

Cavalcanti en el París errante

Luis Fernando Gasca Bazurto*

Resumen

París fue por mucho tiempo la gran metrópoli moderna. En los años veinte del siglo pasado también fue el centro de las vanguardias artísticas e intelectuales. Por sus calles deambularon, entre otros, Walter Benjamin, Baudelaire y Gyula Halász (Brassaï), quienes encontraron en el placer de vagar por la ciudad una experiencia y una forma de exploración estética, que también descubrió en su momento el movimiento *dadá*. En ese placer, tal vez sin saberlo, continuaron con una tradición que ya había iniciado Géraud de Nerval en el siglo XIX en lo que él denominó “promenade nocturne”¹. Pues bien, esta misma idea se percibe en el filme *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti. Allí se muestran, desde la perspectiva del inmigrante, dos ciudades que se contraponen, pero que necesariamente son indisociables, pues las dos son inevitablemente París. Por un lado, se encuentra la moderna y glamorosa París que se asienta sobre suelo firme, a la *arivière* del Sena, como paisaje perfecto para los *boulevards*, las grandes avenidas y *les cafés* en donde aún departían *dandies* acompañados de hermosas *mesdemoiselles*. Pero, por el otro, se muestra otra que convivía al margen y donde aún vagaban los hoy desaparecidos *chiffonniers*² o el encantador *flâneur*³, a quien también le cantó Baudelaire. Estos personajes, junto con *prostituées*, *bandits et marins*⁴, entre muchos otros, habitaban estas calles que conformaban un mundo en el que vivían, vagaban, luchaban, se enamoraban y morían, tal vez bajo la mirada impávida de la metrópoli normalizada, pero siempre condescendiente o, si se quiere, alcahueta de la otra ciudad que aquí denomino: el París errante.

Palabras clave: ciudad, estética, modernidad, paisaje, trashumancia

* Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Profesor e investigador del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Contacto: luis_gasca@cun.edu.co

1 “Deambular nocturno” (traducción propia).

2 Se entiende esta palabra como ropavejero o quien vive de los desechos. Este personaje es muy parecido al que hoy en Colombia denominamos reciclador.

3 Vagabundo o deventurado.

4 Prostitutas, bandidos y marineros.



Abstract

Paris was for a long time the great modern metropolis. In the twenties of the last century it was also the center of the artistic and intellectual avant-gardes. Walter Benjamin, Baudelaire and Gyula Halász (Brassai) wandered through its streets, among others, who found in the pleasure of wandering the city an experience and a form of aesthetic exploration, which also discovered the Dada movement at the time. In that pleasure, perhaps without knowing it, they continued with a tradition that G erald de Nerval had already begun in the nineteenth century in what he called "promenade nocturne". This same idea is perceived in the film *Rien que les heures* (1926) by Alberto Cavalcanti. There are shown, from the perspective of the immigrant, two cities that are opposed, but that are necessarily inseparable, since the two are inevitably Paris. On the one hand, there is the modern and glamorous Paris that sits on firm ground, on the *arivi re* of the Seine, as a perfect landscape for *boulevards*, large avenues and cafes where dandies still accompanied by beautiful *mesdemoiselles*. But, on the other, there is another that lived on the sidelines and where the missing *chiffonniers* or the charming *flâneur*, who also sang Baudelaire, also wandered. These characters, along with *prostitutes*, *bandits et marins*, among many others, inhabited these streets that formed a world in which they lived, wandered, fought, fell in love and died, perhaps under the unaided gaze of the normalized metropolis, but always condescending or, if you like, alcahueta of the other city that I call here: the wandering Paris.

Keywords: aesthetics, city, landscape, modernity, transhumance

El *fl neur* busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar por el *fl neur* se convierte en fantasmagoría. Esta fantasmagoría, donde aparece a veces como un paisaje, a veces como habitación.

WALTER BENJAMIN, *El libro de los pasajes* (2005, p. 57)

El trasegar de Alberto Cavalcanti inició en los años veinte cuando dej  Río de Janeiro para trasladarse a Ginebra (Suiza) con el fin de estudiar arquitectura. All  permaneció hasta 1933 y luego se dirigió a Londres, donde formó parte del prestigioso grupo de documentalistas liderados por John Grierson. Sin embargo, poco antes de dirigirse a Suiza o tal vez ya residiendo

all , no es clara esta parte de la historia, estuvo en París, ciudad donde inició su relación con el cine cuando trabaj  como escenógrafo para Marcel L'Herbier⁵, una de la principales figuras del vanguardismo. Seguramente, Cavalcanti se encontraba en aquella época en París porque esta ciudad aún seguía siendo una leyenda. En efecto, recordemos que París albergó a muchos de los

⁵ Director de cine y teórico de este arte. Realizó unas cuarenta películas hasta los años cincuenta. Autor de *Hermès et le silence*. Para más información ver Vázquez (2002) y L'Herbier (1918).



grandes artistas plásticos, escritores, actores, entre otros, que la ayudaron a posicionarse como meca del arte. Acaso, cuando se menciona a París, ¿no evocamos de inmediato a Zola o Renoir, e incluso a los encantadores *clowns*, como Du Chocolat, que pulularon por Montmartre y Montparnasse?

Aunque en los años veinte ya había pasado ese periodo de grandeza, la leyenda continuaba. Posiblemente, por esta razón, Cavalcanti se encontraba allí, hecho que, desde mi punto de vista, es importante, ya que *Rien que les heures* (1926) es un filme sobre la mirada del artista, del extranjero y cómo este observa el espacio, algo que no es de extrañar en alguien que estaba interesado en la arquitectura, pues un arquitecto observa el espacio de una manera particular y su mirada puede percibir fácilmente cómo este se transforma por quienes lo habitan y lo transitan. Esta es, a mi juicio, una de las nociones que transmite *Rien que les heures*, un filme de 1926 de tan solo 46 minutos de duración, pero significativo tanto en la filmografía de Alberto Cavalcanti como para la cinematografía mundial. Con este filme, Cavalcanti, sin duda, se pone en el lugar del trashumante moderno⁶ que sigue las huellas del París errante a través de un “*walkspaces*”, como diría Francesco Careri.

Antes de entrar en el análisis de *Rien que les heures*, es útil aclarar la idea de errancia que aquí se maneja y su relación con la estética. Francesco Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) manifiesta que existe una correlación entre el errante y los conceptos de recorrer el espacio y mirar. Para explicarla, propone que en Génesis se manifiesta esta idea si se observan las

diferencias entre los primeros hijos de Adán y Eva. Como es bien sabido, según este libro, Caín era el hijo mayor y se dedicaba a la agricultura, por lo tanto, tenía que identificar las estaciones para poder sembrar y luego cosechar. Para ello, y con el fin de facilitar su oficio, también tuvo que crear herramientas, domesticar animales y cercar los cultivos. Más adelante, cuando Caín, cegado por los celos, asesinó a su hermano y Dios lo expulsó a “la tierra de Enod al oriente del Edén” (Gn 4:16 Biblia Reina Valera 1960), Caín continuó luchando contra los elementos para sobrevivir, una eterna disputa en la que mantuvo su oficio de agricultor y también siguió construyendo herramientas y sitios de resguardo para él y sus cosechas.

Recordemos que en Génesis se señala que “conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Enoc” (Gn. 4:17). Y, más adelante, “y Zila también dio a luz a Tubal-Caín, artífice de toda obra de bronce y de hierro; y la hermana de Tubal-Caín fue Naama” (4:22). Es decir: Caín siempre fue un constructor y un sedentario que engendró a otros que siguieron su manera de pensar y concebir el mundo. Por ello, Caín, en esencia, simboliza al hombre pragmático, funcional y materialista, es decir, al *homo faber*, como apunta Careri. Opuesto a Caín, su hermano Abel prefirió cuidar a las ovejas y deambular por el campo en busca de pastos para alimentarlas; esto es lo que llamamos trashumancia. En la soledad del desierto, Abel dispuso de mucho tiempo libre que dedicó a la reflexión, a crear poemas, a tocar instrumentos musicales o a otras actividades gratificantes para el espíritu. Por las características de esta práctica, Careri designó a Abel como el primer

6 Asocio la idea de hombre moderno en el sentido señalado por Marshall Berman, quien apunta que “hay una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida– que comparten los hombres y las mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a ese conjunto de experiencias la “modernidad” (2004, p. 1).



homo ludens u hombre que crea. Por esta razón, los trashumantes se relacionan con las artes y la creatividad. Para ilustrar lo anterior, tomemos lo que dijo Benjamín cuando reflexionó sobre esta idea en relación al *flâneur* parisiense:

La mayoría de los hombres de ingenio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* laboriosos y fecundos. A menudo, en el momento en que el artista y el poeta parecen menos ocupados en su obra es cuando más profundamente inmersos están en ella. En los primeros años de este siglo, todos los días se podía ver o un hombre caminando alrededor de las murallas de la ciudad de Viena, sin importar el tiempo que hiciera, con nieve o con sol; era Beethoven. (2005, p. 456)

A medida que el *homo ludens* trashumaba por el desierto, su mirada se fue volviendo más acuciosa porque tenía que leer en el paisaje para distinguir en dónde había agua, cuáles frutos eran comestibles o dónde había peligro. Es decir, el *homo ludens* veía en el campo abierto símbolos que adquirirían coherencia dentro de un mapa mental que habían ido conformando con su experiencia. Muchos de esos lugares fueron punto constante de retorno, incluso para otros *homo ludens*, pero no todos veían los mismos signos. Las lecturas eran particulares porque su manera de mirar, al igual que la naturaleza, era cambiante. Por esta razón, según Careri, el espacio para el trashumante es líquido porque fluye y evoluciona. Sin embargo, existieron lugares comunes para los distintos *homo ludens* y, por esta razón, posteriormente debieron ser marcados –posiblemente con piedras para indicar que allí había algo importante para todos–. Este es uno de los posibles orígenes del menhir.

Recordemos que los minihires fueron unas enormes piedras que se labraron en la era neolítica con la apariencia de columnas que se hincaron de forma vertical sobre algún terreno. Su función fue marcar los lugares que significaban algo, posiblemente cruces de caminos, puntos de encuentro, relación con las estaciones, entre otros. Entonces, el menhir fue una especie de faro que creó una zona sagrada o simbólica *en torno a...*, para que los viajeros se orientaran durante el camino, al igual que los pueblos errantes, pero también para que los sedentarios pudieran identificar el significado de ese lugar. Por esta razón, según Careri, los minihires fueron las primeras manifestaciones de cómo el hombre primitivo comenzó a ordenar el mundo. Estos lugares, de cierta manera, también representaron un lugar frontera, tal vez tierra nadie y a la vez de todos, una clase de *Sahel* o borde que, de acuerdo con Careri, era el lugar donde terminaban los pastos y comenzaba el desierto. El *Sahel* era una zona alejada de la ciudad donde los habitantes de esta se encontraban con los nómadas para intercambiar mercancías, hecho que implicaba respetar al otro en este lugar. No obstante, esta precaución y la cohesión de la ciudad en la que habitaba el hombre sedentario no impidieron que el trashumante la penetrara y se apropiara del espacio urbano del mismo modo que ya lo había hecho con el campo abierto.

Seguramente, este fenómeno comenzó cuando el trashumante de la antigüedad necesitó entrar en los centros urbanos para satisfacer algunas de sus carencias, hecho que fue recibido con desconfianza y por el cual fue desplazado hacia la periferia, afuera de los muros de la ciudad, donde levantó su campamento. No obstante, cuando las poblaciones se desbordaron e incluso saltaron los mismos muros que las protegían, el nómada se introdujo en la ciudad y produjo el fenómeno del errante dentro del espacio urbano; se integró a este en forma de paisaje y formó



parte de él, del mismo modo que ya lo hacían las calles y los edificios.

Como rezago de aquellos tiempos, Benjamín, Baudelaire y Brassai, entre otros, immortalizaron al *chiffonnier* parisiense y, sobre todo, al *flâneur*. A propósito de esto, Walter Benjamín expresó:

Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada tierra del *flâneur*, el paisaje formado de pura vida, como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación. (2005, p. 422)

En efecto, para Benjamín, el *flâneur* era hombre, paisaje y, sobre todo, un rebelde contra la modernidad, pues estos individuos no realizaban ningún oficio, al menos no uno útil para la ciudad: simplemente la habitaban sobreviviendo de lo que esta desechaba. París, entonces, es vista como una ciudad dividida porque el hombre sedentario coexistía con el trashumante, aunque se ignoraran mutuamente. De esta manera, mantenían el eterno conflicto entre Caín y Abel, que se observa, a manera de símil, como la eterna dialéctica entre lo moderno y lo primitivo, el sedentario y el trashumante, el constructor y el artista, lo sólido y lo efímero, el adentro y el fuera, lo quieto y lo móvil, la ciudad y los caminos.

Ahora, recapitulemos algunos de los principales hechos que se presentan en *Rien que les heures* para posteriormente proceder a analizar la manera en que el filme descubre esta dialéctica y, a la vez, cómo Cavalcanti interpreta la ciudad de París de forma estética. Comencemos con el título del filme. El título se aleja de la simpleza de la frase para transformarse en pura imagen, ya que presenta las palabras separadas e introducidas en triángulos (min. 0:07). Este espacio parece atravesado por líneas diagonales, pero dejan ver, a la derecha y abajo, dos esferas; una de ellas es el planisferio terrestre. Esta imagen produce la sensación de separación. A continuación, aparece el siguiente texto: “toutes les villes seraient similaires si leurs monuments ne les distinguaient pas”⁷ (min. 0:13). Entonces, se muestra un mapa de la ciudad, tal vez turístico, en el que solo se observan sus lugares representativos, por ejemplo, Notre Dame, el Arco del Triunfo, la Ópera Garnier, entre otros. Enseguida, vemos un *souvenir* de la Torre Eiffel y una esfera que *nieva* en su interior.

Luego, regresamos a un mapa que se funde con una especie de maqueta de París. Esta última transmite la sensación de solidez, como si fuera una masa, pero en ella se distinguen lo que parecen ser calles sinuosas, semejantes a cortes o cicatrices que atraviesan a la ciudad. Después, Cavalcanti pone un plano, en apariencia objetivo, de la Plaza de la Concordia⁸ en donde vemos dos de los grandes símbolos de París: el Obelisco de Luxor y, al fondo, la enorme Torre Eiffel. La vista de la Plaza de la Concordia también muestra los automóviles que transitan a su alrededor y, en medio, una carreta tirada por

7 “Todas las ciudades serían parecidas si sus monumentos no las distinguieran” (traducción propia).

8 El nombre de esta plaza ha cambiado por otros desde su fundación. Primero, fue denominada Plaza de Louis XV, por su fundador. Posteriormente, Plaza de la Revolución (1792-1795), en homenaje a la Revolución francesa, y hoy, el ya citado Plaza de la Concordia.



caballos. De pronto, una mano ensucia el lente de la cámara y oculta la visión. Justo después del plano mencionado, se nos informa que “il est plus intéressant de voir la ville marginale que la plus connue”⁹ (min. 1:11). Luego, aparece otro intertítulo introductorio que explica: “les peintres de toutes sortes qui habitent la ville”¹⁰ (min. 1:59). Entonces, aparece el primerísimo primer plano de un ojo (figura 1) que observa al espectador, para dar paso a una sucesión de pinturas que muestran a París. En ella, vemos la *rivière Sena*, las calles, *les boulevards* y otras imágenes que finalizan con el cuadro *La tour aux rideaux* (1910-11) de Delanay.

Posteriormente, la pantalla se transforma en un *collage* que muestra los nombres de algunos pintores que vivían o vivieron en París. Entre ellos, se

alcanza a distinguir a Utrillo, Bonnard, Matisse, etc. Después, se observa un plano que contiene banderas en miniatura de algunas naciones. Esta secuencia termina con múltiples ojos (figura 1), tantos que evocan una colmena, que parecen observar al espectador. Más adelante, la película se vuelve más ortodoxa, al menos en lo respecta a las imágenes que muestra. Vemos el plano detalle del minutero de un reloj que marca la hora veinticuatro; es medianoche en París. A esta, le sigue una toma cenital de un largo callejón por cuyo centro corre un desagüe. En contravía del fluir del agua, una anciana se desplaza a tropezones. A continuación, aparecen algunos habitantes del París noctámbulo: algunos jóvenes burgueses que llegan de una fiesta, ratas que comen desperdicios, una prostituta, a quien Cavalcanti simplemente llama “la fille”, en busca de clientes entre las sórdidas calles.

Figura 1. Fotograma que muestra las múltiples miradas en *Rien que les heures*



Fuente: Cavalcanti (1926, min. 4:02).

Amanece y la ciudad sedentaria despierta arrojando humo por las chimeneas. El comercio abre sus puertas. Entre tanto, la anciana continúa ascendiendo por una calle empinada mientras se apoya contra una cerca de madera. Con la ma-

ñana, también aparece una joven vendedora de periódicos que recoge los diarios para luego vocear las noticias. La vida en la ciudad se torna más dinámica; los restaurantes, el mercado, los vendedores de dulces, los adivinos, los

9 “Es más interesante ver la ciudad marginada que la más conocida” (traducción propia).

10 “Los pintores de toda clase que habitan la ciudad” (traducción propia).



vagabundos que duermen tirados en las calles, en las bancas de los parques o lavan la ropa *au bord de la Seine*. Entre tanto, la anciana se arrastra bajo un armazón y, ya sin fuerzas, se rinde al sueño. El día avanza y la urbe también deja espacio para el amor. Una joven pareja se acaricia y, en otro lugar, un marinero besa a una muchacha para luego marcharse. La noche regresa y con ella sus habitantes. En una taberna convergen un *bandit*, una *prostituée* y un *marin*. Para presentarlos, Cavalcanti divide la pantalla en tres: a la izquierda *le bandit*; en el centro, en un fundido continuo¹¹, muestra a la misma mujer que baila con el *marin* y con otro hombre; en el cuadro de la derecha, un músico toca el acordeón. La secuencia termina mostrando la calle y a la anciana que duerme sentada mientras se balancea de un lado a otro.

A continuación, en un callejón oscuro, *la fille* y *l'assassin* acechan. La vendedora de periódicos aparece y *l'assassin* se lanza sobre ella para robarla y, luego, la apuñala. De pronto, el *marin* se acerca, ajeno al peligro, pero *la fille* lo detiene y se marcha con él. Entre tanto, *l'assassin* escapa dejando a la pobre mujer que se desangra sobre la calzada. La situación cambia al igual que las rutas de los protagonistas. Ahora, la vendedora yace sin vida sobre el frío asfalto del París matinal, *l'assassin* huye solo y *la fille* (la prostituta) y el *marin* están juntos. Al final de la secuencia, dos policías se acercan, pero no perciben nada y se retiran. Allí solo queda la víctima tirada sobre el andén y los gatos que rondan el lugar. La ciudad se transforma en testigo mudo de lo que ocurrió

y las calles quedan vacías, sin seres humanos, como si todo vestigio de vida se hubiera evaporado en el aire.

La siguiente secuencia se enfoca en los marginales: *le marin*, *le bandit*, *la prostituée*, *le musicien*, *le chanteur*. En ella, se muestran los espacios que ellos tradicionalmente transitan, es decir, la calle, el bar, la bohemia, el crimen y el amor, como si estos fueran simplemente lugares de paso. Amanece y Cavalcanti enseña en serie las nomenclaturas de algunas casas. A continuación, *le marin* llega con *la fille* hasta un lugar. La serie de planos que describen la situación parece mostrar que él la observa desnudarse en lo que, al parecer, es la lujosa habitación de un burgués. El chico parece sonreír mientras observa a *la fille* y a la pomposa cama que se encuentra en la habitación. La mirada del muchacho va, al igual que un péndulo, de la muchacha a la cama varias veces. Esta imagen contrasta con la de la anciana que sigue dormida, sentada en el frío suelo y balanceándose como un péndulo. El reloj ahora regresa a la hora veinticuatro y una serie de planos muestran una vista aérea del Arco de Triunfo. Se reconoce que en este lugar de París convergen diferentes avenidas que llevan hacia otros tantos lugares emblemáticos de la ciudad, como el Planisferio o los Monuments à Pékin, por donde transitan individuos del común, gente de carne y hueso, como una madre y su niño. Luego, un nuevo plano muestra a la Tierra que gira en sentido contrario y el filme finaliza con una serie de imágenes que se integran en un *gran collage* hasta que es imposible distinguir con claridad una de otra.

11 Fundido continuo: En cinematografía es cuando varias imágenes se superponen unas a otras en diferentes niveles de opacidad, de manera que todas se ven a la vez, pero transparentes. Para más información revisar "Glosario de cine" de Martínez-Salanova (s. f.).



Si ponemos en relación los hechos mencionados con la idea de *walkspaces*, expuesta por Careri, observamos que, en la secuencia de apertura del filme, Cavalcanti muestra en la maqueta de París, esta es la urbe normalizada que se encuentra escindida por caminos, rutas irregulares, sinuosas, e incluso mal trazadas que dan la sensación de informalidad. Como sabemos, ciudades tan antiguas como París tienen muchas calles irregulares que recuerdan la anarquía de la ciudad medieval que la precedió. París, como muchas ciudades medievales, nació de forma espontánea porque allí se cruzaban algunos de los caminos que trazaron los mercaderes, pastores, buhoneros y demás trashumantes de la época. De manera que en la imagen de París atravesada por distintos caminos se expresa una historia que muestra cómo los errantes siempre han sido parte de la ciudad. Estos caminos, además, escinden la ciudad entre la modernidad y el pasado, como se observa en la imagen de La Plaza de la Concordia (min. 1:16), donde la Torre Eiffel aparece tras el Obelisco de Luxor. Estas dos formas verticales son casi semejantes y evocan al menhir. En efecto, La place de la Concorde es un punto de referencia de París, un lugar de encuentro, aún hoy en día, por lo tanto, la Torre Eiffel, al igual que el Obelisco, marcan este lugar como en el pasado lo hacía el menhir. Esta vista propone un espacio menhir *alrededor de...*, donde el Obelisco de Luxor, tal menhir de la Edad de Piedra, es análogo a la Torre Eiffel, que en esta situación es un menhir de la modernidad. Este lugar es un punto de convergencia de la ciudad moderna y de la antigua, sentido que, para los habitantes de París, tanto trashumantes como sedentarios, es perenne. Aquí, París, al parecer, es la ciudad de siempre o, si se quiere, la eterna.

En esta misma toma, podemos apreciar que en la avenida los automóviles transitan al lado de una carreta tirada por caballos; esto parece reiterar el contraste entre el mundo moderno y el viejo, diferencia que vuelve a señalar el lujoso automóvil que, a través de un efecto óptico, se transforma en una vieja carreta cargada con desperdicios –posiblemente, propiedad de un *chiffonnier*– (min. 2:23). Si bien, es cierto que la idea del contraste con la modernidad se mantiene, también es de anotar que la disonancia, además, se plantea entre lo viejo y lo nuevo, al igual que entre el burgués y las clases más humildes. De hecho, después del plano mencionado, un intertítulo informa que “il est plus intéressant de voir la ville marginale que la plus connue” (min. 1:11). Evidentemente, como lo anunció la toma del lente de la cámara que es ensuciada por una mano, no estamos frente a un filme objetivo, sino ante uno que expone la mirada de Cavalcanti, a saber, una mirada estética y, a la vez, romántica sobre el París marginal, desordenado y libre. Propongo esta afirmación porque, en primer lugar, considero que Cavalcanti hace uso de una mirada estética con la intención de recorrer la ciudad de la misma manera que lo hicieron los *dadá*, como expone Careri. Puesto que aquí se plantea que, al deambular, necesariamente se producen encuentros casuales con imágenes que adquieren nuevos significados desde la perspectiva del artista, que tiene consciencia de ser poseedor de una mirada estética y, para este caso particular, ajena a la de corte estetizante que le otorgó a París el nombre de la Ciudad Luz¹². De manera que el artista, a través del paseo urbano sin rumbo, como moderno *homo ludens*, se deslumbra con el entorno y le confiere nuevos significados, incluso a aquello que desde la mirada normalizada pasaría desapercibido o rechazado.

12 Recordemos que desde el reinado de Luis XIV, quien construyó Versalles, hasta el proyecto urbano de Napoleón III y del arquitecto Haussmann, en la III República, París fue el paradigma de la ciudad moderna y bella. Para más información, consúltese Benevolo, Galfetti y Puigvehí (1963).



Cavalcanti parece estar proponiendo este tipo de mirada sobre la ciudad y, en este sentido, la inmortalidad que le otorga la representación artística. En efecto, el arte tiene la capacidad de inmortalizar y hacer trascender lo efímero. Asimismo lo propuso Fernando Cruz Kronfly más de cincuenta años después de este filme, cuando se refirió a esta particularidad del arte y dijo acerca del artista que “la ciudad cotidiana se vuelve entonces conciencia de sí misma en la representación que en sus imágenes más fugaces, perecederas e intrascendentes, lleva a cabo un artista capaz de ver lo invisible” (1998, p. 180). En efecto, el trasegar de la vida cotidiana invisibiliza el paisaje y, por ende, la ciudad, pero gracias al artista esa levedad se materializa y se torna visible. Pero, claro está, el artista tiene su propia mirada y cada uno tiene su propia interpretación. Recordemos en el filme la secuencia que muestra a los pintores de París. Esta se encuentra antecedida y luego seguida de dos planos que apuntan a esta idea. Primero, la secuencia inicia con el primer plano (PP) de un ojo (min. 2:42) y termina con otra toma que enseña múltiples ojos (min. 4:18). Recordemos también que muchos de los artistas, cuyos nombres aparecen en el filme, venían de afuera, eran migrantes, y cada uno tenía una mirada particular sobre la ciudad que se ve reflejada en sus obras pictóricas. Con esto, Cavalcanti, al parecer, reitera la importancia de mirar, pero no solamente de una manera, sino a través de la multiplicidad, tal como lo hacían los nómadas.

Y es que, para el trashumante, el devenir es indeterminado y esto encarna su existencia. Recordemos que el filme va del día a la noche y de esta al día para retornar a la noche; si bien es cierto que esto simboliza el tiempo, también

parece la metáfora de un péndulo porque va y viene. Aunque el péndulo regresa al mismo lugar, el ir y venir igualmente significa que no existe un lugar de residencia, como no lo tiene el errante. Tomemos, por ejemplo, el contraste entre los individuos marginales que habitan y duermen en la calle (min. 22:35) expuestos a la fría noche, mientras los habitantes de la ciudad sedentaria poseen chimeneas para calentarse. En medio de todo ello, se presenta la figura de una anciana ebria que hace las veces de *leitmotiv*¹³ de los habitantes de la noche. Esta mujer se aleja del día, se arrastra a hacia las sombras y, más adelante, cuando está dormida, se balancea como un péndulo, como si en sus sueños siguiera deambulando. Esta imagen evoca lo dicho por Walter Benjamín cuando dijo sobre *le flâneur* que: “la embriaguez se ha apoderado de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (2005, p. 422). Esa embriaguez, a mi juicio, es el ir y venir; como también lo hace la ciudad que va de la normalizada a la noctámbula y marginal.

Ahora bien, según el filme, ese ir y venir parece trastocarse o, tal vez, detenerse brevemente los domingos cuando la plaza de mercado tiene su mayor actividad porque en este lugar el trashumante y el sedentario se toleran e ignoran. Allí, las elegantes *dames* con sus *chevaliers* se confunden con los vendedores, los adivinos, los cargadores y demás habitantes de la urbe tanto ambulante como sedentaria. En este lugar se encuentran y se relacionan, por ejemplo, cuando el burgués le compra al vendedor de baratijas, el dueño del restaurante le pide al carguero que le lleve la mercancía y la dama espera que el adivino le lea la suerte. Todos ellos se comunican en

13 *Leitmotiv* es un tema musical que aparece de manera recurrente en una composición musical. Posteriormente, esta misma noción se presentó en las obras literarias y cinematográficas. Para ampliar esta información, ver Díez (2007).



un espacio que simboliza la neutralidad, como en su momento lo fue el sahel. Sin embargo, fuera de este espacio neutral, los trashumantes retornan a la condición que han asumido. Esto se hace evidente hacia el final del filme, que

Cavalcanti cierra de forma conmovedora. Poco después de que se produjo el crimen de la vendedora de periódicos, *le marin et la fille* se desean como si hubieran olvidado que antes estuvieron en el escenario de un crimen (figura 2).

Figura 2. La calle como testigo mudo del crimen en *Rien que les heures*



Fuente: Cavalcanti (1926, min. 40:18).

Esta secuencia inicia con las nomenclaturas de algunas residencias y le siguen tres planos que se intercalan y regresan, una y otra vez, a *la fille*, *le marin* y a una elegante cama. En esta secuencia se vuelve a la idea del péndulo, que se produce por el montaje que muestra el ir y venir, pero, esta vez, se reitera la sensación de separación porque en los planos mencionados se percibe con claridad que las tomas fueron hechas en lugares y tiempos diferentes, es decir que los tres actores se encontraban en distintos lugares en el momento de ser filmados, pero en el filme parecen estar en el mismo lugar gracias al montaje. Esto Cavalcanti no lo oculta, con lo que parece expresar que *le marin* y *la fille* nunca podrán estar en aquella cama de sólida madera ni tendidos sobre las mantas de seda rellenas de plumas. En esta situación se revela la última condición del

nómada, o sea, la ausencia de lo sólido, hecho simbolizado en la enorme cama de algún burgués en oposición a la pobreza de *le marin* y *la fille*, pues muestra el devenir incierto que condena a los errantes a las relaciones casuales, a la soledad y la melancolía; el errante, por su condición, nunca podrá establecer más que vínculos efímeros. Lo etéreo parece encarnar su esencia porque, al no tener residencia fija ni destino claro, termina por esfumarse en el aire, como ocurrió con la vendedora de periódicos, que, después de ser asesinada, solo quedaron las calles como testimonio mudo e inmóvil. La calle parece perenne, lo que afianza la idea de lo efímero como condición humana, un hecho que también observó Brassai en 1931 cuando expuso la fotografía *Un homme meurt*, captada en el Boulevard de la Glacière de París.



En conclusión, Cavalcanti, en *Rien que les heures*, hace un recorrido por la moderna ciudad de París a partir de la mirada y la caminata sin rumbo del trashumante. En este acontecer, plantea la idea de ir y venir, en lo que el péndulo parece ser la metáfora central del filme. Este planteamiento se hace desde el mismo filme que va al vaivén del género documental, la ficción y el experimental. En esta misma vía, también expone la separación entre la ciudad moderna, sedentaria y sólida, y la marginal y efímera que se mueve dentro de la otra y, sobre todo, que habita en la noche. Tal vez, Cavalcanti escogió París porque esta ciudad era el centro del arte, la cultura y la modernidad; pero, simultáneamente seguía manteniendo la misma esencia desde su fundación, pues se estableció sobre un cruce de caminos donde se encontraban los nobles y burgueses, que se asentaron allí junto con los caminantes.

Entonces, París era y seguía siendo el lugar de destino y de diferentes destinos. Fue un cruce de caminos que, con el tiempo, conformaron las calles de la ciudad. La ciudad que evolucionó de ser un lugar de referencia, menhir, y posteriormente a sahel, pues en ella se formó un espacio *en torno a...* donde convivieron sedentarios y trashumantes, lo que necesariamente validó la existencia de una periferia informal opuesta a la solidez de la urbe moderna. París, entonces, seguía brillando como el menhir, cual faro de la modernidad artística y burguesa de quienes

veían en ella tal epítome de la civilización. No obstante, la verdadera París parece ser mucho más; es un dédalo dinámico, no estático, como también lo percibió Louis Aragon cuando expresó que “ha visto en *Le paisan de París*, una insistente similitud con el mar con su espacio móvil y laberíntico, con la vastedad” (Careri, 2002, p. 86). De esta manera también la observó Cavalcanti: un trashumante que navegó entre las indistintas rutas de *la mer parisienne*, al igual que el artista aparentemente sin rumbo que solemnemente evocó Baudelaire en su ensayo “La modernité” como instrumento de lo eterno y que, para terminar, retomo aquí:

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. (1885, p. 70)¹⁴

14 “Así que él va, corre, busca. ¿Qué está buscando? Ciertamente, este hombre, como lo describí, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de los hombres, tiene un propósito más alto que el de un holgazán (*flâneur*) puro, una meta. Más general, aparte del placer fugaz de la circunstancia. Él está buscando algo que podremos llamar modernidad. Porque no hay mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Para él, es una cuestión de liberar de la moda lo que puede contener poéticas en la historia, para sacar lo eterno de lo transitorio” (traducción propia).



Referencias

- Baudelaire, C. (1885). La modernité. En C. Lévy (ed.), *Le peintre de la vie moderne. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. III (pp. 68-73). Recuperado de <https://bit.ly/31DCmOJ>
- Benevolo, L., Galfetti, M. y Puigvehí, A. (1963). *Historia de la arquitectura moderna*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D. F.: Siglo XXI.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cavalcanti, A. (prod. y dir.). (1926). *Rien que les heures* [cinta cinematográfica]. Francia: Neo Films. Recuperado de <https://bit.ly/37s0ghU>
- Cruz, F. (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel.
- Díez, E. (2007). El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk. *Revista Signa*, 16, 345-363. Recuperado de <https://bit.ly/2MVb0At>
- L'Herbier, M. (1918). Hermès et le silence. *Le Film*, 29(110-111), 7-12. Recuperado de <https://bit.ly/2KVJrEE>
- Martínez-Salanova, E. (s. f.). Glosario de cine [recurso en línea]. Recuperado de <https://bit.ly/2XnSynW>
- Vázquez, M. (2002). Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1, 11-20. Recuperado de <https://bit.ly/2IniuYT>