

VILLEGAS LOPEZ



«El hundimiento de la casa Ushera», de Jean Epstein

una definición exacta, porque precisamente en aquellos años está infiltrada por ese expresionismo, empezando por Epstein. Este gran realizador nació en Varsovia, de padre francés, el 25 de marzo de 1897, y murió en París, en 1953. Se instala en París en 1919, se dedica a la literatura y a la poesía, en 1920 colabora con Auguste Lumière en algunas investigaciones bibliográficas, y después con Louis Delluc y Abel Gance. En 1922, firma su primera película, estrenada el año siguiente, «Pasteur», para celebrar el aniversario del sabio. Ya aquí realiza sus primeros alardes y búsquedas de fotogenia, creando verdaderas naturalezas muertas con los utensilios de laboratorio. En «El albe-erque rojo» (L'Auberge Rouge, 1923), según Balzac, despliega por completo su facultad y su teoría de ver hasta el fin con la pupila de la cámara; en verdad, ya está aquí lo que será su mejor obra y sobre todo «El hundimiento de la casa Ushera». Está trabajando para Pathé con un sueldo de 2.000 francos mensuales, y allí logra dos de sus más bellos films, en 1923: «Corazón fiel» (Coeur fidèle) y «La bella nirvanesa» (La belle nirvanaise). También ha comenzado su lucha por la independencia y la calidad de su arte, que han de serle fatales. Su renombre le lleva a la productora Alhambra, de los rusos emigrados —donde tantos nombres se hicieron— porque Alexandre Kamenka le ofrece mayores posibilidades. Sin embargo, las películas que realiza allí resultan una mezcla híbrida de film comercial y de avanzada, tan prolífica en cine. Como «El león de los monjes» (Le lion des Monjes, 1924), con Nanarie Lissenko e Iván Mozhukine, el gran actor de la época, o «Las aventuras de Robert Macaire» (Les aventures de Robert Macaire, 1925), película de episodios, en veinte rollos, que quizá sea una de las mejores de su obra, a pesar de todo, Epstein hace de cada película un experimento, un avance, una investigación.

VILLEGAS LOPEZ



«Mayerling», de Litvak, con Danielle Darrieux y Charles Boyer

ciencia de la locomotora en el film mudo «La rueda» (La roue, 1919-1923). Todo el ritmo de una locomotora en marcha, que Gance ha logrado en esa secuencia clásica del cine, entonces de una maravillosa audacia, lo traduce Hönegger en formas musicales. Separado de la película, constituirá su poema sinfónico «Pacífic 231», del nombre de una de las más modernas locomotoras de la época. Se ejecuta en todas las salas de conciertos de Europa y América y da a su nombre los ecos de la gran popularidad mundial. Hönegger dice: «Siempre he amado apasionadamente las locomotoras; para mí son seres vivos y las quiero como otros puedan querer a las mujeres y a los caballos. Lo que he buscado no es la imitación de los ruidos de la locomotora, sino la traducción de una impresión visual y de una vitalidad física en una construcción musical. Parte de la contemplación objetiva: la respiración trasquila de la máquina en reposo, el estuerzo del arranque, luego el aceleramiento progresivo de la velocidad, para llegar al estado lírico o patético de la máquina de trescientos toneladas lanzada, en plena noche, a 120 kilómetros por hora. Como tema he elegido la locomotora tipo Pacífic, número 231, para trenes pesados de gran velocidad». El hecho es significativo y revelador: al cine por cuestiones estrictamente comerciales, pero el nuevo arte le proporciona el motivo absolutamente contemporáneo para su inspiración musical. No es aquella la locomotora expone de la técnica contemporánea, sino la quintesencia, la visión estética, la música óptica de la locomotora. Hönegger no tiene más que hacerla música auditiva. En 1949, Jean

Mirry parte de nuevo de la música de Hönegger para realizar el magnífico documental rítmico «Pacífic 231», volviendo la música a la fusión total con las nuevas imágenes, como aquellas de las que nació.

Los eruditos, los puristas y las minorías selectas de la música tienden a desdénar estos poemas sinfónicos imitativos, onomatopéyicos. Los grandes públicos, por el contrario, los reciben con un entusiasmo que, quizá, sea una de las causas de la adversión de los primeros. Pero, en aquellos años, el hacer el poema sinfónico de una locomotora en marcha era una audacia extraordinaria, que no puede ignorarse hoy, porque tras aquella hayan venido otras audacias semejantes o mayores. Las máquinas estaban tradicionalmente consideradas como el prototipo de la fealdad, incapaces de adquirir una bella forma en sí mismas, ni siquiera de inspirarlas a ningún arte. Rutkin, ante las primeras locomotoras, clamaba su horror estético, y pedía que se las diese forma de dragón mitológico, echando humo y fuego por la boca. Gance, el cineasta visionario, realizó el poema filmico de la locomotora moderna, y Hönegger le siguió por ese camino. Pero no en el pretérito cine, fuera del arte, sino en la más antigua y noble de las artes: la música, con lo que siempre se cantó a los dioses. Hönegger se encontrará siempre en esta posición, cantando a las divinidades y a la locomotora, entre «El rey Divino» y «Pacífic 231».

Como a la mayoría de los músicos de su generación, se le vienen encima las nuevas situaciones de aquellos años de entre-guerras, febriles de todas las renovaciones: la populari-

VILLEGAS LOPEZ



También se obtiene en dar a los productores comerciales más de lo que piden y eso, en cine, es una transgresión de las reglas del juego, que no se perdona. De aquí nacerá la leyenda de un Jean Epstein como director maldito, que acabará prácticamente con las posibilidades de una grande y total obra de conjunto. Como productor independiente, realiza «El hundimiento de la casa Ushera». Después se pasa a los documentales: «Finisterres» (1928-29), «Mor-Vrano» (1929-30), «El oro de los mares» (L'or des mers, 1932), entre otros. Vuelve a películas comerciales, sin paliativos, retorna al documental, con «Le tempéstaire» (1946-47), donde hace el experimento del «trilob» sonoro, con extraordinarios efectos, y «Les feux de la mer» (1948), sobre la vida de los toreros de faro, otro extraordinario film. Pero, cuando muere, es un realizador olvidado, desdénado por críticos míopes, postergado por los productores. En el Festival de Cannes de 1953 se le rinde un gran homenaje póstumo, donde Jean Cocteau y Abel Gance —otro gran postergado— le dedican elogiosos y amargos discursos. Henri Langlois, el director de la Cinéma-thèque Française, escribe un extraordinario y entusiasta artículo, defendiendo lucidamente su obra y acusando con violencia a los que le postergaron y menospreciaron, hombres y revistas. Pero ya se había consumado el sacrificio de una de las personalidades más interesantes y de mayores posibilidades del cine francés. Cuarenta y cuatro films, largos y cortos, documentales y argumentales, de vanguardias, de gran arte y comerciales, forman su obra. También es un importante teórico y polemista, con libros del mayor interés: «Bonjour cinéma» (1921), «Le cinématographe vu de l'Enfer» (1926); «Photogénie d'impressionables» (1935), título bien significativo; «Intelligence d'une machine» (1946), análisis de las posibilidades de la cámara y «Cinéma du diable» (1947), donde

VILLEGAS LOPEZ

zación de la música por la máquina y el conocimiento del pasado musical de la humanidad, como nunca antes se había conseguido. Mas la necesidad ineludible de renovar la música, a Honegger lechin por esta renovación en todos los terrenos: por ejemplo, la inclusión de instrumentos radioeléctricos en su orquesta, como el piano eléctrico Martenot, con sus sonidos completamente nuevos. Pero, a la vez, afirma sus grandes logros en el género, casi olvidado, del oratorio. Hará «Rugby» (1928), sobre un partido de este deporte, y «Juana en la guerra», según Claudel (1939). Pero será siem-

HONEGGER

pre el gran campeón y encarnizado polemista defensor de la música moderna, atacando a los grandes músicos clásicos, a los que tenía de «fétidos». Pero también intenta mantener una posición difícil: que esta música moderna no llegue al purismo y al tecnicismo, que la alienan de los grandes públicos. Toda una posición, de tipo histórico, que le sienta plenamente en el cine.

Honegger hace la música de más de veinticinco películas, comenzando por el acompañamiento de films mudos, como «La rueda» y «Napoleón», de Gance. Todo su concepto de la música moderna y de la necesidad de hacerla básicamente tridimensional, lírica, misteriosa, su enorme maestría de gran compositor, encarnarán perfectamente en la concepción cinematográfica. Honegger es, quizá, el primer gran compositor que se dedica al cine. A él se debió, en gran parte, la dignificación y la jerarquía de la música para películas. Creo que su mejor obra musical para el cine, en su totalidad, es la de «Rapto» (Rapit, 1934), el bello film suizo, de Dimitri Kirsanoff, sobre la novela, de Kramz, «La separación de razas». Pocas veces se ha creado un clima musical para fundirse con el gran ambiente visual de una película, porque todo en el film de Kirsanoff es gran ambiente. También es extraordinaria la música de «Las Ideas» (L'Idée, 1932), de Berthold Barroch, sobre tonometrías de figuras animadas. Así como fragmento de «Epinalina», de Asquith; la escena del suicidio en «Maverlump», de Livak, o la de la tempestad en «Los amoniatados del Este», de Chénal. Posteriormente escribió música, muchas veces vulgar, para películas vulgares. Aparte, claro es, de «Juana de Arco en la hoguera» (Giovanna d'Arco al rogo, 1934), de Rossellini, con Ingrid Bergman sobre su obra. Honegger fue un gran músico del cine, pero no creía en él. Ha escrito algunas páginas notables sobre la teoría de la música cinematográfica y sobre su oficio. Pero el papel secundario, con notable error, que en el cine presente tiene todavía el músico, no es para fomentar el entusiasmo artístico de un compositor de gran categoría. Es indudable que Honegger hubiera complicado el cine, un arte nuevo, para dar a su música un velo también nuevo. Apenas pudo hacerlo, sino entre bastidores. Había nacido demasiado pronto para el cine. Aún hay que esperar a que esos caminos que abren películas como «West Side Story», de Robert Wise y Jerome Robbins, lleguen a todas las músicas. A Honegger había que considerarle siempre como el primer adelantado de la gran música cinematográfica.

## Principales películas:

«La rueda» (La roue), 1922; «Napoleón», 1926; «Los miserables» (Les misérables), «Rapto» (Rapit), 1934; «Chinos y castros» (Chinois et castrois), «La tripulación» (L'équipage), 1935; «Los amoniatados del

VILLEGAS LOPEZ

HONEGGER-HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER, EL

Estinore», (Las músicas de l'Estinore), «Meyerling», «Aspectos de Francia» (Visages de France), documental, 1936; «Médembolia Docteur», «La ciudadela del silencio» (La cité du silence), 1937; «Pigmalión», 1938; «J'attendrai», «Cabalgata de amor» (Cavalcade d'amour), 1939; «Le journal tombe à 5 heures», 1942; «Les demoiselles de l'abbey», 1948; «Un romanant», 1948; «Tempestad sobre el Tibet» (Storm Over Thibet), documental largo, en Norteamérica, 1952; «Juana de Arco en la hoguera» (Giovanna d'Arco al rogo), 1954; George Rouquier realizó un documental sobre «Arthur Honegger» (1955).

## HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER, EL

### (La chute de la maison Usher)

Prod.: Francesca. Las Filmas Jean Epstein, 1928. Arg.: Jean Epstein, según los cuentos de Edgar A. Poe, «La caída de la casa Usher» y «El retrato ovalado». Dir.: Jean Epstein. Int.: Marguerite Denis Gance, Lady Madeleine Usher, Jean Duboucoff (Sir Roderick Usher), Charles Lamy (el amigo), Pierre Hot (el médico), Mme. Halma (la posadera), Fournier-Giffart (el criado), Ayz, de Drieu-Luis Bournel y Maurice Morlat. Fot.: Hebert y George Lucas. Dec.: Pierre Kélar. Trazes: Oclis. Est.: Mendchen Epnany. Ext.: Mayer-Vestin.

Otro título: «La caída de la casa Usher».

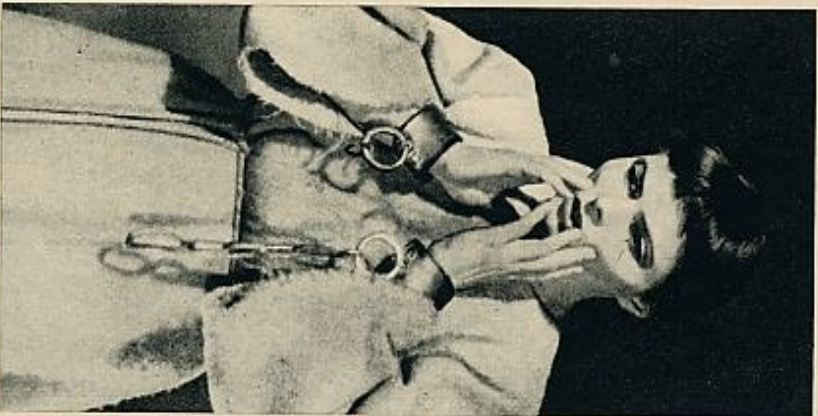
ESTE film es una cumbre y una encrucijada de todo un concepto y una época del cine, que se resume en una palabra: fotogenia. Este vocablo y esta concepción cinematográfica fueron lanzados y acuñados por Riccino Canudo y Louis Delluc (véase). La fotogenia puede resumirse como esa cualidad de los hombres, las cosas y los movimientos que sólo puede ser recogida y expresada por la cámara. Es decir, por el objetivo, la lente, ese «ojo subterráneo del cine, un ojo doblado de pupilas sintéticas inhumanas, como lo definió el mismo Epstein. Este poder de la lente vale por sí mismo, más que por lo que ve, y así



Jean Epstein

para la fotogenia todo tiene igual valor de expresión. Un jarrón, una sonrisa, una puerta que se abre, una mujer que sonríe, una ráfaga de viento que hace revolver las hojas... Sobre todo, lo que hasta entonces había tenido menores posibilidades de manifestarse, yacían en el transcurso de lo visible: las cosas, los movimientos imperceptibles, los gestos inconcebibles... La revelación de lo inexpressible por la mirada mágica de la cámara. También hay un ritmo —la cadencia, que decía Delluc— pero es especialmente el de todo lo que se mueve en la pantalla. El resto se dará por añadidura: el ritmo total del film se deriva del movimiento de las imágenes en la pantalla y de su valor propio de expresión. Es una posición extrema: la valoración absoluta de la imagen animada, como esencia misma del arte cinematográfico. En aquellas fechas, el cine dará su giro más decisivo hacia la otra posición opuesta: el montaje, como lenguaje de la pantalla, el montaje de los cinematográficos sorrientes, que ellos llaman montaje a lo Griffith. Por eso, este film, obra maestra de la fotogenia, es una cumbre y una encrucijada.

Jean Epstein es uno de los grandes maestros de la fotogenia. Es toda una época y un estilo del cine de Francia, que se ha llamado escuela impresionista, con bastante imprecisión; se trata de una fórmula que opone al expresionismo germanico y nórdico, más que



Juana de Arco en la hoguera, de Rossellini, con Ingrid Bergman

382

383