

Alejo Carpentier nació el martes 26 de diciembre de 1904, cuando había transcurrido casi una década desde que los hermanos Lumière ganaran la gran carrera de invenciones al ofrecer la primera exhibición pública de su patentado cinematógrafo. Un año antes, Edwin S. Porter realiza en Estados Unidos, *El gran robo del tren* (*The Great Train Robbery*); Georges Méliès, el descubridor del espectáculo cinematográfico, rueda cuarenta y cinco filmes, entre estos, el célebre *Viaje a través de lo imposible* (*Le Voyage à travers l'impossible*); Ferdinand Zecca, uno de los fundadores del cine francés, ha filmado *La passion*. Pathé construye un laboratorio en Joinville para revelar *Christophe Colomb*, inspirada en episodios de la vida del Gran Almirante.

El año 1904 marca, entre otros, los nacimientos de Gregg Toland, fotógrafo de Welles en el futuro; del historiador Georges Sadoul, del pintor Salvador Dalí; el cineasta mexicano Emilio Fernández, *el Indio*; el escritor Graham Greene; y los intérpretes Cary Grant, Joan Crawford, Jean Gabin, Peter Lorre y John Gielgud. En el mes de mayo, mueren el fotógrafo californiano Edward Muybridge, pionero de las tomas de vistas, y el gallo Etienne-Jules Marey, inventor del cronofotógrafo. Griffith tiene veintinueve años; Chaplin, Gance, Cocteau, Dreyer, cuentan con quince; Pudovkin, once; Dziga Vertov, ocho; Eisenstein, seis y Luis Buñuel apenas cuatro años. En junio de 1905, surge en Pittsburgh el primer Nickelodeon, teatro donde por cinco centavos se podía asistir a un espectáculo que se desarrollaba sobre una pantalla. Edison decide demoler el estudio conocido como Black Maria.

Faltan siete meses para que Max Linder debute en la casa Pathé como el cómico cinematográfico que irrumpiría para granjearse, ocho años después, la inmediata adhesión del reacio público de La Habana. En los cines de barrio, como el Tosca, el joven Alejandro García Caturla, brillante estudiante de Derecho, «a veces, por divertirse, se

ofrecía a improvisar magníficas partituras para acompañar alguna película de Tom Mix o Douglas Fairbanks».<sup>1</sup>

Eran las «tandas» que se presentaban en las salas de proyecciones donde las imágenes silentes eran acompañadas por artistas especializados: los «pianistas de cine». «Desde los inicios del cine, se había sentido la necesidad de recurrir a la música para lograr que el "arte silente" fuera menos silencioso ya que el cine, precisamente, estaba dotado de una dinámica propia, de un movimiento, que mal se avenían con la mudez total de los personajes. Ya que estos no hablaban, y que en torno de ellos se derrumbaban casas sin el menor estrépito o caían rayos desconocedores del trueno».<sup>2</sup>

Alejo Carpentier, en una crónica publicada en la columna *Letra y Solfa* del diario *El Nacional*, de Caracas, que mantuvo en el período comprendido entre 1951 y 1959, evocó la figura de este «máximo espectador de la película» en sus años infantiles. Situado junto a la pantalla, en un ángulo no precisamente favorable para enterarse de lo que sucedía, el pianista de cine debía poseer una aguzada intuición para buscar afanosamente el trozo adecuado, ambientar la escena con sus dedos ingeniosos y amortiguar el ruidoso proyector.

En estos poco más de mil ochocientos, se descubre algo más que «simples comentarios en torno a la actualidad artística o literaria del momento», como califica el propio Carpentier a muchos de ellos. El autor trasciende los ámbitos de la literatura y la música, sugeridos por el título de la sección, para abarcar otras disciplinas sobre las que despliega su erudición. Entre ellas, el cine se siente omnipresente, ya sea en artículos consagrados a distintas vertientes de esta manifestación o de referencias a su universo.

El «arte de las sombras en movimiento» —como le designa— representó siempre motivo de interés para Carpentier, no sólo en esta cuarta etapa de las cinco en que ha sido dividida la producción periodística por especialistas y estudiosos de su obra. Ya en sus primeros trabajos, realizados en Cuba en el período 1922-1928, que considera como de aprendizaje, y, sobre todo, en sus crónicas parisienses, publicadas entre 1928 y 1939 en las revistas *Carteles* y *Social*, fruto de su estancia en la capital francesa, se percibe la importancia que el entonces incipiente escritor de sólo veinticuatro años, concede al séptimo arte. No habían transcurrido aún siete

<sup>1</sup> Alejo Carpentier: *Ese músico que llevo dentro*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, t. 1, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 336.

meses desde su arribo a París, cuando, para refutar las opiniones desdeñosas e inflexibles y los testimonios ofensivos que pretendían subestimar el nuevo arte, escribe:

Nuestro siglo ha tenido la fortuna de asistir a la eclosión de uno de los más trascendentales «factores inesperados» —modificadores de toda una sensibilidad—, que hayan existido nunca. Es inútil advertir que me refiero al arte de la Décima Musa.

Resulta increíble que, por los años que corren, haya todavía espíritus bastante obtusos para discutir el valor del cinematógrafo como arte. Se nos dice que es inferior al teatro, que es un hermano degenerado del viejo tinglado; se pondera la insipidez de muchas producciones norteamericanas o francesas, se habla de la pomposa tontería de ciertas «estrellas»... Pero no se tiene la generosidad de contemplar, desde un punto de vista elevado, el panorama de veinte años de cinematógrafo, para ver todo lo que ese arte juvenil y flexible nos ha dado ya, como anticipación de un futuro magnífico.<sup>3</sup>

Coincide Carpentier en su entusiasta afirmación con el primer teórico del cine, Riccioto Canudo: «un Apolo en derredor del cual danzaba una nueva musa». Alejo comparte las reflexiones del belga Albert Valentin acerca del «último medio de expresión ofrecido al hombre» y el derecho a que lo amemos, «porque su juventud es en sí una virtud»; o las de León Moussinac que, no menos eufórico, se manifiesta en términos similares: «en el gran torbellino moderno, un arte nace, crece, inventa leyes nuevas, camina lentamente hacia la perfección; este arte audaz, vigoroso, original, será la expresión ideal de nuevos tiempos».

Cerraba filas el joven Alejo con defensores jubilosos como el escritor británico Andrew Lang, quien expresó: «el cine es el porvenir. No se le suprime de un plumazo, ni tampoco con levantar los hombros desdeñosamente. Negar su fuerza, su poder, su acción, es negar la evidencia. Es negar nuestro siglo».<sup>4</sup>

El contacto directo con el mundo que se establece al hacer periodismo, significa para Carpentier el acercamiento y percepción de un ambiente cultural en el cual el cine impone su dominio. No puede

<sup>3</sup> A.C.: «La cinematografía de avanzada» en *Crónicas*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, t. 2, p. 352.

<sup>4</sup> Rodolfo Santovenia: «¿Qué es el cine?» en *Romances*, enero de 1968, pp. 20-21.

en modo alguno permanecer impasible y en silencio ante sus imperativos, ni escapar a su arrollador influjo. Para aprehender impresiones, Alejo apela a la crónica, ese género periodístico por excelencia.

Todos los rasgos que distinguen las auténticas crónicas se perciben en los textos sobre cine escritos por Carpentier, que despliega el típico procedimiento de informar comentando. Esa valoración del hecho al tiempo que se relata, mientras ofrece una versión del suceso, al que dota de un tinte o elemento personal, se halla en «Glosas de un Festival Chaplin» (1928) o «Charles Chaplin en París» (1931). Aunque crónicas escritas en 1928 como «El cine en la nueva Rusia» y «La cinematografía de avanzada», o «La posición actual de la cinematografía moderna» (1933), son informativas, el autor les confiere «un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que viene a ser el estilo de su esencia misma».<sup>5</sup>

La descripción de una manera subjetiva-interpretativa se advierte en las crónicas-críticas tituladas «Tempestad sobre el Asia» (1930), referida a la cinta homónima del soviético Vsevolod Pudovkin, «México, según una película europea» (1931), cuestionador del documental *Indios, hermanos míos*, firmado por Titayna;<sup>6</sup> o «Las tristes consecuencias de una película malsana» (1932), referente a *M-Mörder unter uns* de Fritz Lang. Al enjuiciar los filmes que las sustentan, Carpentier los colorea con su propia apreciación, y, al mismo tiempo, narra el contexto en el cual se insertan, para lograr una armónica fusión del relato y el comentario.

Como atinado cronista que instruye y deleita a la vez, Carpentier sabe calibrar y discernir lo que constituye verdadera noticia de interés para el lector cubano y lo resalta para aportar una impresión personal valorativa. Hablar encomiásticamente del cine soviético y del carácter adquirido por el arte en ese país desde *Carteles*, una

<sup>5</sup> Gonzalo Martín Vivaldi: *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Ed. Paraninfo, Madrid, 1973, p. 127.

<sup>6</sup> El verdadero nombre de esta reportera era Elizabeth Sauvy (1897-1966), célebre periodista de la Francia de entreguerras que encarnó a la perfección el espíritu de mujer emancipada que tanto instigaron sus compatriotas Colette o Coco Chanel. Descendiente de hacendados viticultores del Rosellón, arruinados por la Primera Guerra Mundial, adoptó el seudónimo Titayna de la mitología catalana para abrirse paso en París como periodista intrépida que volaba en avión, entrevistaba a Mustafá Kemal en Ankara, viajaba a China, Persia, Japón o México e incluso cenaba con el general Primo de Rivera en Barcelona para sacarle información. En una vida sin tregua, tras realizar gestas viajeras y labrarse una controvertida reputación, tuvo que huir de Francia por su pasado colaboracionista para acabar sola y olvidada por todos.

revista cuyo director, Alfredo T. Quiles, «era un furibundo enemigo del arte moderno, de la literatura moderna, y de cuanto oliera a comunismo»,<sup>7</sup> ofrece una idea de la gran contribución informativa de estas crónicas en su época. Con «El cine en la nueva Rusia», llegaban a la Cuba de la república mediatizada —bajo la dictadura machadista—, los ecos de la pujanza incontenible de una cinematografía que ya había legado a la humanidad *El acorazado Potemkin* (1927), de Serguéi M. Eisenstein, una de las mejores películas de todos los tiempos.

Estudiar la presencia del cine en el periodismo carpenteriano es tarea que resulta compleja, no por amplia, sino porque nuestra labor investigativa debe circunscribirse a los volúmenes en que han sido reunidas selecciones de sus crónicas. Es imposible disponer de las colecciones completas para efectuar una revisión de periódicos y revistas en las que Carpentier colaborara de manera habitual o eventual, con el propósito de analizar los artículos específicamente cinematográficos de su vigorosa producción.

Durante mucho tiempo, al ponderar la universalidad y solidez de la cultura de Alejo Carpentier, se pensaba más bien en su obra literaria e incluso periodística, pero no tanto en el Carpentier músico. Este enfoque parcial de su dimensión fue subsanado con la publicación de *Ese músico que llevo dentro* (Ed. Letras Cubanas, 1980), que llenó cierto vacío sobre esa casi desconocida faceta de su personalidad. Queda por develar, sin embargo, al ignorado crítico de cine que afloraba aún cuando la música dictaba su primacía.

Ese que mientras presenciaba extasiado la ejecución de la ópera en tres actos, *Wozzeck*, compuesta por Alban Berg, parecía imaginar en su traslado al lenguaje de las imágenes animadas el texto original escrito casi un siglo atrás por el romántico alemán Georg Büchner, que «concibe un drama insólito, en un acto, recortado en escenas brevísimas, esquemáticas, cinematográficas antes del cine, para narrarnos la historia del pobre soldado Wozzeck».<sup>8</sup>

Las posibilidades filmicas vislumbradas por Carpentier en esa obra concordarían con las de los cineastas germanos Georg C. Klaren y Werner Herzog. En 1947 y 1979, respectivamente, estos realizadores rodarían sendas versiones basadas en el sombrío avatar del soldado que, celoso a causa de algunas insinuaciones, apuñala a la

<sup>7</sup> Fragmento de carta de Alejo Carpentier citado por José Antonio Portuondo en el prólogo a *Crónicas*, ed. cit., t. 1, p. 10.

<sup>8</sup> A.C.: «Del folclorismo musical» en *Tientos y diferencias*, Ed. Unión, Contemporáneos, La Habana, 1974, p. 49.

lujuriosa Marie, quien lo traiciona, y en el paroxismo de su crisis, se arroja a un estanque.

«Eran los días de los hombres de Arán, de Nanook del Norte, de la hermosa Moana en el cine». <sup>9</sup> Es ahora el Carpentier ensayista quien recuerda a los pescadores de una isla de la costa de Irlanda en la interpretación de su propia cotidianidad, el comportamiento y sentimientos del hombre contra la naturaleza cruelmente ingrata; la vida cruda y esforzada de los esquimales en los gélidos mares septentrionales, en lucha constante por la existencia ordinaria, por vencer los rigores del clima y las bestias a las que dan caza o pesca para subsistir en aquellos parajes inhóspitos; o el canto alegre de la vida fácil y feliz de las islas Samoa, con el hombre polinésico devuelto a sus tradiciones puras antes del arribo de la civilización. *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926) y *Man of Aran* (1934) son tres admirables obras maestras, pletóricas de humanidad, creadas por el irlandés Robert J. Flaherty (1884-1951), el Jean-Jacques Rousseau del cine al que aportó un género nuevo: el documental elaborado.

Carpentier se remite a estos notables exponentes de lo nativista con que contaba ya el cine por los años 20 y comienzos de la década del 30 del pasado siglo, para analizar críticamente la situación del copioso «nativismo» en la novelística latinoamericana, que «con su descripción de ambientes y paisajes poco explotados por la literatura, cobró momentáneos visos de originalidad». <sup>10</sup> Sin embargo, precisa el escritor, resultaban poco originales sus rezagados mecanismos en relación con una tendencia que se sentía con fuerza en el Viejo Continente desde hacía algún tiempo. Al trazar un panorama de los ejemplos cimeros de la literatura europea en este género, no puede excluir del marco histórico su reflejo en el cine por la influencia y potente desarrollo alcanzado.

Acude Alejo al contexto cinematográfico también como punto de referencia cuando aborda la forma en que un autor podía montar el escenario para la acción de una novela en algún lugar de Europa sin conocerlo, sólo le bastaba recurrir a los profusos libros y fotografías existentes y las pinacotecas disponibles. «Para Roma podríase construir a distancia una decoración que tuviera de Miguel Ángel, del Piranesi, y de concilio ecuménico, con alguna pimienta de *Las noches de Cabiria* o *La Dolce Vita*». <sup>11</sup>

<sup>9</sup> A.C.: «Problemática de la actual novela latinoamericana» en *Tientos y diferencias*, ed. cit., p. 10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

Nada mejor que la sola mención de estos dos filmes, verdaderos frescos panorámicos concebidos con el pincel maestro de Federico Fellini (1920-1992), para tener un fidedigno retrato de esa ciudad. Wifredo Lam conceptuaba a Fellini como uno de los grandes pintores del *novecento* italiano. Dotado de una fuerte personalidad y del don excepcional de crear «tipos», el padre de Gelsomina no dibujaba personajes, sino toda una sociedad. Giulietta Masina, su esposa y musa, es Cabiria, quijotesca y candorosa prostituta, que no se resigna a sus desventuras. Vagabundea por las calles de Roma y los alrededores, animada por la llama de la esperanza, obstinada en conservar la fe en el amor y en los hombres que juegan con ella, en lucha contra las monstruosidades de un mundo pervertido. Fellini se divierte en recrear esa fauna en *La dulce vida* (1960) al describir un corrosivo retrato de determinados ambientes en los que se desenvuelve una élite autodestructiva. Las calles de la capital italiana, con sus plazas, fuentes, monumentos, villas aristocráticas... asumen los rasgos de un delineado personaje al que el propio cineasta consagrará luego todo un filme: *Roma* (1971).

Carpentier comienza su colaboración en *Social* en 1924, año en que, además, es designado jefe de redacción de *Carteles*. Al ser enviado a París a nombre de esta última revista, el novel Alejo Carpentier porta las cualidades esenciales que debe poseer el buen corresponsal en el extranjero, según la opinión de acreditados autores.

Era menester que sus crónicas respondieran a las particularidades de las publicaciones a que estaban destinadas. El propio escritor se encargaría de caracterizarlas. *Carteles*, «revista de espectáculos que luego se convirtió en semanario popular», no poseía un carácter literario, y reclamaba un lenguaje más sencillo, crónicas más fáciles y periodísticas que las de *Social*, dirigidas a un público menos amplio y más exclusivo.

Ese «interés por lo estético, por el aspecto cultural de la vida contemporánea», predominante en las crónicas de *Social* puede ejemplificarse con «Man Ray. Pintor y cineasta de vanguardia», en tanto que «La cinematografía de avanzada», que aborda la tendencia en la cual sobresa esa personalidad, expone cómo «las de *Carteles* acentúan el lado frívolo, sin que falte en ellas el enjuiciamiento certero y la alusión política bien orientada».<sup>12</sup>

En lo relativo al cine, el avezado Carpentier conoce que tiene que estar atento a todas las noticias de la actualidad cinematográfica.

<sup>12</sup> José Antonio Portuondo: Prólogo a *Crónicas*, ed. cit., t. 1, p. 15.

pero al mismo tiempo, debe adentrarse en ellas para interpretar los acontecimientos. Con una visión aguda, penetrante, va más allá de la simple gacetilla o reseña de un estreno significativo, el comentario sobre una figura notable o la repercusión de determinado filme, y les presta un matiz subjetivo.

La llegada de Carpentier a París en 1928 se produce cuando el cine atraviesa momentos decisivos que se inscribirían en la historia: en Estados Unidos la Warner Brothers presenta *Luces de Nueva York* (*The Lights of New York*), de Bryan Foy, primera película totalmente hablada; se exhibe *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*), de Raoul Walsh e Irving Cummings, primer filme sonoro rodado en exteriores naturales y Dreyer emplea la película pancromática en *La pasión de Juana de Arco* a la vez que prescinde del maquillaje de los actores.

Renoir introduce la iluminación de filamento en interiores para poder utilizar ese tipo de película en *La petite marchande d'allumettes*, según el cuento de Andersen. El procedimiento Technicolor se perfecciona a base de tres películas negativas; aparecen los primeros dibujos animados sonoros y hablados de Walt Disney (*Mickey Mouse*) y Max Fleischer (*Betty Boop*). El 5 de agosto, en la Unión Soviética, Serguéi Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexándrov suscriben el «Manifiesto del Cine Sonoro de los Tres». El surrealismo dice presente en Francia: el 19 de marzo, Buñuel y Dalí inician *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*) con la filmación del plano de la navaja que cercena un ojo. Una comisión creada al efecto pretende devolver al cine francés la prosperidad y dotarlo de un estatuto legal. En el mes de octubre de 1928 se proyectan cortometrajes sonoros y *El agua del Nilo*, primer largometraje galo sonorizado con música y ruidos. Al mes siguiente, se estrena en París el filme norteamericano sonoro *Sombras blancas en los mares del Sur*, de W. S. Van Dyke y Robert Flaherty. Aparecen en las pantallas francesas obras vanguardistas de Man Ray (*L'Etoile de mer*), Germaine Dulac (*La Coquille et le clergyman*), Marcel L'Herbier (*L'Argent*); otros como René Clair, Jacques Feyder y Alberto Cavalcanti, tampoco permanecen inactivos.

No se limita Carpentier a cumplir con la ineludible obligación de informar lo que sucede en los predios del cine en la ciudad donde hace poco más de treinta años surgiera el cinematógrafo, y procede a ampliar y ordenar los hechos a su manera. Ninguna corriente formal vinculada con el cine o personalidad relevante escapa a la natural perspicacia de Carpentier-cronista quien, los selecciona con pericia como motivo de sus interesantes trabajos en medio del abigarrado mundillo filmico.

Para aglutinar las crónicas carpenterianas sobre cine preferimos adoptar el título de una de ellas, no dedicada precisamente al séptimo arte: «Personalidades... tendencias...» (1931). Basta añadir como subtítulo «Filmes...» para tener una visión de conjunto de las orientaciones que siguen estas críticas. El autor les da un método personalísimo de hacer y de retratar la realidad.

«Man Ray. Pintor y cineasta de vanguardia» es la primera crónica que Carpentier redacta en París, en abril de 1928, a sólo un mes de su arribo a la ciudad. Dedicado a su amigo, el pintor José Manuel Acosta (1895-1973), el texto apareció en el número de julio de la revista *Social*, para iniciar así la segunda etapa de su producción periodística: las crónicas parisienses (1928-1939). En el número precedente, el director literario de la publicación, Emilio Roig de Leuchsenring, en su reseña de la llegada de Carpentier a la «ciudad luz», y los primeros contactos establecidos por él con la intelectualidad francesa, mencionaba la presentación del joven correspondiente a Man Ray (1890-1976).

Los filmes vanguardistas de Ray —*Le Retour à la raison*, *Emak Bakia*...— exponen los hallazgos plásticos, próximos a la abstracción, perseguidos con sus pinceles o la cámara fotográfica con la que llegó a París en 1921 como único equipaje. Man Ray, dadaísta primero antes de transitar al surrealismo, se alista de plano en el frente renovador del cine francés, cuyo legítimo interés reside en los ensayos realizados por inquietos creadores como este norteamericano a quien Carpentier califica como «el fotógrafo y cineasta más extraordinario de la hora actual».<sup>13</sup>

Ray, «pintor de gran talento, dotado de un formidable sentido de la plástica», poseedor de «armoniosas combinaciones de formas coloreadas, dispuestas con tal justeza, con tal virtuosismo de la composición, que nos asombran como un *tour de force* perfectamente logrado», descolló audazmente en el campo de la fotografía. Inventor de procedimientos, descubridor de secretas técnicas con las cuales obtenía resultados sorprendentes, a juicio de Carpentier, «ciertas fotos de Man Ray son cuadros perfectos, compuestos, definitivos, dotados de tal equilibrio, de tales *calidades*, que su contemplación provoca un verdadero deleite sensual».

Alejo aborda la aplicación de estos principios estéticos preconizados por el neoyorquino en la improvisación de sus películas, en

<sup>13</sup> A.C.: «Man Ray. Pintor y cineasta de vanguardia» en *Crónicas*, ed. cit., t. I, pp. 77-81. A partir de aquí todas las citas de Carpentier proceden de esta obra.

las cuales adquieren más amplitud y la fantasía inagotable del cineasta interviene como elemento dinámico. El cronista cita a *Emak Bakia* (1926), una de las más famosas y raras películas de Man Ray, en la que no requiere de muchos elementos anecdóticos, y «toda la acción es originada por la danza arbitraria de unos cuellos almidonados». Carpentier se detiene para analizar el último cortometraje de Ray –para muchos, el mejor– *La estrella de mar* (*L'Etoile de mer*), que rodara sobre un poema del poeta surrealista Robert Desnos.<sup>14</sup> La cinta constituyó una gran obra del reflejo de ese movimiento en la cinematografía, con su «maravilloso bailable de formas, de luces y de sombras», y sus escenas compuestas como cuadros por el Man Ray pintor:

Las imágenes precisas y borrosas alternan continuamente, ya que su acción oscila entre el ensueño y la realidad. Y entretanto, la magia de los aspectos imprevistos, de las asociaciones desconcertantes, actúa sobre nosotros. El ojo implacable de la cámara viola todos los pudores de la materia inerte: es un reflejo que corre sobre rieles de ferrocarril, es una chimenea de fábrica enfocada de nueva manera, es una naturaleza muerta sorprendida en una mesa oval, es el lento desperezarse de una estrella de mar, es un contrapunto de objetos de cristal que giran simultáneamente...

Películas como ésta son capaces de educar nuevamente nuestros ojos, enseñándolos a ver, revelándoles el universo de cosas conmovedoras y sorprendentes que nos rodea, y sobre el que pasamos cada día, insensibles, calzando los coturnos de la costumbre.

Carpentier anuncia que la proyección de *L'Etoile de mer* se efectuaría en breve en una pequeña sala del Quartier Latin, el Studio des Ursulines, cine vanguardista por excelencia, puesto en marcha en el año 1926. En otra crónica, publicada en la edición de *Carteles* del 23 de septiembre de 1928, relata esta primera presentación ante un

<sup>14</sup> Como es conocido es a Robert Desnos a quien Carpentier debe su «fuga de La Habana», donde por haber firmado el Manifiesto Minorista contra el dictador Gerardo Machado, había permanecido preso durante siete meses acusado de comunista. Desnos, representante de La Razón, de Buenos Aires, participaba en la capital cubana en el Séptimo Congreso de la Prensa Latina y, en el mes de marzo de 1928, ayudó a Alejo a embarcar en el buque *España* al prestarle el pasaporte y otros documentos. A su llegada a Francia, Mariano Brull, funcionario por entonces de la Embajada de Cuba, le facilita el desembarco en Saint Nazaire.

público de unas ciento cincuenta personas, «formado por las más famosas figuras de la avanzada estética parisiense, entre las que no faltaba André Breton, el pontífice de la nueva poesía».<sup>15</sup>

Lo curioso es que no se trata, precisamente, de su reseña como suceso cinematográfico, sino que se inserta dentro de una crónica sobre la música cubana en París, ello responde al inesperado experimento realizado conjuntamente por Alejo y Robert Desnos –argumentista del corto y también actor–, de «someter nuestros ritmos al examen de oídos franceses» para acompañar las insólitas imágenes.

Los improvisados sonidistas dispusieron una partitura de discos que debía ejecutarse en tres gramófonos con amplificaciones y lograron mediante un sistema de *rallentandos* la continuada fusión de cada disco con el siguiente. En medio de aires de jazz y blues, para estupefacción general, estallaba súbitamente «La Chambelona», seguida de sones y danzones hasta el final. Ante aquello no anunciado en el programa, consiguieron una especie de catarsis en los entusiasmados espectadores, que interrumpieron bruscamente la continuidad para reclamar con estrépito la repetición del segundo disco: «Yo no tumbo caña».

«Man Ray, el taumaturgo, pertenece a la raza de los Fausto y Paracelso... En la Edad Media lo habrían quemado». Con estas palabras concluye Carpentier su retrato de este «alquimista» descubierto en Nueva York por Marcel Duchamp, que le instó a probar fortuna en una Europa más abierta a sus inquietudes.

Esta primera crónica se destaca especialmente porque puede servir a guisa de ilustración del interés hacia el cine por el autor. No sólo gira el texto alrededor de una personalidad, sino que simultáneamente aborda una tendencia –la cinematografía de vanguardia– y comenta uno de sus filmes representativos. Pero, al unísono, evidencia la acertada selección de la temática por el bisoño cronista: «lo que pasa por dentro de lo que acontece».

Carpentier ha encontrado sus propias fuentes informativas en el seno del movimiento surrealista; se relaciona con las figuras principales: André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Éluard, Benjamín Péret, a los pintores Giorgio De Chirico, Pablo Picasso... Conoce también a Georges Sadoul, a quien cita en las crónicas dedicadas a Alejandro García Caturla, por la amistad que uniera al historiador del cine con el joven compositor cubano durante su estancia parisiense. Dentro de esta fauna de Montparnasse, acostumbrada a librar

<sup>15</sup> A.C.: *Ese músico que llevo dentro*, ed. cit., t. 2, p. 545.

auténticas batallas en los cafés y salones que frecuentaban, Carpentier descubre la presencia impactante de un coterráneo: Francis Picabia (1878-1953). En aquella «república internacional de artistas»,<sup>16</sup> el origen cubano del pintor era ignorado por algunos como Georges Hugnet, que en *La aventura dadá*, fijaba su nacimiento en París, en lugar de Cienfuegos.

«El cubano Picabia» (1933), es el título de la reveladora crónica carpenteriana que ofrece una veraz caracterización de este cimero exponente del surrealismo, y el papel desempeñado por él en la evolución del movimiento dadaísta, del cual traza un vasto panorama para ubicar a esta figura:

Independencia, violencia, fortuna verbal, *choteo*: cuatro atributos que le son inseparables y que bastan, por sí solos, para atarlo a nuestro continente con sólidos lazos. [...] Más virulento, más dinámico, más rico que los demás en reservas de *choteo* (¡por algo había de ser criollo!), ocupó muy pronto un puesto de capital importancia en el desarrollo del espíritu *dadá*.<sup>17</sup>

Poseedor de una exuberancia imaginativa «que no se ejercía solamente en los dominios de la pintura o de la antipintura», Picabia había olvidado voluntariamente la sólida técnica para dedicarse a la experimentación formal. Obstinado individualista para algunos historiadores del período, Picabia escandalizaba con su potencialidad creadora: revistas, libros, pasmosos lienzos, temidas entrevistas imaginarias con personajes conocidos...

Cuando el fecundo dadaísmo, «rabiosa escuela de negación», cedió su sitio al surrealismo, Francis Picabia encomendó al cineasta René Clair la realización de *Entreacto* (*Entr'acte*, 1924), un entretenimiento cinematográfico para ser intercalado como intermedio entre los dos actos del ballet *Descanso* (*Relâche*), para el que escribió el libreto. Desde el propio título, inspirado por el anuncio: «Teatro de los Campos Elíseos, esta noche descansa», se advierte ese sentido del humor apuntado por Carpentier y que estaba próximo a la mistificación, según Sadoul. El argumento, escrito por Picabia, contenía en dos páginas breves indicaciones de tres o cuatro temas que se entrecruzaban, a los que Clair aportó su talento en ciernes.

<sup>16</sup> Título de una crónica de Carpentier, que la califica también como «Meca de artistas», publicada en *Carteles*, el 24 de junio de 1928.

<sup>17</sup> A.C.: *Crónicas*, ed. cit., t. 1, pp. 278-284. Las citas que aparecen a continuación corresponden a este texto.

Carpentier escribe sobre este cortometraje, con el que Picabia sólo aspiraba a «hacernos disfrutar de la alegría de contemplar una sucesión de escenas que ninguna lógica justificaba» en apenas veintidós minutos:

Esa película, inigualada en su género, nos presentaba un desfile de imágenes maravillosamente absurdas [...] y la pantalla nos mostraba un cazador acechando liebres en la terraza de un gran hotel parisiense, o un carro de pompas fúnebres tirado por un camello, detrás del cual avanzaban los invitados devorando coronas de pan.

Algunos dadaístas se divirtieron al efectuar fugaces apariciones: Man Ray y el pintor Marcel Duchamp jugaban ajedrez en un tablero que, de improviso, cobraba vida: las casillas eran animadas calles y las fichas, seres humanos; conducían un cañón nada menos que el propio Picabia junto al veterano compositor Erick Satie, autor de la irónica partitura que acompañaba el filme. De «primer ejemplo que tengamos de lo que debiera ser una música esencialmente cinematográfica» la define Carpentier.

Las evoluciones de la bailarina Inge Friis sobre la escena fueron fotografiadas desde un inusitado ángulo: la cámara se situó debajo de una superficie transparente sobre la que ella saltó. Jean Borlin, solista de los Ballets Suecos, llegaba al tejado burlescamente ataviado de cazador tirolés y Picabia mataba a su personaje a tiros de fusil y guiaba el entierro devenido persecución. A un ritmo cada vez más acelerado, que alternaba con el *ralenti*, el coche fúnebre se deslizaba por la «montaña rusa» del Luna Park, las colinas de Saint-Cloud y hacía rodar el ataúd en pleno campo, del que surgía el falso cadáver...

«¿Hasta cuándo este demonio de hombre sería capaz de sorprendernos con gestos debidos a su vitalidad incomparable?», se interroga Alejo Carpentier sobre su compatriota Picabia, autor de esta alegre improvisación de metáforas sorprendivas.<sup>18</sup> Con una lozanía brillante y una imperecedera comicidad, *Entr'acte* sobrevivió el alboroto inicial para convertirse en un clásico del cine.

<sup>18</sup> Ver en la crónica necrológica «1878-Francis Picabia-1953», publicada en *Letra y Solfa* de *El Nacional*, Caracas, 8 de diciembre de 1953, incluida en *Letra y Solfa: Artes Visuales*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1993, pp. 90-92.