

La vida: un contínuo acto de creación

1.INTRODUCCIÓN: contexto histórico, geográfico y cultural.

Víctor Sjöström, nacido en 1879 en Silbodal (Suecia), comenzó su carrera como actor en un teatro ambulante. Cuando a principios del s. XX el cinematógrafo llega a Suecia, trabaja como actor y guionista para terminar por estrenarse como director en 1912. En 1921 dirigió *La carreta fantasma*, un clásico del cine fantástico y alegórico estrenado en Estocolmo el día de Año Nuevo. Son estos años de principios del siglo XX, en los que el expresionismo está en pleno apogeo, un período que no deja de mirar al romanticismo decimonónico. El artista expresionista desea dejar constancia de su estado interior. Europa se encuentra en una situación de completa desolación y la burguesía triunfante de épocas anteriores en plena decadencia. En este ambiente nace una generación de jóvenes artistas unidos contra las estructuras socio-políticas del momento y por el deseo de plantar cara a una sociedad regida por el trabajo industrial. Para la cinematografía, se considera el nacimiento del expresionismo con el rodaje de *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene, película de 1919, que plasma a la perfección todos los temores de una sociedad que acababa de salir del desastre bélico. Los albores del XX es una época en la que emerge el interés del cine por el terror. Relecturas de mitologías antiguas, (como el *Frankenstein* de Mary Shelley, novela basada en el mito de Prometeo y que adaptó para el cine en 1910 J. S. Dawley), fueron usadas por los directores del momento, quizás como respuesta a aquellos iluminados del s. XVIII que pretendieron colocar al mundo bajo la lámpara de la Razón.

Aunque *La carreta fantasma* no se puede considerar *cine expresionista*, ya que Sjöström junto al director finlandés Mauritz Stiller, conforman la llamada *escuela poética*,

(películas generalmente basadas en novelas de escritores nórdicos de las que heredan el aire poético del que, probablemente, reciben su nombre) sí es seguro que está impregnada del espíritu de pesimismo e inseguridades de la época (Palacios, 2011: 3-5).



Figura 1. Fragmento de la película. *La Hermana Edit en su lecho de muerte*

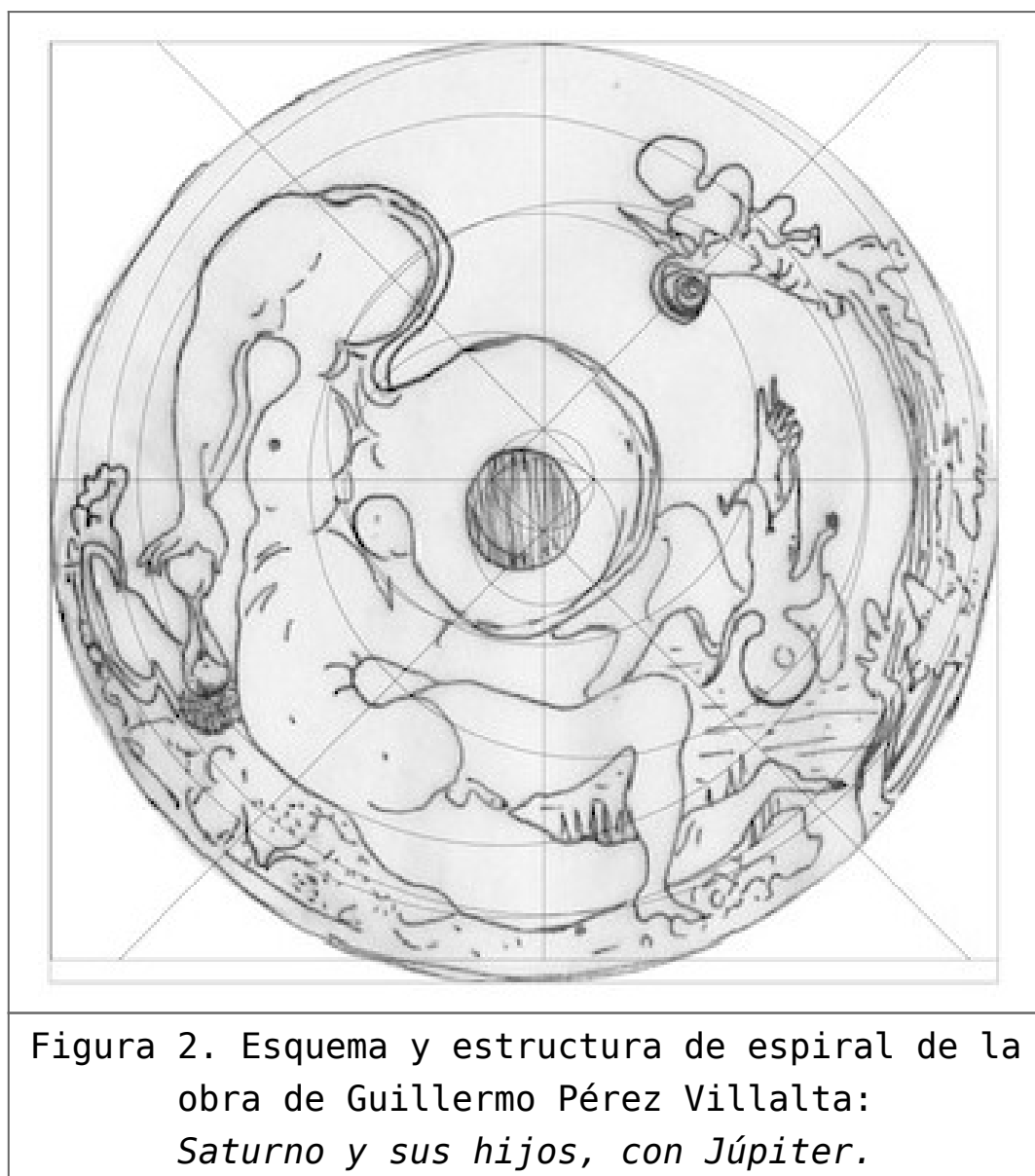
En el otro extremo, el artista Guillermo Pérez Villalta nació en Tarifa en 1947. A finales de los años sesenta se trasladó a Madrid donde más tarde se convertirá en integrante de la llamada “movida madrileña”. Unos años convulsos a nivel mundial: la guerra fría, Crisis de los Misiles, asesinato de Kennedy, intervención en Vietnam de Estados Unidos, etc... y entre tanto acontecimiento trágico y tantos miedos, se celebra en San Francisco el *Verano del amor*; concentración hippie en la que participaron cientos de miles de personas para celebrar el nacimiento de la *contracultura*. Al año siguiente, tuvo lugar el más que nombrado Mayo del 68: protestas encabezadas por grupos estudiantiles de izquierdas contra la sociedad de consumo, que llegaron a poner contra las cuerdas al gobierno de Charles de Gaulle. Un verano que marcará la vida de muchos jóvenes de la época (Usó, 2001: 33). Los mundos de colores que

ofrecen las sustancias psicotrópicas los transportan a una realidad mucho más agradable que la cotidiana (Huxley, 2004: 17). Mi lectura personal del trabajo de Villalta me hace suponer que es a partir de aquellos años cuando el interés del pintor comienza a centrarse en lo imaginario. No es extraño: la realidad apunta hacia oscuros horizontes. De la huida de la realidad, ya sea mediante alguna sustancia psicotrópica o bien por pura voluntad, nacen infinidad de figuras que han poblado la obra de este autor hasta la actualidad. Escape de lo cotidiano a través de lo imaginario (Huxley, 2007: 165-196).

2. ANÁLISIS DE AMBAS OBRAS.

Tanto el cuadro como la película son dos visiones de futuro, de lo que el devenir nos tiene reservado tal vez a la vuelta del siguiente recodo del camino. Nadie puede escapar. Pérez Villalta es un buscador incansable de la belleza como disfrute. Incluso en este caso, la pintura está construida para que primen la armonía, la proporción y las formas bellas dentro del círculo (forma perfecta) que acoge al dios. Para ello se apoya también en el uso de lo ornamental, como parte fundamental de su trabajo. Un personaje y unos elementos asentados sobre una estructura geométrica, base apolínea, que acoge en su seno al caótico Saturno (Grimal, 1981: 475-477). La obra se ordena en torno a una espiral que se origina en el centro del círculo, en el “agujero negro” de la cabeza de Saturno. Centra su interés en el contenedor de lo imaginario (en la cabeza). La juventud de los 60 fue otra generación con deseos de escapar de una realidad con demasiados conflictos abiertos; tantos, como para que pudiesen tener confianza en un futuro más o menos esperanzador. Los cuadros de Villalta, sobre todo a partir del 2000, se empiezan a poblar de seres de aspecto unicelular (aunque se trate, como en el caso de nuestro Saturno, de una célula de aspecto pseudo-humano), de seres “amébicos” (del griego *amoibé* que significa cambio de forma –cualidad también de Proteo, el dios griego) que

aparentemente no responden a canon alguno que los opriman. Prototipos del hombre moderno, adaptable a la cantidad de cambios que se producen constantemente a su alrededor (Cortés, 2003: 102-114).



Sjöström parece ofrecernos una visión mucho más cruda y caótica en su película. El carretero es el personaje central de una novela basada en un antiguo mito nórdico y escrita por Selma Lagerlöf (Palacios, 2011: 11). El carretero es un fantasma condenado, (por haber sido un gran pecador y además el último fallecido antes de la última campanada de fin de año), a recorrer los caminos recogiendo las almas de los muertos. Una figura espectral, un empleado de la muerte que supone una auténtica innovación técnica para la época: la superposición de negativos. Ilusión, fantasía, los mundos por

venir, fantasmas... son puertas de escape del ambiente angustioso y de crisis en los que se encontraba la sociedad de la época. ¿Se diferencia acaso del momento que vivimos actualmente y del que surge el Saturno de Villalta? “Un fantasma recorre Europa”...como dijera Alberti en su poemario de 1933... y parece seguir aquí (Alberti,1933: 67). El componente geométrico, base de los cuadros del pintor, coincide con la estructura desde mi punto de vista también geométrica, que sirve de cama para crear un juego de flashbacks que encajan a la perfección en el andamio que Sjöström crea para sostener su obra. La de Sjöström es una mirada caleidoscópica que, como en las experiencias psicodélicas, trasciende tiempo y espacio. En nuestras cabezas, después de haber visionado la película, queda la sensación de que de un solo golpe tenemos fragmentos espacios-temporales perfectamente engarzados; aunque de entrada pudiese parecer un caos de momentos presentes, vueltas al pasado e incluso de visitas al futuro como la que hace el protagonista, Holm, junto a Georges, el carretero, en su “sueño de muerto”. Lo dionisiaco dejado caer sobre lo apolíneo. Caos sólo aparente, porque debajo habitan la geometría, la Razón y las luces.



Figura 3. Fragmento de la película. *El carretero ha llegado.*

Centrémonos en el movimiento en espiral de la obra de Guillermo Pérez Villalta. Del centro hacia fuera, de la oscuridad a la luz, y de fuera hacia dentro, de la luz a la oscuridad, hacia el agujero negro que nos absorbe. Movimiento centrífugo y movimiento centrípeto. Pero no nos salvaremos de ninguna de las maneras: aún en el movimiento centrífugo (de dentro hacia fuera) nos esperan al final, en un corte seco el reloj de arena y la hoz que tarde o temprano cortará de un tajo nuestras vidas. Desde mi punto de vista ocurre así también en *La carreta fantasma*. Desde el mismo inicio, Sjöström nos introduce en una espiral de muerte. Cada vez parece haber menos esperanza para todos los personajes. Tanto la Hermana Edit (la otra protagonista) como el malvado Holm giran hacia el mismo “agujero negro”: la carreta. Pero Holm, tras el encuentro con la muerte personificada en su amigo Georges (aquí no sabríamos aclarar si se trata de un sueño, o tal vez de un milagro por el que vuelve a la vida después de muerto), experimenta un cambio radical. En este punto se produce un nuevo giro: de la oscuridad a la luz, como en el cuadro de Villalta. Es la caída de San Pablo del caballo ante la Luz que lo deslumbra. La diferencia con el cuadro es que Sjöström, en el viaje de David Holm hacia la Luz, nos abre una puerta a la esperanza, Villalta no. Lo acabado, acabado está. O tal vez no, porque... ¿son Júpiter en el cuadro, y la Hermana Edit en la película, las salidas al final del túnel?



Figura 4. Fragmento de la película. *La vuelta a la luz*

3. REFLEXIÓN.

Algunas de las ideas que aportó sobre el cuadro de Pérez Villalta están tomadas directamente de las que él mismo aclara en algunas de las conferencias que el artista imparte. Es el caso del análisis de la estructura geométrica que usa generalmente de “cama” para componer la obra. La conclusión de la composición en espiral del cuadro es aportación mía (aún no sé si coincide con la trama que usó el artista para realizar la obra).

Para el análisis de *La carreta fantasma* han sido necesarios varios visionados completos de la película. Luego, ha sido imprescindible descomponerla fragmento a fragmento para llegar a entender su compleja estructura (al menos para la época). Interesantes también para la investigación sobre la biografía del director y su época, fueron los encuentros con Francisco Ramos, crítico musical y estudioso del cine de todas las épocas.

¿Qué me arrastra a estudiar estas dos obras, en apariencia dispares?

La pintura de Villata siempre ha provocado en mí cierta inquietud, al igual que el cine europeo de principios del siglo XX; y en particular esta carreta fantasma de Sjöström. Vista la película, rápidamente me recordó al cuadro de Villalta, al que hacía tiempo ya, había dedicado largas horas a estudiar su composición en espiral (creciente y decreciente).

Fue el momento entonces de llevar a cabo un estudio más profundo de estas dos obras. El proceso da lugar a varias conclusiones: primero, que las épocas de crisis son fuentes de una riqueza extrema para la creación artística; segundo, que el concepto de angustia es una herramienta clave para el trabajo creativo; tercero, que el arte es usado como vía de escape por el artista, y por último, que no hay época sin crisis. Haciendo un recorrido por la historia desde principios del s. XX hasta nuestros días es obvio que no hay un momento de respiro para el hombre.

Vivimos en una crisis permanente, cuando no ocurre a niveles globales, lo hace a niveles personales. El vivir día a día supone un continuo acto de creación (artística o no) convertido en una herramienta indispensable para soportar la angustia existencial del hombre. Una angustia que lo acompañará siempre, por tratarse del único ser que tiene conciencia del tiempo, que es conciencia del devenir, que es conciencia de muerte.