

"áureo" código que define la autenticidad procede por eliminación ("esto es mentira", "aquellos es inverosímil"), sin terminar nunca por definir directamente lo no-eliminado. En los productos realistas hollywoodenses nada consigue ser *auténticamente falso*. Sujeto de un doble vacío, el realismo actual se ve obligado a emplear progresivos extremos de chantaje o de feroz truculencia para conseguir el tan patológicamente disputado barniz de "verosimilitud". ¿Es esto síntoma de un realismo primitivo —intacto aun en nuestros días—, o lo es de una realidad *primitivamente atisbada*?

Los psicólogos que a principio del siglo impugnan al cine según el lema "No se puede imaginar lo que se percibe", dan la clave sin saberlo. El cine experimental surge de una básica certeza; *sólo* se puede imaginar lo que se percibe. Ni la mirada es imaginaria, ni la función del arte es actuar como una especie de cuadrilátero donde en medio de gran "espectáculo" contienen la imaginación y los sentidos (con resultados igualmente perniciosos para los "oponentes"). Con el fin de contrarrestar el *dictum* de los conservadores, Mitry apunta: "Se puede imaginar a partir de lo percibido". Con los cineastas daneses, hay que ir más allá: únicamente se puede comenzar a percibir *a partir de lo imaginado*. De ahí que la traición de los infieles requiere activar los signos *antes* de esa falsa contienda; es imposible "sólo representar": por sus limitantes espacio-temporales, cada obra artística implica una traición mayor o menor al continuo de lo real. El realismo estratégico contiene la más corrosiva de las traiciones desde el momento en que niega la esencial reinvencción de la realidad por medio del arte, y eleva lo convencional a valor máximo. Al denominar "imaginaria" a la infidelidad, Hollywood desarraiga de los sentidos a la imaginación, inmoviliza la esencia del cine y arrebató al espectador todo resorte que pueda transformarlo en *actor*.

A fuerza de contrapelo, los cineastas daneses son los primeros en intuir y buscar el verdadero realismo, ese territorio que asuma el enigma sin tratar de "resolverlo" —inmovilizarlo—, y que sea tanto *mentirosamente veraz* como *legítimamente falso*, siempre en un acorde humano de signos activados. Si por una parte Dinamarca fue el eco fértil de una atroz traición a lo real (el melodrama "mundano" sólo fiel a una estrategia predatoria), fue también el punto donde una serie de realizadores infieles concibieron el cine como salto, desafío interminable, amorosa traición. ♦

Pintura

GUSTAV KLIMT, PINTURA DE SIGLO A SIGLO

Por Santiago Espinosa de los Monteros

Partiré de la idea de que Gustav Klimt (Viena, 1862-1918) es el más representativo de los pintores austriacos que protagonizaron los intensos movimientos culturales suscitados en Viena en los últimos años del siglo pasado y los primeros de éste.

Si bien Viena no fue ajena a las corrientes intelectuales del resto de Europa, sí es posible analizarla como un fenómeno separado dadas las características de los movimientos que en ella se suscitaron. Literatura, urbanismo, artes plásticas, ciencia, etcétera, son analizados no como eventos aislados sino como piezas que conforman juntas un todo.

"Casi simultáneamente en un campo tras otro, la intelectualidad de esa ciudad produjo innovaciones que en toda la esfera cultural europea llegaron a identificarse como 'escuelas' de Viena, especialmente en psicología, historia del arte y música. Pero incluso en campos en que el conocimiento internacional del logro austriaco era de asimilación más lenta —en literatura, arquitectura, pintura y política, por ejemplo—, los austriacos se empeñaron en reformulaciones críticas o transformaciones subversivas de sus tradiciones, que su propia sociedad percibía como radicalmente novedosas, cuando no revolucionarias."¹

Klimt logró juntar a su alrededor a un grupo nutrido de seguidores. El once de noviembre de 1897, Johann Krämer, Josef M. Olbrich, Koloman Moser, Karl Moll, Rudolf Bacher, Rudolf von Ottenfeld, Hans Tichy, Anton Nowak, Julius May Reder, Edmund von Hellmer, Felician von Myrbach, Josef Hoffmann, Max Kurzweil,

Max Lenz y Wilhem List, eligen a Gustav Klimt para dirigir el nuevo salón de la Secesión. Parte de los móviles para la fundación de esta sociedad, fue que en Austria se discriminaba sistemáticamente a los pintores jóvenes de todas las exposiciones de arte que este país mandaba al resto del mundo, arguyendo el Estado que la intención de dichas exposiciones era mostrar la *tradición* pictórica austriaca.

Para formar la Secesión, este grupo que estaba integrado por pintores, grabadores, arquitectos, grafistas y tipógrafos, debieron romper los lazos que los unían a la Künstlerhaus (prolongación profesional de la academia de Bellas Artes) el tres de abril del mismo 1897.

Bien podría tomarse este año como el del inicio de lo que se llamó "Liberty", "Art Nouveau", "Modernismo", en fin, el mismo movimiento pero visto en los diferentes países. Si bien el programa de la Secesión (que en el edificio que era sede y que había sido proyectado por Josef Olbrich ostentaba la frase: *A la época su arte, al arte su libertad*) tenía su cuna ideológica en Wagner, quien sostenía que había que inclinarse hacia la obra de arte total, así como mantener estrecha colaboración entre todas las disciplinas. "La Secesión también quiere promover un arte nacional, invitar a Viena a los artistas europeos más 'avanzados', organizar resonantes exposiciones internacionales, editar una revista que apoye sus objetivos."²

En enero de 1898 sale a la circulación la revista mensual *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada), cuyo título se basa "en un ritual romano de consagración de los jóvenes en épocas de peligro nacional. Mientras en Roma los ancianos comprometían a sus hijos en una misión divina a fin de salvar a la sociedad, en Viena los jóvenes se comprometían a salvar la cultura de sus mayores."

Para no quedarse en sólo palabras, el cartel que anunciaba la primera exposición de la Secesión, confeccionado por Klimt, proclamaba la rebelión generacional vista a través del Mito de Teseo que asesina al Minotauro con la finalidad de liberar a la juventud de Atenas.³

De aquí en adelante es incuestionable

² Robert L. Delevoy, *Diario del Simbolismo*, Ediciones destino, versión española de Francisco A. Pastor Llorán, Ginebra, Suiza, 1979. 226 pp.

³ Schorske anota en este punto: Freud sugirió que el toro quizá poseyera significado en tanto padre arquetípico: "Parece que, originalmente, Zeus era un toro. Antes de que la sublimación instigada por los persas tuviera lugar, el dios de nuestros propios padres era adorado como toro". Freud y Wilhelm Fliess, 4 de julio de 1901 en Sigmund Freud, *Los orígenes del psicoanálisis*.

¹ Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gili - Arte (Política y Cultural), versión castellana de Iris Menéndez, España, 1981. 416 pp.

ANDRÉ BRETON CONVERSACIONES (1913-1952)



Entrevista de René Bélance*

RENÉ BÉLANCE: ¿Cuál cree que será el futuro de la poesía después de la terrible guerra que acaba de abatir al mundo?

ANDRÉ BRETON: La poesía traicionaría su misión inmemorial si los acontecimientos históricos, incluso los más dolorosos, la indujeran a desviarse de la *vía regia* que le corresponde y a girar sobre sí misma en un punto crucial de esta vía. Su función es conducirse hacia adelante sin cesar, explorar en todos los sentidos el campo de las posibilidades, manifestarse —pase lo que pase— como potencia *emancipadora* y *anunciadora*. Más allá de las agitaciones de regímenes y sociedades, es preciso que se mantenga en contacto con el fondo primitivo del ser humano —angustia, esperanza, energía creadora— que se revela como la reserva inagotable de esos recursos.

* *Haïti Journal*, Haití, 12-13 de diciembre de 1945.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

ya la fuerza no sólo del movimiento de la Secesión, sino también de Gustav Klimt, quien como pintor estaba ya dando mucho de qué hablar a los círculos intelectuales de liberales que se encontraban por entonces en el poder.

Posiblemente uno de los principales debates que llegaron incluso a las más altas esferas del poder, fue el provocado a raíz del encargo que se hizo a Klimt para que pintara en el cielorraso del salón de actos de la universidad. El encargo (1894) se le hizo al Klimt recién lanzado a la fama. Pero en el momento de la realización de este trabajo (1898-1904), Klimt ya estaba profundamente comprometido con la Secesión "y con su búsqueda de la nueva verdad".

Quienes habían encargado estas pinturas a Klimt las imaginaron totalmente conservadoras y apegadas a los cánones enciclopedistas. Estos académicos tendrían en poco tiempo muchos problemas para aceptar los nuevos trazos de uno de los pintores conceptualmente más combativos de la época. En 1900 presentó la primera de tres obras: *Filosofía*. En 1901 la segunda: *Medicina*. En la primera, el pintor dejaba ver claramente su influencia de lo teatral. El mundo que aparece en el cuadro, es visto siempre desde butacas, continuando una de las ideas centrales de la escuela barroca. A diferencia de ésta, en las composiciones de Klimt no había cielo, tierra e infierno. Sólo estaba el cielo. Aquella idea que tuvieron quienes contrataron a Klimt, de ver en las obras "el triunfo de la luz sobre las tinieblas" había quedado para fortuna de la historia de las artes plásticas, completamente defraudada.

"La visión del universo de Klimt es la de Schopenhauer: el Mundo como Voluntad, como energía ciega en una ronda incesante de nacimiento, amor y muerte carentes de significado. . . Como Klimt se movía en círculos sociales e intelectuales donde las figuras entrelazadas de Wagner, Schopenhauer y Nietzsche eran admiradas, su visión cósmica pudo estar inspirada por cualquiera de ellos."

En *Filosofía* vemos cuerpos que fluyen hacia lo alto de un universo incierto. Algunos están abrazados, otros buscan su propio cuerpo para tocarlo, para estar ciertos de que *son* en un constante avance hacia lo superior. El cielo posee las estrellas que acompañan con su distribución a modo de largos cabellos, el andar por el vacío de la columna humana. En el fondo, una esfinge casi oculta no muestra sus ojos. A modo de presencia, es y no al mismo tiempo. En la parte inferior de la com-

posición un rostro con luminosidad atrayente en la mirada, sugiere a una mente que domina el universo al que en poco tiempo habrán de acceder los cuerpos que ascienden a él.

Con *Medicina* las cosas irían más lejos. Entre otras, se ordenó la confiscación de la revista *Ver Sacrum* en donde se reproducían dibujos de *Medicina*. La orden dada por el propio fiscal, procedió bajo la acusación de ofender a la moral pública. El asunto ya no quedaba como una mera discusión entre pintores y estetas, sino que trascendió al ámbito político. El presidente de la Secesión actuó rápidamente para poner freno a los censores que además pedían la destrucción de la obra. Logró un triunfo legal, pero dejando el ambiente con una fuerte carga de resentimientos, corajes e intenciones aparentemente imposterables de venganza.

Medicina poseía en sí misma una de las composiciones más interesantes de la obra de Klimt. Al igual que en *Filosofía*, podemos ver a una figura femenina en primer plano, con la diferencia de que en este caso se trata de una sacerdotisa a la que el cuerpo se le aprecia más ampliamente (no sólo la cara como en la obra anteriormente citada). Se trata de Higeia, que es en sí misma una transformación antropomórfica de la serpiente, misma que está delicadamente enredada en el brazo de la sacerdotisa, lista a beber de la copa que contiene el Leteo, su líquido primordial que, según la mitología, alimenta el río del olvido en los infiernos. Así, se unen de pronto muerte y vida. Quien da muerte, la ingiere. Sin morir, la porta.

Las figuras en *Medicina* poseen un desorden y una libertad especialmente singulares. En el centro de la composición, vemos a la muerte. A diferencia de las figuras que se presentan individualmente, ésta cubre con su velo a un grupo de cuerpos que pareciera que por momentos se fusionan unos con otros. Entre las figuras encontramos el éxtasis, la sabiduría, el dolor, la vida, significada por la embarazada que se encuentra en la parte superior derecha de la obra y, la libertad, ostentada por una de las figuras femeninas más bellas de la obra de Klimt; una mujer detenida en el vacío, abrió sus brazos y lanzó la cintura hacia adelante, mostrando su pubis, bajando apenas la cabeza para permitir que el pelo largo le cubriera con su sombra las facciones.

Presidiendo todo, Higeia parece erguirse como dueña de lo que está a sus espaldas. Su rostro: hermafrodita, polivalente, contradictoriamente certero.

Gustav Klimt sufría ya de una presión social bastante fuerte dados los ataques que recibió no sólo su obra en sí, sino los postulados más íntimos de su trabajo que en otras épocas, inclusive, habían sido el tema central en sus clases y disertaciones.

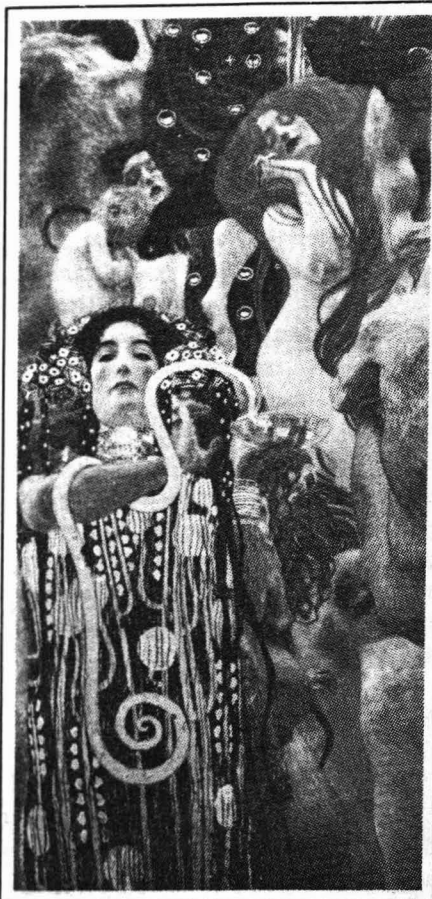
Las obras que realizó por encargo de particulares, tales como retratos de mujeres de sociedad, permiten ver a un Klimt dueño absoluto de un espacio hasta entonces casi inexplorado. La composición de la figura, su situación en el espacio, la combinación de colores y los contrastes en cuanto a la delicadeza o tosquedad de la textura, nos sitúan a casi cien años de haber sido facturadas, ante piezas verdaderamente singulares dentro de la historia de la plástica.

Juan García Ponce ha escrito: "La sensual belleza de sus cuerpos, su perturbadora deformación por el paso de los años, su eternidad y su fugacidad, nos es entregada con una minuciosa fidelidad que no logra ocultar el propio goce visual del creador."⁴

En el *Retrato de Adele Bloch-Bauer I* realizado en 1907, encontramos a una mujer serena, apacible y, al mismo tiempo, con un tanto de sensualidad atrayente siguiendo patrones estéticos propios de las modas de la época (mujeres pálidas, lánguidas, aparentemente enfermizas). Tal pareciera que su brazo derecho está apoyado en algo (un descansabrazos posiblemente) al tiempo que su mano izquierda sujeta a la otra en actitud paciente. Seguramente al momento de facturar la obra, Klimt puso a su modelo, realmente, en una silla; sin embargo, al realizar la obra en su totalidad, eliminó la silla y la substituyó por el "decorado" ya a estas alturas, tan característico de su trabajo.

El rostro de Adele Bloch-Bauer es alargado y su mirada es lánguida. De estatura seguramente algo elevada, posee cierto desgarbo que se refleja en la forma sedente en la que cae su cabeza sobre sus hombros, frontera éstos de una espléndida gargantilla en la que Klimt se detuvo engolosinado para reproducir hasta la última de las piedras que la componían.

El rostro, parte del pecho y las manos, forman un contraste notorio con el resto de la composición. A cambio de la sencillez y la reproducción casi hiperrealista de que son objeto estas partes, el entorno es un reto visual que nos invita a descubrir



Gustav Klimt. *Medicina*, 1901

cada uno de los elementos que Klimt ha colocado para que el espacio, exento de mobiliario u otros elementos que cubrieran ausencias, sea simplemente completado por una composición que da fe del uso de la fantasía.

Dos retratos más que es necesario mencionar son los de Margaret Stonborough-Wittgenstein (1905) y el de Fritza Riedler (1906). En ellos, el trabajo en el terreno de la composición es algo verdaderamente memorable. Ambas mujeres, como suele estilarse en el retrato, ocupan el primer plano que, a diferencia del de Adele Bloch-Bauer, no están "fusionados" con el trasfondo por medio del recurso de la eliminación de ropajes y su mezcla con los elementos de los segundos y terceros planos. Las ropas de estas dos mujeres sí existen y cumplen función como tal (parece ser que Klimt tenía preferencia por vestidos claros y elegantes), de modo que la soltura y la forma suave y ligera de caer, contrasta con lo simétrico del segundo plano, cuya composición posee en sí misma, una de las partes más interesantes de la obra total.

Sin embargo, posiblemente una de las obras más famosas sea *El Beso*, pintado entre 1907 y 1908. En él, "llevó hasta su cumbre el estilo dorado. Se trata de la más

popular de sus obras en la Kunstschau y desde entonces no ha dejado de serlo. Acrecienta la intensidad del efecto sensual expandiendo lo simbólico en detrimento del campo realista."

Conservando algunos de los elementos de los retratos antes mencionados, en *El Beso* puede observarse también esta extraña mezcla de lo hiperrealista con el otro mundo que no hace sino remedar la imaginación. Ella le toma delicadamente la mano a él, sin intentar retirarla, sin desear que se altere. La mano de él toma la cara de su amada por la mejilla, como intentando hacer girar el rostro plácido y propiciar así el encuentro de las bocas.

Como si estuviesen cubiertos por una frazada, ambos cuerpos comparten una intimidad y un ensimismamiento que por instantes nos hacen desviar la vista al pequeño jardín que se encuentra en la parte baja de la composición. Es cierto que una obra plástica cumple su función en el momento en el que se le ve; sin embargo, en el caso de *El Beso* esta función es delicadamente obstaculizada por la situación que vive la pareja. Invade extrañamente un sentimiento de intromisión, hecho que demuestra que además de que la obra en sí proyecta una sensación determinada, tanto autor como técnica han desaparecido para dejarnos a solas con un tema, con una idea, con un momento ajeno que a la menor provocación se apropia de nosotros, poniendo en juego los recuerdos más íntimos y los referentes más recónditos.

"De algún modo —ha escrito Juan García Ponce— en el terreno de la pintura, pero con el mismo carácter de ese espíritu que determinó la fisonomía de su ciudad natal, la obra de Klimt parece ser uno de estos eslabones que representando una época, un momento determinado, aspiran a la eternidad. Pocos cuadros parecen capaces de remitirnos de una manera tan directa al sentido de una época como los suyos y sin embargo, en pocos cuadros se encuentra también la superación de ese sentido temporal, mediante el desorbitado acento en él mismo, como en los suyos, de tal modo que Klimt es hoy el alto representante de las artes plásticas de un estilo y una forma de vida típicamente 'fin de siglo' y al mismo tiempo, simple y difícilmente, un gran pintor."

Queden las palabras de Juan García Ponce para concluir estos ligeros apuntes sobre la obra de Gustav Klimt, ese pintor que nos enseñó que una cabellera de mujer no es sólo eso, sino que es viento, serpiente, mar; libertad. ♦

⁴ Juan García Ponce, "Gustav Klimt: la estética del vacío" en *Apariciones*, (antología de ensayos), fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas). Selección y prólogo de Daniel Goldin. Primera edición, 1987. 537 pp.