

Música de imágenes nuevas

Durante los años veinte del siglo pasado, el cine de vanguardia busca nuevas formas de contar historias en imágenes, a la vez que se centra exclusivamente en la exploración del movimiento y de la luz. Al juntar películas de ambas tendencias podemos relacionarlas desde una perspectiva formal, intentando evidenciar el proceso de abstracción que transcurre por las analogías entre el arte musical y cinematográfico, organizando el programa de manera cíclica, al modo de la fuga a la que se refiere Émile Malespine a propósito de *Jeux arborescents* y de su «música de imágenes nuevas». Estaremos así atentos a la vez a la dimensión abstracta que puede asumir el cine narrativo y a la dimensión narrativa o alegórica que puede cobrar un juego de formas abstractas.

*Lumière et ombre**, Alfred Sandy, 1928, 4 min; *Balançoires**, Noël Renard, 1928, 30 min; *Essais cinématographiques**, A. Sandy, 1928, 2 min; *Fait-divers*, Claude Autant-Lara, 1923, 20 min; *Prétexte**, A. Sandy, 1928, 5 min; *Jeux d'ombres**, E. Malespine, 1928, 4 min; *Jeux arborescents**, Émile Malespine, 1928, 5 min. [Proyección en DCP. Copias cortesía de la Cinemateca Francesa y CNC.]



***Estas películas han sido restauradas por La Cinémathèque française.**

El presente programa recoge películas de la vanguardia francesa de los años veinte, realizadas por autores que no han pasado a la posteridad como lo hicieron Man Ray, Germaine Dulac o René Clair (o que lo hicieron por motivos muy ajenos al cine de vanguardia, como fue el caso de Claude Autant-Lara, ante todo conocido por su obra posterior y sonora, representativa para el joven Truffaut de todo aquello que aborrecía en el cine francés académico).¹ A pesar de su dimensión ante todo histórica, la sesión propone indagar un tema transversal: por una parte, la cuestión de la representación del sonido en el cine mudo, que se plasma tanto en evocaciones concretas, en imágenes que por su mero contenido no pueden sino traernos a la mente un sonido como en el inicio de *Balançoires*, en las que se representa la atmósfera ruidosa y trepidante de las ferias, o a través de un montaje de índole musical como en *Jeux arborescents*, inspirado (aunque inconscientemente, como lo explica el autor) en la forma de la fuga. La cuestión de la música visual lleva a una noción del cine como juego de formas desvinculado de la representación: lo que se ha conocido como *música visual*, término originalmente aplicado por Roger Frye a la pintura de Kandinsky, es también una de las formas del cine abstracto.²

Otro tema es el del transvase entre lo abstracto y lo narrativo: aquí se pone de manifiesto lo que puede haber de narrativo en una serie de imágenes abstractas, y lo que puede haber de abstracto en un relato cinematográfico, mezclando películas tanto narrativas como abstractas, o por lo menos desprovistas de una narración definida. Hay cierta abstracción en las películas de Claude Autant-Lara y de Noël Renard que no es debida solamente al intento de narrar la historia por procedimientos ante todo visuales: al nivel propiamente narrativo, en *Faits-divers* se expone el relato como algo totalmente indiferente; el título ya ubica los hechos en la esfera de la banalidad (se podría traducir por *Sucesos*) y en el carácter genérico de sus personajes anónimos (Monsieur A, Monsieur B, Mme. A), protagonistas de una historia de adulterio sin sorpresa que es como un marco neutro y un pretexto para la experimentación visual. En *Balançoires*, la abstracción también está vinculada a ciertos estereotipos, de manera menos deliberada quizás, por el carácter alegórico de la intriga, que se presenta como una parábola un tanto ingenua sobre la vida, la muerte y el amor. Por otra parte, a pesar de su carácter abstracto, o a raíz de él, se puede ver una forma de alegoría del aparato cinematográfico en las obras de Alfred Sandy, donde

abundan las formas que remiten a la banda fílmica tanto como a la pantalla. La narrativa es también subyacente en las obras de Émile Malespine, particularmente en *Jeux Arborescents*, que se puede ver como una especie de película familiar.

Jeux arborescents, fugue en mineur.

Adaptado de la Fuga en la menor de J.-S. Bach, y de la Sonata n.º 9 de Scarlatti.

Realizado por Émile Malespine.

Montaje de Anna Malespine.

Presentado por Le Donjon: Section Film, el 16 de mayo de 1931.

La crítica nunca le enseña al autor cómo componer su obra, pero algunas veces le enseña cómo explicarla. Esas intenciones ocultas que nos conceden son generalmente una bendición para aquellos con ansia de erudición.

A decir verdad, es el hecho el que crea la intención. Advierto pues, de antemano, a quienes pensarían que fue la Fuga en la menor de J.-S. Bach la que evocó las imágenes de la película, que eso sería prestarme una intención gratuita. J.-S. Bach no es en la película más que la ocasión musical al servicio de una emoción visual.

Sin embargo, para quienes busquen una explicación a toda costa, la Fuga de Bach permitirá un consenso.

De hecho, solo el juego de los árboles cuyos esqueletos se ríen cual tiovivo en lo alto mientras uno anda con la cabeza erguida fue el punto de partida de la película. Esos dibujos arborescentes, móviles, recortados sobre el cielo, me perseguían desesperadamente, de modo que erraba por las calles y los muelles como un astrónomo en busca de la luna.

Juegos arborescentes: los motivos se evocan y se amplifican. Despiertan deseos por contraste. El árbol dormido nos hace pensar en el despertar. El bosque de invierno es la promesa de una flor. Así se mezclaron formas expandidas, entre las cuales los esqueletos arborescentes. Y solo cuando la película estuvo acabada me di cuenta de que se podía, a lo sumo, comparar con una fuga. Esta composición

musical me pareció explicar, de maravilla, la forma imaginada visualmente.

Como en la fuga, en *Jeux arborescents* el mismo motivo se repite con una imitación obstinada. Las distintas partes parecen huir y perseguirse naturalmente. Aquí, el tema principal, el sujeto, es el juego de las arborescencias sobre el cielo.

Llevando más lejos la analogía, podríamos descubrir los divertimientos o episodios, sacados del sujeto, o del contra-sujeto, sirviendo de transición.

Un músico pedagogo podría, indagando bien, detallar todas sus partes. Hay incluso, como en la fuga de escuela, dos veces el sujeto y dos veces la respuesta, alternativamente en partes distintas.

Tal coincidencia sería realmente admirable si se hubiera llevado a cabo deliberadamente. Pero lo que me parece más admirable es que haya resultado del montaje una fuga sin saberlo. Porque si, instintivamente, sentía que la música de J.-S. Bach convenía a ese juego visual, hubiera sido incapaz de disertar sobre los elementos constitutivos y orgánicos de la fuga (termino técnico).

Una fuga sin saberlo: eso demuestra que la fuga es una forma natural del espíritu capaz de elevar escalas ascendientes y descendientes tanto con el ojo como con la oreja.

Pero que me expliquen los pródigos explicadores por qué, haciendo esta película que parece maridar imagen y música, se me impuso como una evidente analogía entre el cine y la poesía.

En el cine, como en la poesía, las imágenes se evocan unas a otras, apenas respaldadas en las palabras; la música de la palabra se convierte en ritmo de la imagen. Hartas veces esta analogía me pareció semejanza.

Pero aquí las imágenes se escriben con una pluma menos manejable y también más valiosa. Es la cámara oscura. Una palabra tachada es un metro de película cortado. Música de imágenes nuevas nacida por casualidad, a no ser que imaginemos que el cine aporta a la poesía posibilidades insospechables.

Émile Malespine, *L'Effort*, 12 de mayo de 1931.

¹ Véase el artículo de 1954 publicado en *Cahiers du cinéma*, n.º 31: «Une certaine tendance du cinéma français».

² William Moritz, por ejemplo, lo utiliza en su libro *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, p. 7.

Próxima proyección: ***Somewhere Between Here and Heaven. Bruce Baillie***

Martes 19 de abril, 20.00h.