

Cine

EL CINE IMAGINARIO (II)

LA NOSTALGIA POR EL PRESENTE

Por Daniel González Dueñas

1. El apoyo

El lenguaje cinematográfico norteamericano se ha convertido en vanguardia (modelo virtuoso) del realismo. De este modo se ha generalizado una multitud de sobreentendidos cuyo uso —fuera de todo cuestionamiento— condiciona no una forma de “espectar” sino toda una forma de ver. Acaso el más grave de los resultados de tal mecánica se localiza en la común actitud del espectador: éste se apoya cada vez más en lo “realista” para acceder, por la vía dramática, a la realidad. No usa una vía *inmediata*, sino la definición previa —sobreentendida— de la *inmediatez*: “esto es lo que tal personaje tiene de auténtico, de propio; aquello lo hace real dentro de su historia; esto es lo verdadero de su intimidad, aquello no es legítimamente suyo”. Acatando ese código como “obvio”, el espectador experimenta una catarsis muy particular; se refleja en ese personaje e infiere: “esto es lo que tengo de auténtico, aquello me es íntimo y propio: esto es lo que me hace *real*”.

Las salas estratégicas propiciadoras de este realismo utilizan, pues, una mecánica que ha contaminado de forma indefectible toda una forma de ver —y de hacer— cine al confundir ciertos intereses específicos con las metas generales del realismo. Para rastrear los orígenes de tal proceso convendría revisar el momento histórico en que el naturalismo dio paso al realismo en la literatura. Porque esa transformación resulta básica a la pantalla estadounidense: la *naturaleza* no es la meta a conquistar (buena cuenta dan los reportes ecológicos de que tal conquista no requiere de apoyos dramá-

ticos), puesto que de serlo, Hollywood sería cabeza de flecha del cine *naturalista*.

Acaso la básica contradicción de Occidente se revela en la coexistencia —nebulosa y nunca del todo esclarecida— de esos dos términos. Resulta menos significativo diferenciarlos (y con ello anteponer otras definiciones arbitrarias) que observar el escueto hecho de su ruptura: la distancia entre naturaleza y realidad determina la visión occidental e impregna los géneros dramáticos por medio de los cuales Occidente examina el mundo.

Antes de entregarse a su visionario recuento crítico de las artes plásticas, W. Woringer (*Abstracción y naturaleza*, 1908) reconoce que “falta claridad con respecto a los conceptos naturalismo o realismo”, e incluso renuncia a deslindarlos, aceptándolos funcionalmente como contrapuestos (el primero más adecuado al terreno de la gráfica, el segundo evocador de “asociaciones literarias”). “La confusión entre esos conceptos”, escribe, “es en gran parte consecuencia de nuestra errónea interpretación de la antigüedad y del Renacimiento, del hechizo que ejercen sobre nosotros estas dos épocas [que] representan el florecimiento del naturalismo. Pero ¿qué significa éste? La contestación es: el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apegándose fielmente a su corporeidad, no porque se haya querido dar la *ilusión* de lo viviente, sino por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera y por el deseo de satisfacer esta sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta. Se aspiraba a la dicha que da lo orgánico-viviente, no a la de lo vitalmente verdadero.”

Woringer renuncia a deslindar los términos realismo-naturalismo, pero se esfuerza en deslindar su renuncia. Muy sano punto de partida no sólo en 1908 sino en un tiempo en que la confusión terminológica es utilizada y alimentada muy conscientemente. En el territorio cinematográfico, Hollywood impone un realismo sin deslinde a través de un rígido catálogo que se infiere bajo una avalancha de sobreentendidos con aura de lo *obvio*. Las películas fundamentan una no menos silenciosa —pero muy concreta— definición de lo real: ¿en verdad el espectador es partícipe de ese consenso, como parece indicarlo *a priori* esa

pantalla? El realismo hollywoodense define lo “vitalmente verdadero” aunque sólo dice retratarlo; a la vez, hace antagónicos a la “dicha” y a lo “orgánico-viviente”.

2. Diálogo de abismos

Costumbrismo, lirismo, decadentismo, numerosos son los “ismos” que intervienen bañando todos los géneros filmicos de la misma confusión indemarcable; no obstante, la maraña coincide en una impactante “apariencia de realidad” (de entre todos los apoyos que el espectador podría elegir para desentrañar lo real, ese realismo vanguardista es el “más inmediato”, el “menos confuso y fragmentario”). Aun una cinta fantástica —estilizada— aspira a una gigantesca verosimilitud realista; todavía más lo harán aquellas películas que vuelven los ojos hacia la naturaleza (en ningún caso exclamamos “es muy natural” sino “es muy real”). El territorio es la escisión, no las laderas escindidas; de ahí que los asomos estilísticos “puros” sean prácticamente inconcebibles: es el reino del *híbrido* de la yuxtaposición y la polivalencia. Pero lo que podría significar riqueza y aventura no es más que barullo inmovilizador de la palabra crítica, del diferenciado uso de los términos. La cinematografía norteamericana es diálogo de abismos, febril combinatoria de islas suspendidas en el vacío: ¿de dónde entonces su eficacia “realista”, su carácter de vanguardia sancionadora y determinante de modos de ver, deslinde silencioso, severísimo molde-guía construido con agujeros?

Woringer prefigura la decadencia del realismo: “En la antigüedad y el Renacimiento el arte era un autogoce objetivado. El deleite en la forma orgánica dio lugar a un intensísimo estudio de ésta y en el siglo XVI el medio se volvió fin. El arte clasicista maduro del siglo XVI corrigió este perdonable error, haciendo que lo real, en lugar de ser una meta final del arte, se convirtiera de nuevo en elemento y medio de éste. La confusión da origen a que los siglos posteriores tomen lo real por criterio del arte e identifiquen el arte con el apego a la realidad. Una vez sacada esa falsa conclusión, era lógico que no sólo se considerara lo real como fin artístico, sino toda reproducción de lo real, como arte. Así es que fenómenos secundarios adquirieron

rango de valores y criterios decisivos y la gente, en lugar de penetrar hasta el proceso profundo de aquellas obras de arte, se atuvo sólo a su experiencia exterior y dedujo de ella un gran número de verdades incontrovertibles pero nulas desde un punto de vista más alto."

Hollywood ha dado el golpe de gracia alejando sutilmente de los vocabularios el término "arte" y sustituyéndolo por "realismo", máximo criterio decisivo. Así, la frontera entre reproducción de la realidad y reproducción de las convenciones que a ella quieren definirla, es tan difusa como las demás fronteras. De ese modo, desaparece el límite entre filme comercial y filme serio: el afán es abrir mercados, desde luego, pero también extender tentáculos que cubran *toda la cotidianeidad*. Si el prurito de la pantalla norteamericana es el "realismo", esto se debe a que anhela que su exégesis de lo real (no estrictamente cinematográfica) sea la realidad. Las estrategias definen por "asociación", por medio del apoyo de los objetos en las palabras (y nunca de forma directa por las palabras mismas); sobre todo, confundiendo las cosas con las imágenes de esas cosas. De ahí que la mejor *sintaxis* sea fomentar el embrollo de los nombres. Más allá de ver un motivo ideológico manipulando los principios de la dramaturgia, es interesante preguntarse ¿por qué el cine es el vehículo más atendido por la estrategia y su avidez de conquista?

En *La estética de la expresión cinematográfica* (1958), Marcel Martin ofrece dos citas que responden esa pregunta: "El cine es el más poderoso medio de la poesía, el medio más real de lo irreal, de lo *surreal*, como diría Apollinaire" (Jean Epstein). "He aquí que la palabra 'hechizo' nos hace contemplar lo que puede ser el secreto de la efímera perfección del buen cine contemporáneo. De todos los medios de expresión, el cine es el que dispone de los medios más convincentes para captar el flujo poético. En primer lugar, porque no lo solidifica como las artes plásticas, sin interiorizarlo tampoco como la literatura. Sí se beneficia, en cambio, de lo que ha constituido la fuerza milenaria del teatro. Pero la pantalla tiene sobre lo teatral otra ventaja, consistente en revestir lo irreal de las más concretas apariencias de realidad. Más aún: de revelar lo *surreal* en el mismo seno de lo real" (Claude Mauriac). Martin comenta: "De este modo, paradójicamente el cine es al mismo tiempo el arte 'más realista' —ninguno

nos sitúa con tan penetrante insistencia frente a la masa informe de las cosas— y el más 'irrealista', el más 'surreal' —en el sentido que dan a esta palabra Epstein o Mauriac—, el más íntimo, el más afectivo, el más subjetivo, el más ilógico, el más apropiado para trascender del parecer al ser, de la imagen hasta la idea".

3. El encuadre

La literatura, porque es palabra, "hace imaginar". Una "imagen" literaria es susceptible de tantas *formas* (representaciones visuales) como lectores tenga. Por su parte, el cine, porque es imagen, "hace pensar". Una "idea" cinematográfica es unívoca, sólo posee una imagen: es entonces susceptible de *lecturas* (interpretaciones verbales), una por cada espectador. *Cada cabeza es un mundo*: ante la abstracción literaria, la mente buscará concreciones "imaginarias"; ante la concreción cinematográfica, actuará en sentido opuesto —siempre en pos de la "claridad"—, rastreando abstracciones "verbales", juicios de valor, traducciones. (Hollywood entiende que

ambas mecánicas coinciden en la mirada: de ahí que fabrique imágenes mudas. Nada es más *real* para las salas estratégicas que ese flujo poético abierto al cine; condicionando los umbrales le es posible dar a la más retorcida de las convenciones "las más concretas apariencias de realidad".)

La fotografía parece sustituir al instante porque *permanece*. Ante una foto antigua tenemos la certeza no de ver un objeto poseedor de ciertos procesos fotoquímicos, sino de estar *en presencia* del pasado. Cuando esa convención original, el encuadre (umbral, ventana), cobra movimiento, voz, color, encarna lo "orgánico-viviente" y se hace sinónimo de lo "vitalmente verdadero". Estar ante un documental añejo (por ejemplo las imágenes recogidas periodísticamente por Lumière y sus camarógrafos) no es percibir la "síntesis" fotográfica de esos años sino tocar lo *pretérito* directamente con los ojos. Ese es el pasado. (Que una cortina de humo separa el testimonio fílmico verista y una puesta en escena, lo demuestra la extraordinaria *Zelig* —1983— de Woody Allen.)



Buddy Holly

Para ser "reconocido", el realismo siempre es co-relacionado con el ayer: no sólo se trata de comparar la "usanza" realista contemporánea con las de tiempos lejanos, sino de *revalidarla*. Tal obra será "realista" no únicamente al reflejar "la" realidad, sino al destacarse de aquellos modos en que obras antecesoras han reflejado su propia época. La historia no "envejece": lo hacen los realismos correspondientes a sus diversas etapas. Hollywood nos quiere "actuales", es decir, sin ayer "caduco" (y sin futuro "idealizado"). Para desenraizar la experiencia cotidiana, hace todo lo posible por bañar lo pretérito de artificial añejamiento, lejanía polvosa, halo de eras "primitivas". Nada más odioso a la estrategia que la posibilidad de que un individuo de esta época se sintiera íntimamente *contemporáneo* del hombre prehistórico o del perteneciente al Renacimiento. A estos últimos Hollywood los mira con piedad, y sólo tolera que sean traídos a cuento si se hace a través de la conmiseración (o de un desprecio vestido de fervor incierto): carecieron de *progreso*, en el fondo nada les debemos; es imprescindible verlos tan estancados como nosotros en un presente amnésico.

4. Nostalgias

Luego de realizar su espléndida *Zoot Suit* (1981), el realizador Luis Valdez elige para su siguiente largometraje, *La bamba* (1987), la vida y fugaz carrera de un hombre del *pasado*, el chicano Richard Valenzuela que —convertido en "Ritchie Valens"— estuviera a punto de convertirse en una de las principales figuras del rock and roll de finales de los cincuenta. A diferencia de otros filmes con historias análogas, Valdez hace a un lado la conmiseración e incluso todo esfuerzo por "actualizar" a sus personajes (dándoles un sentido de realismo *actual*). Filmes como *El ocaso de una estrella* (*Lady Sings the Blues*, Sidney J. Furie, 1972) convierten al protagonista (en este caso la cantante de color Billie Holiday —interpretada por Diana Ross—) en vehículo de una fatalidad: su vocación artística, su excepcional talento chocan con la ceguera de su tiempo. De tal forma, no sólo *este* tiempo —que en el fondo juzga a esos seres marginales— queda libre de cuestionamientos sino que se afirma en sus oscuridades al afirmarse el realismo "actual" (ése que permite una "denun-

cia impensable décadas atrás"). La *nostalgia* de estas películas es en realidad inversa: resulta la añoranza en los propios personajes por "no haber vivido" en esta época *abierta*, libre por fin de las corrupciones pretéritas —o lo que es "igual": capaz de denunciarlas—. Si *conmueven* estos seres fatídicos es porque son minuciosamente traducidos al realismo de hoy; el espectador objetaría un producto contemporáneo que hubiera elegido como estilo el "ingenuo" realismo de los años en que se ubica su argumento: sería "ridícula" una nueva versión de *Melodía inmortal* (*The Eddie Duchin Story*, George Sidney, 1956) que al retomar la vida del famoso pianista no "endureciera la mirada" en pos de la *verosimilitud*.

Son precisamente todos estos tributos los que no paga Valdez al situarse en 1957-59: con toda deliberación plantea sin falsa nostalgia la riqueza musical de la época (es decir, sin usarla como un "estadio temprano del desencanto"). Aún más: bordea gozosamente los lugares comunes melodramáticos: la madre

sufrida (Rosana de Soto), la novia inocente (Danielle von Zerneke), el medio hermano villanesco (Esai Morales), el promotor de buen corazón (Rick Dees). Sin embargo, el director transfigura esa plataforma en un verdadero testimonio no sólo de una época sino de un registro humano. Tras la nitidez de su Ritchie Valens (Lou Diamond Phillips) hay una mirada sin autocensuras o atenuantes: el acierto radica en que Valdez exorciza el realismo por medio del melodrama, y a éste por medio de la entrañable calidad que da a los personajes y la riqueza que imprime en sus interrelaciones. A la redondez del producto colabora la excelente pista musical (diseñada por Carlos Santana y Miles Goodman), con piezas del propio Valens, Big Booper, Buddy Holly, Dion and the Belmonts...

Valdez intuye que endurecer la mirada no puede ser un método eficiente para abrirla. Basta recordar la película que narra la vida de Buddy Holly (*The Buddy Holly Story*, Steve Rash, 1978), el célebre solista que muere a los 22 años al estrellarse la avioneta en que también viaja



Gary Busey, interpretando a Buddy Holly en *The Buddy Holly Story*

Valens (de 17). Este filme no parte tanto de un ser humano como del signo pretérito de un desencanto presente. La nostalgia radica en la "ingenuidad perdida", no en las constantes humanas intemporales. Luis Valdez opta por estas últimas: su Ritchie Valens desconoce sus raíces mexicanas y entra en contacto con ellas gracias a Bob, su medio hermano. En una muy lúcida secuencia, aquél —aparentemente planteado como "bueno"— descubre su asentamiento en una tierra de nadie; éste —en principio descrito como "malo"— muestra el conflicto de sus dos orígenes y la conciencia de una realidad en la que no consigue insertarse. Desde la infancia, Ritchie ha sido acosado por pesadillas; buscando ayudarlo, Bob lo lleva a México —que aquél no conoce— y lo presenta con un curandero de quien el rebelde errante es amigo. Mirando a Ritchie fijamente, el anciano musita: "Vivir es soñar; morir es despertar". Extrañado, el músico pregunta quién es tan extraño personaje. Bob responde: "Es México". Más allá de los adjetivos tan caros al "imparcial" realismo hollywoodense, la escena dibuja a dos individuos en medio de la contradicción unidos por una fraternidad insobornable. Dar cabida al misterio de lo "orgánico-viviente" (a través de las frases del curandero) revela las ambiciones de la cinta: *ser contemporánea de lo intemporal*. Si hay nostalgia válida —afirman las películas que buscan el verdadero realismo— sólo podrá dirigirse a lo presente.

La "ambientación de época" en *La bamba* resulta más inmediata que si se hubiera ubicado en los ochenta: menos que un mundo sujeto a sus propias modalidades y convenciones, el de este filme refleja un ámbito humano que sobrevive a ellas, y que apenas las requiere "anecdóticamente". La utilería, los vestuarios y escenografías podrían ser otros; si son precisamente éstos, tal elección responde al gozoso deseo de buscar en ellos las esencias. Ya Valdez había demostrado en *Zoot Suit* que la realidad puede ser fielmente requerida a partir de escenarios y "sets" inverosímiles, y que la "literalidad" en la forma no garantiza más que la eficacia de las máscaras. Concentrándose en éstas, el realizador busca los rostros, a diferencia de ese realismo estratégico que no es sino comercio de caretas y actualización de fachadas de acuerdo con los dictados de una verosimilitud sólo "vigente" mientras se esfuma.

Teatro

PUESTA EN ESCENA DE "LA FLAUTA MÁGICA"

Por María Muro

Numerosos niños, se diría que más de cincuenta, cantores de la Escuela Nacional de Música, participan en la ópera fantástica, misteriosa, de Wolfgang Amadeus Mozart, *La flauta mágica*, que se estrenó en español en el Teatro de la Ciudad. La presencia de los niños, que suele ser insólita en el escenario, corresponde a sus voces agudas, naturales, cuyo timbre quebrado de sopranos resulta grato al oído, por la fresca espontaneidad con la que se distingue. Además, las voces de los niños cantores de la Escuela Nacional demuestran virtuosismo adquirido en el tiempo del estu-

dio, y organización paciente al grado de la indispensable afinación y de la armonía, cualidades debidas al gusto musical propio de los niños y a la atención de sus maestros, principalmente Alfredo Mendoza, director musical quien los preparó para cantar esta difícil y rica, exuberante ópera de Mozart.

Jennie Ostrosky llevó a cabo la puesta en escena, procurando la tarea compleja de controlar a los varios grupos y a los solistas infantiles, a fin de hallar la manera justa para que el espectáculo se centrara equilibradamente en el canto y en la actuación, sin que ninguno de estos valores prevaleciera sobre el otro. El director musical y la directora de escena retuvieron y explotaron las capacidades de los niños, dejándolos desbordarse apenas fuera de la rígida libertad operística. Tanto en los términos musicales como en los histriónicos, aparte de la relación estrecha entre estas expresiones consideradas aisladamente, se estableció una gama amplia de capacidades, las que en conjunto los niños manifestaron al crearse una obra viva tendiente al espectáculo total.

La obra mágica

Emmanuel Schikaneder escribe para Mozart el libreto de *La flauta mágica*, texto lleno de fantasía y que a un tiempo impone un rigor de carácter ritual, precisamente el que conviene a una iniciación masónica: el recorrido del libreto sigue paso a paso las pruebas a las que ha de someterse quien desea encontrar la sabiduría mediante el amor. A través de metáforas, tales como el triunfo de la luz sobre la oscuridad, se encamina al espectador a reflexionar sobre el conocimiento, y por consecuencia acerca de la vida.

Tamino y Pamina, personajes centrales, habrán de encontrarse en una suerte de nupcias misteriosas entre el resplandor y las tinieblas, de modo que la vida de la naturaleza, y de los hombres, exista en perfecto equilibrio. El silencio o la reflexión vienen a ser aquí vías para que la acción individual de cada ser humano se produzca en el reinado del orden provocado por el amor. Juegos secretos de la masonería —alusiones a la numerología egipcia, a lo cabalístico, a las tradiciones misteriosas orientales— se unen a lo popular europeo y dan un agitado mural de pluralidad libertaria.

La creatividad de Mozart se impulsó a partir de una variedad cuantiosa de



Mozart