

## **“Ese ojo sin moral”: Las repercusiones estéticas del cine como “ojo mecánico” desde el ultraísmo al surrealismo.**

**“That eye without morality”: The aesthetic implications of cinema as “mechanical eye” from Ultraísmo to Surrealism.**

---

María del Carmen MOLINA BAREA

*Universidad de Córdoba*

Recibido: 6-XII-2013 / Aceptado: 23-V-2014

*RESUMEN:* El objetivo del presente trabajo responde a la voluntad de análisis de la relación gestada entre el cinematógrafo y el movimiento surrealista en España, acusando las poderosas conexiones establecidas entre ambos en base a determinados registros teórico-estéticos, los cuales abarcan, específicamente, los vinculados a la noción de cine como “ojo mecánico”, heredada del futurismo italo-ruso. En este panorama será necesario estudiar el ambiente creativo del ultraísmo, los valores “antiputrefactos” de la “Santa Objetividad” daliniana, y el fenómeno del fetichismo voyeurista en la producción fílmica de Buñuel, sin obviar las ricas implicaciones hipertextuales que incurrir en dicho entramado.

*Palabras clave:* Cine, Ojo, Máquina, Ultraísmo, Futurismo, Surrealismo, Buñuel, Dalí, Vertov, Buster Keaton.

*ABSTRACT:* The purpose of the present paper consists of analyzing the relation established between cinema and Spanish Surrealism, pointing out their powerful connections according to specific theoretical parameters and aesthetic values, which entail notions linked to the idea of “cinema as mechanical eye” –derived from Italian and Russian Futurism. In such a context, it is necessary to study the creative atmosphere of *Ultraísmo*, the conceptual corpus of “*Santa Objetividad*” developed by Salvador Dalí, and the fetishist voyeurism in Buñuel’s films, without leaving aside the rich range of hipertextual implications generated in this scene.

*Key words:* Cinema, Eye, Machine, Ultraísmo, Futurism, Surrealism, Buñuel, Dalí, Vertov, Buster Keaton.

EL CINE EN EL ULTRAÍSMO, O EL  
OJO COMO MÁQUINA (EL ECO DE  
MARINETTI Y VERTOV)

Aun teniendo presente el siempre  
característico retardo nacional en la aplica-

ción de las nuevas tendencias estéticas, conquistas artísticas, y avances técnicos procedentes del extranjero, no cabe imaginar, sin embargo, mejor escenario para el idilio entre el cinematógrafo y las vanguardias que

la España de las primeras décadas del siglo XX, dado el especial contexto favorable a la recepción del cine que se pone de manifiesto en nuestro país en esta época. Con esto no pretendemos decir necesariamente que en tales fechas se produzcan en España casos pioneros de creación cinematográfica (a excepción, quizá, de Segundo de Chomón), sino más bien destacar la intervención decisiva del cine en la concepción y desarrollo de las corrientes vanguardistas del momento; pues en efecto, la confluencia del cine con el ambiente artístico español de principios de siglo va a traducirse en una muy peculiar atmósfera creativa de la que partirán varias líneas teóricas altamente determinadas por las novedades que trae consigo el cinematógrafo. Así, coinciden en la escena española de estos años un cúmulo de elementos irremplazables que toman parte en la configuración de dicho caldo de cultivo: por un lado, el cine, que comienza a expandirse como nuevo medio de expresión y ocio, y por otro, una serie de movimientos artísticos o colectivos más o menos generacionales (fundamentalmente de carácter literario), fascinados por la influencia cinematográfica, como son el ultraísmo -fenómeno autóctono deudor del creacionismo, futurismo y dadaísmo-, el surrealismo y la Generación del 27.

La espina dorsal de la vanguardia española de este periodo, a la vez innovador adalid de la modernidad y raíz del posterior surrealismo y de la poesía del grupo del 27, es el ya mencionado ultraísmo, que nace en 1918, año de la publicación de su Manifiesto en las páginas de *Grecia*; la revista creada en Sevilla con Adriano del Valle como redactor y Pedro Garfias y Guillermo de Torre entre sus colaboradores, y que, junto con otras como *Ultra* y *Cosmópolis*, se convertirá en el medio de difusión del movimiento. Además de los referidos, entre los principales representantes del ultraísmo hallamos a Gerardo Diego (a veces etiquetado también como creacionista), a Juan Larrea, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Isaac del Vando-Villar, Rafael Lasso de la Vega y Xavier

Bóveda, más los latinoamericanos Jorge Luis Borges (apóstata después) y el pintor Rafael Barradas. Por su parte, como figura fundacional, el ultraísmo entrona a Rafael Cansinos-Assens, en torno a quien se aglomeraba esta miscelánea de jóvenes autores, que hicieron trinchera en el madrileño café Colonial, presididas las reuniones por Cansinos-Assens cual Ramón Gómez de la Serna en su tertulia del Pombo.

Bautizado con el significativo nombre de "Ultra" -"más allá"<sup>1</sup>, indicador por sí mismo de las pretensiones del movimiento, muchas veces se ha discutido la imprecisión definitoria que se dibuja entre éste y el creacionismo, de parámetros estéticos semejantes<sup>2</sup>; pues ambas tendencias compartían una clara voluntad de ruptura con la tradición artística precedente, personificada en los autores del 98 y en el simbolismo rubeniano, ante lo cual supieron introducir revolucionarias novedades -temáticas, líricas, e incluso gráficas-, subvirtiendo así el modo de entender la producción literaria<sup>3</sup>. Así mismo, aparte de su base creacionista, el

<sup>1</sup> Según testimonio de Guillermo de Torre: "El vocablo calificador de una tendencia literaria no existía. No había por qué buscarlo en el Diccionario de la Academia. Tampoco relacionarlo con el plus ultra de Carlos V y de las naves colombinas. Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Assens se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve". G. DE TORRE, *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura*, Madrid, 1968, p. 58.

<sup>2</sup> Hoy día no se cuestiona, aun a pesar de la polémica que se gestó en su momento entre los propios ultraístas, que el ultraísmo bebe directamente del creacionismo; de tal forma que incluso puede localizarse el detonante del movimiento ultraísta en la visita del representante del creacionismo, el chileno Vicente Huidobro, a España en el verano de 1918.

<sup>3</sup> En su estudio "El movimiento ultraísta español" define Guillermo de Torre la voluntad de sus integrantes como la de "[...] los jóvenes que aspiraban a cerrar una etapa 'subsecuente' y a abrir otra 'inaugural'. Esto es: hacer patente su disconformidad, su ruptura raigal con los dioses, los credos y los módulos privativos de la generación 1898-1900, llamada también modernista o novecentista [...]". G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, 2001, p. 65.

ultraísmo integraba en su constitución tres fuentes del arte de vanguardia: futurismo, cubismo y dadá. De hecho, en una entrevista a varios ultraístas publicada en *La Gaceta Literaria*, uno de ellos, Francisco Vighi declaraba: "Me dijeron que el ultraísmo español era hermano menor del italiano futurismo y los franceses creacionismo, vibracionismo y dadaísmo, aunque nunca alcancé las diferencias entre estas escuelas"<sup>4</sup>. No en vano, y según el propio Cansinos-Assens, entre los inspiradores del ultraísmo están Marinetti, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Tristán Tzara, Picabia y Jean Cocteau. Podríamos afirmar, pues, que "El ultraísmo, ya de por sí, no es una escuela de direcciones claras, como veremos, sino un movimiento que alberga tendencias dispares"<sup>5</sup>; palabras muy semejantes, por cierto, a las de Guillermo de Torre: "El Ultraísmo, por el momento -escribíamos en 1920-, no marca una hermética escuela sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas"<sup>6</sup>.

Aún así, en la conformación del carácter ultraísta interviene especialmente la huella dejada por el futurismo, que encabezado por el italiano Marinetti, propagaba por aquel entonces con avidez sus ideas de exaltación del superhombre, de la vida anárquica, del amor al peligro, la agresividad y la audacia, así como la admiración por las máquinas, los transportes, la velocidad, la fuerza y el dinamismo de la vida moderna, en la que la guerra se erige en la "única higiene posible del mundo", tal como reza el Manifiesto Futurista publicado en *Le Figaro* en 1909. En él se proponía una actitud de repulsa de todo lo generado en tiempos anteriores, y se incitaba a la destrucción del pasado

<sup>4</sup> J. L. BERNAL, *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?*, Cáceres, 1987, p. 16.

<sup>5</sup> G. VIDELA, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, 1971, p. 52.

<sup>6</sup> G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia...*, p. 75.

histórico, artístico y moral heredado, que era un lastre caduco para las jóvenes generaciones, marcadas por la despersonalización de la máquina y el clamor del automóvil. Frase inmejorable en este sentido es la célebre sentencia recogida en el propio Manifiesto: "Un automobile ruggente è più bello della Vittoria di Samotracia". "Este rechazo se plasma en un iconoclasmo violento, en la llamada a la destrucción de museos, academias, bibliotecas y demás recintos sagrados de la institución cultural, además de en el ataque a todas las representaciones de lo que los futuristas consideran moral burguesa: el pacifismo, el matrimonio, la familia [...]"<sup>7</sup>. Con enérgico liderazgo, el iniciador del movimiento pronto creó escuela y se le agregó un grupo de pintores: Balla, Carrà, Severini, Boccioni, y Russolo, firmantes del "Manifiesto de los Pintores Futuristas", que se publicó al año siguiente del fundacional de Marinetti.

Este movimiento, condensado en torno a los nuevos valores de ruptura y revolución estética, será indudablemente el que dé pie a la predisposición creativa del ultraísmo en España. No tiene más que compararse las similitudes que se entablan entre el Manifiesto futurista y el ultraísta, este último publicado con el siguiente encabezamiento: "He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña hace constar su fe en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos Assens y que bajo el nombre conquistador de "Ultra", viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista", y que terminaba con: "Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías". Por si no quedase suficientemente claro, los firmantes del manifiesto acompañan su rúbrica con una arenga: "Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad

<sup>7</sup> C. JARILLOT RODAL, *Manifiesto y Vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*, Bilbao, 2010, pp. 37-38.

de superar a los precursores"<sup>8</sup>. Voluntad que queda expresada también en el "Manifiesto del Ultra" que viera la luz en Baleares unos años después, concretamente en 1921, firmado entre otros por Borges: "Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos"<sup>9</sup>. En este sentido y con idéntica intencionalidad, aunque sin duda más contundente, se expresó en 1919 Isaac del Vando-Villar en un "Manifiesto ultraísta" por él redactado: "Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del futuro"<sup>10</sup>.

Ahora bien, entre las características señaladas como propias del futurismo cobra especial importancia una que será también, consecuentemente, rasgo crucial del ultraísmo: la devoción por el cinematógrafo; considerado elemento sintomático de la vida moderna y del arte mecánico liberado de las

directrices del pasado académico. Así, tan sólo dos años después del citado "Manifiesto de los Pintores Futuristas", sus autores dan forma al "Manifiesto técnico de la literatura futurista", en el cual ya se hace evidente que la noción futurista de dinamismo tiene una directa relación con el cinematógrafo; si bien el único texto que verdaderamente afronta el tema del discurso futurista sobre el cine es el "Manifiesto de la Cinematografía futurista". Se trata de un texto sumamente revelador, firmado por Marinetti, Balla, Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Emilio Settemelli y Remo Chiti, publicado en 1916 en *L' Italia Futurista*, en el cual se reivindicaba absoluta libertad para este nuevo medio expresivo, en la convicción de que "el cinematógrafo es un arte de por sí". Significativamente, dicho manifiesto veía la luz en España en septiembre de ese mismo año. Se hace necesario puntualizar, no obstante, que no hay producción fílmica futurista propiamente dicha, a excepción de *Vita futurista*, realizada también en 1916 por Marinetti y el resto de firmantes del Manifiesto, aunque la película en cuestión no se ha conservado y sólo se conoce por descripciones y fotogramas<sup>11</sup>. "A pesar de todo, parece claro que *Vita futurista* constituyó un momento extraordinario de los comienzos del cine. Usando artificios tales como pantallas partidas, espejos, extrañas combinaciones de objetos [...], Ginna y sus anárquicos colegas descubrieron, en la nueva tecnología del cine, una oportunidad para hacer realidad las ambiciones de las ideas futuristas"<sup>12</sup>.

Por otro lado, el futurismo se vincula al cine a través del interés demostrado en las investigaciones de Muybridge y Marey; aportaciones que sientan las bases del mecanismo cinematográfico con imágenes tan co-

<sup>8</sup> "Ciertamente fue el Ultraísmo el que con juvenil actitud ofreció a la intelectualidad española y a la sociedad de su época, difícilmente permeable a novedades a causa de las crisis y de su anquilosamiento evolutivo, la actualidad cultural europea más viva. Serán los ultraístas quienes liquiden definitivamente la angustia regeneracionista del '98' y quienes, en fin, nos habitúen con sus versos y prosas, boutades y sinrazones, al pujante progreso del recién estrenado siglo XX. [...] La agresiva novedad de las nuevas formas e ideas era, en efecto, el trasunto real del arte nuevo: los medios de comunicación (modernización de la prensa, primeras emisoras de radio), la revolución del transporte (el automóvil, el tranvía, el metro), la expansión del cinematógrafo, [...] el uso creciente de la electricidad, la práctica del deporte [...]". J. L. BERNAL, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>9</sup> Recogido en P. CORBALÁN, *Poesía surrealista en España*, Madrid, 1974, p. 322.

<sup>10</sup> Citado en J. L. BERNAL, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>11</sup> Se sabe que el film se estructuró en varias secciones tituladas "Cómo duerme un futurista", "Gimnasia matutina", y "Obra futurista". "Escenas dentro de estos episodios tales como 'Balla se enamora de una silla y nace un reposapiés' e 'invasión de una merienda *passé* - conquista de las mujeres', indican el carácter surreal y de *slapstick* del film [...]". R. HUMPHREYS, *Futurismo*, Londres, 2000, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



nocidas como la del galope del caballo -origen del praxionoscopio-, y de individuos en acción captados en la descomposición visual de sus movimientos; impronta que sin duda los pintores y escultores futuristas se esforzaron por plasmar en sus obras. Sirvan como ejemplo los lienzos de Balla *La luz de la calle -Estudio de luz* (1909), y *Muchacha en el balcón* (1912); los de Severini *Bailarina azul* (1912), *Jeroglífico dinámico del Bal Tabarin* (1912), y *Velocidad abstracta: el automóvil ha pasado* (1913); o el de Carrà, *El ciclista* (1913). Llama también la atención el trato personal de Marinetti con el cineasta Anton Giulio Bragaglia, autor del manifiesto "Fotodinamismo futurista" (1911). Bragaglia fue además quien tomó en 1912 una fotografía de Giacomo Balla en movimiento junto a su célebre cuadro *Dinamismo de perro con correa* (1912), considerado prácticamente un manifiesto visual del futurismo<sup>13</sup>. En definitiva, "Marinetti vio en el cine un medio formidable para la emancipación del hombre moderno, como queda reflejado en los diferentes manifiestos futuristas; en pintura, Balla supo recoger la riqueza visual del lenguaje cinematográfico; y en general encontramos en todos los futuristas diferentes y múltiples asimilaciones del cine y sus procedimientos, sobre todo en cuanto a los conceptos de dinamismo, velocidad, síntesis, analogía, simultaneidad..."<sup>14</sup>. García Lorca supo vislumbrar el trasfondo de esta realidad al afirmar: "El cine ha dado a los ojos, y de una manera viva, el espectáculo que los futuristas no podían dar con sus telas"<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Anton Giulio Bragaglia se adhirió también a los futuristas, bajo cuyo signo escribió varios textos teóricos en torno al cine futurista y pronunció alguna que otra conferencia sobre el tema, como la que dio en Roma en 1911 con el título de "Fotodinamismo". Bragaglia conocía de primera mano la técnica cinematográfica, siendo como era hijo del ingeniero Francesco Bragaglia, director de la empresa Cines de Roma y constructor de estudios cinematográficos de esta compañía.

<sup>14</sup> S. VILLEGAS, "La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS", *Film-Historia*, Vol. VII, nº 1, 1997, (pp. 13-28), p. 13.

<sup>15</sup> F. GARCÍA LORCA, "Sketch de la pintura moderna" en *Obra Completa*, Vol. VI, Madrid, 2008, p. 273.

De este modo, al igual que el futurismo italiano del que se nutre, el ultraísmo continúa en la línea de adoración de la velocidad, multiplicidad y dinamismo en su conjunción con lo mecánico, moderno y agresivo. Y no en menor medida se acerca también al cinematógrafo, en el que halla el reflejo perfecto de sus proclamas estéticas. No resulta extraño entonces que el primer trabajo de Guillermo de Torre publicado en *Grecia*, bajo el título "Friso ultraísta", se exprese en los siguientes términos: "Un clamor concéntrico/ estremece a los espectadores/ de nervios velivolentes,/ y en el vértice multiédrico/ del lumínico haz triangular/ se refractan miles de miradas dardantes/ ¡Oh, el vibrar multánime de la pantalla cinematográfica." El autor hace al cine protagonista de un texto plagado de neologismos "maquínicos" siguiendo la práctica futurista de alteraciones tipográficas, collages verbales y supresión de la rima, tan semejante, por cierto, a la escritura automática de los surrealistas<sup>16</sup>. A Guillermo de Torre, como principal teórico del ultraísmo, debemos también incursiones conceptuales en torno al cine, caso de su ensayo "Cinegrafía. El cine y la novísima literatura", que publica en *Cosmópolis* en 1921<sup>17</sup>. Pero quizá de entre los escritos de Guillermo de Torre el más representativo

<sup>16</sup> "La reacción frente al Modernismo post-rubenianno lleva a buscar formas y contenidos nuevos más en consonancia con el espíritu de la época, dominado por el progreso técnico y científico. El futurismo resulta fascinante no sólo por el culto a la velocidad y a la máquina, sino también por la idea de las 'palabras liberadas' y por la efectista ordenación tipográfica de los textos, adoptada en parte también por los poetas españoles". M. LENTZEN, "Marinetti y el futurismo en España", *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt um Main, 1989, (pp. 309-318), p. 312.

<sup>17</sup> En este artículo Guillermo de Torre condensa a la perfección el porqué del interés en lo cinematográfico: "¡El Cinema es el auténtico escenario de la vida moderna! Toda representación vital contemporánea, todo trágico de hechos accionales ha de ser proyectado, para su más amplia exaltación espectacular, sobre el plano dinámico del film, y no confiarse a la limitación estática del teatro o del libro. La tensión cinematográfica se halla regulada por el latido de la velocidad!". Recogido en

del hermanamiento con el cine sea uno de carácter lírico, el de *Hélices* (1923). Uno de sus poemas dice así: "Alto voltaje/ La sala del cinema/ es una máquina electromagnética/ Foco de incitaciones/ Acciones y reacciones/ Palpita el pulso de la vida/ en las imágenes simultáneas de la pantalla."

Son muchos, de hecho, los poemas que pueden citarse de entre la pléyade del Ultra para ilustrar semejante inspiración cinematográfico-futurista. Véanse por ejemplo "Poema cinemático. Ladrón" de Rivas Panedas, "Cinematógrafo" de Pedro Garfias, o el de Juan Larrea, "Otoño", publicado en *Grecia*. Dice éste último: "Por las carreteras cinemáticas/ En aquel automóvil/ ÍBAMOS FILMANDO/ A nuestro paso/ De la selva enmohecida/ A bandadas aventábamos cenizas." Prácticamente la totalidad de los integrantes del ultraísmo evidencian este espíritu automovilístico, tan propiamente marinettiano, de la "nueva religión moral de la velocidad" ligada al cine<sup>18</sup>. No se pase por alto que los preceptos del padre del futurismo llegan directamente a España por medio de textos como "Proclama futurista a los españoles" (1910) redactado a petición de Ramón Gómez de la Serna, canalizador de las vanguardias españolas, que un año antes había traducido al castellano y publicado en su revista *Prometeo* el Manifiesto futurista, y que no por casualidad estará relacionado con el círculo de Cansinos-Assens<sup>19</sup>. En

J. M. ROZAS, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, 1987, p. 156.

<sup>18</sup> Según expresión de Guillermo de Torre, en alusión al manifiesto de Marinetti "*La nuova religione morale della velocità*" (1916).

<sup>19</sup> El creador de las greguerías tomará parte en el movimiento ultraísta, aunque lo hace hasta cierto punto de forma tangencial, a causa de ciertas incompatibilidades personales con el líder del grupo. Aún así, en el número del 1 de julio de 1920, *Grecia* se hacía eco de la declaración de simpatía de Ramón, y los miembros del Ultra le recibían, superados los roces iniciales con Cansinos-Assens, con los brazos abiertos. Así lo ratificaba Guillermo de Torre: "Dentro de este grupo siempre ha tenido reservado [Gómez de la Serna] un lugar excepcional". G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia...*, p. 73.

un escrito algo posterior, "Spagna veloce e toro futurista" (1928), Marinetti aúpa a los jóvenes españoles a liberarse del yugo de la tradición y ensalza la nueva belleza del motor y el movimiento. Concretamente en la sección "Contra el viento adusto comandante de las fuerzas del pasado", se expresa así: "Amorosas cadenas resonantes de neumáticos que suenan piernas desnudas de niños entre raquetas de ángeles en un paraíso deportivo"<sup>20</sup>. Nótese que en la inclinación futurista por el dinamismo y lo enérgico va también incluido el valor de la fuerza y vigor corporal, que vierte sus ideales en el deporte. De ahí entonces que no nos sorprenda encontrar en muchas obras ultraístas paralelismos directos entre el cine, la máquina y el deporte, "tríada juvenil" por excelencia; pues a diferencia del arte tradicional y académico, el cine es, en palabras de Guillermo de Torre, "un arte que tiene nuestra edad".

En este ambiente no son, por tanto, incoherentes "Los poemas musculares" de Eugenio Montes, que reúnen el deportivismo (boxeo y football), la velocidad, los transportes y el dinamismo del ocio en la urbe moderna con el mecanicismo técnico (ballet, "trompos aviadores", cohetes); o el poema "Girándula", de Guillermo de Torre (poema gráfico en forma de aspas de un "ventilador pirotécnico"); e incluso los dibujos y xilografías del también ultraísta Francisco Bores, como *El automóvil*, de entre 1923-5, o *Sin título (Futbolistas)*, de hacia 1922. Así pues, podemos concluir, como dijera Román Gubern, que el ultraísmo se caracterizó fundamentalmente por dar "primacía a la imagen, sobre todo a las imágenes vinculadas al dinamismo del mundo urbano y moderno, al cine, al deporte, a la máquina, a la electricidad, al automóvil, al aeroplano..."<sup>21</sup>. En este sentido, "Lo más significativo de este manifiesto [ultraísta] es la aceptación indiscriminada de todo lo que significa novedad. Se llega

<sup>20</sup> F. T. MARINETTI, *España veloz y toro futurista*, Granada, 1995, p. 51.

<sup>21</sup> R. GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, 1999, p. 67.

así a un verdadero fetichismo de lo nuevo, a una suerte de misoneísmo del revés"<sup>22</sup>. Y en este panorama de amor por lo nuevo y moderno, qué mejor elemento para tan galopante fetichismo que el cine, es decir, la cámara, el "ojo mecánico". Ciertamente, tal y como demuestran sus obras pictóricas y poéticas, ya los artistas futuristas supieron entender que la máquina cinematográfica era, dada sus cualidades técnico-visuales, algo semejante al trasunto mecánico del orgánico globo ocular. Tal predisposición se acrecienta, como veremos, en el futurismo ruso, segmento grupal que se vertebró sustancialmente en base a este axioma teórico, piedra angular derivada de la matriz italiana del movimiento.

Ocurre que el eco del futurismo a nivel internacional fue prácticamente inmediato gracias a la publicación de su Manifiesto y a la efervescente labor de su líder, Marinetti, en la difusión sus principios, que hizo correr como la pólvora por Europa y Rusia. Por ejemplo, tan sólo un mes después de la aparición del "Manifiesto futurista" en *Le Figaro*, se publicaba ya en la revista rusa *Apollon*, y dos años después, en 1911, surgían en Rusia grupos de artistas que se identifican con el futurismo, como los "egofuturistas", encabezados por Igor Severianin. De modo que es posible hablar de un futurismo ruso coetáneo al italiano, con el que mantiene no pocas concomitancias. Así, al igual que el futurismo italiano, la vertiente rusa abogaba por atentar contra el pasado normativo y tradicional. Véase a este respecto el Manifiesto publicado en 1912 en Moscú con el título "Bofetada al gusto del público", de evidente actitud provocadora, entre cuyas afirmaciones cabe destacar algunas muy similares a las defendidas por los ultraístas: "Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. [...] Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etcétera, etcétera, deben ser tirados por la borda del vapor del Tiempo Presente." En esta línea, en su poema "150.000.000", uno de los

más relevantes creadores asociados al movimiento, y firmante, además, del Manifiesto antes citado, el actor, poeta y dramaturgo Vladimir Maiakovski, exclama: "Nosotros/ debemos construir lo nuevo,/ dinamitar lo viejo. Es hora de llevar el cuerpo al combate./ ¡Descarga cerrada!/ ¡contra los cobardes!/ ¡Contra los que corren, apunta pistola!". Deviene obvio, pues, que las ansias de conquista de lo joven, agresivo y bélico campan libremente no sólo por la esfera artística italiana, sino también por su equivalente rusa.

Y habiendo recibido tan prontamente las influencias italianas, el futurismo ruso también se contagiará del protagonismo concedido al cinematógrafo, recopilando los preceptos marinettianos del cinema y empleándolos en la producción de sus propios films; que, además, se perfilan como la baza mediática principal de la ideología estético-política soviética. De hecho, la producción cinematográfica rusa supera sensiblemente la muy efímera que tuvo lugar en Italia, de la que, como se indicaba, apenas se conoce la desaparecida *Vita futurista*: "Los experimentos filmicos de los futuristas, aunque tuvieron el propósito de llegar a un público amplio, no trascendieron el ensayo de probeta, por lo cual se quedaron dentro del mismo círculo de seguidores. [...] Pero en Rusia, donde el futurismo había llegado muy pronto y pronto se extendió, se adoptó y tomó características propias; donde en 1914, antes del manifiesto de la cinematografía futurista de los italianos, se filmó *Drama en un café futurista*, tragicomedia de dos rollos dirigida por V. P. Kasinov, las condiciones creadas por la revolución de octubre permitirían experimentar propuestas futuristas italianas [...]"<sup>23</sup>. En este contexto adquiere relevancia el grupo teatral de la FEKS ("Fábrica del Actor Excéntrico"), que organizaba acciones extravagantes y de tipo escandaloso, del que

<sup>22</sup> D. PANIAGUA, *El Ultraísmo en España*, Vol. II, Madrid, 1964, p. 46.

<sup>23</sup> A. DE LOS REYES, "Los futuristas y el cine", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, nº 64, 1993 (pp. 93-115), p. 115.

formaba parte Maiakovski<sup>24</sup>. Dicha asociación mantenía fuertes vínculos con lo cinematográfico, al fundir su estética *performativa* con la que extraían del cine cómico norteamericano (sobre todo de la compañía de Mack Sennett, con Buster Keaton a la cabeza, y de Chaplin). En general, la importancia del cine para los artistas del futurismo ruso se hace, en efecto, crucial, y absorbe buena parte de su dedicación teórica. Además, como en el futurismo italiano, resulta un fenómeno equiparable a la naturaleza deportiva: según afirma Maiakovski en su poema "Cine y cine" (1922), "el cine es deportivo". También en palabras de Maiakovski, "el cine es el vehículo del movimiento. [...] El cine es intrepidez. El cine es un deportista"<sup>25</sup>.

Pero sin lugar a dudas quien mejor asume los principios cinematográficos del futurismo en Rusia es Dziga Vertov, a quien debemos la formulación del "cine-ojo". Incluso en su propio nombre manifiesta Vertov el canon ideológico futurista con el que tanto llegó a identificarse, pues en ruso, las palabras que componen su nombre, Dziga Vertov, suponen una clara alusión al concepto de dinamismo: "Dionisio Arkadievich Kaufman (que, en 1916, eligió llamarse Dziga Vertov: de una palabra ucraniana, *dziga*, peonza, trompo, algo que gira incesantemente, y también zíngaro, gitano, y del verbo ruso *vertet*, girar, dar vueltas, es decir,

<sup>24</sup> "La FEKS nació en Petrogrado el 9 de julio de 1922 de la mano de Grigori Kosintsev, Georgi Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich; dichos artistas llevaron a cabo sus primeras investigaciones en el campo del teatro, llamando a sus primeras representaciones, por su absoluta identificación con el arte, la máquina y la electricidad, 'electrificaciones', y a sus procedimientos -el shock, el gag, el slapstick, el boxeo, la mímica, el circo, el truco, el ruido, el music-hall, la Commedia dell' Arte-, 'excentricismo'. La influencia del futurismo italiano es, pues, manifiesta. En este sentido, muchos autores han hecho hincapié en las afinidades existentes entre el manifiesto de Marinetti del Teatro de Variedades y el 'Manifiesto del Excentricismo', el texto fundamental de la FEKS". S. VILLEGAS, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>25</sup> Citado en G. SADOUL, *El cine de Dziga Vertov*, México, 1971, p. 70.

'movimiento continuo')"<sup>26</sup>. Siendo tal la filosofía de este enérgico creador, el cine vino a facilitarle el medio de expresión acorde a sus preocupaciones artísticas. Alineándose en contra del arte burgués y anquilosado, creó un grupo bautizado como "Kino-oki" (Cine-ojos) que formaban él mismo, su esposa y su hermano y cameraman Mikhail Kaufman, entre otros compañeros. Juntos diseñaron un modo de hacer cine al estilo de manufactura industrial, que pretendía ser fiel a las demandas de veracidad de la vida (producían lo que llamaban "Kino-pravda" o "Cine-verdad") a modo de documentales experimentales. Remitiéndonos a las palabras del propio Vertov: "Nuestra tendencia se llama *cine-ojo*. Los que luchamos a favor de la idea del *cine-ojo*, nos llamamos los 'kinoks'. [...] Atacamos el cine artístico y éste nos devuelve el ataque centuplicado. Construimos nuestras pobres obras con las migajas de los medios dejados por el cine artístico, y a veces incluso sin ningún medio"<sup>27</sup>.

Según este proceder, la cámara es la que ejerce el poder de captación de lo que sucede en el entorno, ya sea éste la ciudad, la fábrica, el lugar de ocio, de deportes, etc. El principio operativo es la verdad visual, aséptica, mecánica. La cámara es, pues, en otras palabras, el ojo mecánico; el cine-ojo ("Kino-glaz"). He aquí la clave del cine de Vertov: la cámara se asimila a la acción de un ojo en perpetuo dinamismo, en perpetua atención ante lo que acontece a su alrededor; abierto al mundo, filmando desde los coches en movimiento, desde el tranvía, desde las azoteas...<sup>28</sup>. Así, ojo y cámara entablan un peculiar diálogo de equivalencias, que se hace

<sup>26</sup> J. JORDÁ en el prólogo a D. VERTOV, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, 1974, p. 10.

<sup>27</sup> D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>28</sup> Dice Vertov, asumiendo el rol del ojo-cámara: "Me libero desde ahora y para siempre de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, paso por debajo, me encaramo encima, corro junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo rápidamente en la multitud, corro ante los soldados que me cargan, me pongo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que el aeroplano, caigo



icónico cuando en los films de Vertov -especialmente en *Cine-ojo, la vida captada al improviso* (1924) y *El hombre de la cámara* (1929)- el objetivo de la cámara se confunde con la superposición de un ojo humano<sup>29</sup> (Fig. 1). Máquina antropomórfica. La cámara que mira la realidad: aparato visual. Y así también se ensalza la perfección de la cámara frente a la imperfección del ojo humano, complementado de este modo con su doble maquínico<sup>30</sup>. Vertov mismo se sintetiza literalmente con la idea del cine-ojo, hombre-cámara, tal y como declara en el Manifiesto de la "Revolución de los Kinoks", que redacta en 1923 en el marco del grupo izquierdista LEF, en el que participa con Maiakovski, Eisenstein y el fotógrafo Rodchenko: "Soy el cine-ojo. Soy el ojo mecánico. Yo, máquina, muestro el mundo como sólo yo puedo verlo"<sup>31</sup>. Casi como el personaje de Laurence Harvey en *Soy una cámara* (Henry Cornelius, 1955), Vertov sentenció afirmaciones de equivalente simbiosis entre su visión y la máquina de cine. Curiosamente, parecida calificación aplica Vertov a su amigo Maiakovski: "Maiakovski es el cine-ojo. Ve lo que el ojo no ve"<sup>32</sup>. Si además se considera el juego de palabras con el término ruso *maiak*, que significa "faro", la definición le queda perfecta a Maiakovski, por carismática figura del futurismo ruso y por ser también pieza referencial en el escenario teórico del "cine-ojo".

y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan". *Ibidem*, p. 163.

<sup>29</sup> "Es cierto que Vertov llevó su entusiasmo y su fetichismo de la cámara más lejos, hasta el punto de antropomorfizar el aparato cuando le hizo caminar sobre su trípode -sus piernas- y le hizo guiñar el objetivo en *El hombre de la cámara*". R. GUBERN, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>30</sup> "Tomamos como punto de partida la utilización de la cámara, en tanto que cine-ojo mucho más perfecto que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio [...]. No podemos hacer que nuestros ojos sean mejores de lo que son, pero, en cambio, podemos perfeccionar ilimitadamente la cámara". D. VERTOV, *Op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 33.



▪ Fig. 1. El "cine-ojo" de Vertov. Fotograma de *El hombre de la cámara* (1929).

Como puede apreciarse, la "ideología cinematográfica" de Vertov, centralizada en el axioma del cine-ojo, tiene mucho que ver con el substrato teórico-estético difundido por el futurismo marinettiano. Ya desde la publicación del que fuera su primer manifiesto, titulado "Nosotros" y publicado en *Kino-Phot* en 1922, Vertov sublimaba algunos de los conceptos italianos (exaltación de la velocidad, amor a la máquina, etc.) que después desarrollaría en su cine, adaptándolos a las demandas circunstanciales del ambiente creativo soviético. "En conclusión, los rusos hicieron una muy especial asimilación del futurismo italiano, acorde no sólo con su peculiar manera de entender el arte sino sobre todo con los acontecimientos históricos y sociales derivados de la Revolución de 1917"<sup>33</sup>. De manera que no resulta inoportuno hilvanar una vez más el futurismo italiano con el ruso en cuanto al bagaje conceptual que ambos mantienen en torno al cine, y que, no en vano, tanto marcarían a los artistas del ultraísmo. Como muestra ejemplificativa de esta influencia citaremos unos versos del poema "Fuego", de José Rivas Panedas: "El único ojo que observará en su retina/ el suceso para perpetuarlo,/ se abre sobre su cara negra tras la valla." En su estudio analítico explica Martínez Ferrer que ese *único ojo* que registra la realidad es la lente de la cámara, de *cara negra*, por los materiales con que está

<sup>33</sup> S. VILLEGAS, *Op. cit.*, p. 28.

fabricada<sup>34</sup>. Téngase además en cuenta que el cine soviético (especialmente Eisenstein) llegó a España en esta época -no sin cierta censura gubernamental- gracias a la labor del Cineclub Español de Giménez Caballero y Guillermo de Torre (cuya dirección recaería, por cierto, en Buñuel, que mantuvo el cargo durante el primer periodo de la asociación), creándose así las circunstancias idóneas para la asimilación de estos nuevos aires artísticos<sup>35</sup>.

En las páginas que siguen tendremos ocasión de comprobar cómo el encadenado de inspiración futurista "cine-máquina-modernidad" expuesto hasta ahora ejerce una profunda repercusión en las vanguardias españolas superado incluso el tiempo del ultraísmo, cuya decadencia discurre entre 1921 y 1923. Concretamente, dicha constelación de influencias hará mella en los modos creativos del surrealismo y la Generación del 27, que sabrán filtrar y emplear de acuerdo a sus objetivos el poso ultraico-futurista y expresar a partir de él la identidad de un arte nuevo y un hombre nuevo, casi en los términos en que lo hacía Pessoa en su "Oda triunfal": "A la dolorosa luz de las grandes lámparas eléctricas de la fábrica/ tengo fiebre y escribo./ Escribo rechinando los dientes, una fiera ante esta belleza,/ ante esta belleza totalmente desconocida por los antiguos./ ¡Oh

<sup>34</sup> H. MARTÍNEZ FERRER, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo: Análisis textual*. Anejo XXVI de *Analecta Malacitana*. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999, p. 31.

<sup>35</sup> La huella del futurismo ruso en el ultraísmo es un hecho innegable. Da testimonio de ello la obra de no pocos autores del círculo de Cansinos-Assens. Véase el poema "Cinematógrafo" de Pedro Garfias, aludido en páginas anteriores: "Los volcheviquis/ han cortado los cables eléctricos./ La calle muere en el espejo./ Desde una estrella/ vemos el mundo por un telescopio./ Estamos asomados a la vida/ por el ojo de la cerradura./ La Bertini está siempre ante el objetivo./ El avión,/ extraviado, se coló en la sala/ y conoció su error/ al dar en la columna con las alas./ Intervino el acomodador./ Anoche volé yo sobre Madrid./ Los últimos noctámbulos/ lanzaron a mi antena un radiograma/ y un loco hermano me lanzó su alma.../ Charlot es un muñeco de Sanz./ ...¿se reparó la avería?/ El viento llega demasiado tarde."

ruedas, oh engranajes, r-r-r-r-r-r-r-r eterno!/ ¡Fuerte espasmo retenido de los maquinismos furiosos!/ [...] ¡Ah, poder expresarse todo como un motor se expresa!/ ¡Ser completo como una máquina!/ ¡Poder ir por la vida triunfante como un automóvil último modelo!"<sup>36</sup>.

## EL CINE ANTIARTÍSTICO Y LA "SANTA OBJETIVIDAD"

El interés por el cine en la España de los años veinte y treinta no se deterioró con la progresiva desintegración del ultraísmo, cuyo testigo recogerán el surrealismo y el grupo del 27. Por el contrario, se acrecentó, llegando incluso a convertirse con el tiempo en el tema argumental de las propias producciones cinematográficas<sup>37</sup>. También lo fue con frecuencia de las novelas de Ramón Gómez de la Serna, gran entusiasta del cine, como ocurre en *El incongruente* (1922), obra que Román Gubern califica de "protosurrealista", y en *Cinelandia* (1923). Lo cierto es que la incansable actividad de Gómez de la Serna para con el cinematógrafo -fue asiduo colaborador del Cineclub Español- y patrocinador de las vanguardias -Ramón fue, qué duda cabe, el principal introductor del futurismo y dadaísmo en España- predispuso a los jóvenes artistas de la época para la nueva sensibilidad que, tras la acción del ultraísmo de la cual descienden, cristalizaría en el surrealismo y en la estética de buena parte de los miembros del 27; dos colectivos íntimamente imbricados por vía del ambiente creativo de la Residencia de Estudiantes

<sup>36</sup> F. PESSOA, *El poeta es un fingidor*, Madrid, 1982, pp. 215-216.

<sup>37</sup> "No estaba demasiado lejano el éxito cómico de *El cameraman* (*The Cameraman*), de Buster Keaton, estrenado a finales de 1929 en Madrid, cuando las películas españolas empezaron a ocuparse con curiosa insistencia del mundo del cine. José María Castellví abrió en París la brecha en 1931 con *Cinópolis* (*Elle veut faire du cinéma*), seguida por *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), de Edgar Neville, los *Celuloides rancios* (1933), de Enrique Jardiel Poncela, y *Falso noticiario* (1933), otra vez de Edgar Neville [...]" R. GUBERN, *El cine sonoro en la II República. (1929-1936)*, Barcelona, 1977, p. 107.

de Madrid, del que son emblemáticos representantes los amigos Luis Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca. Con semejante trasfondo de influencias, es posible rastrear los precedentes de estos colectivos artísticos y hablar prácticamente de las raíces futuristas del surrealismo español en base a la conjunción ultraísta "máquina, deporte y (por supuesto) cine". Así mismo, la coetánea Generación del 27 no escapa a la onda expansiva de este constructo conceptual. De hecho, se ha venido considerando -con razón- al ultraísmo como el puente de unión con la literatura de vanguardia sucesora y, por tanto, como terreno en el que fructifica la poesía del 27<sup>38</sup>.

Nombres señalados de dicha Generación demuestran una evidente inclinación por el imaginario ultraico-futurista, reflejado de nuevo en los transportes, el ocio urbano, la velocidad, el cada vez más destacado deporte, y con particular relevancia, el cinematógrafo, que cumple las funciones de estandarte de la modernidad juvenil. Citaremos como ejemplos el poema "Film" de Gerardo Diego, antiguo miembro, como sabemos, del ultraísmo; el canto al automóvil del poema "Navacerrada, abril", de Pedro Salinas; el poema "Cinematografía" de Vicente Aleixandre; y "Cinematógrafo", también de Salinas. Pero por encima de todos ellos tienen lugar reservado los "poemas cinematográficos" de Rafael Alberti, dedicados a Buster Keaton, Chaplin y otros cómicos del cine, que el escritor

recitó en una de las sesiones organizadas por el Cineclub Español. Por otro lado, la noción tan arraigada que antes estudiábamos, por la cual se asemejaban ojo y cámara, es también un elemento clave en el corpus teórico-estético de estos autores. Dámaso Alonso cobra especial protagonismo a este respecto con sus poemas sobre el ojo en *Gozos de la vista*, obra en la que, muy vertovianamente, define sus retinas como "el cine en penumbra de mi globo ocular". Concretamente, en el poema "Antes de la gran invención" se expresa así: "Ojo,/ amante receptor de las secretas ondas emanadas,/ transformador en gloria, inventor de delicias,/ sutilísima cámara, caleidoscópica ilusión,/ preciso y delicado juguete del Gran Niño,/ y del Eterno Inventor de juegos/ y de mundos." Una vez más, el ojo mantiene una directa analogía con la cámara; *máquina humana*, en opinión del mismo autor, por la que muestra su agradecimiento en el poema "Visión de los monstruos": "Gracias porque mi ojo es humano./ Gracias porque mi ojo es perfecto, para mí, humano, per-/ fecto (aunque soy exquisitamente miope, pero eso/no cuenta): ¡mi cámara dulce, mi Kodak, mis vaca-/ ciones que nunca se pierden!"

A tenor de lo anterior, resulta adecuado recordar aquí unas esclarecedoras declaraciones de Luis Buñuel, recogidas en "Del plano fotogénico", uno de sus más conocidos artículos cinematográficos, escrito en 1927 y publicado en *La Gaceta Literaria*. Dice el cineasta aragonés: "Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine -por el gran plano- sobre las artes y la literatura. Puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia"<sup>39</sup>. En este sincero testimonio se hace tangible, y como tal se reconoce, la presencia indiscutible del cine en la actividad artística de estos años; la certera realidad de ese ambiente impregnado de la presencia del cinematógrafo, que, como vemos, mucho tiene que ver con el indisociable maridaje "cine-velocidad-vida moderna". También

<sup>38</sup> "En nuestra opinión, la vanguardia ultraísta supo ser un soporte teórico y, en algunos casos, experimental para la fructificación lírica de sus sucesores; sin aquella puesta al día temprana con Europa, que además de intentar hace moneda corriente de las principales teorías de la vanguardia al uso, marcó el cambio de actitud necesario para toda la juventud creadora respecto de sus predecesores, las generaciones venideras hubieran perdido irremisiblemente el tren de la renovación poética. Leo Geist supo apreciar sin ambages la función inaugural e innovadora del Ultra respecto del Veintisiete, afirmando que el movimiento fue 'la fuente más inmediata de teorías del arte nuevo' y en consecuencia 'ejerció considerable influencia sobre la formación estética del 27'." J. L. BERNAL en G. MORELLI (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, 1991, p. 123.

<sup>39</sup> L. BUÑUEL, *Escritos*, Madrid, 2000, p. 170.

Guillermo de Torre se hacía consciente de, y así anunciaba, la reciprocidad entre el cine y el arte de la época: "El Cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, sus imágenes palpitantes y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia. Elemento afín y generador, a veces, de la poesía novísima es el Cinema: entre ellos hay una corriente osmótica de influencias y sugerencias"<sup>40</sup>. Así pues, de tan claro, no cabe siquiera cuestionar la deuda de estos autores para con el cine, medio que tan poderosamente incurrió en su universo de creación y con el que tanto llegaron a asimilarse, haciéndolo suyo y asumiéndolo como una herramienta de expresión propia de su momento histórico y de sus principios artísticos<sup>41</sup>. Como dijera Gubern: "La generación coetánea del cine fue, precisamente, la famosa generación del 27, que tomó productivamente conciencia de su sintonía con el nuevo arte"<sup>42</sup>. He ahí la razón por la cual Gómez Mesa acuñara, con acierto, la expresión "la generación cinematográfica del 27" con la intención de referirse justamente a estos jóvenes artistas, agrupados, entre otros factores, por el rasgo común de su devoción cinéfila. Devoción ésta que, cosa ya sabida, reciben de manos del ultraísmo.

Profundizando en el círculo "generacional" (ampliados los límites del término más allá de los miembros canónicos del 27) y centrándonos en el caso de Buñuel, es significativo el hecho de que el cineasta participara también de la corriente ultraísta. Publicó bastante en la revista *Ultra*, entre ellos su primer texto literario, "Una tradición incalificable", y se relacionó mucho con miembros directos del ultraísmo, como Juan Larrea, con

<sup>40</sup> G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia...*, p. 427.

<sup>41</sup> De hecho, la influencia del cine fue tal que, en palabras de C. Brian Morris: "En los años veinte sólo los poetas españoles más ascetas o más intransigentes despreciaron el cine, que inspiró multitud de poemas dedicados a lo novedoso del mismo, a la rapidez de sus imágenes, y a los encantos de sus estrellas". C. B. MORRIS, *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, 1993, p. 72.

<sup>42</sup> R. GUBERN, *Proyector de luna...*, p. 79.

quien trabajaría en el proyecto cinematográfico "Ilegible, hijo de flauta", y Pedro Garfias, representante de la tendencia ultraísta más política y anarquista, de quien Buñuel se sentía muy próximo por obvias simpatías actitudinales e ideológicas. Según relata el propio cineasta en su libro de memorias: "El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba los Ultraístas y pretendían ser la vanguardia más adelantada de la expresión artística. Conocíamos a Dadá y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. El surrealismo aún no existía"<sup>43</sup>. Su pertenencia a dicho encuadre ultraísta llevaría a Buñuel, como consecuencia lógica, a acoger después los principios del surrealismo tras su viaje a París en enero de 1925. En especial, son las ideas de origen futurista, condensadas en el repudio de la tradición y en el ensalzamiento de lo juvenil, moderno, deportivo y maquínico, los puntos de anclaje que posibilitan esta progresión encaminada hacia fronteras surrealistas. También el contacto con Gómez de la Serna, a quien tanto admiraba el joven Buñuel, y con quien planearía un primer e inconcluso proyecto cinematográfico, le facilitarían dar ese salto cualitativo. Con espíritu parecido al del maestro de la greguería, Buñuel sabrá extraer de tal compendio estético sus propias conclusiones y moldearlas a la luz del nuevo movimiento. Por eso, si aquel ya parafraseaba al padre del futurismo para remarcar la vinculación española con la modernidad ("Lo que Marinetti dice de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar"), Buñuel versionará el conocido lema marinettiano a través del texto "Ramuneta en la playa": "*La Venus de Milo* tendría algún interés si la vistieran con un mallot verde"<sup>44</sup>.

Ahora bien, en este contexto no debemos pasar por alto que el hilo cinematográfico de Ariadna sigue corriendo subterráneo como nexo fundamental, uniendo la van-

<sup>43</sup> L. BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Barcelona, 1982, pp. 76-77.

<sup>44</sup> L. BUÑUEL, *Escritos...*, p. 101.



guardia más rompedora con la voluntad estética de los jóvenes creadores. Precisamente a Gómez de la Serna se debe una ilustrativa explicación de dicha circunstancia, que pone en boca del narrador de su novela *El hijo surrealista* (1930) –obra de perfil contestatario frente a la vida patriarcal, la familia convencional y las vías de expresión académicas: “Él no sabía si sería verdad y posible todo lo que pensaba, pero su juventud le impulsaba a creer en ello como si el mundo no tuviese más ocasión propicia que la que pasar por el meridiano de cada juventud, resultando inútil todo lo que sucede antes o después. No era como los jóvenes de otros tiempos. Había visto en los cinematógrafos la gran boca del mundo llena de luz y de desenvoltura. No era como los otros adolescentes que sólo habían visto libros de estampas. ¡Ya no hay frentes cándidas!”<sup>45</sup>. El cine es, pues, en este momento, la vía para el nacimiento de una nueva juventud, que se ha liberado de la ceguera de la tradición y que gracias a *la luz del cinematógrafo*, por fin, consigue *ver*. Una juventud que ha conquistado su autonomía, que se ha desprendido del superyó arcaico que coartaba sus ansias de libertad, y que como el automóvil, corre veloz; que como el aeroplano, vuela libre. El cine, también joven y sin tradición, lo ha hecho posible. Profunda convicción que ya arraigó entre los futuristas italianos, como rezaba el “Manifiesto de la cinematografía futurista”: “A primera vista, el cine, nacido hace pocos años, puede parecer ya futurista, es decir, sin pasado y libre de tradiciones.” Por eso clamaba Alberti en uno de sus poemas en *Cal y canto* (1929): “Yo nací ¡respetadme!- con el cine”.

Un arte, el del cinematógrafo, que siendo joven, es también veloz, dinámico, mecánico. Un arte que es, por extensión, *deportivo*. Se trata, en efecto, de una equivalencia insalvable: “El tema del deporte se había introducido en la vida y en la literatura española, junto a los nuevos descubrimientos

<sup>45</sup> R. GÓMEZ DE LA SERNA en D. RÓDENAS (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, Barcelona, 1997, p. 338.

científicos y tecnológicos como el cine y el automóvil”<sup>46</sup>. Así, en paralelo a la afición por el cine, comienza también a expandirse entre los jóvenes de estos años el hábito deportivo, sobre todo gracias a las avanzadas prácticas de educación integral, impulsoras del desarrollo creativo de la personalidad de los estudiantes, de la convivencia con la naturaleza, la higiene personal, y la pulcritud funcional y arquitectónica de la modernidad corbuseriana, que pone en marcha la estela institucionista de Giner de los Ríos y la Residencia de Estudiantes<sup>47</sup>. En este ambiente, es bien conocido el gusto por el deporte del joven Buñuel, actividad a la que se dedicaría con auténtico fervor durante su etapa residencial<sup>48</sup>. A este respecto, Santiago Ontañón presta un indicativo testimonio acerca de Buñuel residente: “Era una furia en ejercicio, de aquí que en principio casara tan bien con los surrealistas por su vitalidad incontenible y aquel deseo suyo de entrar constantemente en acción”<sup>49</sup>. Buñuel deportista o, dicho de otra forma, una *máquina humana*: deporte, o *máquina corporal*. Como también lo es el cine: ojo mecánico. En suma, vitalidad en ebullición y potencia física; la agresividad típica del futurismo canalizada a través del ultraísmo, para desembocar en el incipiente surrealismo.

<sup>46</sup> G. MORELLI (ed.): *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, 2000, p. 68.

<sup>47</sup> “El interés por el deporte fue uno de los muchos elementos modernizadores introducidos en España por la Institución Libre de Enseñanza, con su práctica del excursionismo y de sus actividades al aire libre. Este impulso no podía sino potenciarse con la entrada de los aires futuristas en la península”. R. GUBERN, *Proyector de luna...*, p. 82.

<sup>48</sup> En palabras de Gubern: “No es extraño, por lo tanto, que los jóvenes más inquietos de entonces practicaran el deporte como signo de atrevida modernidad. Luis Buñuel constituía un paradigma de esa actitud, pues en la Residencia de Estudiantes practicaba el atletismo y lanzaba la jabalina y -como Arthur Cravan- cultivó esporádicamente el boxeo, llegando -según algunas fuentes- a ganar un campeonato amateur en 1920”. *Ibidem*, p. 83.

<sup>49</sup> G. MORELLI (ed.), *Op. cit.*, p. 373.

De esta manera, cine y deporte se convierten en dos síntomas característicos de una época, más bien de una generación, y de un determinado hacer artístico ("Porque -según Guillermo de Torre- el Cinema aspira a devenir el arte sintético, espiritual y muscular, lírico y plástico de nuestra época acelerada y simultaneísta"<sup>50</sup>), que en el inconsciente colectivo del momento se asocian como iguales. Ortega y Gasset lo expresó con clarividencia cuando en *La deshumanización del arte* (1925), exponía que "el triunfo del deporte significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud. Lo propio acontece con el cinematógrafo, que es, por excelencia, arte corporal"<sup>51</sup>. Más directo aún es Fernando Vela, cuando en su ensayo sobre cine titulado "Desde la ribera oscura", afirma: "[El cine] está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport. Ante la pintura siempre percibimos la diferencia de edades: ella es mucho más vieja. El cine tiene los mismos años que nosotros los primeros futbolistas"<sup>52</sup>. Por todo ello nos parece idóneo el epígrafe que inventara Luis Gómez Mesa para aludir a los artistas de este periodo, a los que denominó la "generación del cine y los deportes".

Ejemplo insuperable de las consecuencias de esta peculiar simbiosis entre cine y deporte es el artículo de Buñuel "Deportista por amor (de Buster Keaton)" que publica en *Cahiers d'art*, ensalzando este film del cómico americano (de título original *The College*, 1927), en el que Keaton, en el papel de un estudiante universitario, hace alarde de un amplio abanico de cualidades deportivas en el marco de una comicidad antisensiblera, que Buñuel y sus amigos de la Residencia de Estudiantes hallaban pura,

<sup>50</sup> G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia...*, p. 426.

<sup>51</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 2000, p. 51.

<sup>52</sup> Citado en G. MORELLI (ed.), *Ludus...*, pp. 416-417.

fría, prístina; expresión acorde a la estética anti-tradicional que ellos defendían: "Asepsia. Desinfección. Liberadas de la tradición, nuestras miradas se recrean en el mundo juvenil y temperado de Buster, gran especialista contra toda infección sentimental. El film es bello como un cuarto de baño: de una vitalidad de automóvil Hispano. Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado"<sup>53</sup>. Como se observará, indicar aquí el paralelismo de estas palabras de Luis Buñuel con el imaginario futurista sería cosa de total redundancia. En otros escritos de la época, caso de "Lo cómico en el cinema", Buñuel mantiene su respaldo a las maneras frías, escuetas y casi automatizadas del gran "Cara de Palo", y alaba -en sus palabras- la "expresión monocorde de Keaton", "modesta como la de una botella", frente a la tradición melodramática de otros actores, como Jannings y, sobre todo, Chaplin, a quien desprestigia por su tendencia a la emoción fácil y lacrimosa. Lejos de la actitud del vagabundo Charlot, el personaje de Keaton discurre como un mecanismo aséptico, despegado de la temible "infección" sentimentaloides<sup>54</sup>, y es en esta medida que se hace merecedor de mayor reconocimiento. Buñuel lo expresa sin contradicción posible en otro de sus textos, "La dama de las camelias": "¿No sucede algo parecido frente a las últimas producciones de Chaplin, de achaques tan románticos y sensibleros? [...] En este sentido es superior Buster Keaton. [...]"<sup>55</sup>. Todo esto situado en un contexto en el que se difundía la conde-

<sup>53</sup> L. BUÑUEL, *Escritos...*, p. 183.

<sup>54</sup> "Bergson, en su obra *Le rire* asegura que el mayor enemigo de la risa es la emoción, si bien considera lo cómico como la percepción de la rigidez, anquilosamiento o mecanización de la vida. Bergson, cuya teoría del carácter cómico puede encerrarse en la fórmula "substitución de lo natural por lo artificial" sostiene que la rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter convierten a una persona en objeto cómico en la exacta medida en que esta persona nos hace pensar en un simple mecanismo". R. M. MARTÍN CASAMITJANA, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, 1996, pp. 25-26.

<sup>55</sup> L. BUÑUEL, *Op. cit.*, p. 175.

na de Lautréamont hacia el enfermizo arte sentimentalista (en 1919 Cansinos-Assens publicaba en *Grecia* "El manifiesto de Isidore Ducasse contra el arte malsano"), y en que Gregorio Marañón investigaba sobre la "Patología e higiene de la emoción" (ensayo que publica en 1927 en la revista de la Residencia de Estudiantes).

Pues bien, estos valores implícitos en la referida dicotomía "Keaton *versus* Chaplin" no son meramente anecdóticos, sino que entrañan de manera representativa la célula de la idea de *antiputrefacción* que desarrollarán Buñuel, Dalí, Lorca y otros compañeros residenciales<sup>56</sup>. "Putrefacto" es, ciertamente, uno de los términos clave de esta constelación creativa gestada en el radio de influencia de la Residencia de Estudiantes. Atribuido por lo general a Pepín Bello, otro de los integrantes fundamentales de este ambiente, e íntimo amigo del famoso trío antes citado, lo "putrefacto" era un concepto compartido, que, plasmado en la imagen de un burro muerto, empleaban para designar con sorna y crítica destructiva las manifestaciones artísticas románticas, tradicionales y/o falsamente modernas. Lo putrefacto devino tan célebre que la palabra se hizo de uso común entre ellos. Además, el burro podrido, inspirado precisamente en el de *Platero y yo* (obra canónica de la estética novecentista), pululaba con frecuencia entre sus escritos y cuadros, conquistando incluso la pantalla en el primer film de Buñuel, *Un Chien andalou* (1929), realizado en colaboración con Dalí; quien a su vez emborrionaba hojas y cartas con los garabatos de sus "putrefactos", divertidas caricaturas de artistas trasnochados, mientras ideaba un libro de idéntico título, *Los putrefactos*, prologado por Lorca, que finalmente no vio la luz. Por todo lo dicho, no extraña que en *El Manifest Groc* o *Manifiesto Antiartístico Catalán* de 1928, publicado en *L'Amic de les Arts*, Dalí arremetie-

<sup>56</sup> Para la relación de Keaton con la "antiputrefacción", véase M. C. MOLINA BAREA, "Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia", *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 341, 2012, pp. 29-48.

ra contra lo putrefacto y alabara la asepsia maquinista...<sup>57</sup>. De hecho, el artista se mostrará profundamente imbuido en esta tendencia, que plasmará en su producción pictórica de entre 1925 y 1928, pero también en abundantes escritos de dicha etapa<sup>58</sup>. No por nada sentenciaba Dalí, en carta a Pepín Bello del año 1925: "En el fondo la putrefacción es el SENTIMIENTO"<sup>59</sup>.

Visto lo anterior no es difícil suponer que la "teoría" de la antiputrefacción -si así puede llamársele- deriva claramente del rechazo ultraísta de la estética novecentista<sup>60</sup>, y además, tiene mucho de vástago de la actitud *antipassatista* del futurismo, de forma que los *putrefactos* de Buñuel, Dalí y Lorca bien pudieran llamarse también *passatistas* (o *pasadistas*); término que los futuristas usaban para tildar peyorativamente a

<sup>57</sup> En carta a Pepín Bello del año 1927, dice Dalí: "La nueva poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos. Ya estoy completamente antiartístico y preparo un manifiesto titulado así Manifiesto antiartístico, lo firmarán, sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniquís, artistas de music-hal, aviadores y burros podridos". S. DALÍ en R. SANTOS TORROELLA, *Dalí residente*, Madrid, 1992, p. 198.

<sup>58</sup> Por ejemplo, en el texto "En el cuarto número 3 de la Residencia de Estudiantes. Conciliábulos de un grupo de vanguardia", composición dialogada en la que intervienen Buñuel y Lorca, recoge Dalí una reprimenda ficticia del teórico del ultraísmo al grupo de amigos: "Guillermo de Torre entrando al cuarto de un revuelo: ¡Odio universal para la luna!, dice Marinetti. ¡Qué es esto que acabo de oír! (La poesía no ha de ser para hacer). ¡Un verso de Verlaine!, indignos hijos del año 1923, ¡qué habéis sacado de haber nacido bajo las alas de los aviones!". Citado en Y. HERNÁNDEZ PIN y P. SÁNCHEZ (coords.), *Un perro andaluz ochenta años después*, Madrid, 2009, pp. 223-224.

<sup>59</sup> Citado en A. SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, 2009, p. 201.

<sup>60</sup> En "Albores y propósitos del ultraísmo", expone Guillermo de Torre la siguiente radiografía del movimiento: "Como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas [...] se imponía un movimiento simultáneamente derrocador y constructor". G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia...*, p. 73.

aquellos artistas todavía ligados al pasado y ajenos a la vida moderna y maquinista<sup>61</sup>. Esta correlación ha sido indicada, de hecho, por Román Gubern: "Putrefacto se convirtió en un epíteto utilizado en la Residencia para denostar lo caduco, lo decadente, lo tradicional, lo sentimental, lo *pasadista* -en terminología de Marinetti- y lo antivanguardista o pseudovanguardista"<sup>62</sup>. Así mismo, fue evidenciada ya en 1930 por Guillermo de Torre cuando aseguraba: "Sí; ha existido la vanguardia en España, como fuerza de choque contra el obstáculo de las fuerzas pasadistas. Pronunciamiento bélico de una generación"<sup>63</sup>. Esta propensión "antiputrefacta", tan cara a Buñuel y Dalí, encaja a la perfección con el ataque al sentimentalismo modernista ("Tuércele el cuello al cisne", diría en su poema Enrique González Martínez) que quedara ya apuntalado en el esquema estético del ultraísmo, como pone de relieve el texto "Diagrama mental" de Guillermo de Torre, publicado en *Ultra* en 1921, construido a base de boutades (frases cortas de sesgo poético, muy emparentadas con las greguerías ramonianas): "Ha desaparecido el sentimentalismo estrangulador"; "Rechazando la morfina, me inyecto tres episodios de film norteamericano"; "Los motores suenan mejor que endecasílabos".

Como ha podido comprobarse, los valores estéticos de lo joven y moderno en Buñuel y Dalí desembocan en el ideario de lo antiputrefacto, que, claro está, habrá de

<sup>61</sup> "[Para los futuristas] El enemigo tiene un nombre: passatismo. Passatistas son los viejos modos de hacer literatura, la sensiblería femenina o el decadente tango. Se produce una ruptura radical con la tradición, lo que impide a los futuristas admitir cualquier tipo de influencia o predilección por autores del pasado. El lenguaje pictórico, el literario, tienen que ser reinventados, y la temática a tratar ha de ser radicalmente nueva: se acabó el cantar la belleza de la mujer o el paisaje, el sentimiento amoroso y la naturaleza han sido desterrados de la creación artística". C. JARILLOT RODAL, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>62</sup> R. GUBERN, *Proyector de luna...*, p. 45.

<sup>63</sup> G. DE TORRE, *Doctrina y estética literaria*, Madrid, 1970, p. 426.

tener, por necesidad, una ramificación de directa aplicación cinematográfica: se trata del *cine poético* o *cine antiartístico*. Por cine "poético o antiartístico" entienden estos autores un cine que, como el de Buster Keaton, carezca de atracones sentimentales y dramáticos, de aspiraciones de falsa artisticidad, y que por el contrario se vuelque en una plasmación aséptica y directa de la realidad, veraz y objetiva, luego estructurada por el montaje que hace el cineasta a partir del material tomado por la cámara. Lógicamente, el cine futurista, en especial el cine-ojo de Vertov, se sitúa como el referente inmediato de Buñuel y Dalí al proponer similares parámetros de acción<sup>64</sup>. No por casualidad, el mismo Vertov se refería al cine hecho por los kinoks como films poéticos, y criticaba abiertamente -se diría casi de manera "antiputrefacta"- el cine artístico y teatralizado, de las emociones fáciles, de sensiblería aletargadora, desconectada de la vida real. "El cine-drama vela los ojos y el cerebro con una almibarada neblina. El cine-ojo hace abrir los ojos, aclara la vista"<sup>65</sup>. Por eso afirmaba Vertov que "El cine-drama es el opio del pueblo"<sup>66</sup>. Con parecidas palabras se expresaba Dalí en su artículo de 1927 "Film arte, film anti-artístico", publicado en *La Gaceta Literaria*, en el cual defendía que los films antiartísticos, de cine puro, son "inyecciones de antiopio, que es la objetividad desnuda". En el mismo artículo apunta Dalí, para más detalles, que "El filmador antiartístico ignora el arte, filma de manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y alegrísimo de su fisiología deportiva." También Buñuel se queja de ese "opio" romántico y comercial que ha prosti-

<sup>64</sup> Véase, incluso, el cuadro de Dalí titulado *Rapsodia moderna (Les Sept Arts)*, del año 1957, en cuya composición sigue haciéndose patente el eco de Vertov en torno al valor del cine como ojo.

<sup>65</sup> D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 198.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 215.



tuido el *ojo libertador del cine* y que "embrutece" a los espectadores<sup>67</sup>.

Por este motivo, el cine antiartístico deberá articularse según la frialdad de la técnica de montaje tal y como explica reveladoramente Luis Buñuel en "*Découpage* o segmentación cinegráfica" (1928): "El objetivo -ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo- ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico, el auténtico arte nuestro de todos los días"<sup>68</sup>. Podríamos decir, en resumidas cuentas, que consiste en la idea vertoviana del cine-ojo: el objetivo (ojo-máquina) capta la realidad y el cineasta la reordena. Fusión efectiva, como dice Buñuel, de hombre y máquina<sup>69</sup>. En concreto, la "receta", según

<sup>67</sup> En la conferencia "El cine, instrumento de poesía", comenta Buñuel: "Ha dicho Octavio Paz: 'Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo', y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. [...] las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro [...]". L. BUÑUEL, *Escritos...*, pp. 65-66. Con palabras semejantes se expresaba Buñuel en conversación con Fernando Cesarmán: "Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas". F. CESARMÁN, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, 1976, p. 9. Estas declaraciones de Buñuel guardan sorprendentes similitudes con otras de Maiakovski: "El cine es el destructor de la estética. [...] El cine es difusor de ideas. Pero el cine está enfermo. El capitalismo le ha arrojado polvo a los ojos. Hábiles empresarios lo conducen de la mano por las calles. Amasan dinero revolviendo los corazones con pequeños temas llorones. Esto debe terminar". Citado en G. SADOUL, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>68</sup> L. BUÑUEL, *Escritos...*, p. 190.

<sup>69</sup> Precisamente en relación a Vertov opina Deleuze: "Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es, sin duda, una construcción desde el

Vertov, es la que sigue: "Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto)"<sup>70</sup>. En otras palabras, la mirada del cineasta se equipara con la mirada de la cámara ("yo veo" = "yo veo con la cámara") y después, lo filmado se somete a un ordenamiento *objetivo* ("Nosotros [los kinoks] definimos la obra cinematográfica en dos palabras: *el montaje del 'Yo veo'*")<sup>71</sup>. En esta ecuación reside la "poesía desinfectada" del cine antiartístico. *Poesía pura cinematográfica*; como ratifica la expresión daliniana: "los mejores poetas pintan o hacen cine". Así mismo, es a Dalí a quien debemos el mejor resumen de esta novedosa connotación aplicada a la noción de "poesía pura" -que difundiera originalmente, en medio de una encendida polémica, Paul Valéry<sup>72</sup>. Nos referimos al poema "San Sebastián" (escrito en 1927 y dedicado a García Lorca), en el que el pintor no deja lugar a dudas acerca de lo que la nueva generación de artistas considera "poesía pura": "Buster Keaton -¡he ahí la poesía pura, Paul Valéry!-. Avenidas postmaquinistas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, pulcritud y eurytmia del útil estandarizado, espectáculos asépticos, anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas, ale-

punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas. [...] Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia [...]. Tal es la definición de la objetividad". G. DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Vol. 2, Barcelona, 1987, p. 122.

<sup>70</sup> D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 230.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>72</sup> "En cuanto a Valéry, se inhibió casi por completo del debate, defendiéndose de no haber pretendido dar un sentido unilateral a su expresión de 'poesía pura', que había usado por vez primera en el prólogo a cierto libro ajeno. Y explicaba luego a Frédéric Lefèvre que 'sólo había querido hacer alusión a la poesía que resultase mediante una especie de exhaustación, de supresión progresiva de los elementos prosaicos que hay en un poema' [...]. G. DE TORRE, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1960, p. 136.

gres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...".

Asociado a estos principios de pulcritud y mecanicismo, la impasibilidad emocional y onírico extrañamiento gestual de Keaton -que le hace alejarse de la complicidad sentimental del espectador-, le convierte en la encarnación perfecta de la *poesía pura*; de la *antiputrefacción*. Por dicho procedimiento, Keaton deviene un *mecanismo humano* transparente y desinfectado, casi como pretendía Vertov en el convencimiento de que "A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto"<sup>73</sup>. Y es que además, casualmente, no son pocas las conexiones que pueden entablarse entre el cómico americano y el cineasta soviético<sup>74</sup>. Así por ejemplo, en la entrada del 16 de abril de 1934, escribe Vertov en su diario: "Mi actitud hacia los films que he rodado hace tiempo es la del inventor hacia sus inventos. Muchas cosas han envejecido y hoy parecen ridículas, como el tren de Buster Keaton. Pero, en su momento, esas experiencias que hoy parecen ridículas, no suscitaban la risa sino una tempestad de discusiones, de ideas, de proyectos, de perspectivas. Estos films no eran tanto films de 'gran consumo' como 'films que producen otros films'<sup>75</sup>. Así pues, si como se deduce de lo anterior, las películas de Keaton eran motivo de inspiración para Vertov y fuente que suscitaba nuevas ideas, no es de extrañar entonces que las pelícu-

<sup>73</sup> D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>74</sup> El modo mismo de entender lo cinematográfico mantiene importantes paralelismos entre ambos cineastas, hasta el extremo de que en Buster Keaton parecieran hallarse, semienterradas, las semillas del cine-ojo, pues "para mí -dice Keaton- lo más grandioso del cine era el modo en que automáticamente acababa con las limitaciones físicas del teatro. [...] La cámara no tenía esas limitaciones. El mundo entero era su escenario. [...] La cámara te permitía mostrar al público las cosas reales: trenes, caballos y carros, tormentas de nieve e inundaciones reales. Nada de lo que pudieras valerte, sentir o ver estaba fuera del alcance de la cámara". B. KEATON, *Slapstick. (Memorias)*, Madrid, 2006, p. 104.

<sup>75</sup> D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 26

las de uno y otro compartan recursos muy semejantes; caso de sobreimpresiones, falsos raccords repetitivos, y trucajes, que se hacen evidentes si se comparan algunos de sus films (dedicados, además, a la misma temática: el cine), como *El hombre de la cámara* (1929), de Vertov, y *The cameraman* (1928) y *Sherlock Jr.* (*El moderno Sherlock Holmes*, 1924), de Keaton<sup>76</sup> (Fig. 2).



▪ Fig. 2. Keaton en *The Cameraman* (1929) (izq.). La mirada del operador es la mirada de la cámara, casi una equivalencia de la muy vertoviana *Caméra qui regarde* (1966) de Marcel Broodthaers (dcha.).

<sup>76</sup> La impronta futurista en Buster Keaton se trasluce también en otros aspectos, como en el "enamoramiento" que surgió entre él y la cámara cinematográfica al toparse con ella en su primer día de rodaje, cuando el cineasta se iniciaba en la industria como novato colaborador de Fatty Arbuckle (*The butcher boy -Fatty asesino-*, 1917). Por la noche se la llevaba a su casa para desmontar sus componentes y entender cómo funcionaban, y al día siguiente la devolvía al estudio compuesta de nuevo. Quedó desde entonces fascinado por el mecanismo del cinematógrafo. Así mismo, la pasión que sentía Keaton por las máquinas en general se comprueba en las creaciones mecánicas diseñadas por él, y presentes en muchos de sus mejores gags. Lo cierto es que desde joven demostró gran habilidad para la fabricación de mecanismos manuales -que tendrían cierto aire de "objetos surrealistas". Igualmente, la velocidad, lo juvenil, lo deportivo, e incluso lo bélico, son rasgos futuristas que se hacen patentes en sus películas, en especial *The cameraman*, en la que la cámara asiste a un improvisado partido de beisbol, en el que Keaton es el único jugador; filma una regata en la playa; o una batalla campal en el barrio de Chinatown, donde llega a equipararse la cámara con las ametralladoras: ambas *disparan* igual de veloces.

Este trasfondo será, por tanto, el decorado proclive para la aparición de la doctrina de la "Santa Objetividad"; un posicionamiento teórico-estético que, como trasunto de la tendencia antiputrefacta, concibe Dalí movido por su afán de pureza óptico-cinematográfica. El propósito de la misma no es otro que incidir en los pilares definitorios del cine antiartístico. Es más, podemos afirmar que el interés por el cine del joven Dalí -"alma higiénica", como le llama Lorca en la Oda que le dedica al pintor-, surge en la medida en que el nuevo medio contribuye a configurar un *aparato óptico de poesía pura*. Así, brevemente expuesto, decir Santa Objetividad es decir cine puro. Podríamos hablar entonces de la importancia *objetiva* del cinematógrafo; algo que desde luego sería muy del gusto de Vertov<sup>77</sup>. Cámara como ojo veraz, como ojo antiartístico. Un ojo que, ajeno a las limitaciones del cuerpo orgánico, se hace máquina de captación de la realidad<sup>78</sup>; pues, como dice el propio Dalí, "Para no-

<sup>77</sup> "Conviene señalar que la propuesta de la Santa Objetividad (antiartística) daliniana se emparentaba con dos tendencias estéticas aparecidas en Europa en aquellos años. Una es la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) alemana [...] La otra es la teoría del Cine-ojo (Kino-glaz) de Dziga Vertov, surgida del futurismo soviético, que en aquellos años era prácticamente desconocida en España. En cualquier caso, la propuesta de Dalí en 1927, como la de Vertov unos años antes, hizo patente el conflicto cultural, propio de la modernidad maquinista, entre visión y representación, entre realidad y lenguaje, entre naturaleza y artificio, y Dalí tomó decididamente partido por la primera". R. GUBERN, *Proyector de luna...*, p. 48.

<sup>78</sup> La obsesión por el ojo maquinico y su capacidad para registrar fielmente la realidad persigue a Dalí en años venideros hasta extremos insospechados: "Empecé a creer más y más en el buen sentido de esa cosa milagrosa que se llama ojo. En el presueño, cerrados mis ojos, miraba mis ojos con mis ojos desde el fondo de mis ojos, y empecé a verme los ojos y a considerarlos como un verdadero aparato fotográfico blando, no del mundo objetivo, sino de mi duro pensamiento y del pensamiento en general. Inmediatamente llegué a conclusiones que me permitían afirmar que se puede fotografiar el pensamiento, y empecé los fundamentos teóricos de mi invento. Este invento es hoy día un hecho consumado, y en cuanto esté perfeccionado mecánicamente, lo ofreceré a la consideración científica de los Estados Unidos". S. DALÍ, *Textos autobiográficos (Un diario: 1919-1920; La*

sotros un ojo ya no pertenece al cuerpo"<sup>79</sup>. No obstante, se hace necesario puntualizar, siguiendo a Román Gubern, que "Es muy probable que ni Dalí ni Buñuel conociesen bien la obra poética de Maiakowski ni los manifiestos de Vertov en aquellos años, apenas traducidos en Occidente y ausentes en las editoriales españolas. Pero lo esencial del futurismo había llegado a través de varios afluentes hasta la península, como pudo detectarse en sus efluvios maquinistas presentes en la teoría daliniana de la Santa Objetividad"<sup>80</sup>.

#### EL OJO FETICHISTA; EL OJO VOYEURISTA: DE BUÑUEL A BUSTER KEATON

El *ojo cinematográfico*, ese ojo mecánico sin moral ni tradición -según dijera Buñuel-, mediador así mismo de la *realidad poética*, adquiere también en el surrealismo, particularmente en el cine de Buñuel, un revestimiento de carácter fetichista que se puso de manifiesto desde la primera película del aragonés. Violentemente agredido, el ojo de la actriz protagonista en *Un Chien andalou* muta en el fetiche por excelencia, siendo como son el desgarrar y la ruptura la naturaleza misma del fetiche; pues por propia definición, un objeto fetichista implica ser mutilado, seccionado, desgajado del conjunto al que pertenece. Todo fetiche es, por tanto, un objeto ultrajado: fragmento, trozo, reliquia; símbolo de una unidad erótica de la que ha sido brutalmente arrancado. Aún así, este primer fetiche del cine buñueliano supera con creces las connotaciones sexuales de sesgo edípico que obviamente contiene, y se nos muestra poliédrico, al aunar diversas proyecciones significantes. Por un lado, el gesto de anulación y radical apropiación que da forma al fetiche dinamita subliminalmente el astro emblemático del romanticis-

*vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio*). Vol. I, Barcelona, 2003, pp. 908-909.

<sup>79</sup> Citado en A. SÁNCHEZ VIDAL, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>80</sup> R. GUBERN, *Proyector de luna...*, pp. 52-53.

mo modernista, la luna, con el que "dialoga" el ojo de la mujer al comienzo de la película. Y por otro, asume todavía mayores resonancias si se considera que atenta doblemente; no sólo contra la mujer, en la pantalla, sino también, por trasposición identificativa, contra aquél que desde su asiento en la sala contempla la agresión<sup>81</sup>. Es por esto último, por esta confusión y emborronamiento de los límites entre el *ojo humano* y el *ojo de la cámara* -en definitiva, por este juego de equiparación entre identidades visuales- que el ojo rasgado de *Un perro andaluz* se erige en referente de excepción en el ataque contra la mirada cinematográfica, mirada que es así mismo la del espectador<sup>82</sup>. Práctica ésta que hallaría prolegómenos en otras imágenes

<sup>81</sup> "La obertura de *Un Chien andalou* produjo un extraordinario impacto en su época y se ha convertido en un momento emblemático en la historia del cine de vanguardia. Como en una rima icónica, la luna es atravesada por una nube alargada -transmutado así el astro de cliché poético romántico y modernista en presagio siniestro-, para dar paso a una composición estructuralmente similar, cuando Buñuel corta con su navaja de afeitar el ojo de la protagonista. De modo que Simone Mareuil nos mira desde la pantalla y nosotros miramos cómo nos mira, hasta que Luis Buñuel le corta el ojo en primer plano. Esta mutilación, que Sófocles concibió como la más terrible para el ser humano, daría pie a la interpretación de Freud, quien vio en ella un símbolo de castración". *Ibidem*, p. 396.

<sup>82</sup> "Por otra parte, el plano/contraplano que relaciona, de acuerdo con la lógica del montaje narrativo institucional, al hombre del balcón con la nube blanca atravesando la luna llena pone en escena el punto de vista del espectador, inscribiéndolo en la materialidad de la pantalla. De hecho el plano subjetivo del *hombre que mira en el film*, coloca a éste en la misma posición del *hombre que mira el film* desde la oscuridad de la sala. Ambos, en efecto, contemplan lo mismo y a la vez. Este mismo proceso, pero en dirección inversa, relaciona al espectador con el hombre que, en la pantalla, secciona el ojo, llevándole a asumir, en tanto función ya integrada en el discurso, su mismo papel. Por otra parte, la relación de contigüidad que el montaje establece entre la luna llena y el ojo de la mujer, hace que, por el mismo procedimiento descrito, identifiquemos la posición de la mujer (y/o la luna) con la del espectador. El espectador se convierte, de ese modo, simultáneamente en objeto y sujeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que, simbólicamente, secciona el ojo". J. TALENS, *El ojo tachado*, Madrid, 1986, p. 61.

célebres de la historia del cine, como la del disparo del bandido en la última secuencia de *Asalto y robo a un tren* (Edwin S. Porter, 1903), y por supuesto, en el impactante aluminización de Georges Méliès (*Le voyage dans la lune*, 1902), el cual pareciera materializar la sentencia contra el modernismo putrefacto, "¡Pedrada en un ojo de la luna!", que gritara Marinetti en la *Proclama futurista a los españoles*<sup>83</sup>.

Así pues, siendo estos sus inicios, el cine de Buñuel no se entiende en adelante sin un procedimiento de agresión y segmentación de inspiración fetichista. ("Desde *Un perro andaluz*, Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja, clavo, alfiler, picahielo: la mirada cinematográfica, como el sexo de una mujer, debe ser una herida que jamás cicatriza")<sup>84</sup>. El propio cineasta perfiló este principio como base de su método en el artículo "*Découpage* o segmentación cinegráfi-ca": "La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. [...] Momento auténtico en el film de creación por segmentación"<sup>85</sup>. Diferente en lo pragmático, aunque similar en finalidad, es el sistema al que recurre Dalí para dar a luz sus imágenes surrealistas; pues en vez

<sup>83</sup> En opinión de Puelles Romero: "Se asiste en los albores de las vanguardias a una crítica de la ocularidad (de la inocencia ocular y de los hábitos de la percepción). Méliès, introduciendo un pequeño cohete en el ojo de la luna, o las ilustraciones de Max Ernst para el libro *Repeticiones* de Paul Éluard, acompañan a Luis Buñuel (bastaría recordar el ojo rasgado de *Un perro andaluz*), y, entre otros muchos, a Paul Nougé, con sus fotografías de la serie *La subversión de las imágenes* (1930), en la creación de un antiocularismo que Duchamp concretará en sus críticas a *lo retiniano*". L. PUELLES ROMERO: *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, 2011, p. 261.

<sup>84</sup> F. CESARMAN, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>85</sup> L. BUÑUEL, *Escritos...*, p. 190.



de fragmentar, como hace Buñuel, el pintor une, agrega, suma elementos, con la condición de que éstos sean extraños y dispares, de acuerdo al precepto de Lautréamont al que se acogió la plana del surrealismo: "Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas". Por este mecanismo Dalí crea imágenes gracias a la conjunción de objetos dislocados y ajenos entre sí; proceso que, no por casualidad, constituye el requerimiento básico para la aparición de la ansiada *imagen poética*<sup>86</sup>. Por su parte, Buñuel opera desde otra perspectiva: desde el extrañamiento y descontextualización de los objetos, que son extraídos de su ambiente original y dotados de autonomía<sup>87</sup>. Con lo cual, si Dalí aunaba elementos para crear un sorprendente compuesto surrealista (collage), Buñuel fragmenta, desgarrá, descompone (mutilación). No olvidemos que así funcionaba su método de *découpage*<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Dicho mecanismo para la obtención de la imagen poética fue definido por André Breton como "método de los vasos comunicantes", y por Dalí, como "imaginación sin hilos", "consigna que [puntualiza reveladoramente Sánchez Vidal] no procede de los entornos semánticos del Surrealismo, sino del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de 1912". A. SÁNCHEZ VIDAL en Y. HERNÁNDEZ PIN y P. SÁNCHEZ (coords.), *Op. cit.*, p. 80.

<sup>87</sup> Los futuristas rusos de la FEKS cultivaban una revalorización de los objetos por sí mismos en base a la técnica del "extrañamiento", consistente en sacar los objetos de su ambiente habitual y colocarlos en otro diferente. Se trata de un método muy similar al empleado por los surrealistas bajo las indicaciones de Lautréamont, que cristalizarían en la construcción paranoico-crítica de la imagen múltiple daliniana y en la autonomía onírica de los objetos y mutilaciones buñuelianas. Un extrañamiento objetual presente también en los "objetos surrealistas" aparecidos en los films de Keaton (véase M. C. MOLINA BAREA, *Op. cit.*).

<sup>88</sup> "Es, pues, el extrañamiento lo que interesa como pedáneo de acceso a la superrealidad. Y la más sólida manera de lograrlo consiste en unir lo que es dispar (collage) o separar lo que está unido o es afín (mutilación). Collage y mutilación no son, por tanto, sino el haz y el envés de una misma actitud opaca y gris que ha llegado a adquirir lo cotidiano". A. SÁNCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, 1982, p. 60.



▪ Fig. 3. Fotograma de *L'âge d'or* (1930).

Con semejante constante, el cine buñueliano se hallará saturado de manos cortadas, piernas seccionadas... y, por supuesto, de frecuentes ataques al ojo, que se prolongarán en muchos de sus films, a través de los personajes ciegos, tan apreciados por Buñuel, y sobre todo, de manera especialmente evidente, en la secuencia del diálogo de los amantes en el jardín en *L'âge d'or* (1930), donde el protagonista masculino (Gaston Modot) recibe la violenta agresión en el instante de declarar su amor<sup>89</sup> (Fig. 3). Agustín Sánchez Vidal ha vinculado esta imagen con la de la expedición lunar de Méliès; sin embargo, bien pudiéramos hallar otros precedentes para la misma. El cine de Keaton vuelve a mostrarse particularmente favorecedor a este respecto. Remitimos en concreto a la película *Moonshine* (traducida como *Fatty y las estrellas*, 1918), rodada junto a *Fatty Arbuckle*, que por desgracia se ha conservado muy

<sup>89</sup> Parecida instantánea se nos muestra también en otro film buñueliano, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), concretamente en la secuencia en que el joven soldado relata un recuerdo traumático de su infancia al grupo de señoras sentadas a la mesa en un salón de té. De manera similar, el motivo de la agresión visual ha sido revisitado con posterioridad por Luis Eduardo Aute en su película de animación *Un perro llamado Dolor* (2001), en la que recoge una analogía de Gaston Modot con la cuenca del ojo ensangrentada, aplicada en este caso a Salvador Dalí; a quien también imagina Aute recibiendo en el ojo el impacto del alunizaje de Méliès. No olvidamos tampoco la filiación latente respecto al primer plano de la mujer con un ojo ensangrentado tras las gafas rotas, víctima de la carga militar en la escalinata de Odessa, en *El acorazado Potemkin* (1925), de Eisenstein.



▪ **Fig. 4.** El suicidio fingido de Fatty en *Moonshine* (1918).



▪ **Fig. 5.** Buster Keaton y los "atentados" contra el ojo. Fotogramas de *Moonshine* (1918).



▪ **Fig. 6.** Buster Keaton en *Out West* (1917).



fragmentada. En este cortometraje, el grueso amigo de Buster finge su suicidio, dejando caer salsa de tomate por el ojo y cara, y haciéndose el muerto en una butaca, pistola en mano (Fig. 4). Los paralelismos de esta imagen con la de la escena antes mencionada de *La edad de oro* bien merecen, al menos, señalarse. Igualmente, en la misma película se producen otros casos interesantes de tentativa de agresión visual. Hay un momento, por ejemplo, en que el ojo de Keaton se ve amenazado por una escopeta que le apunta desde fuera de cuadro. Seguidamente, el propio Buster tendrá que auxiliar al hombre que antes le encañaba, soplándole en el ojo, al metérsele a éste una mota de polvo (Fig. 5). Pero no son éstas las únicas ocasiones en las que las películas de Keaton traen a colación la cuestión del ojo violentado. Citaremos *My wife's relations* (*Las relaciones de mi mujer*, 1922), en que se hiere en el ojo al beber café con la cucharilla metida dentro de la taza, y *Out West* (*El sheriff*, 1917), en que Buster, apostado a la barra de un Saloon, se aplica en los ojos el mejor vodka de la zona, pues, según se dice, "es capaz de curar todos los males" (Fig. 6).

Considerando hasta aquí el aspecto fetichista del ojo cinematográfico, conviene ahora apuntar la conversión ontológico-voyeurista que experimenta en la medida en que, por un lado atañe -más generalmente- a la observación clandestina del objeto erótico (*Belle de jour*, 1967), pero sobre todo en cuanto afecta a la autopercepción; a la percepción de la identidad de sí mismo. Y es que la mirada de la cámara, mirada objetivizante que asume el rol de ojo ajeno que todo lo ve, se convierte en un *sujeto de observación* difícil de esquivar; en un doble cuya mirada todo lo registra<sup>90</sup>. Mirada que muchas veces corre el

<sup>90</sup> Jenaro Talens habla a este respecto de la escena de la playa al final de *The Cameraman* (Keaton, 1929), en la que se ensalza el rol de la cámara como ojo que todo lo capta, y que por esta cualidad salva el honor del protagonista, gracias a que el mono que le acompaña graba el momento en que Keaton se lanza al agua para rescatar a la joven de la que está enamorado. Recuerda esta secuencia también al final de *Muerte en Venecia* (Vis-

riesgo de convertirse en un ojo entrometido y censor, al que nada se le escapa, constituyéndose en alguien que nos observa, pero también en la propia conciencia. Incurre, pues, en esta situación un desdoblamiento del individuo, que encuentra en el ojo mecánico un *alter ego* de los suyos propios, erigido en un peligro que zarandea los criterios de la propia percepción. Por eso también, este ojo veraz -gemelo aventajado de la visión orgánica- requiere ser dañado; pues siendo tal su poder, termina por representar una amenaza ante la percepción de uno mismo e induce a componer una insoportable situación de disociación identitaria. Este motivo de la agresión al doble encuentra materialización en la escena de *Un perro andaluz* en la que el hombre dispara contra su yo infantiloides. Como a Buñuel, la duplicación del yo es un tema que atormentaba al joven Dalí, marcado desde la niñez por la imagen de su hermano mayor, muerto antes de nacer él, bautizado también con el nombre de Salvador. Entre los artistas del surrealismo Magritte es otro de los que mejor ha sabido reflexionar sobre esta dificultad del yo que se ve a sí mismo. Cuadros como *Falso espejo* (1928) o *La reproducción prohibida* (1937) ejemplifican dicha circunstancia<sup>91</sup>.

conti, 1971), con el joven Tazio introduciéndose en el mar mientras una cámara de cine lo filma desde la orilla. De nuevo, la cámara como ojo que supera la visión humana, en este caso la del moribundo Aschenbach, que contempla extasiado al muchacho en la belleza del paisaje. Cámara: ojo omnipotente. Vertov parece compartir esta creencia: "Yo no llego con un pincel en la mano, sino con una cámara, instrumento más perfeccionado, y quiero penetrar la naturaleza con un objetivo artístico, con el objetivo de descubrir las imágenes, de obtener la preciosa verdad no sobre el papel sino sobre la película, por medio de la observación, por medio de la experimentación". (D. VERTOV, *Op. cit.*, p. 88). Plasmación veraz la del cinematógrafo que no comparten otras artes visuales, como la pintura; lo que supone el dilema argumental tratado por Víctor Erice en *El sol del membrillo* (1992), e incluso por Luis Eduardo Aute en *Un perro llamado Dolor* (2001), cuando equipara la visión de Joaquín Sorolla, el artista plástico que pinta el mar, con la que toma la cámara de cine.

<sup>91</sup> No en vano, esta obsesión por el ojo en el arte de vanguardia, tiene, según Lipovetsky, una razón "nar-

En este punto consideramos necesario traer a colación un último eslabón, algo más alejado en esta cadena argumental, pero de semejanzas no precisamente gratuitas. Así, quizá el mayor ejemplo de indagación en el problema del ojo autoperceptivo sea la película *Film* -de significativo título-; proyecto cinematográfico de Samuel Beckett, rodado en 1964 con un anciano Buster Keaton como protagonista. De nuevo hallamos aquí a Keaton, elección idónea por parte de Beckett para la interpretación de este "surrealístico" film, cargado de extrañamiento onírico<sup>92</sup>. Basándose en el principio "*Esse est percipi*" ("ser es ser percibido"), formulado por Berkeley en *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), Beckett articula una película en la que plantea los paralelismos entre la mirada de la cámara y la mirada del individuo. De esta manera, la película

\_\_\_\_\_ "cisisista" que se rinde ante la multiplicación del yo posibilitada por el ojo: "Experimentación que se basa en el sobrepasar los límites del yo, en la exploración de lo que excede lo intencional y deliberado, el arte moderno está obsesionado por el ojo y el espíritu en su estado salvaje (escritura automática, dripping, cut up)". G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Barcelona, 2003, p. 99.

<sup>92</sup> Si bien la elección de Keaton para el papel protagonista de *Film* fue un tanto casual, no resta significación a la riqueza hipertextual de dicha circunstancia. Las concomitancias entre las obras de Beckett y Keaton son de amplio calado, como bien ha remarcado Jenaro Talens: sobriedad expresiva, silencio y extrañamiento ambiental, frialdad keatoniana que encaja con los personajes de Beckett (a diferencia del "sentimentalismo chapliniano", que diría también Talens), etc. E igualmente, el hecho de que al principio del rodaje Keaton declarara no entender nada de lo que estaba haciendo ni sobre qué trataba el proyecto, no empobrece las interrelaciones existentes. Conforme avanzaba el rodaje, el equipo comprobó que el cómico poco a poco iba involucrándose con el trasfondo conceptual del argumento y comprendiendo que la película tenía algo que ver con "un tipo que huye de sí mismo". Es más, aun siendo una película de Beckett, es posible considerarla prácticamente un título de Keaton: "Lo curioso del caso (cabría hablar de una especie de azar objetivo) es que *Film*, sin dejar de ser específicamente beckettiana (la culminación en un cierto sentido de toda su trayectoria) es asimismo tan de Keaton como sus clásicos anteriores a la venida del sonoro. Esta aparente ambivalencia es una de las razones de su riqueza significativa". J. TALENS en el prólogo a S. BECKETT, *Film*, Barcelona, 2001, p. 15.



-que no por casualidad iba a titularse *El ojo* presenta dos posicionamientos visuales claramente diferenciados: los planos referidos a la visión de *E* (ojo *-eye-*), y los relativos a la visión de *O* (objeto *-object-*). *E* es el equivalente de la cámara, que es a la vez la mirada ajena (¿somos acaso los espectadores el ojo de la cámara?), y también, irónicamente, como se demostrará al concluir la película, la del propio protagonista, quien durante todo el film es objeto de persecución por parte de *E*. Por eso en la película siempre vemos a Keaton de espaldas. Sólo al final, cuando se queda dormido en una mecedora, y por tanto, cuando la visión de *O* queda inactiva, el ojo acechante de *E* aprovecha para situarse frente al hombre cuyo rostro ansiaba ver<sup>93</sup>.

Antes de llegar a este momento clave del desenlace, Keaton ha recorrido apresuradamente una calle, se ha introducido en un bloque de pisos, subido las escaleras y encerrado en una habitación. En este tiempo ha ido sorteando las miradas de viandantes, vecinos, e incluso de las mascotas que habitaban el cuarto en el que se esconde. Una vez dentro, evita un espejo, descuelga de la pared una postal de una escultura mesopotámica de descomunales ojos abiertos, y rompe varias fotografías que resumen por orden cronológico su propia biografía. Es gracias a estas fotos que el espectador (como *E*) puede atisbar, por encima del hombro, el rostro del personaje que hasta ahora se nos ha ocultado: se trata de un anciano que lleva un parche negro sobre el ojo izquierdo. Ojo único; objetivo de la cámara. Así pues, a través de la metáfora del cine como ojo se traza un argumento subjetivante que gira en torno al fenómeno de la percepción de uno mismo por sí mismo, con la complejidad añadida de que, como dijera Machado en sus "Proverbios y cantares", "El ojo que ves no es ojo

<sup>93</sup> "El doble punto de vista anotado por Beckett muestra tal problemática en todo su rigor: *E* y *O* son de hecho el desdoblamiento de *O*. Pero los puntos de vista de ambos remiten, a su vez, a la cámara, no ya como protagonista sino como narrador, y al espectador que, en la sala, ve el film". *Ibidem*, p. 19.

porque tú lo veas; es ojo porque te ve"<sup>94</sup>. De nuevo, ser es ser percibido. Se trata prácticamente del miedo esquizofrénico a ser visto por los demás; la manía persecutoria del paranoico que se cree observado por el Otro-voyeur con mayúsculas. "¡El horror metafísico del Otro!/ ¡Este pavor de una conciencia ajena/ como un dios espíandome!/ ¡Ojalá yo pudiera/ ser la única cosa, o animal,/ para no ver que nadie me mirase!"<sup>95</sup>. Podríamos diagnosticar que lo que le ocurre al personaje de Keaton en *Film* es lo que describe María Zambrano en *Claros del bosque*: "El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto [...]"<sup>96</sup>.

A lo largo de la película, Keaton (*O*) intenta librarse de la percepción ajena, de las miradas externas (*E*), pero al final no puede escapar de la suya propia, que es -extraña ambivalencia- la mirada de *E*. Problema dialéctico de la conciencia que se contempla a sí misma. Capacidad objetiva del Yo que se percibe, con toda la crudeza que esto supone. Por eso cuando Keaton se despierta en la mecedora y se nos muestra por fin de frente a *E*, su rostro se descompone en un gesto de horror al comprobar que su perseguidor no es otro que sí mismo. Se espanta al verse directamente -sin mediación de reflejo especular o fotografía-, no puede soportarlo y se tapa los ojos con ambas manos. Nos hallamos ante un diálogo visual imposible de sostener. "Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, "insuprimible" en ese sentido"<sup>97</sup>. La película termina como empezó, casi de forma vertoviana: con la pupila de Keaton en primer plano, abierto el ojo como el objetivo de la cámara de cine. Los ojos saltones tan característicos de Buster.

<sup>94</sup> A. MACHADO, *Poesías completas*, Madrid, 2006, p. 281.

<sup>95</sup> F. PESSOA, *Op. cit.*, p. 138.

<sup>96</sup> M. ZAMBRANO, *Claros de bosque*, Barcelona, 1988, p. 117.

<sup>97</sup> G. DELEUZE, *Crítica y Clínica*, Barcelona, 1996, p. 42.