

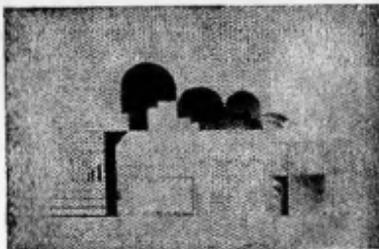
## cine independiente y experimental en venecia

A título de ensayo y merced a una decisión muy plausible, la Muestra Internacional de Venecia incluyó este año en su programa una *Reseña del Film Experimental*, como incluyó una *Reseña del film mudo italiano*. Ambas ampliaron notablemente el horizonte de la Muestra en dos direcciones bien diversas que algunos llamaron, con designación por demás simplista, hacia atrás y hacia adelante. Ambas sirvieron para ilustrar más lúcidamente, sobre todo a la presente generación, acerca de modos, estilos, actitudes intelectuales y estados de ánimo —vigentes unos, periclitados otros— en torno de los cuales circulan abundantes malentendidos y juicios tan repetidos como apresurados.

La reseña del film experimental vino a desmentir la especie bastante difundida de que tal film pertenece a un género caduco y a una época pasada y clausurada. Pese a las dimensiones no muy abundantes de esta selección, pese a las notorias ausencias que la empobrecieron (su parte retrospectiva estuvo limitada a una parcial revisión de Richter y de la exposición actual faltaron nombres tan significantes como los de MacLaren, Paterson y Deren), pese aun a su material heterogéneo y mal cernido, la Reseña demostró como pervive una actividad cinematográfica cuyos propósitos y procedimientos son ajenos a los corrientes caminos del cine de largo metraje.

Buena parte del error crítico dimana de atribuir gratuitamente una pura condición de prueba de laboratorio a estas expresiones fílmicas, haciendo de ellas un exclusivo escurdriño caligráfico o una indagación de inéditos juegos formales. La designación de *experimental* sólo vale como un rótulo aproximado y cómodo, más aproximado ciertamente que el de *superrealista* bajo el cual se inició la Reseña. Pero puede recordarse ahora lo dicho tantas veces: es el encontrar y no el buscar lo que importa, pues que la busca no constituye por sí misma un hecho artístico. Y las obras de esta cinegrafía han valido, cuando valieron, por sus logradas calidades y su insito lirismo. Si alguna vez, o muchas, sus ensayos y sus aventuras investigatorias fueron útiles al film comercial, no es por esa sola y eventual utilidad, o utilización, que ha de juzgarse lo que es entidad sustantiva.

Que el natural territorio de este cine sea restringido es indudable, es además una circunstancia acorde con la índole misma y la capacidad de radiación de que él dispone. Que como actividad y fertilidad está exhausto y haya expuesto sus últimas potencias artísticas en *Enak Bakia* o *Ballet mécanique*, es del todo equivocado y el equívoco proviene de una errónea valoración, con frecuencia de una información directa insuficiente.



Sinfonia Diagonal (1921) del pintor  
Viking Eggeling

Justamente, aquellas antiguas obras de la *vanguardia* (este título resultaría para hoy petulante y cargado de un innecesario acento combativo) parecen menos ricas de imagina-

ción de cuanto parecieren a su hora; cuidadas sí, a las mejores casos, pero limitadas en su fantasía y adheridas a escasos motivos de inspiración. Las abstracciones de Len Lye sobrepasan en riqueza inventiva a las de Ruttmann y la poética de Ian Hugo supera en sutileza a la que Germaine Dulac derramó en sus difundidas imágenes.

Pese a su inexperiencia, a su apesuramiento, a su caótico y nada escardado material, la Primera Reseña Internacional del Film Experimental fué uno de los más ricos puntos de interés de la XIII Muestra de Venecia. No sólo porque permitió el contacto, así sea incompleto, con un género de inhabitual y poco fácil frecuentación, sino por cuanto dió a la Muestra misma una cierta cohesión al tiempo insólita y polémica, una peculiar inquietud poética que no hubiese podido esperarse de las solas películas de su programa mayor.

La Reseña comenzó con una *Antología de Fragmentos*; recapitulación de la obra de Richter, Ruttmann y Eggeling, de 1921 a 1928. La mayor parte correspondió al período de la abstracción pura: *Rhythmus*, *Sinfonía Diagonal*, *Opus 4*; luego *Vormittagsspuk* e *Inflation*, películas con tema, que se expresan preferentemente por medio de alusiones y símbolos. Muchos años hace, conocí esas obras a poco de estrenadas. Desplazadas de su época y extrañas a las inquietudes, inclinaciones y debates contemporáneos, semejan caducas y más o menos momificadas, aun cuando en algunas puedan estimarse todavía aquellos contrapuntos tempo-espaciales que fueron invenciones y ya no lo son.

*Dreams that money can buy* (1948), la película de mayor longitud presentada a la reseña, y con *Ai-Yé* de Ian Hugo la de mayor empeño, constituye a su vez, ella misma, una verdadera reseña evocativa de la plástica moderna e incluye los nombres de Richter,

Léger, Duchamp, Calder y Man Ray, con su colaboración directa o indirecta. Proclive a veces al superrealismo de cepa freudiana, elude plausiblemente la trajinada simbología en que aquél pudo apegarla y el caos de las asociaciones oníricas donde ha ido a naufragar la arquitectura de otras obras menos vigiladas. Por el efugio de la homología poética, de la inesperada relación formal, de la libre alusión humorística, la película huye de la pedantería, de la pesadez y la vulgaridad presuntuosa. Vista en su totalidad *Dreams that money can buy* fatiga sin embargo con sus ochenta y dos minutos de proyección y su condición fragmentaria e irregular, promoviendo necesariamente en el espectador el deseo de una mayor levedad y abreviatura. El espectáculo final de la Reseña, dedicado a las mejores películas presentadas (la selección pudo ser mejor), acogió un frag-



"... volver a olvidados recuerdos, donde los rostros de viejos dioses fulguran, excitan, inspiran y desaparecen — dejando trazos imborrables en vuestra mente" (Hons Richter) Episodio *Narcissus*, del film *Dreams that money can buy*

mento de *Dreams* (también esta elección era mejorable) y el fragmento cobró, aislado, una singular eficacia, mucho más inmediata y flagrante que en la proyección total de la película. Lo cual probó, por lo menos, la sobrecarga general de ésta y la espléndida calidad particular de algunos de sus episodios.

Tales episodios pueden ser, por cuanto a mí atañe: ante todo una historia de amor entre maniqués compuesta por Léger, de una férvida intensidad emotiva, fecunda en invenciones y límpida de procedimiento. Luego, el juego de las creaciones de Calder, circo animado y movido por un delicioso humorismo; por último, las geométricas y danzantes figurerías de Marcel Duchamp, tan frescas y jugosas de color como rigurosas de pulsante

cadencia. Parecen en cambio menos eficaces el fragmento inicial de Max Ernst, henchido de una simbología excesiva, aunque tan valioso por el uso del color como puro elemento expresivo, y un trozo de Man Ray cuya calidad debe apreciarse en un plano estrictamente fotográfico, y apreciada así es inmejorable.

Una previa expurgación, sujeta al referendun de segundas y más completas exhibiciones que no tuvieron lugar, conduciría, probablemente, a este programa: *Ai-Yé*, de Ian Hugo, *Dream that money can buy*, de Richter, *Abstract in concrete*, de John Arvenio, *Fox-Chase*, de Len Lye, *Images pour Debussy*, de Jean Mitry, *Notes on the Port of San Francisco* de Frank Stauffacher, *Mother's Day* de James Broughton. Llama la atención de los viejos espectadores la proveniencia de tales películas y de algunas otras cuyo conjunto constituyó lo mejor de la Reseña. Casi todas son estadounidenses, canadienses algunas; norteamericanas en suma, aunque sus autores sean a veces europeos, como el mismo Richter. Lo cual quiere decir que las condiciones y factibilidades de realización prevalecen en Norteamérica, así como florecen allí con mayor abundancia y facilidad las inquietudes, designios y pensamientos que movieron la realización. El meridiano del film experimental se desplaza de Europa a América: eso fluye sin dudas de esta primera expedición general e internacional. Y eso es lo que, aun conociendo tantos hechos y razones que lo expliquen, sorprende un poco a aquellos viejos espectadores.

La selección americana se mostró, si bien muy heterogénea y muy desivelada en valores, también más rica y varia, más libre de ataduras a escuelas y movimientos superados. En ella emergen los nombres de Ian Hugo, de Len Lye, de Curtis Harrington, de James Broughton, como los artesanos de las mejores películas de aquella selección. Los artistas norteamericanos, y los europeos que trabajan en Norteamérica, absorbieron casi por completo el mayor interés de la Reseña; su obra general se ve ahora más reflexiva y madura, más personal y original, más cuidada y terminada en cuanto a la sustancia sonora y visiva.

En el aporte europeo sólo merece destacarse la selección francesa que fué, si bien reducida y sólo en parte ajustada al verdadero espíritu del espectáculo, la más compacta de su unidad, e inobjetable en cuanto a materialidad fílmica. A este aporte pueden agregarse todavía las dos películas alemanas de Herbert Seggelke *Der ewige Kreis* y sobre todo *Abstraktes Ballet*, plausibles por la exploración que cumplen en torno al empleo de la música, escrita directamente sobre la película, y especialmente por la intervención del bailarín Kreutzberg. Todo lo restante fué cosa manida, imitación de segunda o tercera mano, reiteración inútil e impersonal. Fué además, y con frecuencia, cosa titubeante y primaria, de una evidente torpeza mecánica y una materia inaceptablemente tosca. Frente a los primeros caligráficos de Len Lye, de Ian Hugo, de Jean Mitry, la obra de Bergamo, de Lampetti o de Siegert hace el efecto de una plana de palotes.

Entre los artistas americanos, el más vinculado a europeos modelos superrealistas es Curtis Harrington, cuya más acabada película, *On the Edge*, acude al subconsciente a través de una velada semejanza con las imágenes oníricas, complicadas éstas con juegos recurrentes e iterativos provenientes del film abstracto: Su *Pic-Nic*, sátira de ciertas costumbres burguesas, revela así claras influencias de *Ballet mécanique*. Se pueden hallar en estas obras curiosas soluciones formales y efectos cadenciosos destinados a precuar una noción enteramente subjetiva e irreal del tiempo: no siempre se logran, pero el desconcierto que imponen a nuestro consuetudinario discursivo cronológico es de rara eficacia emotiva.

*Adventures of Jimmy* y, sobre todo, *Looney Tom, the happy lover*, de James Broughton, reiteran con buen humor procedimientos y estilos propios del viejo cine mudo, sumidos ahora en una atmósfera a la vez patética, burlesca e ilusoria. *Four in the afternoon* es una glosa fílmica de cuatro poemas del mismo Broughton; incide constantemente en el uso puramente ilustrativo de la imagen y, para su mayor mal, en graves fracturas de ritmo. La obra más cabal presentada por Broughton es *Mother's Day* desusado retrato de madre, e inconformista referencia a la educación familiar. En este poemita cinegráfico se entre-

mezclan realidad y fantasía, por veces con alusiones un tanto ingenuas.

Frank Stauffacher cultiva ciertas formas de subjetivismo que se manifiestan en una apariencia documental vinculada a la escuela documentarista norteamericana, pero esconde una original sensibilidad y una delicada actitud intimista ante el paisaje. De la experiencia superrealista Stauffacher guarda solamente la libertad asociativa que maneja con discreta mesura. Su *Sausalito* resume una ojeada impresionista sobre una pequeña ciudad marina donde la visión compendiosa se alia al menudo detalle sugeridor. Su *Notes on the port of San Francisco* muestra una sucesión de cuadros inspirados en una descripción que dejó Robert Louis Stevenson en 1882: constituye su mejor película y fué uno de los buenos ejemplos en la Reseña. Este modo de encarar el documentario, libre y recreativo, puede ser fecundo en dichosos resultados entre las manos de artistas, como éste, de rica y vigilada imaginación.

Los cultores de la abstracción, Len Lye y John Arvonio, presentaron varias obras muy diversas en concepto y mecánica. Palmariamente superior Len Lye, su aporte significó sin duda la más madura expresión en este género. Arvonio oscila entre la acotación abstracta — y mediocre— de una partitura musical, y la excelente composición realizada con fotos representativas en una noche de lluvia.

En *Colour-Box* (premiada en Bruselas en 1935), Len Lye ensaya con buen éxito la estampa directa del color sobre la película, técnica que más tarde desarrolló Mac Laren. Los vivaces ritmos musicales saltan en este film como ágiles surtidores, trasmudándose en abstractas figuraciones. El juego de líneas, puntos, grafías coloreadas, verdadero entramado danzante, determina un contrapunto de gran riqueza cromática. El color, así impreso, es capaz de sfumaduras y veladuras a que no alcanzan los corrientes procesos fotográficos.

*Fox Chase* traducción viva de un tema musical para armónica de boca, luce una artesanía todavía más dúctil, al tiempo que una álcere inventiva. A esta brevísima cinta, así como a *Colour Box*, da un gustoso atractivo la ausencia de todo empaque y de todo aire de mensaje revelador: son alegres, sencillas, ajustadísimas, encantadoras.

John Arvonio desacierta con su *Polkograph*, repetición fatigosa de otros malabarismos audio-visuales semejantes, pobre de inspiración y de colores. En cambio acierta plenamente con *Abstract in Concrete*, film que se exhibió en la Muestra del Documentario de Arte y que tuvo allá, mejor que acá, su justa ubicación: Fué una de las obras de mejor textura en la Reseña. *Abstract in Concrete* parte de imágenes representativas —vidrieras iluminadas, focos eléctricos, letreros de neón— que entremezclan sus fulgores y los reflejan sobre el pavimento mojado de Times Square en una noche de lluvia. Pero en lugar de usar esas reales visiones sólo para connotar la vida, la atmósfera, la agitación de una calle de gran ciudad, las usa también para crear dibujos rítmicos y descubrir un insospechado y casi fabuloso mundo hecho de fugaces formas y lúcidos reflejos que nace y perece sin cesar en nocturno centelleo. Es de notarse el cuidado con que Arvonio elude toda acentuación romántico-sentimental para destacar una patente preferencia plástica. Acudiendo a ejemplos ya clásicos en la historia de lo abstracto cinematográfico, diría que elude el camino de *Brumas de Otoño* para seguir el de la *La marcha de las máquinas*.

Dos excelentes películas de Ian Hugo completaron el ciclo americano: *At-Yé y Bells of Atlantis*. La primera, superior sin duda, es, ella también, una especie de documental en colores, filmada en varias zonas de la América tropical, especialmente en el Brasil. Viaje a través de un país real, se convierte por obra de un sensible montaje, creador de fantásticas sugerencias, por obra asimismo del sorprendente color, redimido de exigencias naturalistas, en un íntimo viaje, a la vez veraz y alucinado. Una pujante y misteriosa vida palpita en torno de la piragua donde, idealmente, viaja el espectador, cuyo vagabundeo por la selva pantanosa se convierte en una personalísima vivencia merced al penetrante clima poético en que el film está envuelto. El acompañamiento musical, improvisado con tamboril



Ai-Yé, film de Ian Hugo (EE. UU.)



Bells of Atlantis, otro film de Ian Hugo, presentado en la Keesha del Film Experimental

y voz por el músico negro Osborne Smith, es sorprendentemente evocativo, y a través de su obsesivo compás parecen expresarse todas las voces de la selva. Esta banda sonora constituye uno de los comentarios más entrañablemente ligados a las imágenes. *Ai Yé* es, probablemente, la obra más cumplida y completa de esta revisión y aventaja a *Dreams that money can buy* si no por su extensión, sí por su coherencia y por la unidad de estilo, tema y armonía general.

La adherencia audio-visiva es menos feliz en *Bells of Atlantis*, del mismo Ian Hugo, sobre un poema marino de Anais Nin. Se percibe la sumisión de las imágenes al texto literario y el esfuerzo por constituir un justo equivalente visual. Tales imágenes son, sin embargo muy hermosas y demuestran la maestría de Hugo y la riqueza de su lenguaje.

Un particular comentario requiere la música de *Bells of Atlantis*, no producida con instrumentos musicales sino con ondas electromagnéticas que se transforman en sonido sobre la banda. Este *sonido electrónico*, al que en rigor no puede llamarse musical, posee un privativo y poderoso carácter. Acaso mejor que ninguna música temperada sea capaz de sugerir, despertar, acompañar ciertos recónditos estados de ánimo; acaso más que los corrientes sonidos usados por el cine pueda penetrar y remover zonas sombrías de la infraconciencia. Su empleo semeja mucho más abundoso en posibilidades que el *sonido sintético* obtenido por dibujo directo en la película, ensayado otras veces por Len Lye y Norman MacLaren.

Frente a la selección norteamericana, numerosa, aunque no homogénea, sólo la francesa puede recordarse con estima, pues todas sus películas lucieron un excelente nivel y demostraron a la vez la adultez del pensamiento y el seguro dominio de la técnica. Pero de allí es menester descontar algunas —por lo menos dos de Pierre Kast— que pertenecen al conocido, aunque eminente en este caso, documental de arte: *Les femmes du Louvre* y *Les désastres de la guerre*, realizada una con diversos cuadros de aquel museo y la otra con las aguafuertes de Goya. Ni ésta ni aquella cinta se limitan a ser mera reproducción didáctica de pinturas y grabados: son revaloración de un mundo e interpretación polémica, ya en clave amablemente irónica y merced a un malicioso montaje, ya en tono dramático que estalla a veces en violencia panfletaria. *Les femmes du Louvre* teje una amena glosa sobre la condición femenina; *Les désastres de la guerre* sostiene un alegato antibélico estremecido por un trágico lirismo.

El tercer film presentado por Pierre Kast, *Je sème à tout vent* es una sabrosa burla de los diccionarios y la cultura condensada, lateralmente es también una sátira social. Las imágenes, provenientes todas del Larousse, ilustran la conferencia de un marciano que des-

de la banda sonora explica los acontecimientos de la humana civilización, a través de las informaciones de aquel diccionario. Un feliz ingenio verbal y una comicidad de buena laya que surge del confronto entre palabras y figuras, brillan en la primera mitad del film. Pero aquel ingenio se agota pronto, falto de mejor inventiva, y la utilización jocosa de las imágenes cae en el repetido procedimiento, presto fatigoso.

*Images pour Debussy* de Jean Mitry es una paráfrasis sobre tres composiciones musicales, fraguada con puntualísimo buen gusto formal y limpia factura. Pese a las personales declaraciones del autor, las imágenes tienen un carácter de referencia casi explicativas, y acompañan a la música como su directa representación visual. Con un mayor refinamiento en la materia fotográfica, reiteran así algunas películas de Germaine Dulac. Pero aquellas películas carecían de apoyo sonoro e intentaban sugerir la música a través de imágenes mudas en una *sinfonía visual* autónoma, y según un empeño mucho más arduo, en tanto éstas se limitan a acompañar la música con imágenes supuestas pertinentes. En el *Segundo arabesco* la labor creadora es más sutil y esas imágenes se purifican de su condición, un poco trivial, de bellas ilustraciones. Toda la estructura material de *Images pour Debussy* es óptima y de un gusto perfecto. La labor del operador Jean Fabian merece señalarse especialmente por su pulida calidad. Podría discutirse también la inclusión de este film en la Reseña y quizá habría razones para ubicarlo mejor, como a las demás obras de Kast, entre los documentarios de arte, pues que, al fin, no es gran cosa lo que se aparta de las buenas rutinas del buen documental. Pero esta discusión llevaría otra vez a la onojosa cuestión de las clasificaciones y de los casilleros, cuestión bastante estéril por otra parte.

De *Fumées*, de Alexandre Alexeieff, no se exhibió sino un fragmento de dos minutos, fugaz arabesco geométrico donde las grafías de un péndulo evocan las volutas de humo de una pipa, confundándose con ellas en una como leve coreografía de líneas móviles. Posee una desenvuelta gallardía ritmo-visiva y la habilidad de descubrir una punta de humor tras de los geométricos ejercicios de esas líneas.

Entre las películas alemanas sólo son plausibles las dos de Herbert Seggelke, especialmente *Abstraktes Ballet*. Olvidando sus ambiciones simbólicas, excesivamente subrayadas y parcialmente fallidas, puede estimarse bien su cuidada forma en la que cuenta primordialmente, la densa materia fotográfica. *Abstraktes Ballet* importa más que nada por una circunstancia ajena a su condición filmica y es la intervención de Harald Kreutzberg. La danza, poderosamente expresiva, de este admirable artista sobrepaja en mucho los valores puramente cinegráficos del film.

Muy inferiores se muestran las películas de Hans Siefert. *Filmsula* intenta sin gracia, una parodia del film experimental e *Irwege* se hunde en las ramplonas figuraciones de un expresionismo tan petulante como lamentablemente abaratado: todo eso exhibe una desolada pobreza de ingenio, de fantasía y de lenguaje.

Por cuanto atañe a las películas italianas, apenas puede hacerse de ellas una sumaria referencia. *Giro di sole* e *Il Fiore*, de Piero Bergamo, no ofrecen a la atención más que un cierto gusto por el apunte realista, de cepa muy italiana. Tanto en su pensamiento como en su elaboración, no pasan de tanteos de aficionado, hechos a través de una técnica rudimentaria. Las muchas ambiciones no redimen a estas obras de su indigencia. En cuanto a *Il manichino ammalato*, de Piero Lamperti, *involuntaria caricatura de films superrealista*, no es siquiera comprensible su inclusión en ésta ni en ninguna otra reseña.

De Bélgica provino solamente *Perséphone* de Luc Zangrie, película de buena catadura exterior y hermosas imágenes, pero que peca bajo un abstruso simbolismo cuyas invocaciones a la dualidad amor-muerte resuenan con vano y confuso artificio. Pese a aquellas hermosas imágenes el film no alcanza jamás el clima poético ni las trascendentes repercusiones a que aspira.

Así esta *Primera Reseña Internacional del Film Experimental*, mal denominada en sus comienzos *superrealista* y *abstracta* (las rúbricas imponen artificiosos casilleros por demás

estrechos), manifieste las fértiles posibilidades que se ofrecen a un cine independiente y experimental, un cine que, inteligentemente comprendido, no pretende constituirse en lenguaje hermético, accesible solamente a restringidas cofradías de iniciados, y menos aún quiere erigirse en riguroso paradigma de las mejores hechuras cinematográficas. De aquellas posibilidades dimana el que las obras de este cine puedan ser la inédita versión de un puro trance lírico y logren expresar el mundo poético como lo expresan un cuadro o una sinfonía. Tal cine acierta unas veces; otras, yerra y se extravía. No más sin embargo que yerra y se extravía el cine comercial. Pero quiero siempre, y esto es lo que importa, no sólo buscar sino encontrar modos de traducir en imágenes aquellas vivencias y trances poéticos, modos privativos de dar forma a las ideas y los sentimientos de un artista.

Esta reseña vino a demostrar una vez más que, pese a las restricciones de una producción forzosamente limitada y de un escasísimo mercado, el film independiente posee lo que tantas veces ha querido negársele, casi siempre por culpa de una defectuosa ponderación: razón suficiente de existir.

JOSE MARIA PODESTA