



Universidad Nacional Autónoma de México

**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
Aragón**

**División de Estudios de Ciencias Políticas
Comunicación y Periodismo**

*Ensayo Sobre el Cubismo en el Cine
(Un Acercamiento al Cine Cubista en Cinco Filmes)*

T E S I S

Que presenta Augusto Anzaldo Franco para obtener el
grado en Licenciado en Comunicación y Periodismo

Asesor: Lic. Antonio Salvador Mendiola Mejía



Agosto de 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al cine

A Liz

Índice

Presentación	5
Capítulo I El Arte Cubista	
1.1 El Arte: La Deformación del Objeto.....	11
1.2 El Cubismo, las fases.....	15
1.2.1 Los Inicios.....	15
1.2.2 El Cubismo Analítico.....	27
1.2.3 El Cubismo Sintético.....	38
1.3 ¿Qué es el Cubismo?	44
Capítulo II El Cubismo Literario	
2.1 El Camino de la Poesía Cubista: Apollinaire.....	50
2.2 Huidobro y el Creacionismo.....	65
2.3 Sobre Gironde y Stein.....	88
2.4 El Cubismo Narrativo en <i>La Boina Roja</i>	104
2.5 ¿Literatura Cubista?.....	113
Capítulo III La Estructura Cinematográfica	
3.1 El Cubismo Pictórico en el Cine.....	123
3.2 Sobre el Montaje y Otras Cuestiones.....	129
3.3 La <i>Continuidad Intensificada</i> de Bordwell.....	145
3.4 La Narrativa Múltiple.....	152
3.4.1 El Punto de Vista.....	152
3.4.2 <i>Rashomon</i>	156
3.4.3 <i>Lola Rent</i>	163
3.4.4 <i>Smoking</i>	172
3.4.5 <i>El Callejón de los Milagros</i>	181
3.4.6 <i>The Killing</i>	192
3.5 El Cubismo en el Cine.....	201
Conclusiones o el final del inicio	215
Bibliografía	224
Otras Fuentes	227

Presentación

El cubismo es considerado uno de los movimientos más importantes y precursor del arte moderno en general. Tal corriente confrontó, a principios del siglo XX, las percepciones, los razonamientos ante una nueva mirada, una mirada que violentaba la estética imperante en prácticamente toda la historia del arte. Por aquellos años del recién llegado siglo XX, el cine nació ante la mirada estupefacta de algunos incrédulos y el entusiasmo creador de otros, este medio comunicativo poco a poco fue evolucionando en un lenguaje propio, lenguaje que en los noveles espectadores causó incomprensión. Tal situación sucedió con cierta poesía de vanguardia que posee, igualmente, cierto parentesco con el cine.

Entre ambas manifestaciones artísticas existen ciertas relaciones, que el cine contiene en sus bases, diluido en su metafísica conceptual, el germen cubista que le dio forma a como ahora lo conocemos. Por lo que, existen también ciertas películas que poseen a flor de piel esas mismas características cubistas en su estructura haciéndolas diferentes de otras.

Para tal efecto, y por la temática abordada, el ensayo fue escogido como el vehículo para acercarse a la presente investigación. Tal género literario fue utilizado como método para adentrarnos, desde otra perspectiva, al cubismo y su influencia en otras artes, el objetivo que se buscó fue darle cierto carácter metodológico al explotar ciertas características que hacen posible realizar una investigación libre de lineamientos rígidos que permitan deambular por conceptos sin perder objetividad ni el carácter científico que debe tener toda investigación en las ciencias sociales. Así la presente investigación pretende reflexionar,

razonar y profundizar en los diversos conceptos teóricos de las diferentes manifestaciones artísticas que aquí se abordarán.

Dicho trabajo implicó encontrarse con obstáculos documentales, ya que, si bien existe una gran documentación e investigación del cubismo del lado pictórico, no la hay del lado de la poesía, la literatura, ni mucho menos en el cine, a este respecto sólo se encontró vestigios, ideas ligeramente esbozadas y nombres de libros prácticamente imposibles de conseguir en México. Así mismo, durante el proceso, asistí a una realidad muy pobre en la investigación cinematográfica en nuestro país y en la comunicación en general, ya que, en lo que a cine se refiere, la investigación únicamente comprende a un número reducido de personas, que con apoyo gubernamental, realizan una nimia investigación filmica recopilando las críticas que hayan realizado en algún periódico para después presentarlas en un libro, o por ejemplo, investigaciones filmicas que basan su estudio en la teoría de los géneros, o bien su relación social, pero no existe investigación cinematográfica dentro de sus lineamientos estético-formales, estructurales o narrativos, no hay investigación que vea al cine desde dentro, desde si mismo. De igual manera se asistió a que la única investigación que se realiza, incluso en las mismas tesis, comprende la historia dejando de lado investigaciones que pueden ser importantes en otras latitudes como la semiología, la lingüística, la narratología, la comunicología, la sociología, la estética, la psicología, la filosofía y si se quiere hasta en la física, investigaciones que pueden ser dirigidas a el fenómeno filmico y en un contexto mexicano.

De hecho, la investigación hecha mano de herramientas y conceptos narratológicos para aterrizar, conceptualizar y comparar los conceptos de los diversos objetos de estudio. La narratología no es más que la asignación de la función textual a un conjunto ordenado de

acontecimientos cuyo único objetivo es narrar. De esta manera se podrán establecer los nexos necesarios para encontrar los parámetros de identificación entre el cubismo pictórico, el poético y el cine. Para esto se escogieron como objetos de estudio algunas de las obras más representativas de los principales protagonistas del movimiento, esto con el fin de no desvirtuar ni errar en lo que se trataba de exponer, ya que durante la investigación relucieron otras manifestaciones derivadas del cubismo como el nunismo, el simultaneismo, el poliplanismo, orfismo, vorticismismo, cubo-futurismo, rayonismo, sincronismo, etc., cuya única función que realiza es la de caricaturizar el lugar del arte en la humanidad, burlas de las que también se alimenta la concepción artística, pues, el termino *Cubismo* fue introducido por Matisse, quién al hablar de ciertas pinturas de Braque en 1907, hace referencia a la imagen de las obras como pequeños cubos, de igual manera Vauxeles calificó las obras cubistas en 1908 como *bizarreries cubiques*.

Por otro lado, se escogieron las obras literarias y filmicas que tuvieran cierta accesibilidad a ellas para poder sumergirse en sus formas estéticas, es decir, cierta accesibilidad en la posible comunicación estética de las obras con respecto al que recibe los códigos comunicativos, que fueran ejemplos exactos que evidenciaran las características que perseguimos, de ahí que en ocasiones se haga mención o se estudien obras que no sean del gusto de ciertos intelectos, pero que son paradigmáticas en cuanto que representan el gusto estético, ya sea, por parte de una minoría o mayoría, según sea el caso. Básicamente, esa es otra de las funciones que se plantea el presente trabajo: la vinculación comunicativa del receptor y el canal que es el arte, cubista en este caso, ya que en muchos casos, tal corriente artística resulta incompresible y pesada para ciertas personas, mismas razones por las que resultan muy difíciles algunas de las

películas delimitadas. Por ello la razón de éste estudio: saber de dónde y por qué surgen ciertas estructuras narrativas, cierto formalismo que por momentos hace imposible la comunicación entre el receptor y el objeto comunicado.

Bajo el título, *El Cubismo en el Cine*, se busca a alentar la investigación referente a la cinematografía nacional e internacional, a incrementar, mediante el estudio, la creación original en éste arte, cuya producción en nuestro país deja mucho que desear en cuanto a formas, conceptos y productos artísticos pensados y dirigidos para un público, dicho primer principio en la elaboración de mensajes es dejado a un lado por la comunidad de las únicas dos escuelas oficiales de cine, las cuales están en manos de realizadores que sólo se limitan a seguir formulas gastadas, ineficaces e impuestas por las cinematografías mayores de otros países o país. Sírvase el presente estudio como una pequeña aportación a la búsqueda de un verdadero, no nuevo, cine mexicano que hable, trate y explore la verdadera y única naturaleza mexicana.

De esta manera, el primer capítulo hablara y establecerá, en primera instancia sobre el arte en cuanto como mera reproducción de la realidad y como el cubismo, con otras corrientes antes de él, rompió con la mirada clásica de mirar el mundo y el arte. Por lo que después se manejaran los principales autores de la revolución cubista.

El capítulo II, comprende a la poesía cubista, como una extensión conceptual del movimiento pictórico y cómo fueron asimiladas sus teorías en otros planos artísticos. Los autores a manejar son algunos de los más representativos en cuanto a esta corriente literaria que algunos autores

consideran cubista, se manejan nombres como Apollinare, Huidobro, Stein, Gironde y Sinán.

Siguiendo la misma línea, el último capítulo se refiere en primera instancia a una pequeña búsqueda documental sobre las pocas obras consideradas cubistas, seguido del establecimiento de conceptos teóricos que son afines entre el cubismo y el cine, hecho esto se procederá al estudio de la estructura narrativa de cinco filmes que en su composición dan la impresión de un aire geométrico.

Por último es necesario agradecer a todos aquellos que influyeron en la elaboración de esta tesis de licenciatura, a mis padres; a mis amigos: Alejandro Viay y Raúl Sánchez; a mis profesores: Joel Paredés por acercarme a la naturaleza ensayística, a Moisés Chávez por alentar en mí la utilización del método como una manera para poder adentrarse por cualquier lado del objeto de estudio, a Salvador Mendiola por creer en el proyecto, a María de Jesús Mendiola, Juan Arellano, Edgar Lara y a Goovinda Juárez por sus enseñanzas.

CAPÍTULO I

El Arte Cubista

1.1 El Arte: La deformación del Objeto

Desde que el hombre tuvo conciencia de sí mismo, siempre buscó, con el afán que lo caracteriza, la forma de representar la realidad. Imaginemos al hombre prehistórico tratando de imitar a los animales en su comportamiento, en sus sonidos, en su imagen; imaginemos verlo trazar en las paredes de alguna cueva las líneas que representarían a un mamut o a ellos cazando, por ejemplo.

Desde que el hombre tuvo conciencia de sí mismo, trató de representar o aprehender la realidad, de capturarla en algo concreto, de dejar rastro de su conciencia sobre lo que vivían, por lo que ya, desde entonces, hacían arte.

Antes del siglo XX, el arte es, básicamente y hasta cierto punto, una reproducción o representación de la realidad, muchas de las obras artísticas (no todas) buscaban capturar algún momento específico. Para Aristóteles la poesía se origina en la imitación de la naturaleza por parte de los hombres, además de que el acto de imitar es connatural o parte de la naturaleza humana.¹ El mismo menciona "...que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y un arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha".²

Tal vez el hombre no perseguía imitar su entorno natural, sino que, al igual que un niño desmenuza un juguete o descuartiza a un insecto, lo hace por atrapar algo que yace en sus manos, algo que trata de conocer pues convive con él, ya sea para construirlo, deformarlo, destruirlo, o sea

¹ Sánchez Vázquez, Adolfo. "*Antología: Textos de Estética y Teoría del Arte*". Editorial UNAM, México, 1978, Pág., 63. Esta cita aunque se refiere a la poesía no difiere de lo que él considera como arte.

² *Ibid.* Pág., 61.

hacerlo suyo. Cardoza y Aragón se pregunta sobre "¿qué quiere el arte?, – él mismo contesta- sospecho que aprehender la realidad. Es decir, lo desconocido".³ El arte busca recrear al hombre en su ambiente, expresarse a él (el hombre) y su cultura, busca confrontarse con sus conflictos, es la contención del espíritu más profundo del ser humano, es la historia de la humanidad, en fin y más concretamente, el arte busca aprehender la realidad del hombre, su entorno y su cultura.

Pese a esto Kasimir Malevich, pintor ruso perteneciente al cubismo, reniega sobre lo que era el arte en esa época, principalmente la pintura: "Toda pintura pasada y actual antes del suprematismo (escultura, arte verbal, música) ha estado esclavizada por la forma de la naturaleza y espera su liberación para hablar en su propia lengua y no depender de la razón, del sentido, de la lógica, de la filosofía, de la psicología, de las diferentes leyes de la cualidad y de los cambios técnicos de la vida".⁴ Malevich busca eso que no se ve, busca liberar al arte y a las conciencias de lo que la naturaleza marca. Otros autores teorizan sobre la imitación en el arte. Hegel, por ejemplo, se cuestiona sobre ¿por qué reproducir lo que vemos?, además, afirma que la naturaleza más corriente del arte es la que se da en la imitación.⁵ Por otra parte propone sustituir la imitación por expresión: "Un segundo sistema sustituye la imitación por la expresión. El arte, entonces, tiene por fin, ya no el representar la forma exterior de las cosas sino su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y estados del alma... Distingamos aquí dos cosas: la idea y su expresión, el fondo y la forma".⁶

³ Cardoza y Aragón, Luis. "Antología". Editorial FCE, México. 1977. Pág., 137.

⁴ Malevich, Kasimir. "Nuevo Realismo Plástico". Editorial Alberto Corazón, Madrid, España, 1975. Pág., 17.

⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo. "Antología: Textos de Estética y Teoría del Arte". Editorial UNAM, México. 1978. Pág., 77.

⁶ Ibidem.

Por su parte, Benedetto Croce, dice: "...El arte es la idealización o imitación de la naturaleza. Pero si por imitación de la naturaleza se entiende que el arte estriba en reproducciones mecánicas, que constituyen duplicados más o menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es evidentemente errónea".⁷

El fin de este escrito no es subversivo, no se pretende decir que el arte, antes del siglo XX, no es arte, sino simplemente apuntar, señalar un momento particular en que el arte cambia, transforma su forma de ver el objeto y que asimila, de diferente forma, el entorno que gira alrededor de los creadores, de los artistas. Este cambio o esta nueva interpretación de la realidad iniciaron con el impresionismo, escuela en donde se daba la impresión de movimiento, en donde se le daba preferencia al placer de hacer arte. "Los impresionistas abandonaron los métodos de composición, el dibujo y la perspectiva tradicionales para pintar en forma más espontánea y captar la esencia de un momento particular".⁸ Es entonces en el impresionismo donde se gesta la pintura moderna por el rompimiento que existe en cuanto a técnica y forma de la pintura tradicional.

También podría decirse que es la base, la primerísima base de que el arte, en específico la pintura, tendiese hacia la abstracción. Aunque sabemos que es otro movimiento con el que se da tal rompimiento total entre la pintura tradicional y la forma de ver la realidad, el objeto o la naturaleza.

En palabras de Guillaume Apollinaire el cubismo es lo que representa el rompimiento de eras, de formas de ver, de hacer arte. "Lo que

⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo. "*Antología: Textos de Estética y Teoría del Arte*". Editorial UNAM, México, 1978. Pág., 90.

⁸ AAVV. "*Diccionario Ilustrado de Cultura Esencial*". Editorial Reader's Digest, España, 1999. Pág., 126.

diferencia al cubismo de la antigua pintura es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación".⁹

⁹ Apollinaire, Guillaume. Revista "*Saber Ver*". Editorial grupo Televisa, México, noviembre-diciembre 1992, número 7. Pág., 66.

1.2 El Cubismo, Las Fases

1.2.1 Los Inicios

"El cubismo, a través del aniquilamiento del objeto va hacia la pintura pura. Y esos dos esfuerzos en su esencia tienden al suprematismo de la pintura, al triunfo sobre las formas conformes a la meta de la razón creadora".¹⁰

El cubismo fue una catarsis, un regalo espiritual de la inspiración divina que hizo libres a los hombres. A partir de esta ruptura total y única con la razón, la naturaleza, el tradicionalismo y, al mismo tiempo por todas estas cuestiones anteriores, se creó el cubismo; por el idealismo y el romanticismo y también contra ellos mismos emergió.

El cubismo sugiere un regreso a los orígenes del arte primitivo, pero también significa un ir hacia adelante hacia la creación pura, hacia el futuro y el futurismo, hacia la razón y la irracionalidad surrealista, hacia el espíritu subjetivo y la más oculta abstracción; el cubismo representa el atrás y adelante, el ahora o nunca. El cubismo es pasado y futuro, horizontal y vertical, arriba y abajo.

Es el cubismo el redescubrimiento del brío creativo del hombre, siguiendo en la búsqueda de asir a su conciencia la realidad y la naturaleza que lo rodea. Con el cubismo el artista rechaza las apariencias para buscar la esencia.

¹⁰ Malevich, Kasimir. "*Del Suprematismo al Cubismo*". Editorial Grijalbo, México, 1975. Pág., 75..

La corriente tiene sus orígenes no en un estilo artístico sino en una técnica pictórica desarrollada por Cézanne. "La idea de Cézanne que la dignidad fundamental de la vida humana, el orden esencial que da significado a la vida podía ser mejor expresado mediante formas geométricas de gran solidez y simplicidad, arreglados dentro de un espacio organizado".¹¹

Cézanne veía que la realidad podía ser representada por cubos, cilindros, esferas, conos, triángulos, etc. Básicamente el método consistía en ver detenidamente la naturaleza e identificar las figuras geométricas que contenían, como: casas, árboles, montañas, etc. Lo más interesante es que trataba de ver las formas desde diferentes puntos de vista, hecho lo anterior ordenaba en una composición las formas que quería representar.¹²

Gracias a Cézanne y a otras influencias como el fauvismo, el arte africano y el primitivismo, Pablo Picasso realizó para 1907 *Les demoiselles d'Avignon* (lámina 1), obra que escandalizó en su tiempo por su impetuosidad. Con este cuadro se inicia el cubismo.

La obra presenta a cinco mujeres desnudas, la primera de izquierda a derecha es representada al estilo del antiguo arte egipcio, las dos de en medio representan al arte ibérico y las dos siguientes parecen mascaradas del arte africano. En sí, al parecer, las mujeres de la pintura es la misma sólo que mostrada desde diferentes puntos de vista o bajo diferentes artes: el egipcio, el ibérico y el africano.

Para Rosemary Lambert "las mujeres parecen estar compuestas de varias facetas del cuerpo femenino, pero captadas desde ángulos

¹¹ Canaday, John. "*Apreciación Estética de la Pintura*". Editorial SEP, México, 1958. Pág., 258.

¹² Lambert, Rosemary. "*Introducción a la Historia del Arte, el siglo XX*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1994. Pág., 10-11.

distintos, mostrando lo que sabemos que hay y no lo que vemos a primera vista, -y sigue Lambert- Picasso utilizó el arte exótico porque era un modelo que le permitía alejarse con mayor facilidad de los métodos tradicionales de representar un tema. Fragmentó las figuras y recompuso brutalmente algunas de las caras, produciendo un efecto salvaje que sabía que escandalizaría. La disposición general de la obra, su composición, es casi una caricatura de la organización que Cézanne imponía en una pintura".¹³

Con esto Lambert nos habla de la fragmentación del objeto, como si los elementos que lo componen se desprendieran al mismo tiempo, según Lambert, se trata de abarcar "varias facetas" del cuerpo femenino, pero captadas de ángulos distintos, o sea que no sólo se descompone el objeto sino que trata de mostrar los diferentes momentos temporales en los que existe el objeto, es decir, no sería, en este caso una fragmentación del objeto más que un desdoblamiento del tiempo.

H.W. Janson, por su parte, nos habla de *Les demoseilles d'Avignon* (lámina 1): "Las tres de la izquierda son distorsiones angulares de figuras clásicas, pero las facciones y los cuerpos, violentamente dislocados, de las restantes tienen todas las cualidades bárbaras del arte primitivo. Siguiendo las directrices de Gauguin, los fauves habían descubierto el atractivo estético de la escultura africana y oceánica, y habían iniciado a Picasso en ella; no obstante fue él, más que ellos, quien se sirvió del arte primitivo como ariete para demoler la concepción clásica de la belleza. Se niega aquí no sólo las proporciones del cuerpo humano, sino también su integridad y continuidad orgánicas, de forma que el cuadro (según la acertada descripción de un crítico) 'parece un campo de vidrios rotos'. De este modo Picasso ha destruido gran cantidad de cosas; ¿qué ha

¹³ Lambert, Rosemary. "Introducción a la Historia del Arte, siglo XX". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1994. Pág., 11-12.

obtenido sin embargo, a lo largo del proceso? Repuestos de la primera respuesta inicial, empezamos a darnos cuenta de que la destrucción es absolutamente metódica: todo –los personajes no menos que el escenario– se quiebra según prismas o facetas angulares”.¹⁴

No obstante, *Les demoseilles d'Avignon*, como se mencionó anteriormente, va de la mano con el pasado y el futuro, pues, a pesar de romper con la perspectiva tradicional, no va, totalmente, hacia delante en el impulso del cubismo. Algo de lo más interesante es que ésta corriente lo que pretende es mostrar un objeto en sus diferentes maneras, en diferentes etapas o puntos de vista, siendo estos modos, en el caso de *Les demoseilles*, separados y no agrupados en una única “vista pictórica”. El cubismo es mostrar un objeto en sus diferentes etapas. Para J.W. Janson es como si viéramos una figura a través de un campo de vidrios rotos, y tal vez así sea, pero también tal vez sean simplemente formas caprichosas de representar la realidad seguido por el instinto creativo y no por un método, por que el cubismo es una forma de ver la vida, de conocerla o hasta un método para sumergirse en ella.¹⁵

Les demoseilles demuestra una simplificación de los elementos confortantes del objeto, es decir, después de conocer a la perfección el objeto, Picasso trataba “durante varios interminables días con sus correspondientes noches, dibujó, dando expresión concreta a sus ideas abstractas y reduciendo los resultados a lo esencial”.¹⁶ De esta manera podríamos hablar desde ahora sobre lo que vendría después en el desarrollo cubista en cuanto al sintetismo, ya que *Les demoseilles*

¹⁴ Janson, H.W. “*Historia General del arte, el mundo moderno*” tomo 4. Alianza editorial, Madrid, España, 1991. Pág., 1113.

¹⁵ Golding, John, “*El Cubismo: una historia y un análisis*”: Editorial Alianza forma, Madrid, España, 1993. Pág.51. “*Les demoseilles d'Avignon* no es, estrictamente hablando, una pintura cubista. La mayoría de los cubistas coincidían en declarar que su arte era realista y, en la medida en que el cubismo implicaba una reinterpretación imparcial y objetiva del mundo externo”.

¹⁶ *Ibid.* Pág., 52.

coquetea con los inicios cezannianos y el cubismo sintético, pero siempre en busca de la misma realidad, además del espíritu integrador entre el tiempo y el movimiento. Por lo que es, *Les Demoiselles d'Avignon*, el pivote que dejaría escapar toda la inspiración en la búsqueda y la expresión de la percepción individual de tiempo y realidad.¹⁷

Janson le llama a ese cubismo inicial como destrucción, como si rompiéramos un espejo y después nos viéramos; entonces, lo que veríamos, no sería precisamente destrucción sino fragmentación, tal que las partes integrantes del objeto se separaran, esa es la ilusión inicial. Cada parte será, siempre, parte integrante de un todo; tampoco, como también afirma, se quiebra en prismas, más bien se descompone como la función que realiza un prisma al descomponer un rayo de luz en diferentes colores.

Gracias a *Les demoseilles d'Avignon*, George Braque y Pablo Picasso se conocen, iniciando así la primera etapa del cubismo que comprendió de 1907 a 1909. En esta etapa ambos pintores trabajaron conjuntamente, Lambert nos dice al respecto: "Pintaron paisajes que a primera vista podrían parecer naturalezas muertas. Al eliminar toda la ilusión de profundidad, los elementos de la escena avanzan hacia

¹⁷ Golding, John. "*El Cubismo: una historia y un análisis*". Editorial Alianza forma, Madrid, España, 1993. Pág., 62. "Hay varios elementos en *Les demoseilles* que no se explican en su totalidad por la influencia de Cézanne o del arte tribal y que anticipan uno de los principales rasgos revolucionarios de la pintura cubista: la combinación de varios puntos de vista de un motivo en una única imagen. En las tres figuras de la mitad de izquierda de la pintura esta especie de síntesis óptica se logra de una manera tosca, bastante esquemática. Las narices de las dos figuras colocadas en posición frontal aparecen de perfil, mientras que la figura de la izquierda, estrictamente de perfil, muestra un ojo visto frontalmente. Los cuerpos de estas tres figuras, no obstante, se presentan como en una visión habitual, desde un punto de vista único. La figura en cuclillas parece haber sido colocada en posición dorsal de tres-cuartos, con el pecho y la parte interior del muslo visibles entre el brazo y la pierna, pero la alargada pierna y el brazo se extienden sobre la superficie pictórica de tal manera que el espectador tiene la impresión de estar viendo una simple vista dorsal anormalmente extensa. Es como si el pintor se hubiera desplazado libremente alrededor del motivo, reuniendo información desde varios ángulos y puntos de vista".

adelante, salían de su contexto, quedando incluso amontonados como objetos dentro de una caja".¹⁸

Son estos los primeros visos de los albores artísticos de la vanguardia del siglo XX. Viene el hombre predicando sobre el mundo que percibe y siente, pues, así, lo representa, con figuras geométricas, simplificando, conociendo, abstrayendo... analizando los contornos o líneas que conciben a las figuras suaves y sencillas; tratando de evitar, al máximo, los puntos de fuga en las casas (*Casas en L'Estaque*, lámina 4), son estos los primeros albores que muestran los primeros rayos de sol tratando de separarse poco a poco de lo más evidente, tratando de mantener un equilibrio entre dos planos que son los únicos que se pueden diferenciar, mostrando que al contrario de lo que se dice,¹⁹ sí hay cierta profundidad, es decir, más o menos a la mitad de la pintura *Casas en L'Estaque* (lámina 4) existe una casa central que tiene cierta perspectiva en las paredes, pero, en lo que es su techo se rompe. Bien, tomando en cuenta esta casa hacia abajo, ésta tiene cierto tamaño proporcional entre ellas, cosa contraria con lo que sucede en la parte superior de la pintura, pues su tamaño no es proporcional al de la distancia que aparenta, podríamos hablar de que se presentan dos colinas y que entre ellas hay un pequeño trecho que las separa y es que Braque no maneja la perspectiva tradicional, exactamente, como dice Golding, no hay un punto de fuga dominante, pero no es una pintura plana pues cuenta con cierta profundidad, las figuras se acercan y se superponen entre ellas, se pisan, se enciman, se yuxtaponen, esa es la profundidad o la perspectiva moderna, pero sin puntos de fuga.

¹⁸ Lambert, Rosemary. *Introducción a la Historia del Arte, el siglo XX*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España. 1994. Pág., 13.

¹⁹ Golding, John dice en *El cubismo: una historia y un análisis*. Editorial Alianza forma, Madrid España, 1993, Pág., 73. "El carácter plano se la pintura se intensifica debido a la total ausencia de perspectiva aérea".

En las otras pinturas: *Paisaje en L'Estaque* de Braque (lámina 2) y *Paisaje con Dos Figuras* (lámina 3); se muestra lo mismo que en *Casas*, las figuras son simplificadas a formas cúbicas, estado heredado por Cézanne. En *Paisaje en L'Estaque* (lámina 2) la profundidad se muestra en el volumen de los objetos, la casa que está del lado superior izquierdo da la impresión de estar atrás, imponiéndose el peñasco que está a la izquierda de la casa y que, apoyándose en los matices de luz, le da a la figura "cierta perspectiva" discordante o arrítmica, pues la parte superior del peñasco es un rombo que simula estar acostado pero a la vez ligeramente, digamos, chueco.

En *Paisaje con dos Figuras* (lámina 3), Picasso hereda de Cézanne la voluntad simplificadora que lo caracterizó y de la cual, Braque, también da muestra de ello en sus dos obras antes mencionadas.²⁰

Por otro lado, la obra, de igual manera, refleja el estudio que los mantenía ocupados a ambos sobre la profundidad, pues los objetos están ligeramente agrandados en un primer plano y ligeramente reducidos en el segundo y, si bien, lo que sustituye de alguna manera a la perspectiva tradicional es el uso que se le da a las figuras geométricas eliminando o trasgrediendo su forma volumétrica; por lo que el triunvirato de pinturas rompen con la perspectiva tradicional dándole a las obras cierta profundidad sin la necesidad de puntos de fuga.

Si bien, las obras expuestas forman parte del naciente cubismo, aún no poseen las características que a los pintores Braque y Picasso más les interesaba, la cual es mostrar los diferentes aspectos de un objeto, cosa que en las obras anteriores no manejan (a excepción de *Les Femmes d'Alger*), ya que tales obras solo dan una vista única de los objetos

²⁰ AAVV. "Los Grandes Pintores y Sus obras Maestras". Reader's Digest, México, 1966. Pág., 10. "Pintó (Cézanne) muchos jugadores de naipes, y fue reduciendo el número de figuras a medida que probaba".

sintetizándolos al máximo (elemento que parece profetizar la tercera de esta corriente) y representando a tales objetos con formas geométricas.

Así son los inicios del cubismo: pasos tambaleantes, arriesgados, experimentales, impetuosos, pero necesarios, pues poco a poco utilizarían las formas geométricas. *Les demoiselles d'Avignon* solo sería el presagio de la aventura que vendría después en la siguiente fase: el cubismo analítico.



Lámina 1

Pablo Picasso
Les demoiselles d'Avignon, 1907.

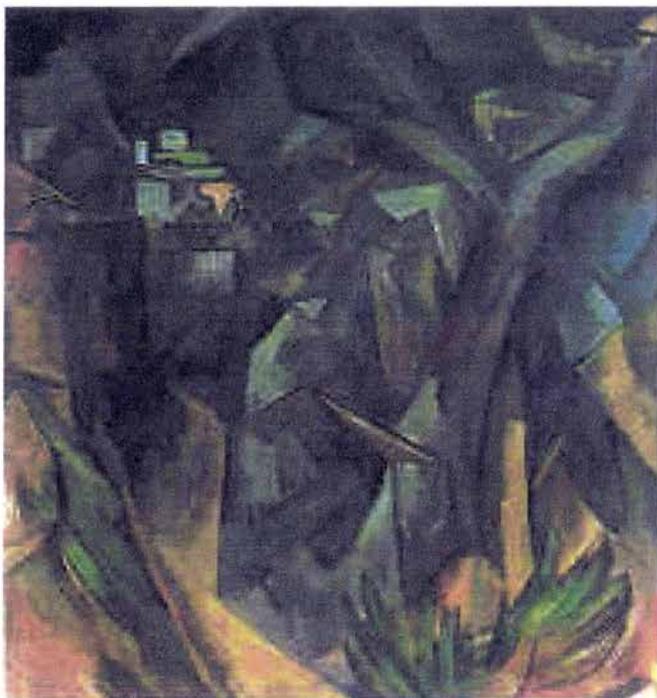


Lámina 2

George Braque
Paysage de L'Estaque, 1908.



Lámina 3

Pablo Picasso
Paisaje con dos figuras, 1908.

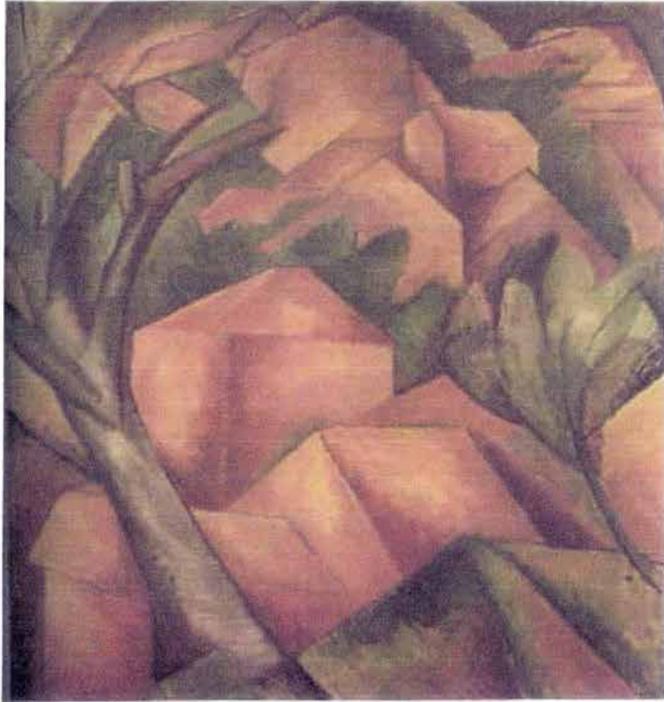


Lámina 4

George Braque
Casas en L'Estaque, 1908.

1.2.2 Cubismo Analítico

En su aventura, Picasso y Braque, jugaron con los objetos, desplegándoles el abanico que conforma su ser, meticulosamente, describieron todo aquello que conforma el cuerpo, lo desmenuzan, lo observaron con lupa para que surgiese como un caleidoscopio hermoso en su forma y maravilloso en su concepción.

La presente etapa, la que comprende de 1909 a 1912, es un análisis o "descomposición de un objeto en las partes que lo constituyen. Una figura geométrica en sus partes: líneas, planos, volúmenes, etc."²¹

Una vez superada y asimilada la concepción cezanniana, los cubistas fueron por algo que les interesaba mucho, principalmente a Picasso, y es la integración de los diferentes aspectos de un objeto en una vista única, Golding dice al respecto: "El problema de combinar diferentes aspectos de un objeto en una única imagen preocupaba desde hacía tiempo a Picasso y Braque. De hecho, debe hacerse hincapié aunque Braque no se sentía satisfecho con las limitaciones que el sistema perspectivo lineal imponía a los volúmenes pictóricos ya bastante antes de tomar conciencia del nuevo concepto espacial y formal implícito en las pinturas de Cézanne".²²

El cubismo analítico, a diferencia de los inicios, en el cual sólo se representaba al objeto, como casas con cubos; es decir, no había una verdadera concepción integral de los elementos geométricos con respecto de la realidad representada, en cambio con el cubismo analítico se efectuó un verdadero cambio tanto en su concepción teórica como

²¹ Xirau, Ramón. *"Introducción a la Historia de la Filosofía"*. Editorial UNAM, México, 2002. Pág., 526.

²² Golding, John. *"El Cubismo: una historia y un análisis"*. Editorial Alianza forma, Madrid, España, 1993. Pág., 81.

en lo formal, esta vez los objetos son transformados en cuanto a la representación cuando entran y salen por la percepción de los cubistas. Hay una verdadera integración del estilo cúbico-geométrico con los objetos, hay una verdadera creación, pura y honesta, a partir de la realidad pero sin transformarla semánticamente, y es, así como lo dice Braque: "La fragmentación de los objetos que aparecieron alrededor de 1910 en mi pintura era una técnica para aprenderlos más profundamente..."²³

En *Muchacha con Mandolina* de Picasso (lámina 5) se muestra a una mujer desplegada como abanico, cuyo cuerpo es representado con cubos, paralelepípedos y triángulos; dándole a la imagen una sensación de volumen. Es una imagen estática, pues la pintura no representa movimiento, representa más bien lo que hemos enunciado como una característica de esta etapa: los puntos de vista.

La figura, en diferentes partes, como en su codo derecho, muestra un despliegue o una extensión del mismo codo, más arriba, el pezón está formado por triángulos que dan una apariencia desarmada, quedando con volumen y al mismo tiempo mostrando sus alrededores. En su cara, que está de perfil, Picasso, otra vez, desdobra la cara para dar a conocer la parte oculta, los elementos se tuercen como el brazo de la mandolina, se desdoblan, se extienden, se despliegan. Para Lambert en este cubismo "los artistas concibieron la idea de observarlo desde todos los lados y agruparlos después de todas esas facetas en una vista única. En teoría este procedimiento tenía que presentar lo más posible el tema".²⁴

²³ Golding, John. *"El Cubismo: una historia y un análisis"*. Editorial Alianza forma, Madrid, España, 1993. Pág. 92.

²⁴ Lambert, Rosemary. *"Introducción a la historia del Arte, el siglo XX"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1994. Pág. 14.

En la versión de Braque, *Mujer con Mandolina* (lámina 6), el pintor nos da una visión más densa de la pintura anterior, más llena de elementos, de motivos, de despliegues, siendo tantos estos que la figura no se define del todo. Si bien, en ambos pintores el objetivo es el mismo, el tratamiento es diferente, por una lado Picasso es más suave y armonioso en sus texturas, busca la relación entre el fondo y la figura, en Braque los elementos saturan el espacio por la necesidad de abarcar más, de ahí que Picasso sea mucho más ligero que él. "Aquí las mujeres y sus mandolinas, meticulosamente descompuestas en facetas, no dejan de expresar puntos de vista diferentes: Braque trata la totalidad de su personaje en tres dimensiones entre la planitud de la parte superior del cuadro y las tres dimensiones sugeridas en la parte inferior".²⁵

Picasso pinta en el otoño de 1910 todo un alarde de técnica y maestría, *El Retrato de D.H. Kahnweiler* (lámina 7), tal obra es dinámica a diferencia de las otras dos que eran estáticas, aquí se muestra a un hombre, cuya cabeza está dirigida a la derecha y a la izquierda, al mismo tiempo que parece estar de frente, o sea, ya no solo mostraban al objeto en su totalidad, en su concepto como ser, sino que ahora trataban de capturar el movimiento, al objeto en sus diferentes fases dinámicas, al mismo tiempo que no deja de mostrar, en este caso al hombre, en su análisis, es como si el tiempo estuviera acelerado a tal velocidad que pudiéramos ver al hombre en un mismo instante todas las posiciones de su cara.

El cubismo analítico, despliega y fragmenta pero no divide a los objetos, esta forma de cubicar, si bien abstrae al objeto, es aún perceptible o reconocible.

²⁵ Chalumeau, Jean-Luc. "*Cubismo*". Ediciones Polígrafa, Barcelona, España, 1996. Pág., 20.

Ahora, Inmaculada apunta la diferencia entre este estilo y el que le precede: "Si el procedimiento *analítico* parte del objeto para llegar a una libre construcción abstracta de imágenes que da como resultado una forma, el *sintético* parte de la forma para encontrar las imágenes. Estas formas serán puras, no deducidas analíticamente, sino tomadas como tales, como elementos abstractos que se unen para crear una realidad nueva, una realidad total".²⁶

El cubismo analítico continua con la aventura artística iniciada a principios del siglo XX, ambos estilos se diferencian en que el analítico, como su nombre lo indica, analiza el objeto y con ello obtiene una concepción formal del objeto, mientras que el sintético se basa en las formas ya establecidas de los objetos para buscar las imágenes.

Por otro lado pero no lejos del tema, nuestro mexicanísimo Diego Rivera llega a París, Francia, en septiembre de 1911 luego de una larga maduración desde su época estudiantil en la Academia de San Carlos, de viajar a Europa e integrarse a la vanguardia artística que en esos fulgurantes años emanaba de París.

Instalado en el barrio parisense de Montparnasse, madriguera que sustituyó a Montmartre como alojamiento a los artistas llegados de todo el mundo. Ahí, Rivera conoció y vio el nacimiento del cubismo y, al igual que Apollinaire y Gertrude Stein, se entusiasmó por el novel estilo.

Como estilo netamente cubista, la etapa de Rivera fue realmente corta, pues comprende poco más de año y medio (de 1913 a mediados de 1914), sin embargo, rasgos cubistas permanecen en su obra durante su estancia en París hasta mediados de 1921, ya que mezcla otros elementos

²⁶ Inmaculada, Julián. "*Historia Universal del Arte, arte del siglo X*". tomo 10. Editorial Espasa-Calpe. España. 1996. Pág., 405. (Las cursivas son mías. N del A)

de su gusto para valerle el término de Cubismo de Anahuac²⁷ a su obra de 1915 *Paisaje Zapatista* (lámina 9) el cual es una mezcla de objetos temáticos que representan la situación político-social del México de la revolución: "Reminiscencias de su infancia, recuerdos de fotografías y de lecturas se mezclan para integrar en el lienzo las montañas ásperas del altiplano mexicano, un sombrero suriano, cartucheras cruzadas y hasta un pequeño pedazo de papel en blanco en *trompe-l'oeil* pintado al estilo de los exvotos mexicanos: Todos elementos-objetos sintetizados cuyo propósito es evocar más que describir anecdóticamente la revolución mexicana".²⁸ *Paisaje Zapatista* sintetiza por medio de objetos la actuación de los diferentes estratos sociales en su contexto, en este caso el conflicto de 1910, a través de sus objetos representativos. Aquí no encontramos elementos "clásicos" del cubismo analítico, más bien podría ser considerado como una fase sintética. En cambio en otras obras como *La Joven del Pozo* en el que Rivera pinta diversas facetas del movimiento de una manivela.

Algo analítico, comparable a las obras aquí expuestas de Picasso y Braque, es el retrato de que hizo el pintor a Ramón Gómez de la Serna: "Todo es acierto en este retrato, hasta la posición de la mano que tiene la pipa al fumar en sus tres momentos: primero el de llevarse la pipa a la boca; segundo el tenerla en la boca, y el tercero, el de reposar la pipa en el cuenco de las manos."²⁹

En complemento, es necesario mencionar una pintura más, que se compara a la pintura de Picasso *Retrato de D. H. Kahnweiler* (lámina 7), en la que Rivera muestra las facetas de la cara y el cuerpo virando hacia nosotros verticalmente. En esta obra, *Retrato de un Pintor (Zinoviev)* de

²⁷ Debroise, Olivier. "*Diego de Montparnasse*". Editorial FCE, México, 1985. Pág., 65. Justino Fernández llama cubismo de Anahuac a la concepción personal de Rivera sobre el cubismo: Cubo-futurismo híbrido, lejano ya del cubismo analítico.

²⁸ Ibid. Pág., 74.

²⁹ Ibid. Pág., 66.

1913, Rivera se deja ver en su faceta de cubismo puro o "clásico" analítico al mostrar las facetas en aparente movimiento del personaje, el cual parece voltear, casi con todo el cuerpo, 90 grados, es decir, inicia de perfil a nosotros para terminar con el rostro frente a nosotros.

En este, y en algunas otras obras, el cubismo influenciado por Picasso y Braque se hace notar sólo en un periodo pequeño, para después iniciar un estilo cubista propio como resultado de la influencia de otras corrientes paralelas, como el futurismo y el cubo-futurismo, y del estilo conceptual de Cézanne y el Greco, pero siempre avocado a la búsqueda, a la investigación de la forma y el movimiento.



Lámina 5

Pablo Picasso
Muchacha con Mandolina, 1910.



Lámina 6

George Braque
Mujer con Mandolina, 1910.



Lámina 7

Pablo Picasso
Retrato de D.H. Kahnweiler, 1910.



Lámina 8

Diego Rivera
Retrato de un Pintor (Zinoviev), 1913.

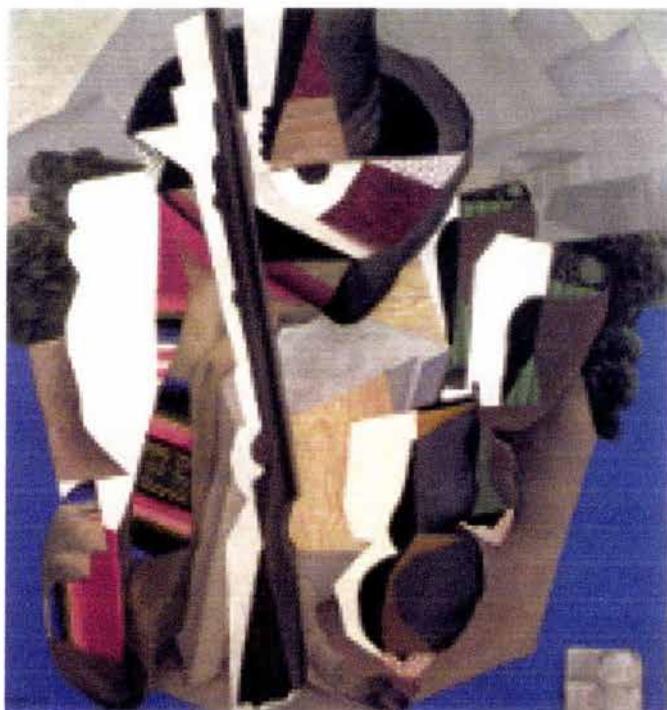


Lámina 9

Diego Rivera
Paisaje Zapatista, 1913.

1.2.3 Cubismo Sintético

En 1911, Braque pintó *El Portugués*, la pintura más abstracta en el cubismo analítico, por tal motivo el pintor pone en el cuadro números y letras, "Braque es el primero en advertir que el cubismo analítico corre el riesgo de caer en la abstracción; entonces reacciona integrando, por medio de plantilla, letras y cifras en *El Portugués* para situarlo en la realidad concreta".³⁰

Lo que logró Braque al hacer esto no paró el abstraccionismo en el cubismo, sino lo alimentó y guió hacia otras direcciones, por lo que en 1912, Picasso le añade a un cuadro terminado un pedazo de hule, así nace el *collage*. Este estilo introduce materiales de la realidad concreta como: arena, aserrín, limaduras de metal, hule, etc. "Picasso, por su parte experimenta una técnica de relieve en la que emplea pintura junto con arena para crear en torno a los objetos representados un área de empaste que confiere cualidades tridimensionales al lienzo".³¹

En ese mismo año, 1911, Juan Gris (cuyo verdadero nombre es José Victoriano Gonzáles) inaugura en su obra pictórica el cubismo sintético (1911-1916), dada su formación matemática, estudiaba ingeniería, Juan Gris "crea un estilo personal que sigue leyes estructurales basadas en la geometría –cuadrados, triángulos y cilindros-, con el que compone una imagen total de lo representado, a partir de aspectos parciales que permiten una síntesis visual intelectual del conjunto... Con respecto al cubismo analítico, el sintético de Gris se diferencia en que sus objetos están

³⁰ Chamelau, Jean-Luc. "*Cubismo*". Editorial Polígrafa, Barcelona, España, 1996. Pág., 402.

³¹ Inmaculada, Julián. "*Historia Universal del Arte, arte del siglo XX, tomo 10*". Editorial Espasa-Calpe, España, 1996. Pág., 402.

libres de toda deformación, ya que contrapone a una descomposición de tipo formal, puramente descriptivo, un proceso intelectual teórico de síntesis. Para ello usa la perspectiva, uniendo en la tela una serie de puntos de vista diferentes. Respecto a su obra, Gris nos dice: "Trabajo todos los elementos del intelecto. Intento transformar en concreto lo que es abstracto. Mi camino es partir de lo general para llegar a un hecho real. Mi arte es de síntesis y deducción".³²

El estilo de Gris nace del choque de conceptos, de estilos, nace del razonamiento, de la deducción después del despliegue analítico de Picasso y Braque.

La síntesis brota después de "...la reconstrucción de una totalidad después de que sus partes son claras y distintas. Sólo mediante la síntesis podremos obtener un conocimiento cabal de las leyes generales del triángulo y no sólo de las partes que lo constituyen separadamente (...) la síntesis clara que resulta de la recomposición y reestructuración de aquello que el análisis nos ha mostrado acerca de los elementos del objeto que se estudia".³³

La síntesis es el resultado del desmenuzamiento de todas las partes del objeto, de la descomposición y estudio de cada una de sus partes. Gris, entonces, y como de alguna manera lo hicieron en sus incipientes épocas cubistas Picasso y Braque, coloca lo más esencial del objeto que quedó del análisis. Sin embargo, Hegel nos habla en su lógica, que la síntesis es el resultado del choque de dos contrarios, de la tesis y la antifétesis, en la cual A y no-A vendrán a reunirse para adquirir sentido y para dar lugar a una nueva realidad y concepto".³⁴

³² Inmaculada, Julián. "*Historia Universal del Arte, arte del siglo XX, tomo 10*". Editorial Espasa-Calpe, España, 1996. Pág.404

³³ Xirau, Ramón. "*Introducción a la Historia de la Filosofía*". Editorial UNAM, México, 2002. Pág. 219.

³⁴ *Ibid.* Pág. 338.

La tesis es toda la historia de la pintura antes del cubismo, son todos los estudios, los logros, los conceptos, las teorías, todas las verdades alcanzadas hasta entonces; la tesis es el estudio que se hacía del objeto, lo que pregonaban todas las teorías del arte en cuanto a la reproducción de la realidad, a la imitación.

Mientras que la antítesis es el método de Cézanne que adoptaron el dúo de pintores, de esa confrontación nació el cubismo. A su vez del cubismo cezanniano o el cubismo inicial, con su armonía formal aunado a la cadencia de figuras claramente influenciadas por Cézanne, chocó con el cubismo analítico y todo su despliegue de la forma del objeto, mientras uno era sintetizado el otro era analizado, de ahí nació el cubismo sintético, el cual es poseedor de las características simplificadoras del cubismo inicial con lo puntos de vista de un objeto que posee el cubismo analítico.

“La novedad de Hegel consiste en sacar de esta contraposición un nuevo concepto, una síntesis que contiene a los dos conceptos opuestos. Tal es el concepto del devenir (...), el devenir es el concepto de aquello que transita, pasa y se altera y, por lo tanto, implica ser y no-ser”.³⁵

El devenir implica un proceso, un cambio... un movimiento, para Heráclito todo está en un movimiento, en un constante fluir del agua del río y más que eso es un todo, el movimiento unifica, armoniza y así, Heráclito, afirma: “Bien y mal son una cosa; el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo; los hombres no saben que el mundo divergiendo conviene consigo mismo. Y es que más allá del mundo en que estamos, existe una armonía que se tiende y suelta (...) como el arco y la lira”.³⁶

³⁵ Xirau, Ramón. *“Introducción a la Historia de la Filosofía”*. Editorial UNAM, México, 2002. Pág., 339.

³⁶ Ibid. Pág., 33.

Juan Gris pintó en 1912 *El Hombre en el Café*, (lámina 10). En tal pintura, podemos apreciar a un hombre sentado con las piernas cruzadas y su mano apoyada en un bastón, además, aparentemente lo que es su torso y su cara están deformadas. Pero, si prestamos más atención notaremos que la mano que está apoyada en el bastón es la misma que muestra diferentes posiciones a la altura de su cara, además de notar ese mismo brazo derecho por varias partes de la composición. Siguiendo con este cuadro veremos en su cara que sus ojos dan la impresión de estar cerrados y abiertos al mismo tiempo. Ahora, si nos fijamos en su sombrero y en la sombra que lo rodea, sugiere que hay, hubo o habrá un movimiento del hombre, este cuadro aunque pintado, evidentemente con un estilo diferente al cubismo analítico, trata de abarcar los diferentes puntos de vista espacio- temporales.

De una manera muy diferente, Gris utiliza únicamente los elementos esenciales para el efecto que quería lograr, para él no es necesario distorsionar la figura totalmente; por ejemplo, deja intactas sus piernas, el fondo, la silla y el brazo que está apoyando en el bastón y sólo se dedicó a plasmar todos los movimientos que hacen que *El Hombre* esté en movimiento mostrándonos todos sus movimientos dinámicos en un instante, en ese que vemos en la pintura. Este es el sintetismo de Gris, plasmar solo y únicamente lo esencial, pero sin dejar de presentar los diferentes puntos de vista, ya no nada más los aspectos del objeto, sino también cuando éste objeto está en aparente movimiento.

"Gris disecciona el motivo, examina cada una de sus partes desde un punto de vista distinto pero único, y reconstruye la imagen global a partir de estas distintas secciones. El resultado en las obras de los tres pintores es una síntesis óptica altamente informativa. Pero Gris está todavía

adaptando y reelaborando la perspectiva científica (Mediante la fusión en una única imagen de una serie de puntos de vista distintos pero consecuentes) con objeto de lograr precisamente aquellos efectos por los que Picasso y Braque la habían abandonado".³⁷

Gris crea una obra atemporal, que al igual, como mencioné al principio, es un aquí y ahora, significa un ir adelante y atrás pero, al mismo tiempo, un estar aquí. Representa, *El Hombre en el Café*, la visión única y totalizadora del presente, pasado y futuro; es decir, el movimiento armónico con todo lo demás con el tiempo consecuente que le imprime a los "movimientos" de *El Hombre*, movimientos que parecen cíclicos, que suceden una y otra vez en el eterno retorno del que nos habla Heráclito,³⁸ por lo que es esta creación sintética lo mismo que buscaba lo analítico... la totalidad.

"El hecho es que si por una parte podemos pensar que somos, por otra, al ver nuestro pasado que ya no es, al pensar nuestro futuro que todavía no es, al pensar que en el instante en que vivimos, esta frase que leemos deja de ser en el mismo momento en que la leemos, en verdad somos una mezcla de ser y de no ser, de ausencia y de presencia, de pasado, presente y futuro. El mundo es movimiento, el movimiento sólo es posible si existen la desigualdad, el contraste y la oposición".³⁹

³⁷ Golding, John. *"El cubismo: una historia y un análisis"*. Editorial Alianza Forma, Madrid, España, 1993. Pág., 103.

³⁸ Xirau, Ramón. *"Introducción a la Historia de la Filosofía"*. Editorial UNAM, México, 2002. Pág., 33. "La ley del eterno retorno (...) viene a decirnos que debe concebirse el mundo como una constante sucesión dentro de un ciclo constante".

³⁹ Ibid. Pág., 33.

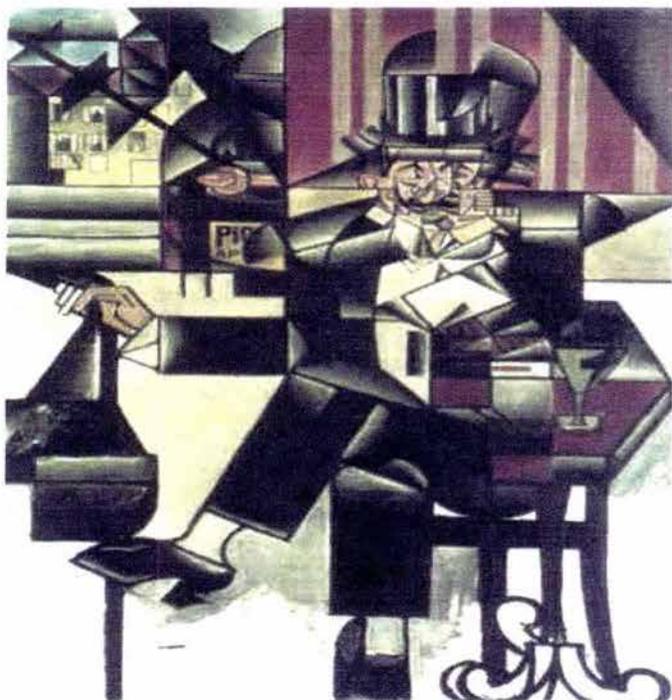


Lámina 10

Juan Gris
El Hombre en el Café, 1912.

1.3 Qué es el cubismo

"Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí.
Al abrir los ojos, vi el Aleph.
- ¿El Aleph?- repetí.
Sí. El lugar donde están, sin confundirse,
todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos".⁴⁰

El Aleph podríamos encontrarlo, también, si nos asomamos al universo de cualquier pintura cubista. Y, hasta ahora, en nuestro recorrido por este mundo pre-abstracto, hemos encontrado ese afán por abarcar todo universo desde todos los ángulos posibles, es decir, no es fragmentar, no es dividir, no es destruir ni limitar, deshacer o distorsionar, el cubismo integra, bajo una visión, imágenes o momentos temporales que tengan en su realidad concreta, todos esos ángulos visuales que sean posibles en su existencia como mentes materiales. El cubismo dejó de imitar los objetos de la naturaleza para crear algo propio de la pintura, algo que es suyo, que nace de su seno y que a partir de él creció desmesuradamente con el nombre de abstraccionismo, que se refiere a "...el proceso (o el resultado) del análisis y la simplificación de la realidad observada, literalmente significa 'apartar', 'separar de'..."⁴¹

Si bien el cubismo analiza, despliega, pero no aparta ni separa ningún elemento perteneciente al objeto, el cubismo muestra el mayor número de lados visible del objeto.

⁴⁰ Borges, Jorge Luis. "*El Aleph*". Editorial El Mundo, Madrid, España, 1999. Pág., 111.

⁴¹ Janson, H.W. "*Historia General del Arte y el Mundo Moderno*". Editorial Alianza, Madrid, España, 1991. Pág., 1114.

El dueto de pintores cubistas, lo que pretendían con sus creaciones era hacer una arte realista. Básicamente, más bien, todas sus obras giran entorno a lo que ellos conocían o lo que les gustaba como la música, lo que hicieron fue recrear sus objetos como ellos los percibían o pensaban,⁴² sin embargo y a pesar de "utilizar la cabeza" para la creación de su nueva realidad pictórica, ellos no se basaron en un método, al contrario de Gris, para la creación: "Hay en el cubismo muchos elementos aparentemente contradictorios, y uno de los más evidentes es el hecho de que pese a la fuerte tensión intelectual y racional que caracteriza al estilo, la pintura de Picasso y Braque nunca fue científica. El método de trabajo de ambos fue ante todo básicamente intuitivo".⁴³

Después de todo, ambos pintores estrellaron su cara contra los objetos analizando o asimilando sobre ellos la geometría cezanniana. Ellos miraban al mundo con otros ojos encontrando diferentes formas de ver, pensar y concebir. Así otros pintores cubistas defienden al cubismo: "También nos asombra que algunos críticos bienintencionados expliquen la notable diferencia, existente entre las formas atribuidas a la naturaleza y las de la pintura actual, por la voluntad de representar las cosas no tal como parecen sino tal y como son. Pero ¿cómo son? Según ellos el objeto poseería una forma absoluta, esencial, para librarla, habríamos de suprimir el claro oscuro y la perspectiva tradicional. ¡Cuánta ingenuidad!; por que el objeto no tiene una forma absoluta, sino tantas como planos existen en el ámbito de la significación".⁴⁴

El cubismo es una interpretación de la realidad a través del predominio del razonamiento intuitivo (al menos el de Picasso y el Braque)

⁴² Golding, John. *"El Cubismo: una historia y un análisis"*. Editorial Alianza Forma, Madrid, España, 1993. Pág., 64.

⁴³ Ibid. Pág., 82.

⁴⁴ Gelizes, A. - Metzinger, J. *"Sobre el cubismo"*. Colección Arquitectura. Ediciones Gráficas Soler, Valencia, España, 1986. Pág., 43.

pues le daba la espalda a los sentidos evitando que el objeto en sí, interfiriera con el resultado, por lo que dice Picasso: "Pinto los objetos como los pienso no como los veo".⁴⁵

El afán por capturar al objeto los llevó a planear en el lienzo la mayor información del objeto, es decir, la mayor cantidad de puntos de vista de un objeto de ahí el estorbo que de parte de la perspectiva tradicional, además de que se sentían insatisfechos "en la medida que es mecánica, esta perspectiva nunca puede conducir a una completa posesión de los objetos",⁴⁶ mientras que Braque buscaba crear un nuevo espacio pictórico.⁴⁷

Ambos buscaban la creación, no la imitación, la aprehensión no la reproducción, ellos querían romper y salirse del rebaño, querían saltar más alto para ver más lejos y entendieron "que el arte es una necesidad de crear y no de imitar".⁴⁸

"El nuevo estilo denominado cubismo fue, por tanto, un tratamiento especial del tema, una manera de desmenuzarlo, de analizarlo, de relacionar de diferentes maneras una parte con otra, de simplificar el tema para conectarlo más intensamente con el espacio circundante: en definitiva, de abolir la pintura de un tema como una mera imitación".⁴⁹

Cuando observemos un cuadro cubista veremos la similitud que hay entre la forma del fondo y la forma del objeto representado, veremos, aunque sea más difícil, la conexión de una de las partes con su todo, más

⁴⁵ Golding, John. "*El cubismo: una historia y un análisis*". Editorial Alianza Forma, Madrid, España, 1993. Pág., 64

⁴⁶ Ibid. Pág., 86.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Gómez de la Serna, Ramón. "*Ismos*". Editorial Punto Omega, Madrid, España, 1975. Pág., 52.

⁴⁹ Lambert, Rosemary. "*Introducción a la Historia del Arte, el siglo XX*". Editorial Gustavo Gili, Madrid, España, 1994. Pág., 16.

aún, el cubismo engloba un momento en un todo, es la visión totalizada de un objeto, es un estado dinámico, que presenta una sucesión de momentos y movimientos, es ruptura pero, también, es integración, es como ver correr un caballo y sus patas parecen ser muchas, así como *Desnudo Bajando la Escalera No 2* de Marcel Duchamp de 1912, que es una hábil combinación entre futurismo y cubismo, ya que logra captar el movimiento de una persona bajando la escalera, todo ese acto lo vemos en un instante,⁵⁰ algo parecido clamaba Da Vinci, "conocemos claramente que la vista por medio de rápidas observaciones, descubre en un punto una infinidad de formas; sin embargo, únicamente comprende una cosa cada vez. Pongamos este ejemplo: tú, lector, puedes ver de una ojeada toda esta página y juzgar al punto que está llena de letras variadas; pero, sabrás, al mismo tiempo, de qué letras se trata, ni que quieren decir. Tendrás que proceder palabra por palabra y verso por verso si quieres tener conocimiento de esas letras; exactamente como para subir a lo alto de un edificio: tendrás que ascender escalón por escalón, de lo contrario nunca llegarás a la cúspide".⁵¹

El cubismo plantea lo dicho por Da Vinci, plantea una visión conjunta de todo, plantea algo que Euclides, manifiesta en uno de sus postulados: la deformación de una figura si se encuentra en movimiento,⁵² el movimiento o devenir es el resultado de la síntesis que Gris genera, movimiento que también Picasso práctica en *El Retrato de D.H. Kahnweiler*. Sobre este movimiento en el cubismo nos habla Inmaculada: "se caracteriza (el cubismo) por una creciente descomposición de la forma y la división estructural de la misma. Se representa en la tela varios aspectos del objeto, que aparece quebrado, desplegado por una serie de cubos que se unen

⁵⁰ Chamelau, Jean-Luc. "*Cubismo*". Editorial Polígrafa. Barcelona, España, 1996. Pág.,46

⁵¹ Gleizes, A. – Metzinger, J. "*Sobre el Cubismo*". Colección Arquitectura. Editorial Artes Gráficas Soler. Valencia, España, 1986. Pág., 45.

⁵² Ibid. Pág., 34.

entre sí, pretendiendo dar una visión completa que se ajuste a la idea que de él se tiene, y además conseguir la cuarta dimensión en pintura, el movimiento".⁵³

¿Es la cuarta dimensión el nuevo espacio pictórico que Braque pretendía crear? Puede que sea la cuarta dimensión el lugar en donde se mueva esta realidad pictórica, tal vez sea la cuarta dimensión el devenir, el cambio, el movimiento acelerado de los objetos, de las figuras, del pensamiento y de la propia percepción de la que gozan estos pintores cubistas, es la cuarta dimensión lo que representan *La Mujer y la Muchacha con Mandolina*, *El Retrato D.H. Kahnweiler*, es la cuarta dimensión el resultado de un movimiento acelerado, de un pensamiento rápido que atraviesa las conciencias, es la cuarta dimensión del movimiento.

“...vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor
y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos,
vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra,
vi mi cara y mis visceras. vi tu cara, y sentí vértigo y lloré,
por que mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural,
cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre
ha mirado: el inconcebible universo”.⁵⁴

⁵³ Inmaculada, Juan. *“Historia Universal del Arte, Arte de siglo XX”, tomo 10*. Editorial Espasa-Calpe, España, 1996. Pág., 400.

⁵⁴ Borges, Jorge Luis. *“El Aleph”*. Editorial El Mundo, Madrid, España, 1999. Pág., 114 - 115.

CAPÍTULO II

El Cubismo Literario

2.1 El camino de la poesía cubista: Apollinaire

Y Sigue dando de vueltas el siglo... y sigue en su vertiginoso cambio.... búsqueda... más búsqueda hacia el cambio. Éste busca en los recovecos de ese espacio que es el hombre, busca desasirse, soltarse de lo que lo sujeta al mundo visto por sus ojos y crear, crear, crear.

Así el papa bendijo esta creación engendrada por la vanguardia, vanguardia de la que el sumo pontífice de la poesía la llevó en sus entrañas hasta reventar salpicando a París con su peste.

Guillaume Apollinaire, nacido en Roma, llegó en 1899 a París, de Bélgica y antes de otras tantas urbes, en la época en que esta luminica ciudad, hervidero de corrientes, de arte, de artistas, era París, en verdad, el centro del universo por aquellos nacientes años; era París, el olimpo de los pequeños dioses.

Apollinaire fue para París la abeja que va de un lado a otro, gozando del néctar que alimenta el espíritu humano. Apollinaire fue para París el periodista, el editor, el poeta, el soldado, el crítico, el teórico, el impulsor, el soldado, el extranjero y el nacionalizado, el amigo... amigo de todos y todas las principales corrientes artísticas que gestaron el siglo XX; y, de la misma manera que el cubismo pensaba, Apollinaire "refiere como la poesía estuvo sujeta a estrictas convenciones: de una versificación rimada, métrica, pasa a una etapa de exploración de la forma a través del verso libre y artificios tipográficos que crean un nuevo lirismo de carácter visual..."¹

¹ Benko, Susana. *"Huidobro y el Cubismo"*. Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 18.

De esta manera, antes de morir, publica *Calígrama*, poemas de los llamados ideogramáticos (*idea*: ideas, *gramma*: carácter): "...el calígrama puede ser definido –Goldstein- como un objeto simultáneamente lingüístico e icónico. Compuesto por signos, él mismo constituye un signo, y pertenece a la categoría de morfogramas: aquella en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significativa".² Apollinaire nunca fue considerado cubista o militante de esta corriente, aunque fue muy entusiasta de tal estilo, al grado de ser el primero en teorizar sobre el cubismo en un muy importante ensayo llamado *Méditations Esthétiques, Les Peintres Cubistes*; sin embargo, el cubismo se hace presente en la simultaneidad que le imprime a sus calígramas, por un lado presenta una imagen, una casa, por ejemplo, y por el otro esta imagen es construida por un verso, por palabras, es lingüístico por que nos da una idea escrita y es icónico por que nos da un símbolo que representa algo.

Respecto a esto, Benko nos dice: "La simultaneidad se presenta de varias maneras: en los poemas ideogramáticos, los recursos tipográficos adquieren, si se quiere, casi un carácter lúdico. Por lo general se eliminan signos de puntuación entre los versos; se utilizan diversos tamaños de letras; se rompe la continuidad lineal y se crean dibujos por medio de las palabras aludiendo directamente al objeto nombrado... En 'Paysage', poema ideogramático perteneciente a *Calígramas*, se observan estos procedimientos... El ideograma permite la presencia simultánea de las diversas figuras".³ Remitiéndonos a *Paysage* (en la siguiente página) vemos una casa construida por sus propias palabras significantes de toda una estructura espacial, vemos su ventana hecha de un espacio en blanco, su chimenea de la palabra *Mira*. Efectivamente no son necesarios

² Apollinaire, Guillaume. "*Calígramas*". Edición y prólogo de Ignacio Velásquez, editorial Cátedra. Madrid, España, 1987. Pág., 40.

³ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 22.

PAISAJE⁴

MI
RA
A
QUI, LA ? CASA
EN LA QUE NACEN
LAS TREL ES
Y LAS DIVINIDADES

ESTE
ARBOLILLO
QUE SE DISPONE
A FRUCTIFICAR
SE
TE
PA
RE
CE

A
C
O
S
T
A
D
O
S
M
A
N
T
E
S
U
J
V
O
S
O
T
R
O
S
V
O
S
O
T
R
O
S
S
E
P
A
M
I
S
R
A
M
I
E
M
B
R
O
S
E
R
O
S
I
S

a

UN PURO

a
c
m
u
h
c
u
q
o
d
i
d
c
c
n
c
n

⁴ Apollinare, Guillaume. "Caligramas". Editorial Cátedra, Madrid, España, 1987. Pág. 81.

los signos de puntuación, ni tener una estructura lineal para ser entendida, la manera de leer se da tácitamente aunque se rompa esa "continuidad lineal", lo mismo sucede con "el arbolillo" que, junto con la casa, crea un paisaje, una imagen y, por que no, una pintura. Completando este caligrama *el puro* que si bien no establece una relación próxima con la casa o el árbol, sí la tiene con *los amantes*; figura interesante, pues su no linealidad permite su lectura desde cualquier lado, como: *Amantes ustedes separan mis miembros*; *Amantes acostados juntos separan mis miembros*, etc. Además, pareciera que los amantes están sintetizados en un cuerpo o que se alude a un tercero con el pronombre posesivo *mis miembros*. La síntesis se alude, según Benko, en esa variedad de líneas de lectura que apuntaba anteriormente, ella nos da estas líneas: "couchéz separe miembros", "separe miembros ensable", etc.⁵ Esta síntesis imagen-poema, icónico-lingüístico, se aprecia muy bien en *La Cravate et Le Montre* (ver siguiente página), caligrama en que Benko distingue tres ideas simultaneas; primero, la idea de quitarla, "mientras se establece un juego irónico dados los efectos que produce"; segundo, la corbata civiliza y tercero, lo dolorosa que es la corbata al no dejar respirar; la opción de Apollinare es deshacerse de tal prenda. "Es evidente la afluencia de situaciones contradictorias utilizando los mismos recursos expresivos, efecto logrado por la síntesis... la palabra es directa, inmediata. Lo poético está entonces en las relaciones insólitas que existen en un hecho cotidiano y circunstancial; está en la forma como se construyen los versos mediante la simultaneidad y la síntesis que crean esta paradoja, estos juegos irónicos que también existen en la realidad".⁶

En la siguiente figura, en la del *Reloj*, sucede algo más interesante, más simultaneo, pues, existe en la estructura del poema cierta interrelación

⁵ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 22

⁶ Ibid. Pág., 24.

LA CORBATA Y EL RELOJ⁷

LA CORBATA

DO
LO
ROSA
QUE
LLEVAS
Y QUETE
ADORNADO
UTILIZADO
QUITA QUIERES
TELA RESPI
SI RAR
BIEN

QUE BIEN
NOS DIVER
TI
MOS

las
horas

la

la belle
Mi corazón za

y el
verso
dancesco
brillante y
cadavérico

el bello
desconocido

Las Musas
en las puertas
de tu cuerpo

el infinito
enderezado
por un filósofo
loco

Por
fin
son
- 5
y loco
ha
bra
ter
mi
nado

de

la
los ojos vida

dis

cul

el niño pa

el

Agla do
lor

de

semana

la mano

mo

rir

Tircis

7

⁷ Apollinaire, Guillaume. "Caligramas". Editorial Cátedra, Madrid, España, 1987. Pág., 111.

entre sus partes, es decir, puede tener varias líneas de lectura, por un lado, dice "las horas (12) la belleza de la vida disculpa el dolor de morir", ésta es la forma lineal, ahora, hay ciertas combinaciones que se dan entre *Mi corazón* (1) – la belleza; *los ojos* (2)- de la vida; *el niño* (3)- disculpa; *Agla* (4)- el dolor de morir;⁸ por otro lado, a partir de la hora cinco *la mano* puede hacer referencia al número de dedos de la mano; *Tircis* es asociado a *Tire six* (que puede ser un juego de palabras como *tira seis*), *semana* está en la hora siete, o sea, el número de días; *el infinito enderezado por un filósofo loco*, puede tomarse como el 8 pero en horizontal que es el símbolo del infinito; *las musas en las puertas de tu cuerpo* que se ubica en las nueve, nueve musas "en relación con las serie de composiciones consagradas a las otras tantas 'puertas de tu cuerpo "; a las diez tenemos al *bello desconocido X*, que a su vez es diez romano, y por último, *el verso dantesco brillante y cadavérico*, "luce como un faro pero está muerta para la poesía moderna".⁹

Cabe señalar que lo dicho es una interpretación de las muchas interpretaciones, puntos de vista o formas de leer que posee cada lector, así pues, esa simultaneidad o esa intención se la da el lector directamente. Como dice el prólogo de *Caligramas*: "La pretendida simultaneidad de lectura sólo es posible tras dos lecturas autónomas, cuya linealidad si que es arbitraria en buena parte de los casos, dada la posibilidad concedida al lector de construir sus propios trayectos de apropiación".¹⁰ Así sigue el autor diciéndonos sobre la participación del lector y su forma de leer: "Una de las funciones básicas de sus caligramas (de Apollinaire) radica en la participación del lector, que debe trazar en ellos su propio 'trayecto de

⁸ El número entre paréntesis es "la hora" que ocupa la frase (N del A).

⁹ Apollinaire, Guillaume. "*Caligramas*". Edición de J. Ignacio Velásquez, editorial Cátedra. Madrid, España. 1987. Pág., 110. Parte de la interpretación para "*Le montre*" es del Editor de la obra (la que empieza en la hora "Cinco"), la interpretación que le antecede es del Autor.

¹⁰ Ibid. Pág., 41.

lectura' y recorrer como Goldenstein señala la 'infinidad de trayectos alejados de la transitividad del sistema cultural informativo', más allá de un mero trabajo de 'descripción y desciframiento'... El caligrama, desde este punto de vista, necesita que la participación del 'lector / espectador' practique una ruptura con la linealidad excluyente".¹¹

Esa misma lectura es la que realiza el cubismo analítico y sintético; los autores presentan la imagen, digamos, "transformada" dejándole la labor de reconstrucción, de identificación, de unión de todo el objeto y crear un imagen propia, eso mismo se pretende en *Caligramas*, que el lector actúe junto con las obras en su concepción.

De igual manera trabajan las relaciones pintura-poesía, en los caligramas vimos un gran manejo en los elementos, sólo se utilizan los necesarios, al igual que en la pintura sintética, sólo se representa lo más importante, lo que más representa a un objeto. De igual manera, se trata de abarcar, de alguna forma, dos universos: el de la palabra y el de la imagen; tendencia simultaneísta que predomina en la pintura cubista: "En una pintura del cubismo sintético sucede lo mismo. La etiqueta de una marca de botella, la pata de una mesa, el trozo de un periódico, actúan metonímicamente en el cuadro: son botella, la mesa, el periódico. Lo particular define al todo. Lo nuevo está en organizar las figuras. Así la linealidad de las formas es rota cuando se produce una ruptura sintáctica, una ambigüedad y una fusión de planos, de procedimientos expresivos del estilo cubista"¹². Sólo una cosa es expresivo en la pintura sintética y no en los caligramas: el movimiento. Característica que veremos en otro poeta más adelante: Vicente Huidobro.

¹¹ Apollinaire, Guillaume. "*Caligramas*". Edición de J. Ignacio Velásquez, editorial Cátedra, Madrid, España, 1987. Pág., 43.

¹² Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 21.

Existe otra forma de simultaneidad, en Apollinaire, que es muy diferente a la que aparece en los poemas ideogramáticos, se trata de poemas-conversación.

"La simultaneidad de la que habla Apollinaire se refiere al poema concebido como una escena de la vida en la que se reproduce al mismo tiempo los contrastes de voces y más visiones que ocurren en un instante. Son los poemas-conversación en los que el poeta registra según sus palabras, el 'lirismo ambiente'. Las voces por tanto, no pueden ser sucesivas sino superpuestas, por lo que necesitan de varios recitadores o bien un fonógrafo".¹³

La simultaneidad que se presenta en estos poemas, como el cubismo analítico, pretende mostrar no sólo los diferentes puntos de vista en momento determinado sino de manera excesiva, por ejemplo en el cubismo analítico se presentan las imágenes de manera "quebrada" pero todo el espacio lleno de motivos, de menciones acerca de diferentes partes del objeto. De la misma manera, los poemas-conversación están contruidos, hasta cierto punto, de una gran cantidad de ornamentos, muestra de ello es una gran gama de sonidos, de imágenes por medio de la palabra, de situaciones, todos de manera simultánea, mostrando diferentes aspectos de un fragmento de tiempo.

Las Ventanas es uno de esos poemas conversación, poema que posiblemente tuvo este inicio narrado por André Billy:

"...Quisiera otro ejemplo del método de Apollinaire. El, Dupuy y yo estábamos sentados en el café Crucifix... De pronto, Guillaume suelta la carcajada: se le había olvidado por completo escribir para el catálogo de Robert Delauney el prefacio que se comprometió a enviarle por correo,

¹³ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 21.

teniendo por último plazo aquel mismo día. '¡A ver mozo: papel, pluma y tinta! Entre los tres estará hecho'. La pluma de Guillaume escribe:

Del rojo el verde todo lo amarillo se muere

Después se detiene. Pero Dupuy dicta:

Cuando en las selvas natales cantan los guacamayos

La pluma continua, transcribiendo la frase fielmente, y agrega:

Patas de pihis

Se detiene de nuevo. Y ahora me toca a mí dictar:

Hay que hacer un poema sobre el pajarito que sólo tiene un ala
[...]

Lo que estaría bien –digo yo entonces- puesto que el prefacio es urgente, será enviárselo por mensaje telefónico, y por eso el verso siguiente es éste:

Lo enviaremos como mensaje telefónico".¹⁴

Benko escribe sobre este poema: "De ser cierto este relato, se entiende el porqué poemas como "Las ventanas" son llamados 'poemas-conversación' técnica que recuerda al procedimiento del collage del cubismo sintético en el que se extrae de la realidad inmediata los elementos que compondrían el poema".¹⁵

Si bien por el simple procedimiento se le puede considerar dentro del collage-sintético, pues de cierta manera trata de asirse a la realidad, como cuando Braque lo hace al sentir que iba cayendo en un enorme

¹⁴ Susana Benko. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 28-29.

¹⁵ *Ibid.* Pág., 29.

vació en el espacio abstracto, si lo vemos de esa manera, si está dentro del collage, pero ¿por qué quedarnos con tal perspectiva? El poema-conversación es una bastedad de imágenes a través del sonido y forma, en conjunto, toda una imagen estallada en su apariencia, fragmentada más no separada, pues yuxtapone diferentes imágenes de un mismo momento y tal vez estemos hablando de un estilo cubista que nos es precisamente el collage o el sintético.

Por otra parte Guillermo Torre nos habla de la forma en que fue concebido el poema *Las Ventanas*: "... El título "*La Ventanas*" pertenece a la serie de mis cuadros con este tema (Se refiere a Robert Delauney)... y el poema está sugerido por la contemplación de varios cuadros de mi taller que el veía desde su habitación, al mismo tiempo que también su vista alcanzaba, a través de una ventana –sobre cuyo alféizar abandonaba vio un viejo par de zapatos claros (más adelante esta imagen a parece en el poema)- la perspectiva de varias calles de París, en lo alto del Quai des Grands Augustins, a la vera del sena".¹⁶

Las Ventanas¹⁷

Del rojo al verde todo lo amarillo muere

Cuando en las selvas natales cantan los guacamayos

Patas de Pihis

Hay por hacer un poema sobre el pájaro que sólo tiene un ala

Lo enviaremos por mensaje telefónico

Traumatismo gigante

¹⁶ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 29.

¹⁷ Apollinaire, Guillaume. "*Calligramas*". Edición de J. Ignacio Velázquez, editorial Catedra, Madrid, España, 1987. Pág., 75-78.

Hace que se derritan los ojos
Mira una bonita muchacha entre las jóvenes turinesas
El pobre muchacho se sonaba en su corbata blanca
Tu levantarás la cortina
Y ahora fijate que la ventana se abre
Arañas cuando las manos tejían la luz
Belleza palidez violetas insondables
En vano intentaremos descansar
Empezaremos a medianoche
Teniendo tiempo se es libre
Bigaros Lota Soles múltiples y el Erizo de poniente
Un viejo par de zapatos amarillos ante la ventana
Torres
Las torres son las calles
Pozos
Pozos son las plazas
Pozos
Árboles huecos que cobijan a las Táparas vagabundas
Los Chabinos cantan melodías para morirse
A las montaraces Chabinas
Y el ganso cuá-cuá trompetea al norte
Donde los cazadores de ratas
Raspan las peleterías
Deslumbrante diamante
Vancouver
Donde el tren blanco de nieve y de fuegos nocturnos huye del invierno
Oh París
Del rojo al verde todo el amarillo muere
París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas

Se abre la ventana como una naranja
El hermoso fruto de la luz.

Claramente en el poema se observa lo antes expuesto. El poema parece no tener una línea lógica y eso es lo que es *Las Ventanas*: Una pintura cubista sobre las imágenes que suceden simultáneamente cuando uno se asoma por una ventana. "En el poema resaltan las imágenes y las visiones superpuestas, sin lógica aparente en el que tiempo y espacio aparecen sin orden secuencial preciso. Apollinare considera que en literatura la composición no ofrece nada nuevo, mientras que lo difícil es *descomponer y quebrar* – en palabras textuales de Torre- *las estructuras sólidas de las cosas para que nos brindasen rostros diferentes*".¹⁸

La simultaneidad se hace presente en el momento en que los ojos ven la luz del sol, luz que deslumbra: *Hace que se deritan los ojos*, a partir de aquí una serie de imágenes se suceden: *Una mujer entre Turinesas, Un pobre hombre se suena en su corbata blanca, etc.* Pero a pesar de las imágenes simultáneas, también hay nexos por apariencia. "En los primeros versos del poema se enumera una serie de imágenes con un nexo común: las 'aves', 'guacamayos' y 'pihis', un poema por hacer 'sobre el pájaro de un ala', enviado como 'mensaje telefónico'... El sonido, siguiendo la tónica de "*Liens*", es el lazo coordinante entre las imágenes enunciadas. Así, Apollinare *une contrastes: lo natural ('aves', 'batidas de alas')* con el *artificio ('poema', 'teléfono')*, según lo realice la naturaleza o el hombre".¹⁹

Sin embargo las ideas deshilvanadas siguen cuando *un viejo par de zapatos reposa en una ventana*, o cuando nuestra visión tiene las bondades del astro rey y vemos las cosas en cenital: *las torres son calles*

¹⁸ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 29.

¹⁹ Ibid. Pág., 32.

que desembocan su cause en pozos o plazas, de ahí vamos a lo particular a los árboles huecos con sus Táparas, a los Chabinos cantando, al ganso volando al norte, etc. Ahí estamos en el enorme Aleph que es el planeta cuando vemos Vancouver, donde el tren cabalga huyendo del invierno, en París, oh París en el ocaso del día: Del rojo al verde todo lo amarillo muere. Y esa muerte se da en París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas; con esa imagen retrocedemos en dolly back, vemos las calles, la gente, las casas, París, el marco de la ventana, vemos la ventana abriéndose, dejando entrar la luz del sol: Se abre la ventana como una naranja. El hermoso fruto de la luz.

En *Las Ventanas*: "Los versos están fragmentados, por lo que el poema en su conjunto es un todo descompuesto, pero cuyas partes se relacionan por contrastes de sentido expresados simultáneamente. '*Las Ventanas*', entonces es el equivalente poético de lo que Delauney concibe como contrastes simultáneos por medio del color... Son ideas sueltas, deshilvanadas, sin una secuencia lógica que las aclare. La ausencia de sentido parece su razón de ser".²⁰

Las Ventanas en su multiplicidad de imágenes o yuxtaposición todo parece plano, nos muestra lo que ve (Apollinare) por la ventana de golpe, por lo que el lector, al igual como se ve una obra cubista, hay que detenerse en la lectura e ir componiendo y descomponiendo este poema quebrado, fragmentado. Benko nos dice al respecto: "La falta de jerarquía sucede también en la pintura cubista en cualquiera de sus variantes: la superposición y la yuxtaposición de los elementos impide el predominio de

²⁰ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE. Venezuela, 1994. Pág., 32.

un plano sobre el fondo porque ya no se plantea ni profundidad ni perspectiva; algunas veces, el plano es fondo y figura simultáneamente".²¹

Como nos dice la autora, *Las Ventanas*, oscila y coquetea entre el cubismo cezanniano y el cubismo analítico, recordemos las pinturas de *L'Estaque* y *La Mujer con Mandolina* (Picasso), en ellos no existe tal diferencia entre fondo y figura, o sea, en las pinturas de *L'Estaque* no tiene puntos de fugas, pero sí cierta profundidad que le permite diferenciar sus elementos en ambos, en cambio en *La Mujer con Mandolina*, en la parte inferior hay una proliferación de figuras, es más abundante y la figura central parece perderse o nacer de algún punto de los cubos. En *Las Ventanas*, las imágenes se suceden una tras otra sin mucha distinción entre el fondo, sin puntos de fuga, pero sí con cierta profundidad, que nos da la sensación de que toda la escena es vigilada desde una ventana en algún edificio:

*Y ahora fijate que la ventana se abre.
Arañas cuando las manos tejían la luz*

○

*Se abre la ventan como una naranja
El hermoso fruto de la luz.*

"Las manos se extienden para abrir la ventana, dándose una transformación metafórica porque 'los dedos extendidos son arañas', estás últimas por la figuración de sus patas y cuerpo. 'Manos' y 'Arañas' 'Tejen la luz' por que funcionan de igual manera.

²¹Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 33.

Esta es la poesía de la pintura cubista, *Las Ventanas*, que muestra lo ambicioso de su concepción, muestra ya no sólo la multiplicidad de la vida sino también el tiempo o atrapar en un momento un día o días: *Las ventanas* atrapa los días en un poema... "Por las ventanas también se aprecia el paso del tiempo. A medianoche se intenta en vano descansar. La posesión del tiempo es el de la libertad: el continuo devenir de los múltiples soles y el ocaso".²²

²² Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*", Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 33.

2.2 Huidobro y el Creacionismo

El joven poeta chileno, Vicente Huidobro, llega a París en diciembre de 1916 con el objetivo de meterse en el hervidero de "ismos" que se convirtió en aquellos años, además de que... "Allí vivía Apollinaire. Allí lanzaba sus berridos de recién nacida la revolución estética. Debía darse prisa, llegar a tiempo, participar en el proceso como primer actor. Para él la vida era la poesía. Y la poseía era su vida. Y ambas con un solo no más",²³



Vicente Huidobro

Para el cuatro de abril de 1917, el papa polaco (el papa de la poesía nueva), envía a Huidobro el poema ideogramático: *La Corbata y el Reloj*. "Huidobro comentó que él ya había intentado caligramas en Chile... Si los pintores crean 'objetos plásticos', ¿por qué los poetas no pueden crear 'objetos líricos'? ¿Pero en qué consistirán? En quebrantar los cánones de la escritura clásica. Violar la preceptiva, arrasar con ciertos signos, suprimir la puntuación, alterar la página lineal generando imágenes mediante letras, conformando a través de la tipografía 'el objeto lírico'.²⁴

Esta "creación" ya la llevaba Huidobro en la cabeza antes de salir de Chile. Ya su espíritu se revolcaba intentando explotar, salir y expresarse, pues, en 1914 durante una conferencia dictada en el Ateneo de Santiago reza: "Non Serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también

²³ Teteilboim, Volodia. "*Huidobro, La Marcha Infinita*". Editorial Hermes, México, 1993. Pág., 55.

²⁴ Ibid. Pág., 63.

me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas".²⁵

... Y el hijo se rebela... después de siglos de inspiración, de estudio, de modelo, el hijo artista se rebela en contra de la madre Natura, y parte en busca de su propio mundo. La búsqueda como vimos se inicia con la entrada a escena del cubismo o, mas bien, con la entrada a escena del siglo XX, con el cansancio que imponía la rutinaria teoría del arte, de la imitación, y digo, entró con el siglo por que Huidobro pensaba en 1913, el año de la aparición de "*Manifiestos*", en la que aparece, según Arenas, lo esencial de la teoría Huidobriana: "El poema, pensaba Huidobro, debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior. Debe poner su realidad interna a la realidad circundante. El poema, por lo tanto, debe ser la arquitectura de la poesía, con sus leyes propias, y no regido por las leyes del mundo cotidiano".²⁶

Y es precisamente, en 1913 el año en que Huidobro conoce el cubismo, según Ana Pizarro: "Huidobro no callaba su erudición francesa y ya hemos visto que en un libro suyo del año de 1913 aparecido en 1914 (*Pasando y Pasando*) nos habla, de paso, de los pintores cubistas, desde Santiago de Chile antes de haber pisado tierra europea. Huidobro conoce la pintura cubista en 1913. En relación a este hecho es necesario recordar que aunque el famoso cuadro de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* –que marca el nacimiento del movimiento cubista- data de 1907, la vulgarización de este movimiento no se lleva a efecto sino con el empuje

²⁵ AAVV (Artículo de Braulio Arenas). "*Vicente Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España 1975. Pág., 178.

²⁶ Ibid. Pág., 179.

decisivo de la publicación apollinaireana *Les Peintres Cubistes, Meditations Esthétiques, de 1913...*"²⁷

Es así, de esta evolución que emerge eso que gracias a José Ingenieros, en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires el 16 de junio, quien "...Rechazó en voz alta la tesis de Huidobro sobre la posibilidad de una poesía absolutamente creada,

El sueño suyo -le dijo- de una poesía inventada completamente, me parece irrealizable por mucho que usted lo haya expuesto de un modo muy claro y hasta científico.

El chileno replicó que:

*...la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera, crear".*²⁸

Y así. Como hubo en la historia casos parecidos en los "ismos", algún "chistosito", para burlarse, calificó a esta poesía como *Creacionismo*.

Algo más que la idea de "una creación pura" influyó a Huidobro, por ejemplo, Mitre señala "... que varios de sus principios (del creacionismo) derivan de la estética cubista cuyos postulados muy probablemente llegaron a Huidobro vía *Les peintres Cubistes. Meditations Esthétiques*, de Apollinaire. Por ello el creacionismo puede considerarse como el producto

²⁷ AAVV (Artículo de Ana Pizarro). "*Vicente Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España 1975. Pág., 233.

²⁸ Teitelboim, Volodia. "*Huidobro, La Marcha Infinita*". Editorial Hermes, México 1993. Pág., 98.

de un movimiento o grupo de escritores reunidos en torno a la revista *Sic y Nord-Sud* en las que Huidobro colaboró activamente".²⁹

Benko, de igual manera, da una hipótesis, además de aclarar que no existe un manifiesto formal de la literatura cubista, pero que la denominación "cubista" viene de críticos como Guillermo de Torre, Marcel Raymond y Breton, y que, Huidobro, se refiere a esta denominación de "literatura cubista" como creacionismo. PERO, en los pies de página que acompañan lo antes citado, dice Benko, que un texto de Paul Dermée con el título "*Quand le symbolisme fut mort* (Cuando el simbolismo murió)", publicado el 15 de marzo de 1917 en la revista *Nord-Sud*, "puede considerarse como un manifiesto puesto que sintetiza la estética cubista de los poetas de esta revista". Además de que sus ideas coinciden con sus obras *Non Servian* y en *Pasando y Pasando*".³⁰

También como manifiesto cubista literario, Benko considera a "*L'Esprit Nouveau et les poètes*" de Apollinaire: "Tan fuertes eran los lazos entre escritores y artistas que los críticos de la época comenzaron a hablar de poesía cubista y, en relación a los pintores, de 'metáforas plásticas'. Picasso trabajaba sobre 'casas esculpidas' y Huidobro sobre 'poemas pintados'. Por un tiempo al menos, una auténtica fusión de las artes pareció posible y hubo necesidad de un término que las unificara. El más práctico para describir lo que estaba sucediendo en Francia fue

²⁹ Mitre, Eduardo. "*Huidobro, Hambre de Espacio y Sed de Cielo*". Monte Ávila editores, Caracas Venezuela, 1980. Pág., 21.

³⁰ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Págs., 84 y 111. Un fragmento de este escrito es: "Nuestra estética ya está elaborada; ella vive de su vida independiente. Está hecha de concentración, composición y pureza. Nosotros queremos constituir obras que utilicen libertades conquistadas por nuestros predecesores pero relacionando los elementos más diversos y en apariencia más disparatadas".

'cubismo', y aunque Reverdy estaba inicialmente en contra de su utilización, la posteridad se lo ha asignado".³¹

Algo importante que nos apunta Benko es que René de Costa, quien dice que en un viaje de Huidobro a España en 1918, él se da cuenta de que en ese país confunden el término "cubista", por lo que Juan Gris le hace saber su molestia por tal confusión, Benko dice que el crítico Guillermo Torre supone que por eso Huidobro adopta "creacionismo". Esta suposición de Torre, apunta claramente la autora, "se apoya en un artículo de Reverdy llamado 'Creation' de octubre de 1917 en *Nord-Sud*".³²

Guillermo Torre afirma categóricamente que el creacionismo nació del cubismo, pero no nada más de Huidobro: "Ambos, Huidobro y Reverdy, se consideraban estrechamente unidos como iniciadores simultáneos de la escuela creacionista emergida de los postulados esenciales del cubismo. Afirmación que estoy dispuesto a sostener frente a Huidobro que en nuestras últimas conversaciones –Madrid, noviembre de 1919- se obstinaban en aparecer desprendido de las inevitables conexiones estructurales, ideológicas y cubistas, que Cansinos y yo le señalábamos, con otros cubistas y con el precursor Mallarmé, queriendo el recabar la absoluta originalidad de su manera, tan llena de aislados precedentes quiméricamente sideral".³³

Sí, de Huidobro y Reverdy, y es que ambos tuvieron un pleito sobre quién se atribuía la paternidad del creacionismo, fomentado por una confusión en la fecha de edición de un libro de Huidobro. Pero ese pleito

³¹ Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE. Venezuela. 1994. Págs., 84 y 111

³² *Ibidem*.

³³ AAVV (Artículo de Guillermo Torre). "*Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus. Salamanca, España 1975. Pág., 134-135.

es lo que menos nos interesa en este momento, lo que nos compete es que ambos tenían coincidencias en cuanto a concebir la poesía como "creación pura".

"Para ellos (para Huidobro y Reverdy) la poesía y la belleza no son categorías inmanentes a las cosas, sino una creación del lenguaje: 'la poesía –escribe Reverdy– no está en las cosas sino en la transformación operada sobre las cosas por la virtud de las palabras y las reacciones que éstas tienen las unas con las otras en su articulación'. Huidobro expone la misma idea cuando sostiene que 'lo único que debe interesar a los poetas es el acto de creación' opuesto a 'los comentarios y a la poesía alrededor de la cosa creada contra la cosa cantada'.³⁴

Los poetas pretenden una poesía única que esté lo más lejos posible de lo tangible, de la naturaleza y tal vez más lejos de lo que ha creado el hombre: "Huidobro concibe a la poesía como un lenguaje dentro de otro lenguaje, un lenguaje en el que las palabras, recobrando su función mágica 'pierdan su significación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una áurea luminosa'. Cuanto más se distancia del lenguaje usual, la palabra adquiere mayor carga poética: 'el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento que se habla...'.³⁵

Esto es lo que pretende Huidobro que es hacer una verdadera creación con los elementos de la naturaleza y transformar sus significados cuando las palabras se interrelacionen entre si, como dice Reverdy: "...La

³⁴ Mitre, Eduardo. "*Huidobro, Hambre de espacio y sed de Cielo*". Monte Áviles editores, Caracas, Venezuela 1980. Pág., 22.

³⁵ Ibid. Pág., 25.

transformación operada sobre las cosas por la virtud de las palabras y las reacciones que estas tienen las unas con las otras en su articulación".³⁶

Ambos piensan en la construcción de alguna manera sintáctica de frases que al unirse (ya sea por analogías, símiles, metáforas o metonimias, se verá más adelante) se crea algo nuevo, una imagen un significado que haga poesía salida de la imaginación del poeta y que el lector mismo haga la reconstrucción mental de la imagen. En palabras de Reverdy: "La imagen es una creación del espíritu. No se puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejadas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y realidad poética tendrá..."³⁷

La emoción de la creación, de ser un pequeño dios y crear en el mundo dentro de la más oculta y hermética habitación del hombre, los poetas ponderan la imaginación como motor de la creación sobre la imitación que se haya efectuado en el pasado, los poetas crean imágenes o situaciones diferentes, crean significados con imágenes que muchas veces tienen poco o nada que ver, exactamente como lo dice Huidobro: "Crear un poema extrayendo de la vida sus motivos y transformándolos para darles una nueva vida, nueva e independiente. Nada de anecdótico ni de descriptivo, la emoción debe nacer de una sola virtud creatiz".³⁸

Y se le da una nueva vida a las palabras, a las imágenes, eso es el creacionismo: dar nueva vida a la poesía, las palabras y crear, verdaderamente crear como es el afán humano el de crear tecnología, cultura, arte, civilizaciones, ciencias; el creacionismo enaltece esa virtud

³⁶ Op. Cit. Pág., 70

³⁷ Ibid. Pág., 27.

³⁸ AAVV (Artículo de Guillermo Torre). "*Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España 1975. Pág., 141.

creadora humana, creación como la expresa Huidobro, manifestando esa idea conceptual:

Arte Poética³⁹

*Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas
Una hoja cae, algo pasa volando
Cuanto miren los ojos creado sea
Y el alma del oyente quede temblando*

*Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.*

*Estamos en el ciclo de los nervios
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;*

*mas no por eso tenemos menos fuerza
el vigor verdadero
reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡Oh poetas!
Hacedla Florecer en el poema sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño Dios.*

³⁹ AAVV (Artículo de Braulio Arenas). "*Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus. Salamanca, España 1975. Pág., 185.

Expresa la necesidad de darle a la poesía más fuerza, más vitalidad para que abra mil puertas.

Una hoja cae; algo pasa volando es una pequeñísima muestra de la creación es una frase que crea un espacio *una hoja en caída vertical, algo pasa volando* en yuxtaposición o cortando de forma horizontal.⁴⁰

Cuanto miren los ojos creado sea, denota la materia prima del poeta creacionista, todo aquello que fuera del hombre se encuentra es fuente para algo nuevo (por lo que estamos hablando de materialidad) que al alma del oyente quede temblando.

Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra; *el adjetivo cuando no da vida mata* es la incitación a inventar y a hacer que *el verso habrá mil puertas* para evitar que *el músculo que cuelga, como recuerdo en los museos*, lo cual es todo aquello arte de "imitación" que antes del siglo XX se realizó. Y de nuevo, Huidobro, vuelve a incitar con un arma eficaz el proceso creador: *Mas no por eso tenemos menos fuerza; el vigor verdadero reside en la cabeza*. La imaginación vigor que hará del hombre un Dios. Esta es la incitación que espera en el oyente temblar su alma haga. Y queda este poema introductorio de *El Espejo en el Agua* como un manifiesto de la voluntad creadora.

Voluntad creadora que se manifiesta en la imagen y en la estructura, pero, siendo esta fragmentada, rota en su linealidad y que esta debe ser reconstruida por el lector. Ya que el artista se rompe la cara contra su obra, por lo que el lector debe tomar cada pedazo, unirlo y encontrar eso que le trata de decir el artista.

"La fragmentación crea situaciones sobreentendidas que el lector reconstruye en su imaginación. Proceso similar siguieron los pintores

⁴⁰ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 66.

cubistas. Todo este procedimiento formal se realiza tomando en cuenta la capacidad del receptor para establecer las relaciones entre las partes fragmentadas, así como para establecer uno o varios sentidos posibles de una imagen cuya significación se haya disociada".⁴¹

En *Nouvel An* (de *Horizont Carré*) se muestra algo interesante, ya que Huidobro hizo este mismo poema para *El Espejo en el Agua* y para *Horizont Carré*, dándose en este último una transformación, una fragmentación.

Nouvel An (El Espejo en el Agua)⁴²

*El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.*

*La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.*

La guerra europea.

*Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.
Hace frío.*

*Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.*

⁴¹ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 68.

⁴² *Ibid.* Pág., 72

Nouvel An (Horizont Carré) ⁴³

La escala de Jacob

no era un sueño

Un ojo se abre delante del espejo

Y las gentes que descienden

sobre la pantalla

Arrojaron su carne

como un viejo abrigo

EL FILM 1916

GUERRA

SALE DE UNA CAJA

La lluvia cae delante de los espectadores

Detrás de la sala

UN VIEJO A CAIDO EN EL VACIO

Vemos que la estructura en ambos es diferente por el lado de *El Espejo en el Agua* lineal, mientras que en el de *Horizont Carré* existe una fragmentación y hasta cierto cambio de sentido, de darle cierta

⁴³ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 72. (La traducción es mía, N. del A)

musicalidad, además de sintetizar o suprimir ciertos elementos en la versión de H.C., no se pierde lo esencial de la imagen de Huidobro: la guerra.

"En el poema de *Horizont Carré*, aparecen en versos fragmentados pero más compactas, concentradas y sintéticas. Sin embargo, la imagen es contradictoria: dos aspectos antagónicos y a la vez complementarios se producen: por una parte, es concentrada por lo que sintetiza y suprime la discursividad; y por otra, se diluye ya que la fragmentación quiebra el sentido de la imagen, o bien, destruye la unidad sintáctica de la frase".⁴⁴ Es sintáctica pues economiza en cuanto al discurso cuando suprime algunos elementos que quiere resaltar Huidobro como el espacio que crea con:

EL FILM 1916

GUERRA

SALE DE UNA CAJA

Para Mitre: "Se establece una simultaneidad. Incluso la palabra Guerra en su ubicación da la impresión de un grito que emerge súbitamente... ¿de la pantalla o de los espectadores? El poema no lo especifica, incrementando con la indeterminación las posibilidades semánticas y lúdicas del acto de la lectura"⁴⁵.

⁴⁴ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 73.

⁴⁵ Mitre, Eduardo. "*Huidobro, Hambre de Espacio y Sed de Cielo*". Monte Áviles editores, Caracas, Venezuela 1980. Pág., 70.

De ahí que Jacob está en una realidad o en un no-sueño y que lo que se ve sea lo que se presenta en *pantalla* siendo esta *la realidad* que deja de serlo en la sala: *Detrás de la sala UN VIEJO HA CAIDO AL VACIO*.⁴⁶ Esta es la confirmación, para Benko, sobre la materialidad de la poesía en Huidobro, algo muy característico del cubismo, ya que sus temas son sobre objetos tangibles, aun en el collage la utilización de elementos "reales" le dan esa materialidad y que, por lo tanto, representaban un pequeño papel mostrándonos algo de un todo.

"En la poesía cubista, la situación varía pues en una estructura compleja existe una sencillez en el contenido, en el que aparecen las imágenes incluso hasta familiares. Su complejidad no radica ni en el léxico ni en la sintaxis fragmentada, sino en las percepciones equívocas que el poeta capta cuando a veces la mirada confunde los objetos o situaciones disímiles en un solo acto".⁴⁷

Por ejemplo en Río (*Horizont Carré*)

Río

Los sauces	Las mujeres
que escuchan	que lavan
inclinados	sus cabellos

Este poema es una pintura. Sí, sin ser un poema ideogramático nos muestra un paisaje naturalista, por un lado los sauces *inclinados*, frente a ellos unas mujeres lavándose el cabello, pero, ¿en dónde? Aquí el espacio

⁴⁶ En "*Huidobro y el Cubismo*" de Benko esto se ve más a fondo. Pág., 73 y 74 (N del A).

⁴⁷ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 68.

en blanco establece una relación de contigüidad adquiriendo la función de río.

“Los espacios en blanco (según Mallarmé) que separan los grupos de palabras, o la palabra entre sí, sirven para acelerar o retardar el movimiento, llevando al lector como si se encontrara frente a un cuadro, a abarcar la página en una visión simultánea de ella”.⁴⁸

Encontramos el primer indicio de movimiento en esta poesía. Así como el movimiento se da en el cubismo sintético (concretamente en el ejemplo que vimos en el capítulo anterior de *El Hombre en el Café*). Sin embargo, la imagen no sería mucho (irónicamente) sin ese espacio en blanco, ya que sirve como punto de unión, como enlace sintáctico (en cuanto a la relación o estructura de la imagen) entre dos realidades, funcionando algo así como una metonimia. “El espacio en blanco ilustra al río que refracta dos realidades distintas y paralelas a ambos lados de la orilla: un paisaje natural (sauces’) y un paisaje humano (‘mujeres’). No obstante, ambas realidades se asocian por algunos elementos semejantes: en primer término, ambos se encuentran en la misma situación de *objeto frente a su imagen en el espejo*. Hay una situación paralela que estructuralmente los iguala”.⁴⁹

En otros poemas el movimiento es más evidente:

⁴⁸ AAVV (Artículo de Braulio Arenas). “*Vicente Huidobro y el Creacionismo*”. Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España 1975. Pág., 188.

⁴⁹ Benko, Susana. “*Huidobro y el Cubismo*”. Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 70.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

*Wagon – Lit*⁵⁰

Nunca más habrá sol
Tu y yo
Más seguiremos la jornada
Valles
Selvas
Montañas
El invierno
Viene de aquel cementerio

Con este poema podemos imaginar un viaje a través de los *Valles Selvas Montañas*, viéndolos pasar por la ventanilla de un tren, además de estar vestidos de blanco. Esa movilidad, la forma espacial en que están ubicados, de manera descendente y fragmentada, las imágenes o todo el paisaje en invierno. La primera línea *Nunca más habrá sol* nos da la sensación de nublado, además de tener un lugar jerárquico – espacial, como sol, y el tren viene en descenso por esos *Valles Selvas Montañas*, y a lo lejos el invierno se nos presenta como un lugar desolado y, de muerte.

"En *Wagon-Lit*, lo escrito da la impresión física de lo descrito: un paisaje visto a través de un ventanilla de tren en marcha. La movilidad no es sólo sugerida sino también creada en el poema; poesía en movimiento y, sobre todo, *poesía en movimiento*".⁵¹

⁵⁰ Mitre, Eduardo. "*Huidobro, Hambre de Espacio y Sed de Cielo*". Monte Áviles editores, Caracas, Venezuela, 1980. Pág., 71.

⁵¹ *Ibid.* Pág., 70.

En *Exprés* el movimiento es concebido de otra manera:

Exprés

Una corona yo me haría

De todas la ciudades recorridas

Londres Madrid Zurcí

Roma Nápoles París

Silban en los llanos

Locomotoras cubiertas de algas

AQUÍ NADIE ME HA ENCONTRADO

De todos los ríos navegados

El amazonas El sena

El támesis El Rin

Cien embarcaciones sabias

Que han plegado las alas

Aspirar el aroma del Monte Rosa

Trenzar las arenas del Monte Blanco

Y sobre el zenit del Monte Cenís

Encender en el sol muriente

El último cigarro.

Aquí el movimiento es expresado en formas de estampas, como flashses en la mente del viajero: *Una corona yo me haría*, frase que podría funcionar como sinécdoque ya que hace referencia a la relación cabeza = corona, seguida del "recuerdo" de las ciudades.

Silban en los llanos locomotoras cubiertas de algas, es la representación de una locomotora-barco que recorre por mar y tierra estas ciudades y

que ayuda a navegar por otras "fotografías" fijas en el recuerdo: *El Amazonas El Sena el Támesis El Rin*. Pero para seguir en la búsqueda: "Cien Embarcaciones sabias/ Que han plegado las alas", se transforma en aeroplano incorporando así el espacio aéreo de manera que, los versos posteriores introducen una geografía contemplada desde la altura".⁵²

Ahora una larga secuencia para respirar el aroma del *Monte Rosa*, ver las *arenas del Monte Blanco*, para terminar con una bella imagen contemplando el ocaso en el *Monte Cenís* con un cigarro en la mano.

Otro ejemplo de movimiento en Huidobro es *Mañana (Horizont Carré)*, poema en el que el movimiento se congela, se estatiza, sin embargo muestra simultáneamente cuatro puntos cardinales.

⁵² Mitre, Eduardo. "*Huidobro, Hambre de Espacio y Sed de Cielo*". Monté Áviles editores, Caracas, Venezuela 1980. Págs., 71-72.

Sol

Que despierta París

*Sobre la Torre Eiffel
Un gallo en tres colores
Canta batiendo las alas
Y algunas plumas caen*

Sol

Sol

*Comenzando su curso
El sena busca entre los puntos
Su vieja ruta*

*Y el Obelisco
Que olvidó la palabra egipcia
No ha florido este año*

Sol

Debemos ver a Mañana como un mapa de París, ya que en sus versos hace referencia a la Torre Eiffel, a un Álamo, al río Sena y la plaza de la Concordia por ser un obelisco; y el sol rodea a París por los cuatro lados, es una vista desde arriba, plana y sintetizada en un cuadro: "La perspectiva es eliminada ante la necesidad inminente de los pintores en

⁵³ Benko, Susana. "Huidobro y el Cubismo". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 91. (La traducción es mía. N del A)

aplanar los motivos pictóricos. "El artista crea, como decía Gris, una arquitectura a través de formas planas y coloreadas. En este poema se busca, condensar todo el espacio dentro de ese cuadro. Por eso el sol puede ser visto en los cuatro lados; pero, simultáneamente, es mentalmente visto en toda la ciudad de París cuando amanece. Curiosamente tanto en la pintura como en la poesía existe la intención de eliminar la ilusión del espacio, entendida, claro está, en términos renacentistas, sólo que la poesía requiere sugerirla gráficamente, mediante la fragmentación de los versos y los espacios en blanco, para relacionarse, entre otras razones, con la pintura".⁵⁴

Definitivamente todo París se condensa, tanto que podría caber en una caja, como en *Nouvel An*, pero, a pesar de esa planitud o de la ausencia de perspectiva, la tipografía le da cierta sensación de relieve, es decir, el cómo están organizados los versos, siendo ésta austera, simultaneista y estática, pero al mismo tiempo en movimiento (el sol empieza en la mañana y termina en el ocaso o sea abajo del poema). "Por eso se habla de la poesía cubista como una poesía material (esto se cumple pues todos los elementos utilizados están en el mundo de lo tangible), concreta, propia de una estética del objeto. Por esta razón, el movimiento también se congela en un poema como *Matin* (Mañana) porque va acorde con el peso de la materia: la rotación del sol es plana y se la sugiere con la gratificación de los cuatro lados del cuadrado. Si bien el movimiento se congela, igualmente se produce, sólo que diferente a como los futuristas lo conciben, mientras ellos intentan crear pictóricamente la ilusión del movimiento mediante la sucesión reiterada de la imagen, los cubistas la estatizan, mostrando sus múltiples facetas –

⁵⁴ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 91-92.

cubismo analítico- a fin que sea el lector o el espectador quien reconstruya el movimiento".⁵⁵

Es cierto. Recordemos, por ejemplo, que en *Desnudo Bajando la Escalera* (Duchamp), la imagen está de cierta manera repetida, tantas veces que logra la impresión de estar en movimiento, en cambio en el cubismo analítico (recordemos *Retrato de Kahnweiler* de Picasso) las figuras se desdoblán, como si deshiciéramos un cubo de cartón y mostrarnos todas sus caras en un solo momento, ese es el cubismo analítico que contiene formas estáticas facetadas con elementos dinámicos, pero a diferencia del sintético, es muy ornamentada, está plagada de elementos, algo que, por el contrario, en Gris y su *Hombre en el Café* no sólo cumple todo lo anterior sino que con menos elementos, únicamente los necesarios y eso los vemos en Huidobro, vemos una poesía sintética.

No es raro que esta obra, la de Huidobro, sea sintética ya que ambos, Huidobro y Gris, fueron amigos muy cercanos. "René de Costa señala que existen varios y significativos manuscritos de Huidobro y Gris que dan cuenta no sólo de la amistad habida entre ambos sino también de la total compenetración que tienen en torno a la misma estética. 'Separar la contribución de uno y otro es virtualmente imposible. La colaboración entre Gris y Huidobro durante 1971 fue tan cercana y tan intensa que es natural pensar que los dos trabajaban como uno solo'.⁵⁶

Dada esa cercanía, Caracciolo Trejo, dice "que la poesía de Huidobro se equipara con la pintura de Juan Gris porque ambos se mueven en horizontes cerrados".⁵⁷ En el poema *Guitarra* se presenta uno

⁵⁵ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela. 1994. Pág., 91-92.

⁵⁶ Ibid. Pág., 83.

⁵⁷ Ibid. Pág., 106.

Igual que en todas las obras que hemos citado hasta esta parte, no han dejado de ser en esencia obras pictóricas. *Guitarra* es un poema-pintura, una pintura sintética que es una metáfora de sí misma. "De igual manera sucede en cualquier cuadro perteneciente al cubismo sintético cuando el instrumento no es "dibujado" completo, sino que se le sugiere a través del fragmento o un trozo de partitura.⁵⁹ La descripción del poema es netamente visual".⁶⁰

Y es que por la relación, por la cercanía que se establece entre las imágenes, es un hombre con una guitarra apoyada en sus rodillas como también es una mujer pequeñita.

Por un lado la metonimia que se establece entre *Sobre sus rodillas – Había algunas notas*, por lo que en sus rodillas está la guitarra "durmiendo", ahora la metáfora siguiente otorgada por *Una mujer pequeña que dormía*, nos connota la figura de una guitarra en la posición en que se debe tocar: horizontalmente, o sea, acostada; esto se confirma con la metonimia siguiente entre *seis cuerdas – en su vientre*, dado que vientre y la boca de la caja de resonancia tienen la misma ubicación que una guitarra-mujer acostada. La sinécdoque (el viento) y la metáfora (pájaro) que siguen respectivamente se refieren al acto de tocar música, que sale de su escondite cuando el pájaro "pica".

Y eso que se muestra, haciendo referencia a *Río*, es el sonido en palabra. Por un lado el silencio que habita en la caja de resonancia (*El silencio se escondía...*) y su reflejo que es el sonido fuera de la caja (*Cada uno creía vivir...*). "Aquí aparecen situaciones que estarían delante y detrás de ese espejo: una cara oculta al fondo del armario, como si fuese un sonido silenciado al fondo del vientre de la guitarra, o bien un

⁵⁹ Esto en el collage (N del A)

⁶⁰ Benko, Susana. "Huidobro y el Cubismo". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 89.

cuestionamiento de lo que en realidad se es cuando se vive fuera de sí, fuera del envoltorio de nuestro ser".⁶¹

Guitarra es una visión simultánea y metafórica de la imagen guitarra-mujer, que al igual que esta relación sémica, toda su estructura a pesar de estar fragmentada, de tener cierta cadencia musical, se complementan en un todo, dándonos un poema, una pintura y hasta una melodía, o sea, el poema nos da la imagen de como se encuentra la guitarra-mujer, como se desarrolla la melodía, como se ve la mano "picar las cuerdas", y (algo muy abstracto) el cómo, el poema, nos pinta la extroversión del sonido. Para terminar nos deja con una bella metáfora, cuando el hombre al dejar de tocar muestra sus manos en descanso pareciendo dos alas temblorosas.

Por lo que no sólo el poema nos muestra dos imágenes unidas por una intersección de semas, sino que nos muestra toda una escena en fragmentos. Huidobro no necesita del discurso para decirnos como es *Guitarra*, sino que simplemente utiliza lo que más predomina, lo más importante para recrearnos una escena de un hombre tocando la guitarra con sus aspectos al mismo tiempo, esto en cine lo llamaría La Teoría del Montaje de Eisenstein, ya sea el intelectual o el de atracciones.

Ya vimos algo de la poesía cubista sintética, y veremos concretamente cómo es esta poesía más adelante, sin embargo, si existe una poesía sintética, ¿existirá una analítica?, es decir, ¿una que esté plagada de sí misma por todo el papel...?

⁶¹ Benko, Susana. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág. 90.

2.3 Sobre Stein y Gironde



Gertrude Stein en su Salón

"Narración es lo que cualquiera tiene que decir de cualquier manera acerca de cualquier cosa que pueda ocurrir, que haya ocurrido o que ocurrirá en alguna forma"⁶². Esta es la forma en que ve y concibe la narración, la poesía o "cualquier cosa" la santa madre de la vanguardia del siglo XX: Gertrude Stein.

Proveniente de Norteamérica, y con la vida resuelta económicamente, junto con su hermano Leo, se instalan en 1903 en el 27 Rue de Fleurus en París, esto antes que esta ciudad empezara a deslumbrar.

Y fueron los hermanos Stein quienes impulsaron la vanguardia europea (expresionismo, fauvismo, cubismo, etc.), obras efervescentes de la vertiginosa vanguardia. Gertrude amiga del cubismo y admiradora de Picasso, fue este movimiento que incitó el peculiar estilo "cubista" tan particular en la obra de Gertrude Stein.

Dicho estilo literario tiene sus orígenes antes que el siglo XX naciese, tiene génesis por 1893, cuando Miss Stein realizaba estudios en Radcliffe de psicología experimental bajo la dirección de Hugo Münsterberg y William James. En estos estudios "trataba de identificar los límites del control racional de una persona sobre la expresión verbal. Tras provocarse una profunda fatiga física, ella registraba en palabras todas las asociaciones espontáneas que podía identificar en su conciencia. Al realizar el mismo

⁶² Stein, Gertrude. "*Tres vidas*". Editorial Troquel, Argentina, 1996. Introducción de A. D. Vau Nostrad. Pág., 20.

experimento en otras personas, observó determinadas pautas normales de asociación espontánea e irracional e impresiones fragmentarias".⁶³

Es decir que en las personas se experimentaba una asociación repetitiva, fragmentaria y cambiante a la vez de ciertas sensaciones o ideas. Ahora, "mediante el uso de este método trató de escribir relatos que presentarían la continuidad de la mente de una persona que aprende su propia experiencia... por lo tanto el estilo de Stein trata de representar la forma en que las impresiones se unen, se separan y vuelven a unirse en combinaciones que cambian constantemente" ⁶⁴.

Desconcertante, chocante, desesperante, terriblemente complicada de leer es la obra de Stein, pues, así es la composición: se unen, repiten y fragmentan las palabras, para volverse a unir y dar una idea más completa siempre en constante acumulación. Aunque esa repetición de frases, palabras y su consecuente acumulación, esa monotonía, Gertrude la consideraba movimiento. "en términos generales, estaba de acuerdo con la idea de James de que 'la semejanza entre las partes que forman una serie continua de sensaciones (en especial corporales o físicas) que experimentamos simultáneamente con cosas que, por otros conceptos, son completamente distintas y es lo que constituye la verdadera y comprobable *identidad personal* que todos sentimos'. Esa sucesión de semejanzas era lo que Miss Stein consideraba como movimiento: el medio de trasladarse desde un instante del conocimiento al siguiente".⁶⁵

⁶³ Stein, Gertrude. "*Tres vidas*". Editorial Troquel, Argentina, 1996. Introducción de A. D. Van Nostrad. Pág., 14

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Hoffman, J. Frederick. "*Tres escritores norteamericanos*". Editorial Gredos, Madrid, España, 1962. Pág., 11.

Es complicada pero es una forma propia, única de crear por eso, el cubismo, se adaptó a lo que quería Stein: crear, verdaderamente, crear, crear como crea el hombre al hombre, crear como crea la naturaleza, que repite formas, colores que al ir creciendo crea algo más, una sensación y un concepto inabarcable. Así todo se parece y no: "Todo era casi tan parecido que debe ser diferente y es diferente, es natural que si se emplea todo y hay un presente continuo y un empezar de nuevo y de nuevo si todo es tan parecido tiene sencillamente que ser diferente y todo diferente resulta entonces sencillamente el modo natural de crear".⁶⁶

Y es que, al igual que al cubismo, y sin duda tiene mucha relación con él, Stein pretendía entregar una visión o versión veraz del mundo tal y como es, es decir, era una obra realista, no buscaba deformar la realidad, sino que ésta sea, por la indeterminación que se da entre autor-lector, aceptada desde el primer momento que se descubre. "Se trata de la verdad y de su comunicación. Con una escritura deliberadamente repetitiva, balbuciente y casi pueril por lo reducido de su vocabulario, Gertrude Stein aspira a establecer un nuevo vínculo con el lector, un vínculo que no dé por sentada la legibilidad o, lo que es lo mismo, que acepte que no se puede decir la verdad sobre la verdad".⁶⁷

De ahí que en esencia es un estilo realista (y material, también en Huidobro es perceptible esto), al igual que el cubismo aprehende por los ojos: "Su obsesión es llegar a saber que vemos cuando vemos y como podemos no saber lo que ya sabemos para poder ver";⁶⁸ o en sus propias palabras: "Recuerdo haber mirado una cosa hasta que no era el nombre de esa cosa, pero que de alguna manera era esa cosa, pero que de

⁶⁶ Stein, Gertrude. "*Retratos*". Editorial Tusquets, Barcelona, España, 1974. Pág., 92.

⁶⁷ Stein, Gertrude. "*Melanctha*". Monte Áviles editores, Venezuela, 1976. presentación de Julieta Fombóna. Pág., 12.

⁶⁸ *Ibid.* Pág., 7.

alguna manera era esa cosa real, llegaba a quedar escrito".⁶⁹ Poco a poco nos acercamos al estilo cubista de Gertrude, estilo en el que fragmenta, repite y con movimiento describe lo que sus ojos perciben, tal y como es el cubismo.

"Las obras de arte cubistas tienden a compartir las dos características siguientes: la repetición de los elementos componentes del tema originario, y una perspectiva múltiple que lleva a adoptar diferentes perspectivas del mismo objeto en forma más o menos simultánea. Cuando Gertrude se interesó por las pinturas cubistas comenzó a adaptar estas características al medio expresivo de las palabras. Los temas ostensibles de sus narraciones son las personas; pero a ella le interesa descubrir y revelar determinadas cualidades componentes de esas personas o personajes... Las técnicas de Gertrude Stein incluyen la repetición y el cambio de perspectiva (o punto de vista)".⁷⁰

Sí, el cubismo es repetición, es movimiento y adopta diversos momentos del objeto, y así es Stein desde *Melanctha* en *Tres Vidas* y prácticamente en toda su obra.

Sin embargo un ejemplo, no tan extenso como sus novelas, pero que poseen todas las características del cubismo, tanto del pictórico como el literario es *Retratos*.

Retratos es eso que dice la palabra, retratos escritos de personajes, en este caso el personaje, muy a propósito, es Picasso.

⁶⁹ Stein, Gertrude. "*Melanctha*". Monte Áviles editores, Venezuela, 1976. presentación de Julieta Fombóna. Pág., 10.

⁷⁰ Stein, Gertrude. "*Tres Vidas*". Editorial Troquel, Argentina, 1996. Pág., 17. Introducción de A. D. Van Nostrad.

Picasso⁷¹

Uno al que algunos estaban seguramente siguiendo era uno que era completamente encantador. Uno al que algunos estaban seguramente siguiendo era uno que era encantador. Uno al que algunos estaban siguiendo era uno que seguramente era completamente encantador.

En este primer párrafo se repite tres veces la misma frase, pero restándole o adicionándole elementos como *seguramente* y *completamente*, en la segunda frase se suprime *completamente* y en la tercera se vuelve a adicionar *completamente*, además de sufrir una reestructuración.

Algunos seguramente estaban siguiendo y estaban seguros de que el que estaban entonces siguiendo estaba trabajando y estaba sacando entonces algo de sí mismo. Algunos seguramente estaban siguiendo y estaban seguros de que ese uno al que ellos estaban siguiendo estaba sacando entonces de sí mismo algo que estaba llegando a ser una cosa pesada, una cosa sólida y una cosa completa.

La descripción se mueve, pues a la idea de que *algunos* siguen a *alguien*, se le suman acciones de que *trabajaba* y que *sacaba algo*, también le ponen atributos a ese "algo", el cual es una *cosa pesada*, una *cosa sólida* y una *cosa completa*.

⁷¹ Stein, Gertrude. "*Retratos*". Editorial Tusquets, Barcelona, España, 1974. Págs., 15-17.

El objeto se mueve, rota sobre su eje repitiéndose, agrandándose y analizándose a si mismo.

Uno al que algunos seguramente estaban siguiendo era uno que estaba trabajando y era seguramente uno que estaba sacando entonces algo de si mismo y era uno que había estado viviendo durante toda su vida como él que está teniendo algo que está saliendo de él. Algo había estado saliendo de él, seguramente había estado saliendo de él, seguramente era algo, seguramente había estado saliendo de él y tenía sentido, un sentido encantador, un sentido sólido, un sentido luchando, un sentido claro.

En esta estrofa en la que sus partes (tomé como base la división por medio del punto) no se repiten en cuanto a sus oraciones, ni tiene adición o sustracción de elementos (palabras).

La primera parte tiene relación con las dos estrofas anteriores (una suma) mientras que la segunda parte tiene demasiada relación con la primera parte de su estrofa, pero, que a su vez lo tienen con las que le preceden.

Uno al que algunos seguramente estaban siguiendo y algunos estaban seguramente siguiéndole, uno al que algunos estaban seguramente siguiendo era uno que estaba seguramente trabajando.

Uno al que algunos seguramente estaban siguiendo era uno que estaba teniendo algo saliendo de él y teniendo significado y este uno estaba seguramente

trabajando entonces.

Éste estaba trabajando y algo estaba entonces saliendo, algo estaba saliendo entonces de éste. Éste era uno del que siempre estaba saliendo algo y uno del que siempre había estado saliendo algo. Éste nunca había sido uno que no hubiese estado teniendo algo saliendo fuera de él. Éste era uno que estaba teniendo algo saliendo de él. Éste había sido uno al que algunos estaban siguiendo. Éste estaba siendo uno a quien algunos estaban siguiendo. Éste era uno que estaba trabajando.

Éste era uno que estaba trabajando. Éste estaba siendo uno que estaba teniendo algo que estaba saliendo de él. Éste estaba continuando teniendo algo saliendo de él. Éste estaba continuando trabajando. Éste era uno al que algunos estaban siguiendo. Éste era uno que estaba trabajando.

En las anteriores estrofas sucede una especie de permutación, de combinación, de mezcla de los elementos de las tres primeras estrofas, mientras que...

Éste siempre tenía algo saliendo de él. Éste estaba Trabajando. Éste siempre había estado trabajando. Éste siempre estaba teniendo algo que estaba saliendo de él algo que era una cosa sólida, una cosa encantadora.

*una cosa bonita, una cosa sorprendente, una cosa
desconcertante, una cosa simple, una cosa clara,
una cosa repelente una cosa preciosísima. Éste era
uno que seguramente estaba siendo uno que estaba
teniendo algo saliendo de él. Éste era uno al que algunos
estaban siguiendo. Éste era uno que estaba trabajando.*

En esta estrofa existe cierto encadenamiento entre las estrofas anteriores respecto a éste en sus dos primeras líneas, sin embargo, éste nos lleva a una repetición (en la tercera línea) de que estaba saliendo "algo" para empezar a describir más sobre el "algo", ampliando lo dicho en la estrofa tres, para terminar en una combinación de oraciones que están a las tres primeras estrofas.

*Éste era uno que estaba trabajando y seguramente
éste era uno que estaba necesitando estar trabajando
para ser uno que estaba trabajando. Éste era uno que
estaba teniendo algo saliendo de él. Éste sería uno que
toda su vida estaría teniendo algo saliendo de él.
Éste estaba trabajando y éste estaba entonces trabajando
y éste estaba necesitando estar trabajando, no
para ser uno que está teniendo algo saliendo de él
algo teniendo sentido, sino uno necesitando estar
trabajando para ser uno trabajando.*

*Éste estaba seguramente trabajando y el trabajo era
algo que éste estaría seguramente haciendo y éste estaba
haciendo eso, éste estaba trabajando. Éste no era
uno que estuviese enteramente trabajando. Éste no*

estaba nunca enteramente trabajando. Éste seguramente no estaba trabajando completamente.

Este era uno que siempre estaba algo saliendo de él, algo teniendo completamente un sentido real. Éste era uno al que algunos estaban siguiendo. Éste era uno que estaba trabajando. Éste era uno que estaba trabajando y era uno que estaba necesitando esto necesitando estar trabajando para ser uno de los que teniendo cierta forma de ser están teniendo cierta forma de trabajar. Éste era uno que estaba trabajando éste era uno que estaba teniendo algo saliendo de él algo teniendo sentido. Éste era uno que estaba teniendo siempre algo que salía de él y esto lo que estaba saliendo de él siempre tenía un sentido real. Éste era uno que estaba trabajando. Éste era uno que estaba casi siempre trabajando. Éste no era uno que estuviese enteramente trabajando. Éste era uno que no estaba siempre trabajando enteramente. Éste no era uno que estuviese trabajando para tener algo que saliese de él. Éste tenía algo teniendo significado que había salido de él. Él siempre tenía algo que salía de Él. Él estaba trabajando, él no estaba siempre enteramente Trabajando. Él tenía algunos siguiéndole. Ellos Siempre le estaban siguiendo. Seguramente algunos le Estaban siguiendo. Era uno que estaba trabajando. Era Uno que estaba teniendo algo saliendo de él algo Teniendo significado. Él no estaba siempre enteramente Trabajando.

Las estrofas anteriores son, nuevamente, más variaciones, repeticiones, permutación relacionadas con la acción de trabajar, de si el trabajaba para sacar, para siempre estar sacando algo, que siempre estaba saliendo, etc. Estas partes son como el resultado de un razonamiento, el resultado de una lógica "luego entonces", "si y sólo si", razonamientos que hasta matemáticos pueden parecer, que despliegan el momento eterno que conocía muy bien de Picasso: su trabajo y la manera en que cocinaba su obra. Así, este retrato, es el resultado de las deducciones, del análisis, del despliegue que realizó Stein respecto de las actividades de Picasso y el concepto que estaba saliendo de él.

Para Stein, "esos retratos suponen también un paso hacia adelante en el camino de la abstracción y de su afán por liberarse del tiempo y de lo que ella llamaba 'recordar'... Relacionaba por mil medios las palabras, las frases y los párrafos con la cosa que estaba contemplando".⁷² Esa plasta de palabras, de adjetivos eternos, de verbos en franco movimiento, ese barroquismo literario es Picasso, era aquel que siempre estaba trabajando y que "algo" estaba saliendo de él, ese "algo" obviamente es el cubismo. El retrato es como si Gertrude hubiera puesto a Picasso en una plataforma literaria y lo escrito sería eso que ella vio, una especie de caleidoscopio. Siendo la repetición, en presente continuo, la clave de su pintura textual. "Haciendo estos retratos naturalmente hice un presente continuo uno incluyéndolo todo y empezando una y otra vez dentro de una cosa muy pequeña. Con ello empecé a hacer cualquier cosa una cosa. Naturalmente por eso era natural que una cosa enormemente larga no lo fuese todo una cosa enormemente corta no fuese tampoco tono ni fuese tampoco todo ella una cosa presente

⁷² Hoffman, J. Frederick. *"Tres Escritores Norteamericanos"*. Editorial Gredos, Madrid, España, 1962. Pág., 142.

continuada ni estuviese siempre y siempre empezando de nuevo. Entonces como es natural yo tendría que empezar de nuevo".⁷³

El presente continuo y la repetición son sus armas, pues le da a la imagen que concibe una constitución abrumadora, simplemente basta retroceder un poco y fijarnos en las obras expuestas en el primer capítulo: *Muchacha con Mandolina* (Picasso), *Mujer con Mandolina* (Braque) y *Retrato de D.H. Kahnweiler* (Picasso), los tres pertenecientes al cubismo analítico. Sólo basta ver las obras de la *Muchacha...* y la *Mujer...*, en ellas no hay una economía de recursos, hay una repetición reiterada en la forma (de ahí que no haya una distinción precisa entre fondo y forma o figura). En *Kahnweiler* es más abrumadora, (aunque sí existe una legibilidad impresionante en cuanto a la figura) la cantidad de elementos casi iguales, repetidos, pero que sin duda tienen movimiento pero con elementos estáticos. Así como en el retrato de Picasso por Stein, no hay una economía de recursos, si nos lo imaginamos en pintura, éste estaría plagado de elementos, de pequeñas formas que lo constituirían, haciéndose más grande, acumulándose cada vez más. "Para que el equilibrio entre forma y movimiento sea lo más perfecto posible, deben abundar las repeticiones... Según Miss Stein, la segunda de sus tres 'reglas de composición' es la de mantener a toda costa un 'presente continuo' para lo cual se debe 'empezar una y otra vez'. La repetición es un recurso esencial que garantiza la similitud, impide que la conciencia desvíe la atención de la naturaleza de la cosa vista y al mismo tiempo ofrece un camino a lo largo del cual puede producirse el movimiento y el cambio".⁷⁴ Esa repetición es de la llamada *epímone* que "consiste en la insistencia mediante la repetición múltiple y versátil de pensamientos a lo largo de

⁷³ Stein, Gertrude. "*Retratos*". Editorial Tusquets, Barcelona, España, 1974. Pág., 91.

⁷⁴ Hoffman, J. Frederick. "*Tres Escritores Norteamericanos*". Editorial Gredos, Madrid, España, 1962. Pág., 121.

una serie de versos miembros de periodo, acumulando contenidos... llaman epímone a la acumulación de oraciones".⁷⁵

Eso es precisamente la obra de Stein: una epímone que se acumula conforme se repite y que de estas oraciones, en diferentes combinaciones, nos dan otros puntos de vista, nos da movimiento, nos da un análisis del objeto.

Existe otro poeta (y digo existe otro por que nunca mueren aunque muertos estén) quien es un pilar, no sólo en su país Argentina, sino para la historia literaria del siglo XX.

Oliverio Girondo, aunque nunca se consideró de ninguna corriente vanguardista simpatizó y colaboró con algunas. Él se encontró en Europa por 1905 y 1922 participando, por aquellos años en el movimiento ultraísta. Sin embargo, permaneció fiel a su vena creadora, de ahí que es hasta 1954, cuando concibe *En la másmédula*, obra poética clave: "Considerada su mejor obra, *En la másmédula* tiene un hilo común: la libertad de las palabras, su desembarazamiento de los lastres expresivos. Girondo compone nuevas palabras o deshace la conocidas, las corta o las multiplica, éstas se atraen o se repelen con igual facilidad. Se agrupan sustantivos o adjetivos al azar. Parodia del habla y entronización del silencio, la enumeración, la aliteración y la repetición tienden a fijar estáticamente su poesía".⁷⁶

Así es Girondo, nos muestra una obra que también se repite, se transforma, se fragmenta, como sucede en:

⁷⁵ Beristáin, Helena. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 191-192.

⁷⁶ Girondo, Oliverio. "*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otros poemas*". Editorial Visor Libros, Madrid, España, 2001. Introducción de Trinidad Barrera. Pág., 17.

EL Puro No

El no
el no inóvulo
el no nonato
el noo
el no poslodocosmos de impuros certos noes que noan
noan noan
y nooan
y plurimono noan al morbo amorfo noo
no démono
no deo
si son sin sexo ní órbita
el yerto inóseo noo en uníosló amódulo
sin poros ya sin nódulo
ni yo ni fosa ni hoyo
el macro no ni polvo
el no más nada todo
el puro no
sin no

Girondo y *En la más medula* es un ejemplo más sencillo sobre la repetición que existe en Stein. En este poema existe una repetición que no es una epímona sino una *insistencia*: "Figura retórica de dicción que consiste en alargar las palabras mediante la agregación repetitiva de una de sus letras".⁷⁷ Esta repetición se encuentra en la reiteración del *noo*, por ejemplo. Sin embargo también existe una reiteración de la palabra *no*.

⁷⁷ Beristáin, Helena. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 267.

En Yolleo, existe el *redoble*, figura que consiste en la "producción de una palabra mediante la repetición de un elemento lingüístico, generalmente una sílaba (blablá), de modo que los elementos homofónicos mantienen entre sí relaciones sintagmáticas".⁷⁸

Yolleo

En vos

Tatacombo

Soy yo

Di no me oyes

Tataconco

Soy yo sin vos

Sin voz

Aquí yollando

Con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla

Entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos

Lo sé

Lo sé y tanto

Desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo

Junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre

Yollando y yoyollando siempre

Por qué

Si sos

Por qué di

⁷⁸ Beristáin, Helena. "Diccionario de Retórica y Poética". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 420.

Eh vos

Por que tanto yollar

Responde

Y hasta cuándo.

A pesar de no ser como "Retratos", ni ser "clásicamente o puramente" cubista, hay elementos que reiteran la fragmentación de palabras, la adición de otras, la repetición de algunas más y la consecuente creación de nuevos términos.

"Y en efecto, hasta la estructura misma del lenguaje sufre el impacto de la energía poética desencadenada en este libro único. Al punto de que las palabras mismas dejan de separarse individualmente para fundirse en grupos, en otras unidades complejas, especie de superpalabras con significaciones múltiples y polivalentes, que proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen".⁷⁹

Hay palabras en *El puro no* que son creadas mediante la adición de términos como noan, nonato, noes, etc.

En *Yolleo* existe asociación de términos como tatacombo y tataconco (y también existe redobles o repeticiones). En fin, *En la más medula* se nota la adición, sustracción, combinación y la repetición que en Stein y sus *Retratos*. Y como juego, como búsqueda, Girondo gira: "¿A qué juega *En la masmedula?* Microscópicamente, juega a componer palabras, a inventarlas o a deshacerla –hay palabras que se combinan a nuevo y hay otras que se invalidan por deformación, por descomposición. Macroscópicamente, articula jugando una forma. Forma que por haber

⁷⁹ Oliverio, Girondo. "*Obra*". Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1996, séptima edición, prólogo de Enrique Molina. Pág., 34.

sido articulada intencionalmente –a sabiendas- se impone, aparece ante los ojos para provocar una lectura visual”,⁸⁰

⁸⁰ Kamenzain, Tamara. *“El Texto Silencioso. Tradición y Vanguardia en la Poesía Sudamericana”*. Editorial UNAM. México 1983. Pág., 17-18.

2.4 El Cubismo Narrativo en La Boina Roja

Para Terminar este capítulo, analizaremos un ejemplo más acerca del cubismo literario. En los ejemplos anteriores se vislumbró las características cubistas en la poesía, esta vez se hará en una narración en sí, o sea, en una sucesión de acciones, hechos o diégesis. Si en la poesía, el cubismo sintético – literario se manifiesta como y una construcción metonímica o metafórica de imágenes; el analítico-literario, a través de la repetición lleva a una acumulación de ideas. En esta ocasión nos enfocaremos a una narración, entablaremos una aproximación a la historia (diégesis) o narración, en la que, según su estructura, tenga las características del cubismo. Por otro lado, en la obra literaria de Gertrude Stein, "Retratos" por ejemplo, tienen características que predominan en toda su obra, incluso en sus novelas⁸¹ y si este estilo es analítico, ¿habrá un cubismo sintético – literario?

Panameño, Bernardo Domínguez Alba, bajo el seudónimo de Rogelio Sinán nos entrega *La Boina Roja*: El Dr. Paul Ecker tiene una audiencia privada con otras autoridades por la desaparición de Linda Olsen, mientras se sostiene esta audiencia, Ecker recuerda el lugar donde conoció a Miss Olsen, además de que portaba una boina roja. Durante la audiencia Ecker habla de su estancia en una isla con el fin de investigar sobre el desove de los peces, estancia en la que estuvo acompañado por Olsen, un marinero blanco, Ben parker, y el maquinista de raza afrodinense Joe Ward, además de una mujer que se encarga del aseo del lugar que le

⁸¹ Hoffman, J. Frederick. "Tres Escritores Norteamericanos". Editorial Gredos, Madrid, España 1962. Págs.. 132-133. "Melanctha fue su primer decidido y completo experimento por lo que al uso del 'presente continuo' se refiere. Aunque hay en ella un definido sentido de avance narrativo, el estilo se mueve a partir de sucesivos centros, engarzándolos unos con otros y dándoles una apariencia de unidad y fuerza centripeta. Produce el efecto de una sucesión de 'instantes de conocimiento' captados de modo consciente, acerca de situaciones a cada una de las cuales va adheridos estados en extremo complejos de emoción 'presente', de sentimientos naturales y de convencionalismos, tal y como son en realidad experimentados y comprendidos".

llaman Vudú. Durante el tiempo que pasaban en la isla, el Dr. Ecker se sentía atraído por Linda Olsen, pero ésta, argumentando que era por el clima y el lugar, se sentía muy atraída sexualmente por el marinero blanco Ben Parker; pero ante el rechazo de éste, ella coquetea con Joe Ward para darle celos, por consecuencia surge un incidente en el que Olsen dice haber sido violada por Ward por lo que los marineros huyen. Poco tiempo después Miss Olsen presenta síntomas de embarazo, pero también presentaba rasgos extraños como pasar demasiado tiempo en el agua y comer ostiones y mariscos vivos. Luego, cuando empezaba a tener signos de dar a luz, por lo que el Dr. Ecker, tras haber dudado, se dispone a operar, al nacer la niña, el doctor dice que se encuentra ante un monstruo deforme, temiendo que Linda se dé cuenta, él echa al monstruo al mar. En seguida Miss Olsen narra, según su punto de vista, los acontecimientos sucedidos hasta después del nacimiento, para volver a iniciar el mismo relato bajo otro punto de vista, el cual definiremos detenidamente más adelante. Pául Ecker y la comitiva siguen la audiencia, él comienza a referir sus sospechas respecto a los síntomas que presenta Miss Olsen, los cuales son las características físicas de una sirena, ya que mantiene los pies juntos como si fuera una cola de pescado y una irresistible atracción hacía el mar. Así una noche de tormenta, mientras el doctor dormía, ella se lanzó al mar, al despertar, él corrió para salvarla, tomó un bote y fue tras ella, luchó contra la tormenta, pero Miss Olsen desapareció en el mar, el doctor con mucho esfuerzo llegó a la playa y ahí amaneció.⁸² Según el cuento original (no la reseña anterior) la sucesión de hechos sería así: Se toma como base, como "narración lineal", la conversación o el dialogo que hay entre el Dr. Ecker, un juez y otras personas en una audiencia privada, se toma por el hecho de que está secuencia se mantiene durante todo el cuento, de "esta línea" se suceden

⁸² Menton, Seymour. "El Cuento hispanoamericano". Editorial FCE, México, 1986. Págs. 369-397.

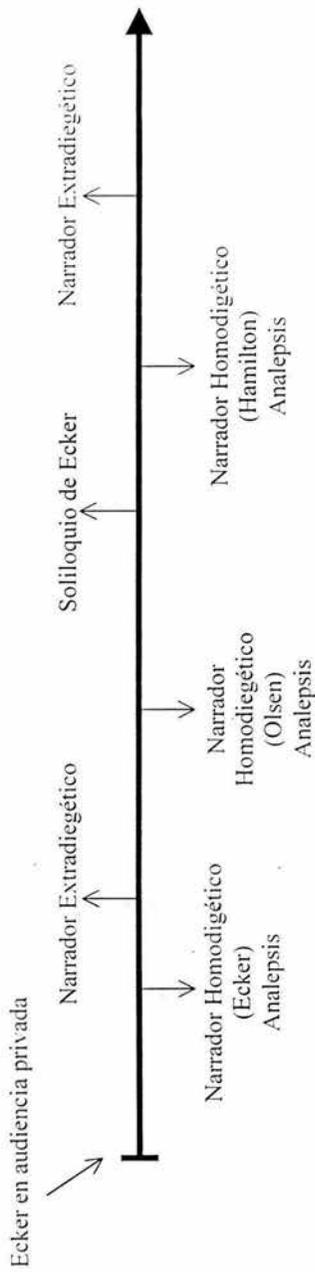
todos los "accidentes" que a continuación se mencionan. En la primera parte, la línea horizontal representa "la audiencia privada", la cual se mantiene hasta el final; inmediatamente se sucede un "recuerdo" o una *analepsis* establecida por un *narrador homodiegético*, es decir por un personaje que al mismo tiempo que participa en la historia también es narrador de la misma en este caso es el personaje principal llamado Ecker,⁸³ regresamos a la audiencia para de vuelta se interrumpa o altere la narración con otra especie de *analepsis* ahora dada por un narrador extradiegético.⁸⁴ Después de regresar por unos momentos a la audiencia, hay otra *analepsis* dada ahora o narrada, homodiegéticamente, por Linda Olsen en la que recuerda, en soliloquio, lo que ella le dijo al doctor en un segundo encuentro y que fue decisivo para que ella lo acompañase a la investigación a la isla. La historia sigue su curso, para ser cortada por otro soliloquio o reflexión por parte de Ecker, para después, volver a retomar el cause y, una vez más, ser desviada por otro salto hacia atrás ahora narrada por Hamilton, en homodigesis, quien envió a Ecker a investigar a esa isla, bajo su perspectiva se presenta o se presenta la isla en la que van a trabajar, además presenta a Vudú y a los marineros que los iban a acompañar. Luego de este "accidente narrativo" otra vez sucede una extradiegésis, en la que se narra la atracción que sufre Paúl Ecker hacia Linda Olsen. Apartir de aquí, y en la segunda parte del esquema, la audiencia sigue sin desviaciones o alteraciones, así hasta aumentar la tensión en la que Echar, en el primer punto de vista que nos presenta la historia, narra al juez las sospechas de embarazo de Linda, sus dolores de parto, la decisión de parte del doctor de operarla y el momento en que según él se deshace de la criatura por estar deforme.

⁸³ La *analepsis* es un salto hacia atrás, una retrospectión o, como se dice comúnmente, un recuerdo. Bersitán, Helena. "*Diccionario de retórica y poética*", Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 38 y 357.

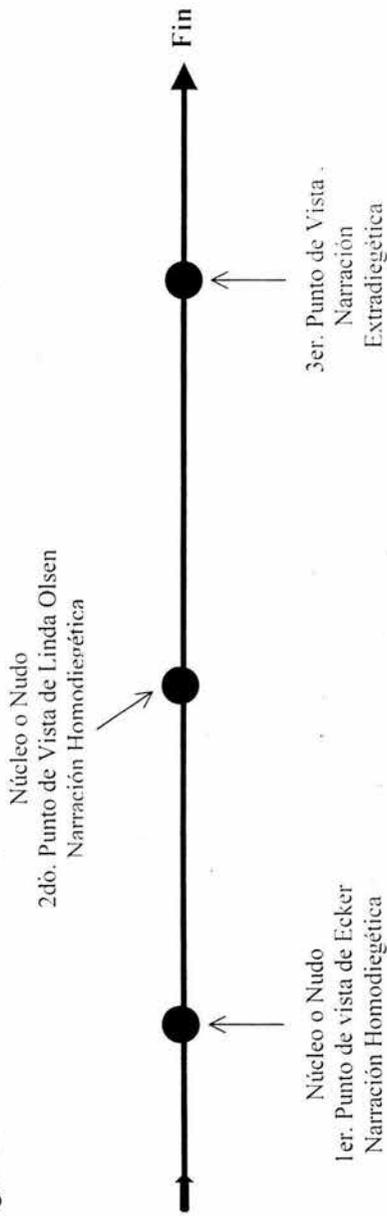
⁸⁴ *Ibid.* Pág., 357. Narrador Extradiegético, es un narrador que está fuera de la historia, que no existe como personaje.

Diagrama de la Boina Roja

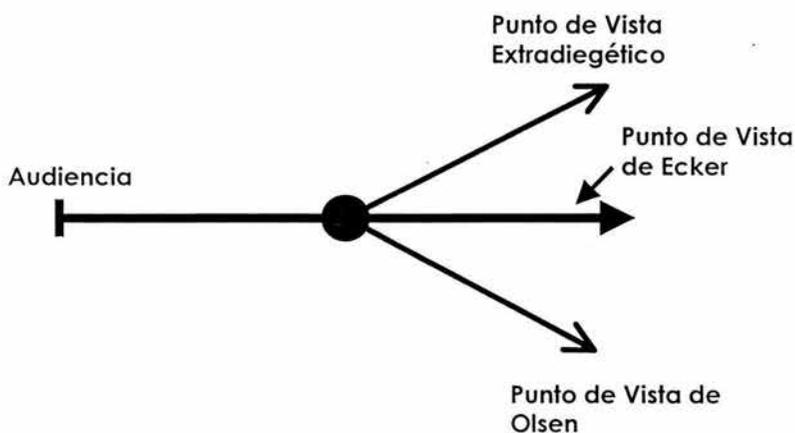
Primera Parte



Segunda Parte



Ahora, terminada esta narración de los hechos por parte de Ecker, se inicia la narración desde otro punto de vista, desde la perspectiva de Linda Olsen una combinación entre narración de los hechos y soliloquio. Olsen narra desde el momento en que ella se siente atraída hacia Joe Ward hasta sus sospechas de que el doctor se deshizo de su hijo por celos de que no fue de él. Regresamos un momento a la audiencia para luego volver a la exposición de otro punto de vista dado ahora por un narrador extradiegético, el cual inicia con una pequeña reflexión para empezar su visión de los hechos en el momento en que nace la criatura de Linda; narra la apariencia que tiene la criatura con una sirenita, el cómo por poco se le muere, él la lleva al mar y ahí se le escapa. Después de tales circunstancias, la historia se mantiene lineal, sin accidentes considerables, por lo que es de recalcar la importancia para nuestro tema esa divergencia o muestra de diferentes narraciones bajo una perspectiva particular, el cual veríamos un poco más claro aquí:



En el cubismo, como hemos visto, una de sus características son los diferentes puntos de vista de un objeto. En literatura existen "puntos de vista" expresados por diferentes narradores que hacen más dinámica la narración. Gerard Genette distingue diferentes tipos de narradores según la distancia o posición que tienen respecto a la historia contada:

- a. Es narrador *extradiegético* o *heterodiegético* si no participa en los hechos relatados.
- b. Es narrador *intradiegético* si permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún papel, únicamente como narrador.
- c. Es narrador *homodiegético* si, además de narrar participa en los hechos.
- d. Es narrador *autodiegético* si cuenta su propia historia.
- e. Es narrador *metadiegético* si, además de narrar una historia empieza con otra dentro de la primera con otros o los mismos personajes⁸⁵.

Para Chatman existen tres tipos o significados para "puntos de vista", que son:

- b) Literal: a través de los ojos (percepción) de alguien. Perceptivo
- c) Figurativo: a través de la visión del mundo de alguien (ideología, sistema conceptual). Conceptual
- d) Transferido: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud). De interés.

⁸⁵ Beristáin, Helena. *"Diccionario de Retórica y Poética"*. Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 357. (Por la misma naturaleza de la narración se recomienda tener presente los conceptos anteriores, pues serán de vital importancia para entender el siguiente capítulo. (N. del A.)

La posición que a nosotros nos sirve o nos conviene es el *punto de vista perceptivo*, aunque por ahí se diluyan los demás (en las diferentes narraciones podríamos encontrar puntos de vista de interés o hasta conceptual), por el momento el que nos interesa es el perceptivo.

Es este punto de vista perceptivo el que predomina en el cubismo, pues como hemos visto, en la obra prevalece el "cómo se ve al mundo", "su percepción del mundo", su punto(s) de vista de algún objeto, en este caso siendo éste un núcleo, el cual para Chatman, "los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos",⁸⁶ siendo el *satélite* el desarrollo de este núcleo.⁸⁷

Ahora, en ningún momento el cuento (o el autor) rechaza alguna de las posibilidades respecto al fin que tiene la criatura, aunque una de ellas es dada de una manera extradiegética, esto se podría considerar como la más objetiva: "Según Todorov... la mirada del narrador es objetiva cuando ofrece su visión externa, desde afuera de los hechos..."⁸⁸ Sin embargo, la historia no "nos saca de la duda" sobre cual es la verdad o el verdadero fin de la criatura, por lo que podríamos decir que esos "puntos de vista" son *Antihistorias*: "Si la narrativa clásica es una red (o encadenamiento) de núcleos que ofrece vías de elección de las cuales sólo una es posible, la *antihistoria* puede definirse como un ataque a esta convención que considera todas la elecciones igualmente válidas".⁸⁹

Entonces, esos puntos de vista perceptivos que se derivan de un núcleo específico (también nudo), que también cada uno tiene su satélite o desarrollo propio, son antihistorias.

⁸⁶ Chatman, Seymour. "*Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*". Editorial Taurus. España 1990. Pág., 56.

⁸⁷ Ibid. Pág., 57.

⁸⁸ Beristáin, Helena. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México 1997. Pág., 357.

⁸⁹ Chatman, Seymour. "*Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*". Editorial Taurus. España 1990. Pág., 59.

Son estas antihistorias el cubismo en este cuento y lo que será en el capítulo siguiente, pero por ahora nos defendremos a lo que dice Menton del cubismo literario: "Todavía no se ha reconocido bastante la influencia del cubismo en la literatura. De él se desprende la técnica de presentar simultáneamente la realidad desde distintos ángulos o puntos de vista. Por lo tanto, el tiempo queda parado o hecho una eternidad".⁹⁰

El tiempo para cuando se repite la misma situación (en este caso el nacimiento de la criatura está presente en las tres antihistorias) y por lo tanto, como hemos visto varias veces, dinamiza o mueve ese momento en especial, y a pesar de repetir su situación o hecho, pero no su desarrollo o satélite, tiene una economía en cuanto a sus medios, es decir, no repite excesivamente, como en las obras de Stein, sino que el autor escoge soló tres puntos de vista que dan una visión o una verdad diferente, aunque Menton mencione que son cuatro puntos de vista: "No se sabe con certeza porque la misma realidad, vista simultáneamente desde cuatro ángulos distintos, refleja la influencia del cubismo. Al juez, Ecker le dice que mató a la crianza porque había nacido informe (sic) como el hijo de su ex esposa. A Linda, Ecker le dijo que la niña había nacido negra. Ella sabía que eso fue imposible porque nunca se había entregado al negro Joe Ward. Por lo tanto, ella creía que Ecker mató a la niña porque había nacido rubia, hija de Ben Parker. Así mismo, Ecker se dice que había nacido una sirena que se le deslizó de las manos cuando la llevó al mar para conservarle la vida. El autor presenta las cuatro posibilidades y el lector tiene que participar en el proceso creativo escogiendo la más verosímil... o la más artística".⁹¹

En el punto de vista de Olsen, Menton se confunde, pues esa parte de "A linda, Ecker le dijo que la niña había nacido negra... por lo tanto ella

⁹⁰ Menton, Seymour. "*El cuento Hispanoamericano*". Editorial FCE, México 1986. Pág.. 324.

⁹¹ Menton, Seymour. "*El cuento Hispanoamericano*". Editorial FCE, México 1986. Págs., 396-397.

creía que Ecker había mató a la niña porque había nacido rubia"; todo esto forma parte de un mismo satélite, de una sola narración y por lo tanto de un solo punto de vista perceptivo.

Con esto aclarado y con la certeza que el punto de vista perceptivo juega un papel importante en este tipo de cubismo, recordemos la pintura de *El hombre en el café* de Juan Gris, en ella se aprecia una economía de elementos y un estatismo en movimiento, vemos a un hombre totalmente definido(a pesar de estar hasta cierto punto fragmentado) que realiza una acción en específico y que el tiempo parece acelerado y eterno a la vez porque vemos el movimiento que realiza (el de llevarse la tasa a la boca y limpiarse con el dorso de la mano) en un instante, todo en un instante. En *La Boina Roja* el movimiento se sucede con cierta repetición, pero aquello que lo contextua es muy diferente entre sí y vemos las tres antihistorias que muestran cosas hasta cierto punto diferentes, además de que empiezan su narración a diferentes alturas del cuento lineal, haciendo que el tiempo se regrese, se estire, se contraiga y se acorte para mantener cierta síntesis en la historia en su totalidad.

La Boina Roja es sintética porque muestra diferentes puntos de vista perceptivos de un hecho, es sintético porque evita la repetición exagerada (en diferencia al análisis de Stein) y porque le pone una pausa al tiempo aunque el movimiento siga su marcha y eso es cubismo.

2.5 ¿Literatura Cubista?

“Dejo a los varios porvenires (no a todos)

mi jardín de senderos que se bifurcan.

Casi en el acto comprendí: *el jardín de los senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La lectura general de la obra confirmó esa teoría.

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan “.⁹²

En la literatura expuesta se ha visto reflejado la influencia que ha tenido el cubismo. Esta influencia, en realidad, es dada, no sólo en unos cuantos autores, en la vanguardia, sino en toda la transformación que ha tenido el arte durante el siglo XX. Tal siglo ha sido identificado como el punto en el que convergen todos los estilos, las corrientes, los temas, etc., y etc. Por eso, el cubismo ocupa un lugar importante en el momento climático, en el éxtasis creador del hombre (o humano, para no entrar en detalles de género) sobre la naturaleza, el mundo que le rodea y el mundo creado por sí.

El cubismo entusiasmó a mucha gente, artistas principalmente, quienes buscaron aplicar la teoría cubista en sus creaciones, de ahí que esta última parte del capítulo II se llame Cubismo Literario. Por esa negación del arte que muchos consideran, por cerrazón, por ceguera, de la que muchos gozan al no aceptar una literatura cubista.

⁹² Borges, Jorge Luis. *“Nueva Antología Persona; El jardín de los senderos que se bifurcan”*. Editorial Bruguera, Barcelona, España 1980. Págs., 133-134.

Ya hemos visto ejemplos de esa negación al no existir un manifiesto de la literatura cubista y que algunos (Guillermo Torre, por ejemplo) consideran al creacionismo como literatura nacida de un arte puro cubista.⁹³

En una cita, que ya se expuso, Menton menciona que "Todavía no se ha reconocido bastante la influencia del cubismo en la literatura".⁹⁴

¿Por qué no se ha reconocido? ¿Necesita de un manifiesto "oficial"? Por que los exponentes, los hay y las influencias las podemos ver en cualquier parte y en cualquier momento, ya que se han confundido las características cubistas con toda la forma de narrar, describir o hacer arte.

El cubismo, junto con otras importantes corrientes: surrealismo, impresionismo, expresionismo, existencialismo y abstraccionismo; forman parte del conjunto conceptual de los tiempos (antes del siglo XX) enmarañándose, entremezclándose, cohabitando todos juntos en un mismo universo, en una esfera que brilla en todas direcciones.

Siguiendo con el tema, Guillermo Torre, también se pregunta "¿una poesía cubista? Sin embargo, bajo el nombre de cubismo literario se ha comprendido siempre cierto movimiento difuso, mejor dicho, cierto estado de espíritu manifiesto en algunos escritores franceses de modo sincrónico paralelo, al de los pintores cubista a partir del segundo decenio del siglo".⁹⁵

Y si, como hemos visto en este ensayo, los escritores comprendidos aquí tiene características distintas entre ellos, pero que siempre se acercan al cubismo, ya sea tendiendo al analítico, al sintético o a ambos; sin embargo, no son todos, hay otros como Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau (en algunas de sus fases), Pierre Reverdy, Paul Morand, Andre

⁹³ Cfr. Pág., 69.

⁹⁴ Op. Cit. Pág., 111.

⁹⁵ Torre, Guillermo. "*Historia de las literaturas de Vanguardia*". Editorial Guadarrama, Madrid, España 1971. Pág., 229.

Salmon, Paul Dermée, Ivan Goll, Pierre Drieu La Rochelle, Pierre Albert-Birot (creador del nunismo, nun=ahora) y hasta Dos Passos, según Torre, con su trilogía USA en donde utiliza la técnica simultánea.⁹⁶

Si bien, en este capítulo no se habló de todos, sí se habla de algunos que poseen características tan dispersas pero tan familiares que nos ayudarían a encontrar el hilo que nos conduciría al sinuoso camino de la imagen.

Apollinaire, con sus caligramas, impulsó ese entusiasmo por el cubismo literario, explotando toda la simultaneidad que implica un poema ideogramático: "En la experiencia ideogramática se explora y explota las posibilidades del lenguaje tomado como materia: el uso connotativo de sus signos, la fragmentación de palabras y aun la introducción de otros elementos expresivos no idiomáticos como el dibujo y la impresión o estampa de ciertos objetos".⁹⁷

Los caligramas son simultáneos, fragmentarios, sintetizan mostrando lo necesario, muestran el objeto, proveniente de un realismo material, como todos los objetos estudiados por el cubismo; y a su vez su constitución poética que la hace oscilar en dos mundos. Los caligramas oscilan entre el fuego creador, etéreo, abstracto y lo material, lo concreto... el espacio. "La concepción del espacio en la poesía cubista se concibe de dos maneras: los poemas creados mediante la disposición de versos de estructura aparentemente tradicional y los poemas ideogramáticos. En ambos el verso breve y la frase nominal son generalmente utilizados como forma sintética de expresión, lo que refuerza la idea de una materialidad del lenguaje... La lectura que sigue prevaleciendo es aparentemente discursiva pero queda interrumpida por

⁹⁶ Torre, Guillermo. "*Historia de las literaturas de Vanguardia*". Editorial Guadarrama, Madrid, España 1971. Pág., 229. Ver capítulo completo de Cubismo.

⁹⁷ Mitre, Eduardo. "*Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*". Monte Áviles editores. Caracas, Venezuela 1980. Pág., 64.

la fragmentación y la cualidad sintética de la imagen".⁹⁸ El poema se fragmenta creando un espacio por lo que da la impresión de movimiento. Un espacio creado en *Nouvel An de Horizont Carré*⁹⁹ o un movimiento en el espacio en *Wagon-Lit* y *Expres*.¹⁰⁰

"También por espacios en blanco y por la variedad de imágenes en la disposición de los versos que entre otros, otorgan cierta visualidad al poema"¹⁰¹ como en *Río*, por ejemplo.

Igualmente, busca cierta unión entre partes aparentemente disímiles, a través de la yuxtaposición de imágenes, busca una idea totalitaria, única: "La composición de la nueva poesía hispánica se basa casi por completo en el principio de *yuxtapositio* (yuxtaposición). Las frases reposan de lado a lado. Sin nexos, sin transiciones".¹⁰² Así sucede en *Ventanas de Apollinare* y en *Guitarra* de Huidobro. En el primero basado en el collage para crear los poemas-conversación, crea un visión conjunta sobre las imágenes que entran por una ventana; en el segundo se muestra todo, el todo en que un guitarrista acaricia su instrumento al sacar notas de él, al mismo tiempo que parece acariciar una mujer. "Uno de los elementos más importantes del cubismo es la comprensión de los mecanismos de sintaxis, es decir, la relación que se establece entre los elementos que integran una imagen sea la del cuadro o la que se des/compone en el poema".¹⁰³ Pero ¿cómo se crea esa imagen? A través del uso de la metonimia y la metáfora se logra esa imagen sintética, fragmentaria, simultánea y creadora: "El uso de la metáfora y de la metonimia en forma combinada y permutada hace que estas figuras terminen por suprimir su carácter

⁹⁸ Benko, Susana. "*Vincente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 160.

⁹⁹ Cfr. Pág., 75.

¹⁰⁰ Cfr. Pág., 79 y 80.

¹⁰¹ Benko, Susana. "*Vincente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela. Pág., 160.

¹⁰² AAVV (Artículo de Tadeusz Peiper). "*Vicente Huidobro y el creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España 1975. Pág., 331.

¹⁰³ Benko, Susana. "*Vincente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 159.

analógico para crear una red de *identificaciones*. Así se totaliza la visión del mundo y a la vez se crea un lenguaje contradictorio: se construye una cadena de analogías que en el fondo destruye a la propia analogía. Esto parece responder al drama del poeta frente a la influencia y a la resonancia de las cosas que le rodean. Huidobro termina coincidiendo con Reverdy: la imagen es el resultado de la fusión de dos realidades distantes".¹⁰⁴ Es por eso que se logra una visión simultánea por medio de elementos sintetizados, ayudados por la metonimia y la metáfora; se logra el movimiento por medio de la fragmentación del poema (ayudada por la falta de signos de puntuación), pero que a su vez se crea un espacio ambivalente en su significado y en lo que representa; además de que logra el objetivo de representar la realidad por la percepción del poeta. En fin se da una imagen total.

La cosa no termina ahí. Gertrude Stein y Oliverio Girondo, en *Retratos* (y en toda su obra) y *La más médula* respectivamente, practican una repetición de las oraciones, de las palabras y de las letras (el epífone, la insistencia y el redoble, respectivamente), tal es la repetición (principalmente en Stein) que se llega a una acumulación y, por tanto, a una imagen total y hasta fractal. Imagen ésta que se repite, se acumula, se yuxtapone, compone y descompone la imagen del objeto (en este caso el cubismo analítico) alargando y recortándolo, enumerándolo hasta el infinito. "La simultaneidad en la fragmentación cubista puede interpretarse con la representación congelada de la movilidad, especialmente en el cubismo analítico. Así la mirada del espectador se detiene en las distintas facetas de un objeto y lo asimila en sus múltiples dimensiones".¹⁰⁵

Así es el cubismo analítico-literario de Stein y, en parte, en Girondo. Así es también, el cubismo sintético-literario de Apollinaire y Huidobro. Así es

¹⁰⁴ Benko, Susana. "*Vicente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 163

¹⁰⁵ Ibid. Pág., 102.

la poesía cubista. ¿Qué hay de la narración, de la diegésis, de una sucesión de hechos o acciones?

La Boina Roja, en este ensayo, representa al cubismo narrativo, pues muestra un nudo o núcleo desde diferentes perspectivas o puntos de vista; el tiempo se detiene, se extiende sin dejar de moverse para mostrarnos tres antihistorias o narraciones simultaneas que son validas e importantes en la historia. Bajo la óptica de Torre, *La Boina...* puede considerarse cubista: "Al suprimir la continuidad cronológica, las sensaciones y los recuerdos van o vienen del presente al pretérito, confundiendo sus itinerarios".¹⁰⁶

La Boina..., también repite y acumula, aunque no repite los mismos elementos sino el momento en que se lleva la acción, muestra sólo lo esencial que nos hace ir descubriendo la historia, las características de los personajes a través de su particular punto de vista, además de que también se van acumulando y yuxtaponiendo las situaciones, se van armando en la mente del lector, acto principal en el método cubista, el lector debe ir reconstruyendo, leyendo parte por parte para que, al final, tenga una visión totalizante y, en este caso, todas las posibilidades y/o resoluciones respecto al núcleo o nudo son validas.

"A diferencia de Newton y, de Shopenhauer, su antepasado
(T'sui Pên) no creía en un tiempo uniforme, absoluto.
Creía en infinitas series de tiempos divergentes,
convergentes y páraalelos. Esa trama de tiempos que se aproximan,
se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran,
abarca todas las posibilidades"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Torre, Guillermo. "*Historia de la Literatura de Vanguardia*". Editorial Guadarrama, Madrid 1971.

¹⁰⁷ Borges, Jorge Luis. "*Nueva Antología Personal. El jardín de los senderos que se bifurcan*". Editorial Bruguera, Barcelona, España 1980. Pág., 136.

La literatura cubista (la poesía y la narrativa) es importante para nuestro objetivo final: el cubismo en el cine; ya que ésta sirve de puente para entender cómo es la forma estructural de la narrativa cinematográfica. De hecho, dos de nuestros autores, Apollinaire y Stein, consideran al cine como un medio con mucha relación con su obra: "concibe (Apollinaire) la poesía moderna como una *búsqueda de formas*, mientras considera el tema como la esencia poética de la pintura. De allí que para él el cine y el fonógrafo son fuentes de producción de estas formas: son medios que permiten la *simultaneidad* de imágenes, instrumentos para la creación de los que el poeta hace uso. El cine fuente de imágenes en movimiento, es el nuevo arte del siglo".¹⁰⁸ Ya de entrada considera que existe simultaneidad de imágenes en el cine y esto, actualmente, lo podemos apreciar en el montaje cinematográfico que veremos en siguiente capítulo. Por otro lado, "Miss Stein comparaba su modo de hacer cine, no por lo que este ocurre, sino por la manera que tienen las imágenes de persistir en la pantalla, sufriendo, al mismo tiempo, alteraciones cualitativas moduladas y cambios de posición: '...era como una película hecha de secuencias, cada momento con su valor propio que consiste en su particular variante y de ese modo estaba allí el movimiento y la existencia de cada momento como lo estaban en mí'.¹⁰⁹

La insistencia, la repetición en el cine y, de igual manera, el movimiento, así Stein encontraba cierta similitud con su obra y el cine. A continuación se buscará, no tanto una relación con los escritores, sino una extensión de las renovaciones, revoluciones, influencias que el cine sufrió de parte del cubismo.

¹⁰⁸ Benko, Susana. "*Vicente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 18.

¹⁰⁹ Hoffman, J. Frederick. "*Tres Escritores Norteamericanos*". Editorial Gredos, Madrid, España 1962. Pág., 122.

Es evidente en la *Ventana de Apollinare* la influencia en el cine. Sólo basta leer el poema o imaginarnos que estamos en una sala para empezar a ver una serie de imágenes poéticas bellamente estilizadas, dignas del mejor director.

O basta también imaginar algunos fragmentos de la prosa *Transiberiano* de Huidobro (en *Guitarra* también, por ejemplo), en que "las sensaciones –según Benko- que vive el poeta se expresan mediante la sucesión y la yuxtaposición de imágenes sensoriales, modo como crea la ilusión de simultaneidad".¹¹⁰

Y sin embargo, y sin embargo

Yo estaba triste como un niño

Los ritmos del tren

La médula del ferrocarril de siquiатras americanos

El ruido de las puertas las voces de los ejes rechinando

Sobre los rieles congelados

(...)

La estupenda presencia de Jeanne

El hombre de los lentes azules que se

Paseaba nerviosamente

En el corredor y que me miraba en passant

(...)

Y el silbido del vapor

Y el ruido eterno de las ruedas en locura en las rodadas del cielo

Los cristales están escarchados

*Paso de naturaleza!*¹¹¹

¹¹⁰ Benko, Susana. "*Vicente Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994. Pág., 138.

¹¹¹ *Ibidem*.

Las imágenes saltan a la vista, brincotean en nuestra mente donde juguetean entre sí, bailan se deslizan, acarician los ojos como una luz al encenderse, el cine emerge de la oscuridad, fiel compañera y amiga del ciego que queda al encenderse la luz, el cine es poesía, historia, narración y pintura, es una arte totalitario que, en si mismo, alberga el arte de la historia y de todas las artes en la historia, pero alberga una en especial y, tal vez olvidada, tal vez incomprendida: el cubismo.

“De ahí las contradicciones de la novela.
Fang digamos, tiene un secreto y un desconocido
llama a su puerta; Fang resuelve matarlo.
Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang
puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang,
ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera.
En la obra de T'sui Pén, todos los desenlaces ocurren:
cada uno es el punto de partida de otra bifurcación: Alguna
vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo,
usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados
posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.
Si se resigna usted a mi pronunciación incurable,
leeremos unas páginas”.¹¹²

¹¹² Borges, Jorge Luis. *Nueva Antología Persona; El jardín de los senderos que se bifurcan*. Editorial Bruquera, Barcelona, España 1980. Pág., 134.

CAPÍTULO III

La Estructura Cinematográfica

3.1 El Cubismo Pictórico en el Cine

No lo sé, tal vez me he confundido, pues según Yurkievick el collage es la reforma cubista en la que se representa el "todo" o una pequeña parte del "todo", ya sea un pedazo de papel tapiz, alambre o lo que sea; que el collage "es el icono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible corresponde a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción del centro, a la multiplicación de dimensiones y direcciones, a una relativización generalizada, a una situación constantemente sujeta a cambios, a crisis, a colapsos. Quebrados todos los continuos, se impone una concepción diversificadora y desintegradora de la realidad que no puede sino promover una imagen desordenada y a menudo desesperada del mundo".¹ Lo anterior no se duda, pero ¿no es también el cubismo sintético poseedor de tales características? Recordemos, en el capítulo I se manejan las mismas fechas de nacimiento para el modo sintético como para el collage. Muchas veces, en la revisión de documentos se encuentran confusiones entre estos dos términos en cuanto a su concepción y en la fecha de surgimiento. Es importante dejar en claro que tanto el cubismo sintético y el collage van de la mano, entre ellos hay un cruce, transdisciplinario en sus procedimientos, significaciones y representaciones; por supuesto, sí existen diferencias notables entre ellos. Siendo no sé si confusión o utilización generalizada en los conceptos cubistas, sobre los que Yurkievick expone su pensamiento, ya que él, únicamente, se refiere (en *Suma Crítica* y en *La Movidiza Modernidad*) al collage como estandarte de la modernidad.

¹ Yurkievick, Saúl. "*Suma Crítica*". Editorial FCE, México, 1997. Pág., 127.

El collage forma parte de un concepto, de una idea regresiva y progresiva a la vez, se regresa al estudio de la forma, el volumen y el espacio, mientras que se avanza hacia la abstracción, la fragmentación y lo simultáneo, es decir, se avanza a un pensamiento creativo más complejo que impera, actualmente, en el arte moderno e incluso en el cine. De igual manera, a la par de la maduración cinematográfica, la vanguardia, con Yurkievick, "instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Surge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada de corte radical con el pasado de gran colapso".² En resumen, todas las fases del cubismo gozan de características básicas y comunes, a excepción del collage que utilizan materiales que sirven de puente, de lazo entre el mundo tangible, real y del pensamiento abstracto del espíritu creador. Se usaron todo tipo de materiales concretos para evitar caer en el abismo (en ese contexto) de la creación libre total.

Ahora, esa gran avanzada, desenfadada modernidad, pronto contagió a los artistas y sus disciplinas de la época. Corrientes como el impresionismo, surrealismo, fauvismo, dadaísmo, el propio cubismo, etc., y el cine no dejó de estar exento del fuego que quemaba las conciencias: "En general, todas ellas (las corrientes) llegaron al cine (de vanguardia) desde los procesos de desmaterialización y descomposición del objeto artístico, atrapados seguramente por las infinitas posibilidades que ante ellos extendía el cinematógrafo".³ Y vaya que el cine resultó de múltiples posibilidades, ya que varias cintas importantes en la historia son inspiradas por estándares vanguardistas, así tenemos *El Gabinete del Dr. Caligari* por parte de expresionismo alemán (para algunos teóricos *Caligarismo*), *Un Perro Andaluz* con el surrealismo, *Metrópolis* con el futurismo, *Sinfonía Diagonal* con el abstraccionismo, *Anemic Cinema* con el dadaísmo, en

² Yurkievick, Saúl. "*La Movidiza Modernidad*". Editorial Taurus, España, 1996. Pág., 85.

³ Ortiz, Aurea y Piqueras, María de Jesús. "*La Pintura en el Cine*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1993. Pág., 93.

cuanto al cubismo se le vincula con *Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger como máximo y tal vez, de manera irónica, único representante, en ese tiempo, del cubismo cinematográfico. Todas las manifestaciones anteriores, en lo filmico, tienen sin duda raíces pictóricas, por todos lados hallaremos la plasticidad y la concepción teórica de la corriente. Se puede tomar como valido las tesis de Aurea Ortiz, Maria Jesús Piqueras (en *La Pintura en el Cine*) y Jacques Aumont (en *El Ojo Interminable*) al afirmar que existe una relación de influencia implícita entre la pintura y el cine, tal relación se encuentra en los cimientos, en la concepción que se da dentro del espacio filmico; por ejemplo, en el encuadre, éste es comparable al marco en la pintura, es en esa delimitación donde el cine se desarrolla formativamente, donde crea, da volumen, relieve, textura y sentido a la imagen cinematográfica; ahora, en muchos filmes podremos reconocer vestigios de las corrientes vanguardistas a través de cómo se presente la plástica de la imagen. Por ejemplo, ya adentrándonos en el tema que nos compete, en *El Gabinete del Dr. Caligari*, obra monumental del expresionismo alemán, la escenografía es en parte la gran protagonista del filme, en ella podemos observar algunos rastros cubistas: "...la baza principal de la película estuvo en su desquiciamiento escenográfico con chimeneas oblicuas, ventanas flechiformes y reminiscencias cubistas, utilizando todo en función no meramente ornamental, sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora".⁴

Casi al inicio del *Gabinete del Dr...* se nos presenta el lugar llamado Holstenwall, paisaje de casas aparentemente amontonadas, en realidad es una montaña con gran cantidad de casas superpuestas y confundidas entre ellas. Enfrentemos esta imagen con la serie de obras de Braque sobre *L'Estaque*, por ejemplo, en *Casas en L'Estaque* los elementos tienen una apariencia de hacinamiento, de estar yuxtapuestas (ver capítulo I). Más

⁴ Gurben, Román, "*Historia del Cine*". Editorial Danae, España, 1973, Pág., 230.

adelante, en la cinta, específicamente en una panorámica, el asesino anda por techos geométricos cargando a su víctima, estos dan a la apariencia, al igual que toda la escenografía, de haber sido concebidos por manos cubistas. Todas sus formas son expresiones de elementos geométricos irregulares, casas con



Holstenwall en *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919) muy cerca en la estética cubista de Casas en *L'Estaque*.

forma de cubos cuyos lados son desiguales, puertas de tamaños y lados caprichosos, en fin todo lugar muestra caracteres deformantes, sin embargo, aunque la película apele a la geometrización para expresarse, no por ello debemos considerarla cubista, es y seguirá siendo joya de la vanguardia expresionista alemana, o *caligarista* según sea el caso. Una película más en donde intervienen elementos cubistas en la escenografía es *Futurismo-Un Dramma Pasionale Nell'Anno*, cuyos diseños estuvieron a cargo del pintor cubista Léger, en la que una maquina al ocupar la pantalla "se transforma en una imagen cubista en movimiento".⁵

Por otra parte, en el texto *La Pintura en el Cine* considera ciertos filmes como cubistas, aunque uno de ellos no se halla realizado. Leopold Survage, pintor cubista, nunca pudo realizar una película basada en sus diseños por cuestiones técnicas sobre el color que en aquellos años era imposible realizar, por ello Ortiz y Piqueras nos describen los diseños, presentados por Apollinare en 1917 a los que el pintor llamaba *Le Rythme Coloré*, "de estos diseños se desprenden, sin embargo la transfiguración

⁵ Ortiz, Aurea y Piqueras, María de Jesús. "*La Pintura en el Cine*". Editorial Paidós, Barcelona. España, 1993. Pág., 126-127.

Recordemos que el futurismo, en la forma no en el contenido, no es más que el cubismo añadiéndole velocidad, esto es apreciable en la obra *Desnudo bajando las escaleras* de Marcel Duchamp (N del A).

plástica de una forma en otra, la integración y desintegración de estas, el movimiento generado por los colores en la transfiguración de estas, el movimiento generado por los colores en transformación, la actividad cinética en el interior del campo, de la visión y un movimiento de acercamiento y alejamiento similar a los afectos producidos por un moderno zoom".⁶



Escenografía y decorados con evocaciones cubistas en el Gabinete del Dr. Caligari (1919).

Otro intento fallido es el realizado ahora, no por un pintor sino por un poeta. Vicente Huidobro mostró su poesía cubista en el film *Cagliostro*. "A requerimiento del director rumano Nime Mizú, el poeta prepara el guión para una película 'cubista' cuyo héroe es Cagliostro. Fue filmada pero nunca se estrenó. Tampoco quedó copia".⁷ El motivo de tal fracaso fue el advenimiento eminente del cine sonoro, por lo que la película quedó rebasada.

Para las autoras Ortiz y Piqueras, basándose en la obra *The Cubist Cinema* de Standish Lawder, consideran a *Ballet Mécanique* de Fernand Léger como una obra del cine cubista. Básicamente la cinta es un ensayo

⁶ Ortiz, Aurea y Piqueras, María Jesús. "*La Pintura en Cine*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1995. Pág., 114.

⁷ Teitelboim, Volodia. "*Huidobro, La Marcha Infinita*". Editorial Hermes, México 1996. Pág., 101.

de imágenes en movimiento, como son tomas, repetidas en varias ocasiones, de la sonrisa de una mujer, una más bajando escaleras, dos puntos de vista diferentes de otra mujer columpiándose, imágenes "quebradas" mediante trucaje, tomas de máquinas (un pistón en movimiento haciendo referencia al futurismo) y su fragmentación analítica; hay en todo momento cadencia, ritmo y plástica, estudio del volumen y su movimiento, de la forma y la simultaneidad, siendo exactamente un baile quebrado, repetido que muestra desde diferentes puntos de vista la composición que propone el pintor cubista: "Lleva a cabo un extenso trabajo de análisis de la temporalidad fílmica centrándose en la sucesión y la duración, trabajo que concluye el cubismo en la espacialidad del cuadro. En este punto de vista se basa la tesis de Lawder para explicar el filme como un ejemplo de cine cubista".⁸

Sin duda, en el cine, de forma estética o plástica, el cubismo ha tenido cierta presencia, aunque en algunos casos sólo en la imaginación del artista. Hasta ahora hemos visto esa característica muy etérea, aquí y allá, en obras hechas por pintores, y un poeta, más no por verdaderos cineasta que sean aquellos los que nos cuenten una historia y que esas características se manifiesten desde el primer haz de luz que percibamos en la oscura sala.

Para introducirnos en tales menesteres es necesario redefinir lo que buscamos, lo que tenemos como rasgos cubistas, tales son la fragmentación, simultaneidad, diferentes y varios puntos de vista, diferentes posibilidades, analítico y/o sintético. Propiamente son las características que perseguimos en esta investigación.

⁸ Ortiz, Aurea y Piqueras, María Jesús. *"La Pintura en Cine "*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1995. Pág. 114.

3.2 Sobre el Montaje y Otras Cuestiones

Algunos de los autores que hasta el momento se han revisado no dudan del cubismo como un antecedente teórico del cine. Ortiz y Piqueras dicen, "el cubismo dinamitó el sistema perspectivo. En un cuadro cubista un objeto se 've', simultáneamente, desde puntos de vista distintos, al tiempo que manifiesta su desprecio por la escala de los objetos. El ejercicio de construcción del espacio fílmico es una operación similar al espacio cubista, si pensamos en la movilidad de la cámara, que permite obtener tomas desde puntos de vista distintos, la combinación de planos de escalas distintas y, sobre todo, el primer plano".⁹ La cita inmediatamente hace referencia tanto al cubismo y el cine al tener una suerte de "vasos comunicantes". Ambos transgreden la forma y tamaño de los objetos, es decir, violan la perspectiva. También, dicen las autoras, ambas disciplinas acceden al objeto desde diferentes puntos de vista, en cuanto al cine se puede ordenar "la combinación de planos de escalas distintas". De ahí la importancia otorgada al primer plano: "La concepción espacial que el sistema perspectivo impone, supone una jerarquía absoluta de lejano y lo cercano según una escala invariable: lo que está lejos es pequeño. Lo que está cerca es grande. Con el primer plano, lo grande y lo pequeño intercambian sus dimensiones y la concepción del espacio homogéneo e indiferenciado estalla; forzando de manera insospechada los límites de la visión convencional".¹⁰

⁹ Ortiz, Aurea y Piqueras, María Jesús. "*La Pintura en Cine*", Editorial Paidós, Barcelona, España, 1995. Pág., 38.

¹⁰ *Ibidem*.

Por ello, Aumont, reconoce ciertos algunos rasgos específicos:

- "Produce efectos de "gulliverización" o de "lilipitización", ya que se juega con la relación que se da entre la imagen que se muestra y el verdadero tamaño del objeto representado.
- "Se transforma el sentido de la distancia". Dado esto se produce una relación de intimidad (Epstein), ya que podemos apreciar, muy cerca de nosotros, los rasgos faciales o las formas de los objetos, por lo que infringe, en los albores del cine, el espacio proxémico¹¹ de los espectadores, de ahí tal vez las reacciones negativas del primer público del cine, como por ejemplo en el famoso corto *A Big Swallow(1901)*, en el que un personaje en primer plano abre la boca y avanza hasta tragarse la cámara.
- "Materializa casi literalmente la metáfora del tacto visual". Se tiene tan cerca en el primer plano que se puede observar la superficie de la imagen (el grano del fotograma), además de abolir toda concepción de profundidad o de perspectiva.¹²

El primer plano es la violación que se inició con el cubismo echando por la borda todo a lo que se estaba acostumbrado, de hecho en *Ballet Mécanique* existe primeros planos, la boca de una mujer o tomas muy cercanas a objetos, que "avalan" esa violación. Por ello con el cine, el primer plano adquiere mayor significación, ya no exclusivamente en el espacio, sino en la construcción total del filme.

Si para ver y apreciar un cuadro cubista es necesario aprender a reconstruirlo, lo mismo sucede en el cine, pues éste es la "combinación de

¹¹ "He acuñado la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio". Hall T. Edward. "*La Dimensión Oculta*". Editorial Siglo XIX. México 1999. Pág., 6.

¹² Aumont, Jacques. "*La Imagen*". Editorial Paidós. Barcelona. España, 1992. Pág., 192.

imágenes hecha a base de saltos y discontinuidades (que por otra parte, el espectador debe aprender a ver y descifrar), está fundamentada en un desarrollo temporal de imágenes creadas sobre la base del espacio perspectivo que el espectador percibe como natural".¹³

El mismo trabajo que realiza el observador del fenómeno cubista se debe realizar en el fílmico: reconstruir en la mente los fragmentos de la obra y apreciarlos en su conjunto. Ese don o habilidad, actualmente, ya está desarrollada en el espectador, hablando específicamente del cine. En los albores del cine era un tanto difícil entender la estructura discontinua y fragmentada utilizada por el cine norteamericano, en nuestros días esa transgresión de la perspectiva, ese rompimiento del tiempo, discontinuidad, saltos, cambios de escala bruscos o no y "desgranamiento" de objetos lo vemos como cosa muy natural.

Aumont pone el grito en el cielo al respecto: "...el montaje, el cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción 'natural'... La monstruosidad visual del salto fílmico es más fuerte de lo que he llamado serie pictórica: el filme hace pasar de un término al otro de manera obligatoria, unidireccional. Esta 'monstruosidad' sólo es comparable a la del collage (y no tiene otro sentido el lugar común sobre cubismo y cine); en esos casos la mirada tiene que habérselas con fragmentos heterogéneos que ocupan –simultáneamente en el collage y sucesivamente en el filme- el mismo espacio".¹⁴

Los autores anteriores concuerdan con la brusquedad de la imagen, así mismo coinciden en que el cine y el cubismo comparten ciertas características. De igual modo Vicente Sánchez-Biosca considera que el cubismo se aproxima al cine en cuanto a la teoría, pues el cine

¹³ Aumont, Jacques. "*La Imagen*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1992. Pág., 192.

¹⁴ Aumont, Jacques. "*El Ojo Interminable*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1997. Págs., 74-75.

"consumaba la pluralidad de miradas sobre el espacio, mezclaba indiscriminadamente y en menos tiempo más elementos que ninguna otra forma artística anterior e introducía en un esquema visual perspectivista el tiempo, hasta el punto de distinguirse por dicha dimensión temporal... Los *papiers-collé* cubistas (el collage) suscitaban idéntica problemática: ejercitar el montaje, exhibir la heterogeneidad de los componentes materiales".¹⁵ Sánchez-Biosca parece dar la clave por donde podemos conducirnos: el montaje.

Son muchas las definiciones del montaje, sin embargo, Jean Mitry enuncia una muy adecuada y explícita para la ocasión: "Lo que es efectivamente creador es el efecto-montaje, es decir, aquello que resulta de la asociación de arbitraria o no de dos imágenes A y B, relacionadas una con otra, pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento extraño a cada una de ellas".¹⁶ El montaje implica la forma teórica en que se arman o articulan 2 mensajes, códigos o imágenes A + B cuyo resultado de esa unión sería C, un tercer mensaje que dependiendo de la orden de los sumandos tendremos un sentido específico del resultado. Eisenstein, uno de los máximos teóricos de la teoría del montaje (en realidad no creó una teoría sino varias respecto al tema) considera a los jeroglíficos – ideogramáticos japoneses como antecedentes directos del montaje cinematográfico. "De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos 'representables' se logra la representación de algo gráficamente irrepresentables. Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan 'llorar'... ¡esto es llorar! En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro

¹⁵ Sánchez-Biosca, Vicente. "*El Montaje Cinematográfico*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1996. Pág., 60.

¹⁶ Ibid. Pág., 48.

de contextos y series intelectuales... el punto de partida del cine intelectual".¹⁷

Del ideograma ya se ha hablado, en el capítulo II, como un poema en el que conviven, simultáneamente, diversas figuras. Así Eisenstein ve en el ideograma, y en otros pintores como el Greco, el inicio fundamental teórico y práctico del cine, es decir, el cine se fundió, probablemente, con concepciones formales, espaciales y narrativas del arte de alguna manera anterior a este invento óptico-mecánico y fotográfico. "La imagen fílmica no puede ser nunca una inflexible letra del alfabeto, sino que siempre debe permanecer como un ideograma de significado múltiple".¹⁸

Para Eisenstein, el montaje no es, nada más, ir construyendo conforme una descripción, es una idea nacida del choque de dos tomas, las cuales pueden ser opuestas entre ellas, surgiendo de ese conflicto creado por contradicción, surgiendo del choque un principio dramático.¹⁹ Tal conflicto es identificado como *atracción*. En un manifiesto teatral de 1923, ahí Eisenstein define el *montaje de las atracciones*: "Es atracción (desde el punto de vista del teatro) todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica verificada por medio de la experiencia, y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados shocks emocionales que una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final".²⁰

¹⁷ Eisenstein, Sergei. "La Forma del Cine". Editorial Siglo XX, México 1999. Págs., 34-35.

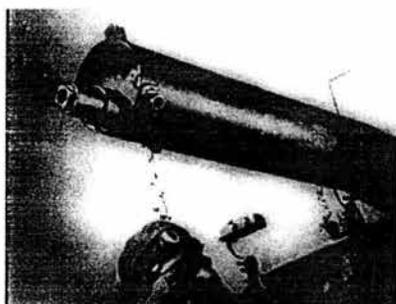
¹⁸ Ibid. Págs., 66.

¹⁹ Ibid. Pág., 51.

²⁰ Sánchez-Biosca, Vicente. "El Montaje Cinematográfico". Editorial Paidós, España, 1986. Pág., 106-107.

Una vez más sale a colación el primer plano, que forma parte de la toma y comò célula del montaje, pues en estos tipos de conflictos, el volumen, la escala, la profundidad, etc., son parte importante en la integración de éste. A lo largo de este escrito tales categorías han estado presentes desde la pintura, la poesía y ahora en el arte representativo del siglo XX.

Montaje Analítico en *Octubre*
1er Insert



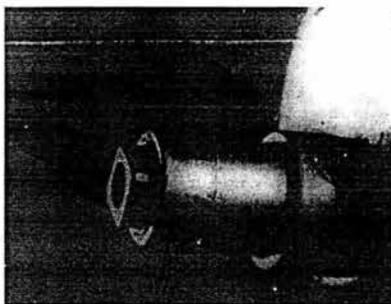
Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Orden de los Fotogramas en el Montaje: 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2/ 4, 2, 4, 2.

En *Octubre* de Eisenstein (1928), en determinadas ocasiones se nos presentan violentas imágenes de una metralleta disparando. Son tres inserts conformados por diferentes planos, que en su conjunto logran un efecto bastante dramático, a la vez parece una obra cubista. En el primer insert tenemos cuatro planos de una metralleta, los planos presentan diferentes características, tales como volumen y ángulo diferente, específicamente del cañón de la metralleta.

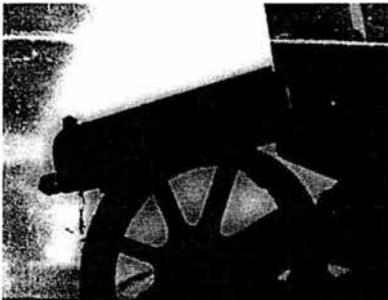
Montaje Analítico en *Octubre* 2do Insert



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Orden de los Fotogramas en el Montaje: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1/3, 1, 3, 1, 3, 1, 3/4, 1, 3, 4, 1, 3, 4.

Los planos están ordenados de manera matemática y rítmica, creando un efecto rápido y violento. La serie de los planos, en el primer insert, se dan así: 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2. Para luego permutarse entre 4, 2, 4, 2. Son pocos los segundos de duración, por lo que son pocos los cuadros por cada plano.

Sin embargo, dan impresión de ritmo ya que el número de cuadros (y por lo tanto la duración de cada plano) va de mayor a menor, siendo la sucesión de imágenes más rápida, logrando con esto la posibilidad de ver diferentes ángulos o puntos de vista del cañón de la metralleta, dada la rapidez de las imágenes vemos el insert en su totalidad, gracias a la repetición del primer plano de un objeto bajo diferentes puntos de vista podemos apreciar el insert o la secuencia como un todo, además de recibir, como espectadores, toda la carga dramática que el director pretendía.

Hay un juego similar en los siguientes inserts, en el segundo nos encontramos con cuatro planos distintos, el primero en close up a un soldado disparando, en el segundo el cañón de la metralleta solo en posición diagonal, el tercero muestra al cañón lateralmente con una posición diagonal, mientras que el último muestra al cañón también de lado pero de forma horizontal. Su montaje sería 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 / 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3 / 4, 1, 3, 4, 1, 3, 4.

El cuarto y último insert simplemente comprende dos planos repetidos y alternados diez veces cada uno.

Esta es la forma en que Eisenstein montaba. Consistente en la repetición de planos fijos y confrontados entre ellos en diferentes posiciones para dinamizar, con elementos estáticos, el espacio. Incluso los disparos de la metralleta, para darle mayor fuerza, son simulados con destellos de luz.

Montaje Analítico en *Octubre*
3er. Insert



Fotograma 1



Fotograma 2

Orden de los Fotogramas en el Montaje: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

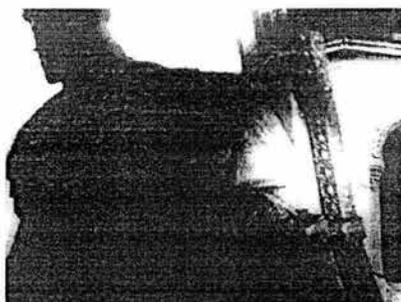
En la misma película, *Octubre*, encontramos escenas que repiten sus planos, como es el caso del montaje de la caída de una estatua, ya que está construida con diversas tomas filmadas desde diferentes puntos de vista o ángulos mostrando el desplome progresivo, que al repetir las tomas, acrecentando sobre el significado que podría tener: el derrumbe de la monarquía rusa. Otro ejemplo más famoso aún es la escena en que el dictador Kerenski, seguido de otros dos oficiales, sube una escalera, seguido de la presentación de diversos aspectos de una estatua con una guirnalda, para luego al dictador en contrapicada complementando la idea de autocoronación.

Son aproximadamente once planos en las que se redunda el subir por la escalera, claro algunas tomadas desde ángulos diferentes.²¹ Posteriormente se exponen detalles de una estatua a la que Kerenski

²¹ Esta secuencia es analizada a fondo en el *decoupage* del libro *El Montaje Cinematográfico (N del A)*.

observa, para después saludar a otros oficiales. Es bastante el tiempo que se le otorga a esta escena debido, precisamente, a suspender en el tiempo la acción, estatizarla pero manteniendo su energía, "buena parte de esos planos, en lugar de expresar continuidad de la acción, se repiten incomprensiblemente, hasta el punto de que el personaje asciende siempre por el mismo tramo de la escalera... el motivo de todos estos cambios de plano no está en dinamizar acción alguna, sino más bien en suspenderla, aunque sin perder su valor de acción".²²

Por otra parte, pero no al contrario del montaje intelectual o de atracciones de Eisenstein, V. I. Pudovkin el "rival" teórico del primero concibe la idea del *montaje lírico*. En el *decoupage* de una escena de *La Madre* (1926) incluido en *Estética y Psicología del Cine* de Jean Mitry, él describe la acción en la que el padre ebrio llega a casa para quitar las pesas a un reloj, la madre para evitarlo se aferra a su chaqueta, en el



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

Análisis de la caída de una estatua en
Octubre de S. M. Eisenstein (1927)

²² Sánchez-Biosca, Vicente. "*El Montaje Cinematográfico*". Barcelona España, Paidós, 1996. Pág., 227.

jaloneo el viejo pierde el equilibrio y cae. La edificación de la escena podría hacerse con unos cuantos planos, sin embargo, en la forma lírica se hizo alrededor de 16 planos (así lo expresa Mitry) "En las formas líricas (a diferencia del narrativo o el intelectual) ocurre lo contrario. Si el montaje contribuye al desarrollo del relato, la forma es analítica más que descriptiva. Procura informar pero también, y sobre todo, exaltar, magnificar.

Los acontecimientos más significativos son fragmentados en una serie de planos muy cercanos, de tal modo que el montaje los presenta bajo todos los ángulos".²³ Al igual que el cubismo, este tipo de análisis pretende girar alrededor de las cosas y aprehenderlas en su totalidad. En palabras propias de Pudovkin: "Guiada por el realizador, la cámara se encarga de eliminar lo superfluo y de dirigir la atención del espectador de tal modo que éste no vea sino lo importante y característico".²⁴ Evidentemente, Pudovkin, hecha mano del recurso del recurso del primer plano para construir, fragmentar y detallar en el film el método analítico.

Ambos directores tienen una influencia, que aunque no es evidente en su trabajo, sí en su concepción, en su construcción narrativa. "Si bien es sabido que el filme de Griffith (*Intolerancia*, 1915-1916) fue desmenuzado por ellos y constituyó su más preciada enseñanza, según confirman Kuleskov, Pudovkin, Eisenstein y otros. En realidad los soviéticos descubrieron y admiraron la faz analítica, la brusquedad del montaje y no su *smoothness*, su suavidad".²⁵

De igual forma que en la pintura cubista, en el cine existe un montaje analítico, siendo éste precisamente el que influyó y perturbó a los realizadores rusos, siguiendo, actualmente, vigente en el cine moderno

²³ Mitry, Jean. "*Estética y Psicología del Cine*". Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 128.

²⁴ *Ibid.* Pág., 430.

²⁵ Sánchez-Biosca, Vicente. "*El Montaje Cinematográfico*". Barcelona España, Paidós, 1996. Pág., 41.

La Analítica Ascensión de Kerinski



Fotograma 1



Fotograma 2



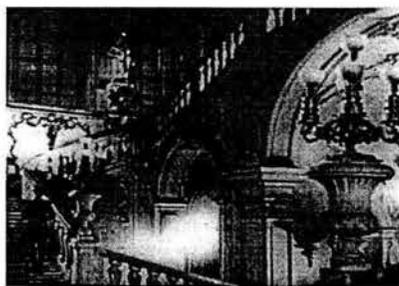
Fotograma 3



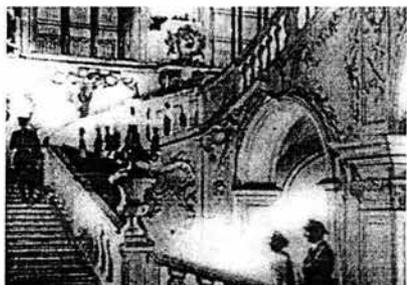
Fotograma 4



Fotograma 5



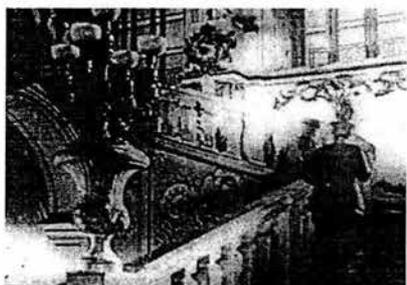
Fotograma 6



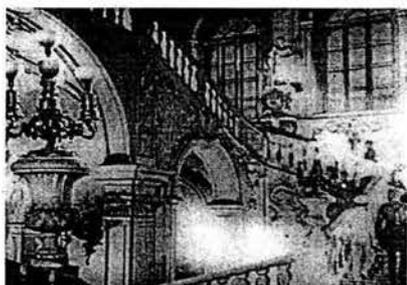
Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



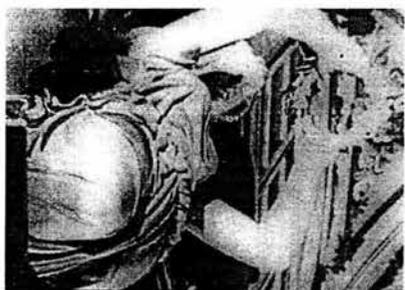
Fotograma 12



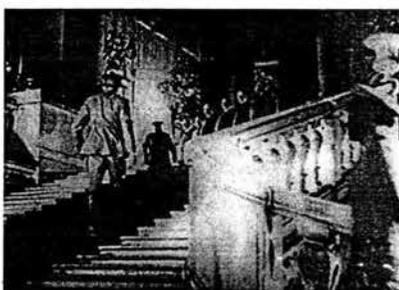
Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

como una de las más perfectas maneras de montar, haciéndolo de una manera invisible por medio del *raccord*²⁶ y la continuidad.²⁷

Para André Bazin, las dos características importantes del montaje analítico, son su dirigismo y su invisibilidad. Para él, el fraccionamiento tiene como objetivo analizar un suceso o hecho, esto según la lógica, justamente es esa lógica lo que permite que el montaje sea invisible o pase inadvertido, pues, según Bazin, el espectador se identifica con los puntos de vista del director y la justificación del hecho en su geografía: Bazin también identifica un montaje sintético, el cual es menos fragmentario y dirigista, además de haber un mayor respeto por el espacio y el tiempo.²⁸ Sánchez-Biosca sostiene que las características del *montaje analítico* consisten en el énfasis que se da a la fragmentación en planos distintos y por lo tanto en la construcción de diferentes puntos de vista en una escena.²⁹

Esto es precisamente lo que enuncia Emile Vuilermoz al escribir sobre el ritmo musical y el montaje en *Intolerancia*: "En *Intolerancia* parece haber ejecutado (Griffith) el montaje de su film bajo el dictado de un profesor de fuga. Ha expuesto uno detrás del otro sus cuatro temas, los ha desarrollado, fragmentado, trabajado de mil maneras, usando un contrapunto de imágenes más riguroso, y luego acelerando a la vez su movimiento y la frecuencia de la recurrencia de los temas..."³⁰

²⁶ Es la unión de dos planos en perfecta coordinación, con lo cual se lograría cierta suavidad haciendo casi invisible el corte.

²⁷ El *raccord* forma parte de la continuidad, sin embargo también elementos técnicos como la ley del eje y el campo-contracampo.

²⁸ Sánchez-Biosca, Vicente. "*El Montaje Cinematográfico*". Barcelona España, Paidós, 1996. Pág., 45.

²⁹ *Ibid.* Pág., 146.

³⁰ Mitry, Jean. "*Estética y Psicología del Cine*". Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 403.

3.3 La Continuidad Intensificada de Bordwell

Aunque parece que estamos más cerca del cubismo en el cine, más bien aún nos encontramos apartados. No obstante Sánchez-Biosca reconozca en el cubismo la fractura que sufrió el arte clásico para acercarse al cine su forma teórica, ya que según el autor, "consumaba la pluralidad de miradas en el espacio; mezclaba indiscriminadamente y en menos tiempo más elementos que ninguna otra forma artística e introducía en un esquema visual perspectivista el tiempo".³¹

Indudablemente ambos, el cine y el cubismo, poseen unas mismas características principalmente, como hemos visto en el montaje analítico, montaje practicado principalmente por la cinematografía norteamericana en sus planos-contraplanos, en su *raccord* y continuidad.

A pesar de estar presente en toda su historia, es en estos años cuando se acentúan más estas características. Lo anterior lo apreciamos en todas esas películas de acción, aventuras, thriller o de terror una velocidad vertiginosa en el desarrollo de los momentos nudaes, una fragmentación deformadora de objetos por medio del primer y primerísimo plano, una visión múltiple de las acciones y diálogos, etc. En especial es en la época actual en que el reinado del montaje analítico norteamericano se ha *intensificado* al utilizar una infinidad del plano-contraplanos en sus diálogos, tomas cada vez más intimistas o muy cerradas, una velocidad en la edición cada vez superior, y una mayor utilización de insert diegéticos y no diegéticos. En un artículo, publicado a la par en la elaboración de este capítulo, de David Bordwell³² hace referencia al cine norteamericano en su camino de la intensificación

³¹ Sánchez-Biosca, Vicente. "El Montaje Cinematográfico". Barcelona España, Paidós, 1996. Pág., 63

³² El artículo fue publicado por la revista "Letras Libres". Editorial Vuelta, enero de 2004, año VI, número 61. Págs., 16-22.

técnica y estética en su cine comercial, tal método lo llamó *continuidad intensificada*, ya que apela a la fragmentación y a la incoherencia narrativa.

El nuevo estilo, como le llama Bordwell, no es más que la utilización reiterada de ciertos elementos que hacen más dinámica la acción en pantalla, elementos como la disminución de tiempo en la *duración promedio por toma* (DPT). Entre 1930 y 1960 las tomas (la duración promedio por toma) tenía una duración de entre ocho y once segundos, en los setentas el DPT se redujo a cinco y ocho segundos en promedio. En los ochenta en películas como *Raiders of the lost Ark* (1980), *Letal Weapon* (1987) y *Who Framed Roger Rabbit* (1988) tenían un promedio de DPT entre cuatro y cinco segundos, al terminar esa década las películas llegaban a tener más de mil quinientas tomas, pero, dice Bordwell, al final del siglo XX las películas llegaron a tener de dos mil a tres mil tomas como *Armageddon* (1998), *Any Given Sunday* (1999), además de seguir reduciéndose la duración de las tomas en cintas como *The Crow* (1994), *U-Turn* (1997) y *Sleepy Hollow* (1999) que promediaban 2.7 segundos; *El Mariachi* (1993), *Armageddon* (1998) y *South Park* (1999) promediaban 2.3 segundos; mientras que la película con el menor DPT hallado por Bordwell fue *Dark City* con un promedio de 1.8 segundos. Consecuencias de esta disminución en el tiempo de las tomas produce cierta incomprensión e incoherencia en la historia, como es el caso de *Black Hawk Down* (2001) en el que hay momentos en que no nada más son incomprensibles los hechos narrados sino que es tan rápida la edición y tan cortas las tomas que tan poco se sabe que es lo que se ve (ayudado claro por el tipo de encuadre utilizado); así mismo, continúa Bordwell, se formula la pregunta de si ¿la velocidad de edición que ha conducido a un derrumbe "posclásico" de la continuidad espacial?, ya que además las cintas contiene muchas conversaciones que son montadas en plano-contraplano, asimismo son

interrumpidas por inserts no diegéticos que muestran aspectos del contexto, con esto, según Bordwell, el estilo cinematográfico se ha vuelto más elíptico.



El rostro en primer plano, una constante en el cine moderno. (Franka Potente, *Lola Rent* 1999)

La individualidad de la imagen de los actores forma parte de este "nuevo" estilo intensificado de Bordwell, pues en la década de los treinta a los sesenta los directores realizaban las escenas de dialogo con planos americanos, posteriormente se sustituyó aquel plano por planos medios y primeros planos (actualmente se utiliza primerísimos planos de la cara de los actores) para mostrar a un solo actor. Esto se acentúa aún más por la que tecnología que ha sido de gran utilidad en el desarrollo del cine norteamericano. La utilización de la cámara móvil ha permitido seguir al actor o a la acción con grandes recursos estilísticos, por medio de grúas, cámaras ligeras (*steadycam*), el uso de lentes cada vez más sofisticados que permiten una gran profundidad de campo, de hecho la cámara sin soporte a cambiado el modo estético de ver la imagen, por tanto la estética de "cámara borracha" se ha convertido en todo un recurso posmodernista de los directores de moda, se realizan de manera indiscriminada y sin justificación, es decir la cámara no deja de moverse, los actores no se mueven, los que lo hacen son las cámaras que giran alrededor de ellos captando diversos aspectos de su actuación para

posteriormente escoger lo sobresaliente: "Hoy en día, la cámara merodea incluso si nada se mueve. Lenta o velozmente, la cámara sube hasta el rostro de un actor (hace un acercamiento). Los acercamientos no sólo acentúan un momento de comprensión del personaje, sino que construyen una tensión continua, como cuando se intercalan en un pasaje de plano/contraplano"³³. La tensión en la imagen es impulsada igualmente por la multiplicidad de puntos de vista de una escena, por ejemplo en *The Wild Bunch* (1969) el momento de la masacre de la pandilla fue filmada por varias cámaras permitiendo una enorme cobertura en diversos aspectos del tiroteo; conforme se fue requiriendo mayor cobertura en las escenas se utilizaron más cámaras, esto "permitía al editor contar con más posibilidades para armar una escena a partir de planos individuales tomados desde distintos ángulos"³⁴. Una ejemplo muy claro es el que hace el autor con referencia a *Gladiator* (2000), que para que un dialogo fuera filmado se usaron hasta siete cámaras. Otro más que podría ser la síntesis del análisis hecho a cualquier escena de acción es la muy famosa y parodiada en *The Matrix* (1999), en la que la cámara gira alrededor del personaje principal, mientras éste permanece suspendido antes de dar una patada, tal efecto se logra colocando muchas pequeñas cámaras en semicírculo (o en círculo) y sincronizadas alrededor del actor.

Son tantos los elementos utilizados para lograr un objetivo en común: mantener la mirada del espectador en la pantalla. "El estilo, emparentado con la televisión, intenta cautivar al espectador. He aquí otra razón para denominarlo *continuidad intensificada*: incluso las escenas ordinarias se vuelven más incisivas con el fin de atraer la atención y agudizar la resonancia emocional"³⁵. En sí todo el estilo moderno que se

³³Bordwell, David. "Una Mirada Veloz". Revista "*Letras Libres*", editorial Vuelta, Enero de 2004, año VI, número 61. Pág., 18.

³⁴Ibid. Pág., 21.

³⁵Ibidem.

emplea alrededor del mundo, no es exclusivo de los E.U., pues muchos países no están exentos de ese tipo de producción, el mismo Kurosawa utilizó el modo occidental de hacer cine en su país. Bordwell menciona otros nombres como Herzog, Fassbinder, Luc Besson, Campion, Tykwer con Lola Rent, John Woo, Tsui Hark, etc. México no se queda atrás con películas como *Amores Perros* (21 gramos, el segundo trabajo del director, que puede considerarse toda una fanfarronería narrativa intensificada), *Y tú Mamá También*, *Todo el Poder*, y demás películas cuyo único fin, aunque no lo logran, es parecerse al cine norteamericano en estructuras narrativas, historias y concepto visual.

Por otro lado, este estilo, no solamente ha sido producto de las creaciones de Griffith, sino de todos los demás teórico-realizadores en los que el primero influyó. La forma de hacer cine es resultado de las bases que se establecieron a primeros años de este arte: "prácticamente todas las escenas en casi todas las películas contemporáneas (y en las mayoría de las 'independientes') se montan, filman, y editan de acuerdo con los principios que cristalizaron en las dos primeras décadas del siglo XX".³⁶

Bordwell pone especial énfasis en la producción, no por que se aleje de la intensificación, sino por lo extremo de la misma. Así considera la obra de Oliver Stone posterior a *JFK* como la más disruptiva hecha en Hollywood, pues intercala blanco y negro con color (sin que eso signifique ningún tipo de flashback o flaskforward), repetición de tomas, inserción de todo tipo de planos. Tal vez la más significativa de esta obra, o la cúspide (se le designa este calificativo por que en filmes anteriores a *JFK* se vislumbraba algunos rasgos que se le volverían muy característicos), sea *Natural Born Killers* (1994). A esta cinta Ayala Blanco la calificó de visión poliédrica: "Abusivas y recargadas visiones poliédricas a base

³⁶ Ibidem.

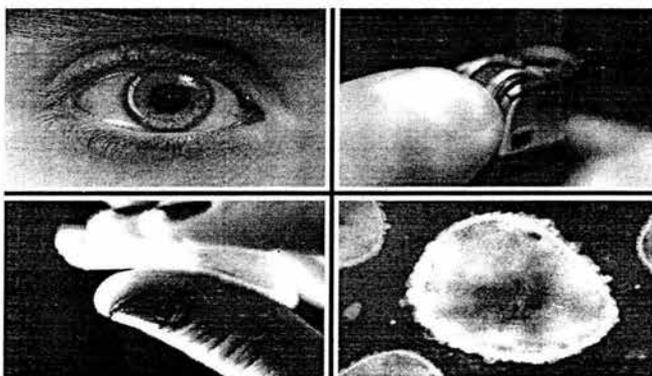
steadicams/b-n/subjetivas/síncopas"³⁷; o pluriestilística a lo bestia: "¿Qué será esa hiperfragmentación de atracos visuales? Encuadres chuecos a la holandesa y desbalanceándose en los *pannings ad nauseam*..."³⁸ *Natural Born Killers* es resultado de la intensificación extrema de todos los elementos mencionados por Bordwell, el producto final es como un inmenso collage en donde se mezcla la historia con una gran cantidad de recursos que más que narrar significan, que adornan el caleidoscopio de planos, texturas, inserts no diegéticos, con color o sin él (en blanco y negro), de música en antítesis a las acciones que acompaña, etc., todos estos son elementos complementarios a la narración principal, por ejemplo vemos a un demonio asomándose por una ventana, otros demonios más acompañando a los personajes principales en auto, palabras proyectadas en el cuerpo de los personajes, comerciales interrumpiendo las acciones en seudo programa de televisión y demás imágenes atmosféricas que ornamentan toda la película, de igual manera la narración ocurre de manera bastante fragmentaria, en algunos momentos se usa el estilo del documental para resumir las acciones de la pareja de asesinos, por otro lado las elipsis se dan durante todo el film, tal vez la única semi-linealidad se da al final de película durante el motín en la cárcel, sin embargo la narración se construye alrededor de los personajes, acompañando a esta narración con algunos aspectos de cómo se lleva a cabo el mismo.

En realidad la temporalidad no existe en la cinta, no sabemos cuánto tiempo realizan sus crímenes la pareja delictiva, no sabemos cuánto tiempo pasan en al cárcel y mucho menos cuánto dura la insurrección. Sin duda la cinta de Stone cumple con todas las características de una *continuidad intensificada*: primeros planos, edición rápida, campo-contracampo en los diálogos, cámara sin soporte, etc.

³⁷ Ayala Blanco, Jorge. "*El Cine, Juego de Estructuras*". Editorial CONACULTA, México, 2002. Pág., 18.

³⁸ Ibid. Pág., 16.

Sin titubeo todos los elementos anteriores, como el primer plano y los inserts, fueron la base de la cinematografía mundial a principios del siglo XX, en teóricos como Eisenstein que introducía elementos disruptivos a la realidad, además de la fragmentación y análisis de situaciones, elementos de los que después se arrepentiría³⁹ pero que sin duda ahora es cuando se abusa de ellos para bien o para mal.



Algunas tomas en primerísimo plano o plano de detalle, las cuales se repiten constantemente en *Requiem for a Dream* (2000) en una especie de collage.

³⁹ "El error consistía en poner el acento principal en las posibilidades de yuxtaposición, debilitando el hincapié que la atención del experimentador habría debido hacer sobre los elementos de la yuxtaposición...El primer exceso consistía en dejarse seducir por la técnica del empalme (el método de montaje): el segundo por los elementos a montar (el contenido de la secuencia)". (Eisenstein) Mitry, Jean. *"Estética y Psicología del Cine"*, Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 447.

3.4 La Narrativa Múltiple

3.4.1 El Punto de Vista

El punto de vista ha sido una herramienta muy eficaz en la utilización de la narrativa. Ya, anteriormente, se especificó la clasificación de Chatman respecto a este tópico, esta clasificación, claro, se ubica en los terrenos de la literatura; por otro lado se puntualizaron los tipos de narradores dados por Genette, tales, pueden en algún momento dado ayudarnos en el esclarecimiento de la maraña narrativa en la que nos sumergiremos en lo que a punto de vista se refiere. Sin embargo estas voces narrativas (personajes-narradores) representan al *quién* está narrando, *quién* habla o cuenta los hechos.

El punto de vista, según Beristáin, "es la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia".⁴⁰ Para Sánchez Noriega, "es el planteamiento o perspectiva que regula la información del mundo ficcional... el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes y es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre otros, restringiendo información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros".⁴¹

⁴⁰ Beristáin, Helena. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 356.

⁴¹ Sánchez Noriega, José Luis. "*De la Literatura al Cine*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 2000. Pág., 90.

Básicamente, el punto de vista es asumido por un determinado personaje que participa en los hechos de forma perceptual, cognitivo o conceptual. En cine es un poco más difícil la diferenciación del punto de vista que en literatura dado esto por la dimensionalidad en la que se encuentran estas dos artes. En el capítulo II se mencionó la clasificación que propone Chatman para el punto de vista, componiéndose de tres tipos fundamentales: literal, figurativo y transferido.⁴²

Esta clasificación es muy limitada⁴³ al aplicarse al arte cinematográfico-narrativo, ya que en el cine se amplían las posibilidades de percepción del narrador y narrador-personaje. Gerard Genette propone el término *focalización* que consiste en determinar el *foco* del relato y evitar confusiones con otros conceptos como visión de campo o punto de vista (ya que este se puede utilizar como perspectiva y como punto de vista moral o cognitivo, etc.). En esencia, es ubicar la *mirada* que observa u observó los hechos y que puede ser o no el narrador. El que *focaliza* es el sujeto cognitivo, además de que posee un saber total o parcial respecto a los hechos relatados.⁴⁴

Así la focalización de Genette se divide en tres funciones:

- Focalización Interna
 - a) Fija
 - b) Variable
 - c) Múltiple

- Focalización Externa

⁴² Op. Cit. Pág., 109.

⁴³ Es la misma problemática en la clasificación de Todorov que enuncia -Narrador > Personaje: donde el narrador sabe más que el personaje (s); -Narrador = Personaje: donde el narrador no dice más de lo que sabe el personaje (s); -Narrador < Personaje: donde el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

⁴⁴ Bersitáin, Helena. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 357.

- Focalización Cero o No Focalizado

La focalización interna comprende lo que el personaje percibe, se está íntimamente ligado a su perspectiva. De esta manera podemos saber lo que él sabe, vemos el mundo a través de él.

La *focalización interna fija* se posa en un único personaje; es *variable* cuando la focalización cambia o pasa a lo largo de la narración por distintos actantes; *múltiple* es el mismo acontecimiento percibido por varios personajes.

En contra parte, la *focalización externa* comprende que el conocimiento del espectador se restringe a sólo sus acciones y palabras, sin tener acceso a sentimiento y/o pensamientos. La focalización cero es la indeterminación del punto de vista, es decir, ningún personaje es privilegiado con esta característica, por lo que se dice que el narrador es *omnisciente* o dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes.

La *focalización*, según François Jost, estriba "en una relación de saber entre el narrador y sus personajes", ⁴⁵ puesto que no es lo mismo ver y saber, son esas las confusiones en que ha caído la utilización del punto de vista. Se puede determinar una focalización interna de cierto personaje y mostrar desde el exterior a éste. Es decir, la focalización sólo es determinable para el punto de vista cognoscible y no para lo que físicamente ve ese personaje, o "la relación entre lo que la cámara muestra y lo que personaje supuestamente ve". François Jost ha propuesto el término *ocularización* para especificar lo que *mira* el que *percibe* los hechos.

⁴⁵ Gaudreault, André. Jost, François. "*El Relato Cinematográfico*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1990. Pág., 139.

La ocularización es precisamente una conexión de la cámara y el personaje sobre lo que observan. De igual manera este concepto tiene las siguientes funciones:

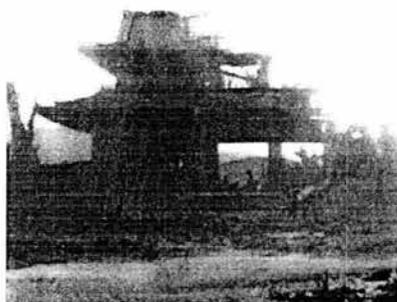
- Ocularización Interna
- a) Primaria
- b) Secundaria
- Ocularización Cero

La *ocularización interna primaria* se identifica como la cámara subjetiva, o sea, nosotros vemos lo que el personaje ve. Por consiguiente la *secundaria* se establece como el enlace que hay entre el personaje que mira y su objetivo, técnicamente hablaríamos del *raccord* que se identifica con el campo-contracampo. La *ocularización cero* es comparable a la *focalización cero*, ya que a nadie, a ningún personaje se le privilegia subjetivamente, lo que muestra la cámara no corresponde a lo que ve el personaje. Más que utilizar a la *focalización* y a la *ocularización* como polos opuestos se utilizarán como complemento.

Genette califica a *Rashomon* (1950, Kurosawa) como un ejemplo depurado de focalización interna. Otra posición es la que adopta Jost al señalar que contradice este principio, en el momento en que se muestran los personajes desde el "exterior". Desde otro particular punto de vista señala que *Rashomon* muestra lo que los personajes ven sino lo que saben o la forma en que ellos "creen" vivir los hechos. Fundamentalmente, tenemos que para diferenciar estos dos términos y evitar que choquen entre si, por lo que la *focalización* es lo que saben a través de lo que ven, viven y conocen, nosotros como espectadores sabemos tanto como el sujeto focalizante; mientras que la *ocularización* es ver lo que los personajes

ven, es decir, vemos lo que ellos ven, la cámara son sus ojos, por ejemplo en *Dark City* (1995) vemos lo que ve el asesino que también percibe el personaje principal, y percibimos a través de ella, en términos de lenguaje cinematográfico es lo que se llama cámara subjetiva.

3.4.2 Rashomon



Este es el antiguo templo *Rashomon*
(1950)

Kurosawa cuenta la historia de una muerte, el objetivo es saber quién es el asesino aún a pesar de lo que digan los personajes involucrados.

En las ruinas de un templo llamado *Rashomon*, un sacerdote y un leñador se guarecen de la lluvia, un hombre más llega al mismo lugar con el mismo fin (a este personaje no tiene nombre

ni nadie se dirige a él de manera específica, por lo que le llamaremos *pivote* ya que es él quien desemboca la narración). El leñador inicia su narración, mientras trabajaba descubrió en el bosque un cadáver, temeroso avisó a la policía, ahí se encuentra el sacerdote declarando ante la policía, pues dice haberse encontrado al hombre asesinado con su esposa; el leñador sigue contando sobre la declaración de un hombre que dice haber capturado al bandido Tajumaru, el asesino. Él confiesa el homicidio y narra, desde su perspectiva la sucesión de los hechos. Cuenta el momento en que vio a la pareja, los siguió, logró capturar al hombre y seducir a la mujer. Terminado el acto sexual, la mujer dice a Tajumaru que

uno de los dos debe morir, convencido éste desata al hombre y pelean, resultando vencedor el bandido.



El ladrón Tajumaru mientras declara ante la policía. Rashomon (1950).

Concluida la narración del leñador el sacerdote la retoma, pues no estaba convencido de lo dicho, con las siguientes declaraciones de los implicados. Cuenta la declaración de la esposa ante la policía, ella dice que terminado el acto sexual, el bandido se fue del lugar y ella, por la actitud de indiferencia y odio de su esposo, tiene un ataque de histeria; el final de la escena sugiere el asesinato cometido por la esposa, ya que se fue acercando poco a poco hacía él con un puñal dirigido a su pecho, sin embargo dice desmayarse y al despertar ve el puñal clavado en su esposo.

El sacerdote prosigue con la declaración del hombre muerto, quién habla por la boca de una médium. Él inicia también su historia después del acto cuando su esposa le ofrece a Tajumaru irse con él, pero antes debe matar a su marido. El bandido, indignado por la petición, le pregunta al hombre si debe matar o no a la mujer, pero en un descuido de él ella huye. Tajumaru regresa donde el hombre y lo desata para después perseguir a la mujer, el hombre sólo y desconsolado recoge el puñal de su mujer, el final de la escena insinúa un suicidio.

En *Rashomon* nuevamente, el leñador encrespado por estas narraciones explota revelando que el arma usada no fue un puñal sino una espada. Por la perspicacia del pivote hace confesar al leñador de **haber visto directamente los hechos**, por lo que empieza a relatar, de igual manera, después del acto en el que la mujer llora, mientras Tajumaru trata de consolarla, ella de un salto desata a su esposo, el bandido se presta a sacar su espada pero el hombre lo detiene explicándole no arriesgarse por la mujer. Ambos de frente, la mujer en medio llorando, lágrimas que se convertían en carcajadas para dejar entrever sus planes en que ambos peleen por ella. Humillados por las burlas de ella, se enfrascan en una lucha tan torpe como cobarde de la cual resulta vencedor Tajumaru.



El hombre declara ante la policía a través de una médium

Evidentemente, la última narración deberá ser tomada como la verdadera por ser narrada u observada (por el leñador) objetivamente. Si bien son cuatro relatos, cuatro puntos de vista o variaciones, de las cuales tres son mentiras de quienes relatan, ya sea para engañarse así mismos o para despistar a los demás con la intención de conservar su honor intacto, por ello la última narración es tan humillante para todos.

Cada quien narra los "hechos como los vio" y aunque sean la mayoría mentiras son sucesos que deben tomarse, en nuestro caso, como un conocimiento individual de lo que pasó.

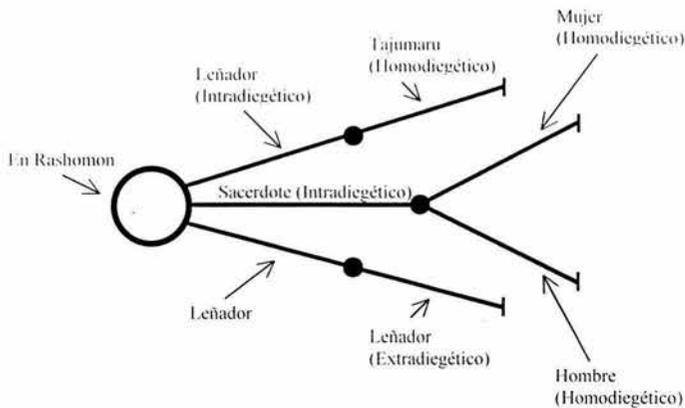


Diagrama 1. Rashomon

La gráfica anterior se lee de la siguiente manera, el círculo representa el lugar en que se concentran los 2 personajes que narran los hechos (y al lugar en que reiterativamente regresa la historia), es decir presenta a los 2 narradores *intradiegéticos*⁴⁶ cuando funcionan como simples receptores al verlos en segundo plano en las declaraciones de Tajumaru, la mujer y el hombre (a excepción del leñador en su narración final, ya que él cuando presencia el homicidio no se le ve). Son *homodiegéticos*⁴⁷ (el leñador, el sacerdote y el pivote) cuando participan en su propio conflicto entre los dos y el pivote, por ese lado los relatos del homicidio parecerían como mero adorno y fábula en función del desenlace de la película, por lo que no nos ocuparemos de ella. Por su parte son *homodiegéticas* las narraciones de Tajumaru, la mujer y el hombre; pues relatan los hechos y su participación en ellos. El último relato,

⁴⁶ "...permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel sino el de narrador (testigo)". Op. Cit. Pág. 109.

⁴⁷ "...sí a la vez narra, participa en los hechos como personaje". Ibidem.

por el leñador, es *extradieгético*⁴⁸ ya que cuenta lo que sabe mas no participa en las acciones.

Dada la discusión de Jost respecto a la focalización interna múltiple de *Rashomon*, está se da puesto que los hechos narrados por los cuatro personaje en su fase *homodieгética* y *heterodieгética* (la del leñador) es un saber individual, aunque nos enfrentemos con un *narrador no fidedigno* (Chatman) o no confiable, y ellos narran los que "saben" o creen saber, por lo tanto cada versión de los hechos privilegia al actante sobre el que gira cierta versión, aunque, claro, no se nos menciona de lo que en verdad debemos saber para mantener la tensión típica, en nuestros días, de una narración policiaca. Somos nosotros los *espectadores implícitos*,⁴⁹ que desde el momento como espectadores reales nos disponemos a disfrutar la cinta nos transformamos en la policía ante quienes los personajes declaran, así nos convertimos o se convierte el espectador en juez, el que "no sabe" nada de los hechos y que juzgará cuál de las todas las versiones es la verdadera, de ahí que el pivote cerca del final increpa al sacerdote: "Sólo piensa. ¿Cuál de estas historias crees tú?". Lo importante de la película, es que no sabemos más de ellos que lo que nos dicen, de la función comunicativa, es decir, no nos muestran sus pensamientos o sentimientos (únicamente lo que percibimos por las actitudes), por ello la mentira para mantener la magnificencia y honor de los personajes.

La reclamación de Jost sobre la negativa a considerar a *Rashomon* como focalización interna por mostrarnos a los personajes desde el exterior, sin embargo es necesario para la narración y el efecto que debe causar. Por otra parte, insistiendo, si se muestra el punto de vista de cada personaje, lo que cree saber o lo que quiere que creamos. Ahora, hay una

⁴⁸ "... o heterodieгético si no participa en los hechos relatados". Op. Cit., 109.

⁴⁹ "Lector implícito... público presupuesto por la misma narración". Chatman, Seymour. *"Historia y Discurso"*. Editorial Taurus, España, 1990. Pág. 161.

multiplicidad de *focalizaciones internas* (tres *homodiegéticas* y una *extradiegética*) que privilegian cada una de estas con un mayor número de *focalizaciones externas*, de *ocularizaciones secundarias* y *ocularizaciones internas primarias* y *secundarias*. Por ejemplo, en las tres primeras narraciones se privilegia o se enfatiza en la expresión y en *ocularizaciones internas secundarias* y *focalizaciones externas*, según sea el caso, sabemos, por lo que la cámara nos muestra, lo que el personaje ve o hacia dónde dirige la mirada, igualmente de observar sus expresiones, asimismo como ve el personaje los hechos en tomas *semi-subjetivas* (*over the shoulder* con su respectiva profundidad de campo). En otras ocasiones, muy contadas se nos permite saber que es lo que el actante ve exactamente, esto a través de *ocularizaciones internas primarias* o *subjetivas*. Podemos saber el momento causal de la incitación criminal de Tajumarú, motivo por el que decidió raptar a la mujer. Esto se presenta precisamente en la narración de Tajumarú, pues cuenta estar reposando al pie de un árbol cuando ve pasar un caballo, es entonces que le vemos, en primer plano, levantar la vista y quedar petrificado por lo que distingue, enseguida somos cómplices de la incitante imagen: los pies posados suavemente al costado de la montura del caballo, para luego descubrir, con un ligero *tilt up*, que el velo es levantado ligeramente por el aire, dejando entrever la hermosa cara del deseo del bandido; este es el instante en que Tajumarú decide colmar su instinto.



Esta es la imagen de la mujer que despertó el instinto del ladrón Tajumarú. *Rashomon* (1950)

Otro momento importante de *ocularización interna primaria* sucede en la segunda narración, la de la mujer. En focalización externa la vemos, primer plano en $\frac{3}{4}$, con expresiones cual si fuera a desquiciarse, igual que en la anterior, por *ocularización interna primaria* sabemos el motivo: él la observa con una mirada llena de odio, fría e indiferente. Causa de esto es el ataque de histeria por parte de ella, seguido del asesinato de él por ella. En la tercera versión, acompañamos al hombre, de rodillas y amarrado, en su mayoría por planos semi-subjetivos, vemos las acciones conjuntamente, él de espaldas, mientras la mujer y Tajumaru se dirigen a él. Aunque no hay ninguna *ocularización interna*, hay tomas de focalización externa mostrándonos las expresiones producto de lo que vive.

Apreciamos desde su distancia y perspectiva, en segundo plano, a la pareja después del acto mientras ella llora y él trata de consolarla. Posteriormente se rompe la escala de la imagen al mostrarnos la cámara en primer plano, los ojos de ella al mismo tiempo que dice "mátalo". Enseguida volvemos a apreciar la misma toma preponderante en esta versión, al hombre de espaldas en toma semi-subjetiva en primer plano; en segundo, en profundidad de campo, a la pareja; tal toma se desarrolla con algunos primeros planos insertados como detalles. Se prueba, aún más, la relación cámara-personaje cuando la mujer escapa y el bandido la persigue, es entonces que nos quedamos acompañando al hombre en su soledad, hasta que algunas horas después (elipsis) regresa Tajumaru para desatarlo, y nuevamente lo acompañamos en su dolorosa soledad, incluso compartimos la misma idea que le salta al encontrar el puñal de su



Toma semi-subjetiva, cuyo personaje focalizado es el hombre.

esposa. Son cuatro versiones del mismo hecho en un mismo tiempo, en su totalidad *Rashomon* es una *focalización interna múltiple* por presentar los mismo hechos desde el punto de vista de varios personajes. Es *interna* dentro de los márgenes de lo que saben los personajes aunque estos sean presentados desde el exterior, para ello como complemento se presentan *ocularizaciones internas*, y ciertas tomas *focalizadas externamente*, que muestran cierto privilegio de la cámara respecto de lo que muestra en la historia narrada que les corresponda.



1ra. Versión. Tajamaru, aparentemente mata al hombre.

2da. Versión. La mujer aparentemente asesina a su esposo.

3ra. Versión. El hombre se suicida.

4ta. Versión. Luego de una torpe lucha, Tajamaru mata, al hombre.

3.4.3 Lola Rent

Paradójicamente, *Corre Lola Corre (Lola Rent, Tykwer, 1998)*, es muy similar a *Rashomon*, pero con claras diferencias. La película inicia con el establecimiento de los personajes (Lola y Manni) y el problema principal: Manni (novio de Lola) pierde una bolsa de dinero por descuido en el metro (la tiene un indigente), por lo que llama a Lola pidiéndole conseguir el dinero en 20 minutos antes de la llegada de Ronie (narcotraficante muy temido por Manni), además antes de que él, por la misma situación, se disponga a robar un mercado para obtener fácil el dinero.

Con el colgar del teléfono se inicia la carrera de Lola y la fragmentación de tiempo narrativo de la película en tres posibilidades:

Primera Posibilidad: Lola corre hacia el trabajo de su padre, un banco. En su camino se encuentra con tres personas, en quienes se desarrollan sus historias o satélites en una rápida sucesión fotográfica.

Satélites:

- a) Una mujer con un niño. A Ella le quitan su niño por lo que roba otro.
- b) Un hombre trata de vender una bicicleta a Lola, sin embargo es asaltado y golpeado, en el hospital conoce a una enfermera con la que se casa.
- c) Una empleada del banco del papá de Lola sufre un accidente, por las consecuencias ella se suicida.

Al llegar con su padre, éste le niega el apoyo, además de confesarle que no es su progenitor y se irá vivir con su amante, por ello Lola, sin el dinero, corre donde Manni. Lola llega demasiado tarde, mientras que él ya está asaltando el establecimiento, la policía llega, ellos huyen, pero en la huida Lola es herida.

Segunda Posibilidad: La narración inicia desde que el auricular es colgado, básicamente se siguen los mismos acontecimientos aunque con ligeras variaciones.

Satélites:

- a) La mujer con el niño se vuelve millonaria.
- b) El hombre de la bicicleta termina como pordiosero y muere.
- c) La empleada conoce a un tipo con el que tiene relaciones sadomasoquistas.

En esta ocasión el padre discute con su amante sobre el embarazo de ella, también esta vez le niega el dinero a Lola, por lo que decide asaltar el banco.

Lola logra llegar a tiempo a donde Manni, pero cuando él va hacia ella es atropellado.

Tercera Posibilidad: Esta parte contiene más diferencias que las dos anteriores, incluso los satélites que se reducen a uno. Una vez más se inicia desde el que teléfono que es colgado.

Satélite:

a) La mujer se convierte en religiosa.

Aquí el personaje del satélite b (el ciclista) esta inmerso directamente en la narración por lo que provoca un cambio sustancial, pues al casi chocar con Lola, éste se desvía, la cámara lo sigue, dirigiéndose a un puesto de comida, allí se encuentra el indigente con el dinero, éste le compra la bicicleta al hombre.

Mientras, el papá de Lola se dispone a salir, no tiene ninguna conversación con su amante, con su cita con otro personaje (otro hombre que en las dos posibilidades anteriores choca en su auto) por lo que Lola no lo alcanza, en ese preciso momento Manni se encuentra con el indigente así que lo persigue. Lola, desesperada, decide entrar a un casino y en dos jugadas gana el dinero. Lola luego de ganar el dinero, para llegar a tiempo, logra subirse a una ambulancia y alcanzar a, donde supuestamente debería estar, Manni; él llega al lugar en el auto del temido traficante, ambos se encuentran y se alejan caminando.

Lola Rent se divide en 4 partes fundamentales, la primera de ellas es el eje o el sustento de las demás en su construcción dramática, es

comparable a la narración inicial de Tajumaru en *Rashomon*, ya que es en esa parte el planteamiento de personajes y del conflicto, además del proceder de la película referente a en qué parte empezarán las posibilidades.

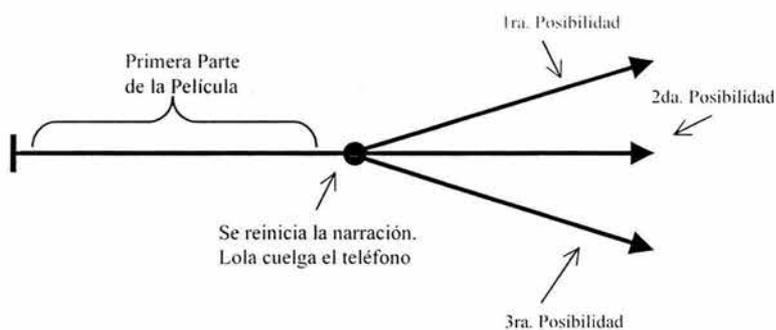


Diagrama 2. Lola Rent

Tenemos como primera parte, desde el inicio de la película hasta el momento en que Lola cuelga el teléfono, iniciándose con ese acto la fragmentación y repetición del desarrollo del tiempo narrativo, dentro de tal tiempo suceden otras fracturas como son los satélites,⁵⁰ cuya única función es rellenar, complementar y/o ornamentar las secuencias de cada posibilidad, que es básicamente la carrera de Lola en busca del dinero, además de tratar de llegar a tiempo para encontrarse con Manni. Son tres

⁵⁰ Op. Cit. Pág., 110.

satélites (con personajes terciarios que apenas se refleja su desempeño en la historia central de manera indirecta) que son desarrollados a partir de su encuentro con Lola en una especie de microhistoria en foto fija, esto se repite en las dos primeras posibilidades a excepción de la tercera por razones que veremos más adelante.

Entonces, el filme está integrado por básicamente cuatro secuencias, la primera sería (como se ve en la gráfica) la línea en la que se plantean los personajes y la problemática, las restantes no sería más que el desarrollo en tres versiones para solucionar el problema; estas tres versiones o secuencias están integradas por varios *núcleos* que, según Chatman, "son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en las dirección que toman los sucesos"⁵¹. Por lo tanto una elección por parte del personaje principal (Lola) determinará un rumbo o desenlace en la historia, de ahí que cada una de las posibilidades tenga un final diferente, en la primera posibilidad ante la situación no "decide nada" y corre donde Manni con las manos vacías, en las segunda Lola "decide asaltar el banco", pero el destino narrativo de una ambulancia convertida en oponente atropella a Manni; en las tercera muchas cosas son muy diferentes, Lola no alcanza a su papá, por diversos factores que se vislumbran desde la primera posibilidad, él sale de su trabajo a tiempo, por lo que ella se topa con un casino, para luego toparse con la ambulancia que le sirve ahora de ayudante y transporta a Lola con Manni.

Intrínsecamente ambas películas (*Lola Rent* y *Rashomon*) tienen muchas similitudes, pero también marcadas diferencias. En *Rashomon* los relatos eran llevados según el punto cognitivo del personaje en turno, en *Lola Rent* no, aquí no existe un *narrador explícito* o un narratario que nos asegure que nadie de los personajes tiene voz narrativa, por lo tanto esos

⁵¹ Op. Cit. Pág., 110.

tres puntos de vista o tres formas de ensayar un conjunto de hechos diegéticos que no son contados por ningún personaje, ni siquiera por Lola, que nos cuente esas tres *antihistorias*, esas forma de establecer una ruptura en la lógica narrativa.

En *Rashomon* los puntos de vista son producto de la mentira, del deseo de mantener el honor ante los demás, hubo alguien quien invento y nos cuenta esas historias, que no serían antihistorias, ya que una sola puede tomarse como verdadera, en cambio en *Lola Rent* cualquiera y ninguna puede serlo, por lo que todas pueden ser tomadas como validas. Evidentemente quien nos cuenta las correrías de Lola no es un personaje-narrador (como el caso de *Rashomon*) que no figura en la diégesis, pero, sin embargo ¿quién decidió contarnos la misma historia de diferentes maneras?

Wayne Booth dice que "al escribir (el autor real) no crea simplemente un 'hombre en general', ideal, impersonal, sino una versión implícita de si mismo..."⁵² Tal autor implícito, para Chatman a diferencia del narrador, no puede contar nada, ni comunicarse por vías directas, no tiene voz. El *autor implícito*, podríamos decir, es el alma o conciencia del narrador (*heterodiegético*), además de ser éste quién establece la narración a seguir, la estructura, las elecciones que deben tomar los personajes en el desarrollo de la historia, es decir, el autor implícito es quien establece el diseño general de la obra, para mostrarnos o enseñarnos con todo lo necesario que él considere.⁵³

Es entonces, el autor implícito, director o guionista implícito podríamos decir, quién estableció los diferentes puntos de vista en el resultado de una cadena de acontecimientos, cadena por las ligas que los mantienen unidos entre sí y uno es efecto y reacción del que le antecede

⁵² Chatman, Seymour. "*Historia y Discurso*". Editorial Taurus, España, 1990. Pág., 159.

⁵³ *Ibidem*.

y precede. El resultado final de la cinta es la entera concordancia y armonía de todos los hechos que se coordinaron para que Lola no tuviera algún altercado negativo con su padre, que ganara en la ruleta y que su novio encontrara al indigente gracias a que un tipo le vendió una bicicleta, bicicleta que Lola no accedió a comprar. Toda esta serie de hechos ligados entre sí fueron establecidos por el autor/director y/o guionista implícito. Este también es responsable de los narradores no confiables en *Rashomon*, ya que éste está mimetizado en cada uno de los personajes, asimismo en el diseño general de la película.

Además, *Lola Rent*, nos muestra una suerte de collage en la que se mezclan diferentes elementos como la animación, el blanco y negro (combinado con el color por supuesto), microhistorias, travellings muy rápidos, grúa para la cámara que es utilizada en el mismo lugar en cada escena pero con diferentes movimientos, pantalla dividida mostrando simultaneidades, desencuadres, planos holandeses, etc., dándole todo esto un carácter, como muchos críticos la calificaron en su momento, videoclipero, pero no es más que el resultado de la depuración y asimilación narrativa que se ha reinventado e intensificado en todos estos años, incluso hay momentos de utilización teórica del montaje analítico de Eisenstein en momentos clave de la cinta, pues apelan todavía más a la velocidad y a su esquizofrénico ritmo.



Entre el collage cubista y la simultaneidad en *Lola Rent* (1999).

Al inicio de la película, en la primera parte, durante la llamada telefónica de Manni, éste le cuenta a Lola sobre el incidente con el indigente, por lo que en diez planos, que van de mayor a menor duración, en los que ellos dos repiten varias veces lo que él perdió: la bolsa. Son diez planos semi-estáticos (casi son planos fijos), que en su mayoría son *extreme close up*, un *close up* y un *médium*, montados a la manera Eisenstein (insert de la metralleta) logrando que progresivamente vaya aumentando el efecto sobre los problemas que se avecinan para los personajes, el planteamiento de la película y por lo tanto el objeto de la misma.

Más adelante, en 11 plano fijos, Lola piensa sobre la persona a quién acudiría, por ello se repite la palabra ¿quién?, mientras ella se toma la cabeza con las manos, tales encuadres oscilan entre planos medios y *closeup* de ella montados alternativamente con un ritmo *incresendo* (de menor a mayor). En seguida Lola inicia un recuento de las posibles personas a las que ella acudiría, por lo que empieza un *travel around* de 360° insertando alternativamente, conforme avanza la cámara, tomas fijas de todas las personas en quien ella piensa. También es en estas partes la inclusión de la teoría analítica respecto al montaje, ya que con las tomas fijas o semifijas (según sea el caso) montadas sucesivamente, matemática o rítmicamente se obtiene un efecto violento, acelerado y dinámico, simplemente repitiendo y acumulando el significado de la imagen y de las palabras para agravar o acrecentar el tono dramático, así es el efecto que se obtiene, de las situaciones.



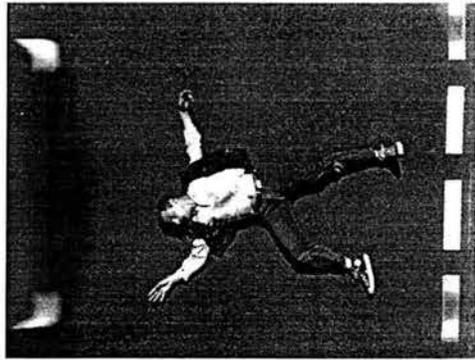
Sintetizando el montaje paralelo con la intensificación simultánea de la pantalla dividida. *Lola Rent* (1999).

Evidentemente estamos ante el juego de estructuras en la intensificación de las situaciones, estamos otra vez en la fragmentación y repetición acumulativa del tiempo; en la iteración progresiva de "frases" dramáticas de las que no conocemos del todo su historia, ni muchos menos el desenlace, de igual manera estamos en intersección de pequeños elementos narrativos, "de palabras", que en su interacción, en su reacomodo nos darán una multiplicidad de puntos de vista sobre el maratón circular de Lola.

Finales de las Diferentes Posibilidades en *Lola Rent*



1er Final Posible
Lola es herida



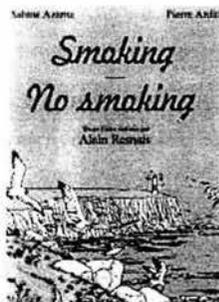
2do Final Posible
Manni es atropellado



3er Posible Final
Final Feliz

3.4.4 Smoking

“Erase el cigarrillo relampagueante sobre la superficie de la mesa, el tiempo que detenía su siempre superficial curso sobre rumbos bifurcados y ramificados”.⁵⁴ Precisamente es la manera que inician dos películas, a la manera de Alain Resnais, gemelas, geométricas, pero, según Ayala Blanco, no iguales.



Smoking y *No Smoking* (Resnais, 1993) películas hermanas, en su estructura, en su forma, en sus existentes (los personajes) pero diferente en el discurso, en la concepción resultante entre el fumar, el no fumar y todas las implicaciones, variaciones, bifurcaciones, ramificaciones, tejidos narrativos o arborescente, como lo califica Ayala Blanco.

Dichas películas es el resultado de la inquietud del realizador Alain Resnais de llevar a la pantalla la obra teatral *Intimate Exchanges* del dramaturgo británico Alan Ayckbourn.

Dicha pieza en su forma original consta de ocho obras distintas, pero relacionadas entre sí, teniendo cada historia dos finales posibles, que de su permutación tendríamos dieciséis variaciones. Tal obra se presentaba en su totalidad en ocho funciones. Dada la inquietud y el reto de Resnais,

⁵⁴ Ayala Blanco, Jorge. "El Cine, Juego de estructuras". Editorial CONACULTA, México, 2002. Pág., 168.

decidió reducirla, por practicidad, en dos cintas con 246 y 247 minutos cada una.⁵⁵

Estas películas son representadas a la manera de Carlos F. Heredero como árbol narrativo (página siguiente).

Por razones temáticas y prácticas, nos ocuparemos de *Smoking* para abocarnos en su estructura. La película está compuesta por 12 escenas (24 por ambas) separadas elípticamente en cinco segundos, cinco días, cinco semanas y cinco años; por lo que en realidad son tres historias (si las separamos) con dos finales cada una, por lo que la obra en total, por las dos cintas, comprende 12 posibilidades simultáneas en su resolución.

El inicio es presidido por un narrador extradiegético que nos ubica en el espacio y en la presentación de los personajes y lugar en la trama.

1ra. Historia

Escena 1. *La visita del jardinero* (5 segundos después)

El portero (Lionel Hepplewick) llega a casa de los Teasdale a arreglar el jardín.

Escena 2. *Un jardinero Enamorado* (5 días después)

Los esposos Celia y Toby Teasdale tienen problemas en su relación, lo mismo que Lionel Hepplewick y Silvie Bell (sirvienta de los Teasdale). Celia ante su vida monótona decide emprender un negocio para realizarse.

⁵⁵ AAVV. "*Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*". Editorial Paidós, España, 1998. Pág., 211-214.

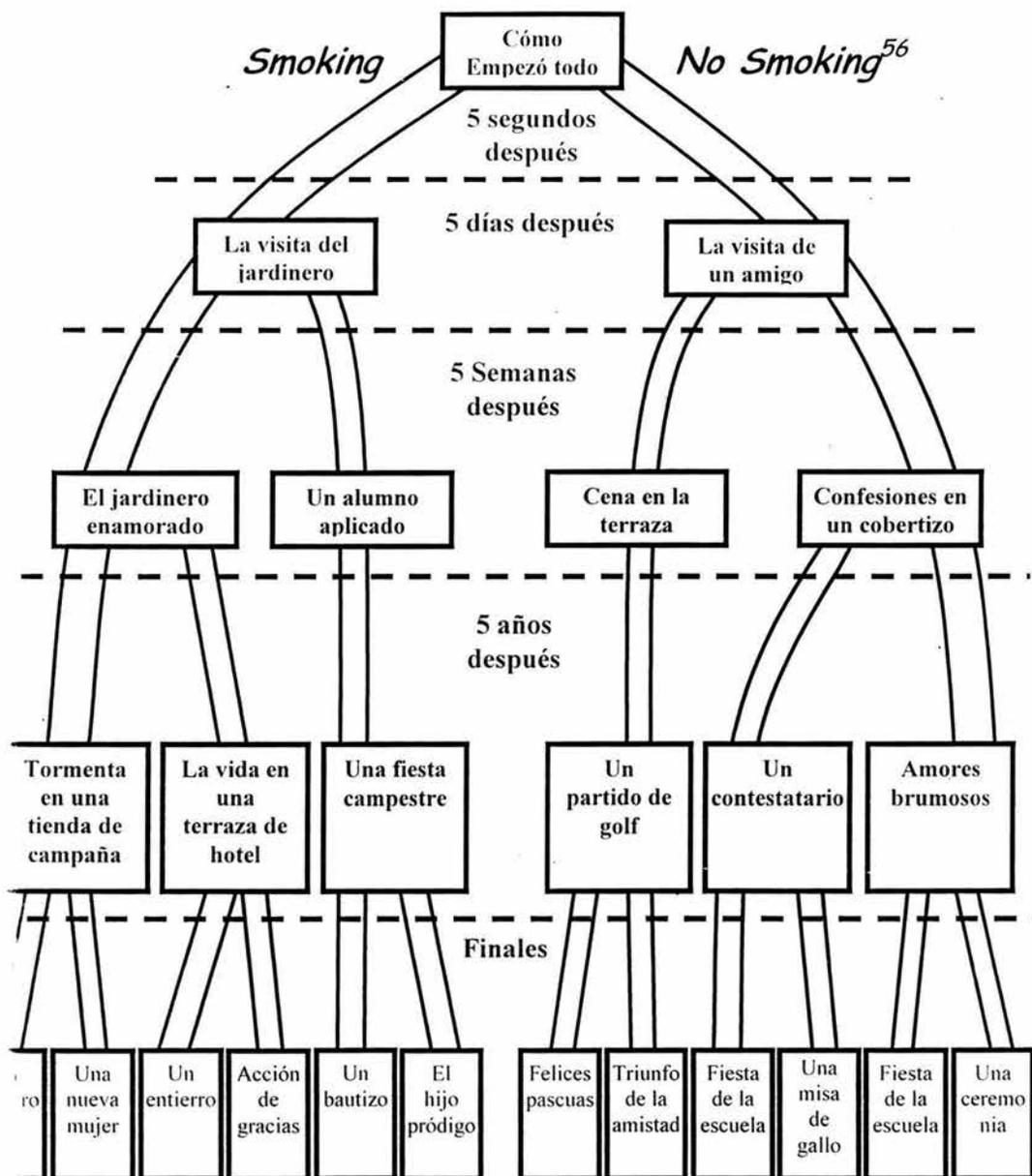


Diagrama 3

⁵⁶ AAVV. "Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo". Editorial Paidós, España, 1998. Pág., 214

Escena 3. *Tormenta bajo una tienda de campaña (5 semanas después)*

Celia se vuelve loca por estrés en su nuevo negocio y por las circunstancias de irresponsabilidad de Hepplewick, Toby la encuentra ya enferma.

Escena 4. *Un entierro (5 años después) 1er. Final*

En el cementerio se encuentran los Teasdale en el entierro del papá de Hepplewick es restaurantero y está casado, ambos esposos mantienen su relación, aunque Celia no se recuperó del todo.

O bien, analepsis a:

Escena 3. *Tormenta bajo una tienda de campaña (5 semanas después)*

Lionel encuentra a Celia ya enferma y le dice: "puede confiar en mí".

Escena 5. *Una mujer nueva (5 años después) 2do. Final*

En el entierro del papá de Lionel se reencuentran Toby y Celia (ambos están separados), Celia se convirtió en empresaria y Lionel es su chofer.

2da. Historia

O bien, analepsis a:

Escena 2. *Un jardinero enamorado (5 días después)*

Toby le pide a Celia tomarse unas vacaciones, Celia decide no hacer ninguna empresa con Lionel, mientras que él le declara su amor.

Escena 6. *La vida en una terraza de hotel (5 semanas después)*

Celia y Toby de vacaciones. Ahí Celia se encuentra con Lionel pues éste la siguió. Toby, al saber la situación entre su esposa y Hepplewick va tras él y le da un colapso.

Escena 7. *Un entierro (5 años después) 1er. Final*

Celia y Miles Coombes, un amigo, están en el funeral de Toby. Celia se encuentra a Lionel pues trabaja en el cementerio.

O bien, analepsis a:

Escena 6. *La vida en una terraza de hotel (5 semanas después)*

Celia le confiesa a Toby que Lionel está en el hotel y que él la ama, Toby lo toma con clama diciendo: "si valiera la pena le partiría la cara". Celia rechaza totalmente a Lionel.

Escena 8. *Un oficio de acción de gracias (5 años después) 2do. Final*

Toby se siente mal en la ceremonia de aniversario de la escuela en la que es director, ambos, Celia y Toby, están juntos. Celia se encuentra con Lionel quien ahora tiene una compañía de taxis.

3ra. Historia

O bien, analepsis a:

Escena 1. *La visita del jardinero (5 segundos después)*

Lionel acepta la proposición de Silvie de estar con ella pero con algunas condicionantes.

Escena 9. *Un alumno aplicado* (5 días después)

Silvie, por las peticiones de Lionel, le pide de favor a Toby la instruya en literatura.

Escena 10. *Una fiesta campestre* (5 semanas después)

Lionel no quiere que Silvie siga con sus estudios por lo que la convence de dejarlos y casarse con él.

Escena 11. *Un bautizo* (5 años después) 1er. Final

Celia y Toby están en el bautizo del hijo de Silvie y Lionel.

O bien, analepsis a:

Escena 10. *Una fiesta campestre* (5 semanas después)

Silvie decide no casarse con Lionel.

Escena 12. *Retorno del hijo prodigo* (5 años después) 2do. Final

Silvie regresa como periodista de una importante revista a realizar una entrevista a Toby director de la escuela en el 150 aniversario de la misma.



No Smoking (1993) Alain Resnais

Estamos, evidentemente, ante un juego estructural de narraciones que se enlazan entre ellas, logrando una gran gama de posibilidades, de permutaciones entre los seis personajes principales, de hecho, prodigiosamente, todos los personajes son interpretados, magistralmente, por dos actores: Pierre Ardite y Sabine Azéma; lo cual agrega un ingrediente más al ontológico juego del tiempo y estructura del filme.

De igual manera que en *Lola Rent*, los personajes determinan su camino y/o destino en el núcleo establecido por una actitud ante la situación nupal, aquí, se realiza a través de una frase muy específica, así presenciamos un clímax en repetición acumulativa en muchas variaciones. La palabra **O bien** determina el salto cualitativo en el tiempo narrativo y con una analepsis regresar al momento específico donde se lleva a cabo una alteración seguida de una bifurcación alentada por la decisión del personaje, la cual nos conducirá a una síntesis de la historia, lo mismo sucede con el segundo final.

Frases como "puedes confiar en mí", "tomemos unas vacaciones", "si valiera la pena le partiría la cabeza", etc. Con dichas frases va implícito un cambio de actitud y por lo tanto el alargamiento y detención del tiempo: "La posibilidad que se les ofrece a los personajes de enmendar una ruta elegida en el pasado y de cambiarla por otra convierte a esos momentos de encrucijada en paréntesis que se dirían atemporales, como si el tiempo pudiera detenerse por un instante para hacer gravitar sobre los individuos la conciencia de que su vida hubiera podido ser diferente si, en lugar de una opción concreta, en aquel momento hubiera elegido la contraria".⁵⁷

Son los tres núcleos de la historia (*Tormenta bajo una tienda de campaña*, *La vida en una terraza de hotel* y *Una fiesta campestre*) los que

⁵⁷ AAVV. "*Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*". Editorial Paidós, España, 1998. Pág., 217.

permiten que *Smoking* en sus tres historias tenga dos finales cada una, el núcleo⁵⁸ es el punto más dramático de una historia donde se da origen al rumbo que toman los sucesos, para Chatman el esqueleto es núcleo de la diégesis que puede elaborarse de manera infinita, además de que las acciones pueden ser divididas en innumerables partes y estas en subpartes.⁵⁹ Exactamente, las dos cintas, que aún así son largas, son el resultado, ya no sólo de la obra de teatro en ocho funciones, sino de la supresión de dos ramas, de las que quedaron seis ramas que se desarrollarían en seis películas de una hora, ese sería el resultado de permutar a tres parejas sin incluir a los personajes secundarios, lo cual aumentaría el grado de complejidad en la *antinarración*, como lo menciona Chatman, "la verdad es que dichos textos podían llamarse antinarraciones, puesto lo que cuestionan es, precisamente, la lógica narrativa, el que una cosa lleve a otra y sola a otra, la segunda a una tercera y así hasta el final".⁶⁰

Estas antinarraciones es lo mismo que el autor considera, se mencionó anteriormente, como antihistoria, ya que estas consideran a todas las posibilidades que se dan como válidas.⁶¹ Son válidas en *Smoking*, en *Lola Rent*, en el cuento del capítulo II, *La Boina Roja*, pero no en *Rashomon*, ya que en ésta se introduce una mirada extradiegética que insinúa, por lo que tendemos hacia ella, aunque sea la peor versión para los personajes. En *Lola Rent*, el narrador omnisciente y omnipresente extradiegético está presente en toda la cinta, es una mirada objetiva que juega con la narración, haciendo que en ella misma, los factores de la historia que nos dan tres desarrollos distintos, se armonicen en su universo para llegar al final feliz, por tal romanticismo, por el triunfo del amor y la felicidad tendríamos ese "buen" final, pero fuera de ese sentimiento rosa o

⁵⁸ Op. Cit. Pág., 110.

⁵⁹ Chatman, Seymour. "*Historia y Discurso*". Editorial Taurus, España, 1990. Pág., 57.

⁶⁰ Ibid. Pág., 60.

⁶¹ Ibidem.

romántico no hay nada que nos indique cual es la verdadera historia, por ende se pueden tomar las tres historias como validas en tiempo pluridimensional. En *Smoking* los seis finales (o doce con *No Smoking*) no hay ninguna circunstancia que evite a nuestra percepción tomar a todas como válidas.

Esa valides de *Smoking* y compañía es lo que le da un valor aún más totalizante, simultaneo, anacrónico en el tiempo suspendido y alargado hasta el infinito. Narración compleja y simple, entretejida y doblada en si misma, ruptura con la lógica y otorgamiento de omnisciencia y omnipresencia en todo su elaborado entrelazamiento del destino de tres parejas. Así el objeto visto desde varios ángulos o puntos de vista, siempre en narración extradiegética, es precisamente, el destino de los personajes. "La estructura arborescente incluye un laberinto a la luz del día, una serie de destinos disyuntivos, caminos sinuosos que permiten la salvación o la perdición de los personajes, una serie de resoluciones hechas inconsciente/inocentemente sobre la marcha para alterar tanto el rumbo de la vida propia como el de varias vidas con ella involucradas, un puñado de juguetes movidos/zarandeados/desplumados por el azar. Maldita celada a base de trampas del desenlace".⁶²



Última escena de *Smoking*
(1993) en la que Silvie se
entrevista con Toby.

⁶² Ayala Blanco, Jorge. "El Cine, Juego de estructuras". Editorial CONACULTA, México, 2002. Págs., 169-170

3.4.5 El Callejón de los Milagros

En las tres anteriores se ha podido observar que poseen características frecuentes en ellas, por ejemplo la repetición de la misma historia con diferentes factores interviniendo; las historias, de alguna manera, "explotan" hacia afuera fragmentándose en varias posibilidades resolutivas, es decir, las películas, proveída por la combinación de elementos narrativos, pueden otorgar tres o más finales posibles.

La estructura de *Rashomon* está determinada por una completa *focalización interna múltiple*,⁶³ los personajes cuentan según su posición y lo que creen saber, también la historia presenta algunas muy importantes *ocularizaciones internas primarias*.

Sin embargo, *Lola Rent* y *Smoking* también presentan múltiples finales pero desde *focalizaciones externas*, ya que todo el tejido narrativo, con sus anacronías, repeticiones y entretejidos; son determinados por un autor/director o guionista implícitos, siendo éste quien determina la naturaleza de la narración.

La focalización interna variable es el complemento de la *múltiple*, pero con una diferencia: la focalización cambia a lo largo de la narración por distintos actantes.⁶⁴ O sea, la narración conforme "avanza" se posa por diversos personajes, un ejemplo de este tipo de focalización es *El Padrino* (1972) en la secuencia de la boda de la hija de éste, ya que durante el evento, la narración es integrada por momentos en la oficina de Don Corleone, en el estacionamiento, en la misma boda, con Michael Corleone en una mesa, etc., así el tiempo narrativo se fragmenta

⁶³ Op Cit. Pág., 151.

⁶⁴ Ibidem.

progresivamente para mostrarnos, en complemento, diferentes puntos de la historia en diferentes lugares en los que las situaciones suceden paralelamente, es decir, la estructura se basa en un montaje paralelo, alternado o contrapuntístico. Pero la narración que nos interesa es aquella donde prevalece la *focalización interna variable* sin que se confunda con ese tipo de montaje.

Lo anterior lo podemos percibir en *El Callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons, tal cinta está compuesta por tres episodios entrelazados y un epílogo o final para todas las historias.

"Rutilio"

Rutilio o don Ru es el primer personaje protagonista del primer episodio e inicia en su cantina, aquí su hijo Chava trata de convencer a su mejor amigo Abel, peluquero del barrio, de irse para "el otro lado". Ellos, luego de ser corridos de la cantina por don Ru, se dirigen a la vecindad, ahí Abel ve a Alma secándose el cabello. Al otro día, en el día de libre de don Ru, éste va al peluquería donde trabaja Abel, quién en ese momento plática con Alma. En seguida don Ru conoce a Jimmy, empleado en un almacén de ropa, con quien establece una relación homosexual. La esposa de don Ru, Eusebia, muy alarmada pide ayuda a don Ubaldo (el poeta del lugar), pero es agredido por don Ru al querer hablar con él. Poco después don Ru y Jimmy van a un baño público donde juegetean sexualmente, Chava los sorprende y por poco mata a golpes a Jimmy. En la noche Chava busca muy alarmado a Abel quién plática en la azotea con Alma para pedirle se vayan juntos a los E.U. Rutilio, al llegar a su casa, Eusebia lo recibe con la noticia de la partida de Chava.

"Alma"

También este episodio inicia en la cantina, para desplazarse elípticamente a el momento en que Susanita (la casera solterona) y doña Cata (mamá de Alma y cartomancista) llegan a la casa de la segunda para leer las cartas, esto sucede mientras Alma se seca el cabello en la ventana y ve Abel fumando con Chava. Al otro día mientras Abel trabaja en la peluquería pasa Alma, éste la alcanza para entablar una cita. Poco después Alma y su amiga Maru hablan sobre sexo. Ese mismo día Alma pasa por el negocio de don Fidel (es vendedor de antigüedades) quien se le insinúa, poco después le pide su mano.

Una noche Abel y Alma están en la azotea fumando cuando llega Chava por Abel. Más tarde Abel toca a la ventana de Alma para avisarle sobre su viaje a E.U. Por esto Alma decide casarse con don Fidel; en la compra del vestido de novia conoce a José Luis un padrote de burdel. Una noche mientras juega dominó don Fidel muere, en el velorio José Luis visita a Alma y ahí inician una relación. Una noche Alma conoce la verdad sobre José Luis, pero tiempo después ella se le entrega y comienza a prostituirse.

"Susanita"

También se inicia en la cantina para pasar al momento en que Susanita le pide le lea las cartas a doña Cata, ya en la casa de de doña Cata, vemos a Alma secándose el cabello en la ventana, mientras Susanita y doña Cata saben el porvenir amoroso de la primera. Una noche, Chava va a buscar a Susanita para pedirle prestado pues necesita dinero para su viaje al otro lado, él la seduce. Don Ru y Guicho, mesero y ayudante en la cantina, hacen cuentas sobre el negocio, al salir Guicho

del lugar se tropieza con Susanita y ahí, ellos inician una relación amorosa, tiempo después se casan.

"El Regreso"

En "El Regreso", se presenta la resolución a todas las historias:

- Chava regresa y se reconcilia con don Ru gracias a su nieto.
- Dos manejadores de mendigos salen de la cárcel, su historia se conoce en el episodio de Susanita.
- Futuro incierto entre Guicho y Susanita, ya que él le robaba.
- Abel muere en brazos de Alma al tratar de agredir a José Luis.

Cada episodio gira alrededor de Rutilio, Alma y Susanita, que aunque se tengan escenas en los que no están presentes estos personajes, todos los actantes y hechos giran alrededor de estos, que luego de su episodio como personaje principal pasará a ser secundario. En primera instancia la historia "Rutilio" es la catapulta que produce toda la serie de hechos trágicos y dramáticos que hará que los personajes alrededor vivan los acontecimientos según su rol dentro de la diégesis: Rutilio al conocer a Jimmy logra que su hijo casi lo mate, que éste por miedo a su padre se vaya a E.U., produciendo con la partida una reacción en cadena, pues al llevarse a Abel con él, Alma quedaría a merced de sus impulsos, de don Fidel, y muerto éste, de José Luis; que para poder irse, Chava haya tenido que pedir prestado a Susanita, en "recompensa" él encendió el deseo en ella, a la vez que Rutilio haya tenido que valerse de Guicho para seguir

con el negocio, en consecuencia el inevitable encuentro de Susanita y Guicho, con la llama encendida, ella inicia la seducción. Al irse Chava y regresar con un hijo, propicia el ablandamiento del corazón de Rutilio, seguido del perdón y consecuente reconciliación hacia Chava. Acompañan a estos acontecimientos unas microhistorias desencadenadas por las primeras, como son la vivida por el triángulo carnicero-esposa-Zacarías, la captura de los manejadores de mendigos (Zacarías y el doctor) e igualmente la pelea entre Ubaldo (el poeta) y Rutilio.

Los tres episodios suceden en el mismo tiempo de la historia principal, en el mismo lugar y con los mismos personajes.

La gráfica de la siguiente página, muestra en su parte superior a los tres personajes protagonistas de los episodios correspondientes, en el centro tenemos a "Rutilio", por ser el primer episodio de la película, desencadena toda la trama consecuente, dada su importancia es puesta en el centro y así observar mejor su lugar y efecto en toda la película. Los dos siguientes a las orillas, junto con el primero, convergen en el último episodio "El Regreso" en donde se les dará un final a cada historia. Cada episodio tiene determinadas escenas, por lo que están enumeradas en la gráfica, únicamente se explica la escenas aquellas que son más importantes en la coherencia narrativa, sin embargo en la película hay escenas en las que el personaje principal del episodio no interviene directamente, no aparece físicamente, este tipo de escenas están señaladas con un círculo negro. Las líneas de color enlazan a aquellas escenas que tienen en común o se repiten a lo largo de la película; es decir, son las escenas que se repiten desde diferentes puntos de vista en los tres episodios.

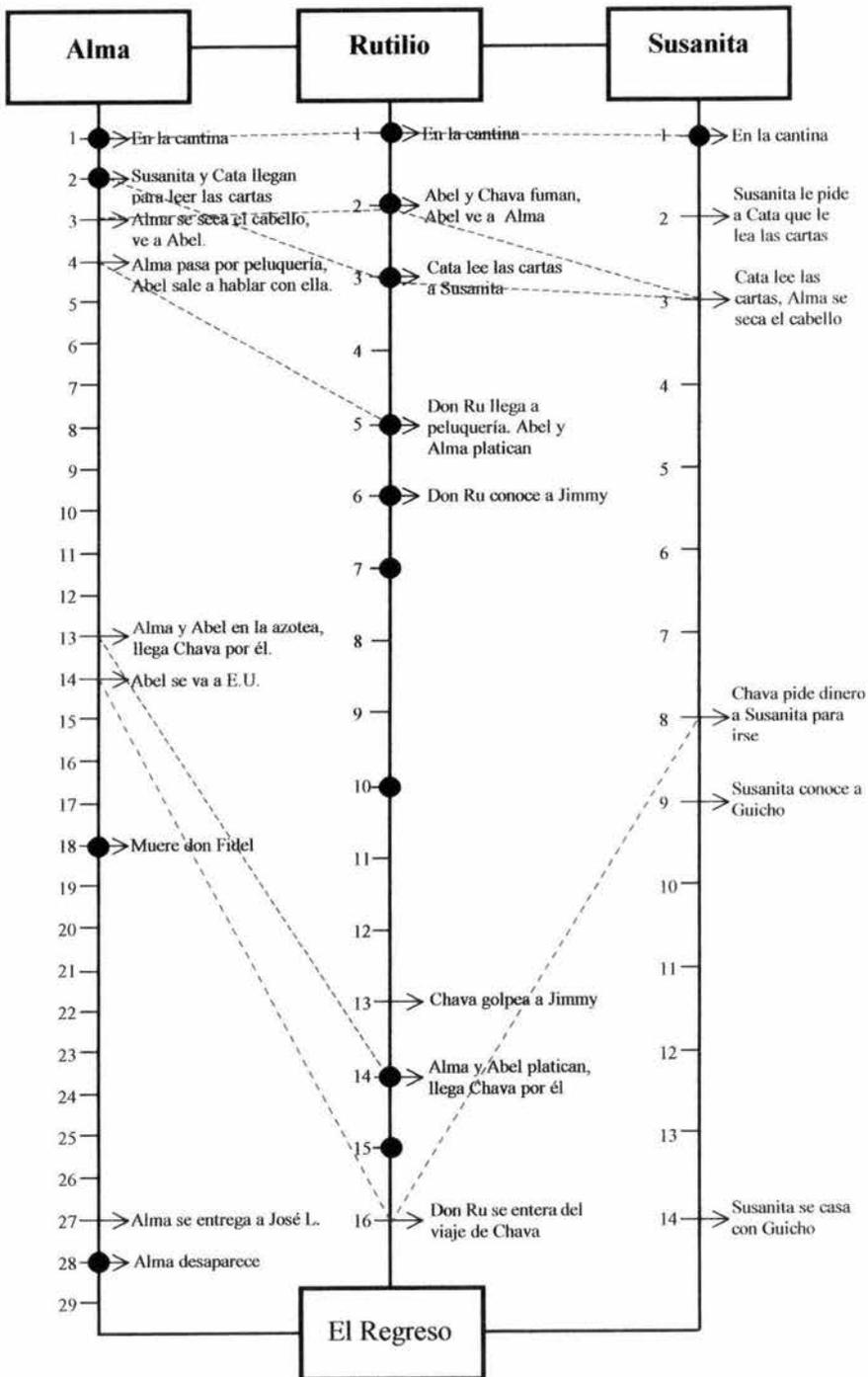


Diagrama 4. El Callejón de los Milagros



Escena que inicia con esta imagen todos los episodios en *El Callejón de los Milagros* (1995).

En principio tenemos que cada episodio cuenta con la escena de la cantina, que representa el volver al punto de origen, al comienzo del tiempo narrativo. En seguida tenemos las escenas 2 de "Alma", la 3 de "Rutilio" y la 3 de "Susanita", en todas estas doña Cata y Susanita leen las cartas, cada una de estas escenas es

vista de diferentes formas en cuanto a encuadres y diferentes alturas del tiempo lógico de la escena, por ejemplo, en el tercer relato, en la escena 2 sabemos la forma en que se lleva a cabo la petición de Susanita con doña Cata para saber su futuro, además de la mayor parte de la sesión y lo que le dice sobre el futuro. Tal escena se repite, de cierta manera tres veces, en diferentes encuadres y posiciones de la cámara. En el primer episodio "Rutilio", en la escena 3 terminan con la sesión de cartas para después pasar con doña Cata a entablar conversación con Alma. En el episodio siguiente "Alma", llegan las dos señoras a la casa e inician la sesión, solo hasta cierta parte, para retomar ciertos momentos (algunos se repiten en el tercer episodio), específicamente, se inicia desde el encuentro entre ambas, para después saltar elípticamente la llegada a la casa, y continuar con la repartición de las cartas y no parar, hasta saber lo que en verdad Susanita espera que doña Cata le diga: el encuentro con un hombre. Las tres escenas en los tres episodios se complementan entre sí, sin permitirnos saber con antelación lo que va ocurrir.

En yuxtaposición a estas escenas, pues están prácticamente en el mismo tiempo-espacio de la narración ya que suceden simultáneamente a la sesión de las cartas, es el momento en que Alma se seca el cabello en la ventana. En el primer episodio, en su segunda escena, Abel y Chava llegan

al patio de la vecindad, mientras ellos fuman, luego de platicar sobre irse a los E.U., Abel ve a Alma secarse el cabello en su ventana. Apreciamos en esta parte *ocularizaciones internas primarias y secundarias* montadas alternativamente, ya que podemos ver con los ojos de Abel a Alma secarse, después vemos a Abel mirando a Alma, esto no es más lo que se llama *raccord de miradas* en el montaje analítico norteamericano. Igualmente sucede desde el punto de vista de la propia Alma, en una extensión paramétrica (Bordwell) de la escena anterior, ella ve a Abel que la está mirando, aquí también nos topamos con *ocularizaciones internas primarias y secundarias*.

Posteriormente en el tercer episodio, vemos a Susanita y Cata con las cartas en un primer plano, mientras que en segundo plano a Alma acercarse a la ventana, sentarse en ella mientras se seca el cabello de espaldas a nosotros.

Otra complementariedad es la que sucede en el episodio Rutilio y Alma, en el primero el focalizador (don Ru) llega a la peluquería donde se ve a Abel y a Alma platicando, a Abel lo llaman y el se despide de ella para encontrarse con don Ru. En el segundo episodio, Abel ve pasar a Alma por la peluquería, él la alcanza y conversa con ella, lo que vimos en el primer episodio, lo cual no sabemos que platicaron, lo sabemos en este



Una escena en diferentes puntos de vista por varios focalizadores. Superior, episodio de Rutilio. En medio en el de Alma. Inferior en el de Susanita. *El Callejón de los Milagros* (1995).

episodio; aunque por un error de continuidad no vemos, ni escuchamos, cuando llaman a Abel, de hecho algunas marcas en sus posiciones no coinciden, sin embargo esta conversación serviría para catapultar la relación amorosa entre ellos.

Otro caso de simultaneidad es el momento y la forma en que Abel se entera de lo ocurrido con la golpiza de Jimmy y la decisión de Chava para irse del país. En la escena 13 del episodio Rutilio, Abel y Alma platican en la azotea, la cámara mantiene su distancia por lo que no sabemos lo que dicen o hacen; siendo en ese momento el focalizador don Ru y su hijo el que gira entorno a él, la focalización se delega a Chava, así sabemos lo que Chava le dice a Abel, cuando el primero lo llama mientras el segundo está con Alma. Luego Abel la deja a ella en la azotea, para dirigirse los dos amigos al cuarto del primero. En el segundo episodio, fungiendo como focalizador Alma, sabemos lo que hacen y platican Abel y Alma en la azotea, aquí la distancia de la cámara se invierte y percibimos a Chava, cuando va a buscar a Abel, en segundo plano por lo que no escuchamos lo que ellos dicen, ya que la toma se mantiene en Alma en primer plano experimentando un "viaje alucinógeno".



La misma escena desde dos puntos de vista que se repite en dos episodios. La imagen de la izquierda corresponde a al episodio de Rutilio, la de la derecha a la de Alma, en ambas Chava llega por Abel. *El Callejón de los Milagros* (1995).

De esta manera las escenas se complementan entre si haciéndonos saber lo que sucede simultáneamente en el acercamiento de los enamorados y la repentina huida de Chava. Estas son las *repeticiones acumulativas* que nos permiten, como espectador, por medio de la focalización personal de los tres personajes, armar en nuestra mente toda la historia y las consecuencias directas e indirectas en todos los personajes. *El Callejón de los Milagros*, aunque con escenas forzadas y limitantes narrativas, nos dejan entrever en su estructura el desarrollo por circunstancias y acontecimientos de tres episodios entrelazados o una historia fragmentada en diversos puntos de vista. No es una historia que "explota" en varios finales sino más bien una historia que se repliega, que "implota o explota" hacia adentro, es el desarrollo lo que se fragmenta, aquí no hay diversas posibilidades sino un único destino para todos, hay *focalizaciones internas variables* y no *focalizaciones internas múltiples* (aunque se podría proponer la *focalización externa múltiple* para películas como *Lola Rent* y *Smoking/No Smoking*), aquí vemos un hecho desde diferentes puntos de vista y no diferentes puntos de vista para un hecho o varios posibles finales.

Con la grafica comprobamos que la focalización es establecer la relación saber-personaje, aunque en ésta no sea necesaria la posición subjetiva de la cámara, que la *focalización interna* es acompañar al personaje en su proceso como es el caso de don Ru, aunque esa focalización sea delegada a otros personajes que giran alrededor de él como su hijo. Por ello en la línea azul de la gráfica conecta tres escenas cuya temática, y la situación posterior,



Escena clave en la película *El Callejón de los Milagros* (1995). Chava le propina una golpiza a Jimmy.

es consecuencia de la relación entre Jimmy - don Ru y la golpiza propinada por Chava hacia Jimmy, éste hecho se desprende en tres escenas sobre el viaje de Abel y Chava.

En la escena 13 de "Alma", Abel toca a la ventana de ella para hablarle sobre el viaje, los hechos siguientes son la consecuencia de esa despedida; en la escena 16 de "Rutilio", éste llora desconsolado por la partida de su hijo, y la tercera es el momento en que Chava visita a Susanita para pedirle dinero, ahí Chava seduce a Susanita.



Chava, por la golpiza a Jimmy, debe viajar a los E.U., por lo que la decisión afecta a los personajes de diferente manera desencadenando la historia. Izquierda, Don Ru llora la partida de su hijo; centro, Abel se despide de Alma; derecha, Chava pide dinero a Susanita, él la seduce. *El Callejón de los Milagros* (1995).

3.4.6 The Killing

Con una estructura parecida aunque más sofisticada y revolucionaria para su época es la referente a *The Killing* (1956) de Stanley Kubrick, aquí encontramos la misma *focalización interna variable*, pues muestra los acontecimientos simultáneamente, es decir, se desarrollan las acciones de los personajes en el mismo tiempo lógico de lo que sería una narración lineal.

The Killing es desarrollo de un gran robo a un hipódromo paso a paso, por ello la necesidad de mostrar la actividad planeada de cada coautor en un tiempo fragmentado. Para explicarla se dividió la película en tres partes: los días antes, en los preparativos del robo; las horas antes del robo hasta la muerte de los cómplices; y la huida del principal cerebro criminal hasta su captura.



En la primera parte se establecen los personajes y los motivos que los orillaron a participar en el crimen:

Marvin Unger, su misión es mantener el contacto con los diferentes cómplices, además de financiar la operación.

Johnny Clay, es el principal cerebro criminal del grupo, él junto con su novia partirán a otro lugar. Su labor es realizar todos los principales preparativos y reclutar a dos personas más.

Randy Kenan (policía), participa para poder saldar algunas deudas económicas que tiene con la mafia, su trabajo es recoger el dinero robado y llevarlo a un lugar seguro, que es un cuarto de hotel contratado previamente por Johnny.

Mike O'Reilly (cantinero del hipódromo), su trabajo es llevar un estuche de flores que contiene una metralleta a su locker en los vestidores, el cual

se ubica frente al cuarto del dinero, su principal motivo es su esposa enferma.

George Peaty (cajero del hipódromo), ya que su trabajo en el hipódromo es en las cajas, él se encuentra dentro del edificio en que se localiza el cuarto del dinero, por lo que su tarea es abrirle la puerta a Johnny para que acceda al edificio mientras están las distracciones. El principal motivo es su esposa Shearry Peaty, quien es muy ambiciosa, será ella el pivote que desencadene una tragedia, ya que por ambición le cuenta a su amante sobre el robo y juntos planean robarles el dinero a Johnny y su equipo.

Cada personaje es *focalizador interno* en el inicio para saber los motivos que tuvieron para ser orillados a aceptar participar en el robo, mientras que es a Johnny a quien se le sigue más en el relato porque realiza los preparativos previos, como contratar un cuarto de hotel y a dos participantes más que crearán dos distracciones distintas:

Maurice, debe iniciar una pelea en la cantina casi al inicio de la séptima carrera.

Nicky Arano, deberá matar al caballo favorito durante la séptima carrera.



Nicky Arano al momento de matar al caballo en la séptima carrera. *The Killing* (1956)

La segunda parte de la película, la más importante y a la que se dedica especial atención, es el momento en que se inician los preparativos previos horas antes del inicio de la séptima carrera, durante esa última e importante carrera se lleva a cabo el robo. Es fundamentalmente el análisis paso a paso del robo al hipódromo, para tal efecto se dividió en secuencias, representándose en el esquema de la página siguiente.

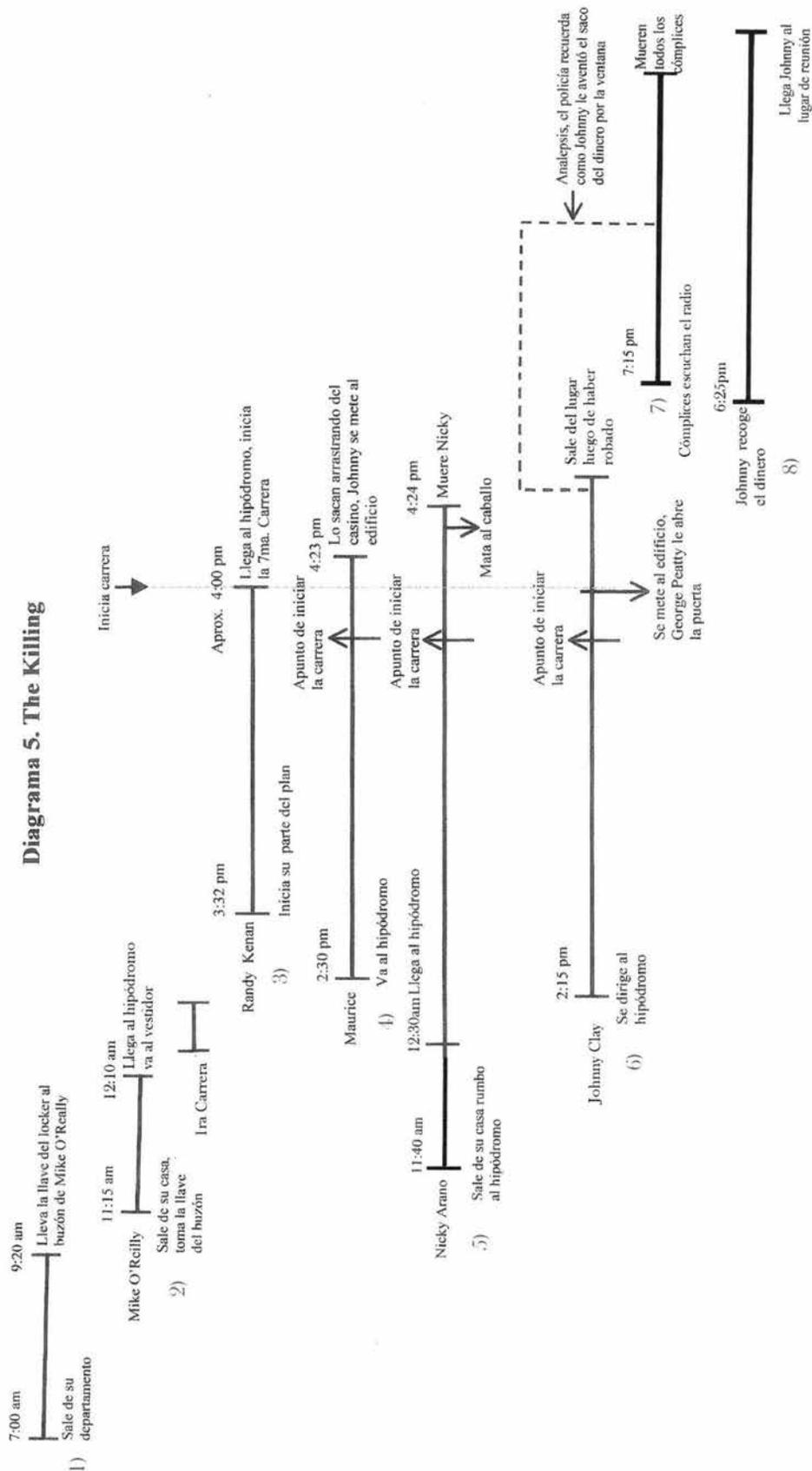
Son ocho secuencias, que contienen cierto número de escenas, cada secuencia se definió según el personaje focalizador. En el esquema están identificadas las secuencias por números en orden descendente, es el orden en que suceden en la película.

1) Johnny Clay sale del departamento antes de las 7:00 am, en punto a las siete llega al aeropuerto para hacer una reservación en el vuelo de las nueve. A las 8:15 am va al hotel a avisar sobre un policía (Randy) que pasaría a dejar un saco. Dentro del cuarto de hotel esconde en un estuche de flores una metralleta. A las 8:45 am pone el estuche de flores en un locker de una estación de autobuses. A las 9:20 Johnny deja la llave del locker en el buzón de correo de la casa de Mike O'Really.

2) A las 11:45 el cantinero Mike O'Really sale de su casa con rumbo a la terminal de autobuses, pero antes recoge la llave que Johnny le dejó en el buzón.

A las 11:29 am, Mike llega a la central para inmediatamente dirigirse al locker por el estuche de flores. A las 12:10 llega al hipódromo, ya en el vestidor pone en su locker el estuche de flores.

Diagrama 5. The Killing



3) A las 3:22 pm, el oficial Randy Kenan llama a su superior para notificar que su radio no funciona bien por lo que lo mantiene apagado. Después se dirige al hipódromo. Randy llegó a su puesto momentos antes de iniciar la séptima carrera, se colocó bajo la ventana por la que Jhonny le arrojaría el saco.

4) Antes de Randy, a las 2:30 pm, Maurice, el "peleonero", salía de un club de ajedrez para llegar al hipódromo, él llega a la cantina justo cuando los caballos se preparaban para la carrera principal, poco antes de la carrera Maurice inicia la pelea logrando distraer a todos los policías para que Johnny entrase al edificio, eran las 4:23 pm cuando sacaron a rastras a Maurice.

5) Muchas horas antes Nicky Santoro salió de su casa a las 11:40 am, se dirigió al hipódromo con el objetivo de matar al caballo favorito de la séptima carrera, era la segunda distracción. Él arriva al hipódromo a las 12:30 am, poco después ya estaba listo en su posición. Al dar inicio la séptima carrera, Nicky se preparaba para disparar. Luego de matar al caballo un policía le dispara mientras intentaba escapar, a las 4:24 pm murió.

6) Johnny Clay, el ejecutor principal del plan, a las 2:15 pm partía hacia el hipódromo. Llega a la cantina en el momento en que los caballos se alistaban para la carrera, ahí se topa con Maurice quien espera el momento indicado, poco antes de la carrera inicia la carrera. Al mismo tiempo, en el cuarto de policía, los policías que se encuentran ahí reciben la llamada para apoyar a controlar el pleito, luego de que salen, George Peaty (el cajero) abre la puerta, posteriormente de su entrada al edificio

escucha por el sonido local que la séptima carrera ya inició. Johnny se dirige al vestidor, ahí se cambia y saca del locker el estuche de flores y por ende el arma, esto en tanto escucha el anuncio sobre la muerte del caballo durante la carrera principal. Al terminar se dirige al cuarto del dinero, amaga a las personas que están ahí, recoge el dinero y lo hecha por la ventana, muy tranquilamente sale del edificio.

7) Un par de horas más tarde, a las 7:15, todos los cómplices esperan en un departamento a Johnny con el botín, ahí sucede una analepsis, un recuerdo por parte de Randy Kenan, el policía que habla sobre cómo realizó su parte del trabajo, que era recoger el saco y llevarlo al cuarto de hotel. Poco después llegan al departamento el amante de la esposa de Peaty para llevarse el dinero, sin embargo se matan entre ellos, quedando el cajero muy mal herido.

8) 40 minutos antes, Johnny, un poco retrasado, recoge el dinero en el cuarto de hotel. Llegó a las 7:29 pm al lugar de la reunión al mismo tiempo que George Peaty salía herido, Johnny decide irse del lugar.



Realizando los preparativos para el gran golpe. *The Killing* (1956).

En la última parte de la película se relata los preparativos que Johnny hace para escapar, paralelamente la muerte de Sherry por su esposo George Peaty. Johnny al llegar al aeropuerto con su novia, por algunas coincidencias es descubierto y arrestado.

Podemos ver en estas secuencias el papel o actividad que cada personaje realiza, por ello la importancia de que el tiempo del relato se estaticé replegándose sobre sí mismo. Sin necesidad de episodios podemos abarcar la *focalización interna* de cada personaje sin ninguna alteración que no tenga que ver con el personaje de ese momento, la única alteración, y sirve para complementar el rompecabezas, es la analepsis del policía, de ahí en fuera todas las secuencias con sus escenas encajan como piezas de toda la maquinaria narrativa.



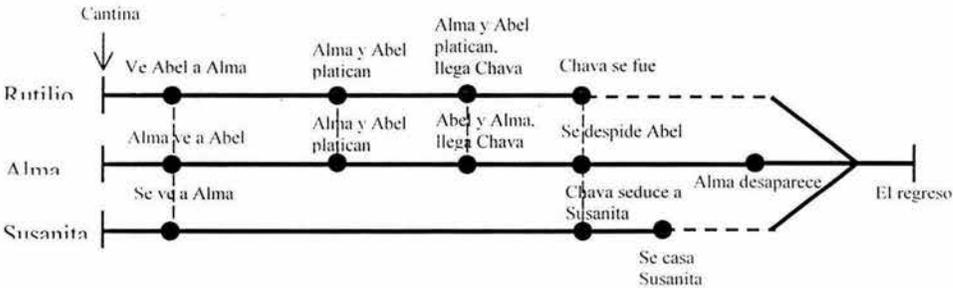
Johnny escapando del hipódromo. *The Killing* (1956).

De hecho, el narrador, totalmente *extradiegético*, nos da el aviso, además de proporcionarnos la información suficiente y pertinente sobre lo que sería la historia: "Sólo agregando los fragmentos faltantes iba a saber si el cuadro era como él se lo imaginaba (el narrador se refiere a Marvin Unger)".

Podríamos imaginar esta parte central de la película como una obra cubista, ya que tal desarrollo lo vemos desde diferentes puntos de vista, logrando no sólo que el tiempo se fragmente, se analice y coincida con los demás, sino que ese tiempo se repita por lo menos 4 veces y que, la cuesta hacia el clímax o el punto más alto del drama llegue iniciada la carrera, básicamente sería la secuencia 6, en la que Johnny reúne o convergen todos los elementos que ocurrieron en los diferentes momentos

narrativos: la muerte del caballo, la pelea, el recibe el arma, al que le abren la puerta y al que le recogen lo que él avienta, él es la síntesis de lo analizado, es como si esos minutos girasen en presencia de todos los personajes, percibiéndolo nosotros como inexplicables repeticiones, reiteraciones de los hechos: la muerte del caballo, la pelea, la salida de los caballos, su preparación y, por el sonido yuxtapuesto con lo que sucede simultáneamente con los personajes, el inicio de la séptima carrera.

Apreciando la gráfica notamos en la secuencia 3, 4, 5 y 6, casi el mismo tiempo repetido y convergente. Los cuatro, especificados por la película en su sonido o imagen en momento antes del inicio de la carrera, hacen su tarea: Randy espera el dinero, Maurice pelea, Nicky mata al caballo, mientras Johnny roba. Todos los puntos se complementan como en *El Callejón de los Milagros*, haciendo una comparación con la gráfica estilo *The Killing*:



Gráfica 6. El Callejón de los Milagros

Notamos, además de un poco de mayor simpleza de lo que aparentan las imágenes, sino que el tiempo también se repite tres veces para converger en uno más sintético. Aunque *The Killing* no tiene ocularizaciones que nos permitan ubicarnos en el espacio, tiene al narrador que cubre eficazmente esa función haciendo coincidir el tiempo natural de las horas y minutos con el narrativo.

Evidentes son las diferencias entre estas últimas dos películas y las primeras tres, tan evidentes son sus diferencias como sus características, mientras que las primeras tres muestran diferentes puntos de vista y posibilidades del hecho, estas muestran puntos de vista diferentes del hecho, pero todas coinciden en la fragmentación del tiempo narrativo.

3.5 El Cubismo en el Cine

"A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos: en algunos existe usted y no yo. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma".⁶⁵

Estructura, divergencia, simultaneidad, bifurcación, fragmentación, visión totalizadora sobre una manera particular de ver la realidad, eternamente "siempre la misma canción", etc., son muchas las características que se le pueden atribuir al cine que se ha estudiado, son muchos los modos y las maneras para definirlo, incluso como *cine cubista*, sin embargo, aunque la pretensión del término opaque nuestras conciencias; el cine explora características que comparte con el cubismo desde su nacimiento, tales vasos comunicantes no son el inicio de un concepto que lo único que lograría sería caricaturizar al séptimo arte otorgándole una categorización o una imposición de límites que alimentarían un género cinematográfico. No, lo que se buscó son precisamente esos "vasos comunicantes" que nos permitan dilucidar la verdadera naturaleza cinematográfica, y más que eso, la verdadera naturaleza perceptiva en cuanto a la fragmentación de situaciones

⁶⁵ Borges, Jorge Luis. "*Nueva Antología Personal; El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*". Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1980. Pág., 136.

narrativas, a la búsqueda de paralelismos, de influencias inmersas, de escollos narrativos que aunque se trate de pintura ahí se encuentran.

Indudablemente, el cine tiene más influencias cubistas de lo que aparenta, ya no sólo en la estética plástica de la imagen sino más allá, en su metafísica temporal. En todas las películas siempre nos enfrentamos al factor *tiempo*, tiempo fragmentario, divisible, múltiple y repetible. Tiempo que en sus múltiples dimensiones situacionales es el mismo. En *Rashomon* los narradores *intradiegéticos* son la excusa para desatar la lluvia de narraciones que se suceden conforme los personajes principales declaran ante la policía, sin embargo es, digamos, un mismo tiempo repetido, que regresa a un punto específico y clave en la situación establecida. En las siguientes dos películas, *Lola Rent* y *Smoking*, aunque la narración es enteramente en *focalización externa*, la primera es *focalización interna múltiple*, el tiempo regresa deliberadamente a un momento único y especial en la trama básica, en las tres cintas podemos apreciar un objeto, como si lo pusiéramos en una plataforma giratoria para que podamos observar y contemplar todos sus aspectos, así es el objeto-hecho analizado por las tres cintas y todas fragmentan su historia en múltiples posibilidades, exactamente como un cuadro cubista.



Uno de los muchos momentos, en *Lola Rent* (1999), en que se presentan diversos puntos de vista de manera simultánea en una toma.

En complemento, *El Callejón de los Milagros* y *The Killing* poseen un tiempo igualmente repetido, fragmentario que también regresa a un tiempo preciso en que los personaje crean el núcleo divergente que los conducirá a las situaciones una y otra vez. En *El Callejón...* los episodios se complementan, se entrelazan para reconstruir el rompecabezas narrativo, cada pieza como en *The Killing* es importante para la construcción total y única, por ello la *focalización variable* utilizada, cada punto de vista sobre el hecho de cada personaje es importante para re-construir una visión totalizadora. Aquí de igual manera un objeto, un hecho, una trama, una historia, es vista y vivida por los personajes afectados, así que todos los personajes son principales en su momento, mientras que las tres primeras sólo uno o unos son importantes he ahí la variabilidad de la narración. Aunque es importante mencionar que *Smoking/No Smoking* tiene características de *focalización externa y variable*, pues en la segunda película la narración cambia a otros personajes, al tomar sólo la primera película no se profundizó en estas particularidades. De igual manera es poner en la misma plataforma giratoria el hecho, en la primera la relación Abel-Alma y demás relaciones; en la segunda el robo, sólo que a diferencias de las anteriores, vemos los hechos desde diferentes puntos de vista con un sólo final.

Estas estructuras no deben confundirse con otras estructuras igualmente complejas. Dentro de la forma de construir, el montaje, que proviene del francés *montage* que significa composición, en ingles el equivalente *cutting*.⁶⁶ Dicha ordenación ha sido clasificada por diferentes teóricos y por lo tanto llamado de diferentes maneras. Para Pudovkin, las formas más importantes del montaje son: la antítesis, el paralelismo, la analogía, la simultaneidad (este es como el paralelismo simplemente con

⁶⁶ Balázs, Béla. *"El Film, Evolución y Esencia de un Arte Nuevo"*. Editorial Gustavo Gili. España. 1978. Pág., 1978.

mayor velocidad) y el leit motiv (reiteración del tema o motivo).⁶⁷ Otros más proponen que la estructura narrativa puede ser: lineal simple, lineal intercalada, "in media res" (inicia la narración en medio), paralela, inclusiva, de inversión temporal, de contra punto.⁶⁸ Christian Metz, famoso lingüista, propone sus ocho tipos sintagmáticos: plano autónomo, sintagma paralelo, sintagma entre paréntesis, sintagma descriptivo, sintagma alternante, la escena, secuencia episódica, secuencia ordinaria.⁶⁹ Básicamente todas estas formas comprenden una ordenación lineal, paralela, alternante o contra punto, antitética, etc. Las películas revisadas en este capítulo no podrían considerarse como alternante o paralela ya que todas las líneas temporales se mantienen sin alteración, mucho menos como lineal. Podrían ser calificadas como *montaje en fuga* ya que los diversos episodios o posibilidades se suceden uno sobre otro o uno atrás del otro, como en un principio fue considerado *Intolerancia* (1916), y a fuerza de una repetición acumulativa que en primera instancia apelaría a la discontinuidad y que en una visión global o de conjunto comprenderíamos su continuidad.

Por otro lado, los rasgos filmicos de nuestras películas se confundirían con otras debido a su naturaleza anacrónica, así existen películas como *Sliding Doors* (1998) o, como fue llamada en México, *Si yo hubiera*, comedia ligera romántica que nos presenta dos posibilidades sobre la vida del personaje principal de haber alcanzado el tren o no, el tiempo de la cinta es único e irrepetible, más bien podría considerarse como la muestra en montaje paralelo de la vida de la misma persona, en donde el factor tiempo no es una constante, en donde no existe posibilidades algunas, pues en el desenlace el autor no deja posibilidad a la multiplicidad divergente, sólo una historia es la verdadera, sólo hay un tiempo a la vez.

⁶⁷ Pio Caro. "Las Estructuras Fundamentales del Cine". Editorial Patria, México. Págs., 73-74.

⁶⁸ García Jiménez, Jesús. "Narrativa Audiovisual". Editorial Cátedra, España, 1996. Pág., 25.

⁶⁹ Stam, Robert. "Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1999. Pág., 60-61.

Podría ser lo mismo con *La Vida Doble de Verónica* (1991) en donde también se suceden paralelamente dos vidas de, aparentemente, la misma persona.

Otros más que podrían establecerse como un modelo seudo aristotélico⁷⁰ como es la forma contrapuntística o de mosaico,⁷¹ tales pueden ser *Magnolia* (1999) y *Short Cuts* (*Vidas Cruzadas*, 1993), en ambas películas están compuestas por las historias entrelazadas de varios personajes, tal enlace se da por intereses, simple destino o coincidencia, pero en tales películas, el factor tiempo también es único e irrepetible. Las situaciones se suceden de manera que cada cierto tiempo la narración sobrevuela cada situación especial en cada personaje implicado. a lo que Ayala Blanco dice de *Short Cuts*, "es una amalgama de de historias que corren brillantemente en paralelo, un alarde narrativo de magistrales entrecruzamientos entre el minimalismo escritural y el cinerrealismo crítico, una obra maestra de la alternación dramática".⁷² Uno del tipo de inversión temporal lo encontraríamos en la reciente *21 Gramos* (2003), ya que toda la narración es un continuo de aquí para allá, saltando de un lado para otro, pero que si lo ordenáramos la cinta no sería más que de una estructura lineal y sin chiste; En cambio, un prodigio de este tipo de estructura y que tal vez se escape de la torturante clasificación es *Memento* (*Amnesia*, 2000), en ésta el tiempo retrocede, avanza hasta cierto punto para volver más allá del punto que retrocedió la primera vez, así hasta llegar al meollo del asunto, de igual manera al ponerla al derecho perdería toda su atractivo y suspenso. Otra, que más que ser considerada cubista, debería ser pensada como una cinta de viejo cine negro norteamericano en su versión posmodernista como es *Pulp Fiction*

⁷⁰ Aunque a decir verdad en la narración moderna no se utiliza netamente el modelo aristotélico clásico, ya que el clímax va seguido inmediatamente del desenlace, por lo que actualmente se habla de un modelo seudo aristotélico. (N del A).

⁷¹ García Jiménez, Jesús. "*Narrativa Audiovisual*". Editorial Cátedra, España, 1996. Pág., 164.

⁷² Ayala Blanco, Jorge. "*El Cine, Juego de Estructuras*". Editorial Conaculta, México, 2002. Pág., 33.

(*Tiempos Violentos*, 1994), en ella asistimos a una rememoración de aquel cine de los treinta de la mafia, aunque no nada más en la temática sino en la estructura, ya que ésta puede ser considerada "in media res", "la relación de una historia comienza 'in media res' cuando el orden de la intriga no es el canónico o cronológico de la fábula; es decir, cuando no comienza por el primero de los hechos relatados... sino por la parte intermedia".⁷³ Así *Pulp Fiction* inicia por la parte intermedia que luego se repetirá como parte del último episodio, por lo que su ordenación afecta la ordenación cronológica una sola vez, sin contar el único *flashback* onírico de la cinta: Buch sueña con el momento en que le entregan el reloj de su padre; por otro lado son narraciones entrecruzadas en *focalización externa*. "Tiempos Violentos o el cine estructural. Maniáticos como nada, los parpadeos en negro funcionan a veces como simples pausas, en ocasiones indican transiciones... o bien indican fragmentos suprimidos que podrían dar lugar a nuevos episodios del filme (o a nuevos filmes) luego insertados, dentro de una modélica estructura entrecruzada. Estructura circular en cuatro episodios acronológicamente imbricados, estructura esquizoparanoide..."⁷⁴

Por otro lado tal estructura "in media res" fue muy utilizada, precisamente, en el cine negro norteamericano por sus cualidades para mantener y acrecentar el suspenso, así mismo, destapar la trama poco a poco mediante *flash backs* o *flash forwards* (*analepsis* o *prolepsis*) reiterativos o repetitivos. Nuestros cinco filmes descritos podrían muy fácilmente ser confundidos con los ejemplos expuestos, nuestras películas tienen características anacrónicas que no deben ser confundidas con la *analepsis* o *prolepsis*, si bien es una herramienta necesaria en *Smoking*, por ejemplo, todas las posibilidades resultantes de la bifurcación temporal tienen una función autónoma resultante del núcleo que le anteceda. Si

⁷³ Beristáin, Helena. "Diccionario de Retórica y Poética". Editorial Porrúa, México, 1997. Pág., 265.

⁷⁴ Ayala Blanco, Jorge. "El Cine, Juego de Estructuras". Editorial CONACULTA, México, 2002. Pág., 27.

bien en la anacronía es necesaria la herramienta como la prolepsis o analepsis, ya que las encontramos en todas las películas del capítulo, "estos sucesos intermedios (los saltos atrás o adelante que puedan ocurrir) deben luego ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una elipsis".⁷⁵ Evidentemente las múltiples tramas o posibilidades no son elipsis, ni siquiera son producto de elementos anacrónicos, simplemente son versiones diferentes de una misma historia. Algo interesante sucede con respecto a *El Callejón...* y *The Killing*, ya que en ambas se dan saltos atrás, en el tiempo en que ocurren los hechos mas no en los hechos mismos, son analepsis y prolepsis cuando se hace un salto cualitativo a lo relatado pero no exclusivamente al tiempo; en las películas y sus divergencias existen saltos atrás en el tiempo pero no en los hechos, pues cuando se hace el salto, los hechos o los recuerdos a los que hace referencia no son los mismos. En *The Killing* el narrador nos ubica atrás, en el tiempo complementando la historia, lo mismo sucede en *El Callejón...* a excepción de los momentos en que suceden las ocularizaciones internas. Prácticamente en todos los filmes se regresa a un punto pero los hechos que se relatan a continuación no son los mismos, lo que es lo mismo es el tiempo.

Los resultados de tal multiplicidad en las cintas está en estrecha relación causa-efecto, "si hago esto sucederá esto", "si hago lo otro sucederá aquello". Tal relación estructural es perfectamente diferenciable en las películas que tienen varios finales posibles, en dicha estructura, los personajes meramente son títeres de la historia, se juega con ellos, se permuta y combina "el hubiera" con diversos factores, logrando con esto que la historia se dispare en una infinidad de historias, tal resultado en la utilización repetida de los núcleos da una "explosión" de posibles finales.

⁷⁵ Chatman, Seymour. *"Historia y Discurso"*. Editorial Taurus, España, 1990. Pág., 67.

finales que pueden ser todos validos según la focalización utilizada. En *Rashomon* la focalización interna múltiple hace que la narración deambule de personaje en personaje por lo que sólo una historia es valida, aunque el autor confié plenamente en los espectadores a su libre albedrío: "¿Cuál de estas historias crees tú?"; mientras que la focalización externa en *Lola Rent* y en *Smoking* no especifica, no señala a una de las historias como verdadera. Si para *Rashomon* existe el término *Focalización interna primaria múltiple*, porque los personajes cuentan lo que saben o vieron de un asesinato, por qué no existe el término *Focalización externa múltiple* para cintas como *Lola Rent* y *Smoking*, en las que los personajes no cuentan, no narran nada, pero son partícipes de los hechos una y otra vez. Ahora, un concepto como *Punto de Vista Estructural Externo* acuñado, necesariamente, para evitar confusiones en cuanto al concepto de punto de vista con focalización y ocularización, ya que el *Punto de Vista Estructural* se refiere a los diversos puntos de vista mostrados en estas tres películas, puntos de vista referentes en cuanto a la resolución múltiple de una historia, argumento o premisa. Dicho concepto albergaría los dos más: *Focalización* y *Ocularización*. Sería en esta ocasión *externo* por que es visto de manera objetiva, determinada por un "alguien implícito", y sería igualmente atribuible a *Rashomon* por esa objetividad que se le brinda al final, además de seguir una misma composición de las siguientes dos.

En cuanto a *El Callejón de los Milagros* y *The Killing* nos encontramos ante una misma historia, unos mismos hechos, hechos que son vividos de diferente forma, en un mismo tiempo y en una misma delimitación espacial. En su ordenamiento, para poder ofrecer una *Focalización interna variable*, ya que la narración se va dando del personaje, acumulando su narración a un todo *diegético*; el tiempo, aunque es el mismo, siempre regresa a una determinada altura de la historia. En *El Callejón...* se regresa a una noche en una cantina, en *The Killing* se regresa a un momento, a

una hora específica en que el personaje en turno deba iniciar su parte en el plan criminal. Dichas narraciones no explotan, se fragmentan en su seno, se disuelve en si mismas. Las películas no ofrecen finales múltiples, pues sus historias intrínsecas se unen, se sintetizan en una sola, el epílogo de *El Callejón...* podría considerarse de montaje alternado; lo que ofrecen son diversos puntos de vista de una misma historia acompañada de su resolución. Mientras que las películas anteriores son externas porque "explotan", las otras dos (*El Callejón* y *The Killing*) serían *internas* porque "implotan", porque se despliega en varias *focalizaciones externas, internas* y demás *ocularizaciones*, por lo que este tipo de *Punto de Vista Estructural Interno* también alberga la focalización y la ocularización, de una manera hasta cierto punto subjetiva, como herramientas esenciales para una mejor comprensión de la narración en su totalidad. Así el *Punto de Vista Estructural* contendría a la *Focalización* en una relación de saber, este a su vez contendría a la *Ocularización* en una relación de ver.



Dicha estructura temporal nos dice mucho más del tiempo que simples repeticiones aparentemente sin sentido. El tiempo es producto de la discontinuidad, de la continuidad fragmentada. "Un 'tiempo', aunque sea una fracción de segundo, sucede a otro tiempo... el tiempo nos es

dado en la continuidad aparente de su evolución. La continuidad de la duración no es más que una reconstrucción mental que agrupa... sus encadenamientos sucesivos, organizando conjuntos más o menos significativos..."⁷⁶ más adelante Mitry prosigue con algo más específico. "Lo que se toma por contrarios o por oposiciones –objeto y sujeto, continuo, discontinuo- no son otra cosa que aspectos a la vez diferentes y complementarios de una misma realidad, de un mismo fenómeno. Y sólo es nuestro espíritu quien los divide y quien los opone al distinguirlos, no pudiendo nunca captarlos más que por separado, según el punto de vista o la posición que ocupa en un momento dado."⁷⁷ A decir verdad, estos tipos de composición fílmica hace más aparente, más a la vista y va más allá en la elaboración de historias rompiendo con una dimensión, una que es totalizadora, integradora de lo que el hombre en estas situaciones busca: la aprehensión total de la realidad. En estas películas es posible lo que en la realidad misma es imposible: "El tiempo, por tanto, es necesariamente irreversible. Todo retorno atrás resulta imposible... Si podemos desplazarnos en el espacio es porque el espacio tiene varias dimensiones (o direcciones) y por que estamos situados en una de ellas por referencia a otras dos... De esto, algunos filósofos presurosos han deducido que presente, pasado y futuro estaban igualmente presentes en el universo y que el hecho de ser presente, pasado y futuro, dependía únicamente del lugar de observación en relación con la cosa observada".⁷⁸ Entonces ya no simplemente estamos ante el intento de aprehender la realidad en sus múltiples facetas sino en una representación de un tiempo único en donde el presente, pasado y futuro convergen en un punto, nosotros, como espectadores podemos apreciarlo con una cara discontinua y fragmentaria, pero en sí, lo que vemos es un mismo tiempo analizado. En

⁷⁶ Mitry, Jean. *"Estética y Psicología del Cine, Tomo II"*. Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 334.

⁷⁷ Ibid. Pág., 335.

⁷⁸ Ibid Págs., 318-319.



En el cine moderno industrial, los detalles en primerísimo plano son muy importantes. *The Fast and the Furious*.

cuanto el cine, tal tiempo se encuentra analizado en la narración clásica norteamericana, como ya hemos visto en cuanto al plano como transgresión a la perspectiva, mientras que respecto a la narración con el campo-contracampo. El cubismo tiene, también, ese vaso comunicante con el cine respecto al plano como una ruptura con la imagen, la escala, en sí con el tiempo continuo, ha sido tal

la utilización *intensificada* del primer plano y la narración elíptica clásica, que en nuestro días se juega aún más con el tiempo narrativo, este se alarga, se acorta, se acelera, se alenta haciéndose todavía más elíptico. Las cintas de hoy, a diferencia de las de la época clásica, realizan la mayoría de los diálogos en campo-contracampo, es muy raro una toma *two shot*; así mismo, en acciones extremadamente rápidas se privilegia el primer plano respecto a todos los elementos que existen en el espacio de la toma. Actualmente los realizadores piensan más analíticamente que sintéticamente (el segundo proceso del primero) ya que tienden a la necesidad de mostrar y cortar el objeto en una relación de planos, aunque claro, con encuadres diferentes por ejemplo, algunas de las escenas de películas comerciales como *The Fast and The Furious* (2001) se muestran muchas partes de coches en primer plano mientras se efectúa una

carrera; incluso en escenas de batallas quién más se mueve es la cámara que los personajes, por ejemplo, quién no recuerda la secuencia memorable de Kubrick en su *Pats of Glory* (1958), en el que un *travelling* en plano general muestra, con profundidad de campo, la avanzada del ejercito aliado en contra del enemigo. Actualmente más que mostrar al espectador una serie de acontecimientos ordenados, lo que se pretende es inmiscuirnos en la acción con tomas prácticamente subjetivas, recordemos escenas de *Gladiator* (2000) o *The Lord of the Rings* (2001-03), que hacen casi o muy incomprensibles las acciones y que en dado caso sólo muestran, según convenga, un solo hecho en primer plano.

Es la *profundidad de campo* una herramienta sintética que ha caído en desuso. En películas de Wilder o Welles la profundidad de campo resultaba en un recurso bastante económico del espacio-tiempo en el cine, y por tanto en el número de tomas. Con la utilización de este tipo de tomas, el espectador debería o podría dirigir su mirada a donde más le convenga, así mismo el autor sintetiza los hechos en una sola imagen mostrando varios hechos simultáneos sin necesidad de cortar, ni mostrarlos por separado en un montaje alternado. Por ejemplo en *Citizen Kane* (1941), Orson Welles presenta en profundidad de campo en el interior de una casa a los padres del futuro magnate haciendo trato con quien sería su protector, a la izquierda podemos observar al niño Kane en *fuera de campo* jugando con una pelota, lo único que percibimos es la pelota rebotando. La profundidad de campo es la contraparte de lo vemos ahora en la pantalla: "La profundidad de campo es en cierto modo el corolario de la toma de vistas móvil. En vez de ser la cámara la que se desplaza en relación a los actores se desplazan en relación a la cámara en el interior de un campo captado en plano fijo".⁷⁹ El cubismo de alguna manera también rompió con la *profundidad de campo*, para mostrarnos

⁷⁹ Mitry, Jean. "*Estética y Psicología del Cine, Tomo II*". Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 42.

una serie de objetos lisos en primer plano, siendo ahora esa intensificación visual y estructural que podemos apreciar, principalmente, en el cine de los noventa en adelante, en el que se abusa de tomas rápidas e irreales como el plano holandés, de la velocidad en la edición, del campo-contracampo, del primer plano, de tomas subjetivas (En *Ojos de Serpiente* 1998 por ejemplo), la repetición de tomas en películas de acción como lo que sucede en películas de artes marciales en las que se yuxtaponen repitiéndose la misma patada, por ejemplo, varias veces creando una gran dinamicidad bastante espectacular, de una narración muy elíptica mostrando sólo lo esencial y hasta sugerir cierta confianza del director/autor hacia el espectador, pues espera que éste reconstruya, llene e infiera las *indeterminaciones* los hechos dados elípticamente, agregando a esta lista lo descentrado de las tomas que viene dado por la no utilización de soporte para la cámara: "Casi podría decirse que, más que una teoría del centrado, desarrolla, a propósito de las imágenes, una verdadera estética del descentrado permanente: la imagen sólo es interesante, sólo funciona bien, si algo, en ella, está descentrado".⁸⁰ La conjunción de todos estos elementos le da al cine comercial de ahora un gran éxito por su velocidad, su emoción, su violencia paroxista, posmodernidad dada, principalmente por las teorías cinematográficas establecidas a principios del siglo XX, que en sí no es más una intensificación de todos esos elementos.

De hecho todos esos elementos, ahora intensificados, otorgan un ritmo continuo dado primeramente por la discontinuidad. "Efectivamente, no hay ritmo sino en y por la discontinuidad, aunque el sentimiento experimentado sea el de un desarrollo continuo, al igual que en cine, donde la continuidad del movimiento está constituido por una serie de discontinua de imágenes inmóviles. Cicerón decía, hace dos mil años: 'En

⁸⁰ Aumont, Jacques. "*La Imagen*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1992. Pág., 157.

las gotas de agua que caen podemos observar un ritmo porque hay intervalos entre ellas; y no lo observamos en el río que corre. No hay ritmo en lo que es continuo".⁸¹ En los cuadros cubistas la fragmentación es impuesta por intervalos en toda la figura, tal es compuesta por pequeñas figuras geométricas regulares e irregulares estáticas que en su conjunto otorgan aparente movimiento a la imagen, a la vez que podemos apreciar a la imagen cubista desde diferentes puntos de vista simultáneamente. En cine el ritmo es otorgado por las elipsis que significan una separación o intervalo entre momento y momento, además de que también podemos ver una escena, diálogo o acción desde diferentes puntos de vista, esto último en el cine analítico en general. En cuanto a las cinco películas estudiadas asistimos a esas mismas características que nos ofrece una pintura cubista.

"Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era muy penosa: tuve que repetir la pregunta. *Muy poco, dios. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.*"⁸²

⁸¹ Mitry, Jean. "Estética y Psicología del Cine, Tomo I". Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 412.

⁸² Borges, Jorge Luis. "Nueva Antología Personal; El Inmortal". Editorial Brujuna, Barcelona, España, 1980. Pág., 155-156.

Conclusiones o el Final del Inicio

Evidentemente el tiempo se encuentra presente en todas las formas cubistas que hemos visto. En la pintura el tiempo es estático, dilatado y, aunque permanece estático, con elementos dinámicos que expresan movimiento, como si el movimiento aparente que ejecutan las imágenes fuera perenne; en la poesía ese mismo tiempo se presenta, además de lo estático, fragmentado, tratando de abarcar en un tiempo la totalidad del objeto, con Gertrude Stein el tiempo se presenta en eterno regreso al punto de origen, en Gironde en una repetición simultánea, con Huidobro el tiempo es fragmentado elípticamente, simplemente echando un vistazo a cualquier obra de las aquí descritas, podemos darnos cuenta que su poesía está construida por frases elípticas que describen imágenes, que junto a otras y en totalidad nos da una idea en concreto. Con Sinán las mismas características descritas las encontramos en su cuento *La Boina Roja* sólo que en un contexto diegético: es un tiempo repetido, alargado, estático pero con movimiento.

En el cine, en todo el cine con influencia norteamericana con su montaje analítico, por lo que prácticamente todo el cine mundial; encontramos las mismas características que en todas las manifestaciones artísticas que se mencionaron. Es decir, indudablemente, el cine posee influencias cubistas, y este cubismo a su vez, posee influencias de una gran cantidad de manifestaciones artísticas en la historia de la humanidad. En especial, las películas delimitadas para su estudio tienen, en su estructura narrativa, las mismas características mencionadas, mientras que en el demás cine, en el comercial y hasta en el independiente y en el de arte, poseen esas mismas características en su estética y en su forma de contar

la historia, más no en su estructura, existe en esta división una línea muy delgada muy fácil de romper.

Por ello, no es gratuito que relacionemos pintura, literatura y cine, todas estas manifestaciones contienen esas características con las que hemos insistido a lo largo del texto. Una de esas características, además de la fragmentación o el abarcamiento total de la realidad, podemos encontrar la repetición como una tendencia estética en todos los estilos de cubismo y, actualmente, en cualquier tipo de expresión cultural, artística o comercial. En el capítulo II, dentro del tema acerca de Stein y Gironde, la repetición es más que evidente en sus textos, ahí encontramos conceptos como la *insistencia*, el *redoble* y la *epimone*.

Establecida la *insistencia* como el "alargar las palabras mediante la agregación repetitiva de una sus letras."⁸³ Esta figura además de encontrarla en la obra de Gironde, también es perceptible en la pintura cubista analítica, no hay más que echar un vistazo cercano a su estructura, en ella veremos que la imagen es conformada por la insistente repetición de pequeñas figurillas geométricas, veamos *La Mujer con Manolina* de Braque (lámina 6) y notaremos una gran cantidad de figuras en toda la imagen, lo mismo sucede en las demás obras analíticas, así mismo el *redoble*, que es muy parecido a la *insistencia*, solo que ésta se refiere a la repetición de las sílabas⁸⁴. Esta repetición en el cine es visible en la constante repetición de ciertas imágenes, de pequeños cuadros que los directores utilizan para darle dinamicidad y espectacularidad a, principalmente, las escenas de acción. Por ejemplo, en filmes de artemarcialistas como Jean-Claude Vandamme, siempre repiten imágenes de patadas voladoras y, aunque, el actor sólo da una patada

⁸³ Op. Cit. Pág., 100.

⁸⁴ Ver. Pág., 101.

(lo anterior también es muy común en los videoclips), con la *insistencia* parece que increíblemente da tres o cinco patadas.

Otra figura de repetición es el epimone, que en esencia se refiere a la "repetición múltiple y versátil de pensamientos a los largo de una serie de versos... acumulando contenidos, acumulación de oraciones".⁸⁵ Tal figura se encuentra de una manera muy especificada en la obra de Stein, ya que se repite, además de la idea, las oraciones. En la pintura la figura es comparable con el cubismo sintético y analítico; dentro del sintético, concretamente en *El Hombre en el Café de Gris* (lámina 10) podemos notar que se repite varias "trozos" más grandes que en los anteriores ejemplos, podemos ver la repetición del brazo, los mismo los vemos las pinturas *Retrato de D.H. Kahnweiler* (lámina 7) y *Retrato de un Pintor* (Zinoviev), ya que hay epímones de la cara, otorgándole a la imagen cierta forma de "movimiento". Entonces, la repetición la encontramos en una relación de cantidad o tamaño, así en *La Boina Roja* hay una repetición del tiempo, del mismo hecho, claro, visto por diferentes personajes de diferente manera. En el cine, además de ser visible en las cinco películas aquí analizadas, también se encuentra en diferente duración como en la película de Resnais llamada *El Año Pasado en Marienbad*, 1960; en la que muchas de las secuencias son repetidas, como es el caso del momento en que una mujer se recuesta en la cama. Esta es una escena extraña en la que la protagonista en aparente falso *raccord*, voltea hacia un lado, luego al otro como si se rompiera la ley de eje haciéndonos creer que son dos personas al mismo tiempo. Posteriormente, al caminar la mujer se le ve, en un montaje alternado, ir a una cama por el lado izquierdo y derecho, para luego acostarse, de igual manera, por un lado y por el otro, la acción se repite en un total de cuatro veces, dos de cada lado alternativamente. Este es un ejemplo de los muchos que posee

⁸⁵ Op. Cit. Pág., 99.

la película, que el mismo Bordwell, en su libro *La Narración de Ficción*, la considera como *narración paramétrica*, este concepto se refiere a las escenas que son muy parecidas entre sí o que también se repiten, algunas películas como estas serían *Pickpocket* (1959) o *El Ángel Exterminador* (1962). La narración paramétrica podría considerarse como una forma de cubismo en el cine.

Esto nos deja varias vertientes que seguir. Por un lado nos encontramos ante el *eterno retorno* que implica un siempre y eterno volver a empezar, un círculo infinito, en el que en el mismo tiempo se confunde el presente, el pasado y el futuro: "Todo se va y todo vuelve. La rueda de la existencia gira eternamente. Todo se rompe y todo se recompone. Incluso la morada del ser se edifica a sí misma eternamente. Todo se despide y todo vuelve a saludarse; el anillo del ser permanece eternamente fiel a sí mismo. A cada instante comienza el ser. La esfera de un allá gira en torno a todo 'aquí'. En todas partes se encuentra el centro; curvo es el sendero de la eternidad".⁸⁶

Ahí está el tiempo en un eterno estar haciéndose, en continuo devenir para regresar al punto en que empezó. Stein en la segunda de sus "reglas de composición" pretende mantener siempre un presente continuo, esto es, un "empezar una y otra vez": "La repetición es un recurso esencial que garantiza la similitud, impide que la conciencia desvíe su atención de la naturaleza de la cosa vista y al mismo tiempo ofrece un camino a lo largo del cual puede producirse el movimiento."⁸⁷

El tiempo es siempre el mismo en las cintas estudiadas, el tiempo es el factor más importante en su estructura: siempre es el mismo tiempo, como siempre es el mismo tiempo eterno en la pintura cubista. De hecho, Stein consideraba y comparaba su modo de crear con el cine, ya que le

⁸⁶ Nietzsche, Friedrich. "*Obras Completas; Así Habló Zaratustra*". Editorial Edimat. España. Pág., 174.

⁸⁷ Op Cit. Pág 98.

interesaba esa forma repetitiva, pero con alteraciones cualitativas: "...era una película hecha de secuencias cada momento con valor propio que consiste en su particular variante y de ese modo estaba allí el movimiento y la existencia de cada momento como lo estaba en mí".⁸⁸

Jean Mitry no se encuentra muy lejos de concebir el cine en ese presente perpetuo: "...la finalidad del film es ser un perpetuo 'devenir': un presente haciéndose. No se trata, pues, de captar el objeto bajo un aspecto tal que pueda alcanzar el máximo de significación para él, sino de comprometerlo en una realidad de acontecimientos a través de la cual adquiere, en virtud de las relaciones, un sentido particular que es su verdad *momentánea*".⁸⁹ Entonces, ¿cuál será la finalidad verdadera del cine? ¿Captar la realidad tal y como es en una multiplicidad de puntos de vista? Puntos de vista al que se le puede atribuir diversos atributos aunque sea del mismo objeto, puntos de vista que nos informa más del objeto, puntos de vista que conforme suceden discontinuamente se acumulan en un solo y único acontecimiento continuo. Paul Ricoeur subraya sobre el punto de vista, el cual "se presta a una tipología en la medida en que... la obra de arte puede y debe leerse en varios planos. En eso consiste la plurivocidad esencial de la obra de arte. Y cada uno de estos constituye también un posible lugar de manifestación del punto de vista, un espacio para las posibilidades de composición entre diversos puntos de vista".⁹⁰ Lo que nos dice Ricoeur es que la obra de arte, el cubismo, la poesía, el cine, manejen diversos planos de significación y por lo tanto diversas interpretaciones, como dice, que la obra de arte sea un espacio para la posible composición de múltiples posibilidades. Lo que se pide es que el arte funcione como papel en blanco para que el hombre se convierta en

⁸⁸ Op. Cit. Pág., 109.

⁸⁹ Mitry, Jean. *"Estética y Psicología del Cine, Tomo I"*. Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 417.

⁹⁰ Ricoeur, Paul. *"Tiempo y Narración"*. Editorial Siglo XXI, España. Pág., 523.

verdadero creador y que la obra de arte abarque ya no sólo la realidad aparente sino la que esta más allá en los subterfugios.



Algunos de los momentos en que la simultaneidad se hace presente en *Requiem for a Dream* (2000), que a través de la pantalla dividida presenta situaciones que suceden en el mismo tiempo-espacio. Además, explota la función estética de este recurso, por lo que evita el montaje clásico analítico, tomas *médium* y *full shot*, así como la profundidad de campo.

En el cubismo estamos ante esa realidad que no es la sensible sino la otra, la que puede crear la obra de arte, como el cine y el cubismo: "Un observador situado en una cuarta dimensión varía los cuerpos sólidos según todos los puntos de vista, simultáneamente. Vería todas las imágenes devueltas por el espejo, todos los aspectos de la silla. Esto lleva a afirmar que los cuerpos sólidos están 'abiertos' en esta supuesta cuarta dimensión, así como el círculo está abierto en la tercera".⁹¹

¿Ante qué estamos?, ante la necesidad de aprehender una realidad que no podemos aprehender, de poder saltar de un lugar a otro, de poder volver a empezar una y otra vez, de estar en un presente eterno y en continuo movimiento y un constante ser y no ser.⁹² Específicamente estamos ante una *summae*.

⁹¹ Mitry, Jean. "Estética y Psicología del Cine, Tomo I". Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág. 197.

⁹² Dentro de la filosofía de San Agustín considera que se podía descomponer el tiempo en pasado, presente y futuro. Pero el ser del pasado ya había de dejado de ser, igualmente contradictorio sería el ser del futuro.

Santo Tomas de Aquino consideraba que existía una fuente o causa de movimiento para todas las cosas, entonces, cuáles son las causas, de dónde surgió lo que causó el cubismo. Como hemos visto, el cubismo surgió de la asimilación de las artes, de la confluencia de Cézanne, del arte africano, de los estudios de otros artistas como Giotto (del cual Eisenstein consideraba era un antecedente del montaje), del estudio de la perspectiva, del impresionismo, en los caligramas japoneses, en la poesía, en la literatura, etc. Eisenstein consideraba que el montaje es un fenómeno omnipresente, en la mayoría de las artes, además de formar parte del funcionamiento del espíritu humano por análisis y síntesis. Entonces el cubismo, como se escribió en alguna parte de este texto, es parte del pasado del presente y del futuro, es la *summae* del tiempo y la preocupación artística, *summae* no es más que "la síntesis y suma de todo pensamiento anterior".⁹³ Entonces el cine es una *summae* en su conjunto, en su metafísica, es la condensación de todas las artes, de sus preocupaciones y prácticamente en albergar toda una identidad cubista, tanto en ciertas estructuras como en una imagen heredada.

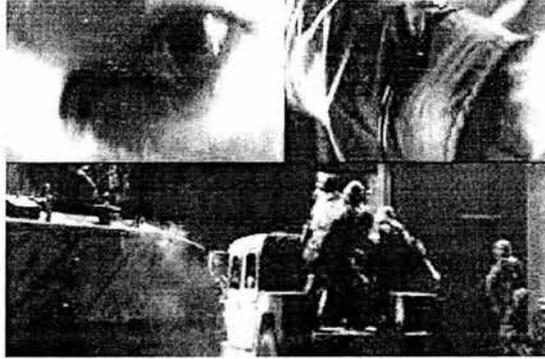
Hemos llegado más allá del cine cubista o del cubismo en el cine o del cubismo y el cine, hemos llegado a una suerte de estética de la simultaneidad hiperfragmentada. Lo que se dicen los teóricos al enfrentarse a una obra cubista es reconstruir en la mente la figura que se representa, algo muy parecido que dice Aumont respecto al cine: "Todo montaje clásico, resultante de lo que se llama a veces la estética de la transparencia, supone que el espectador es capaz de 'reorganizar los trozos' de la película, es decir, de restablecer las relaciones diegéticas... todo el mundo posee hoy este saber que puede parecer muy trivial, pero

porque todavía no es. El único que queda es el presente, pero éste es un constante dejar de ser y todavía no ser. Por lo que el instante del presente se rompe en fragmentos de instante y cada fragmento deja de ser.

Xiaru, Ramón. "Introducción a la Historia de la Filosofía". Editorial UNAM, México, 2002. Pág.. 133.

⁹³ Ibid Pág.. 52

no siempre fue así y los espectadores de las primeras películas con punto de vista variable, protestaron con frecuencia contra la violencia, visual e intelectual, que representaba esta variabilidad."⁹⁴ Y sí, los antiguos espectadores muchas veces no comprendían el lenguaje icónico de los filmes, otros ponían el grito en el cielo por "mutilar" a las personas al no presentarlas completas



La simultaneidad en viñetas como un espectáculo fragmentario. *Hulk*

sino en partes. Paradójicamente actualmente tanto el público como los cineastas buscan y persiguen la hiperfragmentación elíptica, la *intensificación*, la presentación de los hechos por diversos puntos de vista. Como en las series de películas de *Alien* (1979), por ejemplo, en las que se muestran, antes de presentar en su totalidad al monstruo, una serie de imágenes abstractas en primer plano de diversos aspectos del monstruo, o más recientemente en *Hulk* (2003) que se presenta la cara del monstruo en primer plano fragmentada, podemos ver sus ojos de frente mientras miramos lo que el ve, tales imágenes se muestran con la pantalla dividida como en viñetas de cómic, calificativo que muchos críticos usaron para dar una explicación fácil a esa fragmentación: la influencia del cómic. Sin embargo, Eco demostró en *Apocalípticos e Integrados* la influencia determinante en ese aspecto que el cine ejerció sobre el cómic y por tanto en la televisión, de hecho en este medio se ha puesto de moda; hay ejemplos evidentes en programas como telenovelas, reality shows,

⁹⁴ Aumont, Jacques. *"La Imagen"*. Editorial Paidós. Barcelona, España, 1992. Pág., 178.

caricaturas y en otras muy diversas películas en los que presentan simultáneamente diversos acontecimientos. Como dijo Mitry: "la experiencia del espacio no es innata sino adquirida".⁹⁵ Por lo que no queda más que dejar la puerta abierta a interrogantes sobre la obtención de la experiencia en el espacio fílmico; el proceso en la comprensión de códigos narrativos en el avance de la fragmentación elíptica, ayudada claro por la intensificación y la velocidad en la edición; la hiperfragmentación en el cine y los medios audiovisuales, además de estudiar y profundizar más sobre el primer plano en el cine moderno, además de no quitar el dedo del renglón en cuanto ¿hacia dónde va la percepción y apreciación estética en los productos mediáticos en una sociedad moderna?

⁹⁵ Mitry, Jean. *Estética y Psicología del Cine, Tomo II*. Editorial Siglo XXI, España, 1978. Pág., 310.

Bibliografía

- AAVV. "*Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*". Editorial Paidós, España, 1998.
- AAVV. "*Diccionario Ilustrado de Cultura Esencial*". Editorial Reader's Digest, España, 1999.
- Apollinare, **Guillaume**. "*Caligramas*". Edición y prólogo de Ignacio Velásquez, editorial Cátedra, Madrid, España, 1987.
- Aumont, **Jacques**. "*El Ojo Interminable*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1997.
- Aumont, **Jacques**. "*La Imagen*". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1992.
- AAVV. "*Los Grandes Pintores y sus Obras Maestras*". Editorial Reader's Digest, México, 1966.
- Ayala Blanco, **Jorge**. "*El Cine, Juego de Estructuras*". Editorial CONACULTA, México, 2002.
- AAVV. "*Vicente Huidobro y el Creacionismo*". Edición de René de Costa, editorial Taurus, Salamanca, España, 1980.
- Balász, **Béla**. "*El Film, Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*". Editorial Gustavo Gili, España 1978.
- Benko, **Susana**. "*Huidobro y el Cubismo*". Editorial FCE, Venezuela, 1994.
- Beristáin, **Helena**. "*Diccionario de Retórica y Poética*". Editorial Porrúa, México, 1997.
- Borges, **Jorge Luis**. "*El Aleph*". Editorial El Mundo, Madrid, España, 1999.
- Borges, **Jorge Luis**. "*Nueva Antología Personal*". Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1980.
- Canaday, **John**. "*Apreciación Estética de la Pintura*". Editorial SEP, México, 1958.

- Cardoza y Aragón, Luis.** "Antología". Editorial FCE, México, 1977.
- Chatman, Seymour.** "Historia y Discurso". Editorial Taurus, España, 1990.
- Chamelau, Jean-Luc.** "Cubismo". Ediciones Polígrafa, Barcelona, España, 1996.
- Debroise, Olivier.** "Diego de Montparnasse". Editorial FCE, México, 1985.
- Eisenstein, Sergei.** "La Forma del Cine". Editorial Siglo XXI, México, 1999.
- García Jiménez, Jesús.** "Narrativa Audiovisual". Editorial Cátedra, España, 1996.
- Gaudrault, André y Jost, François.** "El Relato Cinematográfico". Editorial Paidós, Barcelona, España, 1990.
- Gelizes, A.- Mentzinger, J.** "Sobre el Cubismo". Ediciones Gráficas Soler, Valencia, España.
- Girondo, Oliverio.** "Obra". Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1996.
- Girondo, Oliverio.** "Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía y otros Poemas". Editorial Visor Libros, Madrid, España, 2001.
- Golding, John.** "El Cubismo: una historia y un análisis". Editorial Alianza Forma, Madrid, España, 1993.
- Gómez de la Serna, Ramón.** "Ismos". Editorial Punto Omega, Madrid, España, 1975.
- Gubert, Román.** "Historia del Cine". Editorial Danae, España, 1973.
- Hoffman, J. Frederick.** "Tres Escritores Norteamericanos". Editorial Gredos, Madrid, España, 1962.
- Inmaculada, Julián.** "Historia Universal del Arte, Arte del Siglo XX", tomo 10. Editorial Espasa-Calpe, España, 1996.
- Janson, H.W.** "Historia General del Arte, El Mundo Moderno", Tomo 4. Alianza Editorial, Madrid, España, 1991.

- Kamenzain, Tamara.** *"El Texto Silencioso. Tradición y Vanguardia en la Poesía.Sudamericana"*. Editorial UNAM, México, 1983.
- Lambert, Rosemary.** *"Introducción a la Historia del Arte"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1994.
- Malevick, Kasimir.** *"Nuevo Realismo Plástico"*. Editorial Alberto Corazón, Madrid, España, 1975.
- Menton, Seymour.** *"El Cuento Hispanoamericano"*. Editorial FCE, México, 1986.
- Mitre, Eduardo.** *"Huidobro, Hambre de Espacio, Sed de Cielo"*. Monte Áviles Editores, Caracas, Venezuela, 1980.
- Mitry, Jean.** *"Estética y Psicología del Cine"*. Editorial Siglo XXI, España, 1978.
- Nietzsche, Friederich.** *"Obras Completas"*. Editorial Edimat, España.
- Ortiz, Aurea y Piqueras, María de Jesús.** *"La Pintura en El Cine"*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1993.
- Piocaro.** *"Las Estructuras Fundamentales del Cine"*. Editorial Patria, México.
- Ricoeur, Paul.** *"Tiempo y Narración"*. Editorial Siglo XXI, España.
- Sánchez-Biosca, Vicente.** *"El Montaje Cinematográfico"*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1996.
- Sánchez Noriega, José Luis.** *"De la Literatura al Cine"*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 2000.
- Sánchez Vázquez, Adolfo.** *"Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte"*. Editorial UNAM, México, 1978.
- Segre, Cesare.** *"Principios del Análisis del Texto Literario"*. Editorial Crítica-Grijalvo, Barcelona, España.
- Stam, Robert.** *"Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine"*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 1999.
- Stein, Gertrude.** *"Melanctha"*. Monte Áviles Editores, Venezuela, 1976.

- Stein, Gertrude.** "Retratos". Editorial Tusquets, Barcelona, España, 1974.
- Stein, Gertrude.** "Tres Vidas". Editorial Troquel, Argentina, 1996.
- Telteiboim, Volodia.** "Huidobro, La Marcha Infinita". Editorial Hermes, México, 1993.
- Yurkievick, Saúl.** "La Movediza Modernidad". Editorial Taurus, España, 1996.
- Yurkievick, Saúl.** "Suma Crítica". Editorial FCE, México, 1997.
- Xirau, Ramón.** "Introducción a la Historia de la Filosofía". Editorial UNAM, México, 2002.

Otras Fuentes

- Apollinare, Guillaume.** Artículo "Pintores Cubistas Meditaciones Estéticas" Revista Saber Ver. Editorial Grupo Televisa, México, Noviembre-diciembre 1992.
- Bordwell, David.** Artículo "Una Mirada Veloz". Revista Letras Libres, editorial Vuelta, México, enero de 2004, año VI, número 61.