



Kristin Scott Thomas en una escena de *En la casa*.

## LOS NÚMEROS IMAGINARIOS

**A**ntes de ser una obra teatral estrenada a finales del año 2006, y antes de ser adaptada al cine por François Ozon en 2012, *El chico de la última fila* se llamaba, mientras la escribía Juan Mayorga, *Los números imaginarios*, un título infinitamente más hermoso que el que le ha puesto Ozon a su película y más sugerente para mí que el que Mayorga le dio a su pieza antes del estreno en un teatro del *off Madrid*. Mayorga es matemático de formación y ejerció la enseñanza de esa disciplina, pero no ser   yo quien se adentre en las pistas autobiográficas; lo que me interesa es resaltar unas palabras que el autor escribió para la edición de su comedia: “Los números imaginarios –raíz cuadrada de menos uno: solo pensar en ella

me da vértigo– son un maravilloso delirio de esa forma de poesía llamada Matemáticas. No son reales, pero se les puede sumar, y multiplicar, y dibujar! No son reales, pero resuelven problemas de este mundo. Se parecen a esos seres ficticios –Ana Karenina o los Karamazov, el Hombre del Saco o el Flautista de Hamelin– que no existen y, sin embargo, son menos frágiles que usted y que yo. La vida suele ser más frágil que las ficciones con que la sostenemos.”

Advertido por Jorge Lavelli, que la vio representada en España, de la existencia de la obra, Ozon la ley  , compr   los derechos, hizo él mismo el guion de *El chico de la última fila* y la convirtió en *Dans la maison*, *En la casa*, adaptación en gran medida muy fiel al original y libre en algún punto de cierto relieve, que comentaremos. El

resultado cinematográfico, lo único importante en la traición obligatoria que supone toda traslación de un medio a otro, es estupendo. *En la casa*, después de un arranque al que –según los principios de mi educación fílmica *behaviorista*– le sobra la aceleración de fotogramas, cuenta con una trepidante velocidad de relato las peripecias, a veces intrincadas, del texto escénico de Mayorga; Ozon lo sigue en muchos momentos al pie de la letra, aunque sea la suya una caligrafía francesa que se permite gui  nos deliciosos, como el mantenimiento de una nomenclatura *bispanisante* y levemente falsa en los protagonistas, sobre todo esos tres miembros de la familia observada, aquí llamados los Rapha, en correspondencia al nombre que el muchacho algo lerdo y su progenitor algo burdo tenían en la obra de teatro, Rafa (Rafa hijo y Rafa padre).

Ozon, un director a quien sigo desde sus comienzos como cortometrajista, es, como todos los autores prolíficos, muy desigual. Ha hecho películas excelentes (yo citar  a su mediodi  metro de 1996 *Regarde la mer*, y los largos *Amantes criminales*, *Bajo la arena*, *Swimming Pool* y el más reciente *Mi re-*

fugio), y ejercicios de estilo a mi juicio totalmente fallidos, sobre todo en el género de la comedia grotesca. Sin embargo, la comedia es un molde que le conviene, y le ha dado, cuando hace drama, la virtud de la precisión. En un principio, su humor era más expresionista y acre, al modo de Fassbinder, una influencia directa en su filmografía de los años 1990; últimamente su ironía vuelve a raíces francesas clásicas, un clasicismo que iría desde Marivaux hasta Resnais, el gran Resnais de, por citar un título, *Les berbes folles*, estrenada en España tardíamente con el título de *Las malas hierbas*.

*En la casa* no es una comedia, sino una tragedia ribeteada de humor, y en eso el cineasta también sigue al dramaturgo español. Todos los dispositivos ilusionistas, los desvíos narrativos, las entradas en el espejo del que no siempre se sale a la realidad, están en el riquísimo texto de Mayorga, que asimismo planteaba las nociones que más le han fascinado a Ozon: la figura del narrador como retratista entrometido, el acto de la creación

en tanto que abuso de las intimidaciones y los lugares ajenos, la suprema compensación *moral* de buscar, formalizar y revelar lo escondido, lo negado, lo temido. Y así la ecuación de Mayorga, abstracta pero llena de sumas concretas, le sirve a Ozon, dotado del arma incisiva que supone la cámara de cine, para observar y rasgar muy patentemente el tejido de la fantasmagoría.

La fábula sufre, como decíamos, algún cambio en la pantalla. La expansión de los espacios dramáticos está bien hecha, por ejemplo en las escenas de la galería de arte de Jeanne/Juana, con el brillante añadido de las dos gemelas desconfiadas, que no aparecían en la función. Otras soluciones puramente *ozonianas* son quizá veleidosas: no creo que la sugerencia homosexual del beso inesperado de Rapha hijo a Claude dé más enjundia a la relación, ni el mostrar a Claude y a Jeanne en la cama, una cama real o imaginaria, claro está, resulta, a esas alturas de la película, un sendero apetezible. *En la casa* y *El chico de la última fila* tratan de la pérdida, es decir,

del perderse continuo que es la ficción, o los sueños, o las imágenes nacidas de la pulsión del deseo, pero la trama densa de Mayorga ya contiene los suficientes signos de bifurcación del sentido para que el espectador, atendiéndolos o siguiéndolos en sentido contrario al aparente, refutándolos, enriqueciéndolos, sea, también él, a su manera, un supremo hacedor ficticio.

El sabio hombre de cine que es Ozon, después de embarullar un tanto los treinta minutos últimos, termina *En la casa* con un hallazgo de enorme elocuencia y belleza. Derrotados por su conspiración imaginaria, o vencedores, quién sabe, de la batalla de la audaz mentira contra la estrecha verdad, Germain y Claude acaban solos ante la casa de las historias, conscientes de su poder, levemente culpables de sus estropicios, y en cualquier caso golosos del descubrimiento de haber entrado, al principio por un mero guarismo irracional, en un mundo del que nunca podrán escapar. —

## LETRAS LIBRES

**Dime qué lees  
y te diré quién eres.**

# EL GUERNICA, BLANCO SOBRE NEGRO

**L**a obra de Picasso abarca un territorio tan inmenso que casi no hay ocurrencia curatorial que no termine desembocando, y holgadamente, en una exposición: “El experimento cubista”, “La reinención del pasado”, “Autorretratos”, “Guitarras”, “Los años mediterráneos”, “Picasso erótico”, “Picasso neoclásico”, “Picasso y Matisse”, “Picasso e Hiroshima” (no es invento) o, por qué no, “Picasso en blanco y negro”, título de la muestra que estos días puede verse en el Museo Guggenheim de Nueva York.

Desde luego, todo lo que tenga que ver con color, o con falta de color, como es el caso, es del interés de un pintor; pero aquí hay algo más: algo que llevó a Picasso a realizar la que para muchos es su obra maestra bajo este principio de absoluta austeridad cromática. Se ha dicho que eligió la escala de grises para pintar el *Guernica* porque deseaba conseguir parte del efecto de inmediatez de las imágenes publicadas por la prensa en los días que siguieron al bombardeo de la ciudad vizcaína. Si alguien era consciente de que a la pintura le faltaba lo que la fotografía tenía entonces de sobra—credibilidad—, era Picasso, y es probable que hubiera querido recuperar algo de eso para su mural. Lo que es

evidente es que buscaba—cosa inédita— transmitir un claro mensaje y para ello tuvo que emplear el lenguaje más contundente que fuera posible. Hasta entonces, los temas habían sido para Picasso meros pretextos para desatar intensas indagaciones plásticas que, como sabemos, lo mantuvieron saltando de una fase a otra hasta el final de su vida. La tragedia de Guernica lo puso no obstante en el aprieto de tener que poner sus herramientas pictóricas al servicio de una idea. Y esa idea—de “oscuridad y brutalidad”, como decía él— llevaba implícita la renuncia al color. Es común escuchar que Picasso, a diferencia de Matisse, era un burdo colorista. Y es cierto que nadie entendía las relaciones de color como Matisse, pero eso no implica que Picasso—el gran dibujante— careciera por completo de sensibilidad cromática; baste pensar que además de las mujeres, sus etapas creativas están muchas veces marcadas por el color (azul y rosa, por nombrar los más obvios). Pero da la casualidad de que nunca—ni siquiera en la época del cubismo sintético— había estado más decidido a ahondar en el color como en la época del *Guernica*—cuando pinta a Dora Maar como una mujer histérica llorando—. Por ello es aún más notable que decidiera prescindir de este elemento tan vital para ceñirse a la gama

más limitada posible. Pero, en realidad, no era la primera vez que lo hacía.

El periodo azul—en el que se sumerge después del suicidio de su amigo Carlos Casagemas— lo lleva por primera vez a indagar seriamente en las posibilidades de la monocromía. Hacia el final de esta etapa, en obras como *Mujer planchando*, de 1904, el color, incluido el azul, desaparece casi por completo para dar paso a una paleta mínima de grises y marrones a la que regresaría en muchas ocasiones. En 1906, Picasso intenta traducir la lección del arte primitivo a un lenguaje moderno y se apoya en el blanco y negro para producir una serie de estudios al borde ya de la abstracción. Después vendría el cubismo analítico, en donde el pintor se concentra a tal punto en la forma, la estructura y el espacio pictórico que se olvida del color: de nuevo las telas se tiñen de ese singular tono grisáceo que casi ni a color llega. En los años veinte, inspirado por un viaje a Italia, Picasso regresa al naturalismo y realiza una serie de obras que evocan esculturas, algunas de ellas a la manera de la antigua grisalla: pintura en tonos grises (de ahí el nombre) con la que se busca dar la sensación de piedra esculpida, como el espléndido óleo *Busto de mujer con brazos levantados*. Pero este regreso a una estética tradicional dura poco; en 1926, Picasso pinta una de sus mejores obras abstractas: *El taller de la modista*, un complejo entramado de puros blancos y negros. Y todavía hay por ahí algunos cuadros más dentro del mismo rango tonal antes de que finalmente llegue la hora de pintar el *Guernica*. Para este momento, sin embargo, Picasso es ya un pintor consumado que se da el





•Guernica, 1937.

•El taller de la modista, 1926.

lujo de hacer de esta condena del fascismo el lugar donde se dan cita todas las formas del arte moderno: los planos superpuestos del cubismo, la gestualidad del expresionismo, las paradojas visuales del surrealismo, la exaltación del futurismo. Y, por si fuera poco, en blanco y negro.

Picasso era un artista incansable, como lo demuestran los miles de dibujos que realizó en servilletas y pedazos de periódico —no había, pues, un segundo en que no estuviera creando algo. Sin embargo, solo hubo dos momentos en su vida en que tuvo que ponerse verdaderamente a trabajar: el primero culminó en el verano de 1907, fecha en que da por terminada *Las señoritas de Aviñón*, después de meses de buscar por aquí y por allá la manera de concebir algo enteramente nuevo, distinto a todo lo que se había pintado antes (él, que decía que no buscaba sino encontraba, durante casi dos años no hizo otra cosa: todo lo que dibujó o pintó en esa época no eran sino apuntes del gran cuadro que se proponía llevar a cabo). Y treinta años después, un 28 de abril para ser exactos —día en que el mundo se enteró de que Guernica había sido destruida por bombarderos alemanes—, Picasso, que llevaba más de dos meses dándole vueltas al mural que habría de presentar en junio de ese mismo año en la Exposición Universal de París, reconoció al instante el tema y, sobre todo, la magnitud de la que sería su siguiente obra clave. Esto no significa que hubiera pintado el *Guernica* en un raptó oportunista; más bien no tuvo otra opción (los rumores de que simpatizaba con la causa nacionalista eran cada vez más fuertes, cosa que

lo enfurecía: “toda mi vida de artista no ha sido más que una lucha continua contra lo reaccionario y contra la muerte del arte. ¿Cómo puede alguien entonces suponer que yo podría estar de acuerdo con lo reaccionario y con la muerte?”, se preguntaba).

Una vez más se veía en la tarea de pintar una obra que sabía crucial. Pero si con *Las señoritas de Aviñón* se había propuesto cimbrar la estética mimética que había gobernado el arte desde el Renacimiento, aquí no le quedaba de otra que lanzarse al vacío, con una apuesta insólita en su carrera: la alegoría. Difícil paso para un pintor que, como él mismo decía, jamás había salido de la realidad. Y así como *Las señoritas* fue recibido con gran escepticismo incluso por parte de los entendidos (Matisse dijo que era una farsa, por ejemplo), su aventura simbolista no corrió con mejor suerte. Los marxistas lo tacharon de excesivamente subjetivo y los surrealistas, como debe ser, de lo contrario. Wyndham Lewis dijo que era “un enorme póster de alto contenido intelectual, de colorido poco interesante, y sin relación alguna con el acontecimiento político que supuestamente lo motivó”. E incluso hace treinta años el pintor Antonio Saura escribió un panfleto para hacer públicas las muchísimas razones por las que detestaba el *Guernica* (porque, por ejemplo, “es un cartelón y, como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito”). Uno no puede llamar fracaso a una obra que despierta semejantes pasiones. *Las señoritas de Aviñón* puede ser infinitamente más radical, pero el *Guernica*, y por eso lo odiaba Saura, “es el único cuadro histórico de nuestro siglo,

no porque representa un hecho histórico, sino porque es un hecho histórico”. Y es cierto, este mural dejó muy pronto de ser una pintura cubista para volverse un documento trascendental; una constancia de lo que Picasso —el mejor pintor de su época— pensaba que tenía que ser una obra sobre y para la historia. Y es indudable que a este carácter de cosa importante contribuyó mucho la seriedad del blanco y negro. Además, era una pintura destinada a que la viera el mundo entero en un solo lugar: la Exposición Universal. ¿Se imaginan cuántos fotógrafos iba a haber allí? Lo pensara o no Picasso, la decisión de reducir su paleta fue atinada: pocas cosas más fotogénicas que los grises del *Guernica*. Y no se puede negar que esta cualidad es en parte lo que la ha vuelto la pintura más famosa del mundo (y por lo cual la odiaba todavía más Antonio Saura). Incluso cuando pocos la hayan visto en vivo. Ni siquiera los espectadores del Guggenheim podrán hacerlo. La fragilidad de esta pieza de 75 años —que hizo varios viajes antes de llegar en 1992 a su destino final, el Museo Reina Sofía— hace que sea imposible moverla, con lo cual la exposición *Picasso: Black and White* ha debido contentarse con mostrar únicamente los dibujos preparatorios (cerca de sesenta) que hizo el pintor sumido en el frenesí que lo llevó a terminar la obra en once días.

“Detesto el *Guernica* porque a pesar de haber sido pintado solamente en blanco y negro parece pintado con muchos colores.” En efecto. —

*La exposición puede visitarse desde el 5 de octubre de 2012 al 23 de enero de 2013.*