

# Norman McLaren, luz en el corazón del filme

**C**uando uno hojea un libro de otra época, ve cuadros, visita un museo o, incluso, ve una película ubicada en tiempos más o menos remotos, no puede resistir una duda: ¿esto que vemos fue así o sólo es una aproximación a cosas muertas, irrecuperables? Como un resto arqueológico, ya sea una estatua griega o un trilobite, la *cosa* es un fantasma corpóreo al cual le faltan el aire y la vida que lo había circundado.

El arte, o la obra de arte, sin embargo, tiene una virtud distinta: sin perder su sitio en el tiempo que la ha engendrado sufre menos el examen de los ojos de otras generaciones de observadores; esa intemporalidad de la obra es más bien una vitalidad que la hace nueva y eterna. Siempre que supere la prueba del tiempo, claro. Esa prueba la ha superado con frescura entrañable la obra fílmica de Norman McLaren, aquel escocés radicado en Canadá que un día se dedicó a dibujar sus sueños sobre película, sin cámara interpuesta. Es un cine de la libertad, algo bastante difícil; más allá de censuras externas o ideológicas, está la censura —más bien la prisión— del cine-novela, la vieja costumbre del arte dramático y la necesidad de contar una historia en una hora y media o dos.

La primera impresión ante la breve, casi oculta noticia de su muerte, en un rincón de los periódicos, fue de incredulidad: «Cómo, tan joven...». Luego, la cronología se impuso. Norman McLaren había nacido en 1914, un 11 de abril. Hacía 77 años... Es que nuestro primer recuerdo es el de un joven alto, desgarrado, de aire distraído, en un festival lejano. Hace más de treinta años. Pero no importan demasiado las nostalgias retrospectivas. McLaren, como todos los poetas, conserva su voz viva, en cada uno de sus filmes. Su voz son sus dibujos, sus líneas donde la abstracción se anima con humor.

Experimentador incansable, hizo del cine lo contrario de una industria o una labor de equipo: su técnica, especialmente la del dibujo directo sobre película, conduce a la libertad creadora absoluta, individual y solitaria. Por eso explicó alguna vez: «He tratado de preservar, en mi relación con el filme, la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso sólo una varilla de madera con un penacho de pelo de camello interviene entre el artífice y el resultado final; en el otro, una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos actúan. Lo cual se convierte en un perfecto campo de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y la obra terminada. Por lo tanto mi filosofía militante es ésta: trabajar con un pincel en una tela es un simple y directo placer. Trabajar en una película debe ser igual».

Esa filosofía lúdica pero nada superficial animó un largo período de experimentaciones donde fue no la única, pero sí la más original de sus armas: el trazo directo de sus plumas o pinceles en la superficie de la película virgen.

## Algo de historia

En 1934, McLaren hizo sus primeros filmes de aficionado: *Seven till Five* (documental en 16 mm.) y, al año siguiente, *Camera makes Whoopes* y *Colour Cocktail*, una abstracción en colores. En los años siguientes, invitado por John Grierson, el «padre» del documental, trabajó para uno de los proyectos de éste, la unidad de cine del Correo, el GPO. Allí hizo desde un documental sobre guías telefónicas (*Book bargain*, 1937) hasta *The Obedient flame* (1939) un documental sobre el uso del gas doméstico... Ya empieza sus dibujos sobre película en breves y divertidos filmes donde puntos y líneas cobran vida, como en *Stars and Stripes*, *Dots*, *Loops* y *Boogie Doodle*.

En 1941, llamado otra vez por Grierson, que había creado para el gobierno canadiense el National Film Board, McLaren se radica definitivamente en Montreal. Allí se convierte en un animador (tanto en un sentido psicológico como técnico) del naciente instituto de cine no comercial, cuyo pilar básico será, durante muchos años, el documental artístico, pedagógico y técnico, pero también la innovación formal. Allí McLaren tiene campo libre para sus experimentos.

Estos van desde el dibujo sobre el fotograma, sin cámara (que más tarde extiende a la banda sonora, creando una música «sintética») a diversas formas de la animación cuadro por cuadro, tanto con pinturas, como con personajes humanos. Esta intimidad con la base misma de la película, al prescindir del registro naturalista de las fotografías (o más bien lo remite a

una etapa posterior, auxiliar, nunca directa) y reconduce a las fuentes mismas del movimiento, a su composición interna. La misma y tradicional técnica de la animación —cuadro por cuadro— sirve tanto a la inscripción del dibujo directo (en *Begone Dull Care* o *Blinkity Blank*, por ejemplo) como a la inserción de figuras humanas en un espacio y un tiempo expresivos, en el extraordinario *Neighbours* (*Vecinos*, 1952).

Importa, sobre todo, la transformación de un proceso mecánico automático en un elemento expresivo, conducido en la base misma de su estructura. Nos referimos a la recomposición óptica que el ojo humano realiza sobre la serie de imágenes ligeramente diferentes en que los fotogramas analizan la secuencia del movimiento del objeto. (Los clásicos 24 fotogramas por segundo, para utilizar la persistencia retiniana.) Se ha mencionado en diversas fuentes sobre animación del uso dinámico, plástico y dramático que McLaren, especialmente, ha extraído de elementos abstractos. Más bien habría que recordar hasta qué punto, el cine, al tiempo que reduce la realidad a una estructura propia, dinámica y visual, es capaz de concretizar los objetos más *irreales*: desde el monstruo pueril construido en estudio, a la idea o el color puro trazado en su campo. McLaren, lo mismo que Len Lye, ha descubierto las ricas y múltiples posibilidades del movimiento puro manejado desde dentro de la estructura «espacial» del celuloide.

En la citada *Blinkity Blank*, una de sus obras maestras, McLaren rompe también con la continuidad de las imágenes. No se ha señalado lo suficiente la importancia estética de esta ruptura y desearía tratar, de paso, su conexión con ciertas formas de sintaxis propulsadas por el cine figurativo de los años sesenta. Aprovechando la persistencia retiniana, McLaren ha inscrito sus imágenes coloreadas sobre una película absolutamente en negro. En este vacío oscuro, medido y ritmado por el autor, aparecen a intervalos definidos los dibujos, signos y arabescos, que chocan luminosamente al ojo del espectador. Sobre el *blank* (la oscuridad) las imágenes sólo duran el tiempo de un pestañeo (*blink*), o sea de 1/48 de segundo. La persistencia retiniana, al prolongar el impacto de la imagen sensible gracias a ese defecto maravilloso del ojo, permite un ordenamiento dinámico que se integra en el espectador mismo. Sobre los siete minutos del filme, cerca de tres minutos pertenecen, pues, a una película vacía, que ofrece una especie de camino inverso a la marcha de la luz, que aún viviente en la púrpura de la retina, parece proyectarse sobre este negro talón.

La ecuación McLaren nos traslada, entonces, a una serie de puntos del espacio y el tiempo, que prescinden de la tradicional ordenación fotográfica y consciente del relato filmico, tan racional como naturalista. Esta discontinuidad, que transforma al espectador en un elemento activo desde el punto sensible de su recepción integrada, es en cierto modo, curiosamente,

precursora de la concepción del montaje en el cine de los años 60 en adelante (especialmente en los primeros filmes de Resnais) y de todos los ensayos de romper con el cine-novela decimonónico, que aún impera.

Pero la obra de McLaren no se resuelve simplemente en los términos de una abstracción plástica y dinámica. Tiene también sus leyes comunicativas, su dimensión emotiva. Basta recordar algunos de sus filmes. Estos van desde la exaltación pura de las sensaciones de ritmo y color en sus filmes dibujados sobre la emulsión (*Begone Dull Care/Capricho en colores*, 1949) o pintados al pastel y fotografiados cuadro por cuadro, —lo que McLaren llamaba «pastel animado»—, como *Fiddle De Dee* o *C'est l'aviron*, a la utilización de personajes humanos pero tratados como en una animación de dibujos. En este campo, una de las más notables es *Neighbours*, donde el humor negro deja paso a una punzante ironía contra la violencia y la agresividad. Es de 1952, pero parece de inmutable actualidad.

Como quizá se recuerde, *Neighbours* muestra a dos familias amigas y vecinas en un apacible entorno burgués de casas bonitas y césped cuidado. La armonía cesa cuando una flor crece justo en el límite de ambos jardines. Los vecinos discuten acerca de la propiedad de la flor hasta agredirse en forma creciente, destruir sus casas y sus familias, y matarse entre ellos. En sus tumbas crecerá al fin la flor, sin partidismos. Esta obvia alegoría es más elocuente gracias a la síntesis feliz del *stop motion*, que permite desarrollar la historia con los movimientos sincopados de un dibujo animado.

McLaren practica a veces un «zoomorfismo abstracto» (recuérdese por ejemplo el extraordinario *Rithmetic*, donde hace vivir a los números de una simple operación aritmética) que no es una adecuación pintoresca: es casi el fruto de una sensibilidad de orden cósmico, pero estrechamente ligada a la vida. Una vida concentrada en sus atributos esenciales. André Martin ha señalado muy exactamente en los filmes de McLaren esa «pura dinámica sensual», esa «formidable dramaturgia de lo biológico» y la forma en que, a través de su recomposición plástica del movimiento y el tiempo, encuentra el ritmo vital: «Con la ayuda de esos personajes, McLaren ordena el espectáculo de la *Vida anónima* y en el cuadro de una psicología elemental despojada de todo ritual local, proclama la similitud fundamental de los seres organizados. (...) Explotando este rico zoomorfismo, McLaren no omite ninguna de las propiedades fundamentales de la materia viviente: emotividad, excitabilidad, reacción, necesidad, plasticidad, depresión, movilidad. Las extravagancias del amor tienen también su parte. McLaren no olvida ni el rapto amoroso, ni la generación, en el fraccionamiento en nuevos individuos».

McLaren mismo ha señalado en este punto que, en sus filmes, «los atributos concretos e imaginarios provienen de una corriente subconsciente que

me cuido muy bien de controlar». Y reafirma asimismo otra de sus claves: «La animación no es el arte de poner los dibujos en movimiento sino el de los movimientos dibujados. Lo que sucede entre dos imágenes es más importante que cualquier imagen en sí. La animación es el arte de tratar como es debido los intervalos invisibles que hay entre las imágenes».

Algo semejante sucede cuando McLaren trata al cuerpo humano como a sus dibujos: *A Chairy Tale* (1957) o *Historia de una silla* es la animación, llena de humor, del romance entre un hombre y su silla. Anotemos que el correalizador e intérprete del filme era Claude Jutra, otro miembro del National Film Board que más tarde empezó a dirigir películas de largometraje argumentales.

En los años siguientes, McLaren alternó sus experiencias cinemáticas en ambas vertientes: la descomposición del movimiento en dibujos muy sintéticos (*La merle*, de un delicioso zoomorfismo abstracto, al igual que *Blinkity Blank*) o su inscripción a través de la danza, como en *Pas de deux* o *Ballet Adagio*, ya con figuras humanas. Desde mucho antes, McLaren había hecho de la música un elemento inseparable de su juego rítmico de imágenes, con el comentario a canciones populares canadienses (*C'est l'aviron*) o la música sintética, que dibujaba directamente sobre la banda de sonido (en muchos filmes, desde *Begone Dull Care* a *Blinkity Blank*, entre otros). En otras ocasiones su banda sonora recurría al jazz o a partituras escritas especialmente por el canadiense Maurice Blackburn.

Todas estas experimentaciones —que incluyeron, en 1951, un filme en tres dimensiones, *Around is around*, donde la sensación estereoscópica era mucho más interesante que en las efímeras producciones realistas— no eran solamente búsquedas. Muchos de sus filmes alcanzan la perfección de la obra de arte completa, suficiente y fuera de lo circunstancial.

Es curioso que la obra de McLaren nunca haya alcanzado la difusión extensa del cine de consumo. Por un lado, todos sus filmes son cortometrajes, un tiempo que no interesa a los mercaderes que organizan su espectáculo en torno a la dimensión de dos horas. Por otro, McLaren nunca buscó el éxito en ese campo. Como un monje laico, prefería el ámbito recoleto de su pequeño taller del National Film Board, sin preocupaciones materiales pero tampoco con ganancias extremas. Allí tenía plena libertad para soñar sus juegos serios en el interior del fotograma. Sin embargo —otra prueba de la miopía pertinaz del espectáculo comercial— sus filmes lograron siempre, en el ámbito en que fueron proyectados, una comunicación espontánea y gozosa con toda clase de públicos. Una ironía fue el resultado de uno de sus numerosos premios. Cuando en 1955, *Blinkity Blank* obtuvo el premio al mejor cortometraje en el Festival de Cannes, un distribuidor francés lo adquirió para su exhibición comercial en Francia. Como comple-

mento de *Marcelino pan y vino...* Al parecer, el exhibidor solía bajar el volumen del sonido, para disminuir en parte el choque producido por sus luminosas y restallantes imágenes.

Quizás ese es el resultado del miedo, ese miedo subconsciente a la alegría y la libertad de estos filmes no convencionales, que llevan en sí una íntima pero visible subversión.

**José Agustín Mahieu**

