

ARTES + MEDIOS

64

LETRAS LIBRES
JULIO 2015

Georgianas

CINE ROSEBUD VICENTE MOLINA FOIX

Antes de la desmembración del imperio comunista del este de Europa, el cine que venía de aquel inmenso país parecía unitario sin serlo; las antiguas repúblicas y regiones sujetas al régimen de Moscú producían películas en estudios propios, y algunos de los directores más esenciales de lo que en el resto del mundo se conocía como cine soviético o cine ruso eran ucranianos (así, por ejemplo, el gran clásico Dovzhenko), georgianos (Abuladze, Iosseliani) o armenios, como el genial y malogrado *outsider* Serguéi Paradzhánov, cuya incomparable y provocativa obra se está recuperando a través del DVD en el mercado anglosajón. El mapa creado por las últimas hostilidades, invasiones, movimientos separatistas y golpes de mano —la mano férrea y dictatorial— de Putin escapa a nuestra consideración, que solo quiere ser cinematográfica y

celebrar la coincidencia extraordinaria en la cartelera de dos películas en las que la calidad del relato alcanza una dimensión superior, en tanto que ambas cuentan, sin duda por azar, la misma historia desde dos perspectivas dramáticas y dos enfoques estéticos diferentes.

Se estrenó primero *Mandarinas* (*Mandariinid*, 2013), y también esa precedencia era provechosa, porque la conmovedora obra del georgiano Zaza Urushadze refleja a modo de parábola el trance, nunca del todo acabado, de la llamada guerra de Abjasia y Georgia en los años 1992-1993, situándolo en sus dimensiones patéticas. Ivo es un granjero estonio de avanzada edad que ha decidido no irse de la aldea georgiana donde ha vivido toda su vida, trabajando la madera; su hijo murió al comenzar la guerra, y su hija huyó a Estonia, quedando él solo ocupado en fabricar cajas en las que su vecino Margus, otro resistente



pacífico, embala las mandarinas que producen sus huertas. A ese lugar despoblado, por el que cruzan soldados de las distintas facciones en liza, llega un día la confrontación en toda su crudeza; hay una emboscada, la casa de Margus y sus frutales quedan arrasados, y dos heridos de gravedad, un checheno musulmán, Ahmed, y un georgiano cristiano, Niko, sobreviven a la matanza y son recogidos, alimentados y curados por Ivo en su propia casa, único refugio ahora para los cuatro hombres. La rivalidad y el encono étnico siguen latentes, de manera brutal, dentro de la vivienda, se producen más escaramuzas y bajas, y el final de *Mandarinas* contiene un mensaje conciliador que pese a su discurso edificante logra conmover profundamente, por la falta de énfasis, por la sutileza de los excelentes actores que interpretan a Ivo y a Niko, y por la potencia metafórica del emplazamiento marítimo de esa escena fúnebre y esperanzada.

Corn Island (*Simindis kundzuli*, 2014) transcurre enteramente en un entorno acuático, el del caudaloso río Enguri que hace frontera entre Georgia y la región secesionista de Abjasia. La contienda en ese paisaje fluvial es la misma que en *Mandarinas*, el anciano

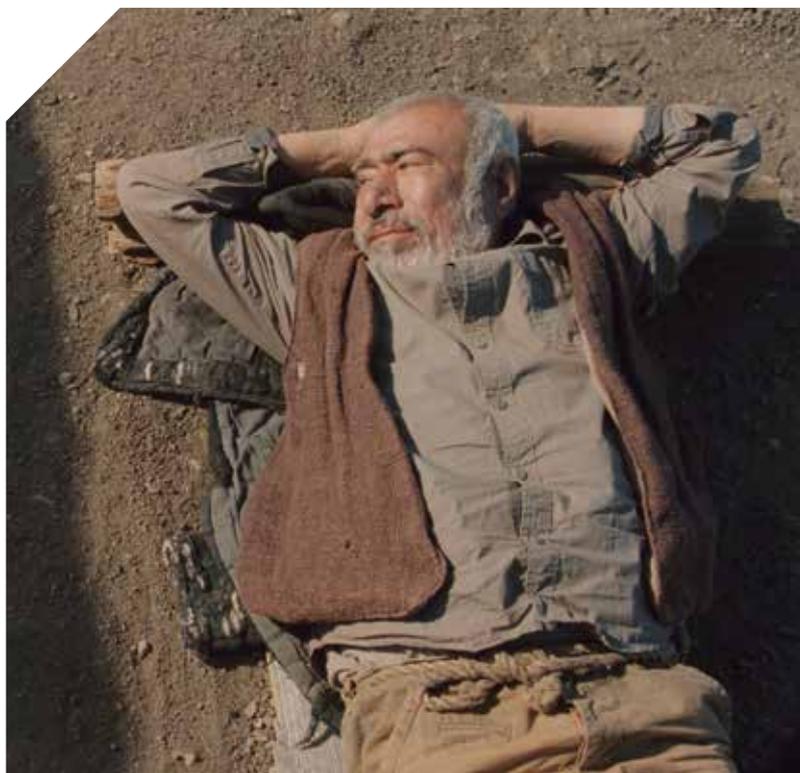
granjero (sin nombre propio en el reparto) también está solo y entregado a tareas agrícolas, pero en su caso se produce, cuando la película lleva casi media hora de metraje, la llegada casi feérica de una adolescente que sabremos más adelante que es su nieta, huérfana del enfrentamiento bélico. El director y guionista georgiano George Ovashvili compone un bellissimo poema telúrico, sin alegato; hay disparos en la tierra firme, sonidos militares, lanchas de soldados que pasan voceando en distintas lenguas (ruso, georgiano, abjasio), pero la violencia nunca irrumpe en el delicado triángulo que forman el abuelo, la nieta risueña y otro herido fugitivo al que acogen en su cabaña y esconden del enemigo que le persigue. Entre la muchacha y el fugitivo se establece un minuetto de coquetería pueril y juegos de escondite que bordean la sexualidad sin llegar a nada. Las estacas clavadas en la arena, el crepitar del fuego al que asan los peces capturados, el ruido de la lluvia, el lejano canto de las aves de paso; esa es la voz natural del drama en sordina, sin apenas diálogo ni alusión al trágico conflicto.

Sin embargo, esta película lírica refleja el mismo impulso de



intransigencia tribal que anida en los personajes de *Mandarinas*. El director de *Corn Island* lo resume con estas claras palabras: “Todo era felicidad hasta que un día de agosto de 1992, un tipo de Abjasia, pistola en mano, me dijo: ‘Tienes que dejar nuestra tierra, eres georgiano. La guerra ha comenzado.’ Doscientos cincuenta mil georgianos que vivían en Abjasia tuvieron que abandonar sus tierras y sus hogares. Un pequeño grupo de georgianos se quedaron para siempre.”

Los desplazamientos forzosos, los odios raciales, el arma de las religiones, tan lacerantes hoy como hace casi veinticinco años en el microcosmos de aquellas tierras caucásicas, son la materia de estas dos películas de historia contemporánea. *Mandarinas* pone al desnudo, con brío narrativo y severidad, el corazón del mal. *Corn Island* se detiene en el trazo de la desolación humana producida, y la imagen de la que se sirve en el desenlace es memorable: el islote feraz ganado al río donde vivían calladamente abuelo y nieta es arrasado, en una ley de la naturaleza que sin duda ambos conocen de antemano, por la crecida anual de la corriente. La adolescente había vuelto antes del diluvio a la ribera, dejando su muñeca de trapo, y esa figura blanda y descoyuntada es lo único que permanece, enterrado en los arenales, cuando un hombre, un desconocido de quien nada se sabe, vuelve en un bote al lugar donde estuvo aquel maizal que un día las aguas arrastraron llevándose al anciano, su frágil casa de tablas, sus campos labrados y su paraíso hecho a la pequeña medida de una vida sin guerra. —



EL FUEGO Y LA FIESTA

66

FOTOGRAFÍA

AIXA
DE LA CRUZ

Me adentro en la muestra *Latin Fire: Otras fotografías de un continente* con la nostalgia del exiliado. Hace ya dos años que no visito México y han pasado por lo menos cinco desde que Latinoamérica dejó de formar parte de mi experiencia cotidiana. Parece una vida anterior, ajena, pero perviven ciertos gestos. Aunque desapareció mi prosodia chilanga —particularmente exótica cuando se manifestaba en lengua vasca—, no renuncio a mis vocablos más queridos. Sigo apapachando cuando doy abrazos, me ato paliacates al pelo y expreso repulsión al grito de guácala. Soy pura nostalgia y melodrama en todo lo que se refiere a Latinoamérica, pero el primer contacto —mejor sería decir “colisión”— fue complejo, inaprensible. Las fotografías que encuentro en la muestra me retrotraen a esa experiencia original, al inevitable encuentro con el Otro que supone visitar la ciudad de México cuando se tienen diecinueve años y ningún bagaje teórico que ayude a mentar lo inmediato: el caos, la diferencia, la fascinación y el desconcierto radicales.

Inaugurada en el contexto de PHotoEspaña 2015, *Latin Fire* asume y defiende la existencia de una identidad latinoamericana y se propone analizar sus componentes: los patrones comunes de la historia más reciente, la criminalidad, las desigualdades sociales, las urbes de demografía descontrolada, la exuberancia, lo bizarro, el fuego. Este

último elemento se erige en metáfora central de la muestra. Ya es casi un cliché culturalista, pero los comisarios Alexis Fabry y María Wills reivindican el carácter fogoso del latino como origen de “esa genealogía que permite trazar en el mapa una relación casi familiar”. El modo en que han distribuido la selección de obras de estos cincuenta y dos artistas en dos bloques temáticos —el primero, “Fuego”, centrado en las catástrofes sociales y políticas que asolaron la región durante el siglo xx y el segundo, “Con el diablo en el cuerpo”, sobre la efervescencia contracultural que emergió de la debacle— me recuerda a otro lugar común que repetían mis guías autóctonos durante mi primera visita a México: aquí la gente es muy pobre, pero ríe mejor.

Parece en boga esta visión según la cual Latinoamérica obtiene su esencia de un encarnizado combate de *wrestling* entre el culto a la vida y el culto a la muerte. El vigor con el que se manifiestan ambas pulsiones crea un infinito juego de muñecas rusas en el que del horror emerge la belleza,

que a su vez camufla más horror, del que surge más belleza, y así *ad infinitum*. *Latin Fire* comienza con una instantánea sobre la dictadura argentina, finaliza con murales sobre la vida nocturna de las grandes ciudades y en medio ofrece fotografías que resumen a la perfección esta paradoja latina de la flor de loto, la carcajada que logra abrirse paso a través de los escombros. Resulta particularmente ilustrativa, en este sentido, la serie del autor colombiano Juan Manuel Echevarría. Las instantáneas de gran formato que la componen nos muestran diversos insectos exóticos recolectados en cintas de casete: escarabajos gigantes, coleópteros multicolor, saltamontes nacarados. Son los *souvenirs* que recolectó durante su secuestro por el ELN (Ejército de Liberación Nacional) un grupo de mujeres que supieron apreciar la belleza de la selva desde la oscuridad de su cautiverio. Maravilladas por el paisaje y la fauna salvaje, empezaron a coleccionar estos especímenes, con la esperanza de regalárselos a sus familiares cuando volvieran a casa. Según la antropóloga que le narró la



anécdota al autor, fueron capaces de hacer de su cautiverio una experiencia positiva.

En su calidad de inventario, la serie de Juan Manuel Echevarría se relaciona con otros trabajos más oscuros de la exposición. La artista brasileña Rosângela Rennó expone una de las obras de su serie “Cicatriz”, compuesta de ampliaciones de fotografías que encontró en los archivos del centro penitenciario de São Paulo. Se centra en los tatuajes y marcas corporales de los reclusos, que se inventariaban por motivos de identificación: “Si el sistema sustituyó el nombre por un número, yo preferí explorar las historias privadas que contaban los dibujos en la piel.” El origen archivístico de este proyecto recuerda al que llevó a cabo en los años noventa la peruana Milagros de la Torre, que fotografió diversas pruebas materiales inventariadas en el Archivo de los Cuerpos del Delito del Palacio de Justicia de Lima. El cinturón que empleó un psicólogo para asfixiar al violador al que interrogaba, la carta de amor autoinculpatoria de una prostituta o el arma del crimen, sellada en su plástico protector, protagonizan estas fotografías que nos hablan del olvido, más que de la muerte: cuando concluye el juicio y se entierran los cadáveres, todas esas pruebas incriminatorias que se acumulan en los sótanos del juzgado como reliquias sin dueño ofrecen una metáfora elocuente sobre la memoria colectiva.

Las evidencias forenses de De la Torre contrastan, en cierto sentido, con la impunidad que denuncian las fotografías de Maya Goded sobre las muertas de Ciudad Juárez. El desierto acribillado de cruces, los familiares que exigen justicia y los escenarios fronterizos donde se gesta la tragedia representan el extremo más reciente de la cronología que abarca la exposición, pero apenas hay muestras de discontinuidad. Un hilo invisible de violencia extrema las conecta con las instantáneas anteriores, las que documentan las atrocidades cometidas por los regímenes autoritarios.

La enorme carga emotiva que se acumula en este primer tramo correría el riesgo de perder su capacidad de impacto si no fuera por el juego de

contrastos que propone la muestra. Se reciben con alivio las obras que retratan el espacio urbano, con sus muros cubiertos de grafiti ante los que posan con orgullo pandilleros del DF, o la serie de fotografías de boda que corre a cargo de José Luis Venegas, padre de las gemelas más célebres del circuito cultural mexicano. La lucha libre, por supuesto, también está presente a través del trabajo de Lourdes Grobet, que retrata a hombres y mujeres disfrazados con máscaras de *wrestling* en ambientes cotidianos. Mientras contemplo estas imágenes, pienso en el concepto de la fiesta, en lo que significaba para las comunidades indígenas de la zona rural de México en la que viví durante meses. Recuerdo, sobre todo, la importancia de las fiestas de quince. Era habitual que aquellas familias que malvivían a base de tortillas de maíz y nopales durante todo el año gastaran sus ahorros para comprar el vestido más rosa y fastuoso de la tienda, el cetro y la corona a juego, el alquiler de una carroza que llevara a la quinceañera hasta su salón de festejos, el DJ, un traje de recambio para cada baile. Con ese dinero, me decía indignada, se le podía costear a

la adolescente en cuestión la colegiatura de una preparatoria prestigiosa. Con ese dinero se podía cambiar de clase social y, sin embargo, se dilapidaba en una noche. Aquella falta de pragmatismo me desesperaba. Más que la lentitud burocrática, más que las cunetas atestadas de perros atropellados, más que nada.

Sin embargo, a escasos centímetros de la pared en la que se retrataban las tumbas de Juárez, contemplo ahora la sonrisa de una adolescente engalanada hasta el exceso; el gesto displicente, orgulloso, de una mestiza tras su tocado nupcial; la fascinación infantil que provocan esas máscaras de lucha libre adornadas con diamantes de imitación... Y comprendo, quizás demasiado tarde, que la fiesta nunca es un derroche. La fiesta siempre suma. Y, como la risa, es a menudo la única herramienta de resistencia de los que no poseen nada. —

La exposición Latin Fire. Otras fotografías de un continente. 1958-2010 puede verse en CentroCentro Cibeles de Madrid hasta el 13 de septiembre.



LE COR BU SIER

y el poema
con muros

**ARQUITECTURA/
ARTES PLÁSTICAS** **JAIME MORENO
VILLARREAL**

Es común que los propietarios de casas cuyo proyecto han encomendado a un arquitecto terminen quejándose de su realización. Conozco solo dos casas de Le Corbusier, la casa La Roche (1923-1925) y la Villa Savoye (1928-1931), y, al mismo tiempo que sus espacios me resultan atrayentes, no me sorprende que quienes fueron sus dueños las encontraran difíciles de habitar. Quizá el reproche más

famoso sea el del señor La Roche, quien encargó al arquitecto suizo-francés una casa para vivir y alojar su colección pictórica: “La casa era tan bella que era casi una lástima colgar ahí pinturas... Le encargué un marco para mi colección y usted me entregó un poema con muros.”

El reproche admirativo no pudo venir más al caso, en la medida en que Le Corbusier mantuvo siempre en el centro de su diana el hacer poesía con la arquitectura. “Soy un joven de 71

años, soy un hombre de artes plásticas, trabajo con mis ojos y mis manos animado por los fenómenos visuales. Mis investigaciones coinciden con mis sentimientos, dirigidos al valor primordial: la poesía”, dijo en una tardía entrevista con la BBC. Al recorrer sus casas, la experiencia no lo desdice. Y en ello es evidente su sesgo hacia la pintura. Siento que su arquitectura es en buena medida —y perdón por la palabrita— pictorialista, cosa que por lo demás no me parece gran descubrimiento, tratándose de un artista que, además de genial arquitecto, fue pintor muy apreciable. La exposición *Le Corbusier. Mesures de l'homme* en el Centro Pompidou de París me permite calar más en esa suerte de traslación del plano pictórico a la tercera dimensión en sus construcciones.

Para sintetizar mi experiencia, pienso en el último tramo de la rampa en zigzag de la Villa Savoye, que conduce al solarío en la techumbre. Paso a paso, ascendiendo al aire libre desde la amplísima terraza del primer piso, el barandal tubular a la izquierda es referencia náutica, mientras que a la derecha una envolvente semicilíndrica aporta fluencia y órbita a la marcha. Así, uno se aproxima *vijando* al muro de la azotea, no muy alto, que está recortado por un admirable vano rectangular —del tamaño de un cuadro de mediano formato— que se abre al cielo y a las copas de los árboles. Más que ventana, el vano es una alusión al lienzo pictórico, como ocurre en tantos espacios interiores diseñados por el arquitecto, que se definen por la capción de un cuadrángulo que no es solo un “cuadrado” sino un determinante plástico. Algo que puede comprobar cualquiera que lleve una cámara fotográfica a una de sus casas. La cámara ofrece un encuadramiento suplementario absolutamente adecuado a los fines del arquitecto, quien concebía los interiores domésticos como “recorridos arquitectónicos” desprendiendo volúmenes para crear espacios plásticos modulados por la luz.

Suele menospreciarse a Le Corbusier como tardío “pintor cubista”. No: él planteó la superación del cubismo mediante el empleo del orden matemático, y así proyectaba



sus cuadros con los mismos “trazos reguladores” con los que proyectaba edificios. Entre sus obras pictóricas expuestas en el Pompidou, sobresale *La chimenea* (1918), que él consideraba su verdadero primer cuadro. Austero, geométrico y muy bien pintado, hoy parece tener en depósito un proyecto de vida, si no es que francamente un destino: representa de primer vistazo no más que la repisa de una chimenea sobre la que descansa un libro superpuesto a un cuaderno junto a un cuerpo sólido, un paralelogramo. Es destino, digo, porque tiende un arco entre “el principio” y “el fin” de su trayectoria. Su “fin” será cuando construya, 35 años más tarde, el paralelogramo de una cabañita en un risco, para veranear en su vejez frente al mar en cuyas aguas, por cierto, morirá. En este arco, *La chimenea* se transforma ante nuestros



ojos, pues su paralelogramo se refleja en la repisa como si estuviera alzado sobre el agua. El espejo que por lo común se adosa al muro de las chimeneas francesas se encuentra aquí trasladado imaginariamente a la repisa —un espejo de agua—, mientras que el fondo nos abstrae del muro hacia un paisaje desierto, un horizonte y el cielo. Con resolución de arquitecto, Le Corbusier —quien firma el cuadro como lo hacía por entonces, con su verdadero apellido, Jeanneret— fija la voluta de una jamba para sostener el tablero de la chimenea. Estamos en un mundo que es pictórico y arquitectónico a un tiempo, y que proyecta la vida. El cuaderno y el libro debieron también estar calculados: uno sería el de sus apuntes arquitectónicos, otro el de su escritura. Quiero creerlo, pues mi primer acceso a Le Corbusier fue como lector entusiasmado por este arquitecto-escritor que armó ensayos brillantes a partir de fotos de la modernidad maquinal, especialmente en *Hacia una arquitectura* (1923) y *El arte decorativo de hoy* (1925).

He dicho que solo conozco dos casas, pero ahora me desmiento. Mucho antes de visitar aquellas, tuve mi primera experiencia lecorbusiana en la ciudad de México, en un edificio de la plaza Río de Janeiro cuyos departamentos están calcados del pabellón L'Esprit Nouveau construido por el arquitecto en 1925. El pabellón fue demolido, pero sobrevive en el imaginario arquitectónico como punto de arranque de su “idea habitacional” gracias también a las fotos que se conservan, donde se aprecia que su mobiliario ostentaba numerosas menciones del formato cuadro, no solo por las pinturas colgadas en los muros, sino por los gabinetes, armarios, libreros, aparadores y escritorios que disponían de nichos cuadrangulares. ¿Hay pues una determinación pictórica en la arquitectura de Le Corbusier? Me atrae mucho la idea, pero no me gustaría quedarme a vivir ahí. —

La exposición Le Corbusier. Mesures de l'homme estará abierta en el Centro de Arte Georges Pompidou hasta el 3 de agosto de 2015.