

VILLEGAS LOPEZ

tremo de «Parsifal», pero sobre todo después de su muerte, tres generaciones de músicos están bajo su decidida influencia, y su ascendiente llega a todas las artes. En esta época wagneriana, la música es el arte dominante, centro planetario de las demás. El drama lírico de Wagner pretende ser el arte integral, engloba y resume de todas las artes, en función de la música, el arte supremo y puro. Todo un sistema, coronado por la filosofía de Schopenhauer, que considera la música como el arte metafísico por excelencia, porque sólo está vinculada al tiempo y no al espacio, a nada material, a ninguna verdad de dejadas concepciones. El filósofo especifica: «En la serie de las artes, la arquitectura y la música manean las dos extremidades opuestas. La arquitectura no existe más que en el espacio, sin ninguna relación con el tiempo; la música no existe más que en el tiempo, sin ninguna relación con el espacio.» Teoría de las artes del tiempo —música, poesía—, y artes del espacio —arquitectura, pintura—, que desarrolla Lessing en su «Laocóntes». Pero Schopenhauer anota esta salvedad: «Objetar que la arquitectura y la pintura no existen más que en el espacio es un error; sus obras tienen una relación, si no directa, al menos indirecta con el tiempo, pues representan la vida, el movimiento y la acción. También sería falso decir que la poesía, como narración, pertenece sólo al tiempo. Pues si el sonido que percibimos pertenece sólo al tiempo, el contenido, el sentido de la palabra pertenece a la realidad del mundo del espacio.» El célebre filósofo busca así la coimpregnación de las artes del tiempo y del espacio con rasgos más especulativas que reales. Pero los artistas, sobre todo los germanos, empeñados en construir sistemas, van a intentar ponerla en práctica en sus obras. El «Drama Musical», de Wagner, es el mayor esfuerzo en esta dirección. Canudo está totalmente bajo la gran sombra de la idea wagneriana del arte integral.

Y cuando aparece el cinematógrafo, ve en aquellas imágenes que verdaderamente se mueven la conjunción, esperada desde milenios, de las artes del tiempo y del espacio. El arte integral, el arte total, resumen y coimpendio de todas las demás artes, ha llegado: el cine. Su visión es fabulosa, de gran profeta, porque entonces el cine era una diversión infantil, una efímera curiosidad científica, un espectáculo popular y desdibujado de barraca de feria... proclamando arte resultaba absurdo; pero el arte total, de gran arte del futuro, sólo cobija en la mente de un loco. Este loco visionario fue Riccio Canudo, Colón del cine.

En 1911 lanza su «Manifiesto de las Siete Artes», donde resume sus teorías, partiendo de su «Psicología musical de las generaciones» (1908). La arquitectura y la música —dice, siguiendo a Schopenhauer— son las dos artes originarias, por-

que cubren las necesidades del hombre primitivo, que busca retener para sí todas las potencias plásticas y rítmicas de su existencia sentimental. De la arquitectura son complementarias la escultura y la pintura; de la música brota la danza y la poesía. En Canudo los nombres de las artes están siempre escritos con minúsculas. Establece, como Lessing: «Todas las formas están en el espacio, sobre todo la Arquitectura; todos los ritmos están en el Tiempo, sobre todo la Música. Hemos casado la Ciencia y el Arte, aplicando una a la otra para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cinematismo.»

Y resume: «El Arte Séptimo concillia así todos los otros. Cuadros en movimiento. Arte Plástica desarrollándose según las leyes del Arte Rítmico.» El cineama queda así definido como arte nuevo, el séptimo, y Canudo esquematiza sus primeras leyes en «La Estética del Séptimo Arte», inventa vocabulario para este arte, como «secratistas», «pantalista», para designar al director o realizador; vocablo sin suerte. En cambio, «fotogenias» —que los eruditos gustan encontrar ya en los Goncourt y en algún virrey «Lacruces»— es la palabra feliz con que Canudo designa las cualidades de belleza apta para el cine; la desmoronó Louis Delluc, el teórico y crítico francés, y queda como definición y como fórmula de las cualidades y hechos diferenciales entre lo real y lo filmico. Canudo tiene el sentido de la vida perpetuamente nueva, la visión de nuestro tiempo, con sus inquietudes y sus multitudes. Proclama la autonomía de la forma cinematográfica, libre de toda semejanza. «No buscamos analogías entre el Cineama y el Teatro. No tienen ninguna.» Y habla del Drama Visual como los wagnerianos hablaron del Drama Musical, cuspide y síntesis de las artes. Su obra cinematográfica es muy corta. Años después de su muerte, su amigo Fernand Divoire le recoge en un volumen de 172 páginas, con el título de «L'Utile aux Images» (Office Central d'Édition. Ginebra. Edif. Chiron, París, 1927). Es un libro lleno de premoniciones, de presencias, de adivinaciones y precisiones. Lo que dice sobre las eternas españolas y las posibilidades verdaderas de un cine español —con motivo del estreno de «La gitana blanca» con Raquel Meiler—, vale hoy íntegramente.

Su activismo cinematográfico fue grande y febril, pleno de entusiasmo. Fundó «La Gaceta de las Siete Artes» y el primer Cineclub C. A. S. A., «Club des Amis de Septième Arts», que mantuvo casi con sus propios medios, en 12, rue Quatre Septembre, en París, del que surgirá después los más famosos cineclubs de Francia. En diversos locales presenta películas con conferencias y polémicas; en el Salón de Otoño de 1912 realiza la primera antología cinematográfica para mostrar ya las escuelas y los estilos. Reúne a estudiantes y artistas para formar un

VILLEGAS LOPEZ

contrato teatral ante los empresarios, personaljes de la película. Estas palabras iniciaron el nuevo cine con «El cantor de jazz». Se hablaba poco más, existían numerosos títulos intercalados, pero las canciones —palabra y música— tenían ya una importancia fundamental. Como en los orígenes del arte, la música y la palabra comenzaban juntas su marcha para irse separando y cobrando valor y significado propio e independiente.

La película es de un sentimentalismo detestable, entonces como hoy. En gran parte es inspirada en la propia vida de Al. Jolson, judío ruso llamado Ass Yoelson, radicado en Estados Unidos. Su padre, renombrado cantor de sinagoga, deseaba que su hijo siguiese la misma profesión. Pero el muchacho intentó la carrera teatral y logró un gran éxito, que le colocó entre los primeros cantantes norteamericanos, a partir de 1911, con una contribución decisiva a la divulgación y auge del «jazz». El mismo asunto está tratado en la película como planteamiento. Después entra el melodrama maternal y lacrimoso. El padre era gravemente enfermo, el mismo día en que su hijo prodigo ha de cantar en el teatro, en una revista musical, en busca de la gloria y la fortuna, tanto tiempo buscada. La duda entre su deber filial y sus aspiraciones de artista constituyen la cuspide dramática de la acción. Pero el empresario, hasta entonces inflexible, sucede a aplazar el estreno hasta el día siguiente, con lo que todo ensucetra su mejor solución. Las canciones que Al Jolson, con la cara tirada de argo, entona en la ocasión sobre el amor que profesa a su madre, hicieron llorar al mundo entero. La película fue un éxito enorme, que dejó a los Warner casi cuatro millones de dólares de beneficio y salvó a la empresa de su inminente bancarrota. Pero Sam Warner, el gran artífice y luchador de la aventura y del éxito logrado, enfermó y agotado, murió el día anterior al estreno. Después de la pantalla hay siempre también otra gran película.

El cine sonoro se extendió con cierta lentitud por el mundo, porque no se le suponía una real continuidad, y, sobre todo, por los gastos que representaba el cambio en las salas de espectáculos. Durante dos o tres años las películas fluctúan entre el sonido y el mudo, quedándose muchas veces en simplemente sincronizadas; también se presentaban muchas, como esta fue en España. Pero, al fin, se imponen en todos los países y comienzan a hacerse films con sonido, generalmente a cargo de realizadores totalmente mediores. El sistema de filmación, la técnica para la creación de la obra cinematográfica en los estudios, sufrió también un cambio radical. En general, incluso en los grandes estudios norteamericanos en el mundo no se filmaba con más de dos cámaras, puestas una jun-

CANTOR

ta a otra. Con una se rodaba la versión destinada a los Estados Unidos y con la otra la destinada al extranjero. La vista que resultaba peor era la que se destinaba a otros países y se desahucaba con esta frase del argot profesional: «Bastante bueno para Escandinavia» (Roberto Florey). Con la llegada del sonoro todo sufrió complejaciones imprevisibles. Como no se podía cortar el disco según las tomas de vistas, ni después la banda sonora, que iba inserta en la misma película que la imagen, era preciso filmar cada escena de principio a fin, como si fuese teatral. No podía repetirse cada fragmento para tomar los distintos planos, que habían de ser realizados simultáneamente, durante la representación completa de la secuencia. Para ello se utilizaban cinco o seis cámaras simultáneamente, cada una con objetivo distinto, para obtener desde los primeros planos de los importantes actores protagonistas hasta los planos generales en que solo figuraban los extras, pasando por el plano medio dedicado al villano. Las cámaras debían estar encerradas en cabinas, primero, y en pesados blindajes insonoros después, para evitar que los microfónicos recogiesen el ruido de sus engranajes. Con igual objeto hubo que cambiar la iluminación de arco —con sus pequeños ruidos de la combustión— por lámparas incandescentes. Los exhortos eran prácticamente imposibles de realizar con sonido, y debió surgir el «projecting» o transparenta; las imágenes de los paisajes se filmaban primero y se proyectan después en una pantalla muy luminosa, tras los actores, mientras las cámaras cinematográficas el conjunto. Muchas grandes estrellas consagradas desaparecieron para siempre. Por último, hubo de renunciarse a la improvisación en el estudio y entraron los escritores profesionales, capaces de redactar los diálogos. También en el lado industrial se sufrió un cambio radical: los precios de producción se elevaron cuantiosa y vertiginosamente, y las productoras cinematográficas fueron a caer en manos de la gran banca; el cine perdió su independencia económica y su iniciativa como espectáculo.

Como arte, los problemas fueron innumerables y el conflicto parecía sin solución («Alchibuyos» y «Hijos los techos de París»). Solamente a lo largo de una serie de películas y de creadores, el cine sonoro va a encontrar un camino y unas soluciones, que nunca estarán en verdad totalmente logrados. King Vidor con «Alolaya» (1929); Lubitch, con «El desfile del amor» (1929); René Clair, con «Bajo los techos de París» (1930); «El millón» (1931), «Viva la libertad!» (1931-32), Mamoulian, con «Aplauso» (1929-30), y «Las calles de la ciudad» (1931); Sternberg, con «El ángel azul» (1930); Dreyer, con «Vampyr» (1930); Ekk, con «El camino de la vida» (1931); Kirimov, con «Rajapinto» (1933)... hasta Eisenstein, con «Alejan-

deo Newkys e elvan el terrible. Y la escuela documentalista de Gerson con Cavalcanti al frente. Mas las teorías del alambicamiento del con-trapunto orquestal, de Poldowski, Eisenstein y Alexandrov, en 1926, las de Balazs, Aronheim y otros. Con todos estos, y otras muchas apoteosis, se trata de lograr esta conquista deter-minada y concreta: la independencia del mundo sonoro cinematográfico. La erención en la peli-cula de un universo de sonido, con sus cuantos elementos, a semejanza de los que formaban el mundo antiguo: mides, ruidos, palabras y sil-lento. Un mundo que es prolongación, opo-sición y diferenciación del de la imagen, base esencial del clima.

CANUDO, RECCIOTO

T EORICO, critico. Nació el 2 de enero de 1879 en Goin del Calle (Bari) Italia. Mu-ró en París el 10 de noviembre de 1923. Sus antepasados fueron españoles, aragoneses; uno de ellos formó parte de las tropas de Carlos III de Borbón, cuando era rey de Nápoles, y se refugia en esta ciudad en el siglo XVIII. En el ejército napolitano, con soldados de toda pro-cedencia, figuraron el coronel Batunardo y el capitán Atlante Canudo, que tomaron parte en la campaña de Bosis y fueron heridos en Al-mania durante la famosa retirada. El abuelo fue poeta y filósofo hegeliano, y el padre, poeta y sociólogo economista. Su madre era francesa, de Provenza. Estaba enferma halbitualmente, lo



Riccardo Canudo

que daba a la casa familiar un permanente aire melancólico y marchito. Vivía en una lin-cua rústica, en las cercanías de Palermo, junto a los inmensos parques del duque de Aumale, y todo cubría allí un viento romántico, espi-rituoso e íntimo. Antepasados, clima intelectual, ambiente familiar, influían poderosamente en el niño, pero hacer de él un ser extraño, exal-tado y visionario.

Su vocación y pasión era la música. Desde sus primeros años tocaba el piano y llevaba consigo de ser un niño prodigio. Con un amigo y una muchacha, se reunían en la casa y da-ban conciertos durante horas. Pero la joven murió en unos días, y el niño quedó tan afec-tado que no podía tocar. Tavo ataques de nervios, y los médicos le prohibieron la música como si fuese una droga. Canudo, tiempo des-pués, ya recuperado, intentó volver a tocar, se encontró con que lo había olvidado por com-pleto. Dada es la primera historia, con sabor de cuento romántico, entre Hoffman y Poe, que comienza con su color la vida de Canudo, hom-bre siempre entre la leyenda y la realidad. Pe-ro esta vocación musical será el eje de su vida y de su pensamiento. Punto esencial, porque de ella ha de surgir la denominación de «Septimo Ato», que Canudo da al cinema.

Perdido este centro de interés, comienza para Canudo un vagabundaje intelectual sin fin. Pu-blica libros de poesías: «Peregrinos almas sin tiempos, sin la guitarra del alba...». Quiere ser militar y comienza la carrera, pero el encuentro con un pastor protestante le hace abandonar para dedicarse al sacerdocio. Entra en un semi-nario italiano, con la oposición en su familia, co-lógicos ferruosos, y allí aprende rápidamente latín, griego, hebreo, lenguas orientales y es-tudios de las religiones. Estos conocimientos le servirán de base para el estudio de las religio-nes, la filosofía comparada y la interpretación de la Historia. Deja el seminario, predica va-rias religiones y termina en al teología, de la que se declara apostolado, y la predica a las ger-ras de la calle, por los muelles de Livorno. En 1902 decide partir a la conquista de París, en compañía de un pintor francés y un músico es-pañol. Pero al modo medieval, a caballo, por extenuados caminos; el intento francés por fal-ta de dinero y de fuerzas para tan larga exo-dición. La conquista de París es durísima, una de las más dolorosas etapas de su vida. Su padre le ha suplicado toda ayuda para obligarle a vol-ver, y Canudo van en la baja y miseria bohemia del Barrio Latino. Pero sigue estudiando, y en el colegio de Francia merece la atención del so-ciólogo Gabriel Tarde, profesor intelectual que le permite emerger de su pobreza y ano-nimato. Pronto se convierte en una de las ce-lebridades literarias y personalí representantes de aquel París de la primera década del siglo.

quiza el París más extraordinario de los tiempos modernos.

Su universidad de Montjoie en la Chaux-de-Fonds, 36, es una de los centros artísticos de la ciudad, y por allí pasan Picasso, Brau-cro, Rodin, Stravinsky, Adams, Gaudes, Apollinaire, Duf, D'Annunzio, del que Canudo es amigo, admirador y biógrafo... Representantes de todas las manifestaciones artísticas e intelectuales, como hecho vivo de lo que Canudo propugna y proclama: la unión de todas las artes, en el arte integral, supremo. Siempre son ardientes e insistentes de innovador y prodigo, de visiona-rio de todas las cosas.

Canudo estalla la guerra de 1914-18. Canudo se lanza a la gran aventura belica con el mismo fervor que a sus empresas intelectuales. Hace un llamamiento a los extranjeros de Francia para que luchan por ella. El ministro de la Guerra le encarga de la organización de aquel reclutamiento, pero Canudo quiere combatir y se entra en la Legión Extranjera, primero, y en un regimiento de zulus, después. Herido en Argonne, conoce en el hospital la entrada de latín en la guerra. Pale—en un telegrama fe-rroso—que le permitían seguir en el Ejército francés, el Gobierno italiano le autoriza como especial distinción. Pelen en los Durandellos y en Scrvia, es herido gravemente de nuevo; su valor le vale numerosas condecoraciones fran-cesas, italianas, serbias, griegas, y uno de los montes serbios donde combato lleva el nombre de Piero Canudo. Al acabar la guerra, el Go-bierno francés le envía a Alcomania en misión de diplomático intelectual, para conocer el es-piritu del país vencido. Pero como consecuen-cias de las heridas de la guerra, muere joven, a los cuarenta y cuatro años, orgulloso de su cabello, ya blanco.

Su obra tiene el mismo carácter legendario que su vida, porque en Canudo no se sabe nada al es el hombre el que produce la literatura o la literatura la que produce el hombre. En la época de los stannos, inventa el orero-hermanos, con su revista «Montjoie». Colabora en periódicos de Francia, Italia, Buenos Aires, con poemas, cuentos, ensayos, manifestaciones. Escribió tratados y novelas: «Gébric D'Annunzio y su teatro» (1911); «La ciudad sin jefes» (1910), que tienen la serie de «Las novelas de los mu-chedumbres»; «Los libertados» (1911); «Los transplantados» (1912); «La otra alba» (1922), sobre la que se hará un ballet, montado por Jean Cocteau, y una película péjima realizada por Ambré; «La noche», versión novelada del film de Abel Gance... Narraciones de guerra: «Comisarios de Oriente» (Premio Montjoie), «Mi alma purgante», «La novela de la selva y el río», «Del Argonne al Vardar», «Días grises y noches rojas en Argonne...». Y tratados de mu-sicología, su gran vocación: «Visión expérita del la Norma Sinfonia de Beethoven» (1905), al



Canudo en 1918. Dibujo de Picasso

que substituya «El libro del Génesis», y que constituya el prolegomeno de «El libro de la evolución»; «El hombre y la psicología musical de las civilizaciones», y «La música como religión del futuro». La música es, para Canudo, el arte puro y supremo, clave de las civilizaciones. «No se puede explicar la vida entera sin tener en la mano un tratado de música», pro-clama. Y de esta idea central—apoyado en su filosofía y su estética—parte Canudo hacia el descubrimiento del cinema, por caminos largos y complicados. No es improvisación, ni una mo-da, sino toda una teoría.

Canudo es un hombre del Renacimiento, que sobrevive cuatro siglos después. Su vida y su obra son eso: la última etapa de aquella inmen-sa época italiana, la máxima con el Imperio Romano. D'Annunzio será el gran epigono de este ideal de vida, y la de Canudo es un tra-sunto de la de aquel («V. Caldera»). Su pensa-miento es el de un humanista del Renacimiento que ha absorbido todo. Aquellos grandes pintores, por ejemplo, que hacen escultura, arquitectura, cartanista, orfebrería, poesía, filosofía, proflición, vida activa y humana; sin contar a Leonardo de Vinci, el enorme genio en la consociada de todos los conocimientos. Con la música, la otra idea central de Canudo, es el resurgimiento de la gran latina, como rectora del mundo, visión por la que combate con manifestos y libros, y le lleva a luchar como soldado. Pero por curiosa paradoja—más aparente que real—, Canudo no a dar, por este camino del gran humanismo re-nacentista y enciclopedico, en la idea germán de la época: el arte integral, resumen de todas las artes. Riccardo Wagner (1813-1883), es la gran figura que domina la época. Desde el es-