

La edad de la luz

José Carlos Avellar

Traducción: María Luisa Arias Moreno

1.

Tal vez sea posible imaginar que Paul Strand construyó su modo de ver el mundo con un diálogo simultáneo con la fotografía, la pintura y el cine; imaginar que en el instante en que descubrió en la pintura cómo inventarse como fotógrafo, los pintores descubrían en el cine cómo reinventar la pintura.

El descubrimiento se hace en las exposiciones organizadas por el grupo *Photo-Secession* y en las páginas de la revista *Camera Work*: fotografías influidas por la pintura de principios del siglo XX (Alfred Stieglitz, Clarence White, Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Heinrich Kühn, Robert Demachy), diseños y pinturas que anticipaban lo que las películas harían después con el montaje (Cézanne, Matisse, Picasso, Braque) y en los ensayos sobre el cubismo, el constructivismo, el arte abstracto (textos de Max Weber, Kandinsky, Picabia, Man Ray, Henri Bergson, George Bernard Shaw y Gertrude Stein). El contacto con la revista y con la galería de Alfred Stieglitz, más la práctica de entonces, en la que la fotografía era menos el instante en que se tomaba la foto y más el largo tiempo que se pasaba en el laboratorio para revelar el negativo y hacer las copias, dieron a Strand la certeza de que la fotografía no es sólo lo que ésta registra sino también, y a veces primordialmente, el registro, la forma del registro, como anota Strand en el texto de 1917 para *Camera Work*: “Empeñada en dar énfasis a los elementos abstractos de la forma” la pintura demostraba que “para ser arte, la imagen fotográfica debería incluir dichos elementos abstractos”. La decisión de fotografiar la controla apenas parcialmente lo que se encuentra delante de la cámara. La decisión viene de hecho de las ideas y de las emociones del fotógrafo. “Una fotografía respeta lo que se encuentra delante de la cámara además de expresar en luz y sombras, en términos de claroscuro, las convicciones del fotógrafo”.

La fotografía inspirada en la pintura inspirada en el cine condujo naturalmente a un cine inspirado en la fotografía y en la pintura. En 1921 Strand y el pintor y fotógrafo Charles Sheeler se unen para realizar *Manhattan*. Por la textura de la imagen y por el diseño del cuadro, la película se aproxima a lo que en aquel mismo instante la fotografía buscaba en torno de la Bauhaus alemana (con László Moholy-Nagy y Albert Renger-Patzsch, por ejemplo) y el cine experimentaba en torno del avant-garde (con Viking Eggeling y Hans Richter, por ejemplo).

Nueva York, 1921: Robert Flaherty sale de la ciudad para filmar *Nanuk el esquimal*. Man Ray sale de la ciudad para producir en París sus *Rayogramas*, fotografías abstractas hechas sin cámara y sin película, con los objetos dispuestos directamente sobre el papel fotográfico. Strand y Sheeler filman la ciudad como si quisieran yuxtaponer a Flaherty, el documental, y Man Ray, el cine experimental, como si quisieran fundir la fotografía de Moholy Nagy con la construcción rítmica de Richter. Lo que impulsa a *Manhattan* es también lo que mueve otros dos proyectos hechos en ese mismo instante en Alemania: *Rhythmus 21* de Richter y *Dynamik der Großstadt* de Moholy-Nagy, este último un collage de textos, fotografías, diseños y composiciones tipográficas, idea de una película que no se concretizó, sino que se desdobló en tres películas que Moholy-Nagy realizó en los años siguientes: *Impressionen vom alten marseiller Hafen (Vieux port)* de 1929; *Berliner Stilleben* de 1931 y *Großstadt Zigeunerde* 1932.

Manhattan surge poco después de un ensayo de Hugo Münsterberg:

[En *Photoplay – A Psychological Study*, Nueva York, 1916, Münsterberg anota: el arte parte de la realidad y en cierta medida la imita, pero sólo se realiza de hecho cuando supera lo real, cuando comienza a obedecer las leyes de la mente y no las del mundo exterior. La fotografía, y principalmente el cine (Münsterberg prefería decir el *photoplay*), porque concentran el máximo de realidad y el máximo de imaginación, traducen en una figura el proceso mental de percepción. En el primer plano, en la imagen que destaca un detalle privilegiado por la mente, la fotografía adquiere la movilidad de nuestras ideas];

Surge poco después de Münsterberg y poco antes del ensayo en el que László Moholy-Nagy busca demostrar que en el futuro será analfabeto quien no sepa fotografiar:

[En *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona, 2005, Nagy dice que la comprensión de los recursos expresivos de la fotografía, de la película y de la pintura permite un estímulo recíproco que vuelve posible el ampliar las posibilidades de cada uno de estos medios. Aprendemos a pintar con la fotografía y a fotografiar con la pintura. Y con el cine aprendemos a liberar la fotografía y la pintura de la imitación de la naturaleza. El conflicto del registro puro y objetivo de la cámara fotográfica y filmar con un ángulo de visión que no imite el comportamiento del ojo humano estimulan a las personas a producir una nueva imagen mental. La pintura, la fotografía y el cine deben percibirse no como una imagen real, inmediata, allí, presente, sino como la imagen conceptual que se produce a partir de ella.]

Filmada desde lo alto de los edificios, la Nueva York que aparece en *Manhattan* es principalmente una representación (abstracción, concepto, idea poética) de la ciudad. Las imágenes, entrecortadas por cartones con fragmentos del poema del mismo nombre de Walt Whitman, muestran la ciudad, pero no como ella puede ser sorprendida *in fraganti* por lo ojos de un transeúnte. Ésta se convierte en un espacio de muchos grises, los medios tonos de las aguas que fluyen para el mar y de las paredes que fluyen para el cielo, un espacio en que todo se mueve como máquina: barcos, trenes, automóviles, el humo de las chimeneas y la sombra de las personas en las calles que se mueven como en un ballet mecánico, como diría más adelante en 1924 Fernard Léger en su experimento mitad cine y mitad pintura en movimiento.

Exhibida en Nueva York con otro título, *New York the Magnificent*, recibida con entusiasmo en una presentación hecha en París en julio de 1923, *Manhattan* anticipa lo que el cine iría a buscar en los años siguientes entre el cine experimental y el documental: una imagen que no se concibe como ilustración de una escena literaria o teatral, que busca una construcción dramática puramente visual. *Paris que duerme* (*Paris qui dort*, 1924) de René Clair; *La isla de veinticuatro dólares* (*The Twenty-Four-Dollar Island*, 1925) de Robert Flaherty; *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann; *El puente* (*De Brug*, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, 1929) ambos de Joris Ivens; *La Zona* (*La Zone*, 1928) de Georges Lacombe; *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov; *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, 1929) de Jean Vigo – recordemos incluso *Sao Paulo, una sinfonía de metrópolis* (*São Paulo, sinfonia da metrópole*, 1929) de Rudolf Lustig y Alberto Kemeny – son ejemplos expresivos de lo que se realizó en este periodo en el que el cine promovió una fusión entre lo que en principio está esencialmente pegado a la realidad, el documental, y lo que en principio está esencialmente despegado de ella, la imagen abstracta.



¡Qué viva México!

2.

Lo que fue soñado por Sergei Eisenstein en *¡Qué viva México!* (1931/1932); buscado por Slatan Dudow, Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt y Hans Eisler en *¿A quién le pertenece el mundo?* (*Kulhe Wampe oder Wem gehört die Welt?*, 1932), buscado también por Humberto Mauro y Heitor Villa-Lobis en *El descubrimiento de Brasil* (1937), realizado por lo menos en parte por Eisenstein y Prokofieff en la parte de la batalla en el hielo de *Alexandre Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938), lo que fue esbozado desde antes del cine sonoro, con la presencia de músicos (o el uso de discos) para acompañar la proyección, la invención de la expresión hecha del contrapunto entre la música y la fotografía en movimiento, se encuentra en la base de *Redes*.

El proyecto fue coordinado por un músico, Carlos Chávez, entonces en la dirección de la Secretaría de Educación Pública del Instituto Nacional de Bellas Artes de México; fue concebido, producido y filmado por un fotógrafo, Paul Strand, y organizado en torno de la pieza sinfónica que Silvestre Revueltas escribió inspirado por los cantos de trabajo de los pescadores de Alvarado y en las conversaciones que sostuvo con ellos para, igual que la imagen de Strand, fotografiar lo cotidiano de la colonia de pescadores de Veracruz. La música en *Redes* es una contribución tan o más fundamental que la de los otros colaboradores reunidos por Strand para el desarrollo de la historia, Agustín Chávez y Henwar Rodakiewicz. Y en la dirección de escena estuvieron Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann.

La producción comenzó a organizarse al final de 1933; la filmación comenzó en abril de 1934 y se extendió hasta el final del año, hecha con dos cámaras con mecanismos de cuerda, una mesa de montaje improvisada en una máquina de coser, ningún material de iluminación y los habitantes de la colonia de pescadores como intérpretes. Y, en la base de todo, dos grandes fuerzas inspiradoras del trabajo: Flaherty y Eisenstein.

Strand, después de *Manhattan*, dividirá su tiempo entre la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica. En un contexto como el de las dos primeras décadas del siglo, en que la fotografía para afirmarse como arte buscaba esfumar la precisión del registro para aproximarse a la pintura impresionista, Strand afirmaba a la fotografía como expresión personal en una especie de diálogo con el cine, con la definición de la imagen, con la sensación de realidad pasada a la imagen. Admirador y amigo personal de Robert Flaherty desde *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) y *Moana* (1926), se volvió un admirador del cine de Sergei Eisenstein desde el encuentro con *El acorazado Potemkin* (*Bronienosetz Potemkin*, 1925) en una proyección organizada por la *Workers Film and Photo League* de Nueva York. Al llegar a México en octubre de 1932 buscó producir una documentación fotográfica que reuniera la relación que Flaherty establecía con las personas que filmaba: “Strand se vuelve uno de ellos para poder firmarlos” y la que Eisenstein establecía con la imagen “por el cuadro y por el montaje ésta nos lanza dentro de la situación filmada”.

Zinnemann venía de la experiencia en la realización (al lado de George Ulmer, Kurt Siodmak y Robert Siodmak) de *Gente en domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930); en Nueva York se convirtió en asistente de Flaherty (“él influyó en mí enormemente, no sólo por su enseñanza sobre la técnica de filmación, sino también por su humanismo, por su comportamiento de artista de espíritu libre e independiente”). Y, como Strand, además de su amistad con Flaherty, Zinnemann admiraba el cine de Eisenstein (“la comprensión del concepto de montaje en *Potemkin* fue fundamental para mi formación”).

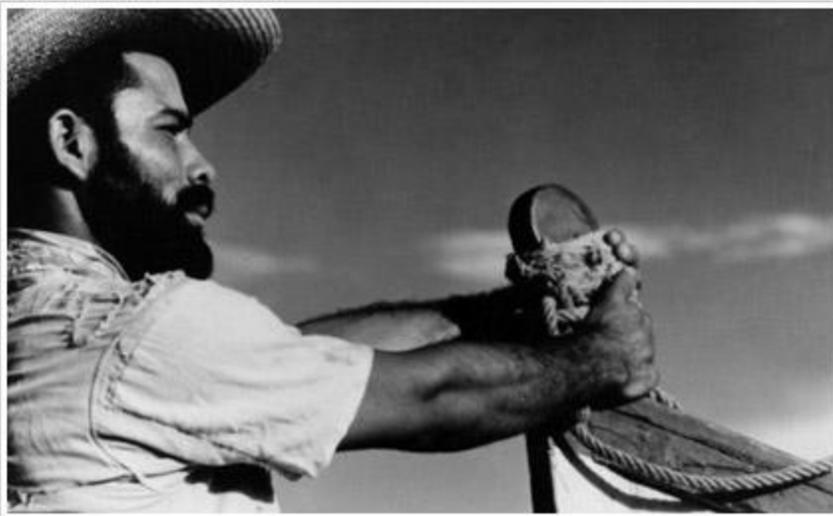
Es bastante probable que Gómez Muriel trajera en la memoria algún recuerdo de Eisenstein, que acababa de irse de México (en enero de 1932) con la interrupción de la filmación de *¡Qué viva México!*

Rodakiewicz venía de un documental, *Portrait of a Young Man* (1926), directamente influido por Flaherty, que entonces comenzaba a filmar *El hombre de Aran* (*Man of Aran*, terminado en abril de 1934).



¡Qué viva México!

Y así, con una idea en la cabeza (*Nanuk*, *Potemkin* y los comentarios de Eisenstein sobre el cine como contrapunto audiovisual, como sintonía entre música e imagen) y una cámara (de cuerda) en la mano, Strand, Zinnemann, Rodakiewicz y Muriel se reunieron para hacer una película que, en palabras de Strand, “no se dirigía a un público sensible y sofisticado. La idea era la de adoptar un estilo burdo, algo primitivo”, recuerda Fred Zinnemann, “y nuestro equipo, ese sí, era muy burdo y primitivo: una cámara de cuerda”. La película, dice Strand en el proyecto remitido a Carlos Chávez, “puede hasta parecer monótona para un espectador más refinado, pero es necesaria una forma burda y de apariencia poco elaborada para lograr nuestro objetivo: queremos llevar a las personas a encontrar un reflejo de los problemas que son burdos, primarios, absurdos, que estos trabajadores viven en su vida cotidiana”. Un reflejo como la parábola de los tiburones y de los peces pequeños contada en *Redes* para representar las relaciones entre los pescadores y los dueños de los barcos y del mercado de peces: desde que el mundo es mundo el tiburón devora al pez pequeño. Sin embargo, recuerda el pescador Miro, los hombres son hombres, no peces.



Redes

3.

En la misma medida en que *Redes* se organiza en torno de la música de Silvestre Revueltas, *Native Land* se hace en torno de la recitación de Paul Robeson. Lo que conduce la película es la voz del narrador, por lo que dice y por el modo de decirlo, por el uso de la voz como proyección del discurso interior de un espectador más enamorado, tal vez, más allá, como los otros, en la platea, delante de la imagen, a veces un documento, otras una reconstitución de

un hecho que realmente aconteció. En esta película abierta para varios y diferentes personajes e historias, el verdadero protagonista es este narrador y comentarista, este personaje voz.

Lo que Paul dijo cierta vez con respecto a la mayor dificultad del retrato (“transmitir la presencia de la persona fotografiada de modo que, incluso sin conocerla personalmente, todos se sientan delante de la imagen de una persona que no van a olvidar”) puede tomarse como la preocupación central de esta película que fotografió y dirigió con Leo Hurwitz para retratar el racismo y las agresiones a los sindicatos de trabajadores, a partir sobre todo de los datos recopilados por la Comisión de Derechos Civiles del senador Robert LaFollette.

“Era un creador extremadamente riguroso, pasaba días en el laboratorio hasta conseguir la luz deseada para una foto. Un perfeccionista”, recuerda Leo Hurwitz. “Pero desde las fotografías que hizo en México y de la realización de *Redes*, Paul sintió la necesidad de salir del laboratorio e salir al mundo, entrar en contacto directo con las personas que fotografiaba”. *Native Land* es el resultado de esta doble voluntad: entrar en contacto directo con las personas y transmitir la presencia viva que tienen éstas por medio de la fotografía en movimiento; en su caso, por la fotografía que se mueve como expresión de las convicciones del fotógrafo.

Concluida la realización de *Redes* (más precisamente: interrumpida en diciembre de 1934, estando ya las imágenes y la música montadas, pero todavía sin grabar los diálogos y ruidos, lo que se haría sin la presencia de Strand), éste regresa a Nueva York en la primera mitad de 1935 para luego partir para Moscú, por invitación de Eisenstein para fotografiar *El prado de Beijing* (*Bejin Lovii*). No consigue visa para trabajar y el proyecto, como es sabido, tuvo dos tentativas de filmación interrumpidas por la censura.



Redes

De vuelta en Nueva York reúne a Leo Hurwitz, Ralph Steiner e Irving Lerner, que había salido de la *Film and Photo League* para crear una productora de noticiarios, la *Nykino*. Un año más tarde, después de la participación de Strand, Hurwitz y Steiner como fotógrafos de *El arado que destruyó las llanuras* (*The Plow That Broke the Plains*, 1936) de Pare Lorentz, y después de encuentros con Joris Ivens y Jay Leyda, la *Nykino* se transforma en la *Frontier Films*.

En 1937 la *Frontier* produjo un documental sobre la guerra civil española, *El corazón de España* (*Heart of Spain*, montaje de Hurwitz y Strand, dirección de Herbert Kline y Charles Korvin). Y en 1939 inicia *Native Land* la película más larga, más difícil, más ambiciosa y más ingeniosa, la sexta y última producción de *Frontier Films*.

Entre el inicio de la filmación en abril de 1939 y su lanzamiento en mayo de 1942, se hicieron diversas proyecciones de escenas aisladas de la película para reunir recursos para la producción. Las sesiones, con entrada pagada, eran seguidas de debates con los realizadores, y en algunas ocasiones Strand y Hurwitz contaron con presencias como las de Lillian Hellman y de Thomas Mann en las mesas de debate. Poco antes del estreno de *Native Land* la *Frontier*

Films estimaba que más de 15 mil personas habían participado en estas proyecciones de escenas sueltas y contribuido decisivamente a cubrir los costos de producción: la película costó 75 mil dólares.

Los debates contribuyeron igualmente a dar forma final a *Native Land*. Las críticas de estos espectadores anticipados llevaron a Hurwitz y a Strand a aumentar escenas —especialmente registros documentales filmados para noticiarios y documentales de la *Frontier Films*— y a eliminar o volver a filmar otras no necesariamente por un problema técnico o artístico, como observó Hurwitz cierta vez, sino porque la realidad se modificaba y la película precisaba formas adecuadas de denunciar los nuevos métodos de violación de los derechos civiles.

Para juntar las dos líneas de imágenes — la que documenta la represión a las huelgas y manifestaciones de trabajadores y la que dramatiza la violencia en breves escenas — dos procedimientos que se repitieron con eficacia en estos primeros años del cine sonoro y del reinado del radio antes de la televisión: el comentario musical que atrapa al espectador por la emoción y la voz del narrador que se dirige en especial a la razón del espectador. Desde el principio el proyecto tenía segura la participación de Paul Robeson como narrador e intérprete de las canciones, por lo que representaban entonces su voz y también su personalidad. Buena parte de los últimos meses del montaje, cuenta Hurwitz, se dedicó a la grabación de la música y de las canciones escritas por Marc Blitzstein (para Robeson y un cuarteto formado por Woody Guthrie, Lee Hays, Millard Lampel y Pete Seeger) y a los ensayos de Robeson para la lectura del texto de narración. Robeson “ensayó durante semanas, como si estuviera preparándose para representar el texto en un escenario teatral”, dice Hurwitz.

En mayo de 1942, con la atención puesta en la guerra, *Native Land* tuvo una pequeña repercusión en su lanzamiento. Strand no consiguió producir ninguna otra película. Comenzó a documentar en libros lo que cierta vez pensó mostrar en películas. El primero de estos libros de fotos y textos, en parte documentales, en parte poéticos, se hizo en Nueva Inglaterra: *Tiempo en Nueva Inglaterra*. Los siguientes, en Europa y en África.



Native Land

En 1949 viaja para presentar *Native Land* en el Festival de Karlovy Vary, en la entonces Checoslovaquia, y ya no regresa a Estados Unidos — que vivía la época del McCartismo —, sino que establece su residencia en Europa. Produce un libro sobre Francia (*La France de profil*), uno sobre Egipto (*Living Egypt*), otro más sobre Ghana y en particular uno sobre Italia: *Un paese*, un documental sobre la ciudad natal de Cesare Zavattini, Luzzara. Aquí en especial tenemos fotos hechas a partir del cine, de la memoria de las películas neorrealistas y de la pintura: en Italia Strand vuelve a estudiar a Piero Della Francesca y muchas de las fotografías de los libros siguientes son un diálogo con las composiciones, las figuras humanas y la luz del pintor italiano del *Quattrocento*. Algo iniciado en *Manhattan*, el montaje de imágenes con un texto poético, prosigue en los libros de fotografías producidos en Europa: en todos ellos las fotos conversan con un texto poético, como el que Zavattini escribió para *Un paese*. Para decir, por ejemplo, que las fotografías de Strand dejan ver mejor lo visto y lo que ya se volvió a ver: “Por siempre estaré agradecido a

Strand. Me hace ver mejor el polvo de la ciudad en la que nací. Nací en Luzzarra, pero sólo la conozco ahora, después de que él la ilumino con sus fotos”.

CITAS

- Las citas de Paul Strand se sacaron del texto que escribió para el número 49/50 de junio de 1917 de *Camera Work* y de entrevistas reproducidas en el documental *Strand Under the Dark Cloth* de John Walker (1990).
- Parte de la cita de Leo Hurwitz se extrajo también de la entrevista para la película de John Walker, parte de su documental *Dialogue with a Woman Departed* (1981).
- La cita de Fred Zinnemann se extrajo de una entrevista de este director a Brian Neve para la revista *Cineaste* de noviembre de 1997.
- La cita de Cesare Zavattini se sacó de la presentación del libro *Un paese* de 1955. Los datos sobre la *Nykino* y sobre la *Frontier Films* se sacaron del libro *Film on the Left* de William Alexander, Universidad de Princeton, 1981.

José Carlos Avellar. Crítico de cine, autor de libros sobre cine brasileño y latinoamericano como *Aponte clandestine, teorías de cinema na América Latina* (1996) y *Glauber Rocha, boceto de pájaro* (2002). También tiene textos publicados en obras colectivas como *Le Cinéma Brésilien* (1987) y *Framing Latin America* (1993). Fue director cultural de Embrafilme (1985/1987) y director de la distribuidora Riofilme (1994/2000). Actualmente es el director de M21 Filmes, productora dedicada a la distribución de películas latinoamericanas en el mercado brasileño.