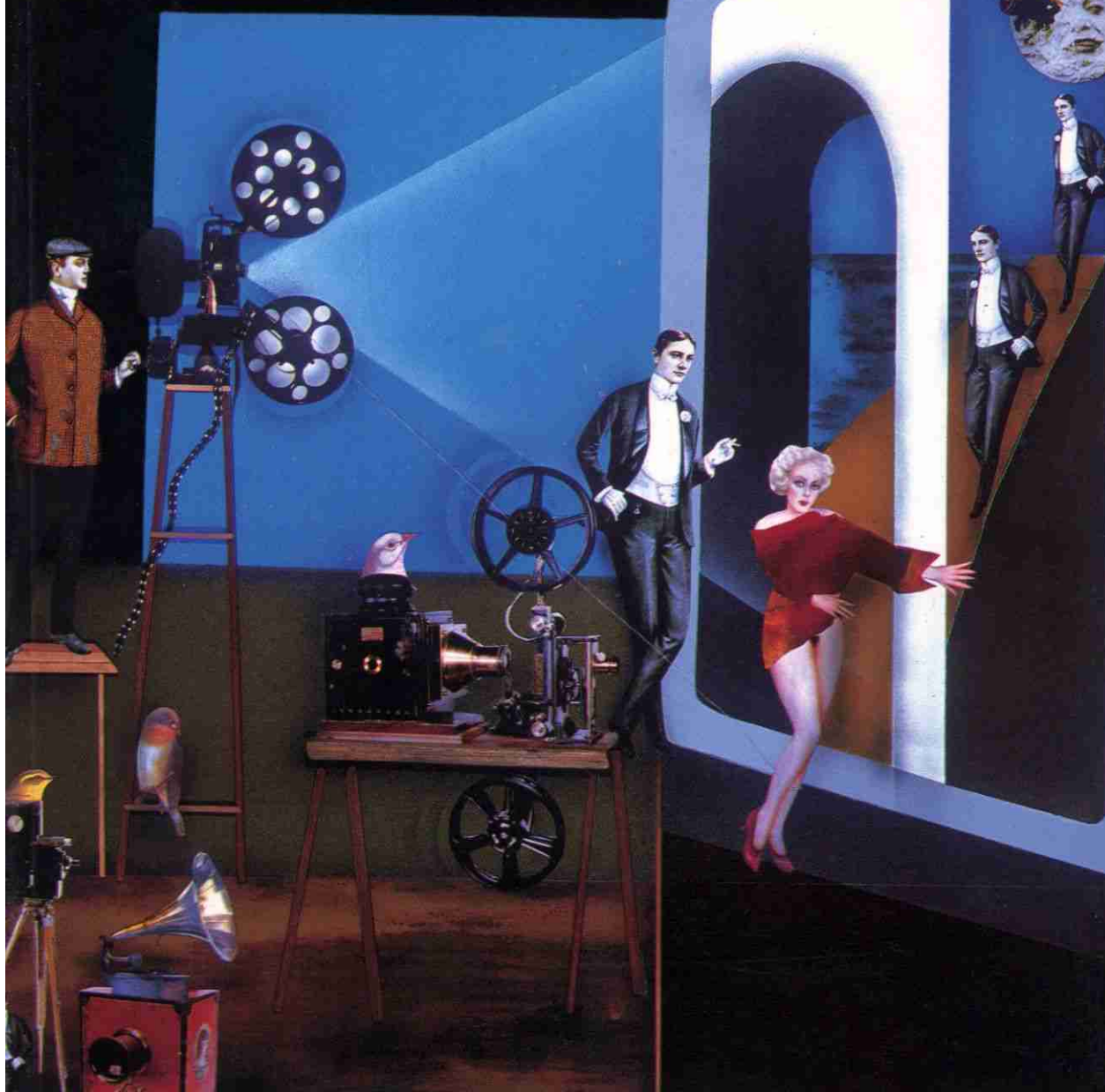


LITORAL

LA POESÍA DEL
CINE

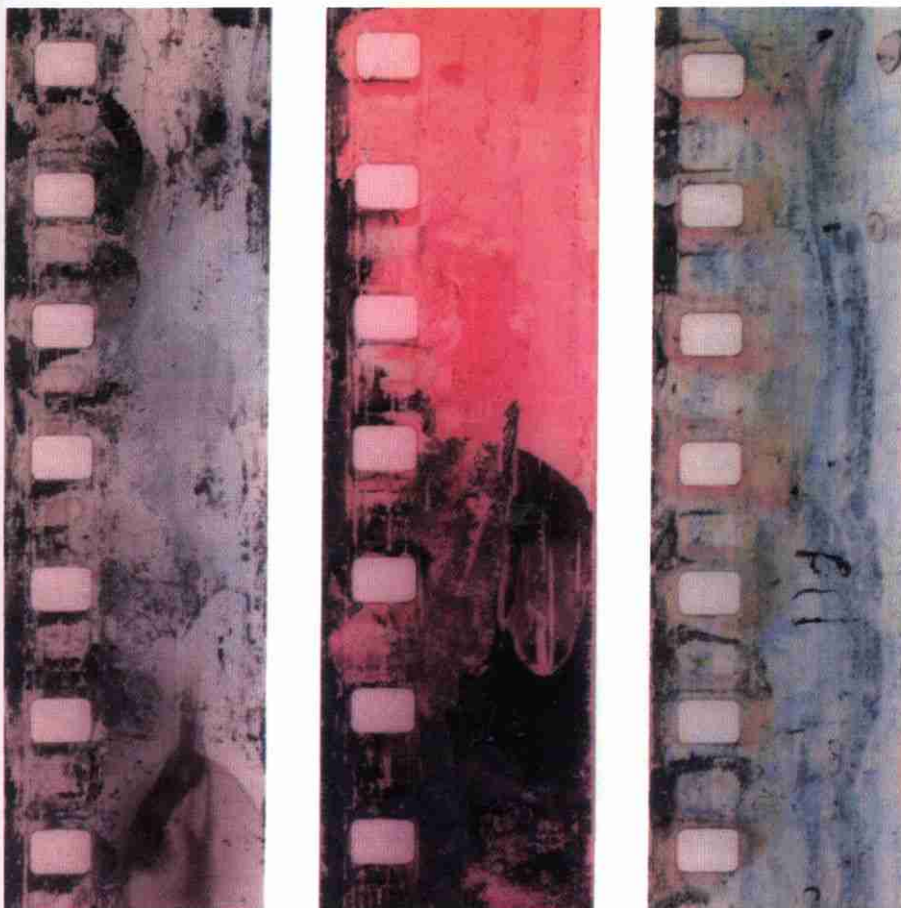


Imágenes del sueño en libertad:

Pulsaciones poéticas en el cine de Eugenio Granell

ALBERTE PAGÁN

Ilustraciones de Eugenio Granell



«SE ES, SENCILLAMENTE, SURREALISTA»

La etimología de la palabra *misterio* (del griego *muo* «cerrar los ojos») está en el origen de la instrucción granelliana «Sólo requiere leerse, bien cerrados los ojos». Granell reivindica la actuación surrealista como actividad primordialmente poética, y la poesía, producto del automatismo, como misterio. Al igual que la obra de Ray (el cineasta se pregunta «¿Qué daría eso en la pantalla?» mientras esparce alfileres y polvos sobre la tira de

celuloide que se convertirá en *Le retour à la raison* [1923]), la de Eugenio Granell (pictórica, literaria o cinematográfica) mantiene el misterio, al menos durante su ejecución automática, alejada del filtro de la razón que Ray invoca irónicamente en su título. (El propio Ray reivindicará el misterio directamente en su *Les mystères du château du dé* [1929].)

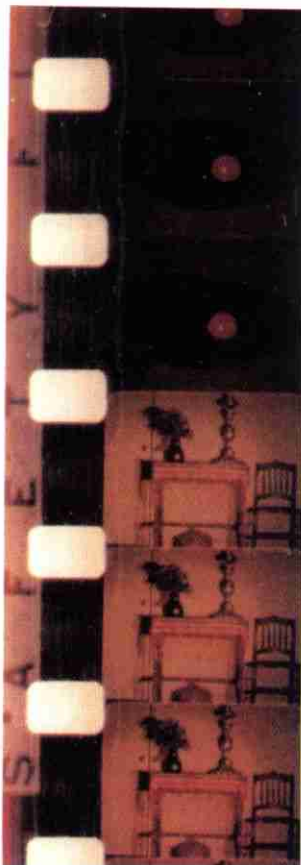
Como el Stephen Daedalus de *Stephen Hero* (James Joyce, 1977), que ante la simple pregunta «Eres poeta, ¿no?», contesta «He escrito... poemas... si es a eso a lo que te refieres», Granell no se acaba de definir como pintor (ni como escritor, ni como cineasta): en sus propias palabras, «se es, sencillamente, surrealista». De igual modo, Daedalus se considera «artista», pero elude clasificarse como «poeta». Granell, no tanto como cineasta sino como surrealista, es autor de seis películas «de arte», además de haber rodado más de cinco horas de metraje doméstico y familiar. Tenemos que valorar estas imágenes con cautela, ya que nunca trascendieron el ámbito familiar, viéndose abocadas al estatus de obra póstuma (y quizá inacabada), como es el caso de *Stephen Hero*.

EL CINE COMO POESÍA

El cine nace como poesía y como misterio, la poesía y el misterio de la reproducción del movimiento que se convierten en asombro del primer (no adulterado) público. Antes de venderse al teatro y a la novela, el cine buscó en la pintura y en la poesía la tradición de la que carecía. Los futuristas italianos crearon, en la década de 1910, las primeras películas pintadas directamente a mano (hoy desaparecidas), inaugurando una técnica que Granell retomará en *Invierno* (1960) y *Dibujo* (1961) y que acabará formando parte de lo que hoy se conoce como cine experimental. Pero, dejando de lado estas abstracciones pictóricas, surgen también los llamados «cine-poemas» o «cine puro», películas que prescinden de la narración para convertirse en expresión lírica personal. No anda lejos el dadaísmo, con esa fascinación primitiva (la misma de los hermanos Lumière) por la simple reproducción del movimiento. Ahí está el *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, continuado por los *Trompos* (1961) de Granell, o *Le retour à la raison* (subtitulada «Cinepoema») con sus juegos de luces nocturnos que preludian la primera sección (fuegos artificiales en la noche) de la *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962) granelliana. *L'étoile de mer* (1928) ahonda en esta relación cine-poesía, no siendo más que un poema de

Robert Desnos «visto por» Man Ray, uno de los pocos casos de adaptaciones cinematográficas de poemas previos. Tampoco anda lejos, aunque desde una perspectiva más narrativa, el cine surrealista. Luis Buñuel nos obligaba a apartar la vista («bien cerrados los ojos») en los primeros planos de *Un chien andalou* (1929), en los que una navaja secciona un ojo, para transformar nuestra capacidad visiva. Granell, en su intento de alcanzar una «capacidad visiva» más psíquica que física con la cual acceder a las «imágenes del sueño en libertad», retoma la tradición surrealista en sus guiones *La bola negra* (años 50) y *Nuevas aventuras del Indio Tupinamba en la República Occidental del Carajá* (coescrito con José Luis Egea a finales de los 80), muy relacionados con su humorística y onírica literatura, y en la sección central de su *Película hecha en casa...*, donde existe un muy diluido amago narrativo.

El cine puro o los poemas cinematográficos, con mayor o menor impronta narrativa, aunque siempre figurativos, evolucionan, por un lado, al cine surrealista o neosurrealista del otro lado del atlántico (Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger) y, por otro, al cine lírico



experimental de Stan Brakhage, Ian Hugo, Bruce Baillie o Jonas Mekas, en los que la narración está prácticamente ausente. Las películas de Granell participarán de ambas tendencias (además de la directamente abstracta de *Invierno* y *Dibujo*, ya mencionadas, y de *Lluvia* [1961], hecha igualmente sin cámara, pero siendo producto de la técnica inversa: donde las dos primeras aplican pintura sobre el celuloide transparente y blanco, respectivamente, *Lluvia* rasca la emulsión oscura longitudinal o transversalmente hasta encontrar la transparencia original del material o el azul marino de la propia emulsión, dependiendo de la contundencia de los trazos): *Trompos*, *Middlebury* (1962) y la primera y tercera secciones de *Película hecha en casa...*, al igual que muchos fragmentos de sus diarios cinematográficos, mantienen la pureza de presupuestos, prescindiendo del relato y destacando el lirismo de las imágenes, mientras la sección central de esta última película entronca, aunque débilmente, con la narración neosurrealista.

EL CINE PURO DE GRANELL

Trompos, la más breve de sus películas, con 42 segundos de duración, consta de un primer plano fijo de un objeto difícil de identificar seguido de tres planos de dos peonzas girando sobre una superficie de madera. Los trompos, *objets trouvés* regalados por Duchamp, se mantienen constantemente en el límite del cuadro, cuando no directamente fuera de campo, haciendo equilibrio entre los dos espacios del cine, entre la presencia y la ausencia, entre el interior y el exterior, entre la visión y la ceguera. Granell, como Duchamp y como los Lumière antes de él, parece sentirse fascinado por la mecánica del movimiento, convertida en poesía.

Middlebury, con su constante superposición de imágenes hecha en cámara, retoma técnicas anteriores sistematizándolas y preludiando su posterior uso lírico en artistas como Mekas o Baillie. Esta sencillez conceptual permite una equiparación con la obra pictórica del artista gallego, en la que se prescinde de la perspectiva, negándose a aceptar que «el árbol que está más lejos [tenga] que ser más pequeño». La superposición transforma el espacio realista, propio de la toma de vistas del cinematógrafo, en un barroco tapiz bidimensional del que hayan desaparecido perspectiva, profundidad de campo y coherencia de los tamaños relativos, provocando una contradicción espacial.

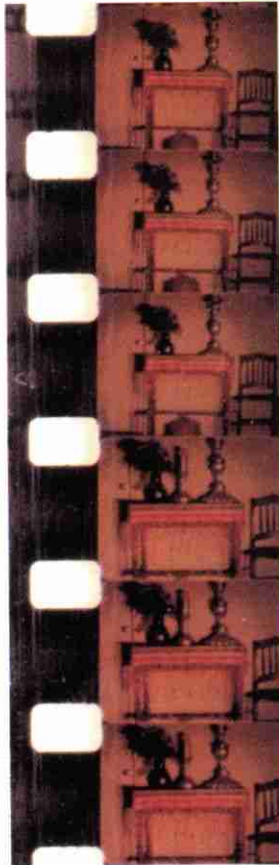
Trompos y *Middlebury*, con su economía de medios y su minimalismo temático, entroncan, con toda su poesía, con

el cine estructural, habitualmente demasiado cerebral y frío para tener cabida en el mundo de la lírica.

Película hecha en casa... comparte las tendencias «puras» y «poéticas» de *Trompos* y *Middlebury* en su primera y tercera secciones (fuegos artificiales en la noche y muñeca bidimensional animada, respectivamente) con la prosa surrealista de la sección central, en la que una pelota roja recorre el estudio del pintor hasta que una mujer la recoge y la saca de campo. Pero quizá pese más el espíritu puro y poético de las otras dos secciones que, unido a la levedad narrativa y a algún plano difícilmente encajable en el relato, convierte la película en una obra más dadaísta que surrealista, más cercana a la poética del movimiento de *Trompos* y *Middlebury* que a las narraciones surrealistas de los guiones del propio Granell.

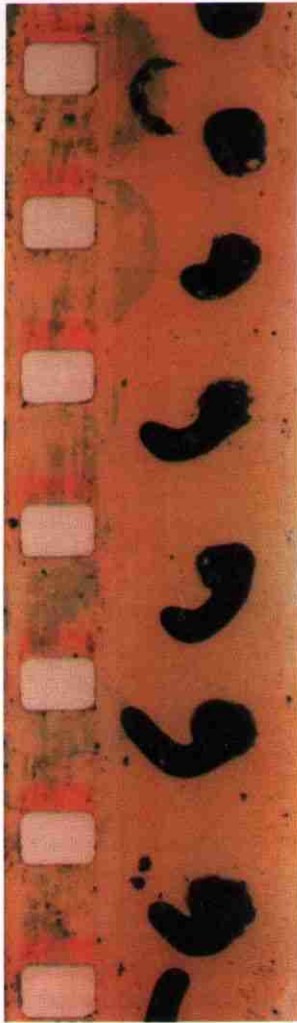
LAS PELÍCULAS ABSTRACTAS

La abstracción es un paso más en el rechazo de la narración y del drama. Con ella nos adentramos en la poesía pura (más allá del cine puro, aún anclado en la figuración), en el placer de la forma, en las «imágenes del sueño en libertad». Las tres películas abstractas de Granell (*Invierno*, *Dibujo* y *Lluvia*), creadas sin cámara, son



un buen ejemplo de cómo la poesía puede surgir del azar. Pero se trata de una poesía natural y orgánica muy diferenciada de lo que hasta ahora hemos llamado «expresión lírica personal». El pintor, el cineasta, en este proceso de escritura automática, reduce su papel al de médium, al de instrumento a través del cual surge la belleza. Estamos muy lejos del cine lírico personal de un Brakhage o de un Baillie. Pintando directamente sobre el celuloide, el resultado final en la pantalla es prácticamente imposible de adivinar (como le sucedía a Ray con su primera película), aleatorio y completamente automático. Las abigarradas manchas de colores de *Invierno*, a lo largo de sus cinco minutos de duración, al no seguir ninguna pauta formal, producen un continuo bombardeo de imágenes dispares en la pantalla que, dependiendo del público, se interpretarán a veces como figuras humanas subliminales o como coníferas nevadas, si nos dejamos llevar por el título del autor.

Dibujo, con su simple y conciso título, y al contrario que la película anterior, sí sigue una pauta: líneas longitudinales (verticales en la pantalla) de varios colores se entrelazan, manteniendo su presencia de fotograma en fotograma y por lo tanto permitiendo un seguimiento



de su evolución. Si en *Invierno* no hay movimiento, sólo cambio constante, en *Dibujo* y, como veremos, en *Lluvia*, la evolución de los trazos las acerca mucho al género de la animación.

Ya comentamos la técnica inversa utilizada en *Lluvia*. La variedad de colores de las anteriores se reduce aquí a un constante azul marino que, siguiendo el título, se convierte en símbolo del agua. Estas tres películas son coetáneas de los «paisajes mágicos» pseudoabstractos de Granell. En gran número de ellos se representa el agua, bien indirectamente bien explícitamente desde el título, con trazos ondulados azules muy semejantes a los de *Lluvia*. Granell, incómodo con sus pinturas abstractas, reivindica su carácter figurativo. Lo mismo hace con respecto a sus películas a la hora de titularlas: la abstracción de las manchas de colores de *Invierno* se concretiza en coníferas nevadas una vez adjudicado ese título. Lo mismo sucede en el caso de *Lluvia*, cuyo título nos ayuda a percibir el continuo fluir de líneas azules paralelas como auténtico chaparrón. Granell quiere enseñarnos esa otra «capacidad visiva» mágica y misteriosa, quiere desvelarnos los paisajes mágicos que se esconden tras la abstracción, quiere ayudarnos a disfrutar de la poesía que vive tras las apariencias.

LOS DIARIOS CINEMATOGRAFICOS

Basta la simple ausencia de la narración para que se nos dificulte la catalogación. Diferenciamos fácilmente entre cine narrativo de ficción y cine documental. Pero en ambos, al menos en su vertiente más convencional, existe narración. Ausente esta, ¿qué término aplicamos? «Cine experimental» es un buen cajón de sastre en el cabe de todo, y ahí está el problema: cabe incluso la narración. Cine puro, cine poema, diario cinematográfico, cine lírico, cine estructural, cine de animación o ensayo son algunos de los múltiples términos que pretenden clasificar lo inclasificable. Ausente la narración, quedan abiertas las puertas para la poesía en sus múltiples y diversas manifestaciones. La obra de Mekas participa simultáneamente de la poesía, del documental, del ensayo y del diario. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Brakhage o el *Empire* de Andy Warhol, ¿son poemas, documentales o películas experimentales? Ausente la narración, las fronteras entre poesía y ensayo, entre documental y experimentalismo parecen disolverse.

Las cinco horas de películas domésticas que se conservan en los archivos de Eugenio Granell contienen imáge-

nes de muy diversos géneros, desde los planos más prosaicos en los que se immortalizan parientes y amistades (y que no tienen mayor interés que el de un álbum fotográfico familiar) hasta los momentos más poéticos (y cinematográficos) en los que el autor dedica largos minutos a la captación lírica de paisajes rurales o urbanos, reflejos en escaparates (continuación diegética de las superposiciones en cámara de *Middlebury*) o detalles de figuras y objetos. Incluso en las escenas estrictamente familiares surgen algunos planos de cineasta: ante un grupo de bañistas el operador se esconde tras la hierba para recortar y enmarcar las figuras, jugando conscientemente con la profundidad de campo; filmando un paseo por la España rural, Granell se encuentra con una superficie reflectante y, como para escapar de ella, realiza un barrido que sólo se detiene cuando encuadra directamente al grupo de personas reflejado en ella, como queriendo identificar el campo con el fuera de campo; y, en un último ejemplo, ante un prosaico retrato de grupo en sofá la cámara comienza a girar a derecha e izquierda, consistentemente, haciendo patente su presencia en el mejor estilo del Michael Snow (1969). Alguna de las bobinas está dedicada exclusivamente a esta captación lírica de los paisajes. De ellas, unas cuantas están accidentalmente subexpuestas, lo que, conjugado con destellos luminosos al inicio de cada toma, le da un carácter plástico, poético y cinematográfico, producto del azar (del automatismo) del que carecen otros pasajes familiares más controlados técnicamente.

El conjunto de imágenes, con toda su variedad, conforma en sus mejores momentos un diario cinematográfico, género que, por su montaje en cámara, su impresionismo, su temática personal, la ausencia de trípode y sus limitaciones técnicas, sólo podía tener cabida en el ámbito del cine experimental. Siguiendo a la pionera del género Marie Menken, el carácter inevitablemente fragmentario de estas notas (*Notebook* se llama la obra más significativa de la cineasta estadounidense) y apuntes redonda en la ausencia de la narración, compartiendo intereses con el documental y con el ensayo. La temática familiar (es decir, personal) no es impedimento para la expresión poética, sino todo lo contrario, desde el momento en que poesía no es más que expresión lírica *personal*. Entre película doméstica y poema cinematográfico no debería haber, pues, mucha distancia. Los diarios cinematográficos tienen mucho de películas domésticas con pretensiones artísticas. *Middlebury* es un buen ejemplo de película familiar (ahí están esos continuos saludos a cámara de los personajes, que no son más que



parientes y amistades en un encuentro campestre) convertida en poesía, es decir, en arte.

Habremos de proceder aún con mayor cautela a la hora de valorar estas imágenes domésticas, ya que al carácter póstumo tenemos que añadir la ausencia de pretensiones artística declaradas. Sólo podremos adivinar ciertos intentos de apartarse de lo convencional para transmitir sensaciones, luces y sombras o preocupaciones plásticas. Son instantes que entroncan con el cine de Menken y Mekas. Son notas y bocetos dispersos por entre las tomas familiares. Uno de estos bocetos, de medio minuto de duración, se conserva separado en una bobina propia bajo el título de *Casa* y con la fecha de 1963. Consta de tres tomas estáticas en blanco y negro del interior de una habitación, en las que vemos una mesa con libros, una máquina de escribir y una pared cubierta de pequeños cuadros. Quizá sea el último intento granelliano de creación cinematográfica, de consciente presentación de celuloide como Cine.

FOTOGRAFÍA DE Álvaro Delgado



Eugenio Granell
rodando en el
Monasterio de
Piedra en 1975