

Cine

EL CINE IMAGINARIO V

LA AMOROSA INFIDELIDAD

Por Daniel González Dueñas

1. Las corrientes minoritarias

En sus inicios, el cine no podía recibir otro calificativo genérico que el de *experimental*, en la medida en que todo filme exploraba las entretelas de un nuevo territorio artístico. Sin embargo, muy pronto el camino se bifurca: siguiendo el ejemplo que le marcan los magnates italianos de la época (que promueven costosas reconstrucciones históricas en las que a posteriori el pasado se cubre de gloria), Hollywood descubre la innata potencialidad del cine y la condiciona por medio del uso de férreas convenciones: surge así el redundante concepto "cine experimental" para designar a cierta corriente — desde entonces minoritaria — que niega la eficacia e "imparcialidad" de tales convenciones. En la balanza, el cine "sin más" viene a equivaler (por mayoritario) a lo que no experimenta. Quedan atrás los orígenes y búsquedas legítimas: es el cine convencional quien se extiende como reguero de pólvora.

Durante la primera década del siglo, las empresas nórdicas son las primeras en aprovechar las enseñanzas hollywoodenses: desde Dinamarca impacta a Europa el *melodrama realista*, bajo la forma de intrigas mundanas saturadas de estereotipos y maniqueísmo. Son estos elementos, recubiertos de estratégica "verosimilitud", los que poco a poco van definiendo lo real — y no sólo lo cinematográfico — a medida que se presentan cada uno de tales productos. Automáticamente, deja de ser *verosímil* todo tratamiento fílmico que renuncie a la vistuosidad hueca: el verdadero cine se enclaustra en una zona minoritaria de sí mismo; su crecimiento natural resulta severamente refrenado.

Pero si Dinamarca se convierte en el Hollywood europeo, es en este país donde brotará también la más importante con-

tracorriente. En su *Historia del cine experimental* (1971), el crítico Jean Mittry examina ese impulso: "Muy pronto, los mejores realizadores daneses —Urban Gad, Holger Madsen, Dinesen— abandonaron las intrigas mundanas muy de moda [...] Siendo el teatro verbal y el cine silente, se creía que éste debía inspirarse en aquél atendiendo a su mutua identidad como espectáculo". Los daneses se preguntan: ¿es el teatro necesariamente verbal, deja de existir al callarse? Y por otro lado: ¿la identidad de teatro y cine debe buscarse en el "espectáculo", culminación de fórmulas y lugares comunes? El realismo "espectacular" (fruto de utilidades morales, políticas o psicológicas), ¿es la única opción realista? ¿La reciprocidad es subordinación —del cine hacia el teatro, de ambos a la estrategia—, o hay que buscarlos a nivel del *signo activado*, en cuyo caso podrá tocarse la íntima trama que no sólo comunica al cine con el teatro sino con la pintura, la música, la danza y a todas las artes entre sí?

Estos cineastas —continúa Mittry— "orientan sus búsquedas —tantas veces como pueden— hacia la representación de una imaginería más o menos fantástica. Lo hacen para evitar el hiato entre un cierto realismo intencional —la inverosimilitud de los hechos o de las situaciones— y el irrealismo del mundo representado. Este hiato hizo caer a muchos filmes experimentales en un *pathos* del que a duras penas lograban desembarazarse." ¿De dónde procedía este *pathos*? ¿Saturación viciada de un recurso dramático o primera pesca en las profundidades? ¿Mala lectura de lo real o denuncia de las detriticas lecturas precedentes? ¿Intencionalidad errada o súbito contacto con el verdadero rostro de la estrategia? ¿Irrealidad como atentado a la conciencia o como arrebato de ella que quiere liberarse? ¿Razón que sueña o que ha sido sedada para ser sustituida por un solo monstruo inamovible?

Escribe Mittry:

Para ordenar las imágenes en el encuadre, se recurre a la pintura en pos de una relativa armonía, a través de las líneas de la decoración, las formas y los volúmenes. Por este camino se llega incluso a prescindir de la continuidad y la acción dramática cuando éstas no llegan a "significar" plásticamente sus respectivos valores. Los temas de justicia y de fatalidad siempre presentes (diez años más tarde recogidos por Murnau y Fritz Lang) encontraron en el sueño y la leyenda unas motivaciones

legítimas, mientras que los dramas mundanos no pasaban de ser simples melodramas. El simbolismo formal llegó a ser la expresión de una verdad abstracta ahí donde las historias realistas no encontraban más que exageraciones y deformaciones.

Ante el territorio de lo real, la estrategia hollywoodense depara un mapa falso imponiéndolo no sólo como "fidelidad absoluta" sino como el territorio mismo. En un primer momento y llevados por una imprescindible demanda de equilibrio, los ci-



Fritz Lang

neastas daneses experimentan creando mapas *infielos*. No obstante, muy pronto entienden que éstos son tan artificiosos como el mapa oficial; no basta ser "infiel a las convenciones" — y de cualquier forma seguir dependiendo de ellas —: es necesario alcanzar una verdadera fidelidad a lo real. Y este apego ulterior únicamente podrá lograrse a través de la más insoportable de las infidelidades. *Traduttore, traditore*: prescindir de la continuidad y la acción dramática es en primer lugar oponerse a esa virulenta traición llamada por la estrategia "fidelidad"; pero en segundo término, es aspirar a la verdadera continuidad, a la verdadera acción dramática, a la verdadera fidelidad. Si de momento el único referente es la poderosa estrategia, ese grupo de realizadores habrá de llamarse "infiel" sin olvidar que tal término posee dos frentes de lucha: a) sirve para contraponerlos de modo claro y tajante a los estrategas del realismo; b) asume la exigencia de liberar al cine y devolverlo a su inagotable crecimiento. La estrategia afirma "sólo representar", y lo que hace es reinventar para comprimir; los daneses saben que aun para una obra con ambicio-

nes documentales es imposible "sólo representar" (y que tal afán no arroja sino cascarrones vacíos, movimiento congelado): reinventar para no alterar los flujos, para encarnarlos. El medio —y no el fin— que estos artistas emprenden es el de saturar lo artificioso, llevarlo a sus máximas consecuencias. Ello será apenas el principio de un camino que a la larga exige traer de vuelta para el cine su plena luz. Si en virtud del bombardeo de convenciones lo real termina por equivaler a una definición truculenta, la infidelidad tendrá que convertirse en una traición. Esa forma de la traición es un acto de amor, de supremo apego a lo originario.

Los infieles delimitan su plataforma contraponiéndose a la estrategia; pero no olvidan que más allá les aguarda el *salto*. El abismal irrealismo del mundo representado oficialmente los lleva a intuir más veracidad en el mito, el sueño, la fantasía, que en ese cine "intencional", envilecido y "mundano". Su visionaria aventura propone una pregunta básica: ¿es la infidelidad un *protorealismo*? ¿En ese soltar las amarras radica la promesa de un verdadero realismo comprometido y activo? Los daneses no son los inventores del "anti-realismo": de vuelta en la línea directa de aquellos cineastas que atendieron el fenómeno fílmico en su intacta dimensión (entre ellos Georges Méliès), pueden ser llamados *los primeros realistas*.

2. Cartografías

Las búsquedas danesas provocan un debate en el seno de las principales facciones del realismo (norteamericana, italiana, danesa): ¿cómo va a poderse reflejar una realidad sin transformarla? Si ante la más "inocente" de las cámaras se re-compone un orden, si a través del lente una silla no sólo significa "el objeto de todos los días" —doma estratégica— ¿estará al alcance de "cualquiera" aplicar a la realidad la misma óptica de inmersiones? Los estrategas contraatacan con una nueva ley (nunca directamente enunciada sino sobreentendida, implícita en el realismo de una avalancha de filmes adecuados a tal efecto): por un lado deberá entenderse el arte; por otro, el mundo "simple y sencillo". La cotidianeidad no es *artística*, apenas consiente una especie de hora de recreo en que los artistas pueden ser considerados parte del "espectáculo". Desde sus primeras etapas, Hollywood demanda que el individuo use ante el mundo la descripción oficial. Indignados, los cineastas experimentales gritan que ésa no es sino una de

las infinitas lecturas posibles de la realidad (y que, para mayor oprobio, ésa implica la negación de otras lecturas). El afán reduccionista convierte uno de todos los mapas posibles en "el" mapa; si bien no logra borrar del todo la intuición colectiva de que existen otras cartografías, ese mapa se proclama como el "más fiel" y —lo que es más curioso— el "óptimo". Antes que proponer "otro" mapa, los inconformes quieren mostrar el método de mirada plural: este y aquel objetos, interrelacionados pictóricamente en el encuadre, cobran un sentido de extrañeza e indepen-



Walter Murnau

dencia mucho más íntimo que el mapa dorado que implica los privilegios del realismo obtuso. Activar el signo es activarse.

La estrategia se opone a transformar la realidad: si el realismo a fin de cuentas posee una ladera insobornable (que se manifiesta y expresa a través de quienes intuyen que *el cine es experimental o no es*), el estratega divulga un nuevo símbolo manipulado: para oponerse a los infieles, demuestra que cualquier transformación de lo real conlleva a caer en lo ilusorio (así, se afirma la propia transformación introducida por la estrategia, disfrazada de fidelidad, y que corresponde al más oprobio de los amordazamientos). Se acusa a los rebeldes de *artificiosos*. Desde este funesto instante, nace la asociación experimento = arteficio. Así prosperan los demás sobreentendidos: el realismo es lo "simple"; el arte corresponde a "complicarse la vida". Una película realista es menos "arte" que "verdad pura"; se complica lo menos posible, casi no inventa —casi no miente. De este modo quedan instituidos dos tipos de signos: los inmediatos (que ante su atronadora "verosimi-

litud" puede disculparseles su mínimo —y no inevitable— contacto con el arte) y los artísticos, aquellos que funcionan como juguetes inocuos (su enorme "inverosimilitud" los condena, y no alcanza siquiera a disculparlos su infinitesimal —y no significativo— contacto con la realidad). El arte sólo podrá reflejar lo real si es realista, esto es, si no es arte.

3. El enigma de los signos activados

Mitry examina el cuestionamiento que aun en nuestros días invisibiliza al cine infiel:

El artificio de un drama teatralmente "puesto en escena", hecho a partir de situaciones arbitrarias, de comportamientos exagerados, de actitudes y coincidencias excesivas, ¿no desaparecería sólo para ser sustituido por otro artificio que acentuaría el decorado y la imagen en perjuicio de la acción dramática, y que daría igualmente una imagen falsa de la realidad? La respuesta sería afirmativa si se pretende la objetividad documental, y negativa si se busca acentuar una verdad fundamental más o menos abstracta, cuyas apariencias, reducidas al símbolo, no serían otra cosa que el signo.

¿Por qué desde el primer momento en que el cine quiso retratar fielmente a la realidad aparecieron los abigarrados elementos de arbitrariedad, exageración y exceso? ¿Se trata de que las películas "realistas" eran copias primitivas (y por tanto perfectibles), o de la clara demanda de activar unos signos que asomaban y que apenas podían ser reconocidos porque no había un código para hacerlo? Hollywood no "avanza": su mapa únicamente actualiza sus adornos —ignorando los cambios propios del territorio—; una dorada "gufa" hecha para retroalimentarse sin fin no puede sino magnetizar atrocidad y burdo dibujo. Por ello, a medida que transcurre el tiempo, todo es *más falso* en la pantalla realista. No sólo se trata de que una cinta que parecía muy "veraz" en la fecha cercana a su rodaje pierda al cabo de los años sus virtudes o su impacto. (Las películas que nunca quisieron ser veraces —cierta comedia musical, cierto cine negro— se salvan porque tocan, así sea sin quererlo, una forma de la mentira menos virulenta que esa "verdad" estratégica.) El círculo vicioso es un hueco que se ensancha: el

"áureo" código que define la autenticidad procede por eliminación ("esto es mentira", "aquello 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, desaffo 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 Llorián, 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.