

# ARTES Y MEDIOS

CINE  
ROSEBUD

Vicente  
Molina  
Foix

60

LETRAS LIBRES  
JUNIO 2011

# INVISIBLE, IMPOSIBLE

**E**n 1995, hace ahora exactamente diecisiete años, se publicó en Francia uno de los libros más extraordinarios que existen sobre un asunto ya con un eterno retorno, cine y literatura. Titulado por Christian Janicot –su compilador y prologuista– *Anthologie du cinéma invisible*, consistía en una selección de cien guiones cinematográficos nunca filmados y en su mayoría escritos, precisamente, para no ser llevados a la pantalla. Janicot, que los rastreó por todo el mundo, encontrando no solo a los grandes nombres sino a artistas también menos consagrados, logró además que el editor Jean Michel Place

publicara un volumen de gran formato y casi setecientas páginas de bellissimo (y nada decorativo) diseño con la intención de rendir homenaje al centenario del nacimiento del séptimo arte, que se fija, redondeando fechas debatidas por algunos historiadores, en 1895.

De los cien poetas, novelistas, filósofos o artistas plásticos que Janicot halló y publicó, doy unos cuantos nombres indicativos, para señalar la importancia del libro: Apollinaire, Savinio, Pirandello, Céline, Duchamp, Lorca, Pavese, Sartre, Magritte, Ginsberg, Perec, Zweig, Mandelstam, Fondane, Gómez de la Serna, Döblin, Maiakovski, Klaus Mann, Gertrude

Stein, Soyinka, Artaud. Todos ellos, y los que no nombro, tuvieron en algún momento de su vida un sueño fílmico, la escritura de un texto literario pensado para la cámara, sin que hubiera detrás de su sueño un productor, un equipo técnico ni unos actores, aunque alguno de los seleccionados (como Brecht, Brossa o Sartre) sí escribieron, por encargo, guiones de cine –digámoslo así– comercial, para Fritz Lang, Pere Portabella y John Huston, respectivamente. Pero esos guiones no los recoge Janicot, quien propone en su antología el mapa fabuloso de un tesoro que nunca se amasó; las páginas escritas eran las pistas para llegar a él.





+Panahi, cineasta perseguido.

Muy distinto es el caso de la película que, con muy buena acogida periodístico-humanitaria y muy pocos espectadores, se ha estrenado recientemente, y que en España lleva por título *Esto no es una película* (*In film nist* es su título original). El director Jafar Panahi no sueña el *film* irrealizado, sino que lo enuncia y lo relata, por razones que merecen toda nuestra simpatía y solidaridad. Como es sabido, el régimen teocrático imperante en la antigua Persia persigue sañudamente no solo a las mujeres y a los disidentes; el cine, por su resonancia, está en el punto de mira de los ayatolás de distinto pelaje que allí se disputan el poder, habiéndose producido la triste paradoja de que en los últimos veinte años los festivales internacionales, las semanas de cine, las cinematecas y las revistas especializadas del mundo *libre* programan reverencialmente, premian y ponen por las nubes las obras de un plantel de cineastas iraníes, hombres y mujeres, que en su propio país carecen de público y no pueden mostrar, bajo ningún concepto ni formato, sus

realizaciones. Este cine, creado en un *vacuum* y dirigido a la galería occidental, lo financian en gran medida productores europeos, en una iniciativa encomiable, aunque yo, a título personal, exprese aquí la opinión de que los Kiarostami, Makhmalbaf (padre, hijas y esposa, todos *metteurs en scène*), Neshat, Panahi *et alia*, están sobrevalorados.

Jafar Panahi fue encarcelado por el régimen del siniestro Ahmadineyad y solo por la presión internacional liberado el 25 de mayo de 2011, tras llevar a cabo una huelga de hambre y haber sido detenidas su mujer y su hija por breve tiempo. Al salir de la cárcel, el gobierno le confinó en su casa bajo arresto domiciliario, del que Panahi, valerosa e imaginativamente, se quiso *fugar* grabando con el móvil y una pequeña cámara digital, dentro siempre del recinto del piso, el esqueleto (o escaleta) de la siguiente película que pensaba hacer. Como espectador nada entusiasta de los anteriores largometrajes suyos que conozco (*El globo blanco* y *El espejo*), no puedo aventurar si esa

película imposible, de haberla hecho cumplidamente, me habría gustado. En cualquier caso, lo visto ahora en los cines de Europa, con una breve duración de 75 minutos, resulta a mi juicio de escaso interés.

Panahi, que es sin duda un cineasta avezado, intenta sacar el máximo provecho a sus limitaciones, teniendo en la cabeza (tal vez) el modelo de Hitchcock en dos de sus más notorios títulos, *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), que transcurría toda en un bote salvavidas donde se apiñan nueve supervivientes del naufragio de un paquebote, y *La sogá* (*Rope*, 1948), filmada íntegramente en el decorado interior de un piso de Manhattan y, para rizar aún más el rizo de lo difícil, en siete planos-secuencia. Los resultados no pueden ser más distintos. Desoyendo (en esto) el consejo *hitchcockiano*, Panahi da cierta relevancia a un perro, el de la vecina recalcitrante, y a una iguana que, por algún motivo inexplicado, la familia Panahi alberga en su casa. También se ven en la televisión, a modo de correlato objetivo, las imágenes de la tragedia nuclear de Fukushima, si bien la mayor parte del metraje se consume en conversaciones telefónicas explicativas y farragosas, sostenidas por el director con su voz monocorde y de apagado timbre. El desenlace del joven estudiante que recoge piso por piso la basura, al principio intrigante, se alarga demasiado, y acaba pesando. *Esto no es una película* respira cuando en sus últimos planos, tomados desde el portal del edificio, la camarita de Panahi enfoca los disturbios y fuegos que se están produciendo, realmente, en la calle. La vida exterior, borrada a la fuerza por la censura, irrumpe en una película que solo entonces, durante pocos segundos, llega a serlo. —

# GRACIAS POR HABER VENIDO

**E**star encima de un tejado blanco, debajo de un cielo azul, muy aburrido, sin nada que hacer, con un pitillo y un zumo de naranja en la mano, es estar llamando a la felicidad, respondió Pedro Casariego Córdoba hace veinticuatro años a una de las preguntas del cuestionario que le enviaron José Luis Gallero y José María Parreño y que se publicó en la revista *Sur Expres* bajo el título, de ecos kafkianos, “Nací apache”. Jakob von Gunten, el protagonista de la novela homónima de Robert Walser y en cierto modo alter ego del autor suizo, al que Casariego leyó y apreció, un pobre diablo que asiste a una escuela para aprender a servir y convertirse así en un hermoso cero a la izquierda, concibe también el bienestar de una manera sencilla y soñadora: Cuando veo arder velas, me figuro que soy un hombre rico. Al instante aparece el criado, trayéndome el abrigo de pieles... La voz de Casariego resulta sorprendente en nuestro país. Tal vez porque en ella se escucha un timbre más acorde con el de algunos autores centroeuropeos, como Kafka o Walser, que con el de la mayoría de los poetas de por aquí.

El pasado 24 de abril se presentó en Madrid la nueva edición del libro *La voz de Mallick*, recuperado por Tansonville, la editorial más exquisita entre todas las que conozco, y acompañado de un breve y brillante prólogo de la hija del autor, Julieta Casariego. El acto tuvo lugar en un piso de la calle San Hermenegildo, una especie de pequeñísimo museo dedicado al poeta, en el que se han reunido casi toda su obra pictórica, numerosos manuscritos y algunos de sus cuadernos, libros y útiles de trabajo, como sus pinceles o la Olivetti roja con la que escribió la mayor parte de sus poemas. La idea es de Pe Cas Cor Sociedad Imaginada, una sociedad fantasma creada por los miembros de su familia y algunos amigos para ocuparse de su legado. De funcionamiento intermitente, no cuenta con ayudas ni subvenciones y no tiene estructura legal alguna. Uno de los siete hermanos del autor, Martín Casariego, dio la palabra a Eduardo Fraile, poeta y editor de Tansonville, y a Luis Alberto de Cuenca. Se habló del mejor libro de Casariego, su hija. Y se habló también de su genio espontáneo, original, único. Al final, Isabel García Mellado leyó unos ver-

sos de *La voz de Mallick*. Así la voz de su hermano, embargada por la emoción, la de Fraile, enamorada de su trabajo y de la poesía de Casariego, la de Luis Alberto de Cuenca, contundente en sus juicios generosos y llena de añoranza, la de Isabel, casi inaudible, una voz muy pura que parecía surgir de una celda, la voz de Mallick y, por tanto, la de Pedro, se fueron alternando entre aquellas cuatro paredes.

Hasta los cuadros hablaban, en medio de un silencio absoluto por parte de los asistentes. Un silencio como el de Mallick, más largo que el camino de la serpiente, más profundo que el dolor de la hiena. Gracias por haber venido, decía uno de los lienzos, tratando de abrazar a un ser invisible y moviendo las manos entre naranjas y rosas sobre un fondo verde y rojo, mientras los de la mesa 6 ayunaban con un hambre disfrazada de música y los de la 10, sin emitir sonido alguno, abrían sus bocas para pedir pan, “ooh Señoor / no nos olvides”, como los esclavos negros de Oookunohari a los que Mallick escucha desde su celda, azul y soltera como la de Pedro Casariego por aquel entonces. Los de la 1, celestes





+ En un rincón del piso, el cuadro *El baile de los de la mesa 5* (acrílico sobre lienzo, 1991).



+ *Gracias por haber venido* (acrílico sobre lienzo, 1989).

y amarillos, bailaban encima de su mesa una danza frenética, quizá llamando también ellos a la felicidad. Un poco más allá, los de la 5 jugaban ¿al ajedrez?, guiñándose un ojo. Solo los de la mesa 2 no llegaron, dejando sus sillas vacías. También Lenz,

poeta alemán del *Sturm und Drang* retratado por Casariego tal y como lo describió Georg Büchner, sentado en una montaña bajo el fuego de una tormenta sin duda interior, y el lector amarillo, un misterioso personaje, tenían algo que decir. Como los monstruos, mitad humanos, mitad animales. O la bailarina dentro de su novio, azules y rojos los dos. Sus voces se unieron en un coro irrepetible, pues no hubo allí ningún sofisticado equipo de grabación, como el que inmortalizó la voz de Mallick, el basurero. Una pérdida. O la belleza más pura, teniendo en cuenta que, según Kafka, es en el coro donde puede haber una cierta verdad.

En una de las vitrinas se podían ver los platos que Casariego Córdoba pintó para su única hija. Y una silueta del autor en madera, minúscula, de bolsillo. Al fondo, cerca de la entrada, apoyados unos sobre otros, descansaban los demás cuadros. Los custodiaba la figura de un personaje delgado que parecía surgido de una de sus obras, vestido con pantalón y camisa azules, el uniforme de dril que Mallick, como el propio Pedro, inventó para su alma. También Kafka, siempre rozando el silencio, hizo algunos dibujos de una enorme expresividad, a pesar de su monocromía. De Walser se puede decir que convirtió su escritura, al reducirla hasta el extremo, en una guirnalda caligráfica casi infinita, en una sucesión de pictóricos microgramas. Pedro Casariego, que pensaba que el artista debe crear dentro de sí mismo, fue abandonando poco a poco las palabras, tal vez para no hacer ruido, sustituyéndolas por imágenes, explosiones del artista interior, secreto, alejado de la vana y terrible fiebre de homenajes y adulaciones. Valoro en mí cómo abro una puerta, afirma Jakob von Gunten. Solo soy un verdadero artista mientras vacío el lavaplatos, escribió Casariego Córdoba.

¿La vida puede ser una lata?, preguntaban Gallero y Parreño en aquella entrevista de 1988, haciéndose eco del título del libro de Pedro

Casariego que entonces se acababa de publicar. Si, supongo que sí, aunque para mí nunca lo ha sido, contestó él y explicó que pensar que la vida es una lata le parecía algo muy suave, muy dulce, inofensivo, algo así como un grano en la barbilla. Si alguien cree que la vida es una lata tiene grandes posibilidades de alcanzar la felicidad a través del aburrimiento, del tedio, del hastío, de la benéfica paz terrena, reflexionaba. Lo terrible es la obsesión, ser un simple esclavo de un alma estropeada... El 8 de enero de 1993 Pedro Casariego ponía fin al sufrimiento de su alma. Como Walser, que pasó los últimos veintitrés años de su vida en el manicomio, doblando y pegando bolsas de papel y negándose a recibir un trato de favor, ningún privilegio que le distinguiera de aquellos con los que le tocó compartir encierro, decidió sumirse en el silencio, convirtiéndose, según sus propias palabras, en un artista de lo invisible, de lo inaudible, de la hierba amarilla y la estrella mojada. Un hombre inteligente no se dedica a escribir, decía también Casariego. Un hombre inteligente se hace príncipe del silencio.

En un rincón del piso de la calle de San Hermenegildo se encuentra la maqueta de la casa en la que Pedro Casariego Córdoba pasó buena parte de su vida. La proyectó su padre, el arquitecto Pedro Casariego H. Vaquero, con aquel tejado blanco desde el que el poeta soñaba despierto y que ahora, revestido de planchas de cobre, recuerda a los de ciertos edificios de Suiza o de Praga. Alguna vez aún puedo verle encastrado allá arriba, ya sin el zumo de naranja, apurando el sempiterno cigarrillo y contemplando el hueco dejado por su abedul. Y la felicidad es un ángel avejentado que a veces contesta, concluía el poeta en su respuesta a aquella pregunta en *Sur Exprés*. Porque la felicidad también es un ángel aburrido... Sí. Y tal vez también la verdad. Un coro de ángeles avejentados y aburridos que a veces contestan. —



## EN LAS ALTURAS DE LAS SUBASTAS

**D**oce minutos le tomó a la casa de subastas Sotheby's vender *El grito* de Edvard Munch al mejor postor de cinco que pujaron por él, desde sus teléfonos, hasta llegar a los 107 millones de dólares (que más comisión por venta dieron un total de 119.922.500): la cifra más alta que se haya pagado jamás por una obra de arte en una subasta. Y eso que ni siquiera se trataba de una pintura sino de un modesto dibujo al pastel.\* Claro que es para

\* Entre 1893 y 1910, Munch produjo cinco versiones de *El grito*: una litografía, dos pinturas al temple y dos pasteles.

irse de espaldas, porque además hay que tomar en cuenta que si alguien puede desprenderse en doce minutos de semejante suma es porque tiene cien veces más que eso. El mundo está de cabeza, lo sabemos. Y el hecho de que el arte se haya vuelto tan espectacularmente caro de la noche a la mañana solo puede producir el más profundo escepticismo. A pesar de eso, tengo que decir que no me parece del todo descabellado que alguien decida gastar cantidades ciertamente abrumadoras de dinero en una obra de arte que —nunca mejor dicho— lo vuelve loco. Más bien: *si* lo vuelve loco.

En una subasta que tuvo lugar días después, el cuadro de Mark Rothko *Naranja, rojo, amarillo*, de 1961, rompió otro récord —ahora el de arte contemporáneo— al acercarse a los 87 millones de dólares. Un Francis Bacon (*Figura escribiendo reflejada en un espejo*, del 76), casi a los 50. De nuevo, no me resulta tan difícil entender que una persona, en pocas palabras, muera por tener un Rothko (aunque ya en esas, yo preferiría un Pollock). ¿Un Bacon fuera de serie como ese? Sin lugar a dudas. (Y este es el momento en que el arte se vuelve, inevitablemente, un asunto tan banal como decidir el color de la pared en la que va a ir colgado. En efecto: el arte tiene ese ladito feo. Pero, créanme, esa no es la peor parte: además de la incomodidad que podría suponer imaginar a ese pavoroso Bacon convertido en el decorado de una casa millonaria, está la cosa de que solo eso nos que-



FOTO: Lewis Whyte / AP

dará a los demás: imaginarlo. Y es aquí que hace su entrada la envidia. Ni hablar.) Lo que es una lástima es que la fascinación sea en realidad la última de las razones por la que estas obras alcanzan precios tan delirantes. Detrás de cada venta –por más estúpidamente inflada que esté– hay una “buena inversión”. O eso se dicen a sí mismos los que compran. Ya se escucha aquí y allá que haber pagado casi 120 millones por un dibujo de Munch no fue la mejor de las estrategias, ya que difícilmente habrá otro atolondrado coleccionista que se apunte a la reventa –y pague lo que se necesita para darle sentido a la inversión.

Al final, lo que resulta más chocante es que todo sea tan predecible que hasta Roy Lichtenstein pueda de pronto llegar a codearse con Picasso y Klimt en las alturas de las subastas. Es cierto, la pintura de Lichtenstein llegó al mundo en el

◀ **El grito de Edvard Munch**

**119.922.500**  
de dólares



▲ **Naranja, rojo, amarillo de Mark Rothko**

**87.000.000**  
de dólares



▲ **Figura escribiendo reflejada en un espejo de Francis Bacon**

**50.000.000**  
de dólares

momento en que más necesario se hacía un cambio de dirección: el expresionismo abstracto estaba a tal punto desgastado que incluso dentro de las filas de la Escuela de Nueva York la vuelta a la figuración era inminente. Lichtenstein cambió el énfasis que este grupo puso siempre en la elocuencia del temperamento –la pincelada única, el trazo individual– por un arte mecánico, impersonal, inspirado en las tiras cómicas de los periódicos. Fue de los primeros que se aventuraron a mezclarlo todo: texto e imagen, arte popular y arte culto; no solo eso: pocos antes de él se habían atrevido a hacer de la apropiación una práctica abierta y sistemática. Lo curioso es que en la búsqueda de un estilo anónimo, Lichtenstein llegó, gracias al uso inconfundible de la trama de puntos, a algo enteramente suyo: “anticontemplativo –como dijo alguna vez–, antimatices, anti-tratar-de-huir-de-la-tiranía-del-rec-tángulo, antimovimiento, antiluz, antimisterio, anti-calidad-pictórica, antizen y anti todas esas ideas brillantes de los movimientos anteriores que todos entendemos perfectamente bien”. Sí, todo esto trajo al arte una frescura sin precedentes, pero el problema es que lo que se tiene, a fin de cuentas, es efectivamente un cuerpo de obra antimisterio, antimatices, etc. Nos puede parecer muy interesante como idea, pero me temo que visualmente no deja de ser un arte plano, predecible, aburrido, pues. Y eso es justo lo que se llevó el señor –otro anónimo comprador telefónico– que pagó hace unos días 44,8 millones de dólares por la obra *Chica durmiendo*, del 64: una pintura que de lejos (digamos, desde el sillón donde él va a sentarse a contemplarla) no parece otra cosa que un póster –de esos que venden en los museos– de sí mismo. Ay. –