

## EL PROCEDIMIENTO MECÁNICO. PINTORES ESPAÑOLES EN LA ERA DEL CINE

Alfonso Puyal

Zaragoza

Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021

150 páginas



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL  
CINE Y VANGUARDIAS

### ALFONSO PUYAL EL PROCEDIMIENTO MECÁNICO

Pintores españoles en la era del cine

Con este libro, Alfonso Puyal prosigue una investigación abierta hace dos décadas, dedicada a los diversos entrelazamientos de los medios de masas y las artes plásticas en nuestro país. Sobre todo ello ha publicado *Cinema y arte nuevo: la recepción filmica en la vanguardia española, 1917-1937* (2003), a partir de su tesis doctoral; *Arte y radiovisión: experiencias de los movimientos históricos de vanguardia con la televisión* (2011), donde se acercaba a algunos usos de la televisión por parte de artistas; y *Cine y renovación estética en la vanguardia española* (2018), antología de testimonios directos de la recepción del cine por parte de poetas, críticos, filósofos o artistas plásticos afines a la vanguardia española publicados entre 1920 y 1936. Este último libro que sale ahora a la luz,

*El procedimiento mecánico. Pintores españoles en la era del cine* (2021), se centra por su parte en la influencia más o menos subterránea, por lo general difícilmente detectable, del cine en la pintura española de vanguardia. Puyal, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, es autor asimismo de *collages* y obra gráfica y sobre papel, y parece especialmente apto para detectar evidencias que informen la investigación que se propone en este libro. El proyecto tiene sus riesgos, por la escasez de pruebas explícitas, sin olvidar algunas pruebas en contra. Es manifiesta la influencia de la pintura de vanguardia en el cine con casos notorios que van desde Robert Wiene hasta Alfred Hitchcock, junto a otros proyectos tempranos no realizados —como ese *Ritmo coloreado* (Léopold Survage, ideado en 1912) que rescata el autor—, pero explorar la influencia en sentido contrario, la del cine sobre la pintura, y en esa época tan temprana, ya es menos evidente. Puyal se enfrenta a este reto con honestidad y también con un extenso aparato bibliográfico, muy minucioso, aportando pruebas de su teoría o intuiciones y sin ocultar testimonios en contra. Elige cinco casos de estudio: Juan Gris, Joan Miró, Salvador Dalí, Alfonso Ponce de León y el Pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937. En cada uno de ellos, el autor encuentra evidencias de una sutil *contaminación* cinematográfica de la producción pictórica, que va de lo anecdótico a lo estructural, del detalle explícito inserto en un cuadro al procedimiento creativo análogo. En Gris se dan ambos casos: alusiones al cine en su obra gráfica y, sobre todo, equivalencias de dispositivo de montaje, además del rodaje de un pequeño cortometraje *amateur*, aparentemente sin trazas cubistas de ningún tipo. En Miró, además de parecidas equivalencias de montaje, con sus *collages* de los años veinte y treinta, hay ya intercambios más explícitos, que llegan hasta la escritura de un breve guion por incitación de Pere Portabella, *Mont-Roig*. Mas Miró, que Puyal transcribe completo en el libro. En Dalí hay toda una serie de incursiones cinematográficas, que van de sus dos películas con Buñuel a su célebre secuencia para Hitchcock, y proseguirá aún hasta llegar a experiencias surrealistas como la película *Impressions de la Haute Mongolie* (1976). Los experimentos cinematográficos del pintor falangista Alfonso Ponce de León conforman quizá el principal descubrimiento del libro; su documental *Niños* (1934), hoy perdido, permite sin duda mirar el ambicioso cuadro *Accidente*, presentado dos años después y hoy colgado en el Museo Reina Sofía, desde

las claves narrativas y temporales del relato visual cinematográfico (Puyal lo denomina *fotograma congelado*); un cuadro que, visto desde el presente, parece prefigurar la pintura inequívocamente cinematográfica de Jacques Monory. En su capítulo final, el autor explora la relación e influencias entre cine y pintura dentro del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, en plena Guerra Civil; centrándose en la contigüidad espacial del *Guernica* de Picasso y la proyección de la película *Espagne 1936*, de Jean-Paul Le Chanois, supervisada por Luis Buñuel, el autor se pregunta no sólo por la intención propagandística compartida entre ambas obras, sino por la influencia concreta de detalles cinematográficos en la concepción del cuadro de Picasso. En su recorrido, Puyal realiza una labor de arqueólogo: como se ha dicho, las pruebas explícitas a favor de la influencia del cine en la pintura española están siempre en un terreno vago, vaporoso, pero, en cambio, los testimonios contemporáneos de la voluntad de influencia, de la incitación a la influencia, resultan muy expresivos. Por ejemplo, el de Gaston de Pawlowski, autor del libro *Viaje al país de la cuarta dimensión*, que tuvo una influencia decisiva en Duchamp, al afirmar en 1916 que el cubismo no es sino «una aplicación del cinematógrafo a la pintura» (p. 11). O Louis Delluc afirmando en 1918 que «tendremos un día nuestras películas cúbicas» (p. 24). O Gómez de la Serna, animando en 1928 a reintegrar el cinematógrafo al arte y la literatura. En 1946, Louis Aragon dirá que es «indispensable que el cine ocupe un lugar en las preocupaciones de las vanguardias artísticas» (p. 46). Las conexiones sólidas entre el procedimiento estructural del cine y el del *fotocollage* o el fotomontaje —en ambos casos se fijan fragmentos fotográficos de la realidad por operaciones de montaje— aportan un soporte de fondo para el relato completo que avanza por terreno resbaladizo, y que sólo el ambicioso aparato bibliográfico de Puyal, con sus citas reveladoras surgidas de revistas del momento y testimonios diversos, hace que no se desplome. El autor traza conexiones entre el procedimiento cinematográfico y el nacimiento del cubismo, con su «representación de la dimensión temporal a través de la fragmentación de formas o la multiplicidad de puntos de vista» (p. 17), y concluyendo que las pruebas aportadas no logran despejar del todo las dudas acerca del verdadero impacto del cine sobre la pintura cubista, pero que «[S]e puede hablar, eso sí, de un marco propicio en el que se forma un nudo de correspondencias entre pintura, poesía y cine» (p. 26).

En el capítulo dedicado a Miró, Puyal se pregunta: «cabe preguntarse si la presencia del cine en el trabajo de estos creadores se trató de un oportunismo pasajero, o influyó de facto en su obra. Estas páginas se inclinan a pensar que sí, que el cine constituyó para los artistas plásticos, no tanto un resultado en soporte fílmico como un modo de pensamiento visual» (p. 40). El autor afirma honestamente que Miró «nunca hizo una declaración, ni escribió texto alguno, acerca de la influencia del cine en su pintura» (p. 40), pero algo después aporta una de las pruebas decisivas de su propuesta para este libro, con un testimonio del propio Miró afirmando que había previsto disponer una serie de cinco cuadros «como un film que se desarrolla». Escribe Miró: «Quería poner todas esas telas, unas al lado de otras, como si se tratase de la sucesión de imágenes de un film, quería proyectar todas estas formas en una sola tela [...] Quería ir más allá del cuadro aislado» (p. 48). También es rastreado, aunque de nuevo sin pruebas explícitas, la influencia del cine sobre Picasso a la hora de pintar el *Guernica*. Sobre el cinematismo de este cuadro, Puyal alude a una cierta idea de secuencialidad, a la fragmentación y recorte de sus figuras, o a sus valores negros, blancos y grises, sin olvidar el formato del bastidor, que asemeja una pantalla panorámica (p. 126). También la posible influencia de *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, S. M. Eisenstein, 1925) y, en concreto, el montaje de la secuencia de la escalinata de Odessa. Otra teoría de José Luis Alcaine, que Puyal no cita, ha querido ver igualmente la influencia directa de la película *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932), con la trasposición directa de algunos de sus planos.

En conjunto, el libro de Alfonso Puyal propone hilar un relato hecho casi se diría que con tinta invisible, un relato de silencios en el que hay que mirar de manera oblicua, como se mira el viento en los árboles, porque a falta de pruebas de la influencia directa del cine sobre la pintura española de vanguardia hay que desarrollar una mirada alternativa, la mirada de quien ha experimentado desde la práctica esta serie de procedimientos de selección, corte y empalme de fragmentos de la realidad que conecta de manera subterránea el cine y algunos recorridos centrales de las artes plásticas del siglo XX. Indudable es que los autores elegidos consumieron cine, a veces de forma muy intensa, y vivieron contaminados por él mientras imaginaban formas revolucionarias de fabricar imágenes estáticas que sugerían el movimiento, el montaje, la secuencialidad o la multiplicidad de

puntos de vista propios del cine. Gris, Miró, Dalí, Ponce de León y Picasso escribieron además guiones y todos ellos realizaron películas, salvo Miró, que en cambio protagonizó no pocos documentales. El cine y la pintura caminaron en paralelo durante la época central de las vanguardias, experimentando con nuevas formas de

traducir la realidad; es mérito de Alfonso Puyal haberse decidido a investigar este relato poroso de vasos comunicantes que no prometía un éxito indudable.

*Guillermo G. Peydró*