

ARTES Y MEDIOS

CINE

Jorge Edwards

92

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2011

+Raúl Ruiz Pino (1941-2011) fue uno de los más grandes directores del cine latinoamericano.

DESPEDIDA DE RAÚL RUIZ

Fueron horas de conmoción, de fuerte emoción, de sorpresa trágica. Raúl Ruiz pertenecía desde hace muchos años al paisaje de la cultura, del arte, del cine, en Francia, en otros países de Europa, en

América Latina y en Chile. Era uno de nuestros chilenos universales. En los últimos años había mostrado un interés nuevo por las historias criollas, por el campo chileno y sus personajes, sus fantasmas, sus leyendas. Parecía que había hecho una relectura creativa, inventiva, libre, de la

literatura criollista. Los críticos de acá y de otros lados encontraban en la fantasía del cine de Raúl Ruiz una expresión diferente, original, no programada, de lo que se ha llamado realismo mágico en nuestra novela. Son términos algo imprecisos, contaminados por las modas, que sirven de algo y que también sirven para desorientar. Ruiz era el primero en reírse de estas definiciones profesoras, de estas aproximaciones. A la vez, fue de los pocos artistas chilenos que se interesaron en serio en creadores como Alberto Blest Gana, como Baldomero Lillo y Federico Gana, como el músico Alfonso Leng. Le daba vuelta a

lo chileno, lo revisaba y recreaba a la distancia y con afecto, y por ese camino desembocaba en lo universal, sin insistencia y sin populismo.

La ceremonia fúnebre en la iglesia de Saint-Paul de París, en el centro del barrio emblemático del Marais, tuvo un estilo particular, algo de película ruiziana con toques de Luis Buñuel. Por los personajes, por el edificio mismo, por su fachada cubierta de andamios, frente a la cual pasaba un camión municipal y los asistentes se pegaban a los lados para que los escombillos de limpieza mecánica no los pasaran a llevar. El ministro francés de Cultura, Frédéric Mitterrand, estaba en la primera fila de la iglesia, junto al representante del alcalde de París. Detrás se colocó un grupo de actrices dolientes, con anteojos oscuros y ojos hinchados de llorar: Catherine Deneuve, la primera, su hija Chiara Mastroianni y, entre otras, Marisa Paredes, una de las grandes artistas del cine español actual, que había viajado en la mañana desde Madrid para estar presente en la ceremonia. Al otro lado, con la separación del ataúd, estaban Valeria Sarmiento y el grupo de los amigos más íntimos. Dominaba por completo, en forma impresionante, un aire de tristeza auténtica, profunda. Los que no se habían visto en las últimas horas, las de antes y después, se reconocían y se abrazaban largamente. El órgano de la iglesia daba la impresión de ensayar en forma tímida, avanzando algunos compases y dejándolos en suspenso, un fragmento del *Requiem* de Gabriel Fauré. Y el oficiante, un sacerdote joven de origen africano, entonaba los responsos con buen oído y desarrollaba la lectura de los textos

sagrados con inteligencia, dándoles sentido y acompañándolo todo con una gestualidad sobria, comunicativa. La nutrida concurrencia, que había terminado por ocupar hasta el último banco de la nave central, no seguía el ritual con la experiencia suficiente, salvo excepciones, pero la comunicación, el efecto esencial y de fondo, eran completos. Las palabras, que habrían sido rutinarias en otro contexto, aquí adquirirían fuerza, significaban algo.

Paulo Branco, productor portugués de muchas de las películas de Raúl Ruiz, viejo admirador y amigo suyo, habló en forma personal desde el altar. Algunos creyeron que era un hermano suyo, no se sabía si mayor o menor, y es posible que la intensa comunicación entre ambos, a lo largo de jornadas interminables, haya producido hasta un parecido físico. Se sabe que Paulo Branco, apasionado del cine, fanático de los caballos de raza, intervenía en la narración fílmica, sugería cambios, se identificaba con el director, pero también se intercambiaba con él en alguna medida. Sus palabras desde el altar, tranquilas, algo lentas, articuladas en un francés de calidad, se intercalaron en las honras fúnebres con naturalidad. Fue, en resumen, una ceremonia de gran elegancia, una construcción estética, como si Raúl Ruiz le hubiera puesto algunos toques y la hubiera en parte dirigido desde el otro lado.

Lo más notable quizá fue la salida, demorada, subrayada por un tumulto afectuoso, con abrazos renovados, lagrimones, una que otra reconciliación, bajo un sol que había escaseado en días anteriores, todo seguido de un aplauso entusiasta, unánime, imitado

por alguna gente que pasaba por la calle, que había salido de compras, cuando el ataúd fue colocado en el furgón de la empresa funeraria.

Crucé algunas palabras con el ministro de Cultura, que se había quedado a la intemperie y no se decidía a retirarse, y le dije que tenía dificultad para encontrar traducciones francesas de Vicente Huidobro y mandárselas. Le había hablado del asunto en una ocasión anterior: de la calidad de esa poesía y de la gran pasión francófona del poeta, que intentó en una etapa de su vida escribir en francés y que había sido compañero, amigo, mentor, de muchos de los grandes personajes de la vanguardia de este país, desde nombres ya legendarios como Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Tristan Tzara, Juan Gris. El ministro, hombre relacionado con el cine, de visión moderna, me dijo ahora, con insistencia, se diría que fuera de protocolo, que le mandara los libros en castellano.

Entretanto, me preguntaba, para mis adentros, si a Vicente Huidobro no le había faltado ese elemento criollo recuperado, ese regreso a las fuentes, esa relectura libre que había practicado Raúl Ruiz. Me lo preguntaba y no alcanzaba a tener una respuesta, aun cuando en *Últimos poemas*, en obras como *Monumento al mar*, visionarias y a la vez locales, cartageninas, quizá se encontrara una clave. Es decir, el regreso del poeta, del artista, a su región original, a su punto de partida, podría mirarse e interpretarse, a lo mejor, como uno de los rasgos constantes del arte chileno: algo propio de un arte de la distancia, de la memoria remota y del reconocimiento en la última vuelta del camino. —

TEATRO AL OÍDO

ENTREVISTA CON MIGUEL HERNÁNDEZ

Compositor y diseñador de audio, Miguel Hernández estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

En 2000 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Música Electroacústica y Arte Sonoro en Bourges, Francia, con su obra *El Santo* cuántico. Su música se ha presentado en España, Colombia, Estados Unidos, Chile, Canadá y México. Ha realizado el diseño sonoro de más de veinte puestas en escenas, colaborando con directores como Daniel Giménez Cacho, Richard Viqueira, Luis Mario Moncada, Alonso Ruizpalacios, Lydia Margules, entre otros. En el cine ha recibido el premio Ariel en dos ocasiones por su trabajo en las películas *Temporada de patos* y *Desierto adentro*.



¿En qué momento decidiste que querías ser músico?

Yo estudiaba el bachillerato en ciencias físico-matemáticas en el Politécnico cuando entré a tomar clases de guitarra en la UNAM. Rápidamente sentí un llamado que me alejó de las ciencias duras. Sin embargo, como mi aproximación a la música fue tardía, traté de hacerlo con mucha seriedad. Me interesaba el repertorio contemporáneo, sobre todo Leo Brouwer, pero un accidente me provocó una tendinitis en la mano y tuve que dejar de tocar. Fue un momento de *shock* en mi vida. Llevaba seis años dedicándome a estudiar guitarra. Fue como quedarme paralítico. Decidí entrar a un laboratorio interdisciplinario de música, que en ese entonces apenas comenzaba. Ahí conocí a Pablo Silva

y Antonio Fernández Ros. Estaban muy interesados en la experimentación sonora y en el uso de la computadora como herramienta de composición. Y esa fue una vuelta de tuerca para mí: pasé del lenguaje musical al lenguaje sonoro. Ahí encontré un mundo más libre. Empecé a componer con sonidos.

¿Cuál es la diferencia?

El lenguaje musical es muy estructurado, muy rígido. Pretende transmitir emociones mediante reglas infranqueables. La música dodecafónica, la estructura de sonata, la tonalidad, exigen un orden riguroso. El lenguaje del sonido es mucho más amplio. Comprende absolutamente todo lo que escuchamos. Vivimos rodeados de sonido. Y el oído, en este sentido, es impresionante: en el cine pasan veinticuatro cuadros por segundo para generar en el ojo una ilusión de movimiento; para que tu oído pueda percibir una grabación digital, necesitas 44,100 muestras por segundo. La precisión del oído es fascinante.

Sin embargo, ¿no sientes que es el más desdeñado de los sentidos?

Sí, por supuesto. Vivimos en una sociedad de sordos, lo cual es terrible. Hay una obsesión compulsiva por lo visual, por la comunicación gráfica. La verdad me siento obligado, incluso políticamente, a luchar contra la no importancia del sonido. Evidentemente es un problema educativo. La SEP ha despreciado la música de una forma aberrante. Para la mayor parte de los mexicanos estudiar música es tocar una flauta de

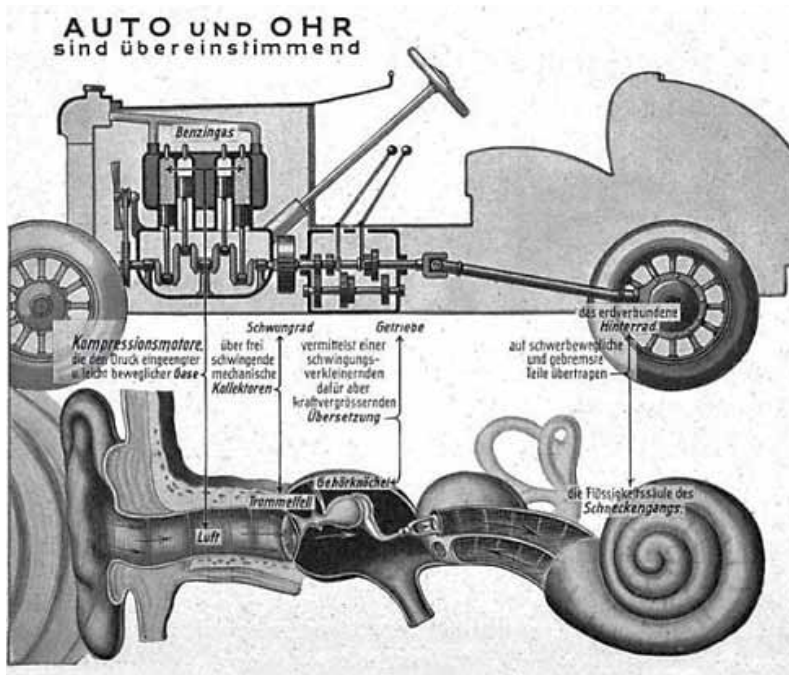
plástico desafinada. No hay duda de que seríamos un país mejor si tuviéramos más habilidad para escuchar. Yo estoy muy agradecido con la formación que recibí en la Nacional: aprendí a percibir el mundo a través del oído.

Sin embargo, no somos conscientes de todo lo que percibimos auditivamente.

Lo cual es muy interesante para el cine y el teatro. Una imagen muy violenta te impresiona. Estás consciente del efecto que tuvo en ti. El sonido forma una parte central del discurso emocional, pero no siempre estás pensando en él. Con frecuencia opera sin que te des cuenta de su presencia. Es una herramienta muy poderosa porque se desmarca fácilmente de la racionalidad del espectador.

¿Cómo fue el proceso de *El Santo* cuántico?

Surgió como una broma. Después de la Nacional tomaba un taller de música electroacústica con Manuel Rocha. Él hablaba de los saltos cuánticos del sonido. Incluso escribió una tesis doctoral sobre el tema. Yo siempre había querido hacer algo que tuviera que ver con el Santo. Manuel me comisionó una pieza para un festival y me pareció divertido el juego de palabras. Escogí la escena final de *Santo contra las momias de Guanajuato*, cuando él y Blue Demon luchan contra unos zombis patéticos, y reinventé todo el audio. Fue un proceso muy divertido que se presentó como una videoinstalación sonora de diez minutos. Jamás se me ocurrió que pudiera ganar un premio tan importante.



+La obra de Fritz Kahn *El auto y el oído concuerdan* (1929).

¿Son distintos tus procesos en cine y teatro?

Mucho. En el cine recibo una imagen con la que estoy obligado a trabajar. Me incorporo a la producción en la recta final. En el teatro participo en el proceso desde que se está armando todo, lo cual me permite tener más injerencia en la construcción de la obra: afectar la duración de una acción, resolver el paso de una escena a otra. Me encanta la provocación del teatro, la forma en que desafía la capacidad imaginativa del espectador. Aunque debo decir que en ambos medios me parece que muchos directores no están conscientes del enorme potencial dramático de los recursos sonoros.

¿Y esto tendrá que ver con cierta insistencia, tal vez anacrónica, de seguir recurriendo a los modelos realistas?

No lo sé. Yo no estudié teatro, pero sí me he encontrado con cierta rigidez

en cuanto a una noción de teatro puro. Yo vengo de la interdisciplina. Para mí, trabajar a partir de reformular y replantear es algo muy normal. Sí he visto, entre algunos directores, una resistencia a explorar lenguajes multimediáticos. Sin embargo, yo soy un colaborador. No quiero imponer sino contribuir al desarrollo dramático de una acción o de una narración.

Desde tu punto de vista, ¿qué le hace falta a los teatros de México?

En el ámbito sonoro hay muchísimo por hacer. Generalmente he tratado con gente amable, pero la mayoría de los equipos se encuentran en un estado lamentable. Para hacer una obra casi siempre tengo que poner equipo mío. Por otro lado se tiene que capacitar a los técnicos en el uso de nuevas tecnologías. Aunque he encontrado mucho entusiasmo, el rezago es brutal. Es raro que un operador de audio sepa usar los programas con

los que trabajamos la mayor parte de los compositores y diseñadores. Y a veces se piensa que estos equipos son muy caros, pero no es así. Yo trabajo con computadoras muy ordinarias y me encanta usar bocinas pequeñas de alta fidelidad que son bastante económicas. En el teatro me interesa más tener muchas fuentes de sonido que mucha potencia porque lo que quiero es generar una atmósfera, no hacer un concierto de rock.

El año pasado recibiste un premio por un radioteatro, La cabeza del siervo, hecho en colaboración con Tania Negrete. En Alemania y en Inglaterra se producen muchos radioteatros. La mayoría de los grandes autores, de Bertolt Brecht a Harold Pinter, pasando por Samuel Beckett, han escrito para este medio.

Para mí, hacer un radioteatro es que me pongan la camiseta del número diez. Sé que voy a tener que generarlo todo: grabar a unos actores, hacer la escenografía, el vestuario, la luz, todo se tiene que escuchar. Es un espacio de privilegio increíble. Aunque es titánico, lo disfruto como pocas cosas. Y se podría producir mucho más. Desgraciadamente, la radio está muy anquilosada. Falta una visión de sus verdaderas capacidades y de las enormes posibilidades artísticas que tiene. Solo se producen noticieros, programas de música, *talk shows*. Ahí hay un espacio de experimentación sonora y dramática increíble. Y sí: coincido en que debería producirse más literatura dramática para la radio. Y esto no es algo que suceda de la noche a la mañana. Los autores tiene que aprender a usar el medio. —

EL ÁRBOL DE LA VIDA, DE TERRENCE MALICK

De un lado están los acólitos de la cinefilia (según los llamó André Bazin, con algo de mala leche). Del otro, los que piensan que una película y lo que ofrece la dulcería del cine tienen, más o menos, el mismo valor cultural. Ambos bandos se desprecian y evitan discutir. Sus burlas son a distancia; si alguna vez se encuentran intercambian eufemismos cuyo único mensaje es: “Contigo ni para qué hablar.”

Esto dio un giro hace poco, cuando en distintas trincheras varias voces respetadas —o, por lo menos, públicas— se atrevieron a llamar a las cosas por su nombre: unos sostenían que el cine debía ser un reto, y otros exigían su derecho a la diversión. El primer detonador explotó el 29 de abril, cuando *The New York Times* publicó “Eating your cultural vegetables”, firmado por Dan Kois, un crítico que confesaba estar harto de buscar (y no encontrar) placer en las películas de, por ejemplo, Tarkovski. Sabía que era un cine con valor “nutricional” —de ahí el título del texto— pero ya no quería perder tiempo fingiendo que apreciaba el refinamiento de su sabor. Dada la visibilidad del *Times*, sus críticos titulares, A. O. Scott y Manohla Dargis, respondieron un mes después con el texto “In defense of slow and boring”, donde hablaban de lo que a ellos, en cambio, les parecía insípido (las tramas y personajes que se repiten al infinito). El reputado David Bordwell cerró filas con ellos desde su muy visitado blog. En un texto sereno y con afán genuino

de análisis, Bordwell se mostró preocupado por lo que consideraba el corazón del asunto. En “Good and good for you” (aludiendo a la metáfora nutricional de Kois), Bordwell sugirió que la mayoría de las opiniones sobre el cine aburrido e insípido no tienen que ver con el gusto. Más preocupante aún —decía—, surgen de una carencia de herramientas necesarias para ver un tipo de cine no basado en el relato sino en el tipo de narración.

Justo a medio intercambio de provocación y reacciones se dio a conocer el nombre de la película que ganaba la Palma de Oro en Cannes. Era *El árbol de la vida*, del director Terrence Malick, algo así como el epítome del tipo de cine que se venía discutiendo desde unas semanas atrás. Como era de esperarse, el premio concedido a Malick provocó un cisma en la crítica. Los elogios y quejas furiosas confirmaron la urgencia de mantener el tema sobre la mesa: quizá el problema no estaba en las películas, sino en la corrupción de la palabra “aburrido”. Una vez que lo contemplativo se hizo sinónimo de tedioso, el cine se vio despojado de una parte de las estrategias que usa el arte para comunicar.

Un problema, por ejemplo, que enfrenta Terrence Malick: un cineasta que no tiene reparos en filmar durante minutos el vaivén de un pastizal. Con cinco películas en cuatro décadas, es un director legendario por su silencio y elusividad, por la desidia con que planea sus proyectos, y por cambiar de un día al otro el plan original de rodaje sin pensar en nadie más. Y más que por todo eso, por la marca que ha dejado

su cine en directores, crítica y ciertos espectadores. Sus pastizales al viento (y decenas de equivalencias) son vistos no como un capricho de estilo sino como la expresión de un temperamento introspectivo y observador.

Tan solo por sus coordenadas, *El árbol de la vida* es su película más ambiciosa. Abarca desde el Big Bang hasta una dimensión parecida al más allá. El tema —y esto es una apuesta— son las formas en que el ámbito físico se conecta con la espiritualidad: siempre desde la experiencia humana y en esos momentos extraños en los que somos conscientes de nuestro paso por la eternidad. Malick tradujo a Heidegger, y eso puede explicar su obsesión con la dimensión del tiempo. El “ser en el mundo” de sus personajes no es solo una circunstancia, sino el tema a explorar. Y, sin embargo, a distancia de Heidegger, su cine sugiere que en la experiencia diaria se revela la divinidad. No habla de religiones, sino de un orden trascendental.

Si esto se dijera en *off*, todo sería más claro —y, entonces sí, aburrido. La antinarrativa de *El árbol de la vida* entreteje viñetas de una familia tejana en la década de los cincuenta con imágenes de estrellas ardiendo, volcanes que escupen lava, un dinosaurio errante y células en reproducción. Todo de alguna manera converge en el centro del drama: cuando, al inicio de la película, la muerte de uno de los hijos de la familia O’Brien hace pedazos lo que hasta entonces era el retrato de la vida ideal. El mayor de los hijos, Jack, reaparece como adulto (Sean Penn), atrapado en un mundo infernal de rascacielos y ejecutivos. A lo largo de la cinta, Jack recuerda su niñez y al hermano que perdió. Tanto la voz de Jack (de adulto y niño) como la de su rígido padre (Brad Pitt) y la de su madre angelical (Jessica Chastain) se escuchan en frases cortas, susurradas, que recuerdan los soliloquios de



+Los señores O'Brien (Brad Pitt y Jessica Chastain) con sus tres hijos.

otros personajes de Malick, y a veces parecen interrogar al Creador. En el funeral del hijo, la madre hasta entonces devota deja ver su resentimiento hacia Dios: una escena que hace eco del epígrafe de la película, un

verso del Libro de Job. (No un reclamo del miserable hombre sino la sugerencia que le hace Dios de no perder el tiempo juzgando designios divinos, a riesgo de que le recuerde lo limitado de su visión.)

Se ha comparado *El árbol de la vida* con *2001: Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. Ambas hablan de la conciencia humana, reflexionan sobre lo metafísico y, claro, se desarrollan entre planetas y estrellas. Pero en Malick la poesía no es solo yuxtaposición de imágenes. Es también la expresión de emociones (algo no muy kubrickiano) a través de escenas mundanas. Los momentos en los que mamá e hijos juegan despreocupados—fotografiados por Emmanuel Lubezki—escapan a su contexto y tienen el tono agrídulce de todo recuerdo feliz. La cinta descansa sobre una ironía amarga: el ser humano, tan accidentado y frágil, es la única forma de vida que se niega a verse a sí mismo como un montón de moléculas. Malick lo deja claro: depende de cómo se viva, la naturaleza dual del hombre le sirve de salvavidas o lo hunde en la desesperación.

El árbol de la vida podrá ser excesiva en sus propuestas de interpretación. Un problema, por definición, opuesto al “no pasa nada”. Un cine castigado por no llevar incluido el manual acaba siendo, diría Bordwell, ilegible para un público adicto a las historias claras y “de corridito” y enganchado a la (sobre)explicación. “El comercial de seguros más largo del mundo” o “Un niño que muere. Un dinosaurio. Fin.”—frases que se usaron para desacreditar la película—dejan ver un desinterés en buscar las piezas faltantes en algún otro lugar. El rechazo al cine esnob e intelectualoide tiene fundamentos claros y entra en la discusión. Otra cosa muy distinta es la falta de referencias *dentro* del espectador. Cuando esta situación sea absoluta, habremos dejado de ser la especie angustiada que retrata Malick, que mira hacia todas partes buscando una explicación. El cine “lento”, si se le permite, suele lanzar señales que lo hacen sentirse a una parte de un plan mayor. —



+Rojo, con Alfonso Dosal (Ken) y Víctor Trujillo (Mark Rothko).

ROJO

En qué cabeza cabe: uno se dispone a montar una obra de teatro donde el personaje central es un pintor; no, no un pintor: Mark Rothko; uno se dispone, pues, a hablar de este monstruo del arte moderno, y llena el escenario, ay, de cuadros —muchos, grandes— que se parecen a los de Rothko lo mismo que un edulcorante artificial al azúcar. Habrá quien piense —empezando por la directora de la obra, Lorena Maza— que eso es lo de menos: vil utilizaría: “al fin que es teatro”; o más aún: “al fin que es abstracto”. Casi como si el propósito fuera el contrario: no *dar vida* a Rothko (lo cual demandaría en consecuencia una versión mucho más fidedigna de sus pinturas), sino exponer el viejo prejuicio, que por lo visto aquí incluso el escenógrafo comparte, del “si es facilísimo: hasta un niño puede hacerlo”.

En efecto, el arte moderno se propuso desdeñar precisamente a ese

público para quienes la palabra “arte” contiene una infinidad de ideas de obligado cumplimiento (entre ellas, por ejemplo, que debe ser difícilísimo de hacer). A ellos, para quienes un Rembrandt es mejor que un Rothko,¹ solo porque tiene figuritas, y las figuritas —concluyen— presentan una mayor complicación (porque tienen manitas y deditos y demás), a ellos el arte moderno simplemente les dio la espalda y se fue a buscar, a producir, de hecho, su propio público: la humanidad que habría de acompañarlo, gustosa, en su largo viaje hacia la abstracción más pura; una élite, sin duda, pero de libres entusiastas. De un lado quedarían entonces los que se resisten a ver la proeza —porque no es otra cosa— que está detrás de la aparente sencillez de los campos de color —verdaderas espesuras— de Rothko; y, del otro, los que simplemente no pueden dejar de

embelesarse con ellos. Y mucho me temo que en la puesta en escena de *Rojo*, la obra de John Logan que puede verse estos días en el Teatro Helénico, hay más de uno que duda seriamente del tamaño de Rothko.

Entonces no, no es lo de menos que uno sea sometido por hora y media a la presencia irritante de esos falsos rothkos (para las pulgas de este pintor, preocupado hasta la obsesión por cómo y qué veían los otros en sus cuadros): porque es un indicio —encima, fosforescente²— de que lo que hay aquí son ganas, no de desmenuzar a Rothko, de hacer que su búsqueda estética se manifieste en toda su complejidad, sino de repetir burdamente el éxito que la obra tuvo antes en Londres y Nueva York.

Las pinturas son solo el comienzo del despropósito generalizado: ni los actores (Víctor Trujillo y Alfonso Dosal, ambos ganosos pero escasamente *en* sus personajes), ni los *tempi*, ni, empiezo a pensar, la obra misma, ayudan a que la figura de Mark Rothko se encarne ante nuestros ojos. En algún momento, Ken, el asistente de Rothko, tiene a mal sugerirle al pintor que lo que le hace falta al cuadro en el que trabaja en ese momento es rojo. Rothko, colérico por recibir una respuesta que no buscó, le pide que no vuelva jamás a meterse con su pintura y le espetta: ¿Y qué es rojo? El amanecer, le responde Ken. Y así, el uno y el otro: Rojo es un corazón que late. Rojo es pasión. Es vino rojo. Rosas rojas. Labios rojos. Sandía. Tulipanes. Pimientos... rojos. Lava. Langostas. Carros deportivos. Vísceras. La bandera rusa, la bandera nazi, la bandera china. Santa Claus. Satanás.

Una minucia, dirán, pero que define a la perfección el intento: Mark Rothko, el verdadero, primero se habría muerto antes de sugerir que el rojo (¡el rojo de su adorado Matisse, por ejemplo!) es el color de Satanás. En qué cabeza cabe. —

² Porque las pinturas de Rothko son iridiscuentes, no cabe duda, el pintor se pasó toda su vida intentando eso: conseguir que sus cuadros irradiaran con luz propia; pero de ahí a que chillen hay un abismo.

¹ Como si fuera competencia, además.

