

tierra madre", donde todo parece resonar todavía con el eco de su voz, sabemos que hombre con tan porfiada sed de inmortalidad, debió recibir su anhelo de una fuente inagotable. Y allá, desde lo alto de una callejuela que se abre en cualquier plaza, con la perspectiva de las torres que tienen nombres, bajo el sol que tiñe de ocre las piedras y las fachadas, antes del verde de los campos, comprendimos su afán de peregrino que no rehuye el desierto, porque ve la meta a la que sin embargo no puede llegar. Y hermanados con él, que por nosotros veló, sentimos que no debía caer en el vacío su voto:

*"Y cuando el sol al acostarse encienda  
el oro secular que te recama,  
con tu lenguaje, de lo eterno heraldo,  
di tú que he sido"* (45).

Muy pocos días antes de morir, escribió:

*"Morir soñando, sí, mas si se sueña  
morir, la muerte es sueño; una ventana  
hacia el vacío; no soñar; nirvana;  
del tiempo al fin la eternidad se adueña.  
Vivir el día de hoy bajo la enseña  
del ayer deshaciéndose en mañana;*

[45] "Antología poética": "Salamanca", Bs. As., 1946, Austral, pág. 27.

*vivir encadenado a la desgana  
¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?  
¿Soñar la muerte no es matar al sueño?  
¿Vivir el sueño no es matar la vida?  
¿A qué poner en ello tanto empeño,  
aprender lo que al punto al fin se olvida,  
escudriñando el implacable ceño  
—cielo desierto— del eterno dueño?"* (46)

Hombre de tantos nombres en vida tan única, merece no sobrevivir, vivir; no ser dos rutas separadas por el abismo de la muerte, sino una llama iluminada ante el rostro de Dios. Quienes amamos su verbo, pero más su agonía, que es la nuestra (ésta que asumió como una cruz cuyo peso a todos nos fatiga), podemos y debemos cobrar aliento de su fuerza. Aunque se sintió solo, quizá no lo estuvo nunca, porque supo ser hermano. Otro le prestó, a destellos, infinita compañía. Al fin y al cabo, fue también don Miguel de Unamuno, campeador agónico, quien escribió:

*"El recuerdo y la esperanza,  
Dios conmigo y yo con Dios;  
es la invencible alianza;  
¿quién podrá contra los dos?"* (47) ◆

[46] "Cancionero: diario poético". Bs. As., 1953, Losada, págs. 485-486.

[47] Idem, pág. 281.

## cine

# jerarquía artística en el festival de córdoba: norman mc laren

• ELSA RISSO

EL Festival de Cine Experimental y Documental, realizado en Córdoba, del 13 al 17 de agosto, se caracterizó, frente a las muestras similares que se realizan en nuestro país, generalmente atiborradas de estrellas de segunda o tercera magnitud, por concentrar la atención en una única figura de auténtica

relevancia en el campo de la creación artística: el realizador Norman McLaren.

A pesar de sus 50 años, McLaren conserva un aire de tímido adolescente que rehuye cuanto le es posible el trato con la gente. En este retraimiento e introversión, que son las características evidentes de su temperamento, se encuen-

tra probablemente la clave de su estética: "He tratado de preservar en mi relación con el film, la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso, sólo una varilla de madera con un penacho de pelo de camello interviene entre el artífice y el resultado final; en el otro una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos actúan. Lo cual se convierte en un perfecto terreno de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y la obra terminada. Por lo tanto mi filosofía militante es ésta: trabajar con un pincel en una tela es un simple y directo placer. Trabajar en una película debe ser igual".

Estos principios básicos de su estética han conducido a McLaren, especialmente en la técnica del dibujo directo sobre película, a la libertad absoluta como creador, a la intimidad amorosa entre el artista y su obra, tal vez una suerte de sucedáneo de las relaciones humanas y, a la vez, la única forma de comunicación que le es posible.

McLaren se defiende de los panegíricos que generosamente se suelen tributar a su obra, considerada revolucionaria e innovadora, oponiendo a ellos una excesiva modestia: "Ubicadme mejor en la retaguardia, junto a Cohl, Fishinger y Len Lye". De hecho, fue, viendo a los 19 años, en un cine-club la "Rapsodie N° 5" de Oscar Fishinger, luego a los 21 el film "Color Box" de Len Lye, y, finalmente, a los 23 el "Drama entre los fantoches", de Emile Cohl, que McLaren se encontró en presencia de las tres claves de su obra: en el maestro alemán descubrió las posibilidades de una plástica musical, en el escocés halló la confirmación de sus fascinantes ideas sobre el film sin cámara, y en su contacto con el francés experimentó la irresistible tentación de realizar por sí mismo una experiencia análoga. Es así como McLaren, originariamente estudiante de arte, se incorporó al mundo del cine, cautivado por las posibilidades expresivas que le brindaba

la imagen dinámica. Según él mismo declara, uno de los factores que precipitaron la realización de sus primeros experimentos, fue la falta de recursos económicos. La carencia de una cámara filmadora lo indujo a lavar algunos films de su emulsión y a untarlos luego con una pintura celulósica, sin tener en cuenta la separación de las imágenes. Esto ocurría cuando aún se hallaba en la Escuela de Bellas Artes de Glasgow. A partir de 1937 trabaja en Londres y ensaya procedimientos de animación sin cámara, ejecutando los dibujos directamente sobre el celuloide de 35 mm, y experimentando también el denominado "sonido sintético", dibujándolo directamente sobre la banda sonora del film, con lo cual logró una considerable gama de efectos musicales, en su mayoría de percusión. En 1939 se dirige a Nueva York, donde trabaja en algunos films experimentales para el Museo de Arte y logra perfeccionar, además, su técnica de dibujo directo sobre película virgen. En 1941, a pedido del famoso documentalista inglés John Grierson, se incorpora al National Film Board of Canada, institución de carácter oficial, que no persigue fines de lucro con sus films, y de la que McLaren elogia el clima de libertad que preside el trabajo de sus integrantes. Aunque en un principio creyó que su estadía en Canadá sería pasajera, aun continúa al frente de la institución, concentrando en su persona la mayoría de las funciones, disponiendo de apenas unos pocos colaboradores y formando a sus numerosos discípulos.

Los logros más importantes obtenidos por McLaren en el terreno artístico se producen en la década del cincuenta, justamente al amparo del National Film Board. Su técnica fue diferenciándose cada vez más radicalmente de la estética tradicional del film de animación. Recurriendo en parte a técnicas y métodos de la época de Disney e inventando además otros nuevos, produce la evolución del dibujo animado desde la animación al grafismo. Sus principios estéticos establecen que "animación no es el

arte de los dibujos que se mueven, sino el arte del movimiento animado. Lo que ocurre entre cada imagen es mucho más importante que lo que aparece en cada una de ellas. De ahí que la animación es el arte del manejo de los intervalos invisibles entre cada imagen".

A propósito de las diversas técnicas utilizadas por McLaren en sus diversos films y del contenido de algunos de ellos, transcribimos a continuación un fragmento del artículo "Del dibujo animado a la animación dibujada", publicado en la revista alemana especializada "Filmkritik", en el número de septiembre de 1962, con motivo del Festival del Dibujo Animado, de Annecy: "Aquí (se refiere a los films realizados con dibujo directo sobre la película), es efectivamente la imagen aislada sólo el material para una continuidad rítmica. Son elementos gráficos simples, rectas, espirales, círculos y puntos los que ejecutan en estos films un ballet extático. En "Horizontal Lines" y "Vertical Lines" (1960), McLaren renuncia totalmente a todo elemento que no sea el del título del film, principalmente líneas blancas que se mueven rítmicamente sobre fondo negro. En alguno de estos cortos abstractos, flota un discreto simbolismo erótico: así en "Feedle-De-Dee", dos triángulos revolotean uno alrededor de otro tocándose rítmicamente con las puntas.

En otros films los motivos son sometidos a una transformación total: en "A little Phantasy on a 19th Century Painting" (1946) y en "La Poulette Grise" (1947), McLaren introduce la técnica de la "pintura animada". Un cuadro es repintado para cada imagen que, produciendo sólo mínimas modificaciones, resultan en la proyección una modificación continua del motivo.

El tema del encuentro de dos "seres" en conflicto o en amor, que había aparecido veladamente en algunos de sus films semiabstractos es el motivo determinante de tres obras principales de McLaren: "Neighbours" (Vecinos) 1952, "Blinkity Blank" (1954), y "A Chairy Tale" (El cuento de la silla) 1957. En

"Neighbours" dos vecinos entran en conflicto por la posesión de una flor, destruyen a sus familias y finalmente a sí mismos—la flor ha sido pisoteada mucho antes—. En "Blinkity Blank" dos animalitos indefinidos se aproximan, se asustan, se pelean, entran en confianza, se tocan y se unen produciendo un nuevo ser. En "A Chairy Tale" sucede algo similar, entre un hombre y una silla: ésta no tolera que el hombre se siente naturalmente en ella, se defiende, no se deja dominar ni por la violencia ni por la astucia, hasta que el hombre se arregla con ella amigablemente. "Blinkity Blank" es el único dibujo animado de estos tres cortos. Para hacerlo McLaren raspó las figuras con una pluma sobre la negra emulsión de la película, pero no en continuidad de imagen por imagen, sino dejando espacios negros entre cada dibujo que rompían el movimiento dándole un ritmo sobresaltado. En "Neighbours" y en "A Chairy Tale", McLaren registra personas y objetos reales imagen por imagen empleando como en el dibujo animado común la filmación de fases o muñecos (procedimiento llamado "Pixillation") que permite movimientos que ningún actor hubiera podido ejecutar normalmente frente a una cámara".

No cabe la menor duda de que McLaren ha hecho aportes fundamentales en el terreno de su especialidad. Sin embargo, dudamos de que ese paciente y minucioso trabajo de laboratorio al que ha consagrado toda su vida lo compense en términos de una auténtica realización humana. Ello se hizo evidente durante su estadía en Córdoba a través de algunas de sus declaraciones. Manifestó que se sentía limitado en muchos aspectos, por ejemplo, se sentía incapaz de opinar sobre temas generales que escaparan al campo específico en el que se desarrolla su actividad.

Lamentamos no haber podido apreciar los films de McLaren presentados en Córdoba. Ellos, sin duda, puesto que son obra actual, podrían arrojar un poco de luz sobre este aspecto de su personalidad. ♦