

# Itinerarios

La educación de un soñador del cine



Noël Burch

# Itinerarios

La educación de un soñador del cine

Edición de José Julián Bakedano  
y Santos Zunzunegui

Traducción de Aitor Gabilondo  
y Santos Zunzunegui

 **CÁTEDRA**  
**Signo e Imagen**

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición, 2022

Ilustración de cubierta: Fotograma de la película de Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*, 1903.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Noël Burch, 2022

© De la edición: José Julián Bakedano y Santos Zunzunegui

© De la traducción: Aitor Gabilondo y Santos Zunzunegui

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 2039-2022

I.S.B.N.: 978-84-376-4416-5

*Printed in Spain*

## Nota a esta edición

El libro que el lector tiene entre sus manos conoció una primera edición no venal con motivo de la presencia personal y proyección de varios de los trabajos cinematográficos de Noël Burch en el Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje (en la actualidad conocido como ZINEBI) que se celebró en Bilbao en 1985. Gracias a las ayudas del Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína (ahora parte de la entidad financiera Kutxabank), dirigido por Leopoldo Zugaza y del Excmo. Ayuntamiento de la Villa, pudo materializarse una edición cuyos escasos ejemplares supervivientes son ahora pieza de caza mayor para los coleccionistas de libros cinematográficos.

Es verdad que la premura para concretar el proyecto y las complicaciones derivadas de tiempos convulsos hicieron que la publicación se resintiera de todos esos avatares y la edición fuera menos cuidada de lo que merecía. Durante largos años multitud de cinéfilos nos han hecho notar la necesidad de proceder a una nueva edición «restaurada».

Los editores y traductores de la versión primera, con la generosa autorización de Noël Burch, han procedido a una profunda revisión de las traducciones originales, añadido unas escasas y poco intrusivas notas (que solo buscan iluminar determinadas alusiones que pueden resultar oscuras para un lector español actual) y, sobre todo, han incluido una importante iconografía que esperamos contribuya a facilitar el seguimiento de los meandros del pensamiento de Burch en sus detalladas y precisas incursiones en cineastas, filmes y problemas teóricos de tal manera que pueda ayudar a *entender* mejor cómo y en qué circunstancias nos interpelan las obras cinematográficas.

Estamos convencidos de que con esta publicación se pone al alcance del lector en lengua castellana un conjunto de textos de gran importancia y vigencia en el campo de la reflexión sobre la imagen que, pese al tiempo transcurrido desde su primera aparición pública, era importante dar a conocer en la mejor de las condiciones posibles a los lectores de nuestros días.

JOSÉ JULIÁN BAKEDANO  
SANTOS ZUNZUNEGUI



## PREFACIO A ESTA EDICIÓN

# El despertar de un soñador del cine

¿Estamos obligados a permanecer fieles a nuestros errores, incluso aunque comprendamos que esta fidelidad causa daño a nuestro yo superior? No, no existe ninguna ley, ninguna obligación de este tipo; debemos convertirnos en traidores, cometer infidelidades, abandonar una y otra vez nuestros ideales.

F. NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano*, 1886

Me he dado cuenta bastante recientemente de que mis siete últimos libros, incluidas dos recopilaciones cuidadosamente organizadas de artículos anglófonos (además de mis tres colaboraciones con Geneviève Sellier), buscan, implícita o explícitamente, hacerme perdonar mis errores de juventud. Este trabajo comenzó, de hecho, con mi primer film importante, *Correction Please* (1979). Prosiguió con la reorientación acaecida en medio de la redacción de *El tragaluz del infinito* (1987), sin duda mi libro más útil (y el único que me reporta derechos de autor... en el mundo hispanoparlante). Continuó con la recopilación de artículos que el lector tiene ahora en sus manos, casi todos redactados en francés y aparecidos en su totalidad en inglés y en castellano pero nunca en francés por razones en las que merece la pena detenerse. Un pequeño editor más o menos especializado tuvo la veleidad de publicar este volumen, que se llamó *Itinerarios* en castellano (1985) e *In and Out of Synch* en inglés (1991), confiando su gestión a una universitaria, Nicole Brenez, de la que entonces yo ignoraba todo y que luego se ha convertido en punta de lanza del formalismo chic. Este libro recogía el conjunto de artículos independientes que había venido publicando desde el comienzo de los años 70 del pasado siglo, presentados en orden cronológico con el fin de mostrar mi evolución desde mi período furibundamente formalista (algunos artículos sobre realizadores soviéticos redactados para una historia del cine de corte enciclopédico), pasando por mi primer intento de hablar del contenido de un film (mis «Notas sobre *Mabuse, der Spieler*»), hasta algunas reflexiones sobre los inicios del sonoro

junto a un análisis bastante hábil de *Miss Mend*, de Boris Barnet. Esta mujer, que no quería saber nada de la dimensión autocrítica del libro, deseaba reagrupar por afinidades temáticas estos artículos de tal forma que esa evolución —que, era evidente, le resultaba odiosa— quedara oculta para el lector. Discutimos, nunca nos hemos vuelto a ver, y ella es la que conserva la versión francesa de este manuscrito. Que nunca le he reclamado. Poco importa si tenemos en cuenta la escasa audiencia de la que gozo en Francia si la comparamos con la atención que recibo en el mundo hispanoparlante.

Por supuesto este giro se hará patente en el libro del que me siento más orgulloso, *De la beauté des latrines* (2007). Se trata de un libro maldito, ni reconocido en Francia ni traducido a ningún otro idioma. Un crítico alemán con el que he coincidido a menudo y que apreciaba *Praxis del cine* (1969) y otros de mis primeros trabajos, cuando le pregunté si lo había leído me contestó con un «sí» malhumorado y me dio la espalda. Lo que me sorprende es que, a falta de poder contestar la justeza de mi análisis acerca de la hegemonía en Francia de un cierto «modernismo», ninguno de los que lo suscriben se atreva a justificar su posición y todos prefieran echar balones fuera.

Añadiré algunas palabras sobre uno de mis libros más recientes que sin duda habrá escapado a la atención de los que siguen mis trabajos en la medida en que no trata, al menos en apariencia, sobre cine. Su título, *Eugène Scribe ou le gynolâtre* (2018). En él se trata de criticar una componente esencial de la visión del cine que presidió la redacción de *Praxis del cine* y *Pour un observateur lointain* (1982). Una de las ideas conductoras de *Praxis* derivaba directamente de mi frecuentación de los círculos de la música atonal en los que prima la fascinación por la forma. Es decir, que se podía y se debía concebir el establecimiento de los parámetros que organizan la puesta en escena cinematográfica bajo los principios matemáticos del serialismo. Pero la otra idea directriz provenía de la ópera o, mejor dicho, de la percepción que yo tenía entonces de la ópera: el libreto no era sino un soporte neutro de la música y no había ninguna razón de peso para interesarse en él. Para mí, en ese momento, en el cine sucedía lo mismo. Eran las estructuras del *découpage* las que daban valor a un film, el guion era un mero pretexto. Fue Catherine Clément quien, además de conducirme hacia el Partido Comunista, fue la primera en combatir, en una discusión que mantuvimos, la validez de esta visión argumentando la misoginia de *Parsifal*. Entre paréntesis: un crítico que discutía entonces mi nueva visión de la ópera como teatro lírico puso sobre la mesa una afirmación de uno de los grandes nombres de la vanguardia, Pierre Boulez, según el cual, «el libreto de *Parsifal* no es más que un pretexto para cantar». ¡Cuando se conoce la importancia que Wagner concedía a sus libretos...! En todo caso, tras haber leído el libro de Catherine Clément *L'opéra ou la défaite des femmes*, que constituye, entre otras cosas, un argumentario en favor de la importancia de los libretos y donde destaca el carácter no misógino de ciertas óperas francesas, por



oposición al repertorio ítalo-alemán, fue cuando concebí el proyecto de este libro, que es tanto una crítica de lo que en inglés se conoce como «libretto-bashing» como una rehabilitación del gran libretista que era Scribe, el dramaturgo francés más popular de su época y sin duda el escritor más despreciado por la élite literaria desde hace siglo y medio.

No puedo concluir sin hacer referencia a la importancia para mi trabajo de «reconstrucción» de mi amiga y colaboradora Geneviève Sellier. En ella he encontrado un respaldo sin fisuras, de un lado para mi «feminismo» —tratándose de un hombre hay que añadir siempre comillas a esta expresión— y lo mismo para mi rechazo del formalismo y del modernismo elitista. Su crítica de la cinefilia de los *Cahiers du Cinéma* y de la Nouvelle Vague ha sido fundamental para mí, en la medida en que siempre me había sentido intimidado por esos jóvenes a los que había frecuentado en razón de su cultura cinematográfica y general. Es también junto a Geneviève como he comprendido el carácter «masculino» del formalismo y de las vanguardias, incluso cuando las mujeres caen a veces en este error, lamentablemente indispensable todavía para quienes quieren ascender los escalones de la universidad francesa. ¿Qué sucede en España en este terreno?

NOËL BURCH  
Diciembre de 2021



## Advertencia

Los artículos que aquí se encuentran reunidos han sido escritos entre 1970 y 1985, un período en el que el pensamiento del autor —en cuestiones cinematográficas, pero igualmente en otros muchos temas— ha experimentado profundas transformaciones. Conviene que demos aquí un esbozo de su naturaleza, con el fin de que el lector pueda interrelacionarlos con mayor facilidad.

El primer apartado se compone de una serie de contribuciones a una historia colectiva del cine de origen angloamericano y de concepción heteróclita. Al autor le es grato poder sacarlas por fin de ese contexto no demasiado agradable. Dichos artículos pertenecen además a una primera fase «formalista» en el desarrollo de su pensamiento, fase que dio origen a un primer libro titulado *Praxis del cine*. Esta fase estaba caracterizada por una concepción «musical» del cine narrativo «artístico» y se puede considerar fructífera en cuanto que ponía de relieve el *trabajo del significante*, que desde Eisenstein casi todos los teóricos habían dejado a un lado. Pero olvidarse totalmente, como se hacía del *sentido* y de su producción, equivalía a operar una reducción realmente inadmisibile. El autor ya tuvo ocasión, en particular con motivo de las reediciones americana y francesa de *Praxis del cine*, de hacer una crítica más amplia de esta fase de su trabajo.

La siguiente etapa de esta trayectoria, a la que se podría calificar de «marxista vulgar», es fundamentalmente aquella en la que se gestó el volumen *Pour un observateur lointain*, dedicado al cine japonés. El autor se complace en imaginar que esta fase de su obra, sobre todo en lo que tenía de normativa, en la línea de los trabajos llevados a cabo en torno a las revistas *Cinéthique* (París) y *Screen* (Londres) y que la habían influido fuertemente —«solo son progresistas los textos deconstructores»— casi no está representada aquí. Ciertamente es que el artículo dedicado al cine de propaganda traduce esa convicción —que el autor no se decide aún hoy en día a enterrar— de que, para quien quiera transmitir un mensaje crítico, sigue siendo necesaria una cierta ruptura con los hábitos del consumo audiovisual. El artículo que pretende resumir, corrigiéndolas algo, las tesis principales de *Pour un observateur lointain* sigue sugiriendo que determinados aspectos del cine japonés son, al menos *objetivamente*, más materialistas que las prácticas dominantes en

Occidente, aunque hoy día se ve claramente que el contacto con Occidente fue decisivo y que los grandes cineastas japoneses crearon sus obras maestras haciendo una *síntesis entre dos tradiciones*.

La siguiente fase, de la que se puede decir que llega hasta la época actual, es más compleja. Presenta varias caras que a menudo se superponen en parte. En buena medida está dominada por la intención que mueve al autor desde 1975: construir una especie de genealogía del *lenguaje cinematográfico* a partir de un estudio del llamado *cine primitivo*. Esto nos ha llevado a redactar a lo largo de siete años un estudio dedicado a este tema, titulado *La lucarne de l'infini*, aún inédito<sup>1</sup>. El artículo que trata de algunas películas de Edwin S. Porter forma parte de los trabajos preparatorios de esta obra, pero aún cae en el error de encuadrar el cine primitivo en un fantasmático progresismo preinstitucional, análogo a aquel que antes se le atribuía al cine japonés. El texto titulado «Primitivismo y vanguardias: un enfoque dialéctico» intenta en parte corregir ese error. Es el único entre los de este volumen que fue redactado en inglés y, en sustancia, es el de una conferencia dada en el Whitney Museum de Nueva York en noviembre de 1979 con ocasión de un coloquio dedicado a las (posibles) relaciones entre cine de vanguardia y cine primitivo. Ese texto resume, de un modo que probablemente sea demasiado esquemático, un flirteo que hoy nos parece tan superado como el propio movimiento, pese a que haya dado lugar a determinados conocimientos, en particular a través de la obra de Michael Snow.

Los artículos dedicados a *Mabuse* y a *Miss Mend* son intentos recientes, relacionados con películas y una época del cine que el autor privilegia entre todas, para dominar una crítica más sustantiva que la anterior pero teniendo en cuenta las aportaciones formalistas y marxistas.

Por fin, los artículos de la última sección están todos relacionados con las actividades del autor en cuanto que militante político y sindical entre 1976 y 1981. Puede parecer que algunos quedan muy alejados de las preocupaciones de los demás artículos recopilados. Sin embargo, no dejan de estar inspirados por una misma voluntad de *entender*, más allá de las apariencias y los tópicos.

Venecia, octubre de 1985

---

<sup>1</sup> Este libro apareció por vez primera en lengua española con el título *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid, Cátedra, 1987). Publicado posteriormente en francés con el título *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique* (París, Nathan, 1991; reedición en L'Harmattan, 2007). La edición inglesa, a cargo de Ben Brewster con el título *Life to Those Shadows* (Berkeley, University of California Press), data de 1991 [*N. de los E.*].

# AUTORES



## Marcel L'Herbier

Para escribir hoy en día de una manera que no sea despectiva ni arqueológica acerca de Marcel L'Herbier (1898-1979) es necesario asumir el disfraz del rehabilitador. Por lo menos esto ocurre en París, el único lugar en el que es probable que se vean todavía sus películas.

Sin embargo, en otros lugares, el enmascaramiento, las viñetas y otros dispositivos técnicos de *Rose France* (1918), los objetivos deformadores, los *flous* selectivos y las múltiples sobreimpresiones de *El Dorado* (1921), el montaje acelerado de *L'inhumaine* (1924) pudieran muy bien ser reconocidos por las generaciones *underground*, ya que estas, por lo menos, han desconsagrado la imagen cinematográfica tanto tiempo mantenida como sagrada bajo el reinado de hombres como Bazin y Rossellini, y no les importa nada el terrorismo peculiarmente parisino ejercido por los discípulos de André Breton, que están todavía ocupados ajustando viejas cuentas, llamando a Germaine Dulac para que dé cuenta de *La coquille et le clergyman* y a L'Herbier por su esteticismo «decadente».

El joven L'Herbier era justo antes de la Primera Guerra Mundial indudablemente un esteta decadente. Como hombre de letras, sus dioses eran Claudel, Wilde (pero también Villiers de L'Isle-Adam y Proust); como músico, su maestro era Debussy. Como era de esperar, despreciaba el cine —hasta el día que sufrió, como el resto de la *intelligentsia* parisina, el impacto de *The Cheat* de DeMille (1915)<sup>2</sup>. Paradójicamente, este primer destello ofrecido a París de lo que era una nueva dramaturgia cinematográfica —con un *découpage* o estructura de planos sutil, casi invisible, que al final tuvo éxito en fragmentar el espacio de la pantalla sin destrozarlo— iba a poner a L'Herbier, Gance y Epstein en una dirección que los conduciría a las antípodas del polo académico que era realmente su destino. De hecho, solamente Delluc aprendió una lección directa de esta película. Para el resto, incluido L'Herbier, fue el punto de partida para una investigación apasionada: la de esa famosa naturaleza específica del cine.

---

<sup>2</sup> Film titulado en España *La marca de fuego*, considerado por la crítica como una de las primeras y más importantes muestras de lo que luego se conocerá como «cine clásico de Hollywood» [*N. de los E.*].

Primera etapa: *Rose France* (1918), «un librito de versos publicado a expensas del autor». Pero aunque enraizado en una tradición literario-económica derivada del siglo XIX, nada podría estar más alejado de la estética de salón de *The Cheat* que ese curioso *collage* que entremezcla bonitas tarjetas postales del *camp* puro de 1914-1918 con intertítulos copiosamente cargados de versos entresacados de Charles d'Orléans y Peguy, con el conjunto empaquetado en una orgía de *caches*, sobreimpresiones y planos en negativo que hicieron que Delluc dijera que «L'Herbier es el mejor fotógrafo de Francia» («quizás para terminar conmigo», comenta L'Herbier). Esta película genuinamente experimental que casi arruinó a L'Herbier incorpora una idea que se expresa incluso de forma más ajustada que en los principales trabajos posteriores: la idea de la narrativa como plástica por vocación. En este caso, no hay dramaturgia, prácticamente tampoco historia, solamente una sucesión de acciones simbólicas que articulan una vocación «impresionista» por medio de títulos e insertos colocados arbitrariamente. Pero aunque esta técnica se deriva de convenciones *fin de siècle*, parece anunciar nuestra propia época, nuestra preocupación con la discontinuidad, con los materiales heterogéneos y las narrativas irracionales. Y, más allá del frenético patriotismo que expone tan fielmente, *Rose France* emerge hoy en día como la «música visual» soñada por L'Herbier, Gance y Dulac, que tres generaciones de críticos e historiadores, preocupados (con bastante justificación, lo admito) por otro enfoque de la literatura, fueron incapaces de oír.

Por lo tanto, una derrota para la poesía y un retorno obligado a *The Cheat*: en otras palabras, a la dramaturgia. Primero llegó el trabajo diseñado para asegurar su posición con Gaumont y para enseñarle técnicas más aceptables (*Le bercail*, 1919; *Le carnaval des vérités*, 1919) y seguidamente *L'homme du large* (1920), basado en la obra de Balzac *Un drame au bord de la mer*. Esta vez hizo su reaparición el artificio (*caches*, sobreimpresiones, iluminación y encuadres estilizados), con el resultado de que los paisajes naturales heredados del cinema sueco son transformados en magníficos decorados de estudio, hoy en día inconfundibles, convirtiendo en mentiroso el rótulo naturalista que se había aplicado a esta película durante tanto tiempo. También es de importancia crucial la idea esbozada en el film de que, merced a la mediación del *découpage*, la estructura de la planificación y los métodos dramáticos pueden ser *también* estructura (música, de acuerdo con la ideología de la época). Por ejemplo, una escena de confrontación comienza con planos relativamente breves y termina con un fundido lento entre el último plano y su contracampo, seguido por una apertura en iris, que inevitablemente desempeña un doble papel en el *découpage*, apelando al espectador de modo doble: como medio narrativo y como estructura pura (ritmo), porque esta caída «amortiguada» doblemente, en oposición a la progresión previa a lo largo de una serie de picos, sostiene la narrativa, pero, al mismo tiempo, afirma su abstracción. Por ejemplo, la secuencia en la que el padre y el hijo se enfrentan entre sí con los títu-





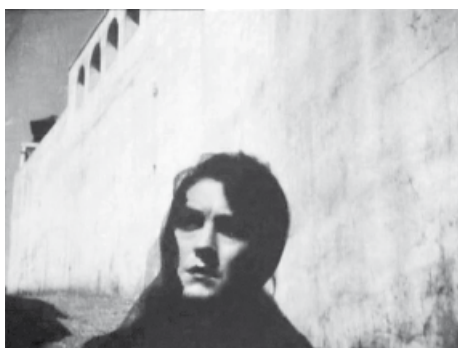
1



2



3



4

los superpuestos a las imágenes (Henri Langlois comparó estos planos con ideogramas) mezcla estrechamente las funciones visual y narrativa.

Es fácil considerar la interpretación histriónica de Jaque Catelain, Roger Karl, Marcelle Prado y el joven Charles Boyer como grotesca, y es cierto que, con muy pocas excepciones, los actores franceses del momento no se adaptaron excesivamente bien a la pantalla —puede ser esta la razón por la que Renoir recurrió a Alemania para su *Nana*, al igual que L'Herbier lo hizo para su baronesa Sandorff (Brigitte Helm) en *L'argent*.

Realmente, Eve Francis y Philipe Heriat —interpretando los que son, en efecto, los papeles principales de *El Dorado* (1921)— se cuentan entre el puñado de actores franceses del período a los que todavía se puede ver hoy en día. Pero con independencia de estas cuestiones de gusto y moda, el plano secuencia en el que Eve Francis, atormentada por la pena, desciende vacilante un tramo de escaleras después de ser echada de la villa perteneciente al padre de su seductor —como ese otro en el que camina interminablemente a lo largo de una enorme pared blanca desde un plano general hasta un primer plano— prefigura las «infernales *longueurs*» de Godard o Garrel [1-4].

Primer hito (provisional) a lo largo de la ruta de L'Herbier, *El Dorado* contiene, por una parte, algunos *trouvailles* espectaculares que han mantenido felices a los historiadores y pueden seguir excitando la imaginación hoy en día, ya que ja-

5



6



7



8



más han sido seguidos y, por otra parte, lo que es más importante, se trata de escenas estructuradas con una libertad espaciotemporal muy anterior al período que simbolizó el nacimiento del moderno *découpage* en *L'argent* (1928). Entre los *trouvailles* aislados puede citarse el plano en el que Eve Francis, en un ensueño en un banco antes de ir al escenario de un cabaret, es vista borrosamente mientras las otras bailarinas sentadas a ambos lados de ella permanecen perfectamente enfocadas; la llegada de Eve Francis a los jardines de la Alhambra contra un fondo transformado dos veces por medio de encadenados enigmáticos que no parecen afectar a su movimiento en ningún modo [5-8]; la pantalla seccionada «cubista» en la que la mitad superior de la imagen contiene un plano de agua filmado verticalmente desde arriba, mientras que en la mitad inferior Jaque Catelain cruza la pantalla en plano general, presumiblemente pasando por este mismo estanque de agua.

Entre los *découpages* sostenidos deben mencionarse las dos secuencias en el cabaret con las que comienza y termina la película: en la primera se manejan los cambios de plano, con libertad sin precedentes, y la segunda se distingue por un uso muy inteligente del montaje paralelo, con las sombras que tanto desde el escenario como desde el auditorio se proyectan sobre el telón de fondo detrás del cual se quita la vida Eve Francis. Sin embargo, es particularmente notable la escena en la Alhambra en la que Eve Francis vigila secretamente los movimientos

de su seductor, entre las columnas, con su nueva amante. Aquí la diversificación de ángulos y distancias, los contrastes entre los primeros planos y los fondos, el uso de hecho de entradas y salidas del cuadro son una afirmación asegurada ya notablemente de una actitud que conduciría progresivamente a un rechazo —desde dentro del cine dramático mismo— de la *mise en scène* en favor de la *mise en forme*.

Estas pocas referencias a la trama bastan para indicar que *El Dorado* es, en el sentido figurativo, un melodrama. Pero es también un melodrama en el sentido literal. La película, por primera vez en la historia del cinema —y tales «primeras» veces incontestables son raras—, fue acompañada por un tema musical compuesto con referencia a las imágenes y destinado a ser ejecutado en sincronía constante con ellas.

Después llegan las dos películas más celebradas de L'Herbier: *L'inhumain* (1924), considerada como la cima de lo absurdo por sus detractores, y *Feu Mathias Pascal* (en el Reino Unido, *The Late Mathias Pascal*, y en Estados Unidos, *The Living Dead Man*, 1925), que los mismos detractores y los historiadores convencionales están de acuerdo en encontrar, considerando todas las cosas, como la mejor película de su autor. Hoy en día, si *L'inhumaine* no parece merecer tal severidad excesiva, el espaldarazo ligeramente condescendiente («de segunda categoría») dado a *Feu Mathias Pascal* falsifica totalmente la perspectiva histórica.

Es curioso que ambas películas tengan una característica que las distingue del resto, aunque este rasgo ha sido atribuido demasiado ligeramente a la obra de L'Herbier en su conjunto: la mezcla de estilos. Merece la pena observar, en primer lugar, que la opinión generalmente alta de la que disfruta *Feu Mathias Pascal* está vinculada con una justificación «psicológica y dramática» de este elemento anómalo, mientras que el oprobio que encontró invariablemente *L'inhumaine* —excepto entre los devotos más extremos de lo *camp*— se debe principalmente al hecho de que la mezcla en este caso es *pure artifice*.

*L'inhumaine* fue, de hecho, una película de encargo, financiada parcialmente por su estrella, Georgette Leblanc (que estuvo a punto de ser la Mélisande original de Debussy en 1902)<sup>3</sup>, destinada a servir de escaparate que ofreciera a los americanos ejemplos del arte francés contemporáneo: pintura, música, diseño, arquitectura, moda, danza y, presumiblemente, cinema. Cada decorado fue creado por un diseñador diferente (Cavalcanti, Autant-Lara, Léger, Mallet-Stevens) y resulta evidente que L'Herbier intentó deliberadamente moldear el tono y el desarrollo de cada secuencia en función del decorado. Incluso las secuencias rodadas en in-

---

<sup>3</sup> Alusión a la única ópera compuesta por Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, sobre una obra de Maurice Maeterlinck, estrenada en abril de 1902 [*N. de los E.*].

teriores reales (los Ballets Suecos en el teatro de los Campos Elíseos) o en exteriores (las alucinantes carreras de coches) parecen estar gobernadas por este principio, que, además, no es en absoluto aberrante por sí mismo: ahora que el carácter esencialmente híbrido del cine ha comenzado a ser reconocido, se puede afirmar que una película que lo suscribiera totalmente no iría contra la naturaleza específica del cine. En un análisis global, *L'inhumaine* se limita a presentar una serie de *morceaux de bravoure*, algunos de los cuales son bastante notables pero que solo pueden ser considerados aisladamente. En mi opinión, la falta de unidad subyacente se debe menos al marco proporcionado por el guion —reconocidamente débil según los estándares literarios pero que, no obstante, se adapta bastante bien al principio de la discontinuidad que condiciona la película (L'Herbier dice de este guion que fue una «base figurada» sobre la que construir «armonías plásticas») — que a la inconsistencia de los actores, que son, después de todo, los únicos elementos de continuidad en la película: Georgette Leblanc puede haber sido demasiado vieja para su papel de vampiresa, y su forma de actuar es todavía más desastrosa; y Jaque Catelain, que tenía cierto encanto ingenuo en *Rose France* y *L'homme du large*, encaja horriblemente en el papel de joven escolar apasionado y dicharachero. Solamente el notable Phillipe Hériat se las arregla para poner convicción en su papel de comedia musical como Rajah y en algunas de las secuencias en las que aparece, con independencia de la divergencia de los estilos, proporciona una unidad que falta totalmente en el resto. Es posible que la partitura de Darius Milhaud pueda haber sido un factor para lograr la unidad total; desafortunadamente, eso es algo que no puede ser verificado actualmente.

Sin embargo, pueden citarse varias secuencias para mostrar cómo L'Herbier estaba continuando los experimentos que había estado realizando con persistencia ejemplar desde el comienzo de su singular carrera. El artista haciendo juegos malabares con un cubo pintado de blanco y negro mientras baila es *observado* desde cada ángulo y distancia y el montaje de este pasaje de la primera secuencia anticipa experimentos análogos de Eisenstein posteriores en varios años. Georgette Leblanc, aventurándose en la estrambótica casa del joven colegial para presentar los últimos respetos a lo que ella cree que es su cadáver, es «seguida» a través de un escenario vasto y desnudo por una cámara dedicada a aprovechar al máximo las posibilidades de crear un nuevo espacio reestructurando los ángulos y aislando los campos de visión entre sí. También en este caso el *découpage* es a la vez dramaturgia —la tensión alucinante de esta escena funciona perfectamente hoy en día— y una progresión estructural en sí misma. Cuando el Maharajah, habiendo sustituido al chófer de Georgette Leblanc, corre raudo a lo largo de la cornisa con la «inhumana» agonizando en el asiento trasero del coche, víctima de una serpiente venenosa ocultada en un ramo de flores por el propio Maharajah, esta secuencia extremadamente folletinesca es tratada según el principio de un mon-

taje cíclico de variaciones con los mismos planos repetidos en un orden diferente cada vez.

Sin embargo, en otras escenas, como en el famoso montaje acelerado de la larga secuencia de la resurrección que supone el clímax de la película —en un laboratorio diseñado por Léger y ocupado por las bailarinas de los Ballets Suecos—, parece como si todo lo que hubiera hecho L'Herbier fuera apoderarse de las *idées fixes* de los cineastas franceses del momento: expresar movimiento, crear «ritmos visuales» a través de una organización esencialmente musical de planos extraordinariamente breves que presentan objetos *inanimados* —un procedimiento basado, al parecer, en la intuición de que un plano fijo se convierte en simple duración y es, por lo tanto, comparable al *valor de una nota* en la música. Esta intuición (falsa) ha inspirado ya las secuencias que hoy en día parecen más discutibles en esa obra maestra que es *La roue*<sup>4</sup>. Hasta los Rusos, no adquiriría significado el «montaje rápido», merced a la articulación orgánica de los movimientos orgánicos. La rapidez mecánica (incluso en el movimiento) de los planos tratados de esta manera en *La roue* y *L'inhumaine* da como resultado, a pesar de las aceleraciones frenéticas, un efecto estático altisonante, casi insoportable de presenciar hoy en día. Existe en este caso confirmación de una verdad revelada como fundamental: aunque existe una realidad efectiva detrás de la analogía cinema-música, cualquier intento mecánico de conformar un arte combinado en un arte homogéneo es un error.

Sin embargo, en la misma secuencia de *L'inhumaine* hay un experimento mucho más significativo actualmente (porque, de hecho, llama la atención hacia su naturaleza compuesta): la inserción (en un contexto coloreado: como la mayoría de las películas de la época, era coloreada en su totalidad) de tomas muy breves de blanco y rojo puro que dieron lugar a que un crítico contemporáneo exclamara «el grito de Tristán se hace realidad: ¡he oído la luz!» (la palabra «psicodelia» no había sido inventada aún).

En contraste con *L'inhumaine*, el tema de *Feu Mathias Pascal* tiene un pedigrí indudable: nada menos que una novela de Pirandello. L'Herbier ofreció el papel de Mathias al excelente actor ruso emigrado Ivan Mozzhukhin (o Mosjoukine, como se le llamaba en Francia) y el proyecto se convirtió en una coproducción con la famosa compañía Albatros de Alexandre Kamenka. Debe admitirse que el factor dominante en este caso no es el rigor de L'Herbier, sino el «estilo de Albatros», muy libre (por ejemplo, *Le brasier ardent* de Mozhukhin; *Le lion des mogols* de Epstein; *Kean* de Volkoff): ángulos de cámara y trucos «ingeniosos», secuencias de sueños filmadas contra fondo negro, etc. La película está hecha con gran virtuosismo, pasando fácilmente del *Kammerspiel* rural a la fantasía cómica en forma

---

<sup>4</sup> Film (1921-1924) melodramático de Abel Gance de considerable influencia en el nacimiento y el desarrollo de la vanguardia francesa [*N. de los E.*].

de una incursión en la comedia de costumbres expresionista. Al mismo tiempo, todo contribuye aquí a la creación de la unidad en la diversidad que faltaba en *L'inhumaine*: actuaciones notables, una bella fotografía, escenarios de calidad, un argumento «fuerte». Sin embargo, la película es un paso atrás, tanto en la historia del cinema como en el trabajo de L'Herbier. Nos remonta a la noción de *puesta en escena* entendida como únicamente *al servicio de una historia*: es *The Cheat* revisada y corregida de acuerdo con la estética parisino-rusa. La función doble del *découpage* que L'Herbier había esbozado ya en tres de sus películas parece faltar por completo aquí: cada plano inventa simplemente un nuevo truco dirigido a mostrar el carácter de Mathias-Mozzhukhin y cada secuencia un nuevo estilo que «reflejará» la siguiente parte de la historia. Pero como la forma cinematográfica se pensó precisamente en estos términos y no en otros, apenas sorprende que durante años y en lo que concierne a la historia oficial, *Feu Mathias Pascal* pase como la obra maestra de L'Herbier.

Su obra maestra real iba a llegar muy pronto. En 1925, para compensar las pérdidas sufridas por sus propias producciones, L'Herbier hizo dos películas comerciales, *Le vertige* y *Le diable au coeur*. Cuando Jean Dréville, entonces un joven admirador, le tachó de comercialismo, L'Herbier replicó que tal vez había terminado el período de experimentación; en su opinión, la primera vanguardia (como se llamó subsiguientemente para distinguirla de la segunda, la de Man Ray, Chomette, etc.) había terminado su vida: era el momento de pasar a cuestiones serias. Dréville sentía que esta era una abdicación final y el proyecto que L'Herbier tenía entonces entre manos pudiera haber confirmado sus temores: una coproducción franco-alemana con un presupuesto mayor del que jamás había conocido el cinema francés.

*L'argent* (1928) marca indudablemente el final del período de experimentación, ya que es en sí la culminación de todos estos experimentos, no solo de L'Herbier, sino de la primera vanguardia, incluso en cierto modo del cinema occidental entero, con excepción de los Rusos. Por lo tanto, intentaré un análisis más detallado de esta obra maestra.

Mi primera afirmación de que *L'argent* dio nacimiento al «moderno *découpage*» está basada en la convicción de que en esta obra, por primera vez, el *estilo* (encuadres, situación y movimiento de la cámara, posición de los actores, entradas y salidas de campo, cambios de plano) asume sistemáticamente un papel doble, dramático y plástico, y que la interpretación de estas dos funciones crea una auténtica dialéctica cinematográfica, distinguible igualmente de la dialéctica novelística y musical, aunque participando de ambas.

El éxito de la empresa de L'Herbier se hallaba condicionado inicialmente por opciones seminales en todos los niveles: por una parte, una novela de Zola en una adaptación moderna rigurosamente estructurada, muy diferente del *digest* usual (la película tiene una duración de unas tres horas), y que cuenta con un reparto internacional que contrasta muchísimo con los actores de la mayoría de las pelí-

culas francesas, no solo por su presencia física, sino por su sobria convicción (entre las *víctimas*, Mary Glory, Henry Victor) o su controlado virtuosismo (entre los *verdugos*, Brigitte Helm, Pierre Alcover, Alfred Abel); y, por otra parte, platós de tamaño fantástico pero extremadamente desnudos, con una fotografía luminosa acentuando este proceso de purificación y una movilidad de la cámara absolutamente sin precedentes.

L'Herbier afirma que hizo *L'argent* porque odiaba el dinero, y es cierto que la película, como la novela, es una acusación aguda del cinismo de los grandes negocios. Sin embargo, al mismo tiempo, fue el enorme presupuesto el que no solo determinó el alcance dramático de la película sino que hizo posibles sus ambiciones formales (costosos decorados y movimientos de cámara que necesitaron el desarrollo de nuevas técnicas).

¿Cómo funciona la dialéctica que enlaza estos dos ejes de gestación? Uno de los grandes logros de L'Herbier en esta película es que no solo fue el primero en resolver el problema de la relación entre los movimientos de la cámara y los cambios de plano, sino que lo hizo con más efectividad que nadie hasta la generación Welles-Kurosawa.

En *L'argent*, como en todo el cinema descendiente de *The Cheat*, el orden de los planos es en cada momento un vehículo narrativo. Sin embargo, los movimientos de cámara *informan* estos cambios de plano en otro nivel, estableciéndolos como elementos rítmicos y plásticos. Hay, por ejemplo, numerosas escenas de transición filmadas en un enorme pasillo del banco donde los caracteres se miran sinuosamente entre sí al pasar bajo las columnas de mármol blanco; pero aunque la mirada exige un cambio de plano de acuerdo con los principios dramáticos tradicionales, los planos de seguimiento que persiguen o circundan a los caracteres significan que estos cambios de plano se consideran como obedeciendo a una doble necesidad: indican a la vez un movimiento narrativo revelador de lo que se ve, introduciendo nuevos caracteres y nuevos lugares, y un movimiento *formal*, ya que, aunque los movimientos de la cámara propiamente dichos no son nunca completamente independientes de las evoluciones de los personajes (y, por lo tanto, participan de la dramaturgia precisamente en la medida en que le son subordinados), establecen la evidencia de un marco en *evolución constante y espectacular*; debido a la capacidad de expansión de los movimientos y de los platós que los hacen posibles. Retirándose para hacer descubrimientos, acercándose para evitarlos, deslizándose a uno y otro lado en permutación y recomposición, estos movimientos están completamente exentos de la función mental que les ha sido asignada generalmente desde la introducción de la grúa y la *dolly*, ya que el *efecto* que producen es inconfundiblemente *plástico*. Esto es cierto no solo para las imágenes en movimiento tomadas individualmente, sino también para la totalidad de los movimientos que puede comprender una secuencia. Al mismo tiempo, la articulación de estos movimientos, su «continuidad interrumpida» mediante cortes

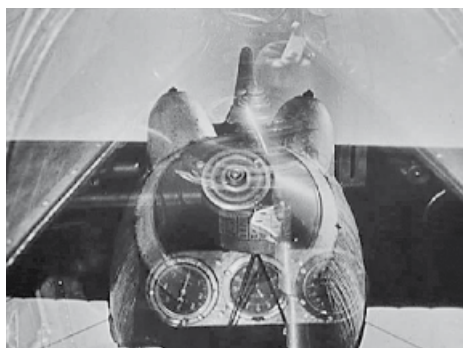
que tienen un propósito dramático *pero que los estructuran* —como la subordinación flexible de los movimientos de la cámara a los movimientos de los personajes ya mencionados—, dan como resultado una simbiosis crucial: las funciones dramática y plástica son a la vez distintas e indisolubles.

Otra manifestación de la misma bivalencia: el movimiento de los personajes dentro de un ángulo fijo. En la larga secuencia en el restaurante de la Bolsa de Valores donde Saccard se mueve de mesa en mesa para ser presentado a todos los personajes que van a representar el poder del dinero, los cambios de plano y los encuadres, bien sean estáticos o en movimiento, están tan vinculados con el desarrollo de la trama que su funcionamiento puede parecer a primera vista totalmente univalente. Esto no es así; sucede simplemente que el instrumento que los anima ya no es el mismo. En este caso, este papel es asumido por las entradas y salidas de la imagen de la multitud de extras. En lugar de ser estudiadamente «realista» y, por lo tanto, invisible según lo estipulado en las películas basadas en el diálogo y las actitudes de los protagonistas, estos elementos son estilizados merced a la aceleración o la proliferación, y sobre todo por una relación espaciotemporal calculada con más o menos precisión en el *découpage* propiamente dicho (cambios de plano y movimientos de cámara), de manera que por encima de su función dramática continuada, esto último contribuye a lo que pudiéramos llamar un «ritmo superior».

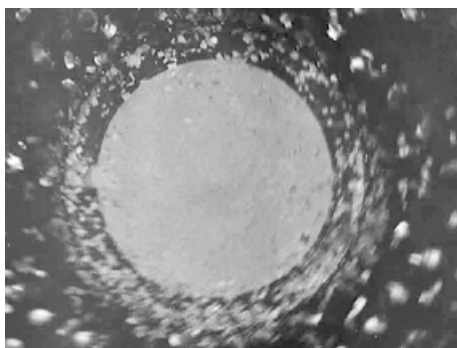
En ocasiones, los elementos de la dicotomía aparecen horizontalmente en lugar de verticalmente. En el clímax de la película, la confrontación entre la señora Hamelin y Saccard introduce una serie de tomas en primer plano, entrelazadas con intertítulos que excluyen temporalmente cualquier idea de un doble discurso. Pero esta serie es cortada seguidamente por un breve *travelling* adelante, de manera que la imagen queda casi bloqueada totalmente por la masa elefantiásica del actor Alcover: un efecto visual muy chocante pero que es absolutamente gratuito según cualquier principio dramático, en especial los establecidos por lo que ha pasado antes. La escena se cierra finalmente con un plano menos próximo de Mary Glory en el que ella es ocultada casi totalmente por un busto de yeso en primer término, mientras que Alcover, muy evidentemente, intenta intimidarla, una situación dialéctica creada por el *découpage*, que en un sentido resume las dos anteriores.

En cuarto lugar y finalmente, examinemos un proceso dialéctico que ha sido descrito —erróneamente, en mi opinión— como metafórico. Cuando el aviador Jacques Hamelin despegue en el intento de cruzar el Atlántico para demostrar el valor de un nuevo combustible sobre el que está especulando la Bolsa de Valores, L'Herbier combina las dos acciones en un montaje paralelo y las *asimila* al nivel del *découpage*, bien sea mediante «rimas» visuales (la hélice girando antes del despegue seguida por la rotación del diminuto recinto central en la Bolsa de Valores bajo una cámara que desciende verticalmente amarrada a una cuerda), o, más en particular, a través de un dispositivo que surge del principio de la «cámara subjetiva»

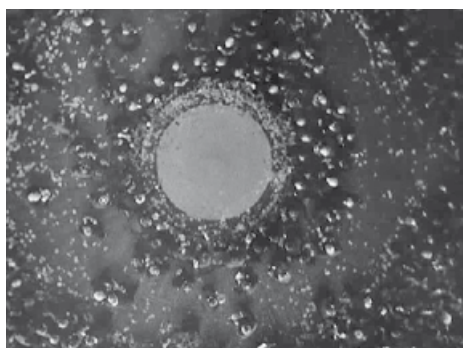




9



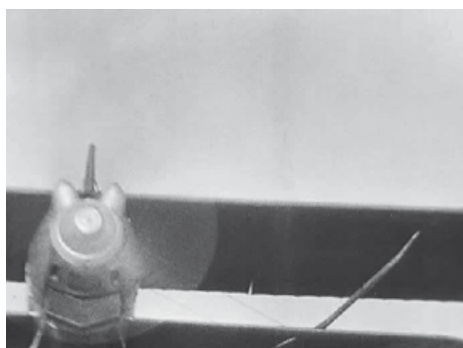
10



11



12



13



14

(planos en los que la cámara se desliza sobre la Bolsa de Valores, cortados por planos del aeroplano volando sobre el aeródromo tras su despegue) [9-14].

Esta secuencia ha sido comparada con una de *Napoleón* (1925-1927), de Abel Gance, en la que planos del héroe navegando por aguas tormentosas son entrelazados con, y seguidamente superpuestos a, planos de la Convención, igualmente tormentosa. La doble estructuración de esta secuencia —tanto metafórica como plástica— es ciertamente soberbia, pero no implica la dimensión dramática (en el sentido material aquí expresado); en este punto de la película, solamente el destino vincula a Napoleón con la Convención. Lo que aquí se da es semejante al «montaje de atracciones», según lo demostrado en *Potemkin* (los leones de piedra)

u *Octubre* (el pavo real de bronce de Kerensky), donde la unidad orgánica del discurso es sacrificada finalmente al mensaje metafórico (sea cual fuere el interés considerable en otros aspectos de estos dispositivos tanto en Gance como en los cineastas soviéticos). Además, cuando la cámara de Gance oscila como un péndulo sobre las cabezas de los delegados en la Convención, no se establece orientación espacial entre las dos acciones. Por otra parte, en *L'argent*, el montaje paralelo sitúa al aeroplano «encima» de la Bolsa de Valores de una manera continua que puede ser imaginaria pero no deja de ser material. Además, consistente con el principio en el que se basa la película entera, la textura aquí también es materialidad dramática sin que intervenga la metáfora verbal (este mismo aeroplano es el que preocupa en la Bolsa de Valores). Esta secuencia aclara también la película como conjunto, en particular cuando se considera en relación con las otras tres secuencias descritas, ya que nos vemos enfrentados aquí, de una manera radicalizada, con la oposición entre una idea de continuidad que puentea los cambios de plano y una idea de discontinuidad introducida a otro nivel por estos cambios de plano. Esta dialéctica, que es la propia esencia de todo el cinema, se manifiesta a lo largo de *L'argent*, especialmente por medio de los parámetros anteriormente citados. Pero es en esta secuencia donde su presencia se hace notar más claramente, aunque el aeroplano y la Bolsa de Valores están cada vez más *presentes* en la relación mutua. A medida que la secuencia avanza (continuidad imaginaria), no puede existir duda alguna sobre la discontinuidad entre estos planos en términos de espacio narrativo. La estructura de esta secuencia fue reforzada aún más por uno de los primeros intentos de proporcionar efectos sonoros en una película. Cuando se exhibió por primera vez, *L'argent* se acompañó con discos de gramófono que alternaban el ruido de un aeroplano en vuelo con el ruido de la Bolsa de Valores.

Durante más de cuarenta años, prestigiosos historiadores del cine, actuando como papagayos de la opinión contemporánea, han descrito *L'argent* como un elefante blanco tremendamente aburrido. Solo recientemente la evolución del lenguaje cinematográfico nos ha permitido *ver* una película que debe haber permanecido totalmente *invisible* en su época. Tales *purgatorios* no son raros en el arte. Para ser comprendido, Bach tuvo que esperar a Mendelssohn y Liszt.

De todos los prejuicios acerca del trabajo de L'Herbier, el menos erróneo es probablemente la idea de que su carrera terminó realmente con la llegada del sonoro, incluso aunque hizo el doble de películas sonoras que mudas. Sin embargo, debe indicarse por lo menos un esfuerzo notable del primer período del sonoro: *Le parfum de la dame en noir* (1931), una película totalmente olvidada hoy. Distinguida por sus efectos desorientadores (imágenes de espejos, platós espacialmente elusivos, *découpage* fragmentado) y por alguna utilización de la banda sonora maravillosamente inventiva (los ruidos misteriosos que silencian la batahola alucinante de la siniestra cena), esta adaptación muy personal de la novela de Gaston Leroux pareció pronosticar una carrera en el cine sonoro tan brillante

como lo había sido en el cine mudo. Sin embargo, después de dos años de inactividad voluntaria, durante los cuales rechazó numerosas ofertas, L'Herbier estuvo de acuerdo finalmente en filmar una comedia de éxito, *L'Épervier* (en el Reino Unido, *Bird of Prey*, 1933), seguida por dos más del mismo estilo, *Le scandale* (1934) y *L'aventurier* (1934).

¿Qué había ocurrido? El propio L'Herbier lo ha explicado con notable lucidez:

En ocasiones, es difícil para uno mismo saber lo que hizo o lo que no hizo. Sin embargo, lo que es cierto es que cuando llegó el sonoro las condiciones del trabajo se convirtieron en muy difíciles para un cineasta como yo. Por razones económicas, no se puede considerar el hacer películas sonoras como las que hacíamos en los días del cine mudo, en ocasiones a nuestras expensas. Era necesario el ejercicio de mucha autocensura y, en lo que a mí me concierne, incluso aceptar formas de cine que eran las únicas que había evitado siempre. Debido a los diálogos del cine sonoro, nos vimos obligados bruscamente a filmar comedias...

Raoul Walsh afirmó que su maestro David W. Griffith simplemente no supo cómo adaptarse al nuevo lenguaje. Puede ser. Pero es curioso observar el número de grandes cineastas que, como L'Herbier, hicieron una o dos películas muy buenas y muy importantes después de la llegada del sonoro solamente para decaer posteriormente en un aflictivo conformismo. Fue entre 1928 y 1931 cuando Epstein, Lang y Sternberg hicieron sus obras maestras alcanzando cimas que jamás serían logradas de nuevo. Después de terminar nueve películas entre 1920 y 1929, y tras *Vampyr*, su obra maestra en los primeros años del sonoro, Dreyer hubo de conformarse con una película cada diez años durante el resto de su vida. Pero que no haya malentendidos: la carrera de L'Herbier no necesita excusas. *L'argent* ganó para él un lugar entre los maestros.