

piano. Como es de suponerse, casi la totalidad de la obra de Alkan está dedicada al piano.

Albert Spalding (1888-1953). Violinista y compositor nacido en Chicago, hijo de un fabricante de artículos deportivos. Estudió en Florencia, Nueva York y París, ciudad esta última donde hizo su debut en 1905 al lado de Adelina Patti. Realizó en 1920 una gira de conciertos por Europa, como violín solista con la Orquesta Sinfónica de Nueva York. Tocó en la Scala de Milán en 1919 y en 1922 fue el primer violinista estadounidense en tocar regularmente en los conciertos de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Compuso varias obras para el violín, una suite para orquesta, un cuarteto de cuerdas y diversas piezas para violín y piano. Escribió una autobiografía y una novela (1953) titulada *Un violín, una espada y una dama*.

Claude Delvincourt (1888-1954). Francés de nacimiento, Delvincourt estudió con Charles Marie Widor, célebre compositor y organista de su tiempo, y maestro de muchos compositores notables. En el año de 1913, ganó con una de sus composiciones el prestigiado Premio de Roma y en 1941 tomó el puesto de director del Conservatorio de París. A lo largo de su carrera como compositor, Delvincourt estuvo vinculado principalmente a la música escénica.

Max Butting (1888-1976). Este compositor alemán fue discípulo de Klose y de Courvoisier en Berlín. A su trabajo en la composición añadió el de director de Radio Berlín Oriental a partir de 1948. De 1950 a 1959 desempeñó cargos diversos en la Academia Alemana de Arte en Berlín. Destacan en su catálogo diez sinfonías, diez cuartetos de cuerda, una ópera, diversas piezas vocales y orquestales.

Hasta aquí la parca lista de los compositores cuyos centenarios se cumplen en 1888. Las características de esta enumeración dejan muy claro que este año no habrá ciclos conmemorativos ni homenajes musicales, porque ninguno de estos personajes tiene la suficiente fama como para justificarlo. Así pues, en espera de que 1989 sea un año más fructífero en esta cuestión de las efemérides, mencionamos para finalizar que en 1988 se cumplen diez años de la muerte de Carlos Chávez, y éste es un aniversario que bien valdría la pena recordar, considerando la importancia de Chávez en la historia de nuestra música. ♦

Cine

EL CINE IMAGINARIO III

EL ÁNGEL DE LO ESPONTÁNEO

Por Daniel González Dueñas

El primer espejo

Aparentemente, el arte surge del deseo de representar. Las iniciales etapas de las formas artísticas parecen coincidir en buscar lo inmediato para reflejarlo en la obra: así actúan la primera pintura, la más antigua literatura, el teatro primigenio. Pero una vez superado ese estadio, tarde o temprano los territorios del arte se alejan de lo "inmediato"; tal alejamiento redefine este último término y lo muestra en su verdadera dimensión: nunca se trató de "lo más cercano" sino de lo *aparente*. El deseo de representar es apenas el principio: la realidad no se agota en sus apariencias y el artista descubre que las progresivas inmersiones no encuentran fondo. El "realismo", si puede ser concebido como apego a lo inmediato, resulta la platafor-

ma primitiva de cualquier modo del arte; así, sólo persiste en ella quien no siente imprescindibles las inmersiones, quien prioritariamente manifiesta apego a la apariencia, quien no desea "complicarse la vida" (es decir, quien exige acallar esos otros deseos que junto con el de representar originan al arte, y que no son menos misteriosos que éste).

De modo curioso, una forma del arte nace tras siglos de búsqueda de las anteriores. El cine brota como el más complejo de los híbridos: en él participan la literatura, la pintura, el teatro, la música. Su más cercano antecedente, la fotografía, también muy joven en la historia del arte, no parece susceptible sino de ser calificada como "realista". Bajo esa misma apariencia, el cine tendrá que abrirse camino entre un cúmulo de malos entendidos. ¿Cuál fue el preciso momento en que se miró a sí mismo deliberadamente, reclamando su autonomía y exigiendo que se le contemplara no como una mezcla sino como un arte en sí? Esa coordenada, que podría llamarse "el primer espejo", fue sin duda tentante: si parecía condenado al más craso realismo y apenas estaba comenzando sus exploraciones, nada sería más "natural" que definirlo *doblemente realista*. Su historia ya casi centenaria contradice tal conclusión: el realismo es el *primer* estilo, y satisface al deseo de representar, pero aún queda virgen un enorme territorio sugerido por otros deseos más precisos: reformular, reconocer, recrear. El más joven de los territorios artísticos probó desde su nacimiento la impactante repercusión humana de que es



Aurore Clément y Dean Stockwell en *Paris, Texas*

capaz, pero fue detenido a tiempo y obligado a permanecer en sus inicios, en su plataforma de despegue. En lugar de convertirse el realismo en un método de búsqueda constante, de inmersiones arriesgadas y retroalimenticias, una estrategia lo convirtió en método de petrificación de lo real.

Porque, ¿basta negarse a las inmersiones, reducir toda ambición y "conformarse" con lo aparente para ser fiel al realismo? ¿En verdad son postulables obras que "no se complican la vida" y que la reflejan "tal cual es"? Cualquier hechura artística guarda limitantes espaciales o temporales (la superficie de un óleo, la duración de un movimiento sinfónico): pese a la necesidad de "citar al pie de la letra", las demarcaciones de la obra hacen imprescindible la síntesis. Lo representado, una vez que sufre los efectos de la selectividad, se aleja un buen trecho. Al seleccionar un aspecto de lo real (ése y no otro), brota un nuevo alejamiento: la *redacción*, que implica zonas acentuadas. Tercera huida del objeto de búsqueda. Colocado un modelo humano frente a la cámara de cine, ¿cómo representarlo con fidelidad? Ahí está, presente, en su disposición "natural", ofreciendo mil ángulos distintos. Cine es avidez: la cámara no podrá actuar como un observador común, capaz de demorarse indefinidamente en la contemplación. Si se quiere ser fiel a ella, tendrá que

elegirse "un tanto" de cada ángulo (seleccionar) y luego unir por medio de un *ritmo* esos planos fragmentados (redactar). De esta forma, los acentos sintetizarán la observación física de otro ser humano. Pero a veces las acentuaciones caen donde menos conviene a la "cita realista", aun cuando ésta haya cuidado su selectividad de tal manera que no "transgreda" los lineamientos objetivos que busca representar: ¿qué ha sucedido con tal ángulo que quisimos destacar con un acercamiento?, ¿no parece deforme y hasta ridículo? Tal detalle del cuerpo, una vez *aislado*, ¿no resulta semejarlo todo menos lo que "es"? Aún más: al colocar los planos filmicos uno después del otro, ¿no brinca en la pantalla algo como una rasgadura violenta? Apenas se alternan los trozos filmados, nace una insólita autonomía, el modelo se aleja, hermético y mordaz: toda redacción parece traicionarlo. El primer espejo es un segundo, y un tercero: con la exigencia de "ser tan real como el modelo", el realismo surge como la plataforma menos *apegada a lo real*, desde el momento en que un ser humano vivo y actuante requiere seleccionar "párrafos" de la realidad, volver a redactarlos y acentuarlos, buscando "nada más que representarla".

Aunque la obra se proponga trasponer sin transformar, a final de cuentas siempre *traduce*. ¿Podrá eludir el hecho de que el modelo tiene sus propios acentos,



Robert De Niro y Meryl Streep en El francotirador

su íntima codificación que sólo asoma efímeramente? El retratista descubre que se trata de llevar a la pantalla esa intimidad: si no puede trasponer los acentos intrínsecos a su modelo, tratará de construir otros, fieles correspondientes. *Traduttore, traditore*, se encuentra con que traiciona a su modelo a medida que quiere reducir al mínimo todo "acto analítico". Cada retratista creará su muy personal traducción, siempre muy diferente de las otras; ¿cuál es la que más co-responde al esquivo modelo?

Existe una catálisis automática al encuadrar "las cosas simples". Sintetizada la realidad en "bloques", surge el juego de espejos porque todo el proceso del artista está inmerso en lo real. En ese mismo instante, nacen relaciones espontáneas (fuera de "control dramático") apenas un bloque se contrapone a otro. La expresión de un rostro, puesto en contacto con los objetos de diversos entornos, ¿no se cubre de extrañeza, de atributos que le son ajenos? (Así lo demostró el célebre experimento realizado por el teórico soviético Lev Vladimirovich Kuleshov: tras filmar el inexpressivo rostro de un hombre y luego de alternarlo en pantalla con varias imágenes que "podría estar mirando", el sujeto parecía adquirir expresiones opuestas: hambre, ira, tristeza. . .) Tales inesperadas corrientes químicas se encargan de dotar al retratado con acentuaciones que rebasan toda expectativa del autor.

Se adelanta una sospecha: esa serie de reacciones espontáneas, la catálisis incontrolada, ¿podrá ser vista precisamente como la materia prima del realismo, su verdadero rostro que asoma fugaz? Y de ser así, ¿cómo puede entonces recibir el nombre de "realismo" ese apabullante estilo



Marcello Mastroianni en La noche de Varennes



Maya Miriga

hollywoodense que consiste en un puñado de fórmulas cuya rigidez planeada resulta por completo opuesta a lo espontáneo? En la medida en que un profundo "acercamiento" a lo real por medio de la obra es tan impredecible como los encuentros azarosos en lo cotidiano, ¿el realismo radica en los sujetos o en la catálisis surgida al intentar retratarlos? Hay una violenta rasgadura al tratar de conseguir un retrato realista: ¿es ello un error o el hallazgo de un flujo que define al modelo? Ese agudo contorno que éste adquiere, erizándose como al achecho, ¿se trata de un aspecto más auténtico de ese ser, comúnmente oculto por la costumbre? La extrañeza de un rostro o de un momento cotidiano, ¿podrá verse como un umbral que se abre, exigente de codificación? Al menos para esa estrategia hollywoodense ávida de definir y poseer al realismo, tales corrimientos no son una "hipótesis desmedida" sino una absoluta certeza, incluso el fundamento mismo de su táctica: busca determinar de antemano las reacciones químicas, reducir el margen de lo inesperado a una serie de fórmulas *standard*. El realismo no satisface, pues, ni siquiera al deseo de representar. O se concibe como percutor, o se convoca la más abigarrada —e incontrolable— disipación de lo real.

El ángel de lo espontáneo

La teoría teatral conoce un fenómeno básico: el realismo es el más complejo de los estilos dramáticos. Es por completo impropio suponer que a un actor debería bastarle "prolongarse", utilizar en el escenario todo el enorme cúmulo de sus recursos cotidianos. En cuanto la vida es en-

marcada con telones, escenografía o luces (e incluso con el puro deseo de "representar"), parece perderse el "ángel de lo espontáneo", y no sólo porque el actor repite mil veces su papel. Para volver a lo real, para crear un *realismo cotidiano*, se requiere de una ardua técnica que esté de vuelta en sí misma luego de haberse confrontado con todas las demás, lo que de un modo muy específico implica *inventarlas*. (De ahí que resulte aberrante concebir al realismo como el "más sencillo o inmediato" de los modos de representar: pocos géneros tan abigarrados como el "melodrama realista" y sus codificaciones.) Si a esto se aúna el contexto cinematográfico, cúspide de lo superestructural, el resultado es un híbrido confuso. Precisamente en este caso se encontraba el cine en su nacimiento, ya que desde entonces dependió con abundancia del realismo teatral. Sin embargo, a la vez aparecen estudios críticos que demuestran una asombrosa comprensión de la "especificidad" del cine. Estos primeros asomos son, por supuesto, escasos: el fenómeno cinematográfico obtiene el repudio de los "sectores cultos", que no suelen considerarlo objetivamente, sino como un sucedáneo del teatro. Por su cuenta, los psicólogos de la época, a partir de la premisa de que "no se imagina lo que se percibe", concluyen que el cine es un arte *pasivo*.

En su *Historia del cine experimental*

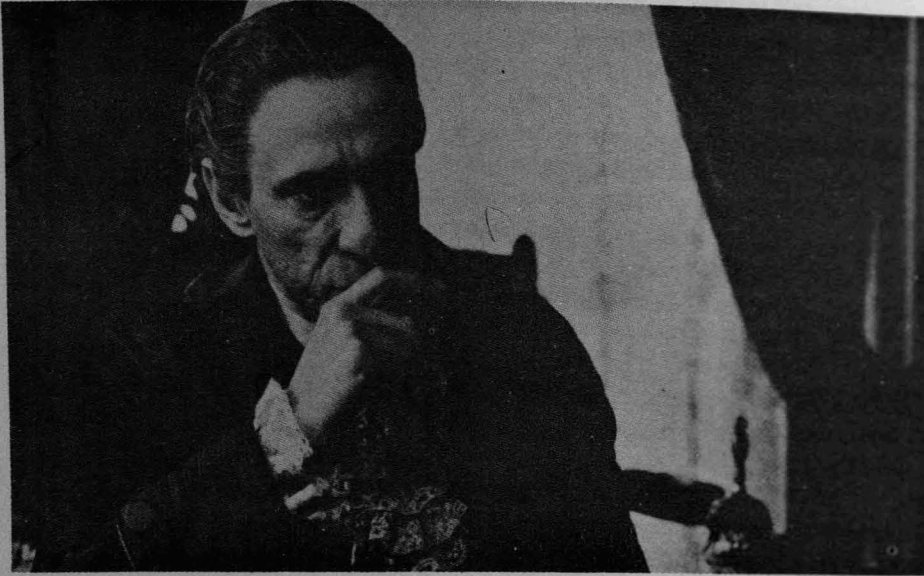


Donis Lavant y Mireille Perrier en *Boy Meets Girl*

(1971), Jean Mittry señala la miopía de esos críticos, que no supieron advertir que si no se imagina lo que se percibe, "se puede al menos imaginar, descifrar y comprender *por medio de lo que se percibe*; por medio, sobre todo, de las relaciones entre las cosas percibidas." Resulta interesante notar cómo para los psicólogos arcaicos, la noción de inconsciente estuvo ligada al cine desde sus inicios (un arte supuestamente realista y pasivo). Pero más inquietante es que el espectador norteamericano de la época no comprenda los alcances de un lenguaje que acaso le estaba dibujando un rostro. Lo curioso es



Jeremy Irons y Meryl Streep en *La amante del teniente francés*



F. Murray Abraham en *Amadeus*

que a la vuelta de los años, las estrategias hollywoodenses y sus "modernos" asesores hayan conseguido hacer *real* la impugnación: colocar al realismo en el sitio que se le reprochaba, un método pasivo. Porque muy arraigada a las películas cuyo realismo nos sacude con la eficacia proverbial de los grandes estudios de la "Meca del cine", la primera impugnación hecha al fenómeno fílmico se ha convertido en *dictum*. "No se imagina lo que se percibe" significa en el fondo equiparar la credibilidad a la ausencia de imaginación en el espectador (si el cine "de por sí" es realista —reproduce lo inmediato con mayor eficacia que otros modos del arte—, lo real queda tasado como algo que se percibe —se presencia pasivamente, se especta— y no algo que se imagina —participando en ello activamente, actuándose—). Así, esta facultad se reduce a variante de la fuga. Hollywood hace *ver para creer*: las "evidencias" son tan

convincientes que contienen la propia fe que las hace reales. Ya que imaginar es lo opuesto a creer, en el momento en que se practique lo primero —a partir de lo percibido— comenzará un alejamiento de lo real, una falsificación atroz y en todo caso "impráctica". El cine imaginativo, experimental (el cine), deviene "imaginario". La audacia del gambito consiste en que no se proscriba la imaginación: hacerlo directamente sería reconocerle un valor *real*; sería también darle los irresistibles atributos de lo prohibido. La imaginación estorba a la fe; por ello la estrategia consume su brillante maniobra: retira a aquélla toda injerencia en la realidad.

La mayoría de los filmes estadounidenses, aun sin saberlo, parten de un lema tajante: "imaginar es mentir". Por ejemplo, el multipremiado realismo de *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1978) no difiere esencialmente del de *Amadeus* (Milos Forman, 1984) o del de *La guerra de las ga-*

laxias (George Lucas, 1977): un lenguaje básico toma diversos enfoques pero no hace sino afirmar el tronco inamovible. Necesitadas de "verosimilitud", esas tres cintas contemplan el pasado, el presente o el futuro a partir de severas convenciones de eficacia probada hasta la saciedad. Ellas muestran idénticos matices, inflexiones, giros, sonrisas, lágrimas, peripecia y catarsis; idénticas capacidades de asombro, conmoción o apertura; idéntica actitud ante lo sublime, lo grotesco, lo desconocido (independientemente de sus intenciones o ahondamientos aparentes). Los resortes míticos o históricos coinciden (decaen) en el realismo cotidiano —más allá de las lujosas vestiduras o las desorbitantes escenografías—: los personajes jamás viajan verdaderamente *lejos* porque toda odisea ha sido preestablecida a través de rígidos decálogos. En éstos, la experimentación queda reducida al muy prestigiado descubrimiento de variantes y nuevas combinaciones de un puñado de reglas "universales" (que deben su "universalidad" a que son las únicas formas de representar que el espectador reconoce luego de un largo adiestramiento). Mozart (Tom Hulce) y Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) serán los vehículos para demostrar que el genio —aquél— o la sabiduría —éste— son previsibles rupturas que no hacen sino afirmar la solidez de lo "normal" —el tramposo resultado de promedios preestablecidos—; ambos polos se verán *justificados* en *Kramer-padre* (Dustin Hoffman) para probar que toda odisea que el individuo necesita (toda aventura vital, todo desafío de conciencia) radica entre las cuatro paredes de su hogar, a su vez contiguo a otro no menos "rico en hondura humana", y éste hombro a hombro con otro hogar, cada uno célula de un refulgente organismo para quien la realidad no guarda secretos y donde todo reto solventa —*conquista*— una nueva parcela de ese mundo conocido, sin grietas, sin "supersticiones".

El deseo de representar corresponde a un umbral: Hollywood parece satisfacerlo cuando en verdad lo ata en ese punto impidiéndole trasponer el umbral en pos de los otros deseos. A fuerza de ataduras, hace mucho tiempo que ha dejado de representar lo real: se representa la representación de la representación. El ángel de lo espontáneo es una fachada que da a otras fachadas: las conquistadoras convenciones que demandan sustituir a lo real. La "fábrica de sueños" ha creado al realismo como *fábrica de realidades*. ◊



Meryl Streep y Woody Allen en *Manhattan*