

ARTES+ MEDIOS

76

LETRAS LIBRES
ABRIL 2015

KUBRICK, SIN MARGÉN DE ERROR

CINE

FERNANDA
SOLÓRZANO

¿Qué había detrás de la manía perfeccionista de Stanley Kubrick?

En busca de una respuesta visité la exposición itinerante sobre la obra del director, ahora alojada en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco). Contiene más de mil objetos: cartas, fotografías, *storyboards*, guiones anotados, *props*, piezas de vestuario, cámaras y decenas

de lentes. Hablando de otro director los llamaríamos “accesorios”; en el cine de Kubrick fueron piezas más importantes incluso que los actores. Consumían la atención del director Kubrick durante meses (en algunos casos, años). Todos los que siguen su obra han oído por lo menos una historia de su meticulosidad —que raya en locura—. La idea de que a Kubrick le obsesionaba el control se ha vuelto un lugar común. Pero es también una

tautología: una afirmación circular. La pregunta de fondo es: ¿por qué?

Al fondo de un pasillo, una foto del director del tamaño de un muro recibe a los visitantes. Detrás de su cámara, Kubrick dirige su lente al que llega. Sus ojos de búho juzgan y uno se lo permite; da la impresión de tener siempre la razón. Por eso sus actores lo seguían sin titubeos. Respondían si los convocaba incluso cuando circulaban historias de tomas simples que el director repetía a lo largo de tres semanas. Como ratas de Hamelín, lo seguían hasta el precipicio.

Se dice que al director le disgustaba la gente. Sería más justo hablar de decepción. Tenía pocas relaciones afectivas —con su esposa y sus hijos— y al resto los dividía entre los que le creaban problemas y los que le ayudaban a solucionarlos. A las visitas ocasionales las retaba a jugar ajedrez. La primera sala de la muestra reúne tres objetos vinculados entre sí: un tablero, una colección de lentes y su silla de director. Kubrick veía el cine como un juego de decisiones donde no cabía el azar. Cada movimiento tenía una repercusión, y había que tomarse un buen tiempo para planearlo. En las tramas de sus películas cada vez que se descuida un frente las consecuencias son catastróficas. Ya sea a través de personajes que pierden botines (*Casta de malditos*, 1956), sacrifican a sus propios soldados (*La patrulla infernal*, 1957), se enamoran de menores de edad (*Lolita*, 1962), detonan la bomba atómica (*Dr. Insólito*, 1964), rivalizan con una máquina inteligente (*2001: Odisea del espacio*, 1968), despilfarran su fortuna (*Barry Lyndon*, 1975), sistematizan la muerte (*Cara de guerra*, 1987) o se pierden en aventuras sexuales (*Ojos bien cerrados*, 1999), sus cintas hablan de grietas —logísticas, emocionales, psicológicas— por las que puede colarse el caos.

El desencanto fue su leitmotiv. Lo reiteró el productor Jan Harlan, quien trabajó con Kubrick por más de treinta años y es hermano de su viuda, Christiane. En una plática previa al recorrido, alguien le preguntó si había percibido en Kubrick un cambio en sus motivos para hacer cine. Harlan respondió con un rotundo “no”. “De

su primera a su última película –dijo– habló de la debilidad humana: de su tontería, su vanidad, de las cosas que hace el hombre para dañarse a sí mismo.” Considerando que su filmografía abarca del Paleolítico a un futuro indefinido, puede decirse que dedicó su obra a demostrar que la estupidez humana es la única constante de la civilización.

Niño sonriente a quien su madre le concedía todo y que recibió de su padre su primera cámara, Kubrick pasaba el tiempo metido en cines del Bronx. Decía que las películas que veía le parecían mediocres y que podía superarlas. Su vocación puede cifrarse en un deseo de corregir. Esta disposición moldeó sus futuros hábitos. Si un tema le atraía, agotaba la literatura y filmografía sobre él. Una vez que elegía una historia, comenzaba a construir el mundo físico que la contendría. Si ocurría en el pasado, hacía todo lo posible por apropiarse de objetos originales de la época. Si ocurría en el futuro, no se conformaba con un diseño de arte que sugiriera tecnología avanzada: los *gadgets* debían anticipar estos avances. Así, los trajes de *Barry Lyndon* exhibidos en la muestra están lejos de parecer utilería de bodega: algunos fueron adquiridos en casas de subastas. Para ilustrar el caso contrario, se exhibe una maqueta de la centrifugadora gigante construida para 2001: *Odisea del espacio*. Durante cuatro años, Kubrick se reunió con científicos de la NASA: quería estar seguro de que su cinta mostraba cosas todavía imposibles pero, llegado el día, probables.

Cada película de su filmografía abarca una sala de la exhibición. Escenas de las mismas se proyectan en espacios amplios, mostrando a personajes sin control sobre sus vidas. A la vez, los objetos, maquetas y *sketches* esbozan el retrato de un hombre opuesto a sus criaturas en todos los sentidos. Parecería una exposición sobre el contraste entre tipos humanos. Quizá Kubrick encontraba en el cultivo de la precisión un antídoto a los males que se dedicaba a observar. Su método era un estilo de trabajo pero también un principio de vida y una tabla de salvación. Cuando un periodista le preguntó en qué se gastaba el

dinero, Kubrick lo miró extrañado. “No creo que el punto de tener dinero sea gastárselo”, contestó. “El punto es tenerlo para no verte obligado a hacer una película que no quieres hacer.” O bien, el punto es tenerlo para nunca estar a merced de flaquezas y necesidades ajenas.

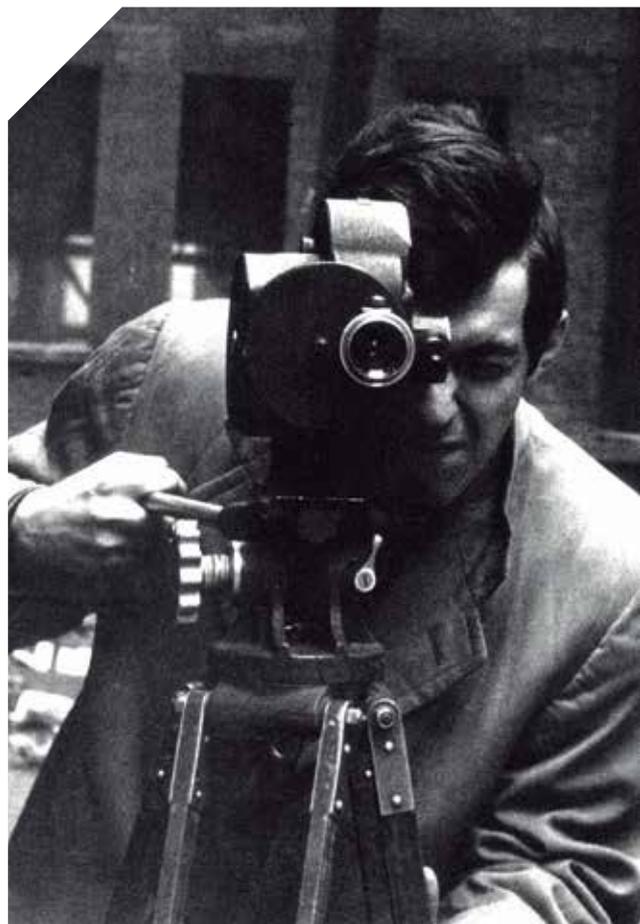
2001: *Odisea del espacio* es la única película que abarca dos salas del Marco. Es el proyecto en el que Kubrick invirtió más tiempo y dinero, y es comprensible el porqué: si la humanidad fuera contactada por una civilización avanzada –dijo una vez–, el choque cultural sería tan traumático que esta quedaría despojada de su “etnocentrismo presuntuoso”. A diferencia de las visiones distópicas del futuro, el director encontraba en la frialdad de la tecnología algo parecido a una ética incorruptible. “El problema de HAL 9000 –dijo Jan Harlan, seguramente parafraseando a Kubrick– es que el hombre quiso modificar su naturaleza de máquina.” Nuestra culpa, otra vez. Apenas más grande que una bocina portátil, una réplica de HAL miraba a los visitantes desde una pared. Una de las computadoras más malignas del cine se veía más inofensiva que nunca.

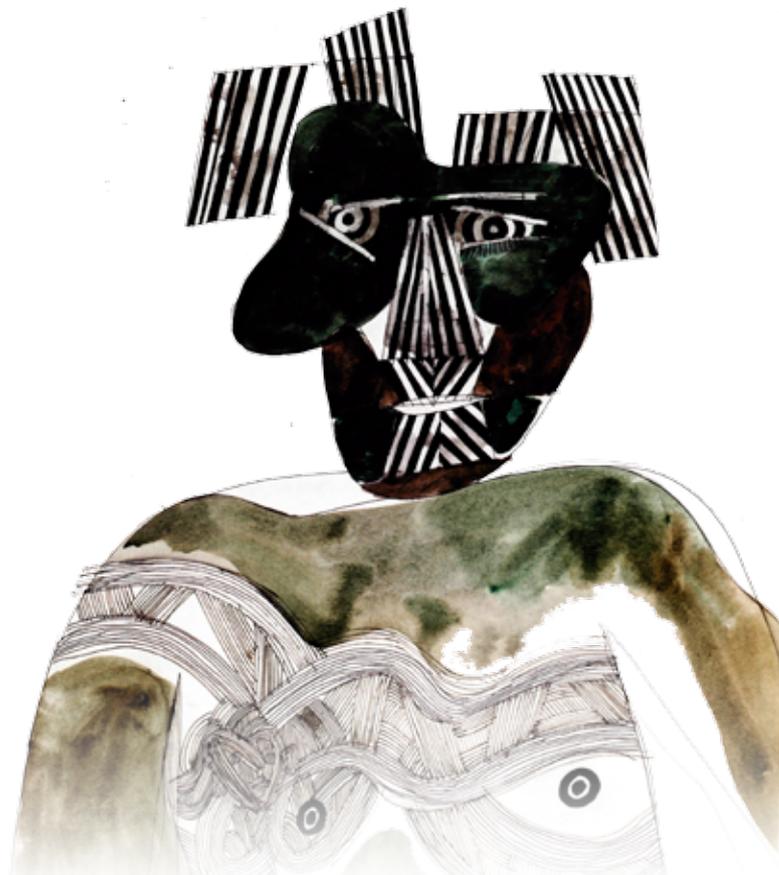
Kubrick era un desencantado pero no un nihilista. Reconocía el sinsentido de la vida, pero agregaba que eso mismo forzaba a cada quien a encontrar su propio significado. Afirmaba que, si el hombre era lo suficientemente fuerte, podía “emerger del crepúsculo del alma y reencontrar el *elan vital*”. Kubrick tenía una misión –eliminar el margen de error– que además disfrutaba. “Decirme que me tome unas vacaciones de hacer cine es como decirle a un niño que tome unas vacaciones de jugar”, se lee en la pared de una de las salas. Es una analogía que formulaba de distintas maneras. Por ejemplo, citando a Orson Welles: “Un foro de cine es la mejor maqueta de trenes de juguete que un niño puede tener.”

A propósito de niños y juegos, uno de los *props* más entrañables de la exposición es la máquina de escribir de Jack Torrance, protagonista de *El resplandor*. “All work and no play makes Jack a dull boy” se lee en la hoja del carrete, renglón tras renglón, y en la pila de quinientas hojas

al lado de la máquina. ¿Qué pudo atraerle a Kubrick de la historia de un escritor poseído? “Las películas de horror logran mostrarnos arquetipos de lo inconsciente”, decía de *El resplandor*. Quizá veía en Jack Torrance a su único álgter ego. Kubrick confiaba en su propia inteligencia pero sabía que nadie estaba a salvo de perder la cabeza. Aquello que le fascinaba de Napoleón Bonaparte era que, siendo brillante, había cometido un error garrafal. El crítico David Thomson pinta a Kubrick con dos adjetivos: “megalómano paranoico”. Dice encontrar semejanzas entre este y Jack Torrance, sugiriendo que el director se veía a sí mismo como ese posible genio que se recluye en un mundo aislado –el hotel Overlook–, se deshace de la gente y acaba volviéndose loco. Si es así, ese exorcismo regocijaba al director. En las fotos de rodaje de *El resplandor* exhibidas, se ve a Kubrick dando instrucciones a Nicholson. Tiene sonrisa de niño.

¿Qué había detrás de la manía perfeccionista de Stanley Kubrick? El deseo de armar un mundo a su imagen y semejanza, y de expulsar a los hombres que, como consecuencia de su naturaleza, echaban su juego a perder. –





Imágenes: © Brian Nissen

La farándula de **BRIAN NISSEN**

**ARTES
PLÁSTICAS**

**JESÚS SILVA-
HERZOG MARQUEZ**

Brian Nissen ha hecho de arqueólogo de sí mismo. La casualidad, ese duende de las exhumaciones felices, lo puso de pronto ante unas cajas viejas y arrumbadas que contenían un montón de dibujos. Los había pintado hace más de cuarenta años y se habían borrado de su memoria. Al preparar su retrospectiva en 2012 para Bellas Artes, los dibujos brotaron del polvo. El pintor desempacó hojas, libretas, cuadros que le parecían ya ajenos. Durante décadas permanecieron enterrados bajo cartones y carpetas de su estudio. Cerca del pintor pero ocultos. Todo ese tiempo estuvieron ahí, sumergidos en el tráfico de todos los días, cerca de los pinceles, el café, las telas y el periódico de ayer. Uno siempre convive con el olvido. Empolvados y amarillentos, aquellos papeles lo pusieron en contacto

con una civilización remota y familiar: la suya. El arqueólogo descubrió en los papeles el mapa de una ciudad que no es esa ciudad de México a la que llegó a principios de los sesenta, sino la ciudad que juega en su lápiz. Un universo de símbolos y figuras extrañas pero descifrables. Una vasija de espectáculos e intimidades. Un cuento que se despliega como código: narración condensada en imagen. Cuerpos y bicicletas, perros y lluvia, juguetes, sandías, pistolas. Ceremonias de la vida diaria.

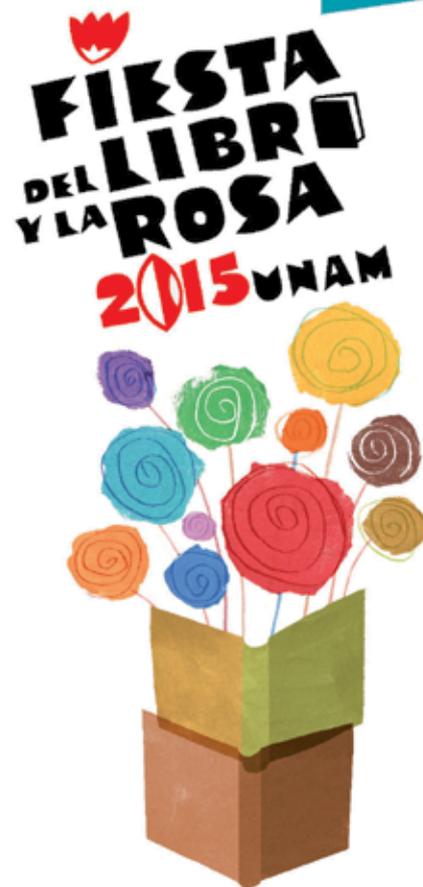
Desde aquellos dibujos que pueden disfrutarse ahora en un magnífico libro se observa la intuición de su mano. Como ha escrito él mismo, el lápiz se pasea por el papel como sale el perro radiante a explorar la calle, descubriéndola, olfateándola y orinando en la esquina para marcar su huella. El dibujo es un instinto primigenio. Será que el hombre es un

animal que dibuja. Un mamífero necesitado de registrar en trazo su paso por la tierra y su mirada del mundo. El hombre siente la necesidad, dice Nissen, de “rendir una cuenta visual, un registro de su presencia: una manifestación palpable de su ser”.

Pero la soltura del trazo es mucho más que instinto: es una naturaleza en la que se funden observación, idea e ironía. Curiosidad, inteligencia, placer, insolencia y culto. En 1990, Brian Nissen pensó el “descubrimiento de América” imaginando el mapa del continente esperado. No la playa que pisó Colón sino el territorio que muchos creyeron que había reencotrado, el continente hundido: la Atlántida. El mito permitió al pintor delinear una bellísima cartografía fantástica. Cuadrantes para situar Punto de Fuga, coordenadas para localizar Grado de Incompletud y Ombligo del Orbe; instrucciones para ubicar con precisión milimétrica el alcance de El Canto de la Sirena. La metáfora, por supuesto, alude a las islas de Utopía pero nombra también el afán de situarse en el mundo. Poner una estaca en el espacio y salir al encuentro del vecindario. Ubicarse, reconocerse en el mundo, tocar el entorno donde se confunden siempre hecho y ficción.

El gabinete de Brian Nissen es prodigioso: volcanes y mariposas, cangrejos y chinampas, códigos, mapas, mares. En todos ellos, se aprecia una inteligencia que ríe. El arte para Brian Nissen es un conocer gozoso. Cada proyecto lo transforma en un científico, un viajero, un antropólogo. Experto en *Limulus polyphemus*, vivificador del arte prehistórico, mitógrafo cultivado, cronista de la vida nocturna, fisgón profesional, geólogo, entomólogo y cartógrafo de aguas imaginarias. Las ciencias tendrán su método pero son, como el arte, ejercicios de la percepción y la inventiva. Si la ciencia fija el sentido de las cosas, el arte lo dispara. Sin demostrar, aclara. La transfiguración del arte convierte a las cosas en objetos mágicos, potentes. ¿Habrán cautivado durante décadas estos dibujos ignorados al pintor y al escultor? ¿Dibujaba bajo embrujo el artista que arrumbó sus creaciones, creyendo olvidarlas?

23 al 26
de abril



**CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO**
Jueves 23 a domingo 26
10 a 20 horas

**CASA DEL LAGO
JUAN JOSÉ ARREOLA**
Jueves 23
11 a 18 horas

**MUSEO UNIVERSITARIO
DEL CHOPO**
Sábado 25
11 a 19 horas

**ANTIGUO COLEGIO
DE SAN ILDEFONSO**
Sábado 25
10 a 18

**CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO TLATELOLCO**
Sábado 25 y domingo 26
10 a 19 horas

www.universodeletras.unam.mx/fiesta2015



Las estampas de *Farándula* son la crónica de un descubrimiento. Brian Nissen encuentra México y, por supuesto, lo inventa. El país le pareció otro planeta. Árido, socialmente áspero y vital. Al llegar, no conocía a nadie, no hablaba español. Su única guía era Malcolm Lowry. México resultaba un terreno ideal para desaprender, para desprenderse de la idolatría estética y de algunos valores del Imperio. El fue-reño sale a la calle y relata lo que contempla en sus dibujos. Gracias al lápiz y a la tintas empieza a aclimatarse. Registra así el día a día en sus libretas. No hay monumentos: hay utensilios y mascotas. Se trata de una lotería de estampas mexicanas que pueden gritarse a viva voz: el organillero, el ciclista, el avión, la serenata, el antojito, el mirón, la encueratriz, el matamoscas, el coñólogo, el shampoo. Varias historias cuentan estos dibujos. El misterio de los animales, la variada zoología humana, la intimidad de los objetos, las fiestas del cuerpo. Una tinta en negros dibuja a una ama de llaves con una escoba: barre coches. Un doctor lanza dardos: sus jeringas caen en blandito. El *lipstick* multiplica labios en el rostro. Un hombre ronca gusanos insoportables.

Imágenes de una colorida comedia. Agrupados en distintos actos, los dibujos de este mesoamericano venido de Londres se acompañan de cuentos, relatos y poemas. Margo Glantz, Álvaro Enrigue, Alma Guillermoprieto, Jorge F. Hernández,

Elena Poniatowska, Valeria Luiselli, Alberto Ruy Sánchez, Guillermo Sheridan, Juan Villoro acompañan al dibujante escribiendo de animales, viajes, comilonas, doctores y cachondeos.

En los dibujos de estos años se me asoman los rostros desfigurados de Bacon, el humor de Posada, la tinta de Antonio Saura, las parodias de Ralph Steadman, las estampas de Grosz, los garabatos de Alechinsky. Se deja ver, sobre todo, el Brian Nissen de los años recientes. Sus discos y serpientes, sus caracoles, su inteligencia y sus bromas. Aparecen las lombrices que son la vegetación cotidiana de sus cuadros, los anillos y arcos que luego encontrarán cuerpo en sus esculturas. Se puede ver la libre ondulación de su trazo, el curioso garbo de sus figuras. Se asoma, sobre todo, el humor erótico que habrá de coronarse en su maravilloso *Voluptuario*.

Una línea, dice Brian Nissen en las palabras introductorias a este volumen, es un punto rebelde. Dibujo: insurrección de la quietud. Un punto que se aburre de su sitio y sale a pasear para contar historias, retener sensaciones o esbozar ideas. El trazo de Brian Nissen es una mirada que piensa y ríe. Todos sus dibujos seducen a la sonrisa. —

Brian Nissen
FARÁNDULA.
DIBUJOS 1966-1974
RM/Conaculta, México, 2014, 192 pp.

Cupo limitado

Seis discos para comprender a John Coltrane

MÚSICA

DANIEL HERRERA

80

LETRAS LIBRES
ABRIL 2015

Cuando John Coltrane abandonó por primera vez el cuarteto de Miles Davis lo hizo por dos razones: la primera porque quería librarse de la adicción a la heroína, la segunda porque el trompetista, exasperado por la impávida actitud del saxofonista, decidió darle unas bofetadas y un golpe en el estómago antes de una actuación para hacerlo reaccionar. Thelonius Monk se acercó a Coltrane y le dijo: “No tienes por qué soportar eso, ¿por qué no vienes a trabajar para mí?” Eso hizo, aunque pronto regresó con Miles para una gira. Como seguía enganchado, el trompetista decidió expulsarlo. Coltrane dejó el hábito aplicando el método del *cold turkey*. La tercera vez que dijo adiós lo hizo para dirigir su propio grupo. Fue un duro golpe para el trompetista, al grado de que, en el último concierto que dieron juntos, Miles estuvo a punto de llorar. Se iba el contrapeso a su sonido y quien le ayudó a crear el disco más grande del jazz: *Kind of blue*.

Coltrane estaba dando los pasos para conseguir un sonido propio. Ya había hecho el primer avance en 1957, cuando trabajaba para Monk y decidió grabar su segundo álbum solista: *Blue train*, afianzado aún en el hardbop pero donde comenzaba a mostrar signos de que aquel viaje lo llevaría a otras altitudes.

Poco después de *Kind of blue*, Coltrane consiguió un atractivo contrato con Atlantic. Ahí grabó uno de sus discos fundamentales: *Giant steps*. Acompañado de una sólida sección rítmica y un casi mediocre Tommy Flanagan en el piano, la pieza que le da nombre a la obra es un cambio de dirección contrario al jazz modal de los últimos discos grabados con Davis.

Tocando una compleja progresión de acordes; una serie de obstáculos armónicos que el pianista no logra salvar pero que Coltrane utiliza para impulsarse con seguridad hacia lo que el crítico de jazz Ira Gitler llamó “cortinas de sonido”: una cascada de notas que parecían chocar entre ellas pero que el saxofonista articulaba con claridad y exactitud.

Coltrane dirigía de nuevo el tren a las libertades del jazz modal y de ahí a la experimentación con una orquesta entera cuando en 1961 el sello Impulse! lo contrató convirtiéndose en el segundo mejor pagado músico de jazz, después de Miles. El primer disco que grabó para ellos fue *Africa/Brass*. El sello no escatimó esfuerzos y el saxofonista pudo contar hasta con diecisiete músicos. Con la contribución de Eric Dolphy en algunos arreglos y el constante trabajo de orquestación de McCoy Tyner, el disco se impuso como una obra que polarizaba la opinión de los críticos.

En noviembre del mismo año grabó su segundo disco para Impulse!: *Live! at the Village Vanguard*, que recoge originalmente tres piezas, aunque en la reedición de 1997 se incluyeron dos tracks más. La primera parte del LP parecía sencilla, el ingeniero de sonido Rudy Van Gelder capturó con habilidad el tema “Spiritual”, una pieza que tiene una introducción colectiva, casi free, pero que pronto deriva en un hardbop; y el standard “Softly, as in a morning sunrise”, en donde McCoy Tyner sobresale de forma bastante efectiva con su solo y un acompañamiento sólido. Pero el escarnio fue dirigido hacia el tercer tema del disco: “Chasin’ the Trane” fue rechazado en su momento pero reverenciado años después por las generaciones cercanas al free jazz.

Es el sonido de la vanguardia, aquel que retoma la tradición, como es el bebop, y la une con destreza al free, un estilo libre de líneas divisorias y reglas estrictas. Era una vertiente del free jazz distinta a la que manejaba Ornette Coleman. Era ciudadana, con un discurso estructurado pero libre, Coltrane le estaba entregando al mundo el nuevo camino de la música. Ira Gitler en la *Down Beat* de abril de 1962 escribió: “Más bien es como esperar a que termine de pasar un tren, un tren de mercancías de cien vagones” y Pete Welding en el mismo número afirmó: “Petardeo sin una orientación clara.” Era comprensible. Un solo de quince minutos parecía demasiado para los sesenta. Y esto era apenas el principio.

Tres años después, Coltrane y su cuarteto (más dos invitados) grabaron en dos días la siguiente obra maestra del saxofonista: *A love supreme*, una oración musical que buscaba satisfacer las inquietudes religiosas de Coltrane. Concebida mientras él estaba en la marina, la idea cuajó durante cinco febriles días del verano de 1964. Originalmente planeada para un noneto, Coltrane solo invitó al saxo tenor Archie Shepp y al contrabajista Art Davis para que participaran



en una pieza, lo demás lo dejó en las manos de su grupo.

Este disco es la síntesis del jazz modal refundado por Miles y el free jazz explorado previamente por Coleman. Pero es todavía más: aquí Coltrane toca con desbordada pasión religiosa. Sus cortinas de sonido se despliegan sin titubeos. Es un sonido lírico pero racional que primero busca alojarse en las tripas del oyente antes de llegar a la cabeza. Coltrane atrapa el viejo sonido del hot jazz y lo explota por dentro lanzándonos a un molino de experimentación free más intenso que el de otros músicos contemporáneos. Si se quiere entender el futuro viraje del saxofonista es fundamental escuchar con atención la primera pieza del disco: "Acknowledgement".

Finalmente llegamos a *Ascension*, el disco que inauguraría el nuevo camino que Coltrane estaba por tomar. Tenía 38 años y según el canon del jazz a esa edad debería tener un estilo establecido, un timbre fácil de distinguir. Pero no fue el caso de Coltrane. El free jazz lo esperaba con toda su complicación y un pequeño público fiel, listo para apreciar esos sonidos que requieren de un escucha atento y con mente dispuesta. Pero el disco logró ir más allá de ese pequeño

público, en lugar de eso se convirtió en un clásico del jazz aunque al principio los mismos críticos y seguidores del saxofonista no entendían muy bien qué sucedía.

Para grabar *Ascension*, Coltrane juntó a su cuarteto habitual: McCoy Tyner en piano, Jimmy Garrison en el contrabajo y Elvin Jones en la batería; además consiguió a "Pharoah" Sanders, Archie Shepp, John Tchicai y Marion Brown en los saxofones; los trompetistas Freddie Hubbard y Dewey Johnson y al contrabajista Art Davis. Una pequeña orquesta que recibió unas cuantas instrucciones: apenas el orden de los solos y seguir una serie de acordes cuando los músicos tocaran en conjunto, "pero los acordes eran opcionales", recordó Shepp tiempo después. "En esos acordes descendentes había un centro tonal definido, por ejemplo si bemol menor. Pero había diferentes modos de llegar a ese centro." Lo demás fue grabar una intensa sesión de cuarenta minutos de improvisación libre, que repitió para no dejar ninguna duda de hasta dónde podía llegar. Esto ya lo había explorado Ornette Coleman años atrás, pero la libertad musical de Coltrane parecía enorme, como un tren que arrolla todo a su paso. Es el disco que puso a prueba a todos: a los



escuchas, a los ejecutivos de Impulse!, a los críticos, e incluso a los músicos que participaron en esa sesión. Cuando terminaron esos primeros minutos de grabación, Coltrane volteó a ver a su agotado baterista y le pidió repetir el esfuerzo, quería tener una segunda opción. Elvin Jones aceptó sin estar muy convencido, pero cuando terminó la segunda toma, aventó una parte de la batería contra la pared y salió del estudio. Ni Jones ni Tyner continuarían en el grupo de Coltrane, de modo que el nuevo camino que tomaría el saxofonista tendría la complicidad de su propia esposa Alice Coltrane en el piano, "Pharoah" Sanders en el saxofón tenor y Rashied Ali en la batería. Todavía vendrían un par de discos en vivo y *Meditations*, en donde la perspectiva religiosa y espiritual de Coltrane sería más poderosa que en los discos anteriores.

Coltrane murió cuando estaba por completar ese giro en su música que comenzó con *A love supreme*. Ahora su andar musical era fuerte, pero su salud estaba mermada después de toda aquella intensidad y energía entregadas en cada concierto y en cada disco. Su música era un himno de libertad y amor y este himno lo dejó vacío; Coltrane nunca fue tibio, se entregó por completo. Probablemente esa forma de tocar fuera una de las causas del cáncer de hígado que acabó con él en el verano de 1967. —

LETRAS LIBRES
ABRIL 2015

