew Too Much*, 1956], *Con la muerte en los talones* [*North by Northwest*, 1959], *Psicosis*



[*Psycho*, 1960], *Marnie, la ladrona* [*Marnie*, 1964]; hay unas cuantas obras maestras aquí, y de repente tenemos una película sin partitura, sin música: Jeffries (James Stewart), accidentado, solo puede mirar por la ventana, y lo que le rodea es una especie de patio o jardín de vecindad que se define por todos los sonidos, incluso hay un vecino que toca un piano y organiza una fiesta. Pero no hay partitura para la película, solo un riquísimo *soundtrack*, que tiene tal protagonismo en el filme que haría molesta e innecesaria cualquier música incidental. O puede que eso sea la partitura de ese filme. Su excelente músico Bernard Herrmann estaría aquí de más. En cambio, en otro filme de Hitchcock, cercano en el tiempo, la música cumple un cometido poco menos que de personaje; o que en sí misma es situación dramática, no subrayado o ilustración de situaciones o acciones de los personajes. Pero ya hemos adelantado demasiado. Más abajo hablaremos del extraño (y no precisamente conocido) caso de la cantata de *El hombre que sabía demasiado*.

## KORNGOLD Y STEINER: ELLOS TUVIERON LA CULPA

Hablamos de música y cine. Y ahora se trata de ver cómo se impuso determinado tipo de estética musical en los filmes de Hollywood a los pocos años de echar el cine a hablar y cantar. Nos referiremos a dos nombres decisivos, importantísimos para que esa estética se definiera, y veremos algunos ejemplos. Esos nombres son los de Erich Wolfgang Korngold y Max Steiner. Empezó este, y compuso más de trescientas partituras para el cine, a veces con ocho o nueve partituras al año. Pero el artista es Korngold, y compuso menos de veinte. Ellos lo inventa-

ron, muchos lo siguieron; y el modelo se mantuvo durante mucho tiempo. No sin propuestas alternativas, como veremos, pero esa música es lo que muchas generaciones reconocen como *sonido de Hollywood*. Veremos en qué consiste ese sonido, ese estilo. Pero para ello —repitamos— hay que remitir a las películas y discos que el lector tenga en su casa o, al menos, a la red. Esta nos ayudará bastante.

Erich Wolfgang Korngold vivió tan solo entre 1897 y 1957. Sesenta años fecundos, con cinco óperas, una de las cuales se considera hoy una de las más importantes del siglo xx, *La ciudad muerta* (*Die tote Stadt*, 1920, cuando el compositor tenía 23 años y ya había compuesto dos óperas de menor duración y mucha obra para todos los géneros). Pero se produjo un fenómeno sorprendente, que no afectó solo a él como compositor de la centuria: comenzó a ser olvidado cuando aún estaba vivo.

Veamos, antes de empezar por el principio, una secuencia de un filme de 1974, *La Paloma*, del suizo Daniel Schmid (1941-2006). Busquen en YouTube, ahí está esa escena, aislada.

Vemos esa secuencia. En 1974 hace diecisiete años que ha muerto Korngold. No podemos decir que se le haya olvidado por completo, pero no existe o apenas existe para los melómanos de los años 60 y 70. No existe, desde luego, fuera de Austria y acaso Alemania, con algún montaje aquí o allá, algún concierto que incluye una obra suya. Para los demás, apenas si es el compositor de espléndidas músicas para ciertas películas que, a menudo, no eran precisamente espléndidas. Y sin embargo ese compositor está a punto de *resucitar*. Él y otros compositores «degenerados»; con esto me refiero a la exposición de *música degenerada*, *Entartete Musik*, de Düsseldorf, 1938: el III Reich condenaba la obra de compositores sobre todo judíos, más que modernos o rebel-

des; a algunos consiguió asesinarlos; la vanguardia de posguerra se aprovechó del trabajo sucio ya hecho, y se consiguió mantener en el olvido a aquel grupo tan capaz, cuyo último representante, Richard Strauss, en rigor nunca perseguido, fallecía cuando la vanguardia se alzaba.

## SIGAMOS CON LA PALOMA

Como ya recordé en otro medio, por entonces (1974) se ponía poco cine europeo, a diferencia de ahora mismo, en que no se pone ninguno, viva el libre mercado interior frente al monopolio de gringo. Que conste que los gringos hacen buen cine a menudo, pero aquí cae toda la basura, sin discriminación; en cambio, no recibimos buen cine europeo, como tampoco ponemos buenas obras teatrales europeas (ni españolas, todo hay que decirlo). *La Paloma* es una estilización de lo melodramático con elementos narrativos ajenos a lo convencional, una película *rarita* y de esas que te dejan una impresión para siempre sin necesidad de brutalidades ni crueldad, pero con un uso hábil de lo hortera, de lo *kitsch*. Pues bien, en medio de la acción dramática, la bella y turbia protagonista (Ingrid Caven, espléndida actriz y excelente cantante, habitual y mimada de Schmid), en un decorado ajeno a la realidad del filme, se pone a cantar el «Lied de Marietta», del primer acto de *La ciudad muerta*, de Korngold. No identificábamos aquello por entonces, claro está. En tiempos, ese número por separado había sido más conocido que la ópera. No hay que perderse esta joya, y además solo dura unos cuatro minutos. Pues bien, cuando oíamos y veíamos aquello, Korngold estaba olvidado casi por completo. Su resurrección, sin embargo, era inminente.

Erich Wolfgang Korngold, que había estrenado con enorme éxito esa ópera en 1920, fue también un creador trascendental en la historia de la música para el cine; eso es sabido. Eso sí, se exagera cuando se dice que tanto él como Max Steiner importaron de Europa Central todo el saber y todo el hacer operísticos para trasladarlos a sus películas. No, en las películas todo es más sencillo, menos complejo, tanto en filmes como *King Kong* (de Steiner, la primera vez que usó música incidental, esto es, no motivada por una fuente del propio filme [dirigido por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933]) o *El halcón del mar* (*The Sea Hawk* [Michael Curtiz], obra maestra de Korngold, película de 1940 que sentó muy mal al nuevo régimen nacional-católico de la España imperial); como en *Another Dawn* (William Dieterle, 1937; una de las cuatro películas cuya partitura sirvió para el insuperable *Concierto para violín* [1945] de Korngold) o en finales tan kitsch como el de *Jezebel* (*Jezebel*, William Wyler, 1938), al que nos referimos más abajo.

En 1974, el año de *La Paloma*, hace casi diecisiete años que ha muerto Korngold. Él, que inventó realmente la fórmula de la música cinematográfica vigente durante más de dos décadas, y que han reivindicado con su propia música compositores como John Williams, ponía sin saberlo música a una situación dramática distinta, aunque no del todo ajena, a aquella para la que escribió el «Lied de Marietta». Esa música es, en la ópera, un remanso en medio de la pesadilla. Ya lo decía Richard Strauss, despectivo: la gente aguanta *Tannhäuser* (Richard Wagner, 1845) por la «Canción de la estrella» y *La valquiria* (*Die Walküre*, R. Wagner, 1856) por el «Winterstürme». Pero no deja de ser una canción distinta al aria de la ópera italiana, todavía vigente en 1920, aunque por poco tiempo; es un canto diatónico, sí, pero que casa bien con el recitativo cantáble a menudo exasperado de esa alucinación operística, de esa violencia psicológica tan vienesa, más allá del original de la novela

*Bruges-la-Morte* (1892), del belga Georges Rodenbach, en la que Korngold se inspira.

¿Qué habría dicho el propio Korngold, compositor que solo vivió sesenta años y que, aun así, tuvo tiempo de morir en vida, artísticamente, en dos ocasiones?

Qué ajena es la canción de Marietta a la clásica partitura para el cine del propio Korngold, que consistía más o menos en esto, puesto en secuencia: fanfarria para introducirte con entusiasmo y algo de aturdimiento, repentina modulación, tema romántico o lírico o amoroso (aquí, tal vez sí hay semejanza con lo *operístico*), modulación o transición, tema descriptivo (espadachines que se enfrentan, por ejemplo: Errol Flynn y Basil Rathbone en *El capitán Blood* [*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935], pongamos por caso; pero hay más, incluido el final de *The Sea Hawk*, también con Flynn, como veremos; Korngold fue quien puso música vivaz, de gran dinamismo a los filmes de *swashbucklers*, esto es, espadachines), nueva modulación, amplio tema con paisaje en el que puede haber, por ejemplo, un viejo barco que desafía las aguas y el poderío imperial, español o no, modulación, tema saltarín o humorístico, y también un adelanto de lo que será la música «de suspense», que tendrá su desarrollo más tarde y con otros compositores. Cuánto se le criticó a Korngold por ejercer este menester, como si hubiera rebajado su arte. Cada época tiene sus prejuicios y fanatismos.

Pero en *La Paloma* Schmid rendía homenaje a Korngold, o se servía de él, justo un año antes de que se iniciara la recuperación del compositor judío nacido en Brno, y aun así vienes de (casi) toda la vida. En efecto, en 1975 se pone en escena en Múnich y se graba en disco *La ciudad muerta* (dirige Leinsdorf, cantan Carol Neblett y René Kollo), inicio de la recuperación de un compositor olvidado, aunque más olvidados fueron Zemlinsky, Schreker o Krenek, entre los muchos *degenerados* de la exposición nazi de Düs-

seldorf. Todavía quedaban tiempo y esfuerzos para recuperar a Korngold y a los contemporáneos suyos, incluido Strauss, del que se repetían apenas seis o siete cosas, entre orquesta y ópera. Hoy consideramos que *La ciudad muerta* es una de las diez o doce grandes óperas del siglo pasado. Daniel Schmid acaso lo sabía antes que todos los demás. De su cine no podemos hablar ahora, ni tampoco de su maestría como director escénico de óperas. Otra vez será.

Pues bien, Max Steiner moría poco antes de esa película, en 1971. Hasta muy pocos años antes compuso música para películas como *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, 1964), de Raoul Walsh, con Troy Donahue, y tres o cuatro más, e incluso arreglos. Nunca paró, hasta su fallecimiento. Más adelante nos ocupamos de él.

## EL MODELO, LOS OLVIDOS Y EL DESDÉN

«El destino es el olvido», parece ser que dijo el poeta menor; y continuó: «yo llegué antes».

El olvido del compositor de la ópera *La ciudad muerta* es una cosa. El olvido de los dos compositores que pusieron música a *El halcón del mar* o a *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1940) es otra algo diferente; es que el destino de los músicos del cine es el olvido, el no ser atendidos. Y para paliar ese olvido surgen aquí y allá iniciativas sobre la importancia de la música en el cine o en tal o cual película. En la revista *Scherzo* se ha creado una sección: en cada número hay al menos una página dedicada a los *soundtracks*.

Korngold y Steiner protagonizaron, pues, algo que podríamos denominar *Viena-Hollywood, Korngold-Steiner*. Un título no lo dice todo, pero sugiere el asunto; no lo agota, porque el tema que interesa en estas líneas es sobre todo el de *la aparición misma de la música incidental en el cinematógrafo*, algo después de inventarse el cine sonoro, no al mismo tiempo. De momento, esto indicaría que vamos a centrarnos en Erich Wolfgang Korngold y que vamos a tener muy en cuenta a Max Steiner. Los dos provienen del Imperio Austriaco. Steiner nació en Viena en 1888; Korngold, en Brno, 1897. Los dos, de familia judía integrada. Ese tipo de familias judías a las que a menudo se les recordaba que eran judíos, no compatriotas. Los nazis, muchos años después, les recordarían de manera sangrienta que seguían siendo judíos.

Vamos a ver en Korngold y en Steiner un modelo de música incidental, y también su entrada en crisis con la aparición, en la segunda mitad de los cincuenta, de Henry Mancini y otros, aunque el modelo, en rigor, es criticado o puesto en cuestión de manera práctica (con músicas) desde muy pronto. No importa, permanecerá, solo que se habrá mutado y ya no tendrá esa especie de monopolio.

Podríamos tratar también de la mala fortuna de los considerados grandes compositores de la primera mitad del siglo en la música de cine (ya mencionábamos a Stravinski y aquello de los «papeles pintados»; Bartók no hizo nada para el cine; Shostakóvich hizo mucho, pero casi siempre a regañadientes; el postromántico Rachmáninov y el visionario Webern lo hicieron sin saberlo, en filmes posteriores a ellos, como *Breve encuentro* [*Brief Encounter*, David Lean, 1945] o *El exorcista* [*The Exorcist*, William Friedkin, 1973], respectivamente); lo de Schoenberg y su *Pieza*, filmada tardíamente por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, sería una curiosidad muy ilustrativa de lo que estaba pasando: Arnold Schoenberg hizo su *Música para una escena cinematográfica* (*Begleitmusik zu einer*

*Lichtspielszene*, 1930) sin que hubiera película previa, ni siquiera proyecto.

El protagonismo en la invención de la música incidental en el cine sonoro de Hollywood es, pues, plenamente centroeuropeo, y para ser exactos austriaco y vienés, pues Korngold se traslada a Viena por su familia cuando aún es muy chico. Esto es, el protagonismo de este fenómeno que nos ocupa pertenece a dos contemporáneos de Mahler, mucho más jóvenes, que improvisan y crean la música necesaria para un arte que nace, el cine sonoro, sin haber pensado en ello previamente, ni por asomo. Sin olvidar que Korngold ya ha compuesto cuatro óperas cuando empieza a trabajar con Max Reinhardt en *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, Max Reinhardt y William Dieterle 1935), su primera película en Hollywood, 1934. Y esa vocación operística tiene mucho que ver con la dedicación cinematográfica.

Ahora bien, digámoslo claro desde el principio. Estoy en desacuerdo cuando se dice que Korngold trae su opción sinfónica y, sobre todo, operística, a Hollywood tal cual. No es totalmente cierto; es incomparable su música para Hollywood con la sonoridad desbordante de una ópera como, por ejemplo, *El milagro de Heliane* (*Das Wunder der Heliane*), que estrenó en Hamburgo en 1927 y que no tuvo un futuro halagüeño.

Fijémonos en la ya mencionada *The Sea Hawk*. Adviértase lo que hemos llamado *el modelo* en los títulos de crédito, con esa obertura espectacular, con el imprescindible concurso de la fanfarria, y la secuencia de temas y transiciones o modulaciones rápidas. Todo es breve, pero con una impresión de grandeza que de repente se convierte en lirismo (el encendido e inspirado tema de amor), en música descriptiva, en sugerencia que lleva mediante una rápida transición a evocar violencia o peligro. Tam-



bién aquí está Errol Flynn, ahora con Brenda Marshall, Claude Rains, Flora Robson (Reina Isabel) y Henry Daniell (Lord Wolfingham). La riqueza de la partitura es indiscutible. Presten atención, por ejemplo, a la música para describir *The Albatross*, música de una grandeza tan innegable como contenida; o, a continuación, la muy distinta y nerviosa para el abordaje, con motivos que se dejan paso unos a otros, con presencia de la fanfarria de la obertura, células que se desarrollan, síncopas, con un importante cometido de la pauta de los *swashbucklers* en un primer duelo entre el héroe Thorpe (Errol Flynn) y el capitán del barco español; para llegar al trepidante duelo final, auténtico *swashbuckler* con células y cambio temático repentino; y el desenlace mismo, un auténtico *finale presto* con final glorioso; en total, apenas siete minutos entre el *turning point* previo al desenlace del encuentro entre los dos rivales (Flynn y Henry Daniell), la lucha y la declaración de la reina. Por cierto, la música se toma un breve respiro entre el final del acoso a Thorpe y la apoteosis final, esto es, con la intervención de la reina.

## DOS PARTITURAS DE MAX STEINER

Recién aparecido el sonoro y ya impuesto frente a no pocos escepticismos al principio, más o menos un año después de su filme *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), King Vidor dirige y estrena *Aleluya* (*Hallelujah*, 1929), en la que la música está presente a todo lo largo del metraje, pero se trata de música que tocan, cantan y bailan los personajes. Dos años después dirige *La calle* (*Street Scene*, 1931), basada en la magnífica pieza teatral de Elmer Rice. Escuchen la música de Alfred Newman que abre el filme. Eso podría haber sido el modelo de la música de Hollywood: folk, blues, Gershwin (atención, es anterior a *Porgy y Bess*

[*Porgy and Bess*, 1935], pero la propuesta de Newman es «muy *Rhapsody in Blue*», un éxito total de Gershwin desde su estreno en 1924). Aunque no para el cine (pero ya veremos), sí lo fue en buena medida para la ópera de Estados Unidos. Demos un salto de otros dos años.

1933. *King Kong*, filme hoy legendario producido por David O. Selznick que no debió de considerar necesario poner quién había dirigido aquello. Pero el filme ha merecido varios *remakes* modernos (1976 y 2005: adviértase que hay 43 años entre el primer *King Kong* y el primer *remake*, y eso quiere decir algo sobre lo que tardó en germinar este mito, mientras que otros fueron fértiles desde muy pronto: Drácula –Nosferatu fue el primero–, Frankenstein, la Momia y otros). Su gloria menos conocida se debe a una partitura, importante pero no extraordinaria, firmada por Max Steiner. Su importancia es que fue pionera. Puede decirse que estamos ante la primera música compuesta para subrayar e ilustrar acciones y situaciones en el cine. Si tiene usted el DVD a mano, le aconsejo como ilustración la secuencia de la ofrenda de la muchacha en manos de la tribu; y, en especial, dos momentos de la inolvidable ascensión de King Kong por el Empire State: en primer lugar cuando trepa por el edificio, apresa a una mujer, la suelta al vacío y sigue su ascensión hasta encontrar a la protagonista; y en segundo lugar la ascensión misma. Steiner adelanta con esto una manera de hacer música para Hollywood para cuyo predominio harán falta unos pocos años. Pero su base está aquí.

Saltamos ahora a 1938. *Jezebel*, de William Wyler, es antecedente inmediato de *Lo que el viento se llevó*, rodada un año después; y lo es tanto en la música, en ambos casos de Max Steiner, como en la trama de las películas. Ambas se desarrollan en el Sur (*Jezebel* antes de la guerra civil) y las dos presentan dos mujeres de carácter, rebeldes y que se salen de la norma. Pero es justo decir que el carácter de Scarlett O'Hara (Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó*)

está mejor definido que el de Julie Marsden (Bette Davis en *Jezebel*). Y se supone que el papel de Julie lo debe Bette Davis a que David O. Selznick no la había elegido para Scarlett en la que ya se esperaba como gran superproducción inmediata. Pero en *Jezebel* se induce al espectador a sentir antipatía por la protagonista, definida con rasgos que rozan a veces la caricatura, mientras que a Scarlett se la comprende pese a sus maquinaciones. El personaje de Bette Davis es de los que llevan a los espectadores ingenuos a exclamar «qué mala es».

Fijémonos, al margen de la trama, en dos momentos del final de *Jezebel*: la declaración de epidemia por fiebre amarilla y la marcha fúnebre (y triunfal, en rigor). Sobreimpreso, leemos dos veces «Jellow Jack» y vemos la agitación de la ciudad, al tiempo que Steiner subraya la situación dramática con un auténtico estallido y, rápidamente, con el tema de la marcha fúnebre que acompaña a las numerosas carretas de enfermos. La música define la situación en poco más de un minuto que induce la identificación del espectador con la angustia de la población, hasta que aparece en medio del caos Preston Dillard (Henry Fonda), acompañado por el Dr. Livingstone (Donald Crisp). En la escena final, Julie acompaña la carreta con el moribundo Preston: marcha fúnebre que rápidamente se convierte en un canto glorioso, con coros heroicos. Hoy vemos este final, muestra de cómo la música condiciona e incluso manipula la secuencia, como una exageración *kitsch* (más allá, incluso, del *kitsch* del propio filme), cuando hubiera bastado con una música más sobria, que no subrayara tanto el dramatismo del final y no glorificara hasta ese punto a la protagonista, cuya redención ya es manifiesta.

Consulten en la red los más de trescientos títulos de películas en las que intervino el vienés Max Steiner (*La carga de la Brigada Ligera* [*The Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz, 1936], *Murieron con las botas puestas* [*They*

*Died with their Boots On*, Raoul Walsh, 1942], *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942], *El sueño eterno* [*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946], *Belinda* [Jean Negulesco, 1948], *El halcón y la flecha* [*The Flame and the Arrow*, Jacques Tourneur, 1950], *Tambores lejanos* [*Distant Drums*, Raoul Walsh, 1951], *Helena de Troya* [*Helen of Troy*, Robert Wise, 1956], *El árbol del ahorcado* [*The Hanging Tree*, Delmer Daves, 1959]...), en muchos como arreglista, en otros como autor al completo y en no pocos como ambas cosas. Entre sus arreglos más destacados, pueden ustedes ver *The Man I Love* (Raoul Walsh, ya en 1947), en la que intervino Friedhofer como orquestador. El título indica que el protagonista sonoro va a ser Gershwin (George, la música; Ira, la letra), una de cuyas canciones más populares lleva ese título (proviene de una de sus comedias musicales; o, mejor dicho, de dos).

En efecto, Gershwin suena durante todo el filme, aunque junto a Kern y Hammerstein, desde la canción del título; esta sirve poco menos que de arranque, en la voz y el *glamour* de la insuperable Ida Lupino, londinense, sin duda una de las personas más inteligentes y creativas que pisó Hollywood. Pero Steiner lo arregla de manera que añade *pathos* tanto al auténtico arranque como al glorioso final, en el que Petey Brown (Ida) queda también glorificada y redimida, aunque en este caso el personaje es tan positivo a lo largo de toda la película que no necesitaba nada así. Steiner, fiel a sí mismo y a sus trucos. Un maestro, sin duda, pero...

## KORNGOLD, EL ARTISTA

Erich Wolfgang Korngold vivió poco más de sesenta años: Brno, 29.5.1897 / Los Ángeles, 29.11.1957. Era de familia de

eso que se llamó «sangre judía», esto es, ascendencia judía, pero estamos en un enorme país como el Imperio Austro-Húngaro que conjugaba el antisemitismo con las leyes de emancipación de los judíos propias de todo el siglo XIX. Korngold es un niño prodigio, recibe en vida un éxito y unos homenajes muy tempranos. Pero también, en vida, es objeto de olvidos, de estar *pasado de moda* de repente. Esto lo tiene que sufrir en dos momentos de su existencia.

Puede decirse que el *estilo Korngold* surge muy pronto, con obras como la *Obertura dramática (Schauspiel Overture)* de 1910 (13 años de edad), y que ese estilo es heredero y es desarrollo de la musicalidad vigente en Europa Central en las tres primeras décadas del siglo. En lo sinfónico, pongamos, con culminación en los poemas sinfónicos de Richard Strauss; en lo operístico, en la obra de los postwagnerianos como el propio Richard Strauss, Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky e incluso Hans Pfitzner. Es la vía que habría podido seguir Arnold Schoenberg, que formó parte de esa *gran familia* —no siempre bien avenida, y no siempre se conocían los *familiares*— que funciona en lo musical y lo teatral hasta la llegada de los nazis al poder en Alemania, enero de 1933, y el Anschluss de Austria, 1938, año de la exposición de Música degenerada en Düsseldorf. Max Reinhardt, el legendario director teatral, le había llamado unos años antes para los arreglos de *El sueño de una noche de verano*. Iba y venía de Viena a Hollywood. Ese ir y venir lo salvó. Antes del Anschluss ya había trabajado en varias partituras cinematográficas, como *Captain Blood*, *Esta noche es nuestra (Give Us This Night)*, Alexander Hall, 1936), *El príncipe y el mendigo (The Prince and the Pauper)*, William Keighley, 1937) o *Another Dawn*.

Desde aquella temprana *Obertura* muestra Korngold su capacidad como orquestador, su sentido del color, del timbre; su habilidad en el manejo de la armonía. Y, como vemos por su edad, todo esto se da en él muy pronto. Korn-

gold compuso cinco óperas: *El anillo de Polícrates* (*Der Ring des Polykrates*, 1913) y *Violanta* (1916) se estrenaron (con Bruno Walter en el foso) cuando aún no había cumplido los 19 años. Y *La ciudad muerta* se estrenó en diciembre de 1920 en Hamburgo y en Colonia al mismo tiempo; la consagración a los 23 años... ¡y en plena guerra! Durante la guerra sirvió como director de banda del Imperio.

Korngold siempre fue apolítico, no le interesaba nada que tuviera que ver con la política. Como les pasó a tantos, la política acabó por interesarse por él. La política en forma de gansterismo. Era judío y los gánsteres acabaron persiguiéndolo. Tuvo suerte, de todas maneras; se escapó a tiempo. Pero había comenzado su primer olvido.

Su padre era el celoso guardián de su hijo. El Dr. Julius Korngold era crítico del influyente periódico la *Neue Freie Presse*, y utilizó su influencia a favor de Erich y en contra de sus rivales. El caso más sonado y más absurdo es el de *Jonny spielt auf* (1927), de Ernst Krenek, ópera con elementos de música popular americana —de jazz, se consideraba entonces—, atacada por los nazis, con los que se alía de forma absurda un judío como Julius Korngold.

Como músico Korngold era más que flexible. Era magistral en lo dramático, lo sensual, lo romántico, lo cómico también. No importaba el tono, el género. Tenía que ponerle música a una situación, tanto en teatro como en la sala de conciertos, y lo hacía según le dictaba la secuencia o la exposición de las propias situaciones a ilustrar. No es raro que pudiera adaptarse de manera tan automática al mundo del cine ya en la primera mitad de los años 30. Era, como músico, un dramaturgo. Un dramaturgo de ópera y de cine.

Ya vimos que Max Reinhardt cuenta con él cuando rueda en 1934 *El sueño de una noche de verano*. Los nazis han llegado al poder en Alemania, pero en Austria parece que

la cosa está bajo control. No es así. En 1938 se produce en Anschluss, y por pocas semanas no les pilla a los Korngold en Viena, donde se produjo una vergonzosa y sangrienta persecución de judíos por buena parte de la población de la ciudad.

Desterrado y olvidado en su tierra, Hollywood le ofrece un espléndido refugio. Pero desde el principio Korngold marca distancias, impone sus condiciones. Al firmar su contrato con la Warner, exige no trabajar en más de dos películas al año y se reserva los derechos de la música que componga para utilizarla en otros medios. Así, el *Concierto para violín* contendrá música de cuatro películas: *Another Dawn*, *El caballero Adverse* (Anthony Adverse, Mervyn LeRoy, 1936), *The Prince and the Pauper* y *Juarez* (William Dieterle, 1939). Lo estrenó Heifetz, nada menos, en 1947. El *Concierto para violonchelo* (1946) proviene de su partitura para el filme *Engaño* (*Deception*, Irving Rapper, 1946).

Como compositor de películas consiguió dos Óscar: por la banda de *Anthony Adverse* (M. LeRoy, con ayuda de Michael Curtiz, no incluido en los créditos, con Olivia de Havilland y Frederich March); y por la de *Robin de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, ahora sí, y también William Keighley, con Errol Flynn, un habitual con Korngold, 1938).

El método de trabajo de Korngold era concienzudo, de una gran seriedad, pero dada su facilidad, su mente totalmente musical, podía partir de la improvisación al piano ante las secuencias que le pasaban. Desde luego, utilizó la ayuda de colegas desde el principio. El cine es un trabajo de equipo como ningún otro, y echó mano de orquestadores como Friedhofer, aunque todos ellos dependieran de las instrucciones para orquestrar que daba el propio Korngold. Así trabajó también Sergei Prokófiev, y no solo en cine, sino especialmente en sus obras orquestales.

Nunca se avergonzó Korngold de componer para el cine, pese a reproches de colegas y de su propio padre, Julius K. «Es un privilegio haber podido componer tanto para Maria Jeritza como para Bette Davis». Y le gustaba organizar fiestas; tocaba en su casa ante invitados del mundo del espectáculo. Descanso, evasión, sí; pero, al mismo tiempo, aquella mente seguía trabajando entre cócteles y jaleo.

Apoyó activamente a los refugiados del nazismo, de manera especial a sus padres, claro. El padre le reprochaba sus ocios, no comprendía la necesidad de descanso y alivio que tenía Erich después del estrés de armar la música para una película durante mes y medio o dos meses, en sesiones de diez horas diarias, o más.

El estrés que provocaba el montaje musical formaba parte del estrés de toda la producción. La tiranía de los plazos de entrega de la música era paralela a la tiranía de las sesiones de rodaje. Más días significa más gasto, y es un gasto multiplicado por la cantidad de retribuciones para un equipo muy amplio. Por otra parte, las técnicas sonoras de comienzos de los años 30 son limitadas: sincronización delicada y a menudo fallida, repetición, ensayos, volver a repetir. En fin, hay que hacerse cargo de los límites de la calidad de grabación, de los micrófonos, las pistas, la fidelidad.

Pero es en esos momentos cuando el cine, ya sonoro y con música, se convertirá realmente en la «fábrica de sueños». El invento del cine sonoro pleno y su primera evolución hasta mediados de los años 30 coincide con el comienzo y desarrollo de la Gran Depresión. Este detalle no es insignificante, no es casual en cuanto al desarrollo de la fábrica de sueños.

Tal vez Julius no comprendía todo, pero fue él, como recuerda el propio EWK, quien le aconsejó que conservara



los derechos de su música de cine para obras sinfónicas o concertantes.

En 1946 y 1947 Korngold pone música a sus últimas películas, *Deception* (con Bette Davis y Paul Henreid) y *Escape Me Never* (Peter Godfrey, 1947). Esta música incorpora una espléndida música ballet, aunque la coreografía no lo sea; y de nuevo está aquí, al final, Errol Flynn, mas ahora también con Ida Lupino. Y abandona Hollywood. Ya habían muerto Julius, su padre, y Max Reinhardt.

La espléndida *Sinfonía* de 1950 no es bien acogida por las orquestas, no se estrena. Por segunda vez, EWK está pasado de moda y ahora es olvidado en vida. Lo que no le impide tratar de componer una *Segunda sinfonía*, que sin embargo no concluye. Muere el 29 de noviembre de 1957.

En cualquier caso, con Korngold y Steiner, y muchos más, músicos y no músicos, Europa llega a Estados Unidos, a Hollywood. Es un aspecto más de lo que Don Luis Díaz del Corral estudió en otros órdenes en su gran ensayo *El rapto de Europa*.

## EL MODELO SE PONE EN CUESTIÓN MUY PRONTO. HERRMANN

El modelo no vale para todas las películas. Las comedias se le resisten, especialmente aquellas que ya llevan música desde antes, desde el teatro. Y no vale para todas las geografías. En Italia, después de la guerra, el modelo es distinto. Y nos referimos a Italia porque es una de las grandes cinematografías que surge después de la Segunda Guerra.



*El tercer hombre* (Carol Reed, 1949)

Hay una película y una música muy significativas. *El tercer hombre* (*The Third Man*), de Carol Reed, guion de Graham Greene (muy enriquecido por el propio Reed, todo hay que decirlo), es un filme de 1949 con Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard y Orson Welles, más un magnífico reparto de secundarios. Este filme ya era excelente en su día y no hace más que ganar con el tiempo. El modelo, como lo hemos llamado, podría haber venido muy bien en este caso, en especial en la dimensión dramática y de suspense. Pero Reed prefirió la música vienesa de Anton Karas a la cítara (Karas tocará la cítara en la grabación histórica de *Cuentos de los bosques de Viena* [*Geschichten aus dem Wienerwald*, 1868], de Johann Strauss II, dirigida por Willi Boskovsky con la Filarmónica). El resultado es excelente, como otras invenciones de Reed para esta película, ausentes en el guion original de Greene (que escribió el relato después de la película); por ejemplo, al incluir el personaje de la anciana casera que amonesta

a Anna Schmidt (Alida Valli) y hacérselo interpretar a Hedwig Bleibtreu, actriz muy popular, trágica, dramática y de carácter, nacida en Linz, pero vienesa total, como demuestra su incansable plática.

Valga la cítara de Karas a lo largo de todo *El tercer hombre* como ejemplo de alejamiento del modelo de Hollywood. Pero ahora vamos a hablar de Bernard Herrmann, uno de los grandes de la música para el cine.

Bernard Herrmann, que vivió entre 1911, el año del nacimiento de Gian Carlo Menotti, y 1975, el año de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), su última composición para la pantalla, fue un compositor para todos los géneros. Compuso una ópera muy bella, *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1950), que durante mucho tiempo esperó para subir a la escena (1982, Portland, siete años después de la muerte de nuestro músico), aunque hay una grabación de 1966, dirigida por el propio Herrmann para Unicorn. Compuso música concertante, la cantata *Moby Dick* (1938) y fue un director de orquesta de gran altura; pertenece a aquella generación que, desde muy joven, rescató del retiro o del olvido a un compositor como Charles Ives, nada menos (recuerdo en LP su magnífica lectura de la *Segunda sinfonía* [1902] de Ives, con la London Symphony; apareció en Decca 4 fases). Pero, aunque no le rinda justicia, se le recuerda sobre todo por sus magistrales partituras para el cine, desde *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) hasta *Taxi Driver*.

Cuaquier cinéfilo ha visto una y otra vez *Ciudadano Kane*, primera y genial película de Orson Welles, y esa fue la primera composición de Herrmann para el cine. Esa música ya es genial, está de veras al nivel de la propuesta fílmica de Welles.

Otra partitura interesantísima de Herrmann fue la de la película *Hangover Square* (1945). Pero esta película no ha

quedado en la historia del cine como la de Welles, aunque en su día fue un éxito. La produjo Zanuck, la dirigió John Brahm y la había escrito Barré Lyndon basándose muy lejanamente en una novela; la interpretaban Laird Cregar (que falleció justo después del rodaje), Linda Darnell y George Sanders. La partitura es excelente y nos anuncia algunas de las que compondrá Herrmann para Hitchcock: nos evoca antes de tiempo tanto *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) como *El hombre que sabía demasiado*. Pero eso ya lo advertimos en ciertas secuencias de *Citizen Kane*. Es el estilo, es el suspense. Y ese suspense llamaría la atención, desde luego, del rey del suspense, don Alfredo.

*Hangover Square* se tituló en nuestro país, precisamente, *Concierto macabro*, debido a la parte culminante en que el protagonista, enloquecido, toca una pieza concertante hasta el incendio y desastre final. El *Concierto macabro* es una obra compuesta al modo del concierto pianístico tardorromántico desde Liszt y Grieg hasta, sobre todo, Rachmáninov. Poco antes de esta película hubo una pieza concertante de ese tipo que tuvo enorme éxito, el *Concierto de Varsovia*, compuesto por Richard Addinsell para la película *Dangerous Moonlight*, de Brian Desmond Hurst (de 1941, titulada en España *Aquella noche en Varsovia*). Menos tarareable, más rigurosa y más bella, la partitura de Herrmann es superior. Joaquín Achúcarro grabó el *Concierto macabro* hace muchos años, y apareció en el mismo disco «herrmanniano» en el que Kiri Te Kanawa cantaba el aria de Susan Alexander Kane para *Salambó*.

Hemos mencionado a Rachmáninov. Su música tentó a los estudios cinematográficos muy pronto, pero el compositor se negó. Después de su muerte y de la Segunda Guerra, el *Segundo concierto* (1901) sirve de motivo para *Breve encuentro*, de David Lean (con Celia Johnson y Trevor Howard). Y se ha dicho muy a menudo que una de las

*Variaciones Paganini* (1934) de Rachmáninov, que en rigor es un concierto para piano, contiene toda la música de Hollywood y parte de la británica. No es así; es más bien por el uso que se ha hecho de esas obras concertantes en películas como *Breve encuentro*, contemporánea, de 1945, de *Hangover Square* y cuatro años posterior a *Dangerous Moonlight*.

Y podríamos referirnos a los directores que utilizaron música clásica grabada y lo convirtieron en tendencia, como en el caso ya mencionado de Kubrick, pero ahora en *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), o William Friedkin, en *El exorcista* (1973). En ambos casos fue porque las partituras que encargaron no les gustaron.

Son inolvidables y magistrales las partituras de Herrmann para Hitchcock. Ya hemos visto sus títulos. En *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) fue consejero, tan solo, porque la música no era tal música, sino sonidos electroacústicos para los pájaros. Y este es un caso claro en que la música es un elemento más de la banda sonora, del *soundtrack*, junto con los sonidos, ruidos, ambiente.

Tal vez valga la pena ocuparse de Bernard Herrmann y Hitchcock en otro aspecto. Veamos un caso en que la música *no es suya*, aunque él la arregla y él la dirige. Y la música no es incidental, pero tampoco es ajena a la situación dramática. Al contrario, aquí la música es la situación dramática misma. Y Bernard Herrmann está plenamente involucrado. En *El hombre que sabía demasiado*, versión de 1956, el autor de la música incidental es Herrmann. Pero no de esta partitura que constituye acción dramática. Vamos a verlo.

## EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO

Hitchcock rodó dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*. La primera, en 1934, en el Reino Unido. La segunda, en 1956, con exteriores en Marruecos y Londres. Más la amplia secuencia a la que nos vamos a referir, en el Royal Albert Hall de la capital británica.

El aficionado conoce bien la trama: Ben McKenna (James Stewart), médico, su esposa Jo (Doris Day), que fue cantante, y su hijo de diez años, Hank (Christopher Olsen), están de vacaciones en Marruecos, donde Ben tuvo destino médico-militar durante la guerra. Allí se enteran de que existe determinada conspiración, pero el agente secreto francés que conoce la trama, Louis Bernard (Daniel Gélin), es asesinado ante ellos. No tiene tiempo, antes de morir, más que de indicarles un nombre: Ambrose Chappell. Un matrimonio con el que habían cenado antes, los Drayton, se ha marchado del país. Y al niño lo han secuestrado. Si dicen algo, el niño morirá. Hay una doble intriga, la de Ben y Jo en busca del niño, tratando de que no intervenga la policía; y la trama contra un político de un país del que no nos dan detalles.

La protagonista musical de esta película es la cantata *The Storm Cloud*, del compositor australiano Arthur Benjamin (1893-1960), la misma que había utilizado el director para su versión de 1934 y que el músico había compuesto expresamente para el filme. En la secuencia sobre la que están sobreimpresos los títulos de crédito aparece ya la cantata, hacia su mitad, con profusión de metales y percusión; la imagen se aproxima a los percussionistas, uno de los cuales espera para intervenir, y cuando lo hace sujeta los platillos para determinado acorde especialmente nutrido; el músico, ya en poco menos que primer plano, pre-

para los platillos y los hace chocar justo cuando leemos «Directed by Alfred Hitchcock», a lo que sigue una leyenda: «A single crash of cymbals and how it rocked the lives of an American family». En dos minutos y medio ya se nos anuncia que esa música y en concreto esos platillos tendrán gran importancia en la trama. A continuación, todo cambia: los McKenna viajan en un autobús que va de Casablanca a Marrakech.



*El hombre que sabía demasiado (Alfred Hitchcock, 1956)*

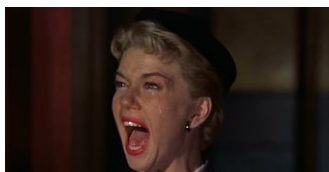
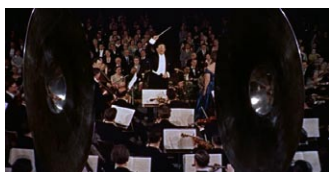
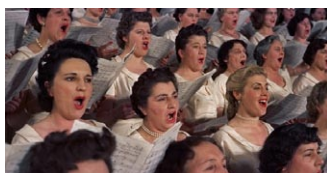
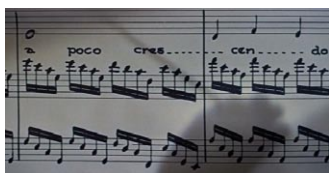
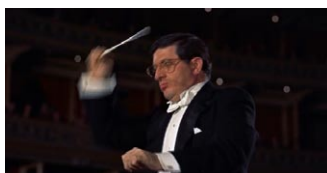
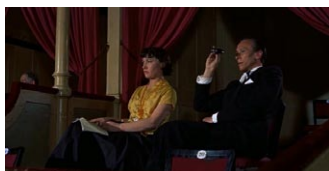
Avancemos casi una hora. El conspirador, Drayton (Bernard Miles), y el sicario (Reggie Nalder) están frente a un tocadiscos y el primero instruye al otro en su misión. Suena la cantata. Llegan los platillos. Ahí, Drayton hace la señal de apretar el gatillo; es el momento de mayor nivel decibélico de la obra sinfónico-coral. La misión está clara. La acción ha tenido lugar en Ambrose Chapel, la capilla que sirve de fachada y en la que se prepara el atentado.

Veinte minutos después llega la secuencia clímax de la película, la interpretación de la Cantata en el Royal Albert Hall. Ahí está Bernard Herrmann; es el director de

la orquesta y el coro. Suena la música, avanza ante nuestros ojos la partitura dirigida por Herrmann y no importa no saber música, porque aquello avanza y avanza. Se nos llama la atención sobre los platillos. Ningún diálogo, ni una palabra en toda la secuencia. La música avanza. Jo, de pie, aterrada por la suerte de su hijo sabe ya dónde está el sicario, desde qué palco va a disparar. La Cantata continúa, en un crecimiento sonoro que cumple el cometido de un aumento de la tensión. Vemos —pero no lo oímos— que Ben trata de convencer a los policías que custodian el palco del político que va a sufrir el atentado. Finalmente, ante la llegada del momento del choque de los platillos, Jo grita y el político se aparta; solo recibe una herida en el brazo. La Cantata es la protagonista de la situación; no la ilustra, no la acompaña, es la que lleva a los personajes a la acción, a Jo, a Ben, al sicario (que perece en la acción, claro está).

Hay que señalar otra música, dentro de este filme, que cumple también una función dramática. Es la canción «Qué será, será, Whatever Will Be, Will Be», de Jay Livingston y Ray Evans. El político, agradecido, invita a los McKenna a una recepción en la Embajada, sin saber que ahí está el núcleo de la conspiración contra él; es más, allí se han llevado a Hank, secuestrado. Y le pide a Jo que, como cantante que ha sido, cante algo para los invitados. La canción, lejos de ser una ilustración típica de canto que más o menos detiene la acción dramática, acelera la misma por la comunicación que se establece entre la voz de Jo y el silbido de Hank, escondido en el desván. Un maestro en el uso de la música como situación dramática, ese era Hitchcock; el mismo que un año antes, con el mismo protagonista, había rodado la magistral *La ventana indiscreta*, sin música.





*El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1956)

## Y EN ESO LLEGÓ MANCINI

Ya hemos dicho que el cine es un arte de grupo, colectivo, en el que las individuales si acaso sobresalen, pero no pueden estar solas. Es absurdo que el director que aporta detalles importantes al guion se ponga como coguionista (se da hoy bastante en *nuestro cine*), porque para eso está. ¿Se imaginan a Carol Reed poniéndose como guionista junto con Graham Greene en *El tercer hombre*? Bien, pues aun así nos hemos fijado hasta ahora en nombres muy concretos a la hora de señalar quién inventó el modelo y quién puso en crisis el modelo; y lo haremos de nuevo al tratar de señalar quién se ocupó del nuevo. Así que pediremos disculpas y, a continuación, daremos un nombre como punta de lanza de los nuevos modelos para la música de cine. Ese nombre es el del estadounidense de Cleveland Henry Mancini.

Antes de músicas tuyas tan notables como la destinada a *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963; ¿hay película que hubiera aceptado de mejor grado el modelo original con correcciones a favor de la línea «suspense?»), *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), *Hatari* (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962) y, desde luego, las distintas *panteras rosas*, hay una notabilísima partitura para Orson Welles anterior a todas estas, la de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958). No es solo que la sensibilidad tardorromántica, la temática por breves episodios y el puro cromatismo ceden el paso al diatonismo y la secuencia amplia del tema con resonancias populares, es que el icono sonoro varía por completo y cambia la imagen, el texto y la historia. El diatonismo puro está más claro en la melodía principal, y omnipresente en sus diversos «disfraces» (más que variaciones), de *Charada*, cuyos valores amplios se desenvuelven sobre una nerviosa

(y ruidosa) figura rítmica de fondo, que en rigor es un ostinato, y que consiste en valores mínimos. El tema volverá, la figura métrica no necesariamente, y si regresa, no regresa así. Son disfraces, ya les digo.

Para *Sed de mal*, una película de misterio, suspense, un thriller sobre drogas, fronterizo, de corrupción policial y apuntes o sencillamente retratos de personajes de carne y hueso en tal medio, Mancini ideó con la complicidad de Welles una partitura propia de las *boîtes de nuit*, cercana a las sonoridades del *jazz*, con sus detalles canallas, como esa tercera menor (diría yo) del metal que anuncia la pequeña cascada de notas primero resueltas y enseguida burlonas de la obertura o de la escena en que Janet Leigh acepta seguir a Pancho, que tiene algo que comunicarle. La obertura, la famosísima secuencia en plano secuencia desde grúa que todos los cinéfilos comentamos una y otra vez con obstinación de «abuelo Cebolleta», está acompañada de una música totalmente opuesta a lo que para una escena así reclamaría la propia película (por favor, Korngold o Steiner; por favor, al menos Herrmann): ponen una bomba en un auto, vemos el auto avanzar por la calle, hacia la frontera, cruzándose con paisanos y policías y, entre todos, ese matrimonio reciente que será el protagonista de la película, Janet Leigh y Charlton Heston (Mrs. y Mr. Vargas). Mancini renuncia al suspense y en general tanto al modelo como a lo que queda de él después de Herrmann. La resonancia de misterio o de suspense es solo episódica o «malintencionada» en la secuencia sonora de la obertura y de otras escenas; en algunos momentos importantes, Welles prescinde por completo de música, como en la amplia escena, plano secuencia, en casa del sospechoso: música seguida de silencio musical poblado de otros sonidos, ahí está la maestría si realmente se consigue el efecto.

El desafío y cambio de modelo de Mancini no es obstáculo para recordar que nos hallamos al final de la década do-

rada del péplum y la música para ese tipo de películas, que mantienen en buena medida *el modelo*. Porque estamos en los años de *Quo Vadis*, de Mervyn LeRoy, 1951, música del húngaro Miklós Rózsa, maestro de John Williams, compositor también de *Julio César (Julius Caesar)*, de Mankiewicz, 1953, y de *Ben-Hur*, de William Wyler, 1959. Son también los años de *Espartaco (Spartacus)*, de Stanley Kubrick, 1960, música de Alex North, que es el compositor de *Cleopatra* (1963), de Mankiewicz. El veterano Dimitri Tiomkin es llamado todavía por los Estudios Bronston para *La caída del Imperio romano (The Fall of the Roman Empire)*, de Anthony Mann, 1964. La música de Mancini va por otros derroteros. Los modelos son ya varios, y si tuviéramos tiempo nos detendríamos en el modelo italiano y lo que podemos llamar la *factoría Franco Ferrara*. Bueno, no sé si podemos llamarlo así, y aceptaré que me consideren exagerado por hacerlo (puesto que compuso poca música de filme, pero dirigió casi 150).

En fin, una de las consecuencias fue que desde entonces convivieron varios modelos, y que ninguno de ellos pudo con el otro. Incluso la vanguardia de posguerra se asomó al cine. La música de cine llega desde el sintetizador, la mesa de mezclas, el DJ... mas también desde el regreso a ciertas pautas establecidas por Korngold: por ejemplo, John Williams. Piensen en la música para *La guerra de las galaxias (Star Wars)*, George Lucas, 1977).

Después de esto, solo cabe recomendar de nuevo lo que se decía al principio. Hablamos de música y hablamos de cine. Revisen estas películas, comprueben estos ejemplos. Las palabras de este estudio pueden tener cierto interés. Pero se refieren demasiado a lo que se ve y lo que se oye, esto es, al cine, para que no sea imprescindible acudir a las fuentes.

# LA VIDA EN ROSA

Hacia una lectura  
sintomática del  
musical clásico

Imanol Zumalde

Es sabido que el género musical vino de la mano del cine sonoro, y que los números cantados y/o bailados son su elemento distintivo, su rasgo diferencial, si se prefiere, al extremo de que muchas veces el argumento y el desarrollo de la historia, bazas estratégicas en el resto de los géneros, son una simple excusa para unir esos episodios en los que los personajes dejan de comportarse como personas en sus cabales y rompen a cantar y bailar. También es por todos conocida la función que cumplen estos números coreográficos en el seno de los musicales del Hollywood clásico. El cine, sobre todo el americano producido en California, ha sido desde su origen un negocio del sector del entretenimiento, lo que significa que sus productos filmicos siempre han estado enfocados a satisfacer el ocio del mayor número de espectadores posible, finalidad lúdica para la que la música y la danza parecen estar destinadas de forma natural.

A la tarea capital de provocar distracción, algunos géneros cinematográficos, con la comedia y el musical a la cabeza, han sumado históricamente la misión de poner al mal tiempo buena cara, es decir, crear espectáculos que, amén de procurarle una evasión, funcionen a modo de bálsamo que alivie los sinsabores de la vida del espectador, al menos durante ese intervalo de hora y media o dos horas que dura la proyección del filme (a este respecto no es casual que el nacimiento y la vertiginosa consolidación del género musical en Hollywood coincidiera con el Crac del 29 y la Gran Depresión). Para decirlo rápido, las pirotécnicas coreografías del musical clásico encarnan a la perfección el efecto reparador y terapéutico del cine hollywoodiense. Nada, en fin, que no supiéramos de antemano.

Cabe, sin embargo, preguntarse si esos números cantados y/o bailados son señal o indicio de algo que está más allá de lo que salta a la vista o es evidente. Una forma de abandonar la zona de confort de lo ya sabido consiste en

conjeturar que sí, que son manifestación reveladora de algo subyacente, como si fueran una especie de umbral o trampilla que, a la manera de *Matrix* (*The Matrix*, Lana y Lilly Wachowski, 1999), diesen acceso a una dimensión o realidad paralela, por lo común oculta en las películas de ficción, donde reside la verdadera naturaleza del cine, eso que a buen seguro algunos denominarían lo «real cinematográfico». Para ver las cosas de esta manera es necesario que emprendamos una lectura sintomática del musical hollywoodiense, tarea a la que se aplican en la medida de sus posibilidades las páginas que siguen.

## DUALIDAD NARRATIVA

Podemos empezar señalando que los fragmentos del musical en los que los personajes cambian bruscamente de registro y se ponen a cantar y bailar violan el denominado *pacto realista* que está en la base del resto de géneros, incluidos el fantástico y la ciencia ficción en los que la inventiva del guionista no conoce restricciones. Una forma sencilla de explicar esto consiste en decir que frente a la *narración unidireccional* del relato canónico de Hollywood, donde se exponen los hechos sin que los personajes manifiesten conocer que son criaturas de un mundo de ficción y que, por ende, forman parte de un relato, el musical emplea una suerte de *narración múltiple* en la que se solapan o superponen varios niveles narrativos, por lo general dos: uno primario que corresponde a la narración principal, que se resuelve habitualmente en tercera persona según los parámetros convencionales del cine narrativo clásico (es decir, personajes que hablan entre ellos haciendo abstracción del espectador que los está viendo, etc.); y en ese fluir unitario del relato se inmiscuye cada cierto tiempo un nivel narrativo secundario,

presentado en forma de discurso directo, que se resuelve con canciones y bailes (personajes que de repente cobran consciencia de su naturaleza ficcional e interpelan directamente al espectador, etc.)

Este desdoble narrativo puede adquirir diversas formas: en los denominados *musicales entre bastidores*, que narran la puesta en escena teatral de una obra musical, se alterna la trama entre bambalinas resuelta de forma realista y la representación en el escenario donde se desata la fantasía; en los *musicales metacinematográficos*, que dan cuenta del proceso de producción y filmación de una película musical, la exposición convencional de las anécdotas del rodaje se contraponen a lo representado para las cámaras. Otros musicales confrontan el mundo real y el mundo de los sueños/imaginario de forma más tajante, de manera que realidad y sueño, narración y espectáculo, quedan radicalmente escindidos espacial y/o temporalmente.<sup>1</sup> Aunque en buena parte de los musicales esa dicotomía entre relato realista y espectáculo desenmascarado no es tan nítida, no es menos cierto que en virtud de ese doble registro narrativo todos ellos, de una u otra manera, contraponen y alternan la realidad objetiva y su Alter Ego el espectáculo.

Como quiera que sea, una de las señas de identidad del género consiste en que tanto la historia-tipo como la propia lógica narrativa del musical suelen conducir, de forma abrumadoramente mayoritaria, a una situación, que en muchos casos coincide con el número final que cierra

---

<sup>1</sup> En *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), por ejemplo, están la aldea de Kansas donde vive el personaje de Judy Garland y el reino fantástico de Oz; en *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954), por su parte, la realidad tiene lugar en Manhattan y el reino de fantasía en Escocia, y el encantamiento que mantiene dormidos a los habitantes de la aldea escocesa de Brigadoon se rompe cada cien años, una vez cada siglo.



apoteósicamente la película, en la que el antagonismo de partida entre narración y espectáculo, entre relato primario y secundario, entre realidad y ensoñación fantástica se supera en beneficio de una síntesis liberadora en la que, por decirlo de forma sumaria, el deseo triunfa sobre la realidad. Esto, sobra decirlo, está vinculado no solo a que la actitud festiva y positiva ante los embates de la vida forma parte de la dotación genética del musical, sino al hecho de que este género hizo suya la tarea de proclamar *urbi et orbe* que la felicidad es posible y los sueños se cumplen (aunque solo fuera en la pantalla gracias a los productos facturados por ese engranaje industrial conocido como la *fábrica de los sueños*).

## CARNAVAL Y PSICOANÁLISIS

Nada avanzaremos en este camino sin aclarar qué es eso que los musicales señalan como antítesis de la realidad, que se abre paso en la narración realista como un géiser, cada vez con mayor fuerza y frecuencia, hasta terminar la mayor de las veces imponiendo su ley en el relato. Eso, lo Otro aludido en términos de *no-realidad*, es una especie de amalgama o crisol en el que se dan cita lo ficcional, lo fantástico, lo artificial, lo subjetivo, lo imaginario, lo onírico, lo anhelado e incluso lo pulsional. Haciendo un poco de psicoanálisis de salón, puede decirse que nos referimos al inconsciente. ¿Pero de qué inconsciente estamos hablando?

Pueden postularse al menos dos: en los casos menos interesantes lo que aflora al amparo de la música es el inconsciente de los protagonistas, de modo que, para decirlo rápido, cantando y bailando estos ponen a la vista del espectador sus recónditas aspiraciones y deseos (como veremos más adelante, en estos casos las canciones funcionan

al modo de acotaciones teatrales en las que un personaje verbaliza, solo para el espectador, los sentimientos amorosos que suscita en él otro personaje); en los lances más sintomáticos del musical, sin embargo, los números cantados y/o bailados característicos del género funcionan como auténticas radiografías del *inconsciente cinematográfico*, si es que existe algo que se ajuste cabalmente a semejante denominación. Para explicar esta idea es necesario recurrir a Sigmund Freud, pero antes nos desviaremos del camino más corto pasando por Mijail Bajtin.

Cuando, en su célebre trabajo sobre la obra del escritor francés del siglo XVI, Bajtin estudia las fuentes en las que bebe la literatura de François Rabelais, repasa la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento en las que el carnaval ocupaba un lugar nada desdeñable. A su decir, el carnaval suponía una interrupción en el curso de la existencia regida por la Ley del Estado y la Iglesia, cesura gracias a la que lo cómico (Bajtin habla del «principio de la risa») suplanta a lo serio trastocando por completo los criterios que rigen en todos los órdenes de la vida. Estas son las palabras del teórico ruso:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un *segundo mundo* y una *segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. (Bajtin, 1941/2003, p. 11)

Para resumir, diremos que el carnaval del Medievo constituye un periodo en el que las reglas y tabúes imperantes son puestos en cuarentena, un intervalo en el que las barreras infranqueables de clase, condición, fortuna, edad y sexo son abolidas de modo que las personas, al amparo del disfraz y lo cómico, pueden comportarse y expresarse sin cortapisas: se transforman las formas de comunicación verbal, el lenguaje sube de tono y calibre, proliferan la palabra gruesa y la blasfemia; el trato con el prójimo se enrarece, sobre todo con aquellos a los que se debe un respeto en la vida de todos los días (es decir, aquellos que la jerarquía civil y religiosa sitúa por encima): se les tutea, se les interpela empleando diminutivos, incluso sobrenombres desconsiderados o epítetos injuriosos; prolifera la burla al prójimo, se palmorea la espalda e incluso en el vientre (ademán carnavalesco por excelencia). Etc. El mundo desmesurado de Gargantúa y Pantagruel que crea Rabelais es pantalla privilegiada de lo carnavalesco.

En definitiva, los ritos populares del carnaval del Medievo suponen una liberación transitoria en la que las personas sacan a relucir, en tono festivo, aquello que proscriben las convenciones sociales imperantes en la vida corriente. Desde el punto de vista psicológico, el carnaval sería una vía de escape colectiva gracias a la que, relajadas temporalmente la Norma, el tabú y la prohibición, el individuo se muestra desinhibido y da cauce a ciertos deseos primarios (comer y beber sin tasa, travestirse o vestir de forma estrafalaria, hablar con incorrección, tratar de igual al superior jerárquico, etc.).

Este mecanismo de liberación pasajera de lo reprimido a escala social tiene en el sueño su equivalente en el plano individual. Recordemos, sin entrar en las honduras del pensamiento freudiano, que según el psicoanálisis la subjetividad humana (nuestra estructura psíquica) se divide en tres instancias:

- El *consciente*, denominado *Ego* en la segunda tópica de Freud, que corresponde a la capa más superficial de la mente donde prima el *principio de realidad* y todo es aceptado y reconocido como propio por el sujeto.
- El *subconsciente* o preconscious, que en la segunda tópica pasó a denominarse *Superego*, instancia moral evaluadora que representa la interiorización de las normas y prohibiciones de la cultura. Su función primordial consiste en actuar de barrera de contención de los instintos y pulsiones más profundas que habitan en el inconsciente para eludir el desagrado o malestar que se derivaría de la descarga instintiva (cuando se comete el acto pulsional la instancia censora del *Superego* lo evalúa y reprime en forma de arrepentimiento).
- Por último el *inconsciente*, denominado *Ello* en la segunda tópica, donde impera el *principio de placer*; especie de recóndita mazmorra profunda donde tenemos recluida a la parte innata, primitiva e irracional de nuestra psique, cuyo propósito es liberar o dar cauce a la tensión creada por los instintos y las pulsiones, sobre todo sexuales.

En otras palabras, en nuestra psique lo fundamental se juega bajo la superficie consciente en esa pugna de la instancia censora del *Superego* por mantener a raya a la energía psíquica que habita en esa especie de núcleo radioactivo del inconsciente. Estos impulsos no llegan a hacerse conscientes (o la evasión no se consuma) salvo en contadas excepciones. La más habitual<sup>2</sup> tiene lugar du-

---

<sup>2</sup> La neurosis es el caso más grave de fuga pulsional (los comportamientos psiconeuróticos son fruto de la emergencia patológica del inconsciente). En el otro extremo están los actos fallidos, los *lapsus linguae*, los olvidos sintomáticos, etc., pequeños y por lo común inofensivos afloramientos del inconsciente que Freud estudió en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904), uno de sus trabajos más populares.

rante el sueño cuando el control ejercido por el *Superego* se relaja y la energía psíquica consigue aflorar tras distraer su vigilancia. Aunque más laxa, mientras soñamos la censura no desaparece del todo, razón por la que el inconsciente falsea o deforma el sentido de su información con objeto de burlar el control del *Superego*. De ahí que los sueños se manifiesten encriptados en clave simbólica y que para entenderlos debamos someterlos a una prolija descodificación.

Influenciados por la reescritura de Freud emprendida por Jacques Lacan, autores como Edgar Morin, Jean-Louis Baudry y Christian Metz insistieron hace ya mucho tiempo en las concomitancias entre el trance onírico y la experiencia fílmica, con tanto poder de convicción que la *analogía cine-sueño* (la tesis de que el sueño y el filme son historias narradas en imágenes en las que el deseo inconsciente se realiza simbólicamente) constituye uno de los lugares comunes más consolidados de la teoría del cine. Podríamos conjeturar que en los musicales, por añadidura, la censura propia de la institución cinematográfica se relaja periódicamente de manera que lo reprimido sale a la luz de forma estilizada en números cantados y/o bailados.

Desde este punto de vista, los fragmentos coreográficos del musical serían al cine clásico lo que el carnaval era a la vida social del Medievo y el sueño es a la vida psíquica del individuo, a saber: una especie de trance o éxtasis expiatorio en el que la abolición provisional de la Norma permite la emergencia extravagante y estilizada de lo reprimido. Y qué es lo que una película clásica reprime y esconde a buen recaudo temerosa de que el espectador lo vea: su arquitectura narrativa, su carácter construido, su condición de relato; en definitiva, su impostura o falsedad ontológica.

# REPRESIÓN Y EMERGENCIA LIBIDINAL

El tópico sostiene que el clásico hollywoodiense es un modelo cinematográfico cuyo discurso (sus películas) aspira a la transparencia, es decir, al borrado de las huellas del Hacer que lo sostiene, todo ello con el propósito de ofrecer al espectador un espectáculo que se con-funde con la vida.<sup>3</sup> Este Modo de Representación, que Noël Burch calificó de Institucional (MRI), pretende convertir la pantalla en una ventana abierta a través de la que el espectador observa el mundo sin mediaciones, de modo que todo indicio que comprometa esa ilusión de realidad queda desterrado y proscrito, todo signo que delate al espectador que asiste a un relato laboriosamente construido para su deleite está reprimido.

Podría decirse, a la manera psicoanalítica, que el dispositivo o la tramoya narrativa que hace posible el relato cinematográfico es la *libido* del MRI, de suerte que la tarea del *Superego* del modelo clásico consiste en reprimir a toda costa su emergencia negando lo evidente: que la película es un relato, un espectáculo, un artificio, una mistificación de la realidad creada con propósitos lúdicos (y en última instancia económicos). Pues bien, a cobijo de la música y el baile del género que nos ocupa, este tabú queda en suspenso, y el artefacto y la intermediación la-

---

<sup>3</sup> El llamado *montaje en continuidad* basado en la ley del eje o la regla de los 180° fue el principal recurso que el modelo clásico articuló para la consecución de esa pretendida transparencia. David Bordwell y Kristin Thompson (2003, pp. 262-265) aportan una descripción esclarecedora del funcionamiento y la lógica de este modelo.

boriosamente reprimidas salen a escena con armas y bagajes. En definitiva, los números cantados y bailados del musical constituirían un ejemplo nítido de lo que la literatura freudiana denomina *retorno de lo reprimido*.

Amén de deleitar al público convencional, estas muestras de exhibicionismo enunciativo hacen las delicias de narratólogos y analistas textuales porque tienen un marcado sesgo metalingüístico. Es decir, en los musicales clásicos el desarrollo de la historia de turno convive en buena vecindad con una reflexión explícita en torno al lenguaje del cine, a su sistema de producción y a sus códigos genéricos. Es hora de acudir a los ejemplos.

## INTERPELACIONES, CRUCES DE MIRADAS Y DESTAPE ENUNCIATIVO

Dado que la narración clásica se sostiene sobre la negación de su condición de relato, las películas de Hollywood obvian a su interlocutor y actúan como si este no existiese. Salvedad hecha, como venimos insistiendo, de las películas musicales que rompen el tabú y se exhiben sin complejos como un espectáculo que se pone en escena para un público o un espectador que es involucrado en el relato. Esta anomalía enunciativa está en muchos casos justificada argumentalmente puesto que es moneda corriente que los musicales clásicos narren la puesta en escena de un espectáculo musical, de manera que el espectador (por regla general sus reacciones entusiastas a los números escenificados sobre las tablas) forma parte activa de la historia que narra la película.

Algunos pusieron especial interés en abolir la frontera que separa al público diegético (el que vemos en la pantalla asistir al teatro donde se pone en escena el musical) y el extradiegético (los espectadores que ven la película en una sala de cine o en el televisor de casa), con objeto de arrastrar a este creándole la sensación de que presencia una actuación teatral en vivo. A Vincente Minnelli, por ejemplo, le gustaba comenzar estos números *on stage* con una grúa que se aproximaba en vuelo rasante al escenario mostrando al público de espaldas, de manera que ese vertiginoso avance de la cámara se convierte en depositario de los deseos subjetivos del espectador cinematográfico que es conminado a zambullirse, física y emocionalmente, en el espectáculo. A lo que se añade el hecho de que los movimientos de cámara con los que Minnelli ponía en imágenes los bailes de los actores siempre sitúan al espectador en el lugar donde su implicación emocional es más plena (coreografías cuyo atractivo reside no tanto en la danza de los bailarines, cuanto en el compás de estos con el baile de la cámara).

El discurso directo y las interpelaciones al espectador ocupan un lugar destacado entre los mecanismos que el musical clásico manejó para involucrar al público en el espectáculo. Una ley no escrita pero conocida por todos prohibía taxativamente que los actores (desde el figurante más colateral a los protagonistas de la peripecia) mirasen a cámara, al extremo de que la gramática estándar lo consideraba un fallo ortográfico imperdonable. Excepto el musical, que convirtió la mirada a cámara del protagonista que canta en una de sus señas de identidad.

Es muy probable que el éxito de la fórmula se deba al magnífico rendimiento que de ella extrajo Ernst Lubitsch en los primeros musicales que dirigió con Maurice Chevalier. Si algo caracteriza al inimitable cine del alemán es el desafío permanente que sus películas suponen para un



espectador que está plenamente implicado en la acción porque, por expreso deseo del cineasta (aquí reside parte de la alquimia del célebre *toque Lubitsch*), casi siempre sabe más que los personajes (por regla general sus gags son comprensibles por el espectador y no por los protagonistas de la historia, porque solo él dispone de la claves o la información para entenderlo). Con la llegada del sonido, Lubitsch comenzó a realizar musicales casi por generación espontánea, películas extrañamente cuajadas o maduras en las que esa íntima complicidad con el espectador al que no se le oculta nada, ni siquiera que está ante un artificio narrativo, alcanzó una nueva dimensión al abrigo de la música.

En la senda abierta por Chevalier al dictado de Lubitsch (valga de ejemplo el número con el que el actor francés se despide de París en *El desfile del amor* [*The Love Parade*, 1929]), los musicales de la época dorada interpelan con desparpajo a su público naturalizando una fórmula que la narración clásica prohibió porque atentaba contra su transparencia enunciativa. No es de extrañar que la mirada a cámara y el discurso directo se convirtieran años después en uno de los mecanismos mediante los que los cineastas de la modernidad (Godard y Bergman hicieron de ello un estilema personal) pusieron en evidencia el artificio congénito del relato clásico e impugnaron sus fundamentos estéticos en busca de unas formas narrativas acordes con los tiempos modernos. *Rara avis* en la cartera de productos de Hollywood, el musical clásico empleó la fórmula con décadas de anticipación y sin ningún propósito de enmienda, convirtiéndolo en un argumento más para el espectáculo.

La puesta en valor de la intermediación narrativa y del carácter construido del espectáculo adquiere formas aún más vistosas en las películas del género cuya peripecia, rizando el rizo, gira en torno a la realización de una película musical. Esta variante metacinematográfica de los

musicales entre bastidores no solo tematiza el Hacer fílmico, sino que aprovecha la ocasión para exhibir sin tapujos el trabajo y la sofisticada tramoya que sostienen el dispositivo cinematográfico, maniobras metalingüísticas que constituyen auténtico anatema en el resto de la película de Hollywood. El arranque de *Su éxito* (*Show Girl in Hollywood*), temprano musical de la Warner dirigido en 1930 por Mervyn LeRoy<sup>4</sup>, así como varias escenas de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*), obra maestra producida por Arthur Freed para la MGM en 1952 con dirección de Stanley Donen y Gene Kelly, constituyen muestras elocuentes de *striptease* enunciativo que dejan al descubierto el andamiaje del artefacto cinematográfico.

## EL SUBCONSCIENTE SALE A ESCENA

Hemos señalado que es moneda común que los personajes de los musicales saquen a relucir sus aspiraciones ocultas al amparo de la música. Los ejemplos son legión y hay de todo, desde sesiones de hipnosis (valgan de ejemplo la de *El pirata* [*The Pirate*, Vincente Minnelli, 1948], en la que el cómico ambulante con dotes para la adivinación que interpreta Gene Kelly hipnotiza al personaje de Judy Garland, y la serie de sesiones de terapia —una con anestésico y otra de hipnosis, ambas culminadas como el rosario de la aurora, y una tercera en la que se hipnotiza bailando— a que el psicoanalista interpretado por Fred Astaire en

---

<sup>4</sup> El contraplano de las imágenes de una actuación en vivo no muestra al público de un teatro, sino el set de rodaje donde están la orquesta, el director y los técnicos, así como toda la tecnología del cine desplegada (focos, micrófonos, cámara y grabadoras metidas en urnas insonorizadas, etc.)

*Amanda* [Carefree, Mark Sandrich, 1938] somete a Ginger Rodgers), hasta trances oníricos (como, sin ir muy lejos, la visualización del sueño nocturno del personaje de Ginger Rodgers en idéntica película, auténtica *fuga libidinal* que muestra —el *flou* y la cámara lenta subrayan el registro onírico del trance— que la protagonista se ha enamorado irreparablemente de su terapeuta).

Dando fe de que, como señaló Freud, el guion imaginado en estado de vigilia también supone un cumplimiento del deseo, no es extraño encontrar este tipo de pasajes vinculados a ensoñaciones o sueños diurnos. Por ejemplo, en *Melodía de Broadway 1936* (*Broadway Melody of 1936*, Roy Del Ruth, 1935) Eleanor Powell interpreta a una chica de pueblo deseosa de triunfar en la farándula de Nueva York que, sentada en un teatro vacío, tiene una ensoñación pasajera (vemos mediante trucaje que su cuerpo se duplica fantasmáticamente) en la que se imagina en el escenario cantando y bailando como una estrella. *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949), por su parte, cuenta entre sus célebres números coreográficos uno en el que se pone fastuosamente en escena la ensoñación de amor y éxito del personaje interpretado por Gene Kelly.

La crítica acuñó el término *dream ballet* (*ballet onírico*) para denominar estos lances en los que la emergencia del deseo cobra forma de ballet. Se trata, como hemos visto, de números coreográficos que funcionan a modo de radiografía del subconsciente del personaje en el que se focaliza el relato. Decimos que maniobran psicoanalíticamente no solo porque son realización simbólica del deseo reprimido, sino porque muestran el *trabajo del subconsciente* empeñado en dar cauce socialmente aceptable a las motivaciones profundas que mueven a la acción al personaje tractor de la peripecia, que en el musical hollywoodiense suelen ser, casi sin excepción, una mixtura de libido sexual y ansia de triunfo.

## LA EMERGENCIA DEL «INCONSCIENTE CINEMATOGRAFICO»

Como quiera que sea, nada es más sintomático de la especificidad del musical que esas escenas álgidas y desmesuradas en las que, en lugar de los deseos individuales de un personaje, emerge lo que podría denominarse como inconsciente cinematográfico, esa suerte de *pulsión del espectáculo* que el resto de los géneros, aun compartiéndolo, procuran mantener bajo control (o sojuzgado por el *Superego* de la transparencia). Equivalente al duelo o el tiroteo en el Western y a la persecución en el cine de acción, casi es un imperativo del género culminar el musical con un gran número en el que sale a flote toda la energía narrativa acumulada a lo largo del relato. Hablamos, siempre en terminología tomada en préstamo del psicoanálisis, de descargas libidinales del dispositivo cinematográfico, del triunfo definitivo del artificio sobre la realidad. Nos referimos a esos exaltados números postreros que se denominaron *Oda al espectáculo*.

Uno de los casos más brillantes de la historia se encuentra sin duda en *Cantando bajo la lluvia*, en ese pasaje que pone en imágenes lo que el personaje interpretado por Gene Kelly tiene pensado (de hecho, se lo hace saber al productor del filme) para la culminación de la película cuyo rodaje constituye el hilo del argumento. Este número no solo cumple canónicamente con su misión climática (es la apoteosis, el *summum* de la película), sino que trabaja filológicamente haciendo inventario de las plurales fuentes de las que se nutrió el musical cinematográfico: el *music hall*, la revista, el teatro de variedades, el musical de Broadway, el vodevil, el burlesco, el ballet clásico, etc.

Este *retorno de lo reprimido* que da pie a la exhibición de las entretelas del dispositivo alcanzó cotas insuperables en manos del coreógrafo y director Busby Berkeley, uno de los grandes creadores del género. Celebración desafiada y gratuita (es decir, sin justificación argumental ninguna) del espectáculo, sus célebres números caleidoscópicos constituyen una auténtica fuga pulsional en la que el artificio inherente al arte cinematográfico se expone a calzón quitado, sin ninguna pretensión de realismo. Ya no se trata de trances oníricos que figurativizan ensañaciones de un personaje, del trabajo del subconsciente dando cauce socialmente aceptable a los impulsos inconscientes, sino de auténticos delirios o brotes psicóticos en el contexto represivo del Modo de Representación imperante en Hollywood.

El catálogo Berkeley es pródigo en estas pirotécnicas piezas de orfebrería audiovisual en las que el inconsciente cinematográfico emerge sin cortapisas. Reparemos, por ejemplo, en *Música y mujeres* (*Dames*, Ray Enright [coreografías creadas y dirigidas por B. Berkeley], 1934), cinta que, entre otras de subido interés, cuenta con una escena (en realidad, se trata de una concatenación *in crescendo* de números que nos distancian cada vez más de la «realidad» de la historia en curso) en la que asistimos a una representación teatral. Hablamos de un fragmento que no solo muestra el hacer inimitable de un artista singular, sino que parece hacer recuento exhaustivo de todos y cada uno de los aspectos que hemos puesto sobre el tapete en estas líneas. Pasémosles revista por orden de aparición:

- Se trata, para empezar, de un *backstage musical* (teatro dentro del teatro) cuya puesta en abismo riza el rizo: vemos una película que versa sobre la gestación de un musical que cuenta cómo se pone en escena un musical (es decir, meta-espectáculo al cuadrado).

- La puesta en escena de un musical conlleva, por añadidura, la presencia diegética del público (vemos al público que asiste a la representación en un teatro).
- Cuando los personajes sobre el escenario se arrancan a cantar, los actores miran a cámara interpellando (e involucrando en la acción) también al espectador extradiegético.
- Amén de exhibir las bambalinas del montaje teatral, este fragmento enuncia con claridad meridiana que el elemento crucial (la clave de bóveda de un musical) son las mujeres en cuanto que objeto sexual desencadenante de la pulsión masculina (la letra que canta el artífice de la obra lo expresa sin tapujos: «Sus rodillas en acción. Esa es la atracción»). Dicho de otra manera: esta secuencia ejemplar enuncia bien a las claras que, limpio de polvo y paja, el género musical constituye una estilizada simbolización de la libido masculina (heterosexual, se sobrentiende).
- Y tras de verbalizarlo cantando, la barrera del *Superego* cede y la pulsión sexual emerge en la vorágine de los caleidoscopios formados por cuerpos femeninos marca de la casa Berkeley: en este caso la cámara que porta la mirada del espectador realiza un «*travelling* de penetración» a través de una larga hilera de piernas femeninas abiertas, legando a la posteridad una de las imágenes en las que el cine ha encarnado de manera más nítida la pulsión masculina.

Estas alambicadas maniobras se desenvuelven en el mismo registro que el cine de vanguardia de entreguerras: por ejemplo, llega a soluciones plásticas que recuerdan a la jeringonza visual que presenta *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, donde también se suceden caleidoscopios, *collages*, efectos *zoom*, figuras geométricas y vaivenes con rostros femeninos. Pero en manos de Berkeley, ahí está el quid de la cuestión, todo tiene más gracia,

es más elegante y está al servicio del mejor cine de entretenimiento.

En definitiva, los grandes maestros del musical de Hollywood no solo jugaron en el terreno del cine de vanguardia de entreguerras, sino que sacaron a la palestra soluciones que luego manejarían los nuevos cines de la modernidad más circunspecta. Pero, *that's entertainment!*, todo ello en honor del espectáculo y el entretenimiento.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza. (Original publicado en 1941.)

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. McGraw-Hill.

# BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Freud, S. (2011). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Alianza. (Original publicado como libro en 1904.)



*BACKSTAGE:*  
EL DOCUMENTAL  
MUSICAL Y EL  
*DIRECT CINEMA*

Daniel V. Villamediana

El llamado documental musical, también conocido como *music documentary* o *rockumentary*, es un género<sup>1</sup> dentro del cine documental que surgió a mediados de los años sesenta y que hoy en día sigue teniendo gran vigencia dentro del ámbito documental, como podemos ver por la continua aparición de este tipo de filmes en festivales<sup>2</sup>, por su estreno en salas y su publicación en ediciones comerciales. La intención en este artículo es centrarse en su primera fase, su «época dorada» —que abarcaría el periodo comprendido entre los años 1967 y 1972—, y explorar la influencia que tuvo —a nivel técnico y expresivo— el movimiento del *Direct Cinema* en el *rockumentary*, un género, el del documental musical, que, como afirman David Bordwell y Kristin Thompson (1994), ha supuesto «el uso más extendido del *Direct Cinema*» (p. 668). Por ello, y para poder comprender cómo el cine documental musical filmó a los músicos y a la música durante el periodo en el que nos vamos a centrar, comenzaremos definiendo primero qué es el *Direct Cinema*.

El *Direct Cinema* fue un movimiento surgido a comienzos de los años sesenta<sup>3</sup> que se caracterizaba por filmar a los personajes «en sus contextos naturales, o „puestos en situación“, que apostaba por la filmación directa implementada por sonido sincrónico», y que se enfrentaba «a la temporalidad de lo concreto, de lo vivido» (Ortega, 2008, p. 19). En esencia, el cine directo aspiraba a registrar experiencias y momentos únicos que aparecían frente a una

---

<sup>1</sup> Respecto al tema del cine documental musical concebido como género específico, me remito a los capítulos dedicados al tema en la tesis de Michael Brendan Baker *Rockumentary: Style, Performance & Sound in a Documentary Genre* (2011, pp. 15-74).

<sup>2</sup> Existen además numerosos festivales alrededor del mundo exclusivamente dedicados a este género. De hecho, solo en España encontramos varios, como IN-EDIT en Barcelona o Dock of the Bay en San Sebastián.

<sup>3</sup> *Primary* (1960), de Robert Drew, sería uno de sus primeros exponentes.

cámara manejada por un operador que impone su propio estilo a la hora de filmar. Aparte, el cine directo también destacaba por su no intervención en los acontecimientos y la ausencia de voz en *off*. Y, además, acogió la confluencia «entre un salto tecnológico y un movimiento renovador de los sistemas de producción y de los procedimientos narrativos vigentes entonces» (Tranche, 2008, p. 30). Los cineastas del cine directo se valieron, así, de los nuevos avances tecnológicos, como la grabadora magnética portátil Nagra, que permitió que el sonido estuviera al nivel de la imagen desde el punto de expresivo, o la utilización de películas en 16 mm con mayor sensibilidad a la luz, para poder desarrollar su propio estilo visual y una forma hasta entonces inédita de registrar la «realidad» sin apenas intervenir en ella.

Este primer periodo lo hemos denominado como la época dorada del documental musical, ya que aquí encontramos no solo las que son las películas pioneras de este género y que continúan siendo una fuerte influencia para cualquier documentalista, sino unos filmes que además se sitúan entre los más grandes documentales de la historia del cine. Me refiero a películas como *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967), *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, 1970), *Woodstock* (*Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, Michael Wadleigh, 1970) o *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972). Pero, ¿cuáles serían a grandes rasgos las características de este periodo y su relación con el *Direct Cinema*?

La primera característica sería por supuesto la utilización de una serie de recursos expresivos tomados del cine directo, todavía en pleno auge durante esos años en los que todavía no se hablaba propiamente de *music documentary* (Saffle, 2013, p. 47). De hecho, solo más tarde estos filmes inicialmente «pertenecientes» al movimiento del cine directo han ido formando parte del canon del cine documental musical. Estos recursos serían algunos de los

ya mencionados: cámara en mano, sonido directo, ausencia voz en *off*, utilización del *zoom*, imperfección formal, búsqueda de autenticidad, etc., elementos todos ellos que podemos ver en los filmes que iremos comentando.

Otro aspecto fundamental que destacar es que estamos ante un cine que podríamos definir como «experiencial», aunque en una doble acepción: en primer lugar, porque buscaba capturar de forma directa las experiencias vividas por los protagonistas del filme; y, en segundo lugar, porque también trataba de hacer vivir esas mismas experiencias a los espectadores. Así sucede en la película *Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, donde incluso se utiliza el *split screen*, técnica que no sería propiamente un recurso heredado del cine directo pero que sin embargo busca obtener el mismo efecto: capturar la totalidad del momento para que así el espectador tenga la sensación de vivir ese instante.

*Woodstock* es un documental musical centrado en describir un macroconcierto al que asistieron 400.000 personas durante tres días de agosto de 1969. Para ello, el director se sirvió de varias cámaras y de distintos recursos expresivos, como la mencionada técnica de montaje *split screen*, que principalmente se utiliza para tener una sensación de simultaneidad, de poder ver varias cosas al mismo tiempo.



*Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (Michael Wadleigh, 1970)

Uno de sus momentos cumbre se produce en el minuto 166<sup>4</sup>, durante una actuación de Santana. En esta secuencia, mediante la pantalla dividida en dos o tres partes, que justamente sirven para unir el escenario con el *backstage* en la misma imagen, el montaje trata de seguir literalmente el ritmo de la música mientras vemos los dionisiacos efectos que esta tiene en el público (durante la secuencia se producen verdaderos efectos de «posesión»). La gestualidad del público se convierte aquí en un elemento fundamental que nos sirve para comprender el alcance de los efectos de la experiencia musical.

La película dirigida por Michael Wadleigh también utiliza otra serie de recursos para que el espectador pueda vivir de algún modo esa experiencia. Así ocurre cuando una de las asistentes al evento ofrece droga directamente al operador.



*Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (Michael Wadleigh, 1970)

Minutos antes de este singular momento, habíamos visto un divertido montaje en el que se acentuaba esta idea de

---

<sup>4</sup> El documental se rodó en 1969 y la primera versión, de 1970, duraba 184 minutos. En 1994 se hizo un nuevo montaje con 40 minutos más en los que aparecían actuaciones de Jimi Hendrix, Janis Joplin o Jefferson Airplane; esta versión de 224 minutos sería el *director's cut*. Para celebrar el 40 aniversario, en 2009 se publicó un DVD con más de dos horas extra de material inédito. Para este análisis me sirvo de la versión de 1994.

comuni3n entre p3blico, c3mara y espectador, y donde era posible ver a numerosas personas pas3ndose porros unos a otros hasta finalmente ser el c3mara quien recog3a el testigo. As3, la posici3n subjetiva del operador, que tiene nuestro punto de vista –ya que vemos a trav3s de 3l; 3l es nuestros ojos–, provoca en esta escena el efecto de que es al espectador a quien tambi3n se le est3 interpe-lando para vivir esa experiencia.

Otra caracter3stica fundamental de este periodo ser3a que estos documentales pioneros se centraron m3s en filmar lo que podr3amos denominar el espacio del *backstage* que el *stage* (escenario) propiamente dicho, como sucede en *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) o *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972), un recurso que ya encontramos en la primera pel3cula del movimiento del cine directo, *Primary* (Robert Drew, 1960), conocida por los planos de seguimiento de Kennedy fuera de los escenarios. As3, como menciona Thomas F. Cohen (2012) en su libro *Playing to the Camera*:

Parad3jicamente, el cine directo presenta a personas de una notoriedad avalada por su talento performativo como m3s interesantes cuando hacen algo diferente de actuar en p3blico. Me llama la atenci3n la paradoja de que, en medio de la ret3rica de la captura de la verdad, esta verdad se encuentre fuera del escenario m3s que sobre 3l. (p. 54)

En esta l3nea de pensamiento tambi3n encontramos las palabras de Keith Beattie (2008), quien plantea que el *rockumentary* concibe el *backstage* como «un territorio que supuestamente ofrece destellos sin mediaci3n de la persona «real» que hay tras la actuaci3n» (p. 62). El *backstage* se convierte as3 para el espectador en un lugar que resulta m3s aut3ntico que el propio escenario, ya que la sensaci3n de «verdad» parece mostrarse m3s abiertamente en esos espacios en los que los personajes

se mueven, conviven entre sí, hablan, escuchan su propia música, se drogan o incluso mantienen relaciones sexuales, de una forma menos codificada que en un escenario. La ilusión, así, de asistir a algo único —lo cual es justamente el punto fuerte del cine directo— fascina al espectador.

Pero el *backstage* (en nuestra amplia concepción) no solo sería el lugar donde se mueven los músicos antes o después de una actuación, sino también el espacio del público, que en filmes como *Woodstock* —dado justamente su carácter antropológico— cobra un protagonismo insólito, ya que la película habla en definitiva del surgimiento de un caso único dentro de la historia del hombre: el nacimiento durante tres días de una microsociedad alrededor de la música. El *backstage* sería por lo tanto también todo lo que rodea ese escenario central, un pequeño espacio circundado por cientos de miles de personas.

Sin embargo, este espacio dedicado al público irá perdiendo peso durante la década de los setenta, cuando el documental musical se vaya convirtiendo en un formato promocional para el grupo, dejando al público literalmente fuera de la imagen. Un caso paradigmático sería el *concert film*<sup>5</sup> de *Pink Floyd Live at Pompeii* (1972), dirigido Adrian Maben, en el que el grupo toca para sí mismo en medio de un anfiteatro romano desierto.

---

<sup>5</sup> El documental musical ha vivido varios periodos y ha evolucionado estilísticamente a lo largo del tiempo. A esta primera etapa, que yo sitúo entre 1967 y 1972, le seguiría un periodo, durante la década de los setenta, en el que justamente el *backstage* dejaría de tener interés y se volverían a filmar los escenarios. Se trata de conciertos filmados —*concert films*— en los que grandes grupos ponen en escena sus piezas musicales. Estos son algunos ejemplos: *The Song Remains the Same* (Peter Clifton y Joe Massot, 1976); *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D. A. Pennebaker, 1973); *El último vals* (*The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978).



*Pink Floyd: Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1972)

La última característica de la que hablaremos sobre la influencia del *Direct Cinema* en el documental musical, y que es la que considero menos estudiada, es su capacidad para filmar una gestualidad que surge como un efecto derivado de escuchar la propia música. Hablamos de una reacción corporal que el cine documental musical logró capturar con detalle y que puede ser «directamente entendida como una serie de signos interpretantes cinéticos de los signos musicales, o bien como interpretantes cinéticos de los interpretantes lógicos y emotivos que previamente han interpretado los signos musicales» (López Cano, 2006, p. 5).

Un ejemplo paradigmático de cómo las técnicas de cine directo sirven para captar estas posturas corporales lo encontramos en la secuencia de *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, 1970) que aparece en el minuto 20 del fil-



me.<sup>6</sup> En ella observamos a los componentes del grupo en el interior de un estudio escuchando por vez primera su tema «Wild Horse» tras haber realizado la grabación del mismo. Durante los minutos que dura la secuencia, la cámara de los hermanos Maysles realiza una serie de panorámicas en plano cerrado sobre los rostros de cada uno de músicos mientras estos parecen perdidos en su propia música, un momento prácticamente de epifanía musical, en el que el operador aprovecha para realizar un registro de estas expresiones inéditas. Uno de los instantes más bellos sucede cuando un primer plano nos muestra al batería Charlie Watts embelesado con la música, literalmente transportado al escuchar una obra que, en cierto modo, parece sorprender a los propios Stones, quienes habían comenzado la escena haciendo bromas. Sin embargo, cuando llega el momento de escuchar su creación, el grupo inglés entra en un estado de semitrance.



*Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, 1970)

En esta escena, la película crea por tanto un interesante dispositivo: mostrar cómo reacciona un rostro ante la música. Y es aquí donde podríamos afirmar que el cine documental musical encuentra verdaderamente su lugar, que no es solo registrar una actuación en directo, sino captar

---

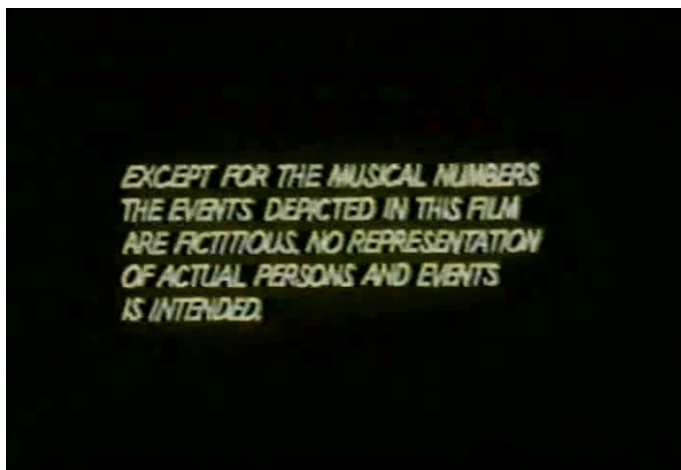
<sup>6</sup> Este análisis sigue la edición en DVD de Criterion Collection publicada el 1 de diciembre de 2009. Duración del filme: 91 minutos.

situaciones únicas en las que el poder de la música se expresa a través de los efectos que ocasiona en un rostro, en este caso en el de los propios creadores de la pieza.

Sobre este amplio tema, y para concluir este artículo, me gustaría terminar hablando de la película que considero cierra —en cierto modo— este brillante periodo: *Cocksucker Blues* (1972). Dirigida por el fotógrafo Robert Frank, este filme lleva las técnicas del cine directo hasta sus últimas consecuencias. De hecho, no habrá ni antes ni después un documental musical que retrate a unos músicos de una forma tan brutal y directa. Justamente por ese motivo, el documental (tras la denuncia de los propios Rolling Stones, preocupados ahora sí por su imagen) sería prohibido y aun hoy en día su visión está limitada a «cuatro veces al año en «contexto de archivo» con él [Robert Frank] obligatoriamente presente.» (Doyle, 2009) Se podría decir que la ingenuidad de los músicos frente al poder de la imagen finalizó con este filme y, con ello, una forma de retratar a los intérpretes.



*Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972)



*Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972)

La escena probablemente más polémica de este extraordinario documental sucede durante un viaje en tren o en avión (no queda claro). En ella asistimos a una especie de orgía que se produce al ritmo de una música interpretada por los propios Stones. Sin embargo, no se trata de un tema propio, sino de una improvisación realizada únicamente con instrumentos de percusión. Una música de, diríamos, carácter «arcaico» sirve para ensalzar los ánimos de los presentes, entre ellos una serie de *groupies* que son desnudadas literalmente durante la escena. Música y sexo aquí se funden como en ningún otro documental. Más allá de las criticables actitudes que se exhiben, la escena resulta especialmente valiosa por mostrar el funcionamiento de lo que hemos denominado como el *backstage*, concebido aquí como ese espacio tradicionalmente ocultado al público. La película es, así, un registro brutalmente fiel de la vida en la carretera de los Stones, una fidelidad que provocó que se intentara hacer pasar el filme como una ficción. De hecho, al comienzo del do-

cumental podemos ver un cartel donde se indica que, excepto los números musicales, todo lo demás es ficcional. Un recurso que finalmente no impediría que la película fuese prohibida.

Como conclusión, es posible afirmar que la capacidad del cine documental musical para filmar el *backstage*, lo que habitualmente quedaba en *off*, acabó siendo censurada por su exceso de realidad. Las técnicas del cine directo que usó Robert Frank en su trabajo encontraron aquí el límite de lo visible, estableciéndose a partir de ese momento qué se podía o no filmar legalmente. Las cámaras, lamentablemente, volverían durante esa década al *stage*, al espacio donde los propios músicos podían controlar verdaderamente su imagen.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baker, M. B. (2011). *Rockumentary: Style, performance & sound in a documentary genre* [Tesis doctoral, Department of Art History & Communication Studies, McGill University]. eScholarship McGill University's Institutional Digital Repository.

Beattie, K. (2008). *Documentary display: Re-viewing nonfiction film and video*. Columbia University Press.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1994). *Film history: An introduction*. McGraw-Hill.

Cohen, T. F. (2012). *Playing to the camera: Musicians and musical performance in documentary cinema*. Columbia University Press.

Doyle, P. (2009, 26 de octubre). Rolling Stones' controversial tour documentary «Cocksucker Blues» screens in New York. *Rolling Stone*. <http://www.rollingstone.com/music/news/rolling-stones-controversial-tour-documentary-cocksucker-blues-screens-in-new-york-20091026>

López Cano, R. (2006, 23-25 de febrero). *What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach* [Presentación de comunicación]. L'ascolto musicale: condotte pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale, Bologna. <http://rlopezcano.blogspot.com.es/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

Ortega, M. L. (2008). Notas en torno a un concepto. En M. L. Ortega y N. García (Coords.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (pp. 15-17). T&B.

Saffle, M. (2013). Retrospective compilations. En R. Edgar, K. Fairclough-Isaacs y B. Halligan (eds.), *The music documentary: Acid rock to electropop* (pp. 42-55). Routledge.

Tranche, R. R. (2008). El contexto tecnológico y televisivo del «cinéma vérité». En M. L. Ortega y N. García (coords.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (pp. 29-39). T&B.



# AUTORES

**Josep M. Català Domènech** es catedrático emérito de Comunicación Audiovisual (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB). Ha sido director académico del máster de Documental Creativo de la UAB. Premios: Fundesco de ensayo por *La violación de la mirada* (1993); de ensayo XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por *Elogio de la paranoia* (1996); de la Asociación Española de Historiadores de Cine (2001). Mención especial en el Premio «Escritos sobre Arte» de la Fundación Arte y Derecho por *Pasión y conocimiento* (2007). Coeditor de *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (Ocho y Medio, 2001) y editor de *Cine de pensamiento. Formas de la imagen tecno-estética* (Universidad Autónoma de Barcelona; Universidad Jaume I; Universidad Pompeu Fabra; Universidad de València, 2014). Es autor, entre otros, de *La forma de lo real* (UOC, 2008; traducido en Brasil, 2011), *Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático* (Cátedra, 2009), *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio* (Shangrila, 2012), *Estética del ensayo. De Montaigne a Godard* (Universitat de València, 2014), *Viaje al centro de las imágenes. Introducción al pensamiento esférico* (Shangrila, 2017) y *Visiónarias* (Sans Soleil, 2019).

**Santiago Martín Bermúdez** es escritor, ensayista y colaborador en revistas especializadas, radios y diarios en materia de música, teatro y literatura. Es uno de los fundadores de la revista de música clásica *Scherzo* (ahora su presidente) y de la revista teatral *Las Puertas del Drama*. Es autor de obras teatrales como *Carmencita revisited* y *Nosotros que nos quisimos tanto* (La Avispa, 1992), *Penas de amor prohibido* (Ayto. Alcorcón, 1995; con versión para libreto de zarzuela del compositor Francisco Cano) o *No faltéis esta noche* (Teatro Español, 1996; premio Lope de Vega). Destaca su trilogía teatral sobre las crisis europeas: *El vals de los condenados* (Diputación de Málaga, 2004; premio Enrique Llovet), *El tango del Emperador* (Arola, 2008) y *La tarantella del adiós* (Asociación de Autores de Teatro, 2008). Ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2006 con *Las gradas de San Felipe y empeño de la lealtad* (Asoc. de Autores de Teatro, 2005). Ha publicado los libros de relatos *Aquellas noches perdidas* y *El destino es un viajero esquivo* (Endymion, 1994 y 2001), y novelas como *Canciones del teatro oscuro* (Pasos Perdidos, 2013) o *El viaje de los fingidos* (Bagua, 2016), basada en piezas teatrales propias. Es autor de amplios ensayos sobre *Stravinski* (Península, 2001) y sobre la ópera en *El siglo de Jenúfa: las óperas que cambiaron todo [1900-1950]* (Cumbres, 2016). En 2020 publica su novela *Despedidas desde la orilla izquierda* (Singlator) y finaliza el ensayo *Verdi, Monteverdi y el árbol de la vida*.

**Cloe Masotta** es doctora en Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra (UPF), donde también ha cursado las licenciaturas en Humanidades y Comunicación Audiovisual, así como el máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. En el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) ha cursado el Programa de Estudios Independientes (PEI). Actualmente compagina la docencia universitaria en el TecnoCampus-Mataró Maresme, donde es miembro del grupo de investigación



Narrativas de la Resistencia, con la docencia en la Escola Massana y con su actividad como crítica, analista y docente de cine y arte contemporáneo *freelance* en instituciones como el MACBA, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y la Fundació Joan Brossa.

**Jorge Oter** es doctor por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y trabaja como profesor en el TecnoCampus-Mataró Maresme, donde imparte materias relacionadas con los audiovisuales y el análisis fílmico. Ha publicado en revistas como ZER. *Revista de estudios de comunicación*, *Fotocinema* o *Quaderni del CSCI*. En digital, ha colaborado con *blogsandocs* y coeditó *Pausa*. Ha participado en el volumen *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (Orbis Tertius, 2016). Es coeditor de los libros *José Julián Bakedano: Sin pausa / Jose Julian Bakedano: Etenik gabe* (Azkuna Zentroa y Universidad del País Vasco, 2016) y *Ensayos de poética. Miradas sobre el contacto entre el cine y la poesía* (Universidad del País Vasco, 2019).

**Natalia Ruiz** es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y especialista en Historia del Cine por la Universidad de Valladolid (UVa). Se doctoró en la UCM con una tesis sobre las relaciones multidisciplinares de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Desarrolló un proyecto de investigación en París en torno a las relaciones entre cine y museo (beca postdoctoral, MEC). Ha publicado el libro *En busca del cine perdido* (Universidad del País Vasco, 2009), sobre las *Histoire(s)*, y el artículo *De la naturaleza y del museo* (Intermedio, 2014), sobre las películas que Straub-Huillet dedicaron a Cézanne. Ha dado clase en la UCM y en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), y ha sido invitada como ponente por BilbaoArte y el museo MARCO de Vigo. Ha trabajado como traductora especializada para la Fundación Juan March, Intermedio o *Cahiers du Cinéma*.

*España*. Es colaboradora habitual de *Caimán Cuadernos de Cine*. Desde 2011 trabaja como mediadora cultural y educadora de museos.

**Daniel V. Villamediana** es licenciado en Historia por la Universidad de Valladolid (UVa), donde también realizó un posgrado en Historia del Arte. Ha trabajado como docente en la Universidad de Tubinga (Alemania) y actualmente es profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (UPF). Fue cofundador de la revista *Letras de cine* y colabora con el suplemento *Cultura/s* de *La vanguardia*. Ha sido coguionista de las películas de José María de Orbe *La línea recta* (2006) y *Aita* (2010) y, como cineasta, ha realizado *El brau blau* (2008), *La vida sublime* (2010), *De occulta philosophia* (2013) y *Cábala caníbal* (2014).

**Imanol Zumalde** es catedrático de Comunicación Audiovisual y profesor de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), donde imparte asignaturas vinculadas al análisis de la imagen y la Historia del cine, materias sobre las que ha publicado, entre otros, *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Ediciones de la Filmoteca, 2002), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Universidad del País Vasco, 2006), *La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento* (Cátedra, 2011) y *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* (Biblioteca Nueva, 2013). Su último libro, coescrito con Santos Zunzunegui, lleva por título *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (Cátedra, 2019).

**Santos Zunzunegui** es catedrático emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Semiólogo, analista e historiador

cinematográfico, ha sido profesor invitado en universidades de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Entre sus principales libros: *El cine el País Vasco* (Universidad del País Vasco, 1985); *Pensar la imagen* (Cátedra, 1989); *Robert Bresson y Orson Welles* (Cátedra, 2001 y 2005); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (Universitat de València; Cátedra, 2003); *La mirada plural* (Cátedra, 2008; ganador del Premio Internacional de Ensayo «Francisco Ayala»). En 2017 publicó *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción* (Cátedra) y en 2019, junto con Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (Cátedra).

**Zabalduz**

Jardunaldi, kongresu, sinposio, hitzaldi  
eta omenaldien argitalpenak

Publicaciones de jornadas, congresos,  
simposiums, conferencias y homenajes

**INFORMAZIOA ETA ESKARIAK • INFORMACIÓN Y PEDIDOS**

UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzua • Servicio Editorial de la UPV/EHU  
argitaletxea@ehu.eus • editorial@ehu.eus  
1397 Posta Kutxatila - 48080 Bilbo • Apartado 1397 - 48080 Bilbao  
Tfn.: 94 601 2227 • [www.ehu.eus/argitalpenak](http://www.ehu.eus/argitalpenak)

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea