

ARTES Y MEDIOS

CINE
ROSEBUD

Vicente
Molina
Foix

68

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2011



✚Brad Pitt en *El árbol de la vida*, de Terrence Malick.

LA PERORATA DEL BOMBERO

Hoy pocos leen fuera de Francia a Théodore de Banville, el poeta parnasiano de exquisita técnica al que le debemos uno de los conceptos más brillantes de la nomenclatura estética. En 1880, De Banville estableció un nexo comparativo entre los bomberos franceses (“les pompiers”) y los personajes de la Antigüedad grecorromana de algunos cuadros de Jacques-Louis

David y su escuela neoclásica, que combaten desnudos pero con casco: “le pompier qui se déshabille”. A partir de ese texto de De Banville el término *pompier* se empezó a aplicar, con el consabido éxito mundial, a los cuadros ridículamente enfáticos, y por extensión, desde entonces, a toda forma de representación artística engolada, vacua y pretenciosa.

El árbol de la vida, quinta película de Terrence Malick, es constantemente bombera, aunque en algunos

momentos de su larga duración (139 minutos) estemos viendo atisbos del gran director que este hombre nacido en Texas en 1943 sin duda puede ser, con el agravante de que cada una de ellas ha sido peor que la anterior. Malick deslumbró en 1973 con su ópera prima *Malas tierras* —un fascinante relato, más lírico que violento, de una pareja de asesinos jóvenes—, tocó sesgadamente el *western* fantasmagórico con *Días del cielo* —que contaba entre sus alicientes con la

extraordinaria fotografía de Néstor Almendros, por la que este obtuvo un Oscar— y después se retiró veinte años de las vanidades del cine, según parece para leer con sosiego a Heidegger, sobre el que había hecho una tesis doctoral como alumno en Oxford, y dar clases de literatura en Francia. Volvió a Hollywood en 1998 con *La delgada línea roja*, parábola algo tediosa sobre la guerra de Vietnam, muy perjudicada en la casi inevitable comparación con las anteriores obras magistrales de Coppola (*Apocalypse Now*, 1979) y Kubrick (*La chaqueta metálica*, 1987). Luego vino, ya en el siglo XXI, *El nuevo mundo* (2005), que tenía algunas hermosas secuencias en torno al personaje de la india Pocahontas y una enmarañada cantidad de hojarasca.

El árbol de la vida arranca con veinte minutos de una excepcional potencia narrativa, presentando en breves trazos elípticos la vida feliz de los O'Brien, un joven matrimonio tejano con tres hijos varones al que un día (estamos en la década de los cincuenta) llega la noticia de la muerte accidental de uno de los chicos; es profundamente conmovedora la escena de la madre (Jessica Chastain) andando por la calle desorientada, y la correspondiente del padre (Brad Pitt) enterándose del accidente por teléfono, a punto de embarcar en un avión que se convierte en el contrapunto sordo de su dolor. Las nociones de pérdida, de ausencia, de recuerdos que no bastan para llenar el vacío dejado por el niño muerto componen una delicada sonata de cámara, íntima y verdaderamente patética, a la que añade su portentoso instrumento

vocal la actriz Fiona Shaw, en una intervención como consoladora abuela irlandesa que se hace corta. Pero inmediatamente después, y una vez que nos ha sabido intrigar con la presencia en una ultramoderna ciudad de hoy del personaje interpretado por Sean Penn, el director siente la necesidad de remontarse a los orígenes del universo, de la angustia vital, de la maternidad, del amor, del Padre Eterno y también de la flora, la fauna y la orografía planetaria. Empieza pues la alegoría, que oscila en la media hora siguiente entre el reportaje al estilo National Geographic Channel y las tomas microscópicas de un documental de divulgación ginecológica, uno y otras de una notable fealdad, culminando esa parte en uno de los mayores hitos de involuntaria comicidad que ha alcanzado el séptimo arte desde que nació: la familia de los dinosaurios problemáticos en el tropo (digital, por supuesto) que la compara a la de los O'Brien. Las músicas acompañantes de ese galimatías, alguna de compositores excelsos, adquiere el valor de una cantinela coral agotadoramente eclesiástica.

Las artes han dado, antes de que naciera Malick, paradigmas, generalmente sinfónicos, pictóricos o poéticos, de ambiciosas fabulaciones cosmogónicas. Si pensamos en las literarias, probablemente las que más le han inspirado al cineasta norteamericano, acuden enseguida a la cabeza *El paraíso perdido* de Milton, *El preludio* de Wordsworth y *Hojas de hierba* de Whitman, tres obras también desmesuradas, no en todos sus versos igual de inspiradas, pero

cuyos autores estaban dotados de dos talentos que le faltan a Malick: sentido de la composición y oído. La celebración de sí mismo de *El árbol de la vida* (en la que hay numerosos elementos autobiográficos) no tiene, por ejemplo, la rica alternancia del libro de Whitman, que tras iniciar su "Song of Myself" con el conocido verso "I celebrate myself, and sing myself", sabe intercalar en las exhalaciones subjetivas del vasto poema un elocuente correlato objetivo. Otro tanto sucede en *El preludio*, tensado entre las evocaciones personales y las digresiones intelectuales. Respecto al oído poético, no ya aquellos maestros, sino casi ningún escritor consciente del ridículo se atrevería a poner por escrito lo que el narrador de Malick dice en una de sus confesiones más rotundas: "La única forma de ser feliz es amar." Por no hablar, en términos fílmicos, del chirriante final de metáforas vegetales playeras y tecnológicas.

Irrisoria cuando es trascendental y cósmica, deslavazada al reflejar los trozos de vida de sus seres humanos, es posible, sin embargo, si uno tiene el aguante o la curiosidad de los fragmentos, disfrutar esporádicamente con alguno de los hallazgos plásticos o temáticos: el rito de la rana lanzada al espacio, el niño con pelagra, los juegos táctiles de los dos hermanos en el cristal de la ventana, o la magnífica escena de la enagua de la madre robada, escondida y lanzada al río por el mayor de los hijos, cuando aún no sabemos del todo su agobiado destino bíblico de moderno Job escondido tras el facilón acrónimo de su nombre, Jack O'Brien. —



✚Detalle de la serie *Aforismos de Lawrence Ferlinghetti*, de Frederic Amat.

FERLINGHETTI Y AMAT: CONSIGNA Y BROCHAZO

Poetry is the subject of the poem”, reza el célebre *dictum* de Wallace Stevens en el fragmento XXII de su poema “The man with the blue guitar”. Y Lawrence Ferlinghetti (1919), poeta, editor y último sobreviviente de una generación que marcó para siempre el rostro de la poesía estadounidense, lleva esta primicia hasta sus últimas consecuencias en *¿Qué es la poesía?*, una sucesión de aforismos o definiciones no excluyentes recientemente publicado por Zare Books (Oaxaca, 2010), en una edición de lujo completada por una serie de imágenes del catalán Frederic Amat (1952).

Desde 1950, año de su llegada a San Francisco, en donde se establecería como librero —fundando la mítica City Lights— y cabeza del movimiento *beat*, Ferlinghetti comenzó a escribir frases sueltas en torno a la poesía, reunidas casi cinco décadas después en *Poetry as insurgent art* (2007), y publicadas ahora en castellano con un título más didáctico. El resultado: una reivindicación de la consigna como género mayor, del eslogan como gesto poético, de la definición como cápsula revulsiva de conocimiento inestable.

Las sentencias de Ferlinghetti sobre la naturaleza de la poesía abarcan varios registros. Las hay que conservan innegables ecos *beatniks*, con esa

exaltación de América como cuna de un renacimiento erótico (“La poesía es hacer el amor en tardes calurosas de Montana”); otras que plasman intuiciones sobre el lenguaje que ayudan a comprender, retrospectivamente, ese giro hacia la oralidad que Ferlinghetti anunció con *A Coney Island of the mind* (“La poesía como primer idioma antes de la escritura canta en nosotros todavía, una música muda, una música incipiente”); y otras más que cargan un lirismo descarnado e imprevisible (“La poesía es el papel aluminio sacudido de la imaginación. Puede resplandecer y medio cegarte”). Es en estos últimos fragmentos, sin duda, donde la prosa de Ferlinghetti se vuelve más lúcida, si bien de una

manera extraña: en la conjunción casi dadaísta de elementos disímboles, Ferlinghetti encuentra definiciones descabelladas de la poesía, pero también imágenes estremecedoras que enuncian, desde el delirio, una fe y una confianza radical en la palabra. Nonagenario que lleva en la frente la marca de quien inventó una cierta idea de la juventud, Ferlinghetti juega con seriedad de sabio, torciendo la palabra en estos eslóganes antes que pontificando o construyendo una obra acomodaticia y complaciente.

Largo poema reiterativo, acumulación de destellos, cajón de sastre que se ha dedicado a hilvanar sonidos, el libro es también, y hay que decirlo muchas veces, *crítica*. Porque la crítica es ante todo una lectura activa y un cuestionamiento no de los resultados, sino de los puntos de partida desde los que se construye una obra. Es crítica porque es una descripción de la caótica tramoya del poeta, de este poeta. “Y cada poema es una exageración, subestimada”, agregaría Ferlinghetti.

Claro que el libro tiene sus bemoles. Como sucede con los poemas tardíos de Allen Ginsberg, hay momentos en los que el panfleto hace sonar una nota discordante que interrumpe el fraseo repitiendo tópicos poco o nada elaborados: “Usando el desastre del 9/11 de las Torres Gemelas como pretexto, América ha iniciado la Tercera Guerra Mundial, la cual es la Guerra contra el Tercer Mundo.” Ferlinghetti se permite estas digresiones políticas porque sabe que el mundo tiene que entrar en la poesía aunque no sea estetizable, y hasta ahí vamos bien, pero pierde fuerza

al calcar discursos manoseados que no acompañan la crítica social con una concepción igualmente crítica del lenguaje.

Por lo demás, lo que interesa del ejercicio de Ferlinghetti es, ante todo, la capacidad de posproducción sobre su propia obra. Al organizar temáticamente estos fragmentos dispersos, el autor da una nueva forma a lo que se fue acumulando como apuntes, esbozos de poemas y deliberados aforismos, reuniéndolo ahora como prontuario de eslóganes, con la resonancia mercadotécnica del término, para sondear la poesía de un modo no exhaustivo ni ordenado, pero definitivamente pop.

El diálogo entre el texto de Ferlinghetti y las imágenes de Amat se presenta como un contrapunto antes que como un complemento. El trazo de Amat es tan libre como la sucesión de frases, pero guarda la coherencia de una serie concebida como tal desde un inicio, a diferencia de la acumulación de intuiciones plasmadas a lo largo de los años que conforman el texto.

Amat, por supuesto, registra sus propias investigaciones estéticas, que, lejos de ilustrar, violentan la referencialidad llana del texto y proponen un discurso abstracto en el que la composición y el equilibrio cromático, tan característicos del artista catalán, generan una experiencia autónoma. Por otro lado, hay una suerte de caligrafía personal en Amat que remite al acto de la escritura —herencia, pareciera, de las caligrafías orientales que han marcado su obra—, vinculándose así con el desparpajo textual de Ferlinghetti.

Frederic Amat es un artista voraz, capaz de absorber lenguajes ajenos a lo pictórico y de establecer profundos vínculos con otras disciplinas. Su paso por el cine, el teatro, el diseño, la creación de espacios y el *performance* ha permeado, como no podía ser de otro modo, su trabajo pictórico. En vez de sumergirse, como tantos, en una idea autista de la pintura, en una idea fijada en un tiempo nostálgico, Amat crea una obra viva, en conversación con otras manifestaciones y enmarcada en una visión vitalista y fluctuante del arte contemporáneo.

En la relación de su obra con la literatura palpita también esa curiosidad genuina, esa apertura omnívora. Sus acercamientos anteriores a las letras —de la mano, nada menos, que de Paz, de Lorca, de Joan Brossa, de Cabrera Infante— han sido todo menos tangenciales: lejos de comentar, desde el hermetismo de una técnica, las creaciones ajenas, o de rendirles burdos homenajes en los títulos, Amat se ha servido de las palabras como de un material más en esa aventura transdisciplinar que ha desplegado durante décadas. En *¿Qué es la poesía?* se trasluce esa íntima relación con el lenguaje. Desde su confianza políglota, Frederic Amat entrega una serie de imágenes que redondean esta bella edición y realzan las sentencias de Ferlinghetti sugiriendo una lectura nada redundante. El trabajo de Amat, presentado con un protagonismo merecido, incluso hace perdonables las francas cursilerías de Ferlinghetti —*beatnik* al fin y convencido, hasta la melcocha, del poder profético de la poesía. —



✚Marilyn: inspección cuidadosa de las piernas más deseadas en Chicago.

ARTISTAS DEL PLACEBO

L. Es Marilyn Monroe, mide casi ocho metros y, por si fuera poco, se ríe, congelada en la mítica pose de *La tentación vive arriba*, mientras su falda vuela por los aires. La escultura, obra del artista Seward Johnson, apareció una mañana de julio en el centro de Chicago y desde entonces no ha hecho otra cosa que

despertar pasiones. Que es vulgar y sexista, se apresuraron a señalar los críticos de arte: “La simple elección de una escultura así revela un mal gusto propio de un espectáculo pornográfico. Solo un razonamiento así de simplista puede provocar que aterrice una gigantesca Marilyn Monroe en el centro de Chicago. Lláménla como quieran: farsa, estafa, burla.” Más aún, se escuchó por ahí: “Es una farsa de

una burla de una estafa de una farsa de dos burlas de una estafa’, como diría el personaje de Woody Allen en *Bananas*.” Alguien más escribió: “Marilyn tiene suerte de ser de aluminio y acero inoxidable, así no puede oír las cosas desagradables que se dicen de ella, o ver lo que los enanos hacen debajo de su falda.” “¿No es obvio?”, preguntó el crítico del *Chicago Tribune*: “Es ofensiva, es machista, no tiene nada que ver con Chicago, e inspira un comportamiento infantil en turistas y ciudadanos por igual: se paran bajo sus voluminosas piernas y se quedan embobados mirando hacia el abismo.” “Y no es que las feministas no tengamos sentido del humor”, dijo una entrevistada, “pero, vamos, ¡hay quienes están llevando a cabo despedidas de soltero ahí debajo!” Por supuesto, tampoco faltó el paladín inspirado que hasta un poema le dedicó: “Desde lo alto sobre Chicago / no desesperes / la ventosa ciudad no habrá de derribarte / de por sí tu falda está ya levantada.” Ni el entusiasta para quien “es formidable que la escultura perturbe a más de uno: el arte siempre tiene que provocar alguna clase de reacción, no importa que sea positiva o negativa”.

2. Nos puede parecer curioso que todavía haya críticos de arte que se escandalicen de que a Marilyn se le vean los calzones; uno pensaría que después de Courbet todos estarían curados de espantos. Pero lo que resulta realmente sorprendente es que en ni uno solo de ellos cupiera el más mínimo extrañamiento ante semejante idea del arte. Porque ahí hay una idea del arte, aunque nos cueste trabajo creerlo. Seward Johnson

es un escultor de larga carrera que no ha hecho otra cosa que cosechar éxitos: lo suyo es el arte público, y ahí: el típico trampantojo del “hombre sentado en la banca” que te hace mirar dos veces para darte cuenta de que no: no es un hombre lo que está sentado en la banca sino un pedazo de bronce perfectamente trabajado para producir ese espejismo. ¿Pura ilusión óptica? *Pop art*, ya dicen algunos, como si el arte pop fuera una posibilidad abierta –casi un estado de ánimo–, y no un movimiento que vio su fin, y tardíamente incluso, en los años ochenta. Eso es tanto como decir que las bailarinas de bronce de Víctor Villarreal son impresionistas o que el grafiti es arte paleolítico.

3. Si bastara con representar, el arte seguiría haciéndose en cuevas.

4. Ya lo decía el gran crítico Clement Greenberg: “Una y la misma civilización puede producir simultáneamente dos cosas tan distintas como un poema de T. S. Eliot y una canción de Tin Pan Alley¹, o una pintura de Braque y una portada del *Saturday Evening Post*².” En efecto, los productos culturales de una sociedad suelen ser de lo más dispares: junto a una instalación de Teresa Margolles bien puede haber un payasito de porcelana, un alebrije fosforescente o un pastel de siete pisos. Pero no solo eso: entre una cosa y otra están también las esculturas de Sebastián, las cabezas gigantes de Javier Marín, los óleos de Arturo

Rivera. Eso es lo que Greenberg no vio: que entre lo culto y lo popular (viejísimos binomio cada vez más difícil de aplicar) hay una zona en la que el arte tiende a despeñarse hacia una suerte de fatídico obstruccionismo que se manifiesta en repetidos y tenaces intentos de impedir que el arte siga su curso natural. Ahí, en esas arenas más bien movedizas, es donde, en efecto, puede aterrizar tan campante Marilyn Monroe, y del tamaño que quieran.

5. “El pasado nunca muere; no es ni siquiera pasado”, dijo famosamente Faulkner. Y eso parecen pensar los que se empeñan en apaciguar su nostalgia con obras que, en lugar de participar genuinamente en el desarrollo del arte, se contentan, como las esculturas de Seward Johnson, con dar la impresión de que lo hacen, de que se mueven. Pero en realidad solo repiten recetas caducas que producen una ilusión momentánea de que se está frente a algo que tiene peso, que está vivo. Eso buscan: tan solo una apariencia de cosa importante. Por eso recurren con tanta frecuencia a la representación de corte realista: porque lo que quieren es atinar a la primera: y directo al corazón. Como decía Kundera, este tipo de expresiones “provocan dos lágrimas de emoción. La primera lágrima dice: ¡qué hermoso es ver a los niños corriendo sobre el pasto! Y la segunda dice: ¡qué hermoso es sentirse conmovido, junto a la humanidad entera, por ver a los niños corriendo sobre el pasto!” Esa segunda lágrima es lo *kitsch*, “el espejo del engaño embellecedor”, como lo llama el escritor.

6. El problema es que ni siquiera es simplemente anacrónico; es peor: es abiertamente reaccionario, impermeable. Es un arte en estado de negación. No recicla, solo reempaqueta. Es, para decirlo pronto, el vil roperazo. Esto no significa que esté mal hecho, al contrario: este arte es el puro envoltorio: lisito, lisito, como bisutería fina.

7. Placebo es la palabra exacta (literalmente: “habré de complacer”): aquello que no cura pero que da la pinta. Perfecto: mientras el mundo se cae, nosotros pintamos bonito, dicen los artistas del placebo.

8. Y lo grave es que no es necesariamente el público el que consume el placebo –ni el que se lo traga. Son los artistas los que prefieren ir a la segura: al arte de los grandes maestros: ese que hemos visto mil veces y siempre nos gusta; más que eso: nos asombra. Esa es la clave, al parecer: el asombro. Por eso todos se apresuran a pulir sus trucos con esmero: y como con el mago que saca un conejo de su sombrero, el público dice: ¡Ah! ¡Javier Marín, ¿cómo le hace?! ¡¿Cómo lo logra Arturo Rivera?! Todavía hay muchos –entre ellos, algunos críticos– que creen que el arte depende enteramente de la destreza; de lo que puede conseguirse a través del estudio y la perseverancia; de las horas dedicadas a lograr tal o cual efecto. Siento decirles que aprender una técnica y dominarla está al alcance de cualquiera (con el tesón suficiente). Lo difícil es saber qué hacer con ella una vez que ya se la tiene.

¹ Calle de Nueva York donde se establecieron las principales casas de música popular durante el final del siglo XIX y el principio del XX.

² Tipo Norman Rockwell.

9. Quién puede culpar a Seward Johnson de cumplir, a sus ochenta años, la fantasía de su vida. Tampoco realmente tendría caso decirle a Javier Marín que revise su reloj: lleva como cien años de atraso. Lo que preocupa es que haya jóvenes que no se tomen siquiera la molestia de asomarse al futuro, sino que elijan, de entrada, quedarse atrás.

10. Al mismo tiempo que en Chicago se levantaba el coloso de Marilyn, en Nuevo León se inauguraba “Nuevos grandes maestros”:³ una muestra del trabajo de un grupo de jóvenes pintores mexicanos que toman su inspiración directamente de las obras de los maestros de la antigüedad. El curador de la exposición reconoce que hay por ahí alguno que es el heredero de Ángel Zárraga. Yo veo a otro en diálogo cerrado con Vermeer; y a uno más que quiere parecerse a Rafael pero se queda, me temo, en Masaccio; más allá, como no puede faltar: el prerrafaelita, y a su lado, ay, un nuevo Arturo Rivera (hay de modelos a modelos, eso sí). Y de lo único que no puede acusarse a estos jóvenes es de no tener talento para imitar a sus antecesores —o más bien: a los antecesores de los antecesores de sus antecesores. Se ve que han ido a la escuela.

11. Eso es lo malo.

12. Siempre ha habido artistas que se quedan rezagados de la vanguardia. Es la retaguardia, que nunca falta: esos artistas que no consiguen, o no

quieren, adoptar el nuevo vocabulario y permanecen dándole vueltas a la manera anterior (por ejemplo, Alfredo Zalce o Raúl Anguiano, que siguieron cultivando un “realismo socialista” cada vez más trasnochado, al mismo tiempo que Tamayo se aventuraba por la senda del abstraccionismo. Bueno, o el propio Diego Rivera, que abandonó el cubismo y no exactamente para adentrarse en nuevos territorios, sino para volver a Bizancio, al *Quattrocento*). Lo inquietante aquí es que el trabajo de nuestros jóvenes pintores no es solo un poco arcaizante, sino que está tremendamente desfasado (no es Picasso su modelo: ¡es Piero della Francesca!).

13. Es como si para ellos los grandes maestros fueran no un precedente sino un oráculo que tiene todas las respuestas —incluso para las preguntas que los maestros antiguos nunca soñaron siquiera plantear. Y no es que estemos simplemente ante un capítulo más de la viejísima querella de los antiguos y los modernos. Esta nueva escolástica parece pedir algo más que un regreso a las formas clásicas. Aquí hay otra cosa: ¿nostalgia por la ortodoxia? ¿Cómo puede un joven tener nostalgia de nada, por dios? ¿Miedo a la libertad? ¿A equivocarse? Es común que muchas de las obras contemporáneas fracasen de un modo u otro, pero esto es así porque lo que buscan no es hacer arte (mucho menos gran arte), sino dar vida a una intuición (que algunas veces, si no se intenta ir más allá, se queda en pura ocurrencia, es cierto). Lo que vemos aquí, sin embargo, es

un intento, de antemano malogrado, de hacer, antes que nada, Arte, y no cualquiera: el de los grandes maestros. Y lo que ocurre es que así como no pueden hacerse hoy las obras de mañana (a menos de que se sea un profeta, que los hay), tampoco deberían hacerse las de ayer. Por ponerlo así: es como si en lugar de un pan recién salido del horno, se prefiriera el pan de la abuela; pero no uno que sabe al que hacía la abuela: el pan exacto que horneó la abuela en el año de la canica y que por alguna extraña razón se quedó guardado en la alacena.

14. Y si lo que se quiere es hacer una crítica de lo que se percibe como falta de rigor en el arte contemporáneo, me parece que el intento es de lo más fallido, pues no puede haber verdadera potencia crítica y subversiva alguna en un arte tan abiertamente conservador. Y, si no hay potencia crítica ni subversiva, mucho me temo que lo que queda es una mera superficie pintoresca.

15. Y si lo que queda es solo el aspecto, y ese aspecto puede alcanzarse por otros medios, digamos, una fotografía o un video, entonces da más o menos lo mismo que sea o no una pintura o una escultura tradicionales. Pero si da lo mismo que sea o no una pintura o una escultura, entonces también da más o menos lo mismo que sea o no una obra. Las obras de arte actúan exactamente de la manera opuesta, para ellas la cohesión es absoluta: hay una única combinación de cosas que la hacen posible como obra. Y lo demás: es placebo. —

³ En el Museo El Centenario de San Pedro Garza García.