

cine

norman mc laren

Por Carlos de Hoyos / Carlos Méndez

Recientemente estuvo en México Norman Mc Laren, invitado por el Comité Olímpico. Habiéndose exhibido la casi totalidad de su obra en el Museo de Antropología, y por Difusión Cultural en la Universidad, no sólo cubrimos una de las muchas lagunas cinematográficas que padecemos, sino que tuvimos la posibilidad de penetrar al mundo mágico de la imaginación y sensibilidad de un autor como Mc Laren.

Movido por una necesidad expresiva que la pintura no satisfacía, se acerca al cine y encuentra en él su forma de expresión. Al principio, la falta de recursos lo obliga a borrar la imagen a una película vieja y a dibujar directamente sobre ella, lo que lo convierte, desde el principio, en un revolucionario de la técnica tradicional del dibujo animado. En esa época, atraído por la pintura abstracta, experimenta con ella llevándola al cine. Más tarde trabajó para una firma comercial realizando documentales, lo que le dio el conocimiento técnico necesario para seguir adelante. Después se traslada a Nueva York donde la misma falta de dinero lo lleva a experimentar ahora con el sonido, grabándolo directamente sobre la pista sonora de la película. Tiempo después pasó a Canadá (donde radica actualmente), en donde por fin dispone de medios, pero siguiendo fiel a su técnica y estilo originales. "Nunca hay guión, sino total improvisación. Muchas veces parto de una idea original que se transforma a medida que avanzo; otras, parto de la nada, podría decirse; la obra se forma por sí misma durante el proceso de la filmación." Esto lo relaciona directamente con Picasso —a quien entusiasma su cine— que dice: "Yo no busco, encuentro"; premisa de la cual participa Mc Laren.

Cineasta preocupado por la experimentación técnica más que por la búsqueda estética, consigue en su obra la validez artística, mediante la imaginación y la sensibilidad. Alejado de toda referencia literaria, su cine está muy cerca de la pintura y la música, que muchas veces le sirven como punto de partida. Con él culmina, al menos por ahora, la tradición, en su mejor sentido, del dibujo animado que iniciara Emile Cohl (*Les joyeux microbes*) y continuada por Fischinger y Lenlyle.

De la visión retrospectiva de su obra, que va de 1939 (*Love on the Wing*) hasta 1967 (*Pas de deux*) encontramos lo que podríamos llamar las constantes

que constituyen el cine de Mc Laren. La diversidad aparente de su obra pudiera hacernos creer en una serie de divertimentos formales o de brillantes caprichos, que, si bien es cierto, éstos están siempre en función del experimento, de la búsqueda y el encuentro estético. De aquí que lo pictórico esté superado, o mejor dicho, transformado, y que sus mejores imágenes, las más puras, sean aquellas que surgen de pronto como ingeniosas ocurrencias, casi siempre subrayadas por el humor, o como visiones oníricas que alcanzan una realidad poética. Y es que Mc Laren intuye, como los maoríes según le decía Calac a Polanco: "... los pasos entre lo caótico y un primer estado que hará posible la creación y la especialización de la materia, digamos entre un caos y un espacio antropológico..."

Si dentro del surrealismo Mc Laren encuentra un medio adecuado para expresar su fantasía y sus sueños, mediante la sorpresa humorística (Op art) rompe la frialdad geométrica y el virtuosismo en el color; pero donde Mc Laren consigue su verdadera originalidad es al integrar imagen y música abstractas en una visión en la que la pintura cobra movimiento y la música se visualiza —cómo decirlo de otro modo—, que nos permite el acceso al universo de su creación poética. Mc Laren participa de la "... concepción —dice André Bazin— que no funda el dibujo animado sobre la animación *a posteriori* de un dibujo que tendría virtualmente una existencia autónoma, sino sobre el cambio del mismo dibujo o más exactamente sobre su metamorfosis. La animación no es entonces pura transformación lógica del espacio, sino que pasa a ser de naturaleza temporal. Es una germina-



ción, un brote. La forma engendra forma sin jamás justificarla. El espectáculo en sí mismo es entonces la incineración ante el surgir de las formas libres y en estado naciente."

Pas de deux, estrenada mundialmente en México, y con la que debió haber participado en el frustrado Festival de Cannes, marca una variante en el cine de Mc Laren cuyo sentido lo él mismo en la conversación que tuvimos y que se reproduce enseguida. En cuanto a la interpretación o realización dicho es inexacto en mucho e impreciso, pues el cine, mientras menos teratario, más difícil de "contar", es que verlo.

Un diálogo, también improvisado

—En el cine encontré la libertad expresiva que la pintura no me proporcionaba, y que me parecía un tanto caótica; en cambio, el cine me proporcionó un movimiento que para mí es vital.

—¿Y la música... y el color?

—Yo encuentro una relación, directa, entre la música y el cine a través de éste y de la imagen. Encuentro una interpretación plástica de la música (estudié violín y teoría musical durante tres años de mi infancia). En mí, el film abstracto nace de la música a ella integro la imagen; pero también invierto el proceso; es decir: primero hago el film y luego experimento con diversas clases de música y selección. —tomando en cuenta la duración, el ritmo, el tono, el sentido, etc., buscando contrar aquella que se integre plenamente con las imágenes. En mi cine lo que podríamos llamar un virtuosismo técnico.

—Sus experimentos ¿están encaminados hacia la técnica o hacia la estética humana?

—Ambas cosas: es difícil separarlas. Saber cuál antecede o determina a la otra. Quizá sea la curiosidad técnica la que me lleve a experimentar, pero si ésta se hace exclusiva, será estéticamente deficiente. Creo que no debe limitarse en ese sentido, ya que lo importante no es qué tipo de música nos mueve, sino la que nos va a llevar a descubrir y hacer lo que queremos.

Uno crea, encuentra nuevas formas a causa de las limitaciones técnicas, de los males o económicas que se nos presentan; al principio la falta de recursos obligó a experimentar con el dibujo y el sonido; luego esto formó parte de una disciplina y lo hice consciente, pero la necesidad expresiva y las dificultades que ésta encuentra, lo que nos lleva a la creación experimental. Aunque, por supuesto, más dinero haría todo más fácil y se perdería menos tiempo.

Pero para crear una obra de arte es necesario imponerse limitaciones técnicas; como en la poesía; si tratamos de hacer un soneto, nuestra imaginación trabajará más, en cuanto a la forma. Pero, que si tratamos de hacer un poema de metro y rima libres, en donde

no importa tanto. O en música, si tenemos tres notas en lugar de siete, necesariamente nuestra imaginación está obligada a dar más de sí.

—¿En ese sentido, es formalista?

—Sí, acepto el formalismo en cuanto me obliga a un mayor esfuerzo.

—Hemos visto en sus cortos, como *Poulette grise*, un cierto sabor surrealista.

—Sí, el surrealismo me gusta y me ha influenciado. ¿*Op art*? Tal vez, pero no en forma consciente; yo creo más bien que es el resultado de mis búsquedas, por ejemplo en este corto, *Poulette*... ese sabor surrealista se logra por la superposición de dibujos con que trabajé y que no es la sucesión normal con la que se logra el dibujo animado.

—¿Y el *Pop art*?

—El *Pop art* no me interesa; es una forma no abstracta de ilustración; una forma de expresión popular actual. Pero no me parece válido por su temporalidad. Ninguna de mis películas es *Pop*.

—No hay estilos particularmente ricos al cine. El cine es un árbol con muchas ramas, su validez depende del artista.

—En los pocos cortos en los que el hombre aparece, ¿lo usa como objeto o como sujeto?

—No, no. *Neighbours* es un film en donde el hombre aparece como sujeto. En él mi preocupación fundamental es el problema de la paz entre los hombres. Mis films abstractos son de dos tipos: abstractos el movimiento y el sujeto, y otro en donde el sujeto es abstracto pero con el movimiento se vuelve antropomorfo, como en *Capricho en color*.

—¿Y el humor?

—El humor es necesario para no aburrir. ¿Mi humor? No podría definirlo, nunca me lo he preguntado; *Humor it's humor* (sic).

En *Blinkity Blank* hay un juego de dos figuras que si se prolongara indefinidamente aburriría; entonces, mediante el movimiento las vuelvo antropomorfas para así introducir el humor.

—¿Y el cine de argumento?

—No. El cine con historia, aun corto, no me interesa.

—Entonces ¿estética pura?

—Sí; *Mosaico* es estética pura. Quizá es, en ese sentido, lo más completo que he hecho, pues la música es también abstracta; no hay melodía sino abstracción.

—¿En cuánto a la diversidad de estilos, por qué?

—Abandono una técnica, o un estilo, al aburrirme más que al agotarlos. Lo siguiente que haga tiene que ser distinto; hay que encontrar nuevas formas.

Al preguntarle si *Pas de deux*, que veríamos enseguida, tenía que ver con la guerra, Mc Laren contesta, terminante: "¡No! No tiene nada que ver con la guerra; es un juego de amor interrelacionado" y sustrayéndonos a la posibilidad de todo comentario, la define: "*Pas de deux* is the history of she, he and herself" (sic).

artes plásticas

cartel

Por María Luisa Mendoza

Simone Signoret remetida en su bata japonesa, se agacha a oír el gramófono. De su pecho salta la curva inicial de los senos que cantara Ives Montand. Toda ella está llena de bolas que van coloreando, por etapas de carne y venas, trocitos de luz de papel que viene alamparada de los 1880 en que se muere el Siglo de las Luces, tendido en la cola del piano con mantón de Manila. Simone Signoret debió nacer entonces, porque es ante todo el vencimiento de las rectas por las curvas, el florecimiento de los lirios y de las flores vueltas abanico, y de la simulación de las letras y del sexo, para todo convertirse en un desastre de colores y volutas para que Sara Bernhardt le corte un día la cabeza a Holofernes y una niña tome cocoa en París.

Por ahí va la cosa. Por allí, desde entonces se descuelga el *art-nouveau* por paredes y azoteas, postes y pisirroom al aire libre. Para apostentarse, arrebujarse, acoleetarse en los carteles que piden que usted beba champagne, vaya a la *Revue Blanche*, deje que lo bese la Reina de la Alegría y se rinda al devastamiento de olanes y ligueros de la Troupe de Mademoiselle Eglantine compuesta por Jane Avril, Cleopatre y Gazelle.

Muy serios los pintores se aprestaron al delirio, Cocteau y Toulouse-Lautrec, para servir a su ciudad anunciando sus modus vivendi, sus habitat. Esto bebo, esto anuncio, dibujo y bebo gratis, bebo bueno, anuncio bien. Fue ese tiempo el imperio de la publicidad con amor, como Dios mandara si Dios fuera publicista. Entonces lo anunciado era creído desde el anunciante, porque el anunciante era un artista libre convencido y con hambre.

El que nos pongamos ahorita a discutir la importancia de la publicidad en sus carteles, sus posters, sus afiches, es tan obvio como anunciar la próxima Olimpiada. Pero no queda otro remedio, hay que barrer lo fregado. Y tocar el punto de la cartelería, grito en el poblado, que deviene de la luz de gas, luz que agoniza, que iluminó un siglo de invenciones destructivas, Cartel te dé Dios que el valer, poco te importe.

Cartel necesitamos, cartel. Rojo que te quiero Rojo, por Vicente, ¡que ojalá todos los carteles fueran de Rojo en las esquinas, las azoteas, las fachadas, las entradas al Metro. Nada de que Metro te dé Dios que el afiche poco te importe. Esta es la hora de la mera hora y el por ahí te pudres. Entenza, haciendo a un lado de cómo el *art-nouveau* se murió con el tiempo, y de cómo resucitó en Londra,

con los divinos Beatles parados en una puerta con corbata de plastrón, dediquémonos a ser trascendentes, previsores y determinantes.

El cartel, señoras y señores, es un espejito de mano que la ciudad trae para que usted se vea en él. Mire las medias, señora, que le convienen; mire el ron, señor, que debe tomar. El cartel le indica a usted que el candidato Bartilotti es un fregón y merece su voto. Que la crema Nivea ni oye ni entiende. Que hay bancos con ideas ¡eureka!, y zapatos que no necesitan la boleada.

El cartel tuvo un segundo aire en San Francisco cuando se inventaron los hippies, que rosas a sus manos crecen, allá por los caóticos sesentas. Y el cartel entró de lleno a la categoría de gran arte con mensaje. Por eso mismo hoy la pintura con mensaje vale bolillo, porque para eso Dios hizo a los carteles.

El cartel ha resucitado, ya se dijo. En el puente formidable sanfranciscuino y en el arco iris de la voz de Mahalia Jackson que la easter sunday canta, en el philharmonic hall, del lincoln center. Y está presente en todas las grandes ciudades del mundo anunciando todo, que por algo Bob Dylan es la musa de todos los jóvenes carteleros. Si vas a Nueva York pregunta por los carteles. Si vas a Londres remítate los carteles. Si vas a Varsovia no olvides la cartelera. Y si vas a La Habana date un quemón con los carteles. Si vas a México... pregunta por la Dolores. Porque aquí vamos para Catalayú que volamos, si no nos ponemos hachas y al trote.

La publicidad privada tiene carteles excelentes pero que se ensucian con la terquedad de los clientes y sus logotipos. La publicidad gubernamental todavía no ha dado pie con bola ¿verdad papacito que tú eres así? El ¡tú puedes! nadie se lo creyó. Entenza, pido, ruego, exijo que: se regule la publicidad, se revise la de las cosas de comprar, se impulse la de la política y se apoye la de las artes. Que veamos en la esquina de allá donde usted sabe carteles inmensos anunciando músicos y bailarines. Que en lugar de la pepsi leamos Octavio Paz. Que se levanten quioscos, mamparas, triomfos para la publicidad del arte, S. A. Para que así, quitándonos de buyas podamos algún día leer AMOR nomás así, como anuncio de la pasión.

Yo diría...

[Leído en la mesa redonda sobre el cartel, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria, el 18 de julio de 1968.]