

CINE
ROSEBUD

Vicente
Molina
Foix

62

LETRAS LIBRES
JULIO 2012

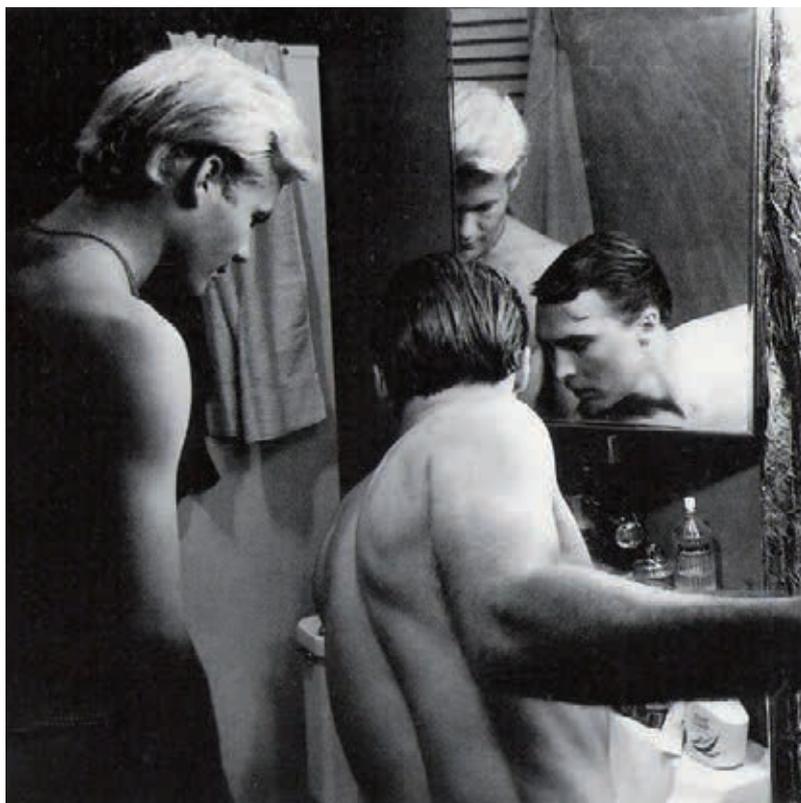
ENTRE CAMP Y DUCHAMP

En la primavera de 1963, Andy Warhol se compró una pequeña cámara de 16 mm y empezó a filmar en su estudio de la Calle 47 Este: amigas dispuestas a desnudarse ante el objetivo, muchachos aspirantes al estrellato y a la protección económica de hombres mayores, travestis de la época heroica anterior al reinado de las *drag queens* y alguna figura más consistente de la vanguardia neoyorkina, como el poeta John Giorno, protagonista de uno los primeros filmes de Warhol, *Sleep*. Quizá la más famosa de las películas que nadie ha visto (al menos enteras): dura seis horas, durante las cuales Giorno duerme y la cámara recoge su plácida dormición en plano fijo, sin florituras ni cortes de montaje. Ese primer

año de su actividad cinematográfica, 1963, es el que más le debe al rigor *voyeurista* y al espíritu del escamoteo de Marcel Duchamp; pronto, en 1964, y a velocidad sorprendente, Warhol empieza a introducir en su estilo el *camp*, el color, el sonido y los géneros cinematográficos (o su ridiculización).

Hay un verano *warboliano* en Madrid, con la interesante exposición fotográfica *De la Factory al mundo* y el ciclo no exhaustivo (Warhol firmó casi cien películas, cortas y largas) pero muy representativo de su filmografía en la Filmoteca Española. Y así como las fotografías tomadas por él o con él tienen una presencia histórica acrecentada, además de un *zeitgeist* lleno de morboso encanto, las películas resultan más efectivas sin verlas, solo oyendo, de algún espectador





✦ A la izquierda, fotogramas del filme *Kiss* (1963) de Warhol. A la derecha, escena de *Mi chulo* (1965).

valeroso que las haya soportado, el recuento de lo que tratan: los besos en primer plano de un buen número de parejas hetero y homosexuales de *Kiss* (1963), el eterno sueño de la citada *Sleep*, los 35 minutos del rostro de un joven rubio pasando del gusto al éxtasis y del tedio a la tristeza post-coital en *Blow Job* (1963), una supuesta mamada sin boca ni sexo visibles, o los retratos en borrador que llamó *Pruebas filmicas* (*Screen Tests*), entre los que destacan el de un casi niño Lou Reed de traza inocente y el de Susan Sontag, que tiene el mérito de conseguir que la escritora haga el indio ante la cámara, con muecas y un posible canturreo burlesco que indican un humor rara vez manifiesto en ella.

Las cintas que peor han soportado el paso del tiempo son las que aspiran a la narrativa o al chiste entre comillas. El *camp* es el triunfo del estilo epiceno, como dijo en su memorable ensayo de 1964 Sontag, pero en esas películas Warhol se mueve torpemente entre el *camp* y el *duchamp*. Los siete minutos que tarda el travesti Mario Montez en comerse dos plátanos como si

fueran dos penes en las dos versiones de *Mario Banana* (1964), una en color y otra en blanco y negro, se nos atragantan como una eternidad, *Caballo* (*Horse*, 1965) es la tediosísima historia de unos vaqueros adolescentes que se tocan, se tiran vasos de leche encima y dicen sandeces ante la figura elevada de un bello corcel que no se mueve del sitio, y *Lonesome Cowboys* (1968), intento de parodiar el *western* y su mayor éxito en salas restringidas, ha envejecido cruelmente, hasta el punto de que lo más gracioso que se dice en ella es esta réplica de Taylor Mead: “¡Sheriff! Ese *cowboy* lleva rímel, está fumando hachís y se le ha puesto dura.”

Como hombre de su tiempo, a Warhol le interesó mucho la pornografía. En ella, una vez más, buscaba el simulacro o el sabotaje en una estudiada lógica de la frustración de raíz *duchampiana*. *Mi chulo* (*My Hustler*, 1965) tiene momentos chispeantes: un homosexual rampante (Ed Hood) invita a su casa de la playa a un rubio espigado (Paul America) que ha contratado a través del servicio “chulos por teléfono”, despertando con el poderío

carnal del muchacho la codicia de su amiga Genevieve y su vecino Ed MacDermott, prostituto de larga trayectoria y mucho *savoir faire* que trata por un lado de robarle el novio de pago al dueño de la casa y darle de paso al aprendiz Paul lecciones de alto puterío. Como de costumbre en el cine de Warhol, la repetición (de diálogos, de encuadres, de tomas) produce la exasperación, aliviada por el hallazgo de una frase ocurrente, tal vez improvisada, o un descuido formal que despierta nuestra ternura más que nuestro desaire.

Cuando, a partir de 1968, Warhol produjo y supervisó las películas dirigidas por su discípulo Paul Morrissey (*Flesh*, *Trash*, *Heat*), todo cambió: a favor de la pornografía y en detrimento del espíritu de la vanguardia más escolástica. Esa estupenda trilogía pudo leerse en su tiempo (se estrenaron las tres en cines comerciales, y dieron que hablar fuera de los círculos cerrados) y sigue siendo hoy el relato explícito de un universo cuyos perfiles Warhol había difuminado cuidadosamente para encubrir su insignificancia. Los personajes siempre desnudos y promiscuos y drogados de Morrissey, sobre todo los de la que es su obra maestra, *Flesh* (1968), proceden de la *Factory* warholiana y no tienen razón de ser fuera de su efímero y volátil territorio. Pero en esas escenas elegantemente rodadas y escritas con voluntad de comedia, vemos, al menos por el espacio de un par de horas, todo lo que el pintor pop por excelencia se pasó su recortada vida tratando de potenciar y de sesgar, de sacar a la luz de la fama y velar. —



+Pieza de su serie
"Children", Betty (1988).



Gerhard Richter es uno de los grandes pintores del mundo contemporáneo. Se podría añadir que es un gran personaje, uno de los más originales, más desconcertantes, más inquietantes. Nació en Dresde en 1932 y ahora celebra sus ochenta años en el Centro Pompidou de París y en algunos de los mejores museos y galerías del mundo. Había visto algo de su obra en Berlín, en la década de los ochenta, cuando todavía existía el Muro, guiado por el entusiasmo germánico y pictórico, entre otros, de Federico Schopf, y ahora me salto el almuerzo y me doy un atracón de pintura en un sexto piso espacioso, encristalado, rodeado por el espectáculo de la ciudad, por la colina de Montmartre y el Sacre Cœur, por las torres de Notre-Dame y de San Roque. Hay una muchedumbre de espectadores heterogéneos, apasionados, aparentemente conocedores: alemanes, ingleses, italianos, eslavos, japoneses, africanos. Tengo la impresión de que los sudamericanos, ubicuos, omnipresentes, brillan aquí por su ausencia.

Richter vivió bajo el nazismo y bajo el régimen soviético y consiguió escapar de todo. El realismo socialista le enseñó a dibujar y a convertirse en pintor ultrafigurativo, a la manera de Claudio Bravo, para dar un ejemplo más o menos cercano, y la abstracción, la fascinante y enigmática abstracción, lo animó a escapar a Occidente. Yo me acuerdo de mi amigo de juventud, bastante mayor que yo, Enrique Bello Cruz, ensayista, crítico, hombre de izquierda, cercano a los comunistas, pero siempre separado de ellos debido a su afición a la pintura abstracta. Aprovecho mi visita a lo de Richter para recordar a Enrique, y mis acompañantes no entienden una palabra. Calculo que si fueran chilenos tampoco entenderían. Acabo de escuchar a un nieto suyo que encabeza un grupo de jazz y me digo que los años sirven para establecer relaciones, para enhebrar tejidos mentales, bastante difíciles de comunicar.

+Betty (1977).



La experiencia humana de Richter lo llevó a desconfiar de la palabra y a entregarse de lleno, en forma reiterada, obsesiva, a los lenguajes de las formas, de los colores, sin olvidarse nunca de la fotografía, comenzando con ella y continuando apegado a ella hasta ahora. En su infancia y en su juventud aprendió a saber de inmediato lo que se podía decir y lo que no se podía. Hoy día, todos los supervivientes de las llamadas “democracias populares” cuentan exactamente lo mismo. Isaak Babel llegó a sostener en los años treinta, antes de ser enviado por Stalin al gulag y a la desaparición, que se había convertido en un maestro del arte del silencio. Un embajador polaco me explicaba hace poco que la escuela, en su infancia, era el lugar de la mentira. Pues bien, Gerhard Richter adoptó una frase de John Cage que ahora figura en el catálogo de su exposición: “No tengo nada que decir y lo digo.” Los franceses, aficionados al análisis interminable, desconfiados frente a la contradicción en los términos, explican ahora que esas palabras son la expresión más acabada

de la “antiideología”. No estoy seguro, ya que podrían expresar una ideología soterrada, una crítica en estado de crispación. Alguien le pregunta si desconfía de las teorías y Richter contesta que sí, que por supuesto: él no es un intelectual. ¿Qué hacer, entonces? Pintar: pintar para comunicarse y para resistir.

Es un pintor de estilos variados, que sorprenden por su variedad, que equivalen, quizá, por eso mismo, al antiestilo. Nos encontramos, en consecuencia, en este sexto piso que parece flotar, con diversos “anti”. El artista descubrió el arte de la fotografía en sus años de juventud en Alemania del Este y se dedicó a oscurecer, a borropear, a deshacer los contornos de sus primeros trabajos fotográficos. Después hizo pintura casi fotográfica, en ruptura con la vanguardia estética. En la exposición del Pompidou hay un admirable desnudo femenino en una escalera, hay un cráneo digno de los barrocos mortuorios del siglo XVII, hay una vela solitaria cuya luz resplandece en la penumbra. En algún sentido, comenta, la pintura es un lenguaje

universal, puesto que permite escapar a los problemas de los diferentes idiomas. De pronto, sin embargo, entra en la abstracción más absoluta, en el arte cinético, en las familias de Mondrian o de Vasarely. El hombre se desvía, hace pruebas de resistencia, de virtuosismo, de capacidad de aventurarse en maneras y estilos que no son los suyos, y regresa en seguida a sus cauces originales. Pero no sabemos cuáles son esos cauces originales: ni siquiera sabemos si existen. En una etapa, siente obsesión por el tema de las bandas rojas, por los terroristas muertos en acción. Recoge fotografías de los caídos y las interviene: cabezas que se han desplomado al borde de una acera, junto a un desagüe, en un asfalto húmedo.

Cuando llego a la sala central, ocupada por los grandes formatos, me quedo en silencio. En el Berlín de los años ochenta me asombré con sus espacios, sus explosiones de color, sus conflagraciones urbanas. Aquí, ahora, encuentro la paráfrasis, la reinención de las aguas, los nenúfares, los boscajes de Claude Monet. Pero Monet es discreto, es elegante, es una dispersión de luces matizadas, impecablemente compuestas, en un fondo más bien sombrío. Richter, en cambio, no le tiene miedo al mal gusto, al exceso, a los colores estridentes. Con él entramos en el bosque, en el misterio de la naturaleza, en parajes sagrados. A veces retira un fragmento de sus propios cuadros y lo reproduce en una docena de formatos pequeños, graduales. Usa la computadora, la máquina fotográfica, los pinceles. Supongo que se divierte mucho. Es uno de esos alemanes que usan camisas a rayas gruesas, anteojos de marcos agresivos, corbatas improbables. En los años en que fui vagabundo en París, en Madrid, en Barcelona, en Berlín, me dediqué a contemplar estos fenómenos del mundo contemporáneo. Ahora repito la experiencia, pero solo puedo narrarla en las madrugadas. Es el precio que pago por ser un vagabundo un poco más elegante. Y no me detengo a meditar sobre el asunto, ni hago el balance. —

KAFKA, UNA ESCRITURA PRIVADA

En “Las líneas de la mano”, micro-relato incluido en *Historias de cronopios y de famas*, Julio Cortázar imagina el vertiginoso trayecto emprendido por una línea desde que se desprende de una carta hasta que se encaja en la mano de un hombre a punto de suicidarse con un disparo. En este trayecto que implica una metamorfosis —la línea de texto deviene línea de piel: la caligrafía vuelve al pulso que podría haberla engendrado— me parece ver no solo el uróboros que M. C. Escher captó en la célebre litografía de las manos que se bosquejan mutuamente, sino también el gesto que llevó a Franz Kafka (1883-1924) del dibujo a la escritura y de regreso en un vaivén constante que comenzó en los años finales de la carrera de derecho, entre 1903 y 1905, cuando el narrador en ciernes mitigaba la apatía que le provocaba la universidad con “acertijos” garabateados en los márgenes de sus apuntes. Recortados y archivados con paciencia arqueológica por Max Brod, esos acertijos eran fruto del gusto que Kafka había adquirido en clases con el medievalista Alwin Schultz y en dos seminarios sobre historia del arte, y poco a poco se colarían a sus cuadernos y diarios como una prolongación de la escritura e incluso del apellido que le desataba tantos sentimientos contradictorios: “Encuentro horrorosa la

K, casi me repugna, y sin embargo la empleo, ha de ser muy característica de mí.” Igualmente contradictoria era la relación que Kafka tenía con su faceta de dibujante según evidencia la charla entablada con su amigo Gustav Janouch, poeta y musicólogo, en octubre de 1922:

No son dibujos para mostrar a nadie. Tan solo son jeroglíficos muy personales y, por tanto, ilegibles [...] Mis dibujos no son imágenes, sino una escritura privada [...] Los esquimales dibujan ondulaciones sobre la madera que quieren prender. Es la imagen mágica del fuego que después despertarán cuando la froten para las llamas. Eso mismo hago yo. A través de mis dibujos quiero dejar preparadas las figuras que veo. Pero mis figuras no se encienden [...] Es posible que sea yo mismo el único que no posee las cualidades necesarias.

Paradojas del destino: Kafka creía que sus páginas eran inútiles y pidió a Max Brod que las quemara, Brod se negó a entregarlas a las llamas y ahora la literatura de Kafka aviva innumerables incendios. Sus dibujos, su escritura privada, son brotes fieles de un fuego que al fin y al cabo terminó por encenderse.

Reunidos por primera vez en una edición a cargo de Niels Bokhove y Marijke van Dorst (México/Madrid, Sexto Piso, 2011), los cuarenta y un





dibujos kafkianos que se conservan al día de hoy dan fe de una pasión visual en la que el expresionismo tuvo un peso innegable. Coleccionados por Max Brod con la idea de organizar una monografía que nunca salió a la luz, estos “jeroglíficos muy personales” aunque totalmente legibles acusan influencias que se remontan hasta Hiroshige (1797-1858), uno de los últimos grandes artistas del mundo flotante en Japón. Según se infiere por una carta enviada a mediados de 1907 al editor berlinés Axel Juncker, la huella japonesa estaba presente en el dibujo de Kafka que Brod propuso para la portada de dos de sus propios libros: *Experimentos* (relatos) y *Erotes* (volumen de poemas que acabaría por publicarse con el título de *Camino del enamorado*). La propuesta, sin embargo, fue rechazada en ambos casos por Juncker, lo que debe haber sumido a Kafka en uno de esos estados de inquietud que solía verbalizar a menudo: “A veces casi me parece que es la vida lo que me perturba, ¿cómo podría ser, si no, que todo me perturbe?” Por fortuna, la decepción traída por la negativa de Juncker no impidió que Kafka siguiera practicando su escritura privada, permitiendo que su pluma –quizá una Soennecken, como sugieren los editores de los *Dibujos*– transitara con pericia entre las palabras y las imágenes: “La pluma solo dejará un rastro incierto y casual entre la multitud de lo que está por decir.” Ese rastro se deshace de la incertidumbre para entregar figuras tan contundentes como las “negras marionetas de hilos invisibles”, bautizadas así por Brod: seis representaciones de un hombre en diversas circunstancias y posturas

— e n t r e
— r e j a s , c o n
— b a s t ó n ,

con la cabeza sobre la mesa, ante un espejo de pie, sentado con la cabeza baja, en posición de esgrima— que bien podría ser el mismo que protagoniza otros dos dibujos (“El pensador” y “Hombre yendo a gatas”) y aun la silueta abstracta de “Sin ganas de comer”. Posibles variaciones sobre esa “K” odiada pero amada que se convertiría en emblema, las pequeñas marionetas transmiten la sensación de un mundo “indiferente [e] imperativo” que florece a lo largo de la obra de Kafka y remiten de modo indefectible a Josef K. y a K., los álter ego que se extravían en los meandros existenciales de *El proceso* y *El castillo*.

Los editores de los *Dibujos*, que realizaron una estupenda selección –se antoja decir curaduría– de fragmentos kafkianos para dar soporte textual a las imágenes, anotan que una de las marionetas se trazó “desde la fantasía, poco antes de dormir, cuando [Kafka] tenía sus momentos más creativos”. En efecto: una efigie asombrosamente similar al “Hombre con la cabeza sobre la mesa” se perfila en una visión registrada el 16 de diciembre de 1911 en los *Diarios* del autor y recogida en *Sueños* (Madrid, Errata Naturae, 2010), valiosa antología que granjea el acceso al orbe inconsciente de un soñador sustancioso. Dueño de una imaginación en la que prevalecían los ambientes herméticos, enrarecidos, Kafka se sumergía en el universo nocturno con el recelo con que enfrentaba la esfera diurna:

Consigo dormir pero me despiertan continuamente sueños intensos. Duermo literalmente *a mi lado*, mientras debo pelear a golpes con mis propios sueños [...] Pienso en todas aquellas noches a cuyo término me parecía ser extraído del sueño más profundo y despertaba con la sensación de haber estado encerrado en una nuez.

Dentro de esa nuez, poblada de gigantes desnudos y mujeres con cicatrices y hombres reducidos a sombras y niñas ciegas y sobre todo cartas –perdidas o mágicas o infinitas o redactadas con letra mutable–, Franz Kafka incubaba sin saberlo la escritura privada que se manifestaría en narraciones y dibujos dispuestos a cambiar la forma de ver la literatura. —