

ARTES Y MEDIOS

CINE
ROSEBUD

Vicente
Molina
Foix

62

LETRAS LIBRES
ENERO 2012

LORD CHANDOS EN HOLLYWOOD

En un artículo publicado tres veces, con pequeñas variantes, en revistas inglesas y norteamericanas a lo largo de 1926, Virginia Woolf, hablando del cine con extraordinaria agudeza, terminaba su texto —titulado en la versión que prefiero “Las películas y la realidad”— con estas palabras:

Es como si la tribu salvaje [a la que se ha referido al comienzo del artículo para sostener la hipótesis de que el cine es el último refugio del salvajismo contemporáneo] en vez de encontrar dos barras de hierro para jugar, hubiese encontrado esparcidos por la orilla del mar violines, flautas, saxofones, trompetas, pianos de las grandes firmas Erard y Bechstein, y

con increíble energía, pero sin saber una nota de música, hubiera empezado a tocarlos y aporrearlos todos al mismo tiempo.

El cine, concluye Woolf, tendrá tal vez siempre el inconveniente, comparado con la novela o la pintura, de que su habilidad mecánica está muy por encima de su artísticidad.

The Artist se propone como un antidoto a la sobreabundancia de los instrumentos con los que el cine de mayorías trata hoy de seducir al público sirviéndose de artilugios infinitamente más aparatosos que los que imaginó la autora de *Orlando*. Autolimitada al blanco y negro y a la ausencia de la voz humana, rodada sin actores famosos y en 35 días, muy poco para su empaque, la película del francés Michel Ha-

zanavicius podría haber explorado la metáfora del cambio de valores en los modos de representación, pero no es eso lo que ha interesado a su autor. *The Artist* se limita a explotar, con gran brillantez, la nostalgia, y no la crisis, del código fílmico que acabó con el cine silente en el que trabajaron, depurada e innovadoramente, los directores que Hazanavicius invoca como inspiradores, Murnau, Stroheim, Browning, Borzage, no todos trasplantados felizmente al sonoro.

En *The Artist*, aparte de las didascalias de los diálogos que no oímos (muy acertadamente reducidas al mínimo), las secuencias se cierran con los dispositivos propios del cine mudo, y los actores interpretan con la simpleza y el exceso de gesticulación que se asocia, un tanto superficialmente, al período anterior a los *talkies*. La deficiente actuación del protagonista, Jean Dujardin, muy premiado en festivales, deja en duda de si es impostada o intrínseca a él, duda que no cabe en algunos actores secundarios. De John Goodman, el productor enarbolando siempre su habano, como manda el tópico, y de James



✦ La nostalgia del cine mudo en *The Artist*, de Michel Hazanavicius.

Cromwell, el fiel mayordomo y chófer, nos consta lo buenos que son, aunque aquí luchen titánicamente y perezcan al fin, víctimas del estereotipo impuesto por el guionista y director. Impecable resulta, al lado de los humanos, el perrito Uggie, asombroso en las carantoñas y caídas de bruces, y con la mirada a cámara más cautivadora que se ha visto en Hollywood desde Rin Tin Tin. Yo nominaría a Uggie a los Oscars —no sé si de interpretación o de efectos especiales.

No hay que negar, sin embargo, que Hazanavicius (de quien desconozco sus películas anteriores, también de cuño paródico en el género del cine de espionaje y en la estética del *détournement*) está dotado de un notable instinto visual y una gran inventiva, por lo que la película resulta agradable de ver y puede deslumbrar en sus momentos de genuina inspiración, como el reencuentro de George y Peppy en el plató, con su romance de pies separados por el forillo del decorado, la escena de la gran escalera donde se cruzan, o, lo más sutil del *film*, las dos imaginaciones, amorosa y

narcisista, sobre la ropa colgada, Peppy dentro de la chaqueta de George en el camerino de este, y George, ya empobrecido, poniendo su cara a su antiguo *smoking* en el escaparate de la tienda de empeños.

El efectismo subrayado y el sentimentalismo irónico que forman la base del filme —con la eficacia tan celebrada por públicos diversos—, adquieren en el desenlace un peso que, aun sin densidad, deja buen sabor de boca incluso al espectador, como es mi caso, menos sensible a su *trucancia* (la palabra se debe a Gómez de la Serna). No voy a contar aquí más de lo que el propio tráiler de la película revela, pero el hecho de que el *bappy end* juegue ingeniosamente con las nociones de habla y silencio, de fracaso y salvación, sublimadas por el gesto corporal del baile, me hizo pensar a la salida del cine en el fundamental y breve texto de Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos* (1902). En la carta, un hipotético noble renacentista, Lord Chandos, le comunica a su amigo Francis Bacon, más tarde Lord Bacon de Verulam,

su renuncia a toda actividad literaria en razón de la insuperable incapacidad de expresar con palabras lo que su mente o su alma sí son capaces de sentir. Lord Chandos es un trasunto del propio escritor vienés, quien, después de una fulgurante irrupción en la poesía lírica antes de cumplir los veinte años, se centró a partir de 1906 en el teatro y, muy destacadamente, en la escritura de libretos de ópera para Richard Strauss —entre otros el de *Electra*, *El caballero de la rosa*, *Ariadna en Naxos* y *La mujer sin sombra*, sin duda los más grandes que se han escrito nunca junto a los de Da Ponte y Auden—. Al igual que Chandos, en cuya boca las palabras se descomponían “como hongos mohosos”, aspirando por ello, en su lugar, a “algo magnífico como la música y el álgebra”, el George Valentin de *The Artist*, renuente a hablar con su esposa y más aún a expresarse en el cine sonoro con su voz, encontrará en la danza, y en el infinito numérico de las coreografías a lo Busby Berkeley, la respuesta orgánica al mutismo. Y de paso el amor, o la redención. —

CIAO, PAGLIACCIO

*At times, indeed, almost ridiculous —
Almost, at times, the Fool.*
T. S. Eliot



Alguien tiene que hacer el trabajo sucio. Incluso en el arte. (¿O será que el arte es el trabajo sucio?) El trabajo burdo. Alguien tiene que hacerlo. Ni modo, alguien tiene que arremeter contra los políticos, la iglesia, el mercado, las buenas conciencias, el arte mismo; alguien tiene que ser ese: el que arroja los pastelazos, el Zanni detrás de todo Pantaleón. Pues en el arte de los últimos veinte años, ese astuto bufón ha sido sobre todo uno: Maurizio Cattelan. Artista nacido en Padua en 1960, al que entre otras cosas debemos la célebre imagen del papa Juan Pablo II aplastado por un meteorito (*La novena bora*, título

con el que alude al momento en que Cristo habría dicho “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”); una visión hiperrealista hecha a la medida del más obtuso conservadurismo que puede llevar, por ejemplo, a un par de diputados polacos a adentrarse en la Galería de Arte Nacional de Varsovia para intentar, después de retirar el meteorito, poner de pie al sumo pontífice de cera, no sin antes acusar a la directora del museo de ser “una funcionaria de origen judío que no debería usar el dinero de la mayoría católica en obras de arte repugnantes”. Ese es Cattelan: el que sabe que el mundo, por mucho que gire, no cambia. Y lo que parecía una simple broma —graciosa pero no mucho

más— termina siendo un escalofriante recordatorio. Es ahí donde el payasito se encarna en señor Punch: garrote en mano.

Claro, como corresponde al auténtico *clown*, Cattelan va dando tumbos: a veces, solo es chistoso (como en *Frank & Jamie*: dos policías —hechos, como el papa, a escala humana, siguiendo la técnica de los museos de cera— puestos “como escobas”, diría el artista, casualmente contra la pared, pero de cabeza), otras —las menos, hay que decirlo— ni siquiera eso (por ejemplo, en *Ahora*: de nuevo, una figura de cera, esta vez de John F. Kennedy, adentro de un ataúd). Siempre, no obstante, es por lo menos un poco desconcertante (una imagen:

Pinocchio ahogado en la fuente del Guggenheim de Nueva York; *Papá, papá*, se llamó la obra); a ratos, incluso, francamente perturbador, como cuando decidió confrontar a la ciudad de Milán con la aparición de tres adolescentes (una vez más, extremadamente reales), colgados, por el cuello, de un árbol de la Piazza XXIV Maggio. Y, por supuesto, no faltó el patrocinador (la Fundación Trussardi) que se declaró “complacido” de presentar el nuevo trabajo del artista —porque eso desde luego es lo que provoca mostrar el horror: complacencia—; ni el ofendido que decidió subir al árbol para cortar las sogas y caer, junto con uno de los cuerpos de cera, al piso —y de ahí directo al hospital—; ni el crítico que más tarde objetó la escasa capacidad de discernimiento del herido, que confundió “juicio cívico con juicio estético”; ni, finalmente, la vecina que dejó un mensaje en el árbol lamentando la pérdida de la obra de arte que, después de todo, no había hecho sino llamar la atención sobre los problemas que enfrentan a diario los niños reales de la ciudad de Milán.

Así se comportan las obras de Maurizio Cattelan, como bolas de nieve: a cada vuelta más eficaces, más agudas; de ahí que su apariencia sea deliberadamente llana: porque lo interesante, digamos, viene después. Es el señuelo perfecto: su inmediatez (“no se parece al papa, es el papa”). Un segundo después, todo está maravillosamente hecho bolas: los juicios estéticos, los juicios cívicos, el entretenimiento, el arte, la política, los prejuicios; como en la vida, pues. Alguien tiene que ser ese: el que exhiba el lodazal.

Como buen *zanni* (más Bríguela que Arlequino), Cattelan está siempre a punto de pasarse de la raya. Zafio (nada más hay que ver A.M.O.R., la enorme mano de piedra con los dedos mochados excepto el erguido dedo medio, que colocó afuera de la



• **La novena hora (1999): Juan Pablo II arrollado por un meteorito.**

bolsa de valores de Milán), insistente (al parecer, los caballos disecados dan mucho de que hablar), inapropiado (como este *Ave María*: tres brazos que salen de la pared para hacer el saludo fascista), pero sobre todo un pillo. Un gran pillo. Pensemos, por ejemplo, en la ya legendaria ocasión en que decidió presentar en Ámsterdam una serie de obras que acababa de robar la noche anterior en la galería de al lado (*Otro pinche readymade*). Una variante italiana: en lugar de sus obras, prefirió que su preciado espacio en la Bienal de Venecia de 1993 lo ocupara un anunciante de perfumes (*Trabajar es un mal trabajo*). Otra más: el día de una esperada inauguración, los asistentes encuentran la puerta de la galería cerrada y un pequeño mensaje: *Vuelvo pronto*. Y la última: la famosa *Sexta Bienal del Caribe* que, en pocas palabras, consistió en buscar el apoyo de distintas fundaciones culturales para pagarle a un grupo de artistas —entre ellos, Gabriel Orozco, Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Pipilotti Rist y Wolfgang Tillmans— unas vacaciones de lujo en una isla de las Antillas. ¿Falta de ideas, como piensan algunos críticos? Más bien, una claridad cristalina sobre el funcionamiento del mundo del arte, podríamos decir.

Pues este juglar magnífico se cansó de entretenernos. Con una exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York se despide del arte. Un último golpe de genio: la muestra lleva el título de *Todo*, y efectivamente todo, pero todo todo (¡128 obras para ser más exactos!) es lo que vemos ahí, pendiendo, como un gran móvil, de la rotunda central del museo. Allí van: Frank y Jamie, Pinocchio, JFK, Betsy (la abuela de su galerista, a la que Cattelan decidió meter en un refrigerador), la botarga de Picasso (que usó alguna vez para recibir a los visitantes del Museo de Arte Moderno de Nueva York), el perrito maltés disecado (de la obra *Barato de alimentar*), el elefante escondido bajo la sábana (*à la Ku Klux Klan*), el esqueleto del gran gato erizado, la mujer crucificada a su cama, los *Espermitas* (quinientas cabezas de un Maurizio Cattelan de distintas razas) y demás.

“No sé cómo llegué a este punto”, dijo recientemente el artista, “pero sin duda algo debe estar mal”. Retirarse a tiempo. No llegar a ser una copia de sí mismo. Una marca. Sabiduría pura: ¿cuántos artistas no deberían hacer lo mismo? Ni hablar: lo extrañaremos. Payasos así de serios, casi no se ven. —



SEIS APUNTES SOBRE EPISTOLARIDAD E IMAGEN

+ Correspondencias entre Jonas Mekas y José Luis Guerín.

1.

La epistolaridad es más moderna que la mensajería y tan antigua como la escritura. Su historia es la de una sentimentalidad progresiva: antes del siglo XIX se privilegiaba la información práctica sobre la exploración afectiva. La epístola clásica, como siglos después hará la carta ilustrada, prioriza las ideas y es durante el siglo XX que se vuelve también un ámbito de la intimidad. Por eso *Todas las cartas. Correspondencias filmadas* —la exposición que ha podido visitarse en el CCUT de la ciudad México, en el CCCB de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid— es un muestrario de videos y películas más emotivas que intelectuales, porque en el siglo XXI se ha extremado esa voluntad de compartir lo íntimo. Así, la muestra se convierte en un ejemplo rotundo de la *extimidad*: hacer públicos el hogar, la amistad, los miedos, las obsesiones, la familia. De la publicación del epistolario tras la muerte de su autor pasamos a la exhibición de cartas fílmicas como obra en

marcha de una vida en marcha. Pero su interés no estriba solo en lo que se proyecta, sino también en su factura. Porque son grandes cineastas: editores privilegiados de la mirada en el tiempo y del tiempo en la mirada.

2. Con seis mapamundis: así comienza el catálogo. Mapas del mundo donde se dibujan líneas que unen Madrid con Teherán, Barcelona con Tokio, Banyoles con Nara, las Minas del Riotinto con Yunnan, La Mancha con La Pampa. Los recorridos de las cartas que se enviaron José Luis Guerín y Jonas Mekas, Albert Serra y Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, Victor Erice y Abbas Kiarostami, Jaime Rosales y Wang Bing, Fernando Eimbcke y So Yong Kim. Aunque en todas ellas haya un inconfundible sello personal, más marcado aún que en los largometrajes de esos mismos cineastas, no en todas se aborda lo estrictamente íntimo. Lacuesta habla de su infancia, Kawase filma a sus amigos y a su hijo, Guerín y Me-

kas nos muestran sus propias casas, Eimbcke se enfrenta al álbum familiar y a la enfermedad degenerativa de su padre, So Yong nos presenta a su recién nacido. Pero en esos ejercicios de estilo, en esos montajes caseiros, más allá de un mundo privado lo que asoma es una búsqueda particular de sentido en el contexto circundante. La búsqueda sostenida que dota de coherencia a una trayectoria. Porque cuando Rosales retrata el aeropuerto de Barajas lo hace con el mismo tono con que nos mostró L'Hospitalet de Llobregat en su debut, *Las horas del día*; y cuando Bing filma un pueblo remoto y pobrísimo de Yunnan, conecta con su primera obra, el documental *Tie Xi Qu: West of the Tracks*, sobre el fracaso del proyecto revolucionario chino; y cuando Alonso vuelve a los escenarios de su primera película, *La libertad*, junto a su protagonista, Misael Saavedra, insiste una vez más en la fidelidad a su universo y sus habitantes; y cuando Albert Serra viaja con su equipo por La Mancha, el es-

pacio real que fue descontextualizado y violentado en *Honor de cavalleria*, su ópera prima, versión libérrima del *Quijote*, se convierte en el telón de fondo de las conversaciones y las tensiones de su equipo habitual de actores. En esa vuelta de tuerca constante a lo mismo pero distinto se cifra lo personal, que no es siempre lo íntimo, pero flirtea con ello, como en una sesión de hipnosis lo hace la retina con el péndulo (y su sombra).

3. En el texto introductorio del catálogo, el comisario Jordi Balló insiste en que “se trata de una correspondencia, es decir, que existe un intercambio, que una carta mira y escucha la anterior”. La propuesta y la respuesta. Cada texto debe tener en consideración el precedente, porque es la única forma de que exista un diálogo. En los temas y en las formas. Así, Guerín habla –en una de las piezas más bellas y conmovedoras de la muestra– sobre Nika Bohinc, una joven crítica eslovena que fue asesinada, y Mekas responde con una visita a un cementerio, a una ciudad que recuerda cómo fue arrasada durante la Segunda Guerra Mundial. Pero también en la autoedición, en el *arte povera*, en el *do-it-yourself* (es decir, las variantes actuales de *lo artesanal*) conectan las cartas de ambos creadores. Los planos se responden como lo hacen las localizaciones o los personajes: Rosales escoge para su respuesta las minas de Riotinto, que descompone en planos fijos que son auténticos lienzos de expresionismo abstracto, porque encuentra imágenes de archivo que muestran a unos mineros cuya pobreza se acerca a la que Bing ha retratado en la carta anterior. Aunque sean partidas de ajedrez, en que cada movimiento es consecuencia del anterior, después de varias horas sentado en los sofás viendo esas

películas, uno observa unas correspondencias inconscientes entre todos los autores y obras, no en vano seleccionados por su representatividad en el contexto internacional del cine independiente documental. De modo que el recorrido por la exposición puede entenderse como una ruta de lectura: detectar las huellas y sus ecos, las versiones y las perversiones, las coincidencias y las divergencias, las soluciones formales y las huidas por la tangente.

4. El cine de autor actual es a menudo acusado de críptico y ensimismado. No hay relato sin conflicto, pero cierta crítica no quiere entender que son muchas las formas de mostrarlo y que las que codificaron el teatro isabelino, el folletín decimonónico y el cine hollywoodense no tienen el monopolio de las triangulaciones. Porque ese es el principio básico del conflicto: la irrupción de un tercer elemento, que rompe la armonía de los dos preexistentes. Más allá de los manuales, el deber del arte es inventar nuevos factores de distorsión y de inquietud. Y nuevas combinaciones. Para ello, el cine puede demorarse o acelerarse, unificarse o fragmentarse: no hay patrón ni fórmula. De todas las propuestas de *Correspondencias filmicas*, la única que me ha parecido demasiado anclada en el tiempo de cierto cine de autor del siglo xx han sido las de Víctor Erice. El autor de esas tres obras maestras que son *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *El sol del membrillo* no solo no está a la altura de las cartas de Kiarostami, tampoco lo está al del resto de obras de la exposición. Esa retórica, a mis ojos, no sintoniza con lo digital.

5. Convertir la sala de exposiciones en una sala multicine es asumir un riesgo evidente: el riesgo que deben asumir los centros de cultura

contemporánea, cuya lógica no es la del mercado. Que el cine se esté refugiando en los festivales y en los museos es una evidencia. Estas cartas revelan, además, que el circuito internacional se ha convertido en un tema importante del propio cine, como lo ha sido siempre el propio rodaje. Lacuesta dice que nunca filma en casa y pone a cuadro a unos niños de Mali que juegan a cazar moscas (mientras rodaba sus películas sobre Miquel Barceló). Kawase edita imágenes de su encuentro con Lacuesta en el CCCB. Guerín filma a los directores y críticos que acuden a un festival en Lisboa.

6. Tal vez los dos finales más interesantes son los de las entregas de Kiarostami y el de la pieza de Alonso. El primero se revela como un maestro absoluto de la culminación de la obra breve cuando convierte, sin previo aviso, el paisaje donde se encuentra la vaca que ha filmado obsesivamente en el reverso de la postal que va a enviarle a Erice; o cuando, tras crear bellísimos cuadros abstractos a través de un parabisas inundado por la lluvia, aprovecha el movimiento del limpiaparabrisas para introducir por sorpresa un fundido en negro. El segundo, en cambio, después de una exploración demorada de la vida salvaje, persiguiendo con la cámara a un hachero, su esposa con el bebé a cuestas y sus perros de caza, nos sorprende con la aparición del poeta y narrador Fabián Casas, que en medio de un camino dejado de la mano de Dios lee de pronto un texto y después hace un gesto para que la pareja con el bebé, y los perros tras de ellos, le sigan de regreso a la realidad. Apaga y vámonos. —

Todas las cartas. Correspondencias filmadas. Una coproducción del CCCB (Barcelona), CCUT (UNAM), La Casa Encendida (Madrid). Catálogo y cofre editado por Intermedio.