

Alexandre Alexeieff: Poemas de Luz y Sombra

Giannalberto Bendazzi, 2003

Retrato del artista de joven

Alexandre Alexeieff (Aleksandr Pavlovich Alekseev) nació el 18 de abril de 1901 en Kazan, en la Rusia zarista. Era el tercer y último hijo de una directora de escuela y de un oficial de la marina imperial. Un año después, Pavel Alekseev aceptó el encargo de empleado naval de la embajada rusa en Constantinopla, capital del imperio Otomano (hoy Estambul, capital de la república de Turquía), y la familia se trasladó con él al Bósforo. Los días de Constantinopla fueron días de oro para el niño, que gozó las mejores condiciones materiales y afectivas que se pudiesen desear; pero se truncaron trágicamente en 1906, cuando el padre murió en circunstancias misteriosas, casi con certeza asesinado, en Baden Baden (Alemania), durante una misión diplomática. La familia tuvo que volver a Rusia para afrontar una vida de dificultades en San Petersburgo.

Aunque este capítulo inicial de la vida del artista puede parecer una simple anécdota melodramática, tiene una importancia decisiva para comprender su inspiración futura. Aquella interrupción de su serenidad propició una *forma mentis* perenne, sembró en él la necesidad de aferrarse al momento, de conservar el sabor de cada alegría experimentada, cimentó un carácter nostálgico.

Por entonces, San Petersburgo rebosaba de escritores, pintores, músicos, científicos y pensadores; su panorama teatral era óptimo, brillaba la vida elegante... Sin embargo, Alexandre no saboreó mucho de lo que su nueva ciudad le ofrecía. Su tiempo lo dedicó a la lectura y el estudio, a entrenarse y a dibujar en aquella Escuela de Cadetes a que su condición de hijo de militar lo inscribió de derecho. De nuevo, un acontecimiento de los primeros años de vida impregnará la carrera futura del autor: su maestro de dibujo en la escuela de Cadetes le influenció terminantemente al permitir a sus alumnos explotar su potencial para la fantasía, lejos del corsé de las académicas copias del natural. En adelante, Alexandre Alexeieff no usaría nunca modelos salvo en una ocasión, cuando, para ilustrar *La condition humaine* de Malraux, solicitó la colaboración de su esposa Claire, de la que tomó su rostro.

En 1914, Rusia, aliada con Francia y Gran Bretaña, declaró la guerra a Alemania y al imperio Austrohúngaro. Una Primera Guerra Mundial en la que los soldados rusos, frente a un ejército alemán bien equipado, bien adiestrado y bien guiado, se descalabraron ruinosamente. En 1917 la Revolución puso fin al zarismo y empezó una guerra civil destinada a durar tres años.

En la situación más caótica que se pudiera imaginar, aquellos cadetes de dieciséis años de edad se vieron sacudidos entre las órdenes de sus superiores y su propio afán de comportarse como adultos autosuficientes, entre las vertiginosas esperanzas de una reedificación radical de la sociedad y la humanidad y el horror cotidiano, los homicidios, los atracos, la violencia...

Un grupo de ellos fue destinado al interior de Rusia en espera de órdenes. Alexandre se refugió en la ciudad de Ufa, cerca del hermano de su madre, Anatoly Polidorov, un abogado socialista que defendió con éxito a campesinos y obreros contra las prepotencias de los ricos del lugar. El tío le preguntó por sus planes para el futuro, y Alexandre respondió que se proponía llegar a ser ingeniero. “Creía que querrías llegar a ser artista”, sugirió su tío. Alexandre, enfervorizado por las ideas revolucionarias, dijo que el país necesitaba ingenieros para construir una sociedad nueva, rica y avanzada. “Me tienes muy decepcionado”, concluyó Anatoly. Alexandre se replanteó su futuro y tomó clases de arte en Ufa hasta su partida. Más tarde se enteraría de que su tío había sido asesinado por los bolcheviques, que eran todo menos transigentes con los competidores de izquierda. Desde entonces y hasta su muerte, Alexandre se mantuvo ajeno a ideologías y a todo aquello que se agazapase tras ellas.

Los cadetes -los que fueron capaces- llegaron, tras meses de heladas, a Vladivostok, el final de la Siberia oriental. Zarparon en un barco de guerra y no sería hasta muchos meses más tarde cuando se les informó de que la guerra civil había terminado. Tras un año de navegación errabunda, Alexeieff eligió Francia (cuya lengua ya hablaba perfectamente) como su nueva patria y se sirvió, para su establecimiento allí, de una carta de presentación que conservaba desde la salida de Ufa. Saltó a tierra en Cassis, cerca de Marsella, y en 1921 se instaló en París.

Les années de bohème

La carta de presentación, escrita por el maestro de dibujo que había desbastado la mano de Alexandre en Ufa, iba dirigida al escenógrafo Serge Soudeikine (Sergey Sudeikin).

A pesar de la generosa ayuda y los consejos de éste, el joven artista vivió un primer año de carencias en la capital intelectual del mundo, logrando únicamente trabajar de vez en cuando como escenógrafo teatral. Las cosas fueron mejorando a medida que pasaba el tiempo y sus nuevos amigos lo introducían en el entorno parisiense. De entonces, merece especial recuerdo Alexandra Grinevsky, actriz del equipo de Georges Pitoëff con la que se casaría en 1923 y de la que tuvo una hija, Svetlana.

Los más íntimos entre sus nuevos amigos fueron los jóvenes poetas surrealistas, con los que Alexeieff compartía cierto entendimiento acerca de la creación artística: el máximo de espontaneidad y el mínimo de control intelectual sobre la inspiración, con objeto de que desatascar la ilógica y a menudo inexplicable mente del artista. Fue justo uno de los representantes principales del surrealismo, Philippe Soupault (1897-1990), quien arararía para el inmigrado ruso un camino que se convirtió luego una de sus actividades fundamentales: el grabado.

Soupault, que había preparado un libro sobre Guillaume Apollinaire, le propuso a Alexeieff ilustrarlo con una xilografía, a lo que éste, totalmente inexperto como grabador, aceptó sin titubear. No teniendo ni manuales ni maestros a disposición, y con pocos días para la confección de la imagen, Alexeieff inventó la técnica por su cuenta y el 10 de diciembre de 1926 tuvo entre las manos el primero de una larga serie de libros enriquecidos con sus fantasías visuales: *Guillaume Apollinaire*, ediciones Les Cahiers du Sur, Marsella.

Pero no fue hasta un año y medio después, en junio de 1927, cuando los especialistas del grabado se encontraron frente al estilo consolidado y la solvencia técnica de un artista que, con solo veintiséis años, se podía ya considerar un maestro. *Le journal d'un fou* (*El diario de un loco*) de Nikolai Gogol, publicado por Les Éditions de la Pléiade, incluyó 21 ilustraciones a aguatinata, una variación del aguafuerte que permite conseguir todos los matices del gris entre el negro absoluto y el blanco. Esta técnica se avenía a la mentalidad de Alexeieff, contrapuesta a la actitud declamatoria, exhibicionista y a menudo superficial de los poetas, pintores y músicos, contemporáneos que se reconocían en las vanguardias. «Ellos tocan la trompeta, mientras yo toco el violín», decía, sin presunción pero con lucidez.

Ilustrar o crear

Entre las aguatinas que Alexeieff realizó en su vida algunas fueron espléndidas, otras buenas, ninguna mediocre. Entre aquellas espléndidas deben ser recordadas *La caída de la casa Usher* (1929), *Coloquio entre Monos y Una* (1929), *Los hermanos Karamazov* (1929), *El canto del príncipe Igor* (1950), *Cuentos de Hoffmann* (1960) y *Obras de Malraux* (1970).

Con la excepción de algunas aguafuertes de encargo, no realizó nunca obras “autónomas” y se ató siempre a textos literarios preexistentes. En el campo del arte visual estático fue ilustrador antes que pintor (dentro de un límite, se podría decir que fue un ilustrador hasta en el campo del arte visual dinámico, es decir en la animación; pero de cine hablaremos más adelante). Aquí, sin embargo, surge la pregunta: ¿qué es un ilustrador?, ¿cómo trabaja un ilustrador?

Las actitudes del hombre de imágenes delante de la palabra escrita son innumerables. Hay quien aísla una frase y literalmente la traslada a dibujo, quien parte de una sugerencia y la desarrolla según su propia inclinación, quien se siente vinculado a la trama y quien en cambio se rebela.

Alexeieff tomó como concepto de ilustración la reinterpretación libre y autónoma del texto literario. En cierto sentido, él siempre rescribió en imágenes lo que se le solicitaba ilustrar, con lo cual los lectores obtenían, en un mismo libro, una versión literaria y una versión visual del tema. Obviamente, las obras maestras manaron de los textos que él sintió principalmente consonantes: Hoffmann, Poe, Dostoievski, hasta la extraordinaria reinterpretación en imágenes del *Doctor Zivago* de Pasternak (1959), que suscitó entusiasmo en el novelista mismo, que pudo verla poco antes de morir.

En su trabajo como ilustrador empleó aquellos criterios de inspiración que ya hemos mencionado: la espontaneidad “surrealista”, la memoria (Pasternak se asombró al hallar en las ilustraciones de un emigrado que dejó Rusia de adolescente todas las cosas que él había visto de adulto durante la guerra civil - «Puedo sentir hasta el olor de los vagones ferroviarios», declaró), y otro elemento también muy querido a los surrealistas por ser considerado libre de la mente consciente: el sueño.

Las ilustraciones de Alexeieff son casi siempre una incursión en el inconsciente cebada por la lectura del libro que él traduce en imágenes. A veces, como por ejemplo en el caso de *Los cuentos de Hoffmann*, las aguatinas son tan ricas (hasta enredadas) en

símbolos, analogías y alusiones, que se transforman en auténticas poesías visuales que leer, releer y meditar hasta despojarlas de cualquier sentido secreto. He aquí pues que el dibujante deriva en autor de pleno derecho, abandonando el papel secundario de decorador de un trabajo ajeno. Como veremos más adelante, también el autor cinematográfico Alexeieff se atará a obras de otros, de Musorgsky a Gogol, pero siempre haciendo brillar su propia inspiración autónoma por encima de aquéllas.

Si examinamos con una potente lupa una losa de grabado apreciaremos fácilmente el elemental proceso de creación de la imagen: donde la losa es lisa, la tinta no se deposita. Por consiguiente, en la fase de prensado, esas serán las zonas que quedarán en blanco. Donde la losa es excavada, lo es en un número variable de pequeños agujeros, microscópicos pozos en los que se deposita la tinta negra. Para el ojo humano el negro de la tinta se combina con el blanco de la hoja, produciendo un gris que es tan o más oscuro cuanto más espesos son los agujeros, es decir, cuanto mayor es la tinta presente. Recordemos esto para entender cómo y porqué Alexeieff llegó a la invención de la pantalla de alfileres.

Cherchez la femme

El matrimonio entre Alexandre y Alexandra no era feliz. Nacido de una necesidad bilateral de compañía más que del amor, la edad y las ambiciones artísticas de un joven Alexeieff, distraían el concepto sedentario de familia y paternidad.

En 1930, Claire Parker tenía veinticuatro años. Nacida en Boston, Massachusetts, era rica, guapa y emancipada, pero insatisfecha, así que marchó a París con la intención de incorporarse a aquel grupo de estadounidenses (Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Man Ray, etcétera) descontentos con el provincianismo de su país y deseosos de asumir los estímulos intelectuales de la capital mundial de la cultura. Un día tuvo la ocasión de hojear uno de los libros ilustrados por Alexeieff y se enamoró de aquel arte potente y original, comprendiendo que aquella era su vocación. Poco después le escribía solicitándole lecciones de grabado.

El primer encuentro entre los dos se parece tanto a la más romántica de las novelas de amor que se hace sonrojante narrarlo con detalle. Diremos, sencillamente, que en aquel momento se inauguró una pasión humana y una colaboración artística que se demostrarían invulnerables frente a las duras pruebas a las que los acontecimientos privados y externos los iban a someter –sin ir más lejos, la Segunda Guerra Mundial.

Todas las siguientes películas “de autor” (con la curiosa excepción de *En passant*) serán firmadas por ambos. Sin embargo, los estudiosos y los críticos siempre se han referido a ellas como a “las películas de Alexeieff”. Esta actitud fue creada en parte por el machismo innato de la sociedad occidental, además de por la necesidad de simplificación de los cronistas, que siempre prefirieron identificar en una sola persona el objeto de sus razonamientos;¹ pero el elemento decisivo para esa opción fue una buena dosis de verdad histórica. De entrada, Claire Parker siempre declaró abiertamente no tener, artísticamente hablando, más que un papel de catalizadora –y animadora- de la inspiración de Alexandre Alexeieff. Como a menudo ocurre, son más las ausencias que las evidencias lo que nos da prueba de la realidad: Claire no nos dejó ningún boceto inédito, ninguna anotación técnica, y los que la conocieron nunca la vieron salpicar dibujos o tomar apuntes. Su inspiración se sumó a la de él, la completó, la corrigió. Sin ella, él habría sido un cineasta peor; sin él, ella no habría sido una cineasta.

Alexandra, mientras tanto, había encontrado a un joven artista de origen húngaro, Etienne Raïk, con el que simpatizó. No conocemos los detalles de esta relación en sus fases iniciales, pero en su vejez Alexeieff añoró que, durante el periodo pasado en un sanatorio para cuidarse de una intoxicación debida a los ácidos utilizados por su trabajo de grabador, su mujer dedicara más tiempo a Etienne que a él. Sin embargo, las dos parejas, ya cruzadas, mantuvieron por muchos años una óptima relación de armonía, habitando la una frente a la otra y trabajando juntas en películas publicitarias.

La pantalla de alfileres

A la edad de treinta años, Alexandre Alexeieff se sentía interiormente descontento. Su vocación había sido el arte, y después de muchas vicisitudes éste le había hecho célebre, bien pagado, bien integrado en un mundo de amigos e intelectuales que compartían sus intereses y sus pasiones. Sin embargo, esta meta, en vez de aparecérselo como un envidiable éxito, le daba la sensación de encontrarse sin futuro. Cada nuevo encargo por parte de un editor, que normalmente habría sido bienvenido, significaba en el fondo la repetición de una técnica, de un estilo, de un aproximación creativa ya suficientemente experimentados. Cerrarse dentro de una fórmula le asustaba. Así que pensó en el cine.

¹ Normalmente, por ejemplo, se habla de Ocho y medio como de "una obra maestra de Fellini" olvidando que él pudo valerse en aquella película de colaboradores únicos en el mundo como el guionista Ennio Flaiano, el escenógrafo Piero Gherardi, el director de la fotografía Gianni Di Venanzo o el músico Nino Rota.

Entre el fin de la Primera Guerra Mundial y el principio de los años treinta, París le decretó al recién nacido cinematógrafo el rango de arte. Eligió a sus primeros grandes maestros: los “expresionistas” alemanes, el soviético Sergei Eisenstein y, principalmente, Charlie Chaplin (al que el crítico, teórico y cineasta Louis Delluc dedicó en 1921 el primer libro temático: *Charlot*). Hospedó los más originales cortometrajes de vanguardia inventados por pintores como Fernand Léger (*Le ballet mécanique*), Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*), Man Ray (*Le retour à la raison*), Salvador Dalí y Luis Buñuel (*Un chien andalou*), y además Francis Picabia, René Clair, Germaine Dulac... «El cine -declaró Alexeieff en el curso de una larga entrevista televisiva de 1971-, era ciertamente digno del interés con que lo seguían mis amigos pintores y escritores. Así que me dije: haré cine. Solo. No quiero un gran equipo, no quiero El Dorado. Mis films no tienen que ser para nada un producto. Tienen que ser obras de arte.»

Un día, el cineasta *in pectore* pidió a su mujer y a su hija que le comprasen tres mil alfileres. Obviamente, la adquisición se transformó en un pequeño *sketch* cómico cuando la vendedora, estupefacta, pidió confirmación del número de alfileres solicitado. Alexeieff recibió los alfileres en su domicilio y la familia los ensartó pacientemente en un orden geométrico, en una tela de pintor espesada con cera. Alexandre repartió aquí y allá los alfileres hasta modelar con ellos la imagen del juguete preferido de Svetlana, un muñeco llamado Bebé Nicolás, y al fin sonrió satisfecho. La prueba había sido positiva, la pantalla de alfileres podía funcionar.

La pantalla de alfileres (dos)

Por mi experiencia de más de treinta años escribiendo sobre Alexeieff, puedo testimoniar que la pantalla de alfileres y su funcionamiento son fáciles de entender cuando uno los ve con sus propios ojos, pero abstrusos cuando uno lee su descripción. Intentaré hacerme entender.

La idea del artista-inventor fue la de utilizar una tabla blanca (él la llamó pantalla, pero la traducción inglesa *pinboard*, tabla de alfileres, es más precisa) sobre la que ensartar millares de alfileres retráctiles, repartidos espesamente y dispuestos en una inclinación de sesenta grados. Poniendo dos fuentes de luz rasante a los dos lados de la tabla, cada alfiler proyectaría sobre la superficie blanca dos sombras, y la suma de todas las sombras volvería la tabla completamente oscura. A partir de ahí, bastaba con hacer regresar ciertos grupos de alfileres para reducir sus sombras y hacer más clara la zona correspondiente. De hacerlos regresar completamente desaparecería cualquier sombra,

quedando únicamente al descubierto la parte iluminada de la superficie. De tal modo, al artista le era posible servirse de la gama completa de los grises en la consecución de cualquiera figura. Y he aquí que interviene la animación. Modificando la imagen manualmente y fotografiándola con la filmadora a cada nueva fase, tal imagen toma vida.

No era una idea tan extravagante como podría parecer a simple vista. Basta con retrotraernos al principio de imprenta de las aguatinas de que hemos hablado antes.

Cada pequeña sombra echada sobre la superficie de la tabla equivale a uno de los minúsculos agujeros que absorben la tinta negra. Cada área iluminada y blanca corresponde a la superficie lisa (no entintada) de la losa grabada. En esencia Alexeieff logró traducir en términos dinámicos el instrumento que ya utilizaba para realizar sus imágenes estáticas. Podía hacer, en definitiva, un cine de grabados animados.

La pantalla de alfileres (tres)

«Esta sería la película que querría hacer, pero que no haré nunca», dijo en una ocasión Alosha (éste era el apodo de Alexeieff) a Claire. «Y por qué no?», le preguntó ella sorprendida. «Porque no tengo dinero suficiente, y para esta empresa es necesario mucho dinero.» El pragmatismo americano de Claire no podía tolerar una aspiración no realizada. «Yo tengo una carta de crédito. Puedo financiar la fabricación de una pantalla de alfileres y la producción de la película.»

Juntos construyeron su primera pantalla de alfileres y la patentaron (en nombre de Claire como proveedora de fondos), pensando no sólo en realizar la película que Alosha tenía en mente, sino también en amortizar el instrumento vendiendo reproducciones a diversos animadores en Europa y el resto del mundo. Esto último, con gran sorpresa para ellos, nunca sucedió. Aquel artilugio no era lo que se dice idóneo a demasiados creadores. De hecho, en aquel entonces, no lo era más que para ellos dos. Hará falta esperar a 1972 para que el National Film Board of Canada adquiera una pantalla de alfileres. El franco-canadiense Jacques Drouin (que no conoció personalmente Alexeieff) será el único cineasta sucesor que la utilizará de forma continua para realizar sus películas².

² El firmante de estas líneas sólo conoce la existencia de otras dos piezas realizadas con esta técnica: el cortometraje *Ciné-Crime*, del compositor franco-canadiense Maurice Blackburn (1965), y unas secuencias publicitarias realizadas en los años noventa por la pareja californiana John Lindauer-Lisa Yu.

Une nuit sur le Mont Chauve

Rusia quedaba *lejos* de París en 1931. En Moscú, el poder político estaba en las firmes manos de Stalin, que no tenía piedad para los desterrados. Muchos de ellos, asociados en grupos y guetos en contraste (políticos, artísticos, filosóficos, religiosos, esotéricos), hablaban exclusivamente su lengua y vivían al margen de la Francia que los circundaba, contándose el cuento de una vuelta que todos sabían imposible. Alexandre Alexeieff frecuentó estos grupos por algún tiempo, al principio de su estancia, y fue durante una de esas noches que escuchó obnubilado a una anciana señora que se exhibía al piano. La escuchó porque le recordaba a su madre, también pianista. Pero aquella tarde la señora no tocó Chopin, como solía hacer Maria Polidoroff (casada Alexeieff), sino *Una noche en el Monte Pelado*, un poema sinfónico a un solo tiempo compuesto por Modest Musorgsky en 1876 y arreglado después de su muerte por Nikolay Rimsky-Korsakov. Alosha mantuvo la memoria de aquella composición y sobre ella fantaseó largo y tendido. Cuando decidió que las reuniones de los desterrados eran estériles y reconstruyó su Rusia íntima en el recuerdo, eligiendo vivir como francés entre franceses, *Una noche en el Monte Pelado* se convirtió en el gozne alrededor del que se agrupó toda su nostalgia.

Durante muchos días, en la oscuridad, Alosha escuchó y escuchó el disco en la interpretación de la London Symphony Orchestra, dirigida por Albert Coates, siempre fantaseando alrededor de la pieza. Era una de sus maneras de ser surrealista: las imágenes manaban involuntariamente de su subconsciente, casi como en un sueño, y él las conectaba luego por analogía sin que hubiese un hilo racional que las hiciera fluir unidas.

Mientras le narraba a Claire todo cuanto incluir en su proyecto de película sobre la sinfonía de Musorgsky, ella cronometraba. El saldo aproximado sería una obra de 45 minutos, que habría que recortar desde el momento en que la música duraba algo más de ocho minutos. Los dos lo hicieron pacientemente, sin ningún dibujo preparatorio que pudiese estropear la espontaneidad de la idea (también la pantalla de alfileres misma, con la imprevisible pero agradable suavidad al toque de sus agujones de acero, era apta a sugerir improvisaciones al artista-modelador), y por fin procedieron al trabajo real. Contrariamente a la tradición del cine de animación, la filmadora se posicionó de forma horizontal -como en las tomas de imagen real-, y la pantalla de alfileres dominó verticalmente delante de ella. En un año y medio de trabajo continuado, de reconstrucciones y de correcciones, Alexandre Alexeieff y Claire Parker llevaron a cabo *Un nuit sur le Mont Chauve* y la presentaron al público.

Pocos lo ven, muchos hablan de ello

El cortometraje fue proyectado durante un par de semanas en París y una semana en Londres. Hoy nadie se molestaría por un acontecimiento cuantitativamente tan irrelevante. Pero en los años treinta había mayor respeto por la inteligencia, y *Una noche en el Monte Pelado* era una película tan novedosa que llamó la atención de intelectuales y periodistas. Hasta una edad tardía, Alexeieff conservó una densa colección de artículos y reseñas publicadas cuando se estrenó. En *Le Temps*, el musicólogo y teórico Emile Vuillermoz escribió: «Entre las aportaciones nuevas de la técnica cinematográfica hace falta señalar este ensayo de grabado animado realizado por Alexandre Alexeieff. Una adaptación magistral a la pantalla de *Una noche en el Monte Pelado* de Musorgsky. Encontramos en la película una serie de efectos absolutamente nuevos, cuya importancia debe ser señalada. (...) Estos grabados animados rechazan cualquier elemento realista. No son una fotografía. Aquí todo es composición y transposición. Pero no se trata siquiera del dibujo “trazado” al que se vincula normalmente la animación. Estamos ante una técnica de grabado, de un diccionario sutil de matices, de una gama de grises y de negros, cuyas huellas de luz y sombra se esfuman y se animan al infinito. En vez de jugar con las líneas y los ángulos, el artista utiliza el lenguaje de las superficies, de los volúmenes y de las figuras con relieves mudables. En cuanto a la relación con la música se puede afirmar que es muy raro encontrar un director que acepte con tanta lealtad la disciplina de una partitura. Algunos pasos demuestran cuántas cosas se pueden conseguir en este campo cuando se quiere evitar separar dos disciplinas artísticas nacidas para entenderse. Cuando los seres alucinantes dispuestos en círculo se cogen de la mano y levantan y bajan los brazos, o bien en el momento en que la música sube como un cohete y luego cae como lluvia, se consigue una consolidación de la emoción musical de una calidad extremadamente insólita. (...) Esta película señala una fecha para el recuerdo».

Stefan Priacel escribió en *Regards*: «Dos admirables artistas apenas han acabado una breve película de ocho minutos cuya importancia es tal que a mi parecer constituye una fecha a escribir en la historia del cine. El sujeto de estas imágenes importa poco. Digamos simplemente que ellas se inspiran en el folclore fantástico de Ucrania, al que se suma la fantasía de Alexeieff y Claire Parker. Son cabalgadas de brujas y de demonios, son aquelarres en que se combinan, en una visión onírica, músicos y pájaros, caballos y fuegos de artificio, paisajes por momentos serenos, por momentos atormentados. Pero la importancia de la película no está en el sujeto, está en cambio en el procedimiento, cuya

envergadura es tal que se puede bien decir que es al cine lo que una hermosa pintura es a una fotografía».

En Inglaterra, en las páginas de *Cine Quarterly* del otoño de 1934, el gran documentalista y productor John Grierson se deshacía también en elogios: «La película, más allá de su interés técnico, es un éxito de la fantasía. Es difícil describirla por su condición desafortunada. Intentad imaginar una noche de Walpurgis en la que huellas animadas sobre el terreno indican la presencia de los espíritus, monstruos y criaturas malvadas aparecen, desaparecen y ruedan por arte de magia, espantapájaros bailan el fandango con su sombra sobre colinas desnudas, caballos blancos y negros atraviesan a la carrera el cielo más alto, esqueletos que caminan... Todas las salas de arte y ensayo deberían proyectar esta película. Es el cortometraje más asombroso y genial que se pueda encontrar».

Los distribuidores no pensaron del mismo modo. Juzgaron la película muy difícil para la capacidad de comprensión del público masivo, y en el mejor de los casos se declararon dispuestos a negociar un contrato solamente si se garantizaba una producción de, al menos, seis películas al año, algo materialmente imposible. Así, el éxito de crítica se transformó en un fracaso económico. *Una noche en el Monte Pelado* empezó a obtener algún beneficio treinta años después, cuando la estudiosa y distribuidora estadounidense Cecile Starr la hizo circular en el circuito alternativo norteamericano, en los campus universitarios y en las asociaciones apasionadas por el cine de arte y ensayo.

Una vida publicitaria

En la Europa de los años veinte y treinta (a diferencia de cuanto ocurrió en los Estados Unidos) fue cosa común proyectar anuncios publicitarios en las salas de cine. Pero la mentalidad europea de entonces creía que jactar las calidades de un producto tenía un matiz de mala educación y quizás hasta de engaño, así que los publicitarios adoptaron una táctica blanda con respecto al público, para trabar *amistad* con él. En la práctica, la película publicitaria, que podía durar hasta cuatro o cinco minutos, se presentaba como un pequeño espectáculo -gracioso, divertido, original- y sugería la adquisición del producto sólo al final, después de haberse... hecho perdonar el desaire.

Aquello significaba que a quien poseía una mente creativa le era concedida una libertad bastante amplia con tal de que fuese capaz de hechizar a los espectadores. Alexandre Alexeieff, Claire Parker, Alexandra Grinevsky, Etienne Raïk y algunos amigos

más aunaron esfuerzos y embocaron aquel nuevo camino. Hasta la invasión alemana de Francia (1940) todos ellos vivieron de la publicidad cinematográfica. A la vuelta de su expatriación en los Estados Unidos (1947), Alosha y Claire retomaron aquel trabajo y continuaron por otros diez años.

A él la publicidad no le gustaba. Le obligaba a ocuparse de cosas que no tenían nada que ver con su mundo interior, se trataba sencillamente de vender objetos. Le ponía en contacto con clientes que despreciaba por su miopía y arrogancia. El producir películas para gustar al público y no para expresarse sinceramente contrastaba con su rigor de artista. Además, por razones de mercado, predominaba el empleo del color, que él siempre despreció considerándolo exclusivamente un embellecimiento con respecto de la obra ideal, que a su juicio debía ser basada en el blanco y el negro, es decir, en los principios fundamentales del sí y del no, del amor y del odio, del bien y del mal, de la vida y de la muerte.

Pese a todo, por una de las muchas contradicciones del ánimo humano, él defendió infatigablemente durante toda su vida la elección de dedicarse a este trabajo, llegando a declarar que también los pintores del Renacimiento hicieron publicidad a la Iglesia, los pintores de corte a sus soberanos, los escritores de *Las Mil y una Noches* a los mercaderes árabes. En cada retrospectiva organizada con su colaboración también fueron proyectadas las películas publicitarias, de las que él siempre ostentó estar orgulloso.

Visionadas hoy, estas películas, delatan la usura del tiempo. Han perdido cualquier interés cualitativo (con la parcial excepción de *La belle au bois dormant*, 1935) y hacen demasiado patente el desinterés intelectual del autor, que evita rigurosamente usar la pantalla de alfileres, reservándola a ocasiones más importantes, y se concentra en pequeñas innovaciones técnicas para entretenerse e inventarse una motivación. Con el riesgo de parecer demasiado severo, opino que el Alexeieff publicitario tiende a lo *kitsch* y debería ser olvidado.

América y vuelta

En 1940 las tropas hitlerianas invadieron Francia. El día antes de su entrada en París Alosha, Claire, Alexandra y Svetlana abandonaron el territorio y se trasladaron a los Estados Unidos, dónde Claire consiguió en tiempo récord un pasaporte americano para cada uno. Alosha y Claire se establecieron en un suburbio de Nueva York, Mount Vernon, y

encauzaron una vida humilde pero feliz. Las fotos de aquellos años los retratan sonrientes y extáticamente enamorados.

El trabajo fue sin embargo escaso, porque Nueva York no era todavía la capital mundial del arte y las galerías, ni poseía la finura cultural y mundana que habría desarrollado a fin de siglo. Un animador podía solamente dibujar *cartoons* y un artista, si quería vender sus cuadros, tenía que pintar como Grant Wood o Edward Hopper.

Fue Norman McLaren, que había visto en Londres *Una noche en el Monte Pelado* y trabajaba en aquel momento en el National Film Board of Canada, quien localizó a la pareja y le propuso un pequeño proyecto: la ilustración de una canción del folclore del Québec, *En passant*, para insertarla en la serie pertinente que el NFBC acababa de poner en marcha.

Para esa película, que duraba en total dos minutos y medio, fue construida ex profeso una pantalla de 1.125.000 alfileres, la más grande de toda la carrera de Alosha y Claire. *En passant* resultó finalmente una pequeña anomalía en la producción artística de los dos cineastas. Fue la única película que no tuviera un tema ruso como base, la única firmada exclusivamente por Alexandre, la única que retratara una situación externa (casi como un cuadro impresionista, con unos toques de Monet) en vez de los movimientos interiores del ánimo. Presenta algunas ocasiones geniales como la iglesia que de repente se hace transparente y nos enseña su interior, pero en el fondo es una obra menor; y como tal la consideró siempre el propio Alexeieff.

Los sólidos ilusorios

La experimentación más abstracta empezó en 1951, después de la vuelta a París. “Ilusorio” es el sólido que, con un largo tiempo de exposición, es trazado sobre la película cinematográfica por una fuente de luz que se mueve. El ejemplo que todos tienen en mente es representado por las fotografías nocturnas de automóviles en movimiento, publicadas por años y años en las revistas especializadas: la exposición de la película es larga para captar toda la luz nocturna posible, pero los faros posteriores rojos y aquellos anteriores blancos no quedan impresionados como puntos sino como largas estelas luminosas, que son “ilusorias” porque no existen en la realidad.

Alexeieff decidió conectar una fuente trazadora (una esfera metálica cromada, por lo tanto brillante cuando era iluminada fuertemente) a un péndulo compuesto, cuyas oscilaciones eran calculables matemáticamente y por tanto predeterminables. De este

modo se demostró posible conocer y controlar las distintas formas que eran trazadas en el aire, la una después de la otra, por la esfera brillante. Así, se hacía posible animar los sólidos ilusorios, los sólidos que eran inexistentes en la realidad. «Se trata -dijo el artista-, del segundo estadio del movimiento.»

Aunque fascinadora desde un punto de vista filosófico, la técnica concreta de los sólidos ilusorios nunca merecía más que unos pocos segundos de película, utilizados comúnmente como sugestivos efectos especiales en el trabajo publicitario. En 1952 *Fumées*, dedicada a los cigarrillos belgas Van Der Elst, sería premiada en el Festival de Venecia por su contribución a la innovación visual.

El año 1956 fue importante para nuestra historia cinematográfica. El prestigioso Festival de Cannes aceptó la solicitud, proveniente de varios cineastas y críticos franceses entre los que se contaban el mismo Alexeieff, Paul Grimault y André Martin, de dedicar una sección a la animación. Los cineastas “independientes”, en sustancia los no-disneianos, tuvieron la oportunidad de conocerse y descubrir que tenían intereses y metas en común. En 1960 fue inaugurado el primer festival especializado en cine de animación del mundo en Annecy (Alta Saboya, Francia). Dos años después nacía Asifa (Association Internationale du Film d'Animation), las Naciones Unidas del sector. Bajo estas iniciativas siempre latió el impulso, discreto pero férreo, de Alexandre Alexeieff.

Los dos gigantes

En 1962 Orson Welles estaba metido en uno de sus muchos proyectos difíciles: *The Trial*, la versión cinematográfica de *El proceso* de Franz Kafka. Se dio cuenta de que le faltaba algo, y lo encontró en París. He aquí el informe del acontecimiento en sus propias palabras:

«(Peter Bogdanovich) -¿Cómo has conseguido las ilustraciones del cuento que hace de prólogo?

(Orson Welles) - Son imágenes producidas con alfileres, millares de alfileres. Encontré a dos viejos rusos (*sic*), completamente locos, cultos, elegantes, fascinadores. Eran Alexandre Alexeieff y Claire Parker, marido y mujer. Se sentaban y plantaban alfileres sobre una gran tabla. La sombra de los alfileres hacía el claroscuro. Eran dos de las personas más bondadosas y felices del mundo. En mi opinión, aquellas imágenes son hermosísimas.

- Sí, son muy hermosas. ¿Cómo diste con ellos?

- No recuerdo. Tuve que haber visto algo en televisión o en alguna otra parte. Trabajaban en una película, creo que llevaban trabajando en ella desde hacía sesenta años. Fui a buscarlos y los persuadí para que interrumpieran su obra durante cinco meses (poco tiempo, según sus estándares) y plantasen alfileres para mí. Lo hicieron, y lo hicieron estupendamente.

- Sí. Es uno de los momentos de la película que más me gustan.

- ¡Tendríamos que haber hecho toda la película con los alfileres! Sin actores. Una película sin actores, como os gusta a ti y a Alfred Hitchcock!»³

Contado por Claire Parker, el encuentro tiene algunos matices más divertidos.

«Tras un par de llamadas del productor, llega a nuestro estudio Orson Welles. Empieza a mirar por todas las partes, todos nuestros aparejos, cada vez más sorprendido. Primero habla en inglés conmigo, luego se percató que también Alosha habla muy bien la lengua. En ese momento se olvida mi presencia y se dirige solamente a él. Fue un espectáculo ver a esos dos gigantes de la creación intentando seducirse, ganarse recíprocamente. Al fin se ponen de acuerdo sobre cuántas imágenes hacen falta, sobre cuánto tiempo hace falta, sobre cuánto dinero hace falta. Luego, antes de irse, Welles le dice a Alosha: “¿Puedo venir por aquí cuándo esté trabajando? Estaré sentado en un rincón, no hablaré, no le distraeré. Me gustaría ver como crea los grabados sobre la pantalla de alfileres”. Alosha le mira, y su voz se hace aún más abaritonada: “No se puede negar nada a Orson Welles -responde como si pronunciara una sentencia-, ¡pero sé que mi trabajo sufriría!” Así que él nos saludó con una sonrisa resignada, y no lo volvimos a ver jamás. Supimos, muchos meses después, que quedó muy contento del trabajo».

Orson Welles no se equivocaba al identificar en los actores el problema de su película. Efectivamente, *El proceso* tiene un defecto fundamental: Anthony Perkins, demasiado americano, demasiado hollywoodense, demasiado falto de matices para soportar un papel en que el misterio debería convertirse en destino y el mal debería convertirse en la vida. Un rostro, el suyo, en el que se lee probablemente la neurosis de Freud pero nunca, ciertamente, la oscuridad trascendente de Kafka. Muchos críticos escribieron que el prólogo (basado en otro texto kafkiano, el breve cuento *Frente a la ley*) era mejor que la película misma. Alexeieff lo realizó con imágenes fijas, solo ligeramente avivadas, oscurecidas, en algún momento de la fase de revelado, mientras la espléndida voz fuera de campo de Welles narra el cuento.

³ Cito del libro *This Is Orson Welles*, de Peter Bogdanovich y Orson Welles, bajo la dirección de Jonathan Rosenbaum, Harper Collins, Nueva York 1992.

Por extraño que pueda parecer, este trabajo ocasional y de encargo se nos revela, como espectadores, decididamente alexeieffiano. Las imágenes oníricas de un portón misterioso, la suerte enigmática del hombre que intenta atravesarlo, la atmósfera de miedo que envuelve la narración tienen mucho en común con *Una noche en el Monte Pelado*.

Le nez

La película que, de dar crédito a Orson Welles, Alosha y Claire estaban rodando “desde hacía sesenta años”, era un cortometraje que adaptaba un cuento de Nikolai Gogol. Estuvo listo en 1963 y se tituló *Le nez* (La nariz).

El cuento original fue publicado en 1836. La trama se parece a un sueño (un sueño de castración, diríamos hoy nosotros, alumnos de la vulgata freudiana) en el que un barbero de San Petersburgo, el día 25 de marzo, encuentra una nariz dentro del pan del desayuno, la nariz vive una existencia propia, hablando y estableciendo relaciones sociales. El propietario, con la cara desnudada, trata de apoderarse de nuevo de la protuberancia que poseyó desde el nacimiento, hasta que el 7 de abril todo vuelve a la normalidad.

Aunque se introdujera en el marco de la literatura fantástica que existió desde el nacimiento del hombre, *La nariz* tenía un toque de surrealidad tan fuerte que molestó de algún modo al mismo Gogol, que dedicó las últimas páginas a debatir sobre la inverisimilitud del asunto; lo hizo de modo inteligente, irónico, auto irónico, pero filtrando alguna incertidumbre, acabando así: «Como quiera que se miren las cosas, en todo esto hay de veras algo absurdo. Sin embargo, se diga lo que se diga, en este mundo ocurren acontecimientos parecidos; raramente, pero ocurren».

El entorno siempre es la cultura rusa, y esta vez la base de partida es una pieza en prosa en lugar de una composición musical, en cierto modo como si Alexeieff decidiera trasladar a la pantalla su experiencia como ilustrador de libros. (No debe ser olvidado que justo poco tiempo antes había producido un número enorme de imágenes destinadas al *Doctor Zivago*, eligiendo como instrumento la pantalla de alfileres en vez de las losas por aguafuerte). En esta película encontramos todos los temas que ya conocemos: lo surreal, la nostalgia, Rusia, los viejos tiempos del siglo XIX, lo absurdo de las cosas, lo irracional que irrumpe en la vida cotidiana, incluso lo cómico, todo ello mezclado en un estupendo sueño en blanco y negro en que un procedimiento secreto le permite al autor hacer vibrar las imágenes tal y como vibra la luz de la querida ciudad de las Noches Blancas y su adolescencia.

Vuelta a Musorgsky

En 1972, por vez primera, Alosha y Claire mandan una película a competir a un festival (*La nariz* había sido proyectada en Annecy pero como acontecimiento especial). El resultado fue amargo. El jurado del primer Festival de Zagreb no decretó ningún reconocimiento a la película de las dos leyendas vivientes de la animación de autor y optó por entregar su Gran Premio a la soviética *La batalla de Kershents*, dirigida nominalmente por el viejo estalinista Iván Ivanov Vano y en praxis por el rampante Yuri Norstein.

La obra del matrimonio parisino se titulaba *Tableaux d'une exposition* (Cuadros de una exposición) y estaba formada por tres partes que ilustraban otros tantos segmentos de la homónima composición musical de Modest Musorgsky fechada en 1874.

Ciertamente, el jurado cometió un error, puesto que la película es de una excelencia artística indiscutible, pero en su disculpa debe ser observado que no existe jurado que no cometa errores, y que, frente a la extraordinaria floración de novedades procedentes de todos los países a la que se asistía al principio de los años setenta, este film intimista, hermético, en blanco y negro, hizo observar entonces a muchos, quizás a todos, que Alexeieff se repetía estérilmente.

El tiempo, como casi siempre ocurre, se ha demostrado el mejor juez y el más atinado crítico. Alejado de la euforia y de la emoción de su tiempo, ostenta hoy toda su excepcional fuerza poética, sobre todo en la pieza central titulada -en italiano- "Il vecchio castello" (El viejo castillo).

Se trata de una obra maestra de animación no-narrativa, entretejida de hábiles sugerencias visuales y de inimaginables invenciones dinámicas, como el sorprendente juego de bidimensionalidad y tridimensionalidad creado por el empleo contemporáneo de dos pantallas de alfileres, la una, rotatoria, delante de la otra. En una carta del 19 de diciembre de 1971, anunciando la conclusión de la película, Alexandre Alexeieff me escribió una carta: «Creo que esta película iguala *Un noche en el Monte Pelado*, aunque sea muy diferente. Hace falta verla al menos veinte veces antes de poder decir que se conoce bien. Eso es algo que también requiere la buena poesía».

The Moon Is Down

Superados los setenta años, Alexeieff empezó a sentirse viejo. Claire seguía sonriendo, manifestando su alegría natural y su optimismo, pero el eslavo de Francia

acusaba las señales de la melancolía. En 1977 comentaba que tenía en proyecto algunos últimos experimentos, que quería intentar el *adagio* en la animación, definido por la rapidez de sus movimientos. También decía haberse fascinado por el movimiento acariciador de las hojas de un tilo...

Los experimentos desembocaron en una última película, *Trois thèmes* (Tres temas), basada en otras tres piezas de los *Cuadros de una exposición* de Musorgsky. En la primera pieza vemos un buey que esfuma en el campo ruso, en la segunda un desfile de imágenes que emanan de *Cuadros de una exposición*, en la tercera el contraste entre un gigante obtuso que golpea monedas y un pequeño ser volante (en el cual se reconoce a Musorgsky) que se agita en vano para hacer notar su presencia.

Aunque no faltan en ella los momentos de alto nivel, se trata de la película de un viejo, de alguien que ha perdido el vigor y que en sustancia resume su vida artística y, más o menos conscientemente, deja atrás un testamento espiritual. Es la obra de un pesimista. El último *cuadro* de esta *exposición* nos muestra al pesado y rico Goldenberg produciendo dinero a golpes de mazo, mientras alrededor de él jadea el pequeño, ansioso, creativo Schmuyle. El primero simboliza la potencia del hombre rico, el otro la fragilidad del artista. Y la báscula cuelga de la parte de las notas musicales, cuando éstas llueven dentro de uno de sus platos, pero cambia definitivamente su equilibrio cuando sobre el otro caen las monedas de oro.

«A Alexeieff le gusta mucho poner la luna en sus películas», confía Claire Parker al público desde la banda sonora de *À coups d'épingles*⁴ (A golpes de alfiler), un breve documental de 1959. En *Tres temas*, por primera vez, no vemos la luna. Sin dar demasiada importancia a este elemento, que fue quizás accidental (aunque, conociendo la compleja psicología de Alexeieff, no parece probable), indudablemente el ocaso lunar es índice de una despedida.

Claire Parker empezó a acusar los primeros síntomas de un cáncer de huesos en la primavera de 1981, y después de muchas travesías y sufrimientos se apagó en París el 3 de octubre del mismo año. Alexandre Alexeieff, rendido, le sobrevivió menos de un año. Nos dejó el 9 de agosto de 1982.

⁴ Juego de palabras: un coup d'épingle en francés es “una pequeña provocación”.