



## C I N E

### ENCRUCIJADA DE CINE Y PINTURA

La danza y el cine son las únicas artes que disponen del tiempo como de una dimensión suplementaria; las únicas que, moviendo en el tiempo sus valores, ordenando formas y escandiendo compases, logran una como fusión de plástica y música, ajena a toda otra arte que use figuraciones visivas para manifestarse.

La danza mueve en un espacio real, formas reales, estableciendo vínculos entre éstas y aquél, conjugando uno y otras merced a una real interacción incesante; el cine mueve en un espacio ficticio, accesible por una sola dirección, formas ficticias que no son sino zonas planas de sombra y de luz. Pero danza y cine tienen un devenir que no es ilusorio sino verdadero; ambas trascurren, y ese trascurrir es condición forzosa de su existencia; ambas existen como artes sustantivas por virtud de aquella coordenada suplementaria que les brinda una como fuga de la cárcel dimensional donde nuestro espacio geométrico encierra todas las artes figurativas, amarrándolas a sus coordenadas ineludibles. Sin esa dirección temporal, especie de cuarta dimensión que permite huir del espacio, la danza deja de existir instantáneamente y el cine cae en el reposo inerte de la fotografía.

Pero en la estabilidad de la pintura — mejor diría en la atemporalidad —

y en las dos únicas direcciones de su espacio, o en la atemporalidad de la estatuaria y en las tres direcciones del suyo, puede existir también un tiempo escondido, preso en las inexorables lindes materiales, cuya emoción quisieron infundirnos los artistas de todas las épocas; un tiempo fingido pero patente, como es fingida y patente la tercera dimensión perspectiva en aquellas artes que disponen de dos.

Sólo el cine es capaz de salvar los valladares de esa ficción y trasponer ésta a una realidad inmediata; sólo el cine puede prestar a ese tiempo simulado una condición auténtica, desprendiéndole de los límites espaciales que le contenían y dándole un efectivo curso cronológico; sólo el cine, pues que sólo él goza de tan segura y prolija potencia analítica a la vez que de esa maravillosa facultad de aprehender en los menudos cuadros de sus películas los más sutiles contrapuntos del Espacio y el Tiempo. El *Relato sobre un fresco* de Luciano Emmer y Enrique Gras ha venido ahora a darnos una prueba más de todo esto.

---

Las plásticas fijas usaron de mil subterfugios y de mil astucias para atrapar el movimiento, siquiera fuese un fugacísimo instante de su perenne fluir; usaron de mil materiales diferentes; persiguieron sin tregua la inasible emoción dinámica que se aniquilaba al quedar sujeta en la materia, dejando sólo el recuerdo de algo terminado o la inminencia de algo no comenzado aún. La forma, el color, el dibujo, el acorde de los volúmenes, el juego de la luz sobre los planos, las mil añagazas que siglos de ejercicio hicieron hábiles, sirvieron al hombre como de trampas donde apresar el ave prófuga. Pero siempre escapaba, dejando sólo una huella en las obras que procuraban traducir, con artimañas torpes o destrísimas, el inefable sentimiento de su vuelo.

Sólo un remedo del movimiento, sólo su sombra, quedaba en los colores y en las líneas y en las masas donde el hombre quería encerrarlo. Sólo un engañoso tris de su constante e irrefrañable carrera. Y ese ínterin subitáneo, enajado en el espacio, anonadado en el tiempo, aparecía despojado de lo que era su esencia misma, trasmudado a otra dimensión donde había de quedar petrificado para siempre.

La magia de la luz que encendía un como fulgor patético en la epidermis de las estatuas; los juegos de la modenatura, capaces de simular un estre-

mecimiento en las superficies arquitectónicas; la ardientia de los colores, que anegaba las imágenes en una vibración llameante ¿qué fueron sino artificios destinados a promover aquella emoción dinámica? ¿de qué se valieron sino de la apariencia de algo capaz de transcurrir? ¿qué querían, en fin, sino provocar por caminos inesperados y, diría, de soslayo, la efusión del algo mudable y célere?

Yo dije en algunas indagaciones sobre el movimiento y su expresión, con qué ínsito afán infatigable el hombre persiguió la paradoja de encarcelarlo en cualquiera de las plásticas fijas. No caben ahora los ejemplos que entonces cupieron, pero cabe sí el recuerdo de las tretas más audaces, o más ingeniosas, o más ilustres. Cabe la mención de ciertas estratagemas con que el hombre intentó retener el ágil latido que escapaba, como un agua escurridiza, de entre sus dedos.

A veces el movimiento quiso comunicarse a través de la exacta repetición de un motivo, como en tantos relieves y pinturas egipcios o asirios, donde las figuras —remeros, bailarinas, plañideras, soldados— traducen, con distribución iterativa, la idea de un ritmo en el tiempo; allí donde se rompe la simetría de la repetición, el ritmo semeja encenderse y cobrar un íntimo brío que aflora en ondulaciones graciosas o turbulentas. A veces se agrupan en el marco espacial acciones diversas en lugar y momento (el ardid, caro a la abstracción de los futuristas, era ya familiar a aquellos remotos artesanos): un mismo espacio cobija acciones que no fueron simultáneas, acoge *tiempos* diversos y los paraliza, ofreciéndolos en una simultaneidad que se dirige a la imaginación y sugiere la idea de una secuencia narrativa. Mil ejemplos pueden hallarse en Sakara, en Tebas, en Kalaj, en Dur-Sarrukin.

A veces la acción se pulveriza en un sistema de imágenes, o en una sucesión de momentos de su decurso, merced a un procedimiento casi filmatorio. Así en un fresco de Knosos, donde tres figuras señalan las etapas sucesivas del salto de una taurómaca; así en una tumba de Beni Hasán, donde un largo friso reproduce las mínimas fases de una lucha; así en algunas pinturas de primitivos trecentistas y cuatrocentistas — Stephan Lochner, Simone Martini — donde el vuelo de los ángeles se desbarata en las actitudes de varios ángeles sucesivos. A veces la secuencia se corta por etapas — episodios, diría — dislocándose en fragmentos mayores entre los cuales el artista escoge los que juzgan más elocuentes para expresar su mudo discurso; así

en el cuadro de Fra Angelico que cuenta, en menudas escenas, la historia de los mártires Cosme y Damián.

Por múltiples caminos, múltiples y frágiles, pero con no menos laboriosa obstinación, la estatuaría buscó romper la quietud a que su compacta materia, y su propia función, la condenaban. La escultura griega prestó un torpe volar a la arcaica Victoria de Delos, sujetándola a tierra por la leve fimbria de su ropaje y echando al aire sus pies calzados con alados talares; dió un vuelo raudo y glorioso a la de Samotracia ciñéndole en torno una armoniosa tempestad de paños flameantes. La escultura barroca agitó una vehemente propulsión en cuerpos y vestiduras, escamoteó los confines, simuló una palpitation tornátil bajo las superficies, diseminó los planos, hizo correr las líneas de un lado a otro, en carreras febriles, como persiguiendo un soplo huidizo.

Y otro tanto hizo la pintura barroca cuando volcó la luz de un lado, violentamente, cuando quebró el orden natural y el equilibrio del color, cuando se rebeló contra el cuadrángulo del marco y prodigó los escorzos y las directrices oblicuas, procurando con todas sus fuerzas una tensión pujante, una palpitation apasionada y transitoria. No hay más que recordar las borrascosas composiciones de Rubens; no hay más que recordar los cielos del Greco, llenos de nubes encabritadas, desgarradas, que enseñan por entre sus crispaduras la carne azul del cielo.

El entusiasmo luminista del romanticismo no fué, al fin y a la postre, sino exaltación de un *pathos* vital, expresión del sentimiento del instante, llamamiento al ímpetu, al efecto tremante y veloz. Y cuando la luz de los impresionistas privó con total privanza en el microcosmos bidimensional del cuadro, ella también se hizo, de cierto modo, vehículo de un impulso, puesto que fué su temblor cambiadizo, su irisada vibración variante, protagonista de aquella pintura. Huyghe habla de un "contrapunto" y una "dinámica" del color. Contrapunto, dinámica: mudanza siempre.

Y esa mudanza perpetua fué la máxima ambición de aquellos pintores futuristas que quisieron, con designio pugnaz y afanoso, apoderarse, como nadie, de la velocidad. "Nosotros buscamos un estilo del movimiento — decían en su manifiesto parisiense de 1912 — queremos reproducir no un instante fijo del movimiento universal sino el movimiento mismo". Por eso inauguraron artificios expresivos, como las *líneas-fuerza*, y usaron con desbordada libertad de otros, ya usados por los impresionistas y los cubistas; por eso también los títulos de sus cuadros — *Dinamismo* de Russolo, *Penetración*

*dinámica de un automóvil* de Balla, *Jeroglífico dinámico del Bañ Tabarin*, de Severini — confiesan el anhelo de vértigo que los poseía.

Pero acaso no haya en todo el arte universal ejemplo más eminente ni más luminoso de un tiempo escondido, de una latente capacidad de suceder, como el friso de las Panateneas. Ni las figuras de la columna trajana, ni el friso de las *apsaras* de Angkor, ni las multitudes de los dramáticos tímpanos góticos, tienen, a la vez que tan profunda euritmia, tan lúcida y potente y majestuosa facultad de trascurrir. La mirada puede seguir este largo río de vida tal que si le fuese dada la, milagrosa aptitud de ver la sagrada procesión como en los días felices de Atenas. Palpita una impresión de partida inminente en el extremo que aún no ha salido del Cerámico y fluye un hondo fervor religioso del que llega ya a la cima augusta donde aguardan los dioses, benignos y serenos, codeándose con los ciudadanos de Atenas. A todo lo largo de la acompasada teoría corre el secreto hechizo del movimiento, preso sin duda, pero infuso en los cuerpos de las casi seiscientas figuras que parecen escapar de su cárcel de piedra para echarse a andar como en la realidad de sus días próceres. La vista que la sigue a lo largo de sus 150 metros, recorriéndola en secuencia ordenada, le da sin quererlo una ineludible condición temporal, pues que las figuras se presentan sucesivamente y salen del espacio a nuestro encuentro en un como remedo de salir del tiempo. Acaso nunca el tiempo, encadenado en inertes formas; dió a nuestros ojos más bella ni más inmediata ilusión de evadirse; acaso nunca el hombre expresó en el espacio, con más puro lenguaje, inmovilizándolo para siempre, un ritmo móvil, temporario y perecedero.

“Cuando observo en las iglesias franciscanas las largas sucesiones de frescos que cuentan la historia de Cristo o la de los santos, pienso que la concepción que en el siglo XIV se tenía de la pintura; era, ni más ni menos, la de un cine popular”. Estas palabras de Piero Bargellini merecen ser recordadas ahora que Enrico Gras nos trae a Montevideo la versión cinegráfica de *La vida de Cristo* del Giotto. Cine, ciertamente, “palabras pintadas”, como les llama el mismo Bargellini, para quienes no sabían leer; cine popular para multitudes, destinado a ilustrar y a edificar, contando los milagros de la hagiografía o los grandes hechos del Evangelio. Pero cine donde un engaño suceder se inmoviliza en la quietud de muros, tablas y telas.

Como en todas las narraciones de las plásticas fijas, también en éstas el

espacio ha de contener al tiempo, y la distancia ha de fingir un transecurso. Mas al ir de un episodio a otro, de una a otra escena, de uno a otro detalle, el ojo crea la temporalidad y determina la secuencia, casi como la determina en el libro el ojo del que lee. Sólo falta quien le trace el camino, quien le señale las etapas, quien sintetice ante él el movimiento.

Y ésta es la función que el cine cumple con acuidad y fuerza de convicción inimitables, que sólo él puede cumplir pues que sólo él dispone de un tiempo verdadero. El guión cinematográfico, y luego el *travelling* de la cámara, recorren con la más delicada exactitud las veredas por donde suele perderse la curiosidad vagabunda; los enfoques de primer plano arrancan a los detalles su máxima osadía expresiva; el *flash* reconstruye mágicamente el movimiento desmenuzado. Y un tiempo real marca un compás real a las figuras, según cadencias precisa y profundamente calculadas. Así las pinturas descubren el curso temporal que escondían y —si puedo decirlo— echan a andar ante nuestros ojos con un brío que sólo imaginábamos; así adquieren la coordenada que nunca poseyeron y esa inusitada dimensión que en ellas era sólo fantasmal apariencia.

Luciano Emmer y Enrico Gras, autores del *Relato sobre un fresco* y *El Paraíso Terrenal*, bellas películas que el mismo Enrico Gras nos ha mostrado y comentado, pretenden algo más que componer documentales de la pintura con mayor o menor habilidad connotativa, con mayores o menores propósitos de divulgación; pretenden hacer cine, usando los elementos dramáticos de los frescos de la capilla Scrovegni y del cuadro de Jerónimo Bosco como de argumentos y de autores, ordenándolos según un encuadre filmico, y manteniendo sin cesar el designio cinemático de exponer aquellos elementos según un tránsito cronológico y psicológico que promueva en ellos un nuevo patetismo. No hay finalidad puramente didáctica, ni mero prurito de análisis, en las exploraciones de Emmer y Gras hay finalidad y prurito cinematográficos, bien que el análisis y la divulgación y la didáctica obtengan también su beneficio en esta aventura.

En ningún momento tales películas intentan mejorar al Giotto o al Bosco, como acaso pensaron algunos desventurados; menos aún pretenden sustituir por una serie de fotogramas, mañosamente escandidos, la contemplación directa de obra alguna. Pero quieren denodadamente ser cine y lo son; quieren ofrecer a la cinegrafía y a la pintura una inédita encrucijada donde encontrarse, y la fraguan muy hábilmente; quieren, en suma, y sin

alarde metafísico, ensayar la reversibilidad de Tiempo y Espacio, y hallan en las artes plásticas el más fértil campo para tan apasionante ejercicio, y en la máquina de filmar el más sutil y dócil y poderoso instrumento.

Los antecedentes de estas películas apenas merecen recordarse: poseen una condición meramente documental y desempeñan un papel, si valioso a veces, mucho más restringido, y, sobre todo, menos intrínsecamente cinegráfico. Existe una cinta de Jean Lods sobre Maillol y otra de François Campeaux sobre Matisse; existen muchas otras, sobre muchos museos y galerías. Pero ninguna de ellas, ni las trivialmente descriptivas ni las enfadosamente doctas, pretenden brindar más que una cómoda información al espectador lejano, un modo tele-visual de conocer algunas inaccesibles obras de arte.

Yo pienso que el *Relato sobre un fresco* y *El Paraíso Terrenal* traen al cine un estilo de pesquisición de la pintura que antes no conocíamos, o conocíamos mal; una manera de indagación capaz de advertir no solamente ese tiempo recóndito, y que ahora se manifiesta mágicamente, sino tantas otras maravillas ignoradas por tantos ojos: el invisible y sólido esqueleto de la construcción, la razonada conexión de las masas, las medidas y proporciones matemáticas que rigen el cuadro y de cuya contemplación inteligente dimanan tan puras satisfacciones mentales. La lente cinematográfica es capaz, mejor que palabra o grafismo alguno, de perseguir, como rastreando una pista, las intenciones del pintor, así las ideológicas como las puramente plásticas; es capaz de analizar la íntima osatura de una obra como de sintetizar el proceso de sus vestiduras formales; es capaz de restablecer sus directrices, reconstruir sus procesos, resumir sus melodías y hacerlas resonar con inaudita potencia. Los recursos del cine pueden concentrar nuestra atención en un punto o aventarla por mil caminos múltiples y divergentes; pueden hacernos viajar vertiginosamente por todos los meandros del más complicado arabesco; pueden detenernos ante el inesperado pasmo de un ignorado y mínimo detalle.

La cámara manifestó cómo la mano de Herodes traza una básica línea de composición; cómo el espacio se hace silencio en torno de los pávidos apóstoles; cómo una compacta trabazón, concéntrica y radiante, sustenta la estructura del *Descendimiento*; cómo se distribuyen las figuras todas de estas estampas bíblicas: con sencillo concierto en Giotto; con derroche imaginífero, frondoso y misterioso, en Jerónimo Bosco. Pero la cámara manifiesta igualmente, con vívida osadía develadora, el mundo de las expresiones y las pasiones de los personajes, el mundo de las ideas y los sentimientos de los pin-

tores: el dolor de las mujeres de Jerusalén, el llanto de los ángeles, el helor de Judas, la crueldad de un sayón; y también el vasto sentido ultraterreno de la Pasión de Cristo, y también la aventura prodigiosa de Adán y Eva perdidos en el asombro de un paraíso superrealista.

No cabe decir en este corto artículo todo cuanto estos andares exploratorios de Emmer y Gras por los ámbitos de las artes plásticas, permiten prever y desear; todo cuanto el cine puede revelar de la pintura; todo cuanto puede descubrirle secretos e investigarle procedimientos; todo cuanto puede dar no sólo de cronológica existencia a su tiempo latente, sino de palpable inmediatez a sus escondidas texturas y a sus secretos psicológicos; todo cuanto puede acercar sus bellezas a los ojos y el entendimiento y el corazón de los hombres.

Yo pienso, además, que estas películas tienen una entera significación cinográfica: sus autores, ya lo dije, quieren hacer cine, y no defraudan esa voluntad ni la menoscaban supeditándola a los otros fines. Si ellas son penetrantes búsquedas picturales, son también hechuras de una lúcida cinografía, en la cual la pintura es sujeto, y objeto la película. Son rotundamente, satisfactoriamente, cine, un cine que, a inmejorable título y como esperando vaticinio, quisiera llamarle ahora *de vanguardia*.

---

Obstinadamente las plásticas fijas buscaron la tensión dinámica. Empecinadamente persistieron en el paciente ensayo de todas las finezas y todas las pericias del pensamiento y de la mano para correr sin descanso tras el flúido volátil, tras el minuto prófugo que huye siempre. Maquinaron los más arduos y los más osados y los más delicados ingenios: ardidés todos, añagazas para iludirnos, sin lograrlo nunca pues que nuestros ojos traicionaban a nuestra ilusión al quedar detenidos en la permanente materia de los signos. Persiguieron tenazmente el trago impalpable, pero jamás llegaron a asirlo; jamás cogieron a plena mano aquel fugaz instante, aquella dinámica que muere al detenerse, como una agua escurridiza hecha helado cristal.

Sólo pudieron capturarlo cuando inventaron las imágenes del cine, que tenían, como ningunas, un perpetuo devenir; sólo le vieron animarse en sus obras cuando aquellas imágenes se lanzaron a volar desde el seno de su frá-



gil materia fotográfica y se fueron, envueltas en la luz de los proyectores, a desplegar ante los hombres la anhelada maravilla del movimiento.

Ahora se entrecruzan, penetrándose, los mundos de la plástica fija y la móvil; las imágenes del cine ensayan sus ritmos pulsátiles sobre los ritmos estáticos de la pintura, y ésta devela la callada moción que escondía como una música secreta. A Enrico Gras y a Luciano Emmer debemos esta dichosa encrucijada. Y pues que ambos cinegrafistas se dicen, con orgullo legítimo, autores de películas documentales —aunque sus obras rebasen generosamente las habituales lindes del género— quépales la satisfacción de haber alcanzado cabalmente una meta harto más remontada y difícil de cuanto en general se piensa. Por eso les cabe también las palabras que, en 1946, les dedicó Pierre Kast, atribuyéndoles “La respetuosa voluntad de hacer vivir intensamente unas obras que están muertas para tantos hombres, y de enseñar a tantos que lo ignoran, las posibilidades que se ofrecen a sus miradas.”

*JOSE MARIA PODESTA*