

ARTES Y MEDIOS

PINTURA

María Minera

82

LETRAS LIBRES
MAYO 2012



100 AÑOS DE JACKSON POLLOCK

Uno de los episodios más pintorescos de la historia del arte tuvo lugar en la Italia renacentista, cuando artistas y teóricos se dieron a la tarea de determinar, de una vez por todas, cuál de las artes era superior a las demás. Se publicaron entonces numerosos *paragoni* (del italiano *paragone*: comparación), en los que por ejemplo podía sostenerse que la escultura era una forma

muy inferior a la pintura, entre otras cosas, por obligar al artista a mantenerse de pie (a diferencia del elegante pintor, que permanece sentado). Una disputa semejante sería impensable en la actualidad; sin embargo, hay algo en esa particular distinción que cobra, a la luz del arte moderno, un interesante sentido: ¿en qué medida el carácter de la obra es definido por la postura del artista? En efecto, lo que puede lograrse desde

una silla es muy distinto de lo que se consigue fuera de ella. Parecerá una nimiedad, pero en realidad la historia del arte está hecha de decisiones así de pequeñas: después de siglos de pintar bajo techo, un buen día un artista decide trabajar al aire libre y la pintura se transforma tan profundamente que ya no hay marcha atrás: del impresionismo al cubismo hay solo un paso. Otro día, otro artista se deshace del caballete y empieza a trabajar en el piso. No solo eso, abandona también los pinceles y decide verter directamente la pintura sobre la tela (a veces a gotas, otras dejando que se forme un hilo que permite un dibujo continuo o de plano, a ratos, salpicando enérgicamente la superficie). Aquí, sin embargo, el golpe a las convenciones es tan absoluto que la historia se detiene (toda la pintura que vendría después sería –inevitablemente– un regreso al pasado). Y todo por un simple cambio de postura: de estar frente al lienzo a estar encima de él.

Pocas cosas hay más fascinantes que ver a Jackson Pollock –por ejemplo, en el mítico documental de Hans Namuth¹– pintando una de sus famosísimas “drip paintings” (algo así como pinturas de goteo). Con un cigarro siempre en la boca, entra en la tela, la salpica aquí y allá, se aleja, da la vuelta, arroja un poco más de pintura al tiempo que avanza en una suerte de *pas de bourrée*, se levanta, observa el trabajo, toma otra lata de pintura, regresa a la tela. Como lo vio con claridad Harold Rosenberg, el crítico legendario del *New Yorker*, el lienzo era para Pollock más una arena en la cual actuar que un espacio donde poder reproducir objetos reales o imaginarios: “lo que tiene

lugar en el lienzo no es una pintura sino un acontecimiento”. Y por eso más que de un estilo (entendiendo que el estilo supone una elección: hay maneras infinitas –estilos– de representar, digamos, unas manzanas –la de Cézanne, la de Caravaggio, la de Magritte–, pero difícilmente habrá otro modo de pintar un Pollock), tendríamos entonces que hablar, por un lado, de una técnica (que, como lo han venido demostrando desde su muerte en 1956 los incansables falsificadores, puede aprenderse, como cualquier técnica) y, por otro, del proceso (la aplicación de la técnica, que es siempre intuitiva, y por eso la mayoría de las falsificaciones acaban siendo descubiertas: porque Pollock entendía como nadie lo que podía hacerse con una técnica que ni siquiera inventó, aunque desde luego radicalizó). Lo que vemos en los cuadros de Pollock –del período de las pinturas de goteo: 1947-1950– no es, en efecto, propiamente una pintura, sino pintura, a secas –la “alucinante literalidad” de la que hablaba Clement Greenberg, el crítico que desde el principio intuyó la importancia de la obra de Pollock–. Lo interesante es cómo llega esa pintura ahí. En una obra figurativa, la pregunta central es cómo representar, de la manera más atractiva o más precisa posible –según lo que se busque–, determinado asunto. Aquí las preguntas –a las que Pollock iba respondiendo sobre la marcha– son muchas y de naturaleza práctica: en qué orden, cuánto, a qué distancia, con qué instrumento (Pollock usaba a ratos escobillas y palos que le permitían controlar el flujo de pigmento). Luego, es el proceso el que define la forma final que tomará la obra. O, dicho de otro modo, la obra es la manera en que está hecha.

A diferencia de las primeras aventuras abstractas (en las que por lo menos quedaba, por así decirlo, el consuelo de las formas geométricas) aquí nos encontramos ante una pintura en estado salvaje, atolondrada. No hay rastro ya de simbolismo alguno; del impresionismo, si acaso, rescata la plenitud de la superficie pictórica –esa voluntad de llenarlo todo–, pero nada más; tampoco se trata realmente de una abstracción lírica (que retome la lección de Kandinsky, como hiciera Rothko). Aquí solo hay acción, gesto (de ahí que la suya sea la única, entre las pinturas del expresionismo abstracto, que verdaderamente encaja en la definición de *action painting*: pintura de acción o, mejor, *en acción*). Al final, si a algo se parece es a lo que decía Walter Benjamin de que “escribir y no corregir nunca lo escrito es la compenetración perfecta de la extrema falta de intención y de la intención suma”. Así Pollock, que parecería que no sabe adónde se dirige y no obstante nos entrega una obra que, como la de cualquier artista serio, tiene mucho de inexplicable: cómo llega, con tan pocos elementos, a algo tan complejo, tan acabado, es un misterio. Es como si, ni bien ha terminado de extender la tela sobre el piso, se apoderara de él un espíritu aventurero. La suya es una pintura que avanza, que no se detiene nunca a observarse a sí misma y que al final –ya en la pared– se nos echa encima, como una explosión en la que, maravillosamente, cada cosa ha caído en su lugar. Al parecer, el verdadero abismo no estaba en los sueños, como creían los surrealistas –a los que tanto admiró Pollock en los inicios de su carrera–, sino en el dejarse ir, literalmente, hasta el suelo. —

¹ Disponible en YouTube.



UNA SEPARACIÓN

DE ASGHAR FARHADI

Una pareja discute frente un juez de divorcios. Es ella quien inició el trámite: alega que tras año y medio papeleo para conseguir una visa, su marido se niega a salir junto con ella del país. Él, abatido, da sus razones: quiere quedarse a cuidar a su padre, un anciano con Alzheimer. La mujer quiere llevarse con ella a la hija de ambos, de once años; le explica al juez que preferiría que creciera “bajo otras circunstancias”. El padre no quiere firmar el permiso: está muy unido a su hija. En todo caso, no se opone a que su esposa se vaya. “Si no quieres quedarte –le dice– no puedo tenerte aquí por la fuerza.”

La escena tiene lugar en el Teherán del presente. Esto explica, aunque no se menciona, la urgencia de la mujer por evitarle a su hija un futuro en *esas circunstancias*. Pero, ante todo, muestra una relación de pareja que un espectador occidental –con nociones limitadas sobre la sociedad

iraní– no ve con frecuencia representada en el cine. Una en la que es claro que el vínculo es amoroso y no de posesión (ella se refiere a él como un hombre “bueno y decente”) y en la que ambos miembros despiertan empatía: son sensatos, sensibles y, aunque sus deseos chocan, cada uno defiende un interés moralmente encomiable. Si este prólogo ya plantea dilemas endemoniados, piénsese que solo toma cinco minutos de la película. Lo que sigue es un desencadenamiento de giros y complicaciones nunca previstos por el espectador: situaciones en principio simples, que según la variable que rocen son intrascendentes o terminan por arruinar una o varias vidas. Lo más extraordinario en la historia de Nader y Simin, protagonistas de *Una separación*, no es la historia misma sino cómo el director Asghar Farhadi monta la puesta en escena para que el espectador descubra los vericuetos al lado de los personajes. Nada nuevo, dirían algunos. En *Una separación*, sin

embargo, estar “al lado” no significa estar dentro de su cabeza. En el camino uno descubre que no son del todo confiables: puede ser que oculten algo o que digan verdades a medias. O que, como el espectador mismo, no recuerden *exactamente* qué hicieron o qué dijeron en un instante determinado, porque nunca se imaginaron que de eso dependería su vida.

Una separación ha sido considerada por muchos la mejor película del 2011, y sigue recogiendo premios en lo que va de este año. Esto es, en buena parte, por recordarle al público que, en un relato, los silencios y la incertidumbre pueden ser más poderosos que una simple resolución. ¿Puede atribuirse tanto a una mera cuestión de estilo? En una declaración famosa, Jean-Luc Godard dijo que no le importaba si tenía que elegir entre estética y ética, porque sabía que al final del camino se encontraría con la opción que desechó. Si se piensa que el cine iraní, más que cualquier tradición nacional de cine, refleja en



su puesta en escena las tensiones de su sociedad, el punto de vista vulnerable de *Una separación* es también una declaración política por parte de su director. No es que este sea su objetivo o su prioridad, pero sí es un trasfondo honesto para la historia que quiere contar. Una forma de mostrar un contexto conflictivo, pero sin ser condescendiente o juzgar.

A pesar de la Revolución islámica del 79 —o más bien, espoleados por ella—, una proporción grande de realizadores iraníes se dieron a la tarea de hacer un cine que, desde dentro, cuestionara las restricciones del régimen. Para no tener que expatriarse ni correr el riesgo de ir a la cárcel (como, hace poco, fue el caso del director Jafar Panahi) estos cineastas han perfeccionado un lenguaje cinematográfico filoso y sofisticado. Su cine ha logrado resonancia alrededor del mundo, menos por solidaridad ideológica que por sus virtudes intrínsecas. El director Werner Herzog, alguien para quien el cine es un fin en sí mismo, menciona a la cinematografía iraní como una de las “más artísticas” de todos los tiempos.

Pero *Una separación* no tiene el tono contemplativo y minimalista de, digamos, el cine de Abbas Kiarostami —el director iraní más conocido en el mundo—. La anécdota se desarrolla en medio del ajeteo urbano de

Teherán, y las conversaciones entre personajes no son breves ni contenidas. Y, sin embargo, el desencuentro entre Nader y Simin se complica exponencialmente cuando un tercer personaje introduce en la historia silencios que ocultan hechos, ausencias que no quiere explicar y malas decisiones tomadas a la sombra del miedo. Se trata de Razieh, la cuidadora que contrata Nader para ocuparse de su padre cuando Simin, molesta, regresa a vivir con sus padres. Un día Nader vuelve del trabajo y encuentra que Razieh dejó a su padre solo y atado al poste de su cama. Naturalmente se enoja y, cuando Razieh vuelve, la hace salir de su casa.

No puede decirse más sin revelar aquello que Farhadi, el director, quiere que el espectador note en el instante en que ocurre. O, incluso, que no lo note y, como el resto de los personajes, tenga problemas para asegurarlo (en el caso de ellos, en una corte sharía, lugar al que los lleva la complicación del asunto). No es un jueguito de estilo, sino la forma de hacer respirar el aire enrarecido que se cuele hasta en los espacios más íntimos de la vida en Irán. La elusividad de Razieh no es un rasgo de temperamento ni tiene una intención perversa: es un escudo contra la muy posible reprimenda por parte de su marido, su sacerdote y su comunidad. Un miedo inoculado pone límites a su libertad, y ocasiona que al final incluso los hombres estén al borde del encarcelamiento.

Si bien la vocación crítica bajo un régimen represivo ha convertido a los directores iraníes en amos de la metáfora, también es cierto que esto se ha convertido en un cine “de festival”. Otra de las razones por las que *Una separación* es notable es porque rompe con esta tendencia. Su tono coloquial y prosaico (al contrario de poético) ha conseguido lo que pocas películas: arrasar lo mismo en festivales y en premios otorgados por asociaciones de críticos (su foro y público naturales), como en foros menos selectivos (o, si se quiere, “comunes”). Va un ejemplo relámpago de la diversidad de criterios que logró unificar: si en los Oscar

Una separación fue elegida como mejor película extranjera por el mismo panel que premió a *El artista*, en la encuesta de críticos de la revista *Sight & Sound* resultó la más votada después de *El árbol de la vida*. *Una separación* le pisó los talones a, en el primer caso, la película quintaesencial de Hollywood y, en el segundo, a la que representa todo lo antiHollywood y antientretenimiento.

Se dice que un relato tiene gancho universal si se apega a la estructura del mito: confrontación entre el Bien y el Mal, personajes que encarnan la lucha, resolución a favor del héroe y la certeza de que nuestra empatía siempre estuvo del lado correcto (un principio que se cumple, de manera u otra, lo mismo en *El artista* que en *El árbol de la vida*). Pero en el caso de *Una separación*, con todo y que está situada en un tiempo y lugar en los que estos componentes se presentarían en bandeja, Farhadi hace todo lo posible por volverlos difusos. Ni el hombre y la mujer iraníes son por *default* el verdugo y la víctima —ya no se digan Nader y Simin— ni hay resolución del conflicto y, mucho menos, un personaje al que llamar héroe. Lo más desconcertante de todo: no es posible, como en otros casos, asumir que el “lado correcto” es, por supuesto, Occidente.

Que, a pesar de tanto obstáculo, *Una separación* cale en la sensibilidad colectiva puede atribuirse a que el director sitúa estas confrontaciones en la conciencia de los personajes. Todos actúan desde sus convicciones y en defensa de motivos nobles. Si algo los atormenta es el daño que sus acciones pueden causar a otros, convirtiéndolos en traidores involuntarios de sus propios principios.

Personajes cuyas vidas se rigen por una legislación que comete atrocidades son, por otro lado, cercanísimos al espectador en sus deseos y necesidades diarias. *Una separación* no subraya las diferencias entre individuos de una u otra cultura, aun en su interacción social. Si acaso, las reduce al mínimo. Un espectador queda más afectado por revelaciones como esta que por historias maniqueas que, una y otra vez, lo empapan de superioridad moral. —