



+1. Walker Evans, "Cine Habana" (1933).

SOBRE HÉROES Y ESCOMBROS

IMÁGENES DE LA MUESTRA *UN PROYECTO REVOLUCIONARIO: CUBA DE WALKER EVANS A HOY* EN EL MUSEO J. PAUL GETTY DE LOS ÁNGELES

1.

Hay una instantánea en la iconografía revolucionaria cubana no recogida por las cámaras, una que habrían de narrar a posteriori los propios protagonistas. Puede considerársela una imagen falseada, concebida con la intención de embaucar al espectador.

Así sucedieron los hechos: Herbert Matthews, el reportero estrella de *The New York Times*, viaja a Cuba en 1957 y es conducido al lugar secreto donde opera la guerrilla. Pasa camuflado por los puestos de control del ejército de Batista y topa en la sierra con los hombres de Fidel Castro. Entonces, como de la nada, aparece el líder, a quien la prensa oficial daba por muerto. Matthews y Fidel conversan, discuten la situación política, toman bocadillos y comparten puros. Mientras tanto, las tropas rebeldes

desfilan por delante del periodista. Hoy sabemos que los alzados eran apenas un puñado: forman un círculo y parecen innumerables. Matthews recoge esa imagen fabricada y la difunde. A los ojos de cientos de miles de lectores, el infundio se presenta como ilusión óptica.

Traigo a colación esta imagen virtual como preámbulo a la exposición de fotografía *Un proyecto revolucionario: Cuba de Walker Evans a hoy*, organizada por el Museo J. Paul Getty, de Los Ángeles, por tratarse del paradigma de la propaganda castrista. El lugar de Herbert Matthews lo ocupa en este caso Andrei Codrescu, autor del ensayo incluido en el catálogo (de una muestra de Evans de 2001, reciclado para esta exposición).

La curadora general del Departamento de Fotografía del Museo Getty, Judy Keller, es la encargada de demostrar que el líder y su razón

histórica gozan de salud perpetua en el banco mundial de imágenes. Los reportes de la muerte del castrismo no solo eran exagerados en 1957, sino que, gracias al valor taxativo de la iconografía, serán siempre falsos. El castrismo, como el fascismo y el nazismo en tanto fenómenos estéticos, es ya patrimonio de la Humanidad.

La curadora echa mano del canon del cubanólogo a la hora de narrar su propia historieta y los tópicos de la cosmogonía revolucionaria pasan entonces, en pelotones, por delante de nuestros ojos. Abreviados a tamaño de un *Reader's Digest* e insertos al pie de las fotos, van contando una versión californiana de la historia de Cuba.

2.

De Walker Evans al presente: dos momentos que marcan la apoteosis y la caída de la República de Cuba. He aquí el estallido carpenteriano, el efecto barroco por excelencia, captado por múltiples cámaras a lo largo de setenta años, de los cuales cincuenta y dos abarcan la crisis actual:

... contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. Explosión de una Catedral se titulaba aquella visión de una

columnata esparciéndose por el aire en pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar o para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes desparvoridas.

Al célebre pasaje de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, conviene yuxtaponer otro de *El acosado*, la gran novela del período histórico conocido como el “Machadato” (1925-1933), donde el escritor capta el primer movimiento de ese derrumbe. Fue entonces que surgió en Cuba el gangsterismo político y se estableció la práctica del atentado terrorista. En la verja de un palacio que sucumbió a la explosión de una bomba, el acosado de Carpentier ve un cartel que anuncia: “Se venden escombros”.

La comisaria Judy Keller propone, para la “nación fallida”, un modelo de derrumbe museable. Enfrentada a la evidencia fotográfica, la Cuba actual aparece como el detrito de sucesivos proyectos revolucionarios. Sin arriesgarse a suscribir las, la muestra arranca, tácitamente, de estas premisas: lo que destruyó el castrismo es el país retratado por Walker Evans; lo que el catálogo llama “proyecto revolucionario” no es más que la explosión en cámara lenta de aquella república.

3. Castro crea a sus precursores. Si la frustrada “Revolución del 33” es su

Tratado de Versalles (el evento donde se origina la leyenda de la “puñalada por la espalda”), el general Gerardo Machado bien podría ser su káiser. Hoy vemos ese momento histórico a través del lente de quienes, veinte años más tarde, serían considerados “intelectuales revolucionarios”: Raúl Roa, Alejo Carpentier, José Z. Tallet, aunque se nos escapa el impacto del libro *El crimen de Cuba*, del periodista norteamericano Carleton Beals.

Luego de residir varios años en México como agente de prensa pagado por el gobierno revolucionario, Beals arriba a La Habana en el rol de reportero independiente. Su campaña difamatoria contra el embajador norteamericano en Cuba, Harry Frank Guggenheim, calcada de la que había orquestado antes contra José Vasconcelos, lo convierte en uno de los artífices de la violencia antiamericana de la revolución que “se fue a bolina”.

Más que mero observador, Beals es partícipe en la caída del Machadato, aunque las fotos de Walker Evans lo encubran. La primera edición de *El crimen de Cuba* está ilustrada con las imágenes del joven fotógrafo, que permaneció en La Habana solo tres semanas entre mayo y junio de 1933 y, al completar la encomienda, escribe a Beals desde Nueva York: “Me pregunto si mis ilustraciones se le parecerán a la Cuba que conoce.” De hecho, la Cuba de Carleton Beals y la de Walker Evans resultaron ser tan incompatibles que la discrepancia

ha devenido la clave de cualquier aproximación crítica. Todavía hoy, en el Museo Getty, el “crimen” al que alude Beals se echa de menos en las fotos de una nación pujante.

La ciudad que aborda el periodista está desfigurada por la lectura de Joseph Hergesheimer (concretamente, del diario de viaje *San Cristóbal de La Habana*, de 1920), un modelo literario que resultaba anticuado para la nueva época: “Allí donde no está sumida en la influencia americana, La Habana lleva la estampa de la clase criolla”, escribe Beals. Y cita: “De acuerdo a Hergesheimer, la ciudad ha devenido una Pompeya victoriana: España tocada por el Trópico, y el Trópico —sin tradiciones— obligado a volverse barroco.”

En cambio, la ciudad de Evans es la otra, la “sumida en la influencia americana”, cuyos seres, demasiado modernos y literales, aparecen rodeados de loterías, periódicos, garabatos, afiches, pasquines y rótulos de barberías, ferreterías, bares y quincallerías. La Cuba de la profusión de signos que se insinuó al ojo de Evans es el objeto de sus mejores estampas. En esos alfabetos están inscritas las claves de la cubanidad, según las entendió el fotógrafo en el verano de 1933: Bohemia, Filmópolis, Coca-Cola, Carteles, Ironbeer, Préstamos Perna,



+2. Walker Evans, “Gente de ciudad, parada de tranvía” (1933).



+3. Walker Evans, “Mujer en la calle, La Habana” (1933).

Néstor
Díaz de
Villegas

90

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2011

+4. Alberto Korda, "Plaza de la Revolución" (1963).



+5. Alex Harris, "Lazo de la Vega" (2002).

Fonda La Fortuna, "Hoy: Esclavos de la Tierra"...

Por todas partes, el pueblo va vestido "a la americana", aunque la América de la moda no sea el país real, sino su versión hollywoodense. El cubano copia un atuendo fantástico. Para ver a un americano ordinario era necesario visitar a Ernest Hemingway en la Finca Vigía, algo que hizo Evans. Allí el escritor y el joven fotógrafo beben y conversan. Pero en las calles de La Habana, el chambón de Hemingway, y Walker Evans, con su corte de cabello "a la malanguita", son los típicos americanos feos. El canon del estilo criollo está en pantalla: la recién estrenada *Adiós a las armas* [foto 1] provoca furor, pero el autor de la novela homónima pasa como un don nadie por la capital de la elegancia.

4. Merece la pena examinar a fondo el problema del vestuario. El atuendo del cubano obnubila al extranjero. Andrei Codrescu, en el catálogo, toma por *affluent* lo que es sencillamente elegante. Se trata de la foto titulada "Gente de ciudad" [foto 2], que muestra a un grupo en actitud de espera, y que el escritor describe como "intrigado y desplazado, simultáneamente". Dice que ese grupo es "incoherente y difícil de descifrar", de lo que se deduce que un molote parado en una esquina puede ser un enigma para quien no conozca Cuba. ¿Qué pensará entonces el recién llegado, cuando se trate de una manifestación multitudinaria en la Plaza de la Revolución, con todas las dificultades que entraña su lectura?

Pero Codrescu cree descubrir un patrón: "La posición social del grupo

está inscrita en lo moderado de los tacones que llevan las mujeres, en los zapatos de charol de los niños y en sus calcetines blancos..." Se trata, dice, de una multitud "racialmente diversa", de una "verdadera paleta de tonos", pero discierne que los individuos pertenecen a la misma clase social: "Los zapatos cuentan la historia."

Es importante aclarar que esas personas, que probablemente esperan el tranvía en la acera de la sombra, son gente de pueblo, sencillos ciudadanos: una persona "pudiente" nunca esperaría en una bodega de esquina. Sus caras fruncidas—"intrigados y disgustados", supone Codrescu—son tan solo la reacción natural al resplandor y el bochorno cubanos, una expresión cotidiana. En otro momento, extrapolando impresiones de su viaje a La Habana de 1998, el analista confunde a la gran dama de "Mujer en la calle" [foto 3] con una mulata prostituta: más allá hay un hombre blanco, trajeado, mirándola. Codrescu piensa que es un chulo.

5. El salón contiguo está dedicado a la iconografía castrista, y resulta paradójico, a estas alturas, invocar el "proyecto revolucionario", cuando el verdadero objeto de culto son unos héroes de epopeya cuyo valor canónico frisa en lo reaccionario. Al aludir, como la comisaria Keller, al "intento de Cuba de forjar un Estado independiente con un ambicioso plan de proyectos sociales", se hace obvio que hemos dejado atrás el terreno del arte para entrar en el de la doctrina. Se puede hablar ahora de la "dictadura" de los Castro, como hace Codrescu en alguna página del catálogo, y culpar también a la CIA en la tercera línea del mismo párrafo: "Cuba es un hueso duro

de roer [...] entre los muchos dientes partidos contra ese hueso habría que contar los de algunas entidades carnicívoras, como la CIA."

Una idea no invalida la otra. La denuncia de la dictadura no solo adopta la nomenclatura oficial, sino su teleología. Así, la crítica es anexada al paradigma de lo políticamente correcto. Es lo que parece proponer el ensayista cuando señala que aquellos magnates que Carleton Beals condena en su libro, los Rockefeller y los Guggenheim, culpables del "crimen de Cuba", son hoy conocidos como mecenas. "Walker Evans no tenía problemas con esa ironía", advierte Codrescu, "... se fue a trabajar a la revista *Fortune*, emporio del capitalismo americano".

Walker Evans encarna una actitud ante el poder. El fotógrafo es relevante, no tanto por ser el autor de un vademécum que refuta las consignas del catastrofismo de izquierda, promovido por Beals, sino por haber sido el primero en descubrir—con relación a lo cubano—una postura irónica. Como la de otro gran magnate, J. Paul Getty, que provee el capital para levantar en Los Ángeles un altar al Guerrillero Heroico. La efigie guevarista es también el engendro de la ironía de otro millonario y de otra causa: Giangiacomo Feltrinelli y el terrorismo burgués, pero, ¿a quién le importa? Las imágenes polimorfadas admiten cualquier historia.

La archiconocida imagen de Alberto Korda ocupa el centro de la capilla. En las paredes: el melancólico Quijote de la farola, del mismo Korda; concentraciones populares en la plaza, captadas por el lente de



+6. Alexey Titarenko, Sin título [La Habana] (2006).

Osvaldo Salas y Raúl Corrales; un magnífico retrato oficial del Che, de Liborio Noval; aún otro Che haciendo trabajo voluntario en el puerto de La Habana, de Perfecto Romero. El escritor Norberto Fuentes ha revelado recientemente que, poco después de tomar la clásica foto del Che, Korda cayó en desgracia. Ahora nada de eso cuenta: entre los cubanos y sus imágenes media un abismo.

Lo que sí permanece es la pulsión sexual, ya implícita en el carácter orgiástico del Triunfo. La mirada busca en la voluntad de los héroes una respuesta a los estímulos artísticos, y el entusiasmo se transforma en deseo. La cámara de Korda, Mayito y Corrales es una posmoderna “máquina deseante”. Lo femenino aparece (Alberto Korda: “Plaza de la Revolución”, mayo 1963 [foto 4]), pero solo como comitiva: la mujer, el pueblo y la Leica son espectadores de lo Eterno masculino. Carleton Beals observó, en 1933, que “Havana is still a largely male city”. Con el paso del tiempo esta tendencia sexual degenerará en *Castroexplotation*.

6.

Aunque a los americanos les atrae el *misnomer* de “Período Especial” (ni fue un período, ni tuvo nada de especial), como rótulo bajo el que podría pensarse el proceso revolucionario en su totalidad, la manera franca de nombrar el último medio siglo en Cuba sería “estado de excepción”.

En la tercera y última sala del Getty descansa la Cuba excepcional, la de los años duros que se prolongan más allá de toda plausibilidad. El nombre de “Período Especial”

encubre, también allí, su mórbida duración, similar al paso de una plaga. La eternidad revolucionaria —concomitante con su corrupción— es lo que intriga a los nuevos fotógrafos y cubanólogos.

Con respecto a la dinámica republicana, el inmovilismo revolucionario, captado en las fotos recientes, se percibe como retroceso. Ahí están las imágenes de Virginia Beahan, que introducen el desengaño en la mirada turística. En “Vista de un manglar y desembarco del Granma” en Playa Las Coloradas, el evento histórico es despojado de su soporte simbólico, y la violencia de esa intervención provoca un estallido de indiferencia. Los escaparates vacíos, las casas de cultura abandonadas, o una peletería en Camagüey, donde la ausencia de zapatos “cuenta la historia”, confirman las peores sospechas.

Para el fotógrafo ruso Alexey Titarenko, Cuba es “la Zona”, y el fin del mundo en La Habana un hecho consumado. Si antes toda la patria fue la tumba de un apóstol (véase el busto de José Martí en “Lazo de la Vega”, de Alex Harris, 2002 [foto 5]), ahora sirve de mausoleo al líder. Desde ruinosos balcones, los habaneros ven pasar el entierro de lo que fuera la Pompeya de Hergesheimer. El grupo que mira al cucarachón con el capó levantado no sabe qué pensar [foto 6]. Otra vez son hombres solos, y lo que observan, indiferentes, es la muerte de la Historia.

Que Alexey Titarenko sea quien atine a descifrar lo cubano, demuestra que la actualidad revolucionaria debe entenderse a la rusa, desde una perspectiva nihilista. Los curadores del Museo Getty desaprovechan el “viaje a la semilla” facilitado por la



+7. Walker Evans, “Ciudadano de La Habana” (1933).

confluencia de épocas, y pasan por encima de la evidencia, declarándola inadmisibile.

Aunque el legado fotográfico expone un proceso degenerativo, la explicación de la decadencia es controlada por Judy Keller en sus notas a pie de foto, que describen el “Período Especial” como una “fase de aguda escasez de bienes materiales causada por el embargo norteamericano de la isla”. La imagen de un “espectáculo” público, tomada por Walker Evans en el Capitolio habanero durante las celebraciones del 20 de mayo, lleva esta perla: “Aunque apenas independientes de control foráneo, aquí puede verse a los cubanos participando en la celebración anual de su emancipación de España.” A la famosa imagen “Ciudadano de La Habana” (un negro esbelto, en traje de dril y sombrero de pajilla, que posa frente a un estanquillo [foto7]) los curadores le endilgan una apostilla: “... el título de Evans para este trabajo bien puede ser irónico, debido a que se trata de un miembro de las clases desposeídas”.

Para Cuba, la dependencia de Norteamérica se manifiesta como intromisión de una mirada que termina imponiendo sus estereotipos. De Hergesheimer a Beals, a Codrescu y a Keller, el colonialismo cultural es fotogénico: los millonarios serán siempre mecenas de los héroes, y los curadores intérpretes de escombros. —

EXPOSICIÓN HASTA EL 2 DE OCTUBRE.



•El artista Leonardo Gotleyb en su taller en La Boca.

Foto: Lucía Riera

EN LOS MÁRGENES DE LA EXPRESIÓN

ENTREVISTA CON LEONARDO GOTLEYB

Si hay límites en el universo de Leonardo Gotleyb, estos existen para franquearlos en busca de la propia expresión, la que anida en los márgenes, o en su inmediato cruce al otro lado de la convención, donde arden las infinitas maneras de vibrar ante las cosas.

Artista visual, referente del grabado en la Argentina, Gotleyb nació en 1958 en Resistencia (Chaco). Hace casi treinta años que vive en Buenos Aires, donde produce su obra, reconocida en las principales bienales del mundo. Su amor por el arte se extiende como una corriente de continuidad hacia la investigación —a partir de la cual ha desarrollado la tecnxilografía— y la enseñanza. Es profesor del Instituto Universitario Nacional de las Artes y coordina uno de los talleres que parti-

cipa de la exposición colectiva *A Tiro de Fuego* —del 7 de julio al 6 de agosto en el Centro Cultural Ollin Yoliztli en el DF— donde exponen México, España, Argentina y Chile. Allí puede verse su obra junto a la de los artistas de su taller: Lucía Riera, Susana Delgado, Nidia Abad, Jorge Sotelo, Inés Pacciarini y Merche Fox.

En esta entrevista en el emblemático barrio porteño de La Boca —donde funciona su taller en la casona antigua que crea y recrea como otra de sus obras— Gotleyb hace un recorrido por su carrera y reflexiona sobre su concepción del grabado. Su forma como artista está delineada desde su infancia, cuando fue un niño convencido de que todo espacio en blanco era para dibujar: desde los márgenes del cuaderno de escuela hasta las paredes de la casa natal.

¿Cómo surge su pasión por el grabado dentro de las artes plásticas?

A veces digo que el grabado me eligió a mí, pero puedo encontrar algunos elementos para pensar por qué el grabado y especialmente la xilografía. Creo que me remite a mi infancia. Mi papá tenía una mueblería en Chaco y mis juegos infantiles eran cortando pedacitos de madera, clavando, pintando. Recuerdo el olor del aguarrás, el solvente, que después fueron mis materiales cuando empecé a estudiar. Defino al grabado como la racionalización del impulso. El grabador tiene que transformar el impulso del primer dibujo en una matriz, para después imprimir y que la obra quede como pensó. Hay una lucha entre los materiales y la fuerza que pone el artista. En ese proceso vas perdiendo de la imagen original y ganando en otras imágenes. Saber escuchar y poder descubrir el camino para abordar esa imagen con ese material es parte del placer de la creación.

¿De qué modo aparece la temática de su obra -donde la ciudad, la arqueología urbana, es protagonista- y cómo se va transformando?

Mi temática pasa por distintos momentos, donde siempre lo urbano está presente para hablar del hombre. Comienzo a trabajar con esta obra en 1992, cuando se producen tres epicentros en mi vida: la destrucción de la Embajada de Israel en Buenos Aires, un terrorismo que nos desgarró y muestra a los hombres con su peor fisonomía; la muerte de mi padre, uno de los dolores más grandes para mí como individuo, y, por otro lado, se cumplían diez años de mi estancia en Buenos Aires, ese trayecto de haber cambiado el campo, la infancia, el río, por otro paisaje que producía en mí belleza y horror, fascinación y espanto. A partir de ahí aparece esta obra tan ciudadana, tan urbana. Poco a poco fui dejando esa primera instancia de la representación del dolor, para pasar a otra etapa: construir a partir de la destrucción. El hormigón, la estructura, el edificio comenzaron a convertirse en una excusa para hablar de mi época, mis conflictos y los conflictos del hombre. Empecé a construir series diferentes como las herramientas intervenidas, un homenaje al trabajo y a la falta de trabajo en la Argentina. Luego, una serie de paisajes posindustriales: fábricas abandonadas y la falta de hombres alrededor. Mi obra habla de las ciudades que crecen tanto que se convierten en enemigas del hombre. Por eso también considero que es un alegato ecológico, una alerta. En mi grabado "El mito urbano" puede verse una estructura amenazante a punto de tragarse al hombre, aunque el hombre nunca se ve porque probablemente en mi estética el hombre ya fue tragado. Pero creo que hay salidas, y en mi obra están planteadas en la luz, en caminos alternativos.

¿En qué consiste la tecnxilografía?

Es un lenguaje dentro del grabado que desarrollé a partir de las experiencias de [Antonio] Berni y [Luis] Seoane y que vengo transmitiendo

desde hace diez años. Lo llamé tecnxilografía o aguatinta xilográfica. Consiste en enriquecer el taco xilográfico con elementos de la industria y la construcción. La idea es confrontar los lenguajes: el grafismo natural de la gubia y el automatismo industrial, para aportar a la gráfica esa estética propia de lo industrial. Se logran unos grises dentro de la madera que parecen metal. Pero mi obra la sigo haciendo tradicionalmente: me defino como un monje medieval que habla desde el siglo XXI.

El cruce de lenguajes aparece tanto en sus grabados como en sus esculturas. ¿Qué le interesa especialmente de la mezcla?

Lo vivo como un desafío constante. Siempre trabajé asociando el grabado con otros lenguajes. Utilicé monitores adentro de un grabado, por ejemplo. El grabado en madera es uno de los lenguajes de la gráfica más antiguos y estos procesos de la imagen digital, de los más modernos: lo más arcaico y simple junto a lo más tecnológico para generar un estado especial al observador. Hice un yacaré [caimán] a partir de desechos de computadora cuyos ojos son dos monitores y este año trabajé en la construcción de un "Tótem urbano" en la ciudad de Resistencia, una escultura de ocho metros que hay que recorrer para poder ver el grabado impreso en venecitas [mosaico veneciano] puesto en tridimensión.

La declaración de principios de su taller es "correr constantemente los límites". ¿Cómo se desarrolla esta propuesta?

Es una manera de decir que nada está dicho y que podés escribir tus propios procesos, tu propia historia. Aprendí esto de un maestro extraordinario, Emilio Renart, un gran artista de los sesenta que planteaba que la creatividad surge a partir del límite. Nos entregaba un objeto y teníamos que crear algo. Había que hablar con ese objeto, escutarlo, abordarlo desde lugares que no estaban establecidos. Cuando dijiste yo con esto no puedo

hacer nada y sin embargo insististe, recién ahí estás atravesando el límite y construyendo con creatividad. Crear una obra es una experiencia vital. Luis Felipe Noé dice que el dibujo tiene dos caminos: la representación y el dibujo propiamente dicho, donde trabajás a partir de tu propia pulsión. Uno siempre es una especie de iconoclasta: lo aprendido lo rompemos para construir otra cosa. Creo que se trata de unir la representación con la gestualidad. No puede ser todo racional ni todo a través de los sentidos. El taller no sirve solamente para aprender la técnica, sirve también para reflexionar acerca de la obra. Por eso esta exposición colectiva de talleres me parece muy original. La enseñanza del arte es algo que me preocupa y me da mucho placer. El lugar de enseñanza debe ser un espacio para sacar lo que tienes adentro en forma preexistente y poder resolverlo a partir de tu propia caligrafía. No se trata de transmitir un conocimiento sino de crear un espacio, para dejar que uno vaya buceando, buscando. Para mí es natural, tuve una gran maestra en este sentido, mi exmujer, Alicia Díaz Rinaldi, gran artista y pedagoga del arte.

¿Por qué cree que el grabado no tiene tanta valoración en ciertos países de Latinoamérica en relación a otras disciplinas cuando hay una gran tradición de grabado con un centro poderoso en México?

En la Argentina hubo épocas de más demanda, pero siempre estuvo en un lugar marginal. El motivo es que no se conoce. Si se supiese todo lo que implica hacer un grabado y la historia de cómo el taco xilográfico reemplazó al escriba, se valoraría más. Tiene que ver con una tarea muy importante y noble: la democratización del conocimiento. Podemos acuñar otra definición: es un original múltiple, porque no es una copia. Es un arte generoso, una obra puede entrar en muchos hogares. Pero no podemos amar lo que no conocemos. —

MEDIANOCHÉ EN PARÍS, DE WOODY ALLEN

Medianoche en París es el tipo de fábulas donde la noche no es solo el periodo entre la puesta y la salida del sol, sino una dimensión distinta. En ellas, un personaje “normal” cruza un umbral invisible y entra a una realidad con reglas y códigos propios. Lo familiar se ve sospechoso pero no tanto como para definirse como un sueño, una alucinación o un roce con lo sobrenatural. Esta tampoco es una película sobre “grandes personajes”, sino sobre la experiencia agrídulce de fraternizar con personas cuya obra será venerada cuando nadie —mucho menos ellos— lo hubiera podido saber.

El punto de vista agrídulce entre triste y ventajoso del “fan retrospectivo” puede ser imaginado por cualquier espectador. Una película que, por sus referencias, podría ser considerada la más elitista de Allen es justo la que se conecta con una fantasía colectiva: la de vivir en el momento en el que “se escribe la historia” (y luego comprobar que nadie lo experimenta así).

Como *Medianoche en París* también es una película escrita desde la fascinación, hay quien opina que es el colmo de la autoindulgencia de Allen. Un reproche a su vez cómodo y trillado, fácil de hacer a quien lleva cuatro décadas tocando los mismos

temas, haciéndolo en el mismo tono, y poniéndolos en boca de personajes que solo cambian de aspecto y de nombre. La ironía es que incluso los que lo llaman “caduco” siguen al pendiente de su siguiente película, y en el fondo no esperan algo distinto de él. A nadie le irrita su indiferencia a la tecnología, que no haga una cinta política o con “enfoque ecológico”, ni espera que sus personajes respondan con “sí” o “no”. Si sus películas ya no son eje de la cultura cinematográfica, no es problema de las películas sino de la fugacidad de los ejes. Puede que el cine de Allen hoy esté en la periferia, pero es una coordenada que nadie se atrevería a ignorar.

La relación entre el director y el público de su país lleva un tiempo agrietada, y empeoró cuando en los últimos años cambió Nueva York por Europa. La crítica se sumó al desprecio diciendo que filmaba con la superficialidad de un turista y que pretendía contar historias de locales que al final se comportaban como neoyorquinos ricos. A la luz de esos ataques, *Medianoche en París* es toda una provocación: abre con una sucesión de vistas clásicas/ icónicas/choteadas de la ciudad, primero bajo un cielo abierto, luego en días lluviosos, en la mañana, al mediodía y en la puesta del sol. La última toma es nocturna: al fondo la Torre Eiffel, y el cielo iluminado

por la proverbial *Ciudad luz*. Más tarjeta postal, imposible. El cuadro es contundente y el mensaje también: será un lugar común, pero nada se parece a la (media) noche en París. Aun así, en esta y otras películas, los paisajes de calendario existen para ser manchados por uno o varios gringos, ya sean viajeros deslumbrados y cursis o aquellos a los que las ciudades de Europa les parecen desordenadas, con hábitos poco higiénicos y sin supermercados suficientes.

Ni sus películas de las primeras décadas, ni las inglesas, la catalana o francesa de los últimos años han aspirado a ser joyas del realismo social. Sus famosos neoyorquinos cultos y verborreicos habitan una zona postal asentada en el imaginario del público que creció viendo cine. El llamado “NY de Allen” incluye puentes, rascacielos y parques emblemáticos, pero su mapa más bien traza la ruta hacia bloqueos creativos, crisis amorosas y angustias existenciales, según suele recorrerlas el habitante menos “promedio” de la ciudad.

Si el personaje público de Allen —el de rutinas de comedia, películas, obras de teatro, cuentos y ensayos— sigue activo a pesar del tiempo es porque se define como un escéptico de lo novedoso. En cada época, las modas culturales, el activismo y las formas experimentales lo definen por oposición. Siempre será el *outcast*



+Alison Pill (Zelda Fitzgerald) y Owen Wilson (Gil) en la más reciente película de Woody Allen.

ajeno a “lo relevante”, lo que no significa que esté fuera de su radar. Desde la instructora de *aerobics* que habla de astrología en una fiesta de intelectuales (*Husbands and wives*), los *bipsters* que hacen fila para ir al concierto del grupo “Anal Sphincter” (*Whatever works*) y los futuros suegros de Gil en *Medianoche en París*, diseña personajes que encarnan todo lo que le parece ridículo, pretencioso o republicano. Como parte de un mismo perfil, los padres de Inez desprecian a Gil por su vocación de mediocre, dicen que el Tea Party está formado por “gente decente que quiere recuperar el país”, y se divierten como locos con películas de las que no recuerdan la historia.

Pero no son los “hombres simples” a quienes Allen considera una plaga de la civilización. Son, por el contrario, los eruditos esnobos: intelectuales de cafetería que imponen su visión sobre las Grandes Teorías al primero que se deje embaucar. Quizá la escena de su filmografía que más placer vicario ha provocado a los que comparten su fobia es aquella de *Annie Hall* en la que Marshall McLuhan se materializa en la fila de un cine para decirle a uno de sus pseudoexégetas

que “no sabe nada sobre sus teorías”. La fantasía de callar al especialista en Fulanito con el respaldo de Fulanito es otro de los guiños de *Medianoche en París*. Además de reproducir los tics y melindres de Allen, el personaje que interpreta Owen Wilson es una especie de caja negra de todo lo alleniano en el mundo. Ya que Gil es una versión casi idéntica de Woody, es lógico que su antagonista sea un *connoisseur* que recita de memoria el catálogo de un museo con ademanes de fastidio pero pierde la compostura si alguien lo contradice –ya sea la guía del museo o, por supuesto, Gil. En esta historia no sería posible invocar a Picasso pero basta con que el protagonista sepa (y nosotros junto con él) la historia verdadera detrás de un cuadro que el sabelotodo pretende interpretar. Gil no lo leyó en un libro: estuvo con el pintor justo la noche anterior.

Lejos de sugerir que el tiempo presente es mediocre y que “no hay genios como los de antes”, *Medianoche en París* culpa a la nostalgia de ser tramposa y paralizante, y habla sobre la manía humana de concebir el pasado como un tiempo desbordante de genios. A través de sus viajes nocturnos, Gil comprueba que sus

amigos del París de los veinte viven acomplejados por los artistas de fines del siglo XIX, y así hasta llegar a los albores de la cultura.

Quien piense que esta película es un pastiche de las anteriores, o el que no entienda cómo es que atrajo a un público fuera de su nicho, podría observar que por primera vez su personaje –el introvertido y necio– tiene un arco dramático, y al final experimenta una reconciliación con la vida. Si en una de las primeras secuencias Gil habla de su sensación de haber nacido “demasiado tarde”, poco a poco se convence de que solo desde el presente tiene la oportunidad de crear. La historia amorosa que se asoma hacia el final es casi una enmienda a su ruptura con la vital Annie Hall.

Si alguien dentro de cincuenta años filmara *Medianoche en París*, podría incluir a Allen en el grupo de los artistas que moldearon el mundo. Nosotros, mientras tanto, creemos más interesante discutir si esta película es mejor o anterior que la previa, para luego concluir que ninguna es tan buena como las de los años setenta y ochenta. Es la miopía del presente y una tara de la civilización. –

de la guerra en toda su amplitud; el fotógrafo debía por tanto abandonar la posición de testigo y adentrarse lo más posible en el conflicto (de ahí la célebre frase de Capa: “Si tus fotos no son lo bastante buenas, es que no estás lo bastante cerca”); el fotógrafo no podía, pues, quedarse al margen: era su deber tomar partido. La objetividad no era, para ellos, el propósito del fotorreportero, lo importante era su particular perspectiva, su cercanía. (En una de sus notas como corresponsal de la Alianza Norteamericana del Periódico, Hemingway cuenta cómo él y otros periodistas seguían la Batalla de Teruel a unos 800 metros de distancia, mientras los jóvenes dinamiteros —“la crema de la milicia”, como los llamaban— lanzaban sus granadas sobre los muros de la ciudad. Por sus fotos se sabe que Capa en cambio estaba exactamente ahí, junto a los dinamiteros.)

No es que anteriores episodios bélicos no hubieran contado con un correlato fotográfico; la diferencia esencial aquí es una novedosa noción de inmediatez solo concebible a raíz de la aparición de cámaras fotográficas mucho más manejables y eficientes (como la pequeña Leica de Capa, que fue la primera que utilizó rollo de película, con lo cual era posible hacer 36 disparos al hilo). Por primera vez, los fotógrafos podían seguir el conflicto ahí donde tuviera lugar. Las fotografías de Capa y de Taro (Chim rara vez cubría directamente la lucha armada; lo suyo eran las escenas cotidianas) sorprenden sobre todo por eso: porque nos ponen —y desde luego se ponen ellos mismos— en el sitio exacto de la acción (y tanto que tristemente Gerda Taro habría de morir en una confusa retirada de las tropas republicanas el 26 de julio de 1937 durante la Batalla de Brunete). La inmediatez de la imagen —esa certeza de conformidad con la realidad— trajo consigo una transformación de los medios impresos, que comenzaron a medirse en términos de credibilidad. Sirvan estas palabras de Louis Delaprée, el corresponsal del diario



•Chim, reportaje sobre la protección de las artes por parte del bando republicano, Madrid, octubre de 1936.

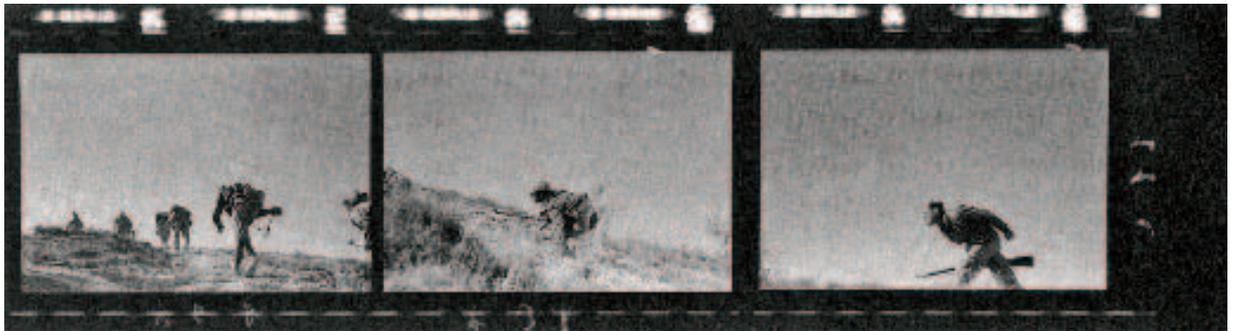
Paris-Soir, para ilustrar la caída en desgracia de la prensa escrita: “Todas las imágenes del martirio de Madrid que trataré de poner ante sus ojos —aunque muchas desafían toda posible descripción— las he visto. Pueden creerme. Les suplico que lo hagan.” De pronto, se hizo evidente que nada podía competir con una fotografía en términos de veracidad (ella era “lo creíble” por definición); se volvió entonces imperativo acompañar toda nota periodística con al menos una imagen fotográfica. “El ritmo de la vida moderna”, afirmaba la revista francesa *Vu* en su primer editorial, solo podía “ser cap-

tado por tecnologías modernas”. De golpe, los periódicos dejaron atrás los grabados, las caricaturas y en algunos casos incluso los textos y abrieron sus puertas al mejor fotoperiodismo. Y es ahí donde Capa, Taro y Chim entran en la historia.

La creciente demanda de imágenes permitió a cada uno de estos fotógrafos desarrollar su propio estilo fotográfico, y los llevó a crear, en conjunto, la que sin duda es su gran aportación a la historia de la fotografía: el ensayo fotográfico. Desde luego existen algunas imágenes individuales que por sí solas consiguen transmitir

María
Minera

98

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2011

+Robert Capa, Batalla del Río Segre, 7 de noviembre de 1938.

la dimensión del conflicto (como la famosísima toma de Capa de la *Muerte de un miliciano*), sin embargo, la intención de los fotógrafos no era esa: lo que les interesaba era construir una narrativa coherente, parecida a la que ofrecían los noticieros cinematográficos (entonces muy populares). Por eso el material de la maleta mexicana es tan revelador: porque sobre todo hay secuencias, algunas particularmente complejas y largas (como la del seguimiento de Capa de la Batalla del Segre, que llevó al semanario inglés *Picture Post* a anunciar en la portada: “¡Esto es la guerra!”). También es interesante observar que bajo esta concepción del reportaje fotográfico no solo tienen lugar las imágenes más climáticas; al contrario, son mayoría las fotografías de la gente intentando, a pesar de todo, mantener intacta su cotidianidad. Para estos fotógrafos estaba claro que la mejor manera de apoyar la causa republicana era enviando el mensaje correcto: los españoles de a pie eran los verdaderos protagonistas de la guerra: en ellos recaían las acciones más heroicas, pero también el dolor más profundo. “No es fácil”, escribió Capa, “estar en ese lugar y no poder hacer nada excepto retratar el sufrimiento que otros deben soportar”.

Cómo llegaron los negativos a la ciudad de México es realmente un misterio. Se cree que en octubre de 1939, al huir precipitadamente de París ante la inminente llegada de las tropas alemanas, Capa los dejó abandonados en su estudio de la Rue Froidevaux. Es posible que el propio Chim hubiera sumado los suyos al conjunto, un poco antes de embarcarse, en mayo del mismo año, en el mítico buque *Sinaia*,* con el doble propósito de realizar un reportaje sobre el exilio español para la revista *Life* y de escapar él mismo de la Francia de Vichy. La única noticia que se tuvo desde entonces del paradero de los negativos fue la carta de 1975 en donde Emérico “Chiki” Weisz, el impresor de Capa, relata lo siguiente: “cuando los alemanes estaban a punto de entrar a París, puse todos los negativos de Bob en una mochila y me trasladé en bicicleta hasta Burdeos, tratando de subirlos a un barco que fuera hacia México. En el camino conocí a un chileno al que le pedí que llevara los negativos a su embajada para mantenerlos a salvo. Y aceptó”. Algo así tuvo que haber pasado, solo que, en lugar de llegar a Chile, los negativos viajaron, extra-

ñamente, en alguna de las maletas del general Francisco Aguilar González, el entonces embajador de México en Vichy. Solo es posible especular sobre las circunstancias en que este material llegó a sus manos. Todo puede ser: tal vez el general era consciente de la importancia del contenido de las cajas y por eso decidió conservarlas o, por el contrario, quizá ni siquiera se enteró de que estas lo acompañaron, junto a su voluminoso equipaje, en su regreso a México. Lo único cierto es los herederos del general encontraron tras su muerte las tres cajas entre sus efectos personales, y uno de ellos las cedió al cineasta mexicano Benjamín Tarver. Y a su vez Tarver terminó por entregarlas, en diciembre de 2007, al Centro Internacional de Fotografía (ICP, por sus siglas en inglés), entonces todavía dirigido por Cornell Capa, el hermano del fotógrafo. Y fue así que la llamada, a partir de ese momento, maleta mexicana salió a la luz. Por eso es mexicana. Y es maleta solo por seguir con la historia de un elegante maletín Vuitton que apareció en Suecia en 1979 con una serie de impresiones de Capa, Taro y Chim, que en principio hizo pensar que se trataba de la maleta de los famosos negativos perdidos que esperamos vuelvan pronto a México, aunque sea de visita. —

* Aquel que habría de llevar a los primeros 1,600 refugiados españoles a su exilio en México.

