



Un expresionista horizonte citadino en contrapicado abre los títulos iniciales de *Soledad*, de Paul Fejos (1928). La ciudad emerge con su adusta monumentalidad de torres y rascacielos, como una larga sombra sobre sus ciudadanos. Nueva York está despertando bajo una densa niebla y sus maquinarias comienzan a moverse. A manera de un *City Poem*, como *Manhattan*, de Paul Strand (1921) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Ruttman (1927), el filme comienza con un concierto de imágenes que traducen un fuerte movimiento y un dinamismo narrativo más propio de la vanguardia que del cine clásico de Hollywood. La cámara sobre un tren en movimiento, trenes que van, sobreimpresiones de rieles, puentes y más trenes, el símbolo del desarrollo industrial de inicios del siglo veinte. Patas de caballos que

llevan carroajes, ruedas, pies, automóviles, tranvías, carretas, silbatos y policías de tránsito; una efervescente armonía matutina, el torbellino de la vida moderna, retratado con una estética profundamente enraizada en movimientos de vanguardia como el futurismo o el cine-ojo.

Sin embargo, detrás de esta algarabía, se encuentra la enorme dificultad de vivir en soledad. Algunas maquinarias no son tan eficientes y una nostálgica melancolía envuelve a dos solitarios que, como la ciudad, comienzan su día de forma frenética y resignada. La ternura y el humor espontáneo de este filme lo convierten en una de las mejores obras de su director, que como expresa Sadoul [1], no pudo seguir desarrollando esas cualidades tan poco aptas para Hollywood.

La historia de Paul Fejos no es la del cineasta convencional. No estudió cine, sino medicina, sin embargo, desde muy temprano lo fascinaron las imágenes en movimiento y comienza a hacer películas en 1920, en su Hungría natal. Llega a Nueva York hacia 1923 y, luego de vivir en difíciles condiciones durante un tiempo, encuentra trabajo en el Centro Rockefeller. Determinado a seguir haciendo películas, llega a Los Ángeles en 1926 y allí reanuda su carrera con el financiamiento de Edward M. Spitz. *The Last Moment* (1927) fue su primera obra americana, actualmente perdida, como casi toda su producción húngara. Tuvo una excelente acogida y el apoyo para la distribución de la United Artists. No obstante, sus exigencias de mantener un estricto control creativo obstaculizaron sus intenciones de seguir trabajando, hasta que la Universal accede a contratarlo. En 1931, regresa a Europa y se mantiene activo por cuatro años, decantándose por la realización de documentales de corte antropológico. Patrocinado por la Nordisk Film, pasa una larga estancia en Madagascar, donde rueda material para seis documentales, y en 1941, se convierte en director de

Lonesome de Paul Fejos: entre el lenguaje clásico y la vanguardia
Gretel Herrera Durán (2017)

investigación del Fondo Vikingo de Nueva York, desarrollando una importante carrera como antropólogo.

Esta vocación antropológica de Fejos y el profundo respeto y empatía que sentía hacia sus semejantes se verán siempre reflejados en sus filmes, tanto de carácter narrativo como en su obra documental. Una indagación en la conciencia de los personajes, en los aspectos biológicos y culturales de la sociedad, un interés por las cuestiones de carácter ontológico y las relaciones que se establecen con el espacio que habitamos, se pueden observar en su obra. En **Soledad**, su observación analítica del imaginario sociológico de la ciudad, se encuentra reforzada por un estilo visual de grandes búsquedas formales, construyendo uno de esos maravillosos ejemplos del cine norteamericano que mezcla, a partes iguales, un profundo espíritu vanguardista y ciertas directrices narrativas de la industria. Surge de esta simbiosis, una clásica historia de amor, donde el ritmo del montaje, la arquitectura de la forma y la aparente simplicidad narrativa, entremezclan tradición clásica y lenguajes de vanguardia para crear una obra de arte.



Producida por la Universal, el filme narra la historia de Mary (Barbara Kent) y Jim (Glenn Tryon), que imbuidos en el frenesí de la ciudad tienen la suerte de encontrarse. Ambos son solitarios anhelantes de compañía, y su estampa es el epítome de la vida sencilla y monótona de los humildes trabajadores de la América de finales de los años 20. Setenta minutos para reflexionar sobre el

Lonesome de Paul Fejos: entre el lenguaje clásico y la vanguardia
Gretel Herrera Durán (2017)

paradigma citadino de esos años, los sueños y las necesidades que impulsan a los seres humanos, expresado visualmente de forma única. Podría dividirse en cinco bloques: inicio frenético de la vida en la ciudad, presentación de los personajes en paralelo, encuentro en la Feria, surgimiento del amor y final. En la historia, que desarrolla de forma cronológica los eventos de un día en la vida de los personajes, la diégesis se construye intercalando secuencias puramente narrativas de lectura simple con momentos de impronta vanguardista, donde la profusión de recursos visuales es utilizada para condensar un mensaje de varias capas y secuencias de carácter simbólico, en el que la imagen se pone al servicio de una narración, donde se encuentran la poesía y la astracanada romántica. Además, la copia del filme analizada –la restaurada por la George Eastman House, a partir de una copia de nitrato donada por la Cinemateca Francesa, con intertítulos en francés que fueron traducidos– presenta tres secuencias sonoras filmadas e insertadas a posteriori.

Son muchas las formas en que Paul Fejos fue influenciado por las vanguardias cinematográficas que florecieron a inicios del siglo veinte. En primera instancia, la fascinación por la ciudad y por las formas geométricas que de ella derivan se hace evidente desde un inicio, en su concepción urbana, como una abstracción de formas en movimiento delirante. Una ciudad que da paso a estos dos jóvenes solitarios, que despiertan y salen a desenredar la rutina, formando parte de esa masa informe que habita la ciudad. El desayuno apurado, la lucha por tomar el metro, la multitud alienante, donde se encuentra la más variada fauna: un señor que mastica un pescado maloliente, quien quiere leer el periódico ajeno, el que se aproxima demasiado, empujones y codazos, son las reglas impuestas por esta marea humana para llegar al puesto de trabajo.



Una vez ubicados en sus respectivos oficios, comienza una extraordinaria secuencia, de aproximadamente cuatro minutos, que nos describe la vida laboral de estos personajes. En un mismo plano y a través del uso de numerosas sobreimpresiones, Fejos establece varios niveles de lectura, refiriendo simultáneamente hora de entrada, hora de salida, el tiempo transcurrido, las acciones que desarrollan los personajes en sus puestos, así como dándonos una certa sensación de lo anodino del trabajo de él y de lo enloquecido del trabajo de ella. Todo ello, a través de una cámara que como las manecillas de reloj que enmarcan el plano, se mueve haciendo barridos laterales y paneos de un personaje a otro con una libertad y una destreza excepcionales.

El control artístico total de la obra que Fejos logra con la Universal lo convierte en uno de esos pocos afortunados que, con recursos industriales, lograron filmar

piezas profundamente personales. En la secuencia antes mencionada, en ese segundo ejercicio de estilo, se establecen los supuestos estéticos de un filme que llegará al paroxismo con la representación de la Feria, donde la multiplicidad de sobreimpresiones dará cuenta magistralmente de la algarabía, la pluralidad de atracciones y la efervescencia que la gente busca para este *holiday* y en esta Feria, cuya principal función es hacer olvidar. Y es en la Feria donde Jim olvida su melancolía y, al ver a Mary, se lanza en la persecución del amor.

Concebido como un filme mudo, destacan en esta versión *part-talkie* los fragmentos sonoros: primer encuentro, escena del encuentro del amor y encuentro con el juez. El sonido fue un imperativo industrial, en relación con el éxito que estaban teniendo los *talkies* y la rápida expansión del cine sonoro. El primero de estos insertos, aunque evidentemente fue filmado con posterioridad, ya que se hace notable la diferente calidad de la película y el cambio en los figurantes que quedan a espaldas de la pareja, funciona como una interesante nota expresiva, ya que se ubica en el momento del primer encuentro. Pareciera que, al encontrarse la pareja, el mundo deja de ser mudo y frenético para escuchar la cálida compañía de sus palabras.

El segundo, también es en cierta medida una inserción aparatoso, ya que además de pasar sentados en la arena o estar sentados sobre un pequeño banco de madera, se colorea la película, diferenciándose notablemente del blanco y negro que ha predominado hasta el momento. No obstante, se mantiene cierta cualidad, sobre todo, porque es una secuencia donde los diálogos se presentan a manera de confesión y, al igual que la secuencia posterior del baile, la diatriba bucólica visual mantiene la ilusión romántica con sutileza y proporción. «Es gracioso cuan solo puede estar un hombre, especialmente cuando tiene un millón de personas a su alrededor», vuelve a recalcar Jim, quien anteriormente ya había expresado que estaba cansado de estar solo. La soledad de la vida citadina se recalca, al igual que la idea de que una multitud no es compañía. Un plano de la pareja observando un pictórico atardecer nos revela que ambos están en el crepúsculo de su soledad. A continuación, vuelve a hacerse protagonista la muchedumbre de la Feria, pero esta vez todo es diferente.



En el enloquecido discurrir de la Feria, que ahora ha adquirido color y las atracciones se publicitan en carteles lumínicos, se pueden encontrar otras secuencias que van a reforzar esta idea del sentimiento amoroso, motor de estos personajes. Mary y Jim pasan por numerosas atracciones hasta llegar a un baile, donde se toca la canción *I'll be loving you always*. La pareja baila, pasando del color al blanco y negro, de la multitud a una secuencia donde se quedan solos

sobre una alfombra de nubes, mientras la luna sirve de testigo a la aparición de un enorme castillo dorado en una ensñación visual muy cercana a ciertas obras del bielorruso Marc Chagall. Acaban de alcanzar un paraíso de cuentos de hadas y sus miradas lo dicen todo; no obstante, todavía queda tiempo para el peligro y una maravillosa secuencia en la montaña rusa, donde nuevamente se pondrá de manifiesto esa agilidad de la cámara y esa visión formalmente innovadora de un director que ha hecho un despliegue de tomas aéreas, uso de grúas y movimientos de cámara bastante inusuales dentro del lenguaje narrativo clásico.

El último fragmento sonoro, la secuencia completa en el juzgado, se inserta al final, donde se le coloca un pequeño traspies al amor. En esta secuencia, se encuentran también vestigios de las influencias del cine danés y la utilización de las condiciones meteorológicas como reflejo de las almas atormentadas, que se pondrían de manifiesto de forma superlativa en *El viento*, de Víctor Sjöström – Seastrom en América–, producción hollywoodense del mismo 1928, que como **Soledad** es una pieza maestra del cine industrial realizado por expertos europeos. Mary y Jim van a la montaña rusa, pero no logran sentarse juntos pues la muchedumbre los separa. El carro de Mary se prende en fuego, creando gran confusión, y ella se desvanece. Jim intenta auxiliarla, pero un testarudo policía lo aborda. Se resiste a la autoridad y es detenido. Aquí se inserta un fragmento sonoro de difícil conjugación con el filme en general. El sonido no aporta nada y, por demás, la secuencia se siente forzada en el conjunto, más cuando hay un problema de *raccord* con la escena siguiente de Mary. Una tormenta se desata, mientras Mary y Jim se buscan desesperadamente en una multitud que, de forma inconsciente, los oculta. En la medida en que su desesperación se incrementa, la tormenta toma fuerza inusitada, acabando con todo a su paso. Jim y Mary se han perdido mutuamente, y ni siquiera saben sus nombres o su dirección. Vuelve al hogar una soledad que, aguzada por el sentimiento de pérdida, se hace insoportable.



Soledad es una de esas obras maestras que yacen escondidas a la espera de gratificar a un cinéfilo curioso. Más allá de las limitaciones impuestas por la técnica, su factura y tratamiento del tema hacen de esta pieza de vanguardia un clásico actual, debido por un lado a su lenguaje auténticamente renovador, y por otro, a la sensibilidad de un cineasta atípico, de un investigador que supo captar esos pequeños detalles que develan la esencia humana.

[1] Sadoul, Georges (2010). *Historia del cine mundial*. México: XXI Siglo Veintiuno Editores. pp. 296