

# ARTES Y MEDIOS

CINE Y PINTURA

Ángel Gurría Quintana

92

LETRAS LIBRES  
DICIEMBRE 2011

## LEONARDO LIVE

**E**n uno de sus ensayos más célebres, el pensador alemán Walter Benjamin decía que la reproducción mecánica de las obras de arte las priva de autenticidad. ¿Qué habría pensado Benjamin, me preguntaba sentado en la oscuridad de una sala de cine en Cambridge, viendo las pinturas de Leonardo da Vinci exhibidas en la National Gallery, de Londres?

La exposición “Leonardo da Vinci: Pintor en la corte de Milán” abrió sus puertas al público el 9 de noviembre. En la víspera de la inauguración, la galería permitió la transmisión en vivo de imágenes a 41 salas de cine

del Reino Unido, entre ellas el cine más antiguo de Cambridge. Era una oportunidad dorada para apreciar las obras del genio renacentista desde la comodidad de una butaca, sin tener que tomar el tren a Londres ni lidiar con muchedumbres.

El evento no tenía precedentes. Era la primera vez que se hacía una transmisión en vivo desde el famoso museo de Trafalgar Square. La propia exposición marca un hito en la historia del arte: reúne pinturas, como las dos versiones de *La Virgen de las Rocas*, que ni el propio Leonardo vio juntas, además de exhibir por primera vez el recién autenticado retrato de Cristo, *Salvator Mundi*.

Los boletos se habían agotado rápido. La sala estaba repleta. El público lo componían, principalmente, mujeres de edad avanzada. Mientras encontraban sus asientos con el fondo musical de un laúd tocando “Greensleeves”, aparecían en la pantalla preguntas sobre Leonardo. Aprendí que era vegetariano y que dejó trece mil páginas de notas y apuntes.

Empezó la emisión. Los presentadores eran Tim Marlow, historiador del arte, y Mariella Frostrup, veterana de radio y televisión cultural. Mi primera decepción fue enterarme de que esta transmisión histórica podía verse, también, por televisión —aunque solo con suscripción a cierto canal de cable—. Me consolaba pensar que ver las pinturas de Da Vinci en pantalla de cine sería una experiencia mucho más rica —¿pero acaso más auténtica?, se preguntaría Benjamin— que verlas en la pantalla de mi anticuado televisor.

La exposición se concentra en las obras creadas por Leonardo da Vinci entre 1482 y 1500, cuando estuvo al servicio del duque de Milán Ludovico Sforza. Su estancia en la corte de los Sforza fue un periodo de innovación o, citando a Tim Marlow, de “callada revolución”.

Nada lo demuestra mejor que los retratos. *El músico* (1486) rompe con la convención de plasmar de perfil a los sujetos. El joven retratado mira hacia el lado pero vemos su rostro en posición de tres cuartos. Ese recurso, aparentemente sencillo, le permite al artista poner en juego variaciones de luz y tonalidad más sutiles.

En la segunda sala de la exposición hay dos retratos que llevan esta nueva técnica a un grado de sofisticación exquisito. Se cree que *La dama del armiño* (1489), traída del Museo de Cracovia, es una imagen de la más célebre amante del duque de Milán. Hay quienes lo consideran el “primer retrato verdaderamente moderno”: un intento de develar la personalidad del sujeto, mucho más allá de crear una imagen representativa.

Otro retrato en la misma sala, *La belle ferronnière* (1490-¿1495?), muestra a una dama (¿otra amante del duque?) desafiando al espectador con la mirada directa –otra innovación de Da Vinci–. Mientras una, la del armiño, mira mustia hacia la distancia, la otra, su rival, la observa implacable desde la pared de enfrente. La tensión es palpable. Y aquí la tecnología cinematográfica viene bien, cortando en rápida sucesión de una a otra. La pintura vuelta telenovela en el cine.

El formato de la transmisión permite las intervenciones de expertos y opinadores. Deborah Bull, bailarina y directora de la Royal Opera House, admira la “extrema presencia física” de la pintura inacabada de *San Jerónimo* (1480), a la cual describe como una obra “hermosamente coreografiada”.

Más tarde, hablando del dibujo a gran escala de la Virgen, el Niño, Santa Ana y San Juan Bautista (c. 1500) –un estudio en tiza y difumino sobre papel– el músico Nitin Sawhney confiesa que prefiere los estudios de Da Vinci porque el proceso de creación le interesa más que el producto final.

Son, en su mayoría, apuntes útiles. Pero toda transmisión en vivo tiene sus peligros. Uno de ellos es el miedo al silencio. Como no se puede estar al aire sin decir algo, se corre el riesgo de decir tonterías, como cuando Frostrup, con su voz aturronada, explica que *sfumato* –la técnica de difuminación perfeccionada por Da Vinci– suena igual que *tomato*.

Con sus imágenes de alta definición, la cámara permitía ver detalles minúsculos en acercamientos vertiginosos. El proceso era especialmente enriquecedor cuando mostraba, amplificadas, las anotaciones, bosquejos y estudios anatómicos de Da Vinci. La única queja –no solo mía, sino de muchos asistentes– era que la cámara no se detenía suficiente tiempo en cada dibujo. Y es que quedaba aún mucho terreno por cubrir.

La idea de la exposición nació cuando la National Gallery mandó restaurar *La Virgen de las Rocas* (1495-1508), de su propio acervo. Al curador de la exposición, Luke Syson, le pareció que sería fascinante verla al lado de otra versión conocida, la del Museo del Louvre (1483-1486). Cinco años después, y por primera vez en su historia, las dos ocupan el mismo espacio. De nuevo la cámara, que cortaba dramáticamente de la pintura envejecida del Louvre a la recientemente renovada del museo londinense, acentuaba el contraste y nos sugería que Da Vinci había usado colores mucho más vivos de lo que hoy suponemos.

A estas alturas de la transmisión empecé a notar que algo hacía falta. Entre comentarios y entrevistas, aunados a una cámara que se movía

sin cesar por las galerías, no había tenido tiempo de pensar mucho en lo que estaba viendo. Estaba absorbiendo información; ahora necesitaba un poco de espacio mental para reposar las ideas.

Pero el trabajo de los presentadores consistía en guiarnos por la exposición a ritmo de *tbriller*. Y para que no perdiéramos el interés mandaban llamar al obispo de Chelmsford, o a un fotógrafo reconocido, o a una directora de teatro, cada uno con algo que aportar al catálogo de opiniones.

Escuché hace poco un término de cuño reciente: *gallery rage* (furia de galería). Se refiere al enfado que se apodera del visitante a una de las atiborradas megaexposiciones tan comunes en los grandes museos del mundo. Quizá la visita virtual a la exposición de Leonardo da Vinci haya sido una forma de evitar la *gallery rage*. Ciertamente es cómodo ver la obra del gran pintor en detalle, sentado en un cine cerca de casa y sin las multitudes que hacen imposible estudiar con detenimiento cada dibujo o pintura. Nada como ver una pintura ampliada al tamaño de la pantalla de cine.

Quizá Walter Benjamin tenía razón: la reproducción mecánica (o cinematográfica) le quita algo del encanto a la obra de arte. Pero también puede abrirnos el apetito y atizar las ganas de ver la obra original. Eso no es poca cosa. Sospecho que pronto estaré tomando el tren a Londres. –

Leonardo *live*, una producción de Phil Grabsky y Sky Arts, se transmitió el 8 de noviembre de 2011. La exposición “Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan” está en la National Gallery, en Londres, hasta el 5 de febrero de 2012.



# LA PIEL QUE HABITO

DE PEDRO ALMODÓVAR

**S**i hay algo que no puede reprochársele a Pedro Almodóvar es la decisión de dar vuelta en U en un punto de su carrera. Sea por la cosquilla de la exploración personal o por una decisión asumida de hablarle a otro tipo de público —o las dos cosas—, los *freaks* de su primera etapa dieron paso a los perturbados de la última, diferentes en esencia. Si aquellos celebraban el lado brillante de la rareza y la diferencia, estos viven atrapados en cárceles imaginarias. La reciente *La piel que habito* pretende ser un concentrado del Almodóvar más oscuro.

En ella hay tantas vueltas de tuerca deparadas para el espectador que es casi imposible comentar su argumento. Basta decir que el personaje central es un cirujano plástico (Antonio Banderas), el doctor Robert Ledgard, que practica la clonación de células humanas en la clandestini-

dad de su hacienda. Lo protege la fiel Marilia (Marisa Paredes), el ama de llaves que puede explicar el porqué de las obsesiones de Ledgard, y que guarda a su vez un secreto. La fabricación de piel artificial en la que se ha especializado el cirujano no solo va contra el código ético de la comunidad científica, sino que obedece a deseos muy íntimos y básicamente espantosos. Sus “pacientes” lo son a la fuerza: viven para cumplir las fantasías de Ledgard.

En varias entrevistas, Almodóvar se ha empeñado en calificar *La piel que habito* de perturbadora y perversa. En un número de *El País Semanal* (21/VIII/2011), que lo muestra en portada caracterizado como *creador maléfico*, el director asegura que es “la más negra” de sus dieciocho películas. En ella, dice, predomina el terror “de verdad”: uno que no necesita de sangre ni de sustos y que es muy distinto a todo lo que se hace hoy. Lo que logra en *La piel que habito*,

insiste, “pesa mucho en la emoción que experimenta el espectador”.

Alguien tendría que decirle que estas cosas suenan muy mal en boca de un director. Es cierto que en su película no hay efectismo *gore*, pero eso no la hace novedosa o por *default* efectiva. El terror psicológico es un subgénero que goza de buena salud y que tiene representantes notables en todas las generaciones: el Amenábar de los primeros años, el insuperable Michael Haneke y el legendario Polanski (ya ni hablar del cine oriental). Y, ante todo, su efecto no se consigue convenciendo al espectador.

Si bien la premisa de *La piel que habito* es aterradora en principio, su tono machacón y solemne la deja varada en un limbo: un horror que no provoca miedo (por más que Almodóvar lo diga) y un intento de humor negro que no logra hacer reír. Es el caso del “personaje Almodóvar” que irrumpe en la casa de Ledgard y también guarda un

secreto: un villano en disfraz de tigre (ja, ja) por ser época de carnaval.

Que en una película de Almodóvar el problema sea la ejecución casi plantea un misterio. Uno de los directores con más dominio sobre la imagen, su filmografía ya se considera un paradigma de narrativa visual. Más que un simple *gimmick*, la estridencia de sus primeras películas era una declaración de principios: el repudio al pasado asfixiante y el desparramo como símbolo de una nueva libertad. Conforme su cine fue iluminando rincones autobiográficos, la estridencia fue reemplazada con paletas saturadas y composiciones geométricas: en contra de la convención se sirvió del minimalismo para comunicar estados emocionales en continua turbulencia. Un devoto del color y el espacio, Almodóvar es ante todo un esteta pero no un adorador de la belleza o la extravagancia per se. En su cine, la imagen misma es la historia y en ella está contenido el ideario del director.

Todo esto hasta antes de *La piel que habito*. Esta vez, el perfeccionismo visual tiene el rol protagónico, y echa sombra sobre un relato que habla sobre impulsos más humanos de lo que aparenta. La lista de distracciones visuales empieza con la elección de actores: el reencuentro con un Banderas convertido en estrella de Hollywood, el capricho de usar a Paredes en un papel que hace corto circuito con su estela de diva, el embelesamiento con el rostro de Elena Anaya que, si bien es comprensible, hace poco convincente —y poco ética— la representación de un humano *intervenido* por un científico. Ya sea por bellos, icónicos o por su aura de celebridad, los tres actores protagónicos son más grandes que la realidad —delirante o enferma, no importa— que se quiere representar.

Según dijo, Almodóvar quiso dar sofisticación y elegancia a un relato deliberadamente sensacionalista y que explotaba una estética *trash* (la novela *Tarántula*, de Thierry Jonquet). Para ello hizo que Banderas interpretara al cirujano Ledgard en registro contenido y con aires de hombre de mundo. Más que misterioso o complejo, el personaje acaba

siendo tieso e impenetrable. Nadie exige un retrato profundo en una historia de ciencia ficción, pero los muchos vericuetos del guión dejan ver que el torturador es víctima a su vez de un pasado tortuoso. Al centro de su psicosis y de cada experimento atroz está el deseo de mantener vivos a los seres con quienes tuvo un vínculo. Puede que sus acciones sean necrófilas y fetichistas pero tienen como fin la restitución del amor.

Que Almodóvar le niegue esta dimensión a Ledgard no solo es un experimento fallido sino un total desperdicio. Si hay un director capaz de hurgar en estos temas sin caer en la apología o quedarse estancado en el *kitsch*, es él. Viene a la mente *La mala educación*, película espejo de *La piel que habito*, solo que esta última contada en *beauty shots*. Ambas herederas de *Vértigo* —película idolatrada por Almodóvar—, hablan de la obsesión de un hombre por transformar a una mujer. En manos del director español, la transformación pasa por el travestismo y, en el caso de *La piel que habito*, el transexualismo. Pero si *La mala educación*, con su trasfondo católico, era genuinamente oscura y cargada de emociones —y, sin embargo, libre de “mensajes” o sentencias—, *La piel que habito* no toca fibras en la experiencia del espectador. (Eso sí, está plagada de advertencias ñoñas sobre el mal uso de la tecnología y

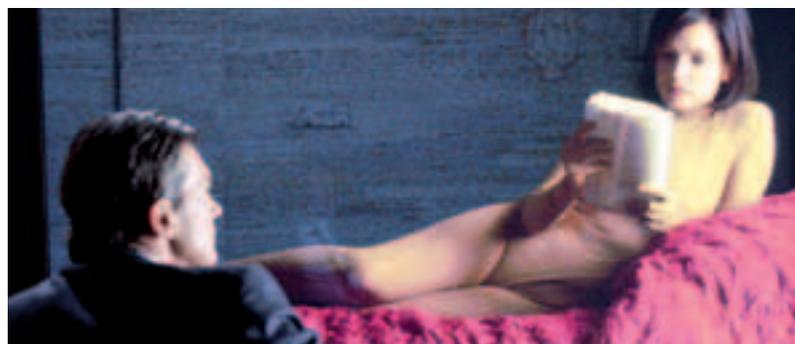
la ciencia.) Tal vez lo único de verdad perturbador de la película sea el subtexto de castigo en la historia de la víctima encarcelada por el científico. Al final, el cambio de género es presentado al espectador como algo ajeno y tortuoso, que a la vez lo hace partícipe de un espectáculo irresistible: espiar junto con Ledgard a la prisionera Vera (Elena Anaya), que aun en sus peores días es imposiblemente guapa.

En la filmografía del director, las transgresiones y el cruce de umbrales de los personajes solían ser, si no lúdicos, por lo menos reveladores. Placeres secretos que muchas veces tendían lazos con el espectador.

En su exceso de homenajes al cine, a los géneros de serie B, a distintas tradiciones plásticas, al carisma de sus actores y a visiones futuristas de un mundo mediado por cámaras, Almodóvar se conforma con trazar personajes artificiosos —la víctima, el loco, su cómplice— confinados a la ficción.

Si algo nos atraía de ver “un film de Almodóvar” era vernos en los espejos de casa de sustos sostenidos por sus personajes: seres extraños con quienes compartíamos una medida de anormalidad. Tan solo por estar atrapada en el mundo de los estereotipos, *La piel que habito* es, al contrario de oscura, una película convencional. —

•Robert Ledgard (Antonio Banderas) con su paciente Vera (Elena Anaya).





+Luisa Pardo y Gabino Rodríguez en un ensayo de *El rumor del incendio*.

## LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN

### ENTREVISTA CON GABINO RODRÍGUEZ

**A**ctor, director y autor, fundó la compañía Lagartijas Tiradas al Sol. Realiza sus obras en colaboración con Luisa Pardo. Ambos escriben, dirigen y actúan sus piezas desde 2003. Su trabajo se ha presentado en el Antic Teatre de Barcelona, en el Festival de Otoño en París, en el Madero de Madrid y en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas. En 2011 ganaron el Premio del Público en el Festival Impatience, así como el zKB Förderpreis del Zürcher Theater Spektakel.

#### ¿Cómo empezaste a hacer teatro?

La verdad no recuerdo un momento determinante que pueda considerar como un principio. Saliendo de la prepa entré a estudiar biología. De morro actué en algunas películas porque mi papá tenía amigos que hacían cine y me hablaban cuando necesitaban un niño. Cuando abandoné biología estaba bastante

perdido. Recuerdo que Raquel Araujo organizó un ciclo de escena alternativa en el CNA. Empecé a ir a las conferencias y un día me encontré a Clarissa Malheiros, a quien conocía porque tiempo atrás habíamos hecho una película. No sé cómo pero terminé en el elenco del *Macbeth* de Jesusa Rodríguez. Y luego estuve un tiempo trabajando con Juliana Faesler.

#### ¿No estudiaste formalmente teatro?

Sí. Después entré al CUT. Y ahí conocí a Luisa Pardo. Desde el principio hubo una empatía muy fuerte. Nos tocó una época muy difícil porque el director de la escuela estaba muy enfermo y casi nunca iba. Ignacio Retes nos daba clases de actuación. Era un gran personaje pero ya estaba muy grande y con frecuencia se quedaba dormido en las clases. Era un desmadre. Entonces Luisa y yo pensamos que era preferible empezar a

trabajar. Hicimos una obra juntos, ya con el sello de las Lagartijas Tiradas al Sol, y así empezó todo.

**Haciendo estas entrevistas he descubierto que muchos de los discursos interesantes en el teatro mexicano provienen de sectores disidentes o marginales. Tal vez te viste favorecido por esa mala época del CUT porque fomentó la independencia de tu discurso escénico.**

Sin duda. Para nosotros era muy evidente la falta de emoción que tenía aquello. Nos sentíamos obligados a reaccionar de algún modo y fue haciendo un espectáculo que llamaba *Esta es la historia de un niño que creció y todavía se acuerda de unas cosas*. Usábamos textos de novelistas gringos que nos prendían como Auster y Bukowski. Era una historia de amor muy a manera de *collage*.

#### ¿Y desde el principio Luisa y tú establecieron una dinámica de co-creación?

Sí. Acordamos ciertas reglas de cómo queríamos trabajar. No queríamos montar textos dramáticos, ni llamar escenógrafos, vestuaristas, etcétera. Aunque obviamente no teníamos muchos recursos, fue una decisión estética. Teníamos una intuición que hemos conservado: una especie de "Hágalo usted mismo" teatral.

### **Significa tener el control estético de toda la obra.**

Sí. Luisa y yo trabajamos mucho a partir de nuestros desacuerdos. Hay cosas que a ella le gustan y a mí no, y al revés. Frecuentemente, ella detesta los espectáculos que a mí me encantan. Me gustan los cuadrados y las líneas rectas, y a ella le gustan las cosas chuecas o hacerlas bola y destruirlas. Digamos que nuestras obras son los residuos de nuestras batallas.

### **¿Y desde el principio tenían la idea de hacer un teatro documental?**

No, llegamos a eso después. Sí había una idea autobiográfica desde nuestro primer espectáculo. Después hicimos dos obras: una que se llamaba *Noviembre*, que era sobre la mamá de Luisa, y otra que se llamaba *Pía*, sobre una amiga mía que se murió. Eran historias personales ficcionadas. Y fue hasta el siguiente montaje, *Asalto al agua*, donde lo documental se volvió el centro de nuestro discurso.

### **¿Cómo fue ese proceso?**

Decidimos hacer una obra sobre la ciudad de México. Y empezamos a leer y a investigar distintos aspectos de la ciudad. Eventualmente el tema del agua comenzó a repetirse desde muchos lados. Y entonces decidimos centrarnos en eso. Partimos de que nos interesa que el público pueda reconocer elementos reales sobre el escenario, un discurso sobre la realidad que para nosotros es mucho más importante que la necesidad de representar un personaje.

**De hecho, en su trabajo yo veo un rechazo a la idea de querer construir personajes. Me parece que construyen acciones escénicas que ayudan a evocar de lo que se está hablando, pero se ve un repudio a la psicología.**

Totalmente. Es una reacción a las

imposturas del teatro. Desde nuestra primera obra, dijimos: “Vamos a hablar como hablamos nosotros.” Cosa que ha ido cambiando. Las máscaras, que nos parecían un horror, ahora nos laten mucho.

### **¿Cómo fue que empezaron a presentarse fuera de México?**

Nos vio el curador del Kunstenfestivaldesarts de Bruselas. La primera vez que salimos fue con *El rumor del incendio*, que me parece que es el trabajo donde finalmente se articulan bien todos los elementos que nos interesan: esa mirada de la realidad en primera persona.

### **¿Es una obra sobre la guerrilla?**

Sí.

### **¿Y eso cómo se vincula a sus biografías?**

*El rumor del incendio* empieza con Luisa interpretando un personaje: yo me llamo tal, nací en 1944, etcétera. Y al final descubres que ella actuó todo el tiempo a su mamá. Queríamos hablar sobre rebeldía y disidencia, sobre qué formas de disidencia política podrían existir hoy. Inevitablemente terminamos revisando lo que había sucedido en México de los cincuenta a los setenta. Una época que es, en muchos sentidos, la de nuestros papás. Nos parecía interesante preguntarnos: ¿qué hicieron?, ¿qué legaron? Y la mamá de Luisa estuvo en un movimiento guerrillero y transitó a la democracia de una forma muy interesante. Queríamos hablar sobre el gran impulso ideológico de la guerrilla y, al mismo tiempo, de su desastre práctico.

### **Su utopismo anunciaba que iban al despenadero.**

Visto desde hoy sí, pero en esa época el marxismo eran muy esperanzador y muy romántico. Ellos no alcanzaban a ver cuán desvinculados de la realidad estaban.

### **Por otro lado, su ímpetu fue fundamental para democratizar al país, pero de una manera muy dolorosa: mandar a unos jóvenes al matadero para entender que una sociedad tiene que cambiar es terrible.**

La obra empieza con el asalto al cuartel de Madera en 1965 y termina con el decreto de López Portillo en 1976.

### **¿El rumor del incendio sigue presentándose?**

Vamos a estar del 1 al 11 de diciembre en Casa de la Paz y tenemos fechas concertadas hasta el 2013. Vamos a Escena Contemporánea en Madrid, al Hebbel am Ufer de Berlín, a las Festwochen de Viena, a Sarajevo, Nueva York, a un montón de lados.

### **¿Cómo ves el teatro en México?**

Tengo una relación conflictiva con él. Creo que hay una carencia, dentro de su heterogeneidad, de voces que uno pueda seguir a través del tiempo. Por otra parte hay gente que está haciendo cosas que me prenden, como Katia Castañeda y la banda de Alberto Villarreal. Sin embargo veo que hay un agotamiento de cierta generación, que por desgracia sigue en la toma de decisiones. La Compañía Nacional sigue y seguirá siendo poco emocionante, poco interesante mientras está dirigida por Luis de Tavira. Su problema no es la falta de recursos, sino la falta de visión artística, de imaginación. Yo pienso que están deteniendo el progreso del teatro nacional. Siguen teniendo mucha influencia en las escuelas. En general, el sistema de validación del teatro mexicano –quién escribe de teatro, quién piensa sobre teatro, la Muestra Nacional– es un sistema tan arcaico que no permite renovar nada. De cualquier modo soy optimista: creo que las cosas van a cambiar. –