



francés) italiana del siglo XIV, danza vigorosa y compleja, interpretada por el flautista con un inteligente énfasis en lo danzable de la pieza. Más tarde, la flexibilidad de los instrumentos agudos de la familia de la flauta de pico fue explorada a su máximo nivel con una excitante versión de la canción *El pequeño ruiseñor inglés*, pieza del siglo XVII compuesta por Van Eyck. Infinitas variaciones sobre una misma idea son el núcleo musical de este auténtico *tour de force* flautístico, y la asociación descriptiva del título de la pieza parece invitar a descubrir, de pronto, que cuando aparece en escena a tocar, Horacio Franco tiene algo en su presencia que lo asemeja a un ave.

Pocos músicos hicieron tanto por la flauta en su tiempo como Jacques Martin Hotteterre (1682-1762). Sus preludios en diversas tonalidades, de intención similar a los preludios del *Clave Bien Temperado* de Bach, fueron ejecutados por Franco con especial atención a la continuidad armónica, y a un estilo que preludiva ya el surgimiento de la gran escuela flautística francesa cuyo fundador fue, precisamente, Hotteterre.

Después, la tradición alemana en la notable *Sonata en do menor* de Carl Philipp



Emmanuel Bach, con sus complejos saltos interválicos y atrevidas modulaciones, tratadas por el intérprete con una gran atención a las cuestiones formales implícitas en el diseño de la obra. No olvidar, a este respecto, que C.P.E. Bach jugó un importante papel en el desarrollo de la forma sonata. Hasta aquí, la música antigua interpretada por Horacio Franco en las flautas dulces; el complemento natural fue la música de nuestro tiempo, a través de la que quedó bien claro que la flauta dulce no es, ni mucho menos, un instrumento obsoleto. Para demostrarlo, Franco interpretó dos obras japonesas: *Fragmente*, de Makoto Shinohara, y *Black Intention* de Maki Ishi. En ambas fue claramente identificable una dialéctica musical evidente: en un extremo, el recuerdo sonoro del *shakuhachi*, flauta tradicional japonesa, y en el otro, los nuevos recursos instrumentales y los elementos escénicos y vocales propuestos por los compositores. De la síntesis de estos polos musicales emergió una evidente identificación de Franco con la música de nuestro tiempo, en versiones llenas de tensión y energía de ambas obras.

La música mexicana también estuvo presente en el recital de Franco, a través de *Ofrenda* (1986), de Mario Lavista, compuesta con la estrecha colaboración del intérprete, y estrenada el año pasado durante el Foro Internacional de Música Nueva. Recursos instrumentales contemporáneos, claridad y concisión del material musical y sobre todo la convicción de que lo nuevo y la poesía sonora no están reñidos, son las cualidades fundamentales de *Ofrenda*, que fue interpretada por Horacio Franco con rara intensidad.

El programa fue redondeado con una breve serie de danzas indígenas mexicanas en las que Franco añadió cascabeles a la sonoridad de su flauta de pico, y no dudó en expresar con claridad la dinámica bailable de cada pieza, atendiendo al mismo tiempo a cuestiones de complejidad rítmica, de lógica interválica, de pentafonía flexible y otros elementos que dieron verosimilitud a su aproximación a esta música mexicana tradicional.

Considerando la línea usual de los recitales, que por lo general prefieren transitar por caminos seguros, es indudable que un programa como el ofrecido por Horacio Franco sirve no sólo para demostrar que las flautas de pico son instrumentos plenamente vigentes, sino que un programa audaz y retador resalta finalmente mucho más satisfactorio que una colección de piezas favoritas y lugares comunes. ◊

Cine

EL CINE IMAGINARIO (VI)

UNA ESCULTURA ENVUELTA EN TIEMPO

Por Daniel González Dueñas

1. La medida

Una película realista suspende nuestra incredulidad al impactarnos o conmovernos: con gusto nos rendimos a la *evidencia* aunque los pormenores de la anécdota no sean del todo "naturales" (tal personaje se topa con otro en el preciso momento en que es imprescindible su acción conjunta; determinado suceso desencadena otro no necesariamente lógico; con oportuna casualidad, cierto objeto llega a manos de alguien para despertarle una sospecha que ha de satisfacer los intereses de la trama). La medida en el uso de tales recursos determina al realismo: es ella quien propicia la verosimilitud.

Sin embargo, más que "medura", Hollywood manifiesta un declarado pánico a forzar demasiado la anécdota; así, hace permanecer estos resortes en la superficie de la convención, cuidadosamente modulados para que no laceren la "credibilidad" del producto. Porque en cuanto su subraya su presencia y se juega con ellos en cualquier otra forma que la instituida, ese mismo elemento se convierte en "coincidencia forzada", inadmisibles artificios, detonador de nuestra sonrisa (entonces exclamamos "¡qué casualidad!").

Las primeras décadas de la historia del cine no llegan de modo "natural" a ese límite entre verosimilitud e irrisión, entre lo aceptable y lo que se impugna. Las convenciones que demarcan tales juicios no formaron parte de un crecimiento interno del lenguaje cinematográfico, sino de una estrategia minuciosa que bajo la denominación "realismo" fue estrechando el desarrollo del fenómeno fílmico hasta inmovilizarlo en unas cuantas fórmulas (que en nuestros días no hacen sino afirmarse a medida que afirman una versión oficial de

HISPANOAMÉRICA EN TIERRA FIRME



Lo más reciente:

Rafael Gutiérrez Girardot
MODERNISMO
Supuestos históricos y culturales

Alvaro Mutis
LA MUERTE DEL ESTRATEGA
Narraciones, prosas y ensayos

Alejandro Rossi
MANUAL DEL DISTRAÍDO

Ludwig Zeller
SALVAR LA POESÍA
QUEMAR LAS NAVES

De inminente aparición:

Adolfo Bioy Casares
LA INVENCIÓN Y LA TRAMA
Una antología de sus textos



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

la realidad). Ya planteado este yugo en los albores del siglo, ciertos cineastas daneses —Urban Gad, Holgar Madsen, Dinesen, Stallan Rye— se separan de la vía que en principio cultivaron —el melodrama realista, la intriga mundana— y comienzan a experimentar con la forma exigiendo para el lenguaje del cine su verdadera enunciación. (El propio Rye emigra a Alemania llevando la semilla de lo que se convertirá en el expresionismo, a partir de su rodaje en tierra germana de *El estudiante de Praga* —1912—.) Parten de una múltiple infidelidad para ser fieles más allá de todo equívoco; en primer lugar, intentan explicarnos por qué el espectador sonrío ante una coincidencia forzada, rechazándola automáticamente sin que en ello medie una actitud crítica. Los inconformes contemplan el entorno: en la vida diaria, el azar depara coincidencias que reflejadas intactas en un flime nos harían rechazar este último con un gesto de indignación. ¿Esto obedece —se preguntan— a la primera característica del arte, traicionar a su modelo (ya que las limitantes espacio-temporales de una obra exigen fragmentar el continuo de lo real)? ¿O es la evidencia de que el público sufre una segunda traición estratégica, y de esta manera asocia la realidad con el cúmulo de definiciones institudas?

¿La medida es un recurso artístico —abierto—, una forma de la cautela que exige *traicionar lo menos posible* a los seres y las cosas? ¿O es la maniobra que encubre el método de perduración de las convenciones, su virulenta y doble traición? El grupo experimental danés siente imprescindible saturar las convenciones realistas que infestan la pantalla —e incluso sus obras anteriores—: entonces dejan de considerar las “coincidencias forzadas” como un “error realista” y empiezan a verlas como el arma óptima del verdadero realismo, umbrales hacia un lenguaje intocado. No inventan ese lenguaje, pero tampoco lo consiguen como artefacto —o *no sólo* como artefacto. La estrategia hollywoodense impone un único mapa de lo real, adulterado y lleno de adornos, llamándolo fiel reproducción —y en el fondo haciéndolo pasar por lo representado. La *triple traición* de los daneses, única forma de la fidelidad inequívoca, consiste en crear mapas aparentemente “opuestos” al territorio (o incluso sin territorio referencial), para ejercitar la mirada que va más allá de las apariencias. El enfermizo temor a forzar la anécdota lleva a forzar todo lo demás: Hollywood suspende nuestra incredulidad porque *todo lo suspende* —lo

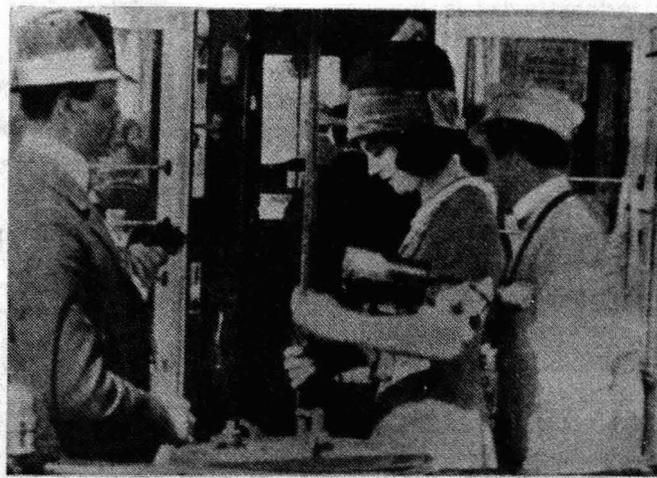
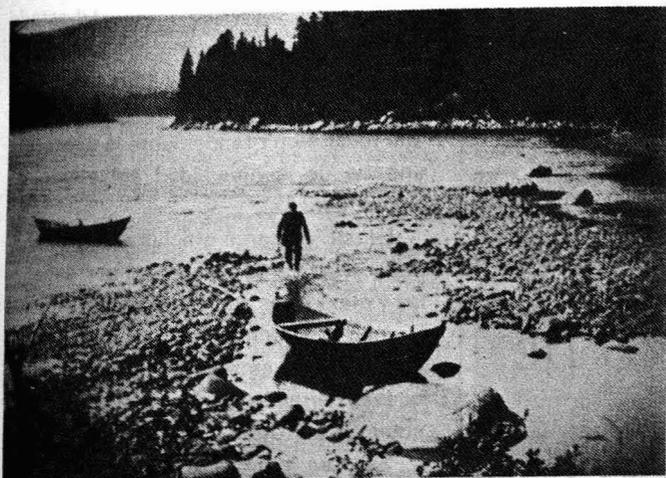
inmoviliza—; no busca verdades sino verosimilitudes; desprecia al mundo —caos inverosímil— y lo sustituye por lo “mundano” —orden sin artificios.

¿Por qué se exige en la pantalla una verosimilitud que no se demanda a lo cotidiano? ¿Se trata de un conjuro de sustituciones? Un orden arbitrario nos molesta vivamente en una película: no lo creemos, es inverosímil; lo descartamos con una sonrisa. ¿Qué estamos haciendo entonces sino requerir que se haga *hiperarbitrario*, para que en ese momento comience a parecerse al orden cotidiano, ese a quien la estrategia ahoga y sujeta? Desde su visionaria plataforma, los daneses intuyeron una mecánica que aun en el presente prospera: impugnar de esa forma un discurso dramático es aprender indirectamente —vía el estratega— que la realidad no es impugnable y que todo oprobio es *fatal*.

2. Civilizacionismo

Fidelidad o infidelidad a lo inmediato: las laderas están ya bien definidas en el estadio inicial del cine. La corriente infiel nace cuando su contraria cuenta con abundante práctica acumulada; la estrategia combate a los rebeldes creando fórmulas que mediaticen toda experimentación profunda, porque lo primero que aquéllos muestran es que desear colocarse como espectadores de la realidad (sin cambiarla) ya en sí implica un *cambio*, una adulteración atroz en la obra y *con* la obra. Por ello, los bandos contrapuestos pueden rebautizarse: el que altera lo real sin saberlo (o sin querer que se sepa) y el que lo hace voluntaria, infiel, experimentalmente. En efecto: la transformación no es “opcional”, y se incrementa de forma perniciosa en la medida en que quiera evitarse. (Aceptamos sólo aquello que no acepta cambio. Lo único que no nos mueve a risa es lo que no nos mueve en absoluto.)

El realismo se vuelve sinónimo de lo conservador, sin tener esa vocación. Al enarbolar un rechazo cortante a la “mentira”, los fieles crean otra falsedad mayor, viciada, no-vital, con un disfraz de “imparcialidad”. La consecuencia es una subjetivación en los temas “realistas” (que tiende a ocultar los resortes dramáticos, en tanto esos temas no pueden dejar de mentir) y en el público (que identifica con lo falso a todo experimento infiel). Si el término “estilizar” surge como contrapartida del realismo, bien se puede dudar de que éste sea un *estilo*, sobre todo cuando al parecer se va convirtiendo en el lado opuesto de la experimentación. Los dane-



Robert Dinesen y Asta Nielsen en *Hacia el abismo* (Urban Gad, 1910)

ses, primeros realistas, abren un umbral a una serie de *ismos* que como alternativa marginal han de surgir demostrando que la corriente ortodoxa sólo es poderosa por mayoritaria (y mayoritaria por impuesta). El verdadero realismo corresponde, desde entonces, a una corriente subterránea pero viva, cuya primera exigencia es caracterizarse por la gigantesca soltura del azar. No se trata de erigir una "respuesta", ni de acumular coincidencias forzadas, ni de atentar ciegamente contra toda medida: es la constante re-enunciación de un enigma, la necesidad de ir hasta el fondo de las convenciones dramáticas y no permanecer en su superficie pretendiendo imponer ésta como "veracidad incuestionable", "mirada ejemplar", "sistema óptimo de vida". Aquí se puede destacar un importante matiz: lo que en realidad está diciendo Hollywood cuando pronuncia "realismo", es *civilizacionismo*. Tras su vanagloria por "haber encontrado el mejor sistema de investigación de lo real" subyace su nada imparcial fidelidad a los fundamentos de un aparato. Hollywood no "atenúa" la convención para dejar un sitio mayoritario a la realidad reinventada por el arte, sino a un enorme puñado de convenciones virulentas, disfrazadas de verismo y cuya ulterior función es instituir una realidad convencional. Así, el espectador no objeta las mecánicas que falsean lo real sino las que atentan contra el código oficial que define la realidad con fines estratégicos. De esa forma construida la "vanguardia" realista hollywoodense, aun las obras disidentes en nuestros días deben partir de ese código o no tendrán la menor posibilidad de ser reconocidas.

Cineastas como Urban Gad conocen la ortodoxia mejor que nadie (en 1910 había dirigido un rotundo melodrama protagonizado por "la Sarah Bernhardt escandinava", Asta Nielsen: *Hacia el abismo*).

Tras su toma de conciencia, depuran los términos: no quieren decir sino *realidad* cuando modifican las perspectivas y estilizan el mundo, recreándolo con medios expresionistas; no "desprecian la verdad" sino las mentiras utilitarias con barnices vistosos; no sólo optan por la forma: la saturan hasta el estallido; buscan evidenciar las entrelíneas, objetivar subjetivizando. En esta época es ya un lugar común que "lo serio no miente" y que "estilizar es mentir": la intuición primordial del grupo infiel es destruir los acallamientos hasta ver brotar una nueva forma de elocuencia. Así, los experimentales denuncian esa naciente estrategia política que en aquellos años usa —o quiere usar— la realidad como alambre de púas. (Cuando la semilla se traslada a Alemania, también mostrará que si no se define por el movimien-



Domiziana Giordano y Oleg Jankosky en *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983)

to puro, la vanguardia pronto cae víctima de las inmovilizaciones, y es incorporada a las estructuras de lo convencional y lo adulterante.)

3. El verdadero realismo

Acaso la más significativa enseñanza de los cineastas daneses radica en que la última meta del cine experimental es trascender ese calificativo (recurso inicial para contraponerse a la ortodoxia, pero también trampa que ésta utiliza para afirmarse), moverse más rápido que la rauda estrategia inmovilizante, huir de toda petrificación (sobre todo la que acecha tras el concepto "vanguardia", susceptible de un multiplicado ataque en cuanto su sanísimo impulso inicial se detiene).

Pocos cineastas en la historia del séptimo arte han creado como Andrei Tarkovsky una obra que merezca los términos infidelidad a las convenciones, estilización activa y —prioritariamente— *poesía*. Sin embargo, la poderosa lucidez del cineasta soviético lo lleva a emitir esta declaración:

El orden de la imagen cinematográfica sólo se puede encarnar en formas naturales, concretas, de la vida visible y audible. La representación debe ser naturalista. Hablando de naturalismo, pienso en la acepción habitual y literaria de la palabra (alrededor de Zolá, etcétera). No hago más que subrayar el carácter de la forma cinematográfica; sensualmente percibida. Ningún arte puede tener la fuerza del cine, ni la precisión ni la dureza para hacer perceptible, tangible, el hecho en sí, su factura, su materia-viva, que se modifica en el tiempo. Es por eso mismo que me molestan las pretensiones del actual "cine poético" que lleva al desprendimiento del hecho, a la ruptura con el

realismo, y da paso a la preciosidad y el manierismo. Por su naturaleza misma, la cinematografía tiene el deber de no diluir la realidad, sino de ponerla en evidencia. El tiempo marcado en sus formas y sus manifestaciones formales es para mí la idea fundamental de la cinematografía y del arte cinematográfico. Eventualmente se podría llegar a definir la esencia de la creación en el cine como una escultura envuelta en tiempo.

¿A qué realismo Tarkovsky afirma seguir si nada nos parece más opuesto a sus películas? La obra de este realizador sólo nos resuelta "irrealista" en comparación con el poderoso estilo estratégico instituido por Hollywood. Esa diferencia revela la hondura lograda por las convenciones; también denuncia el uso que ellas dan a términos como "cine poético", haciéndolo equivaler a una vacuidad rodeada de adornos dorados.

Tarkovsky redefine con la precisión que lo caracteriza: obras como la suya constituyen el verdadero realismo, mientras que el cúmulo de admiradas y reconocidas películas hollywoodenses no son sino muestras del más flagarante *irrealismo*. Contemplar *El espejo* (1975) o *Nostalgia* (1983) es asomarse a esa profundidad que el cineasta soviético sabe prerrogativa del hecho fílmico (es a esa inmersión a quien teme Hollywood, de ahí su ansia por permanecer en todas las acepciones de lo superficial): un realismo que se exige como mirada transparente, búsqueda mística del rostro del hombre y de las capacidades de sus ojos abiertos.

El cine poético no equivale a un ornamento más en una estructura cerrada y asfixiante: es el cine imaginativo, experimental: el cine. Hollywood produce el cine imaginario: es él quien se desprende del hecho, diluye lo real y congela el movimiento. La verdadera obra no nace contrapuesta a algo, dependiendo de un referente siempre mayor: encarna el fluir mismo, *pone en evidencia* la móvil totalidad del hombre.

A fuerza de combatir al realismo estratégico, la experimentación termina abominando el realismo y todas sus concomitantes. La experiencia de los cineastas daneses no nos permite olvidar que así se contribuye indirectamente a la perduración de esa estrategia y sus predaciones. El realismo es una vía que ya libre de cadenas vuelve a su vocación inicial: *el espejo*, acceso a la más plena, concreta, tangible realidad en toda su riqueza primigenia. ◊

Libros

NUEVA ESPAÑA EN LA VISIÓN DE ALEJANDRO DE HUMBOLDT

Por Alejandro de Antuñano Maurer

El *Ensayo Político de la Nueva España* es con mucho el primer gran bosquejo científico del siglo XIX sobre México. Este incomparable ensayo político de Humboldt es el fruto de la madurez del autor y de las circunstancias en las que se encuentra Nueva España para 1803, fecha de la llegada de Humboldt a París junto con Aimé Bonpland.¹ Humboldt, que logra traspasar la barrera que el colonialismo monopolista español levanta frente a América Hispana, nos presenta en primer término con su ensayo, un examen casi general de la vida contemporánea y el pasado de México, a la luz de las ideas y los conocimientos modernos. Así, una gran región de la América Hispana es contemplada a través de las herramientas científicas creadas por la Ilustración. Todo lo que el conocimiento fundado en la observación directa y la experimentación había ido enseñando, y todo lo que revelaba la historia basada en el estudio integral del hombre, muestra el largo inventario de Humboldt sobre la Nueva España. Un inventario que no descuidó inclusive la copia del testamento de Hernán Cortés, sacado de los archivos de la familia del duque de Monteleone en México.

Humboldt mostrará un gigantesco y plural territorio en sus principales componentes conforme a los dictados de la ciencia contemporánea. La extensión y el aspecto físico, la población general y las castas en que se divide, la estadística de sus intendencias, su población y su extensión, la agricultura y las minas, las manu-

facturas y el comercio, rentas del estado y defensa militar de la Nueva España, fueron descritos y denominados científicamente, ordenados y reducidos a síntesis que facilitaron grandemente la captación unitaria de la diversidad aplastante de Nueva España.

Es, sin embargo gracias al terreno ganado en el campo científico por españoles y mexicanos durante el siglo XVIII, que Humboldt puede realizar su *Ensayo*. Recoge, ordena, estudia e interpreta con las nuevas herramientas lo investigado o descubierto por otros.

Su obra se inspira en los trabajos de Constanzó, Mascaró, García Conde, Elhuyar, Del Río, Clavijero, Lorenzana, Boturini, etcétera. Con tales herramientas, espíritu e influencias, pocas obras fueron tan leídas y aprovechadas a principios del siglo XIX, pues Humboldt proporcionaba a los hombres ilustrados de Europa y América el estudio y conocimiento del país que la época exigía. Si el *Ensayo* contribuyó pues, a difundir la importancia de Nueva España (a sólo dos años del grito de Dolores), frente a Europa y Estados Unidos, también contribuyó a fortalecer en los criollos el espíritu de libertad y confianza de una nueva sociedad, que en opinión de Humboldt "se participara de todos los beneficios que son consiguientes a los progresos de la civilización y al engrandecimiento de las mejoras de orden social". Incluyo a continuación, del mismo Humboldt, un extracto de sus importantísimas noticias, sobre la intendencia de México en el año de 1803.



¹ A. de Humboldt llegó el 23 de marzo de 1803 al Puerto de Acapulco, y permaneció en América cinco años. Sus múltiples indagaciones científicas consumaron su fortuna. El gobierno mexicano le declaró Benemérito de la Patria el 29 de junio de 1859, año de su fallecimiento.