

UN CHIEN
ANDALOU

UN FILM DE
LUIS BUÑUEL
ET
SALVADOR DALI



Los artistas, detrás de la cámara, pintando imágenes en movimiento

Por Carlos Tejeda

“**E**l arte de síntesis total”. Así calificó Ricciotto Canudo al invento de los hermanos Lumière, en su *Manifiesto de las siete artes*¹ (1911), por considerarlo el núcleo de las demás artes, con lo que acuñó a su vez, el término de *séptimo arte*. Ideas que suscribieron rápidamente los artistas de las vanguardias históricas, viendo en el cine un soporte con innovadoras posibilidades estéticas. Una de ellas el milagro implícito de la imagen en movimiento, es decir, la representación real de la conjunción entre el espacio y el tiempo. Esa que tantas veces se había perseguido desde hace siglos, a veces mediante la secuencialización ya en los relieves de la columna Trajana o los retablos medievales, otras de manera ilusoria en infinidad de artilugios decimonónicos (zootropos, praxinoscopios, etc.) o mediante la descomposición de dicho movimiento sobre el lienzo

[la célebre pintura de Duchamp *Nu descendant un escalier* de 1912 o los cuadros de futuristas como Giacomo Balla o Boccioni], por citar algunos ejemplos. Fieles a su radicalismo, los artistas de las vanguardias utilizan el cine no sólo como herramienta plástica, buscando al mismo tiempo un estilo moderno, distintivo y personal dentro de la expresión cinematográfica, sino para lanzar, de paso, sus virulentas críticas contra la sociedad y la tradición manifestando, al mismo tiempo, su rechazo a los cánones impuestos por la floreciente industria hollywoodense. De hecho el pintor Fernand Léger afirma que “una vez destronado el tema pictórico, lo que se imponía era destruir el argumento cinematográfico”² a la vez que Dziga Vertov declara que “la próxima obra de los Kinoks³ será un filme experimental que realizaremos sin guión, sin simulacro previo de guión”⁴. Para estos creadores la película en sí es

una obra de arte. Tesis que mantendrán muchos otros artistas a lo largo del siglo XX, la mayoría englobados dentro del campo del cine experimental (acepción que ha competido con otros vocablos como *puro, de arte, independiente o underground*).

Una de las primeras propuestas fue el proyecto del pintor Leopold Survage bajo el título de *Le rythme coloré*: una sucesión de pinturas filmadas una a una, en donde cada fotograma equivale a un cuadro. A pesar del apoyo de Apollinaire, la propuesta se frustró por lo que se quedó sólo en algo más de 100 imágenes abstractas pintadas entre 1912 y 1914. Más tarde, en 1916, los futuristas redactan su manifiesto *La cinematografía futurista* (a su escasa producción se une el poco material que ha sobrevivido)⁵ y pocos años después, en Alemania un grupo de pintores realiza las primeras experiencias pictórico-fílmicas, es decir,

1 En ROMAGUERA, Joaquín y ALSINA, Homero (Eds). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid, 1993, pag. 15-18. Además, Ricciotto Canudo está considerado por muchos historiadores el primer teórico del cine.

2 F. LÉGER. Vamos hacia nuevas realidades, recogido por GARAUDY, Roger. *Un realismo del siglo XX*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1971, pág. 166.

3 Kinoks: nombre con el que se hace llamar el grupo cinematográfico fundado por Dziga Vertov.

4 De la conferencia de los Kinoks, leída por Vertov el 9 de junio de 1924. Recogido por ROMAGUERA, Joaquín y ALSINA, Homero (Eds). *Textos y manifiestos del cine*. Op. Cit, pág.49.

5 Hubo apenas tres películas futuristas: *Vita futurista* (Arnaldo Ginna, 1916), que contó con el respaldo y las ideas de todos sus miembros; y *Thais* y *Perfido encanto* (Anton Giulio Bragaglia, ambas de 1916). Solo se conserva una copia incompleta de *Thais*. Del resto quedan algunas referencias escritas y exiguo material fotográfico.

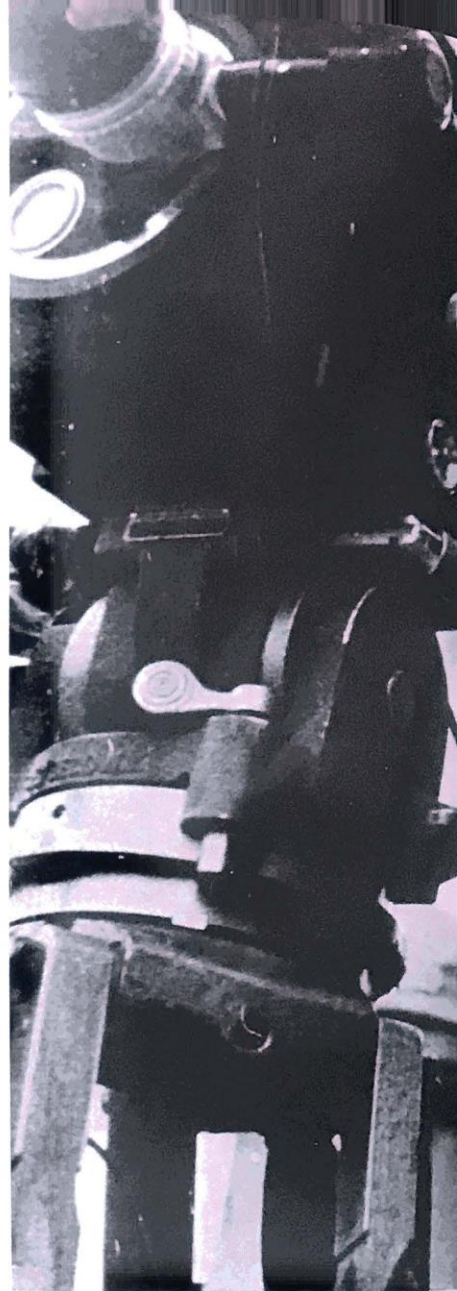
Locos por el cine

pinturas animadas abstractas donde se ponía de manifiesto una preocupación por el ritmo, el espacio y la forma: Viking Eggeling y su *Sinfonía diagonal* (1924), Hans Richter, antes de pasarse al Dadaísmo, con los *Rythmus 21, 23 y 25* (1921-25), Oskar Fischinger y su serie *Study 1-13* (1929-34) y los *Opus I-IV* (1921-24) de Walter Ruttmann. Este último realizará más tarde *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), que se engloba dentro de un grupo de películas que reflejan la vida de la gran metrópoli, impregnada por un nuevo término, la velocidad, que unida a la máquina, traerán consigo profundos cambios en la sociedad moderna, conceptos que fascinan a las vanguardias históricas: *Paris qui dort* (René Clair, 1923), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926); *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) o el guión no rodado *Dinámica de la gran ciudad* (1921), así como los filmes *Berliner Stilleben* (1926) y *Marseille, vieux port* (1929), los tres de Lászlò Moholy-Nagy, que desde la Bauhaus fue otro firme defensor del cine como vehículo estético. De hecho, otra de sus experiencias más significativas es cuando filma los infinitos desarrollos lumínicos-abstractos de su *Modulador Espacial*, una escultura móvil de luz, en *Lichtspiel: schwarz-weiss-grau* (1930).

Si el cubismo tiene su gran exponente cinematográfico con Fernand Léger y su *Ballet Mécanique* (1924), un *collage* de imágenes que se yuxtaponen según sus cualidades gráficas y rítmicas, sin el menor argumento, en la que los protagonistas son objetos (desde botellas, piezas mecánicas o piernas de maniqués hasta formas geométricas, números o frases); para el Dadaísmo su película más representativa será *Entr'acte* (René Clair, 1924), a partir de una idea del pintor Francis Picabia y en cuya disparatada imaginería participaron, entre otros, Marcel Duchamp y Man Ray. Dentro de este movimiento, el primero

concibió a partir de sus *rotoreliefs* su único filme, *Anemic cinema* (1926), en la que se combinan discos con juegos de palabras con otros de imágenes geométricas. En cambio Man Ray se alejaría de esta tendencia —presente en sus dos primeras películas *Le Retour à la raison* (1923) y *Emak Bakia* (1926)— para derivarse poco después hacia el surrealismo (*L'étoile de mer*, 1928 y *Les mystères du Château du Dé*, 1929). De espíritu dadaísta también, fueron los filmes posteriores de la etapa abstracta de Hans Richter (que había participado en los inicios del Dadá en Zurich en 1916 con *Tzara*, *Huelsenbeck*, *Ball*, *Arp*, etc.) destacando *Fantasmas antes del desayuno* (*Vormittagsspuk*, 1927).

Paradójicamente, aunque el Surrealismo es exclusivamente francés, serán dos españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí con *Un perro andaluz* (1929), los que mejor reflejaron el espíritu del movimiento, que un año más tarde concebirían *L'age d'or* (1930). Además, Dalí tuvo múltiples proyectos cinematográficos, la mayoría malogrados: su guión *Babaouo* (1932), una película con los hermanos Marx, un par de colaboraciones con Walt Disney o *La carretilla de carne* (que da a conocer en 1947). Aunque realizó finalmente dos filmes, *La prodigiosa aventura de la encajera y el rinoceronte* (1961) e *Impresiones de la alta Mongolia-Homenaje a Raymond Roussel* (1975), su trabajo de mayor celebridad será la escenografía del sueño onírico para *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Alfred Hitchcock. El polifacético Jean Cocteau será el otro surrealista con una filmografía de envergadura y que con *Le sang d'un poète*, (1930-32), *La belle et la Bête* (1945-46) o los más íntimos y narcisistas, *Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée* (1960), muestra su particular universo onírico, plagado de obsesiones personales, recuerdos, citas culturales, diseños propios y pensamientos sobre la creación artística.



Con el auge del nazismo numerosos artistas emigran a los Estados Unidos, donde surge la llamada Vanguardia Americana, y cuyo comienzo algunos historiadores sitúan en el filme de aromas surrealistas, *Mesher in the Afternoon* (1943) de Maya Deren y Alexander Hammid; aunque para otros, la primera película experimental como tal, será *Dreams that Money can buy* (1944-46), del citado Hans Richter, un largometraje de episodios que contó con las colaboraciones de Léger, Man Ray,



Calder, Duchamp y Ernst. No obstante, ya había habido algún precedente como *Manhattan* (1921) de Wheeler y Strand, *The Life and Death of 9413, a Hollywood extra* (1928) de Robert Florey y el pintor Slavko Vorkapich, *The Fall of the House of the Usher* (1928) y *Lot en Solom* (1933) ambas de James Sibley Watson y Melville Weber o los *collages* cinematográficos que realiza Joseph Cornell en la misma línea de su obra plástica, en los que monta y manipula fragmentos de viejas películas — *Cotillon* (1930), *Rose*

Hobart (1939) o *The aviary* (1957)— y cuyas experiencias influirán en los cineastas *underground* americanos de los sesenta.

P. Adams Sitney⁶ acuña el término de *Cine Estructural* en 1969, para una serie de películas, que al igual que el arte Minimal, reducía sus obras a la mínima expresión. Andy Warhol está considerado uno de sus precursores al filmar durante seis horas seguidas el sueño de un hombre en *Sleep* (1963) o el plano único de ocho horas de duración

del Empire State Building, al que le ha aplicado un lentísimo *zoom*, en *Empire* (1964). Como hará Michael Snow, pintor, escultor y uno de los máximos exponentes del estructuralismo, con *Wavelength* (1967) pausado *zoom* que se inicia con la panorámica de un apartamento para finalizar, 45 minutos después, en una fotografía del mar colgada en la pared, o *La région centrale* (1971), un paisaje filmado a partir de diversos movimientos giratorios de cámara. Siguiendo estas pautas se

Le Retour à la raison, 1923. Man Ray. Fotografías cedidas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



encuentra Paul Sharits, miembro del grupo artístico Fluxus, cuyo trabajo se desarrolla a base de destellos (*T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968 o *N:O:T:H:I:N:G*, 1968) o las películas de secuencias métricas de Peter Kubelka, que no solo las proyecta sobre una pantalla, sino que con el propio celuloide concibe instalaciones exponiéndolas

Smith, Robert Lapoujade, Stanley Vanderbeek o los hermanos John y James Whitney, pioneros en la animación de imágenes por ordenador. La mayoría de estos filmes son cortos o medimétrajes y en 16 mm., un formato muy asequible por ser habitualmente utilizado en los reportajes bélicos.

Violin While I Walk Around the Studio, 1967-68); Allan Kaprow combina la realización de un cuadro con la proyección de películas y diapositivas en su acción *18 Happenings in 6 Parts* (1960) en la Reuben Gallery de New York; Marcel Broodthaers mezcla símbolos, palabras y textos con instalaciones y *performances*

(*Le corbeau et le renard*, 1967; *La pluie*, 1969) y empleará las estrategias del documental, analizando y reconstruyendo la historia —*Figure of Wax* (Jeremy Bentham), 1974 o *La Bataille de*

Waterloo, 1974—. Enfoque, éste último, que interesa a creadores como Christian Boltanski cuya obra gira en torno a la recuperación de la memoria histórica (*Essai de reconstitution des quarantecinq jours qui précéderent la mort de Françoise Guiniou*, 1971) o la del pintor danés Per Kirkeby, pero desde el punto de vista de la geología, al igual que hará Robert Smithson con su único filme, *Spiral Jetty* (1970), concebido a partir de su célebre montaje de *Salt Lake City*. Y por supuesto, la preocupación por los problemas estéticos o los

..... **“Los artistas de las vanguardias utilizan el cine no sólo como herramienta plástica, sino para lanzar, de paso, sus virulentas críticas contra la sociedad y la tradición”**

en galerías de arte —*Arnulf Rainer* (1958-60) o *Schwechater* (1957-58)—. Paralelamente se suceden otras experiencias, como la animación experimental a partir de dibujos, recortes, rayados, fotografías y otros elementos que cultivan ya desde los años cincuenta Stanley Brakhage (*Mothlight*, 1963, en la que pegó sobre la superficie de la película alas de mariposa y pétalos de flores), y otros artistas cuya obra fílmica es más conocida que la plástica como Bruce Conner, Jordan Belson, Robert Breer, Ed Emshwiller, Harry

En el último tercio del siglo XX, la ilimitada creatividad de los artistas impulsa al cine por otras articulaciones: el simple registro o la propia filmación dentro de *happenings* o *performances*: Joseph Beuys filma sin más sus acciones; Dan Graham incorpora la cámara dentro de la propia performance, en donde la película es el resultado final de la obra (*Two Correlated Rotations*, 1969; *Body press*, 1970); Bruce Nauman, rueda sus propias acciones en su estudio para después mostrarlas en público (*Playing a Note on the*



ejercicios de autorreflexión sobre la propia obra plástica como muestran los filmes de Richard Serra (*Railroad turnbridge*, 1976), John Baldessari (*Title*, 1973), Robert Rauschenberg (*Linoleum*, 1966), Gerhard Richter, Arnulf Rainer, y un largo etc. Aparte, otros manipularán el celuloide como soporte pictórico, caso del neozelandés Len Lye uno de los precursores (*Rainbow Dance*, 1936; *Trade Tatto*, 1937), o Norman McLaren, el más innovador dentro del campo de la animación experimental (*Begone Dull Care*, 1949; *Blinkity Blanck*, 1955; etc.) a la que lleva por diversas y originales vertientes: desde la animación, con actores reales y objetos, fotograma a fotograma (*Neighbours*, 1952), hasta descomposiciones de movimiento a partir de bailarines danzando (*Pas de deux*, 1967); o José Antonio Sistiaga en España con su filme abstracto *...ere erera baleibu icik subua aruaren...*, 1968-70).

Por otro lado, hay artistas que se han inclinado por la narración cinematográfica y han llegado a ser más conocidos como cineastas que como pintores, a pesar de que continúan

alternando sus exposiciones con los rodajes, caso de Peter Greenaway —autor asimismo de los dibujos que aparecen en *El contrato del dibujante* (1982), y comisario ocasional de exposiciones— o David Lynch, al que la sala Parpalló de Valencia le dedicó una retrospectiva a sus pinturas y fotografías, en 1992. Y viceversa,

es una biografía del malogrado Jean Michel Basquiat, también pintor, y descubierto en su día por Warhol; o *Antes de que anochezca* (*Before Night Falls*, 2001), su segundo trabajo cinematográfico sobre el poeta cubano Reinaldo Arenas que le valió a Javier Bardem la nominación al Oscar; por citar algunos ejemplos conocidos.

... : **“Aunque el Surrealismo es exclusivamente francés, serán dos españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí con *Un perro andaluz* (1929), los que mejor reflejaron el espíritu del movimiento”**

otros que se han atrevido con el largometraje: las fotógrafas Sophie Calle con *No Sex last Night* (*Double Blind*, 1992) mezcla de *road movie* y diario íntimo y Cindy Sherman que firma *Office killer* (*La asesina de la oficina*, 1997), intento de *cult-movie* con aromas posmodernos; el artista multidisciplinar Robert Longo, que se declinó en su única película por la ciencia-ficción, *Johnny Mnemonic* (1995), basado en un guión de William Gibson, conocido por sus teorías *cyberpunk*; o el pintor Julian Schnabel cuyo primer filme *Basquiat* (1996),

En definitiva experiencias, la mayoría escasamente exhibidas, que pueden parecer, muchas de ellas, áridas, difíciles, complejas, incomprensibles, raras, incluso irritantes. Simplemente son búsquedas, intentos, a veces hallazgos, fascinantes algunos, menos acertados otros. Pero ahí están. Y puede que muchos de estos autores, en su entusiasmo creador, coincidieran con ese pensamiento de Hans Richter de que “Si el cine es arte, entonces son los artistas los que debieran moldearlo”. Al menos esa era la intención. ■