

+Caesar (interpretado por Andy Serki), heredero digital del doctor Cornelius, en *El origen del planeta de los simios*.

LA ESTIRPE DE KING KONG

En 1968 amábamos menos a los animales, desde luego en España, donde no se reconocían sus derechos a una vida digna ni se veían las actuales y coquetísimas residencias para mascotas, siendo poco común asimismo el *prêt-à-porter* canino que hoy se vende en boutiques especializadas. Tampoco se tenía conocimiento directo de la especie simia, pues el único lugar de la península donde había monos en abundancia era Gibraltar, reñida plaza británica en suelo español. De ese modo, recuerdo el formidable impacto del

estreno de *El planeta de los simios* de Franklin J. Schaffner, un éxito a nivel internacional y, como este verano se comprueba, una leyenda viva. Tras haberse realizado en los primeros años de los setenta cuatro secuelas filmicas y dos adaptaciones televisivas, una de ellas en dibujos animados, se estrenó un *remake* firmado –en el augural año 2001– nada menos que por Tim Burton, y ahora mismo triunfa en las pantallas *El origen del planeta de los simios*, que trata de alumbrar los puntos oscuros de la saga.

En un principio estaba, naturalmente, la novela homónima del francés Pierre Boulle (que no he leído) y

el guión por lo visto fiel que hicieron dos pesos pesados de la industria como Michael Wilson (guionista de *Lawrence de Arabia*, *El puente sobre el río Kwai* y algunos de los primeros *jamesbonds*) y Rod Serling, el creador de la mítica serie *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*). La película, otra emanación, sin duda casual, del mirífico 1968, era una fábula progresista algo ñoña, dotada de escenas y diálogos de gran encanto y potente en su iconografía; el mensaje (el término cuadra en este caso) predicaba no ya la buena conciencia animalista entonces poco más que tenue sino una proposición panhumanista a modo de parábola inversa: a la inverterada crueldad del hombre con los seres inferiores le sucede un mundo cambiado en el que los dominantes primates son elocuentes y belicosos mandatarios que ejercen su despotismo sobre unos desastrados humanoides que ni siquiera tienen el don del habla.



En la película de Schaffner los monos tardan treinta minutos en aparecer, contando mucho en ella el prolegómeno futurista de la nave perdida, la exhibición varonil del personaje de Taylor, interpretado por un fornido Charlton Heston (aunque antes que él rechazaron el papel Marlon Brando, Paul Newman y John Wayne), y la minuciosidad de los efectos de maquillaje, que en su día asombraron al mundo (y premió la Academia de Hollywood) y cuarenta años después nos parecen tan rudimentarios como los de las figuras de cuento infantil de *El mago de Oz*. Los simios de aquel filme fundacional eran arbitrarios y despiadados según el modelo humano, exterminan y cazan a los pobladores originales de sus territorios, los llevan enjaulados o colgados de palos a su poblado (un decorado de estudio que se asemeja bastante a las urbanizaciones que por aquel entonces construía en la costa mediterránea Ricardo Bofill), y se hacen fotos jactanciosas ante las piezas cobradas como los cazadores en las monterías.

Pero en el seno de esa sociedad avanzada y brutal crece, como en todas, la semilla del progreso, representada por una pareja de monos ilustrados y benéficos, la doctora Kira y el doctor Cornelius. Sensacional en la época que dos grandes actores como Kim Hunter y Roddy McDowall, irreconocibles bajo la pelambreira y la nariz chata y hendida, se prestaran a hacer de chimpancés, así como el audaz beso intergenérico que se dan al final la doctora simia y el hombre blanco, hoy, al revisar la película, tanto los personajes como la carga aleccionadora que les marca (y hace tan tediosa la larga escena del juicio de los monos a los hombres), resultan ingenuos y trillados en comparación con el moderno cine de apocalipsis y utopías. Tim Burton, que más de treinta años después tuvo no diré

que mejores maquilladores pero sí más malicia, convirtió a la doctora, ahí llamada Ari (y portentosamente encarnada por la que a partir de ese rodaje sería su esposa, Helena Bonham Carter), en una intelectual de izquierdas, un tanto *rive gauche* hasta en el atuendo, y muy lasciva desde que pone sus ojos en los pectorales del explorador caído del cielo, encarnado en el *remake* por el supremo *boy next door* del cine americano, Mark Wahlberg. También alcanzan momentos de sarcástica brillantez en el filme de Burton los enfrentamientos con el malvado Thade, el siempre inquietante Tim Roth, capaz de transmitir su espíritu esquizoide y sus tendencias *sadianas* aun bajo las capas de afeitado y látex.

La recién estrenada *El origen del planeta de los simios*, segunda película de un tal Rupert Wyatt, es, si cabe, más avanzada en la ética y en la técnica, logrando sobre todo en las escenas de la prisión-refugio de los cuadrumanos (¿Guantánamo?) un vertiginoso ímpetu narrativo gracias al uso de las cámaras de precisión llamadas “cabezas calientes” y los efectos digitales en posproducción. El avance del progreso también se nota en los animales, humanizados en la fusión de actores especialistas y novísimos procedimientos de *motion capture*; el simio principal, Caesar, tiene en sus ojos verdes más expresión que los actores enteramente humanos, tanto los buenos (James Franco, Freida Pinto) como los malvados (John Lithgow, Brian Cox, malgastados por la sobreactuación). La media hora final de la huida y la toma del Golden Gate es trepidante, aunque su colofón no se hará tan célebre como el de Schaffner, con la ruina de la Estatua de la Libertad en la playa, o el procazmente genial de Burton mostrando la efigie de Abraham Lincoln metamorfoseado

en orangután en lo alto de las escalinatas de un Capitolio controlado por la hordas simias. En el desenlace de esta nueva entrega de la serie, que bien puede no ser la última, los monos otean el horizonte de San Francisco subidos a los árboles de donde fueron desplazados, esperando tal vez el reencuentro con su naturaleza. Es un final que refuerza el vínculo de la saga con la más grande película simiesca jamás realizada, *King Kong* (1933), que confirió a su gorila la rudeza, la ternura no exenta de deseo y el signo del oprimido, por descomunal que fuera la criatura traída de la selva. —



+El planeta de los simios, de 1968.



+Los simios, 43 años después.

LUCIAN FREUD (1922-2011)

El original, desconcertante y prolongado logro artístico de Lucian Freud, que murió a los 88 años, se cifra en su personalidad terca e impaciente, alimentada por su inteligencia y cortesía y sus suspicacias hacia el método. Nunca quiso arriesgarse a hacer la misma cosa dos veces. Su mirada cargada de sexualidad, penetrante, era parte de su armamento, pero su arte se dirigía a las vidas de los individuos, fueran modelos o miembros de la realeza, con delicadeza y una inquietante carnalidad.

Freud tenía fama de llevar las cosas al extremo. Pero, a diferencia de los pintores estadounidenses que emergieron en los años cincuenta, su estilo se situaba en la tradición occidental de trabajar a partir del natural, y requería una lentitud meticulosa y no un desatado virtuosismo. Las fotografías que hizo en su estudio su ayudante, modelo y buen amigo David Dawson muestran a Freud trabajando a partir de una forma al carbón dibujada toscamente; la pintura emergía de la cabeza poco a poco. Algunos lienzos eran ampliados, otros quedaban abandonados cuando apenas eran un fragmento.

Los retratos de su madurez despertaron comparaciones con obras igualmente escandalosas de Courbet, Tiziano o Picasso: los sentimientos que mostraban eran al mismo tiempo descarados y profundos. Los distintos y documentados estadios de *Ria, retrato desnudo* (2006-2007), su último gran desnudo femenino,

indican el suspense en la acumulación de pigmento en uno de los dedos de sus pies y el radiador; pesadas secreciones representan sus rizos y su cara sonrojada.

En 1987, el crítico Robert Hughes declaró que Freud era el mejor pintor realista vivo y, tras la muerte de Francis Bacon cinco años más tarde, la denominación podía ser tomada como un elogio o como un honor adecuado para una anacrónico artista “figurativo” que trabajaba en Londres. Desde las primeras exposiciones de Freud en los años cuarenta, los críticos han tenido dificultades para ubicar sus logros. La solución generalizada ha sido aplicar adjetivos a los temas pintados de un modo que refleja poco más que el gusto personal: los comentaristas les dicen a los lectores si la persona retratada estaba aburrida o intimidada, si era escuálida u obesa; si la pintura estaba amontonada, resquebrajada o milagrosamente moldeada.

Otros, sin embargo, evitan ese tono moralizador y están dispuestos a ser sorprendidos. Aidan Dunne, por ejemplo, en la reseña de una exposición en Dublín de 2007, reconocía que una sola modelo rubia, “sin lugar a dudas” ella misma, llevó a Freud en 1966 a “traspasar los límites del decoro en las representaciones habituales del cuerpo humano considerado no como un tipo genérico, sino, por utilizar sus propios términos, un ‘retrato desnudo’”. Freud pintó tres versiones de esa delgada joven sobre una colcha color crema, vista desde arriba, y cada una de ellas es una obra maestra. En cierta medida, la disponibilidad pictórica de la joven parece transmitirse a través de

la sutileza con que el artista incorpora en sus pinceladas los trastornos y nuevos peligros que experimentarían las tradicionales relaciones entre géneros.

Freud nació en Berlín, hijo de Ernst Freud, arquitecto e hijo menor del gran psicoanalista Sigmund, y Lucie Brasch. La familia vivía cerca del Tiergarten y pasaba los veranos en la residencia del abuelo materno de Freud, comerciante de grano, o en su casa de verano de la isla báltica Hiddensee.

Conscientes de la amenaza nazi a los judíos, sus padres, Lucian y sus hermanos –Stephen y Clement– se trasladaron a Inglaterra en el verano de 1933. En Dartington Hall (en Devon), y después en Bryanston (en Dorset), Freud se dedicó a los caballos y al arte en lugar de las clases. Se matriculó en la Central School of Arts and Crafts de Londres en enero de 1939, pero su atmósfera relajada le pareció repelente y raramente asistía a las clases.

Entre 1939 y 1942 pasó temporadas en la desestructurada escuela fundada por Cedric Morris y Arthur Lett-Haines en East Anglia, primero en Dedham, Essex, y luego en Hadleigh, Suffolk. Morris era un mentor comprensivo, y su confianza y aplicación le dieron a Freud una idea de lo que podía significar ser un artista. En marzo de 1941, Freud se enroló como marinero común en el crucero de la marina *Baltrover*, que se dirigía a Nueva Escocia. El barco fue atacado desde el aire y después por un submarino, y en el viaje de regreso Freud sufrió amigdalitis.

A los dieciocho años, el joven carismático y talentoso de apellido célebre había atraído a amigos como Stephen Spender y el rico coleccionista y patrono Peter Watson. Freud empezó a visitar París, primero en 1946, de camino a Grecia, donde pasó seis meses, y de nuevo en 1947, con Kitty Garman, sobrina de su anterior novia



+Lucian Freud en los últimos trazos de *Retrato de noche, tumbada sobre el vientre* (1999-2000).

Foto: Patron of the Arts

Lorna Wishart, hija de Jacob Epstein y modelo de uno de sus primeros grandes cuadros, *Chica con chaqueta oscura* (1947). Sus relaciones con París se ampliaron a gente relacionada con las artes en los años treinta, como la anfitriona y coleccionista Marie-Laure de Noailles.

El puñado de postales que sobreviven no contiene menciones a las privaciones de posguerra, sino que ofrecen a Méraud Guinness Guevara ingeniosas descripciones de la instalación de André Breton en la exposición surrealista de París en 1947, diseñada por Marcel Duchamp y Frederick Kiesler, y le dan las gracias por su hospitalidad en Provenza. Freud expresa admiración por la “malevolencia” que los franceses mostraban hacia los extranjeros.

El joven Freud gozaba de la confianza de Alberto Giacometti y Balthus y, hasta cierto punto, Picasso, y la determinación y el sentido crítico con que esos artistas

célebres impulsaban la evolución de su arte lo marcaron para toda la vida. Cuando, en 1943, se trasladó a Delamere Terrace, en el Grand Union Canal, la primera de sus cinco direcciones en Paddington, Londres, varios de sus vecinos de clase trabajadora se convirtieron en sus modelos, especialmente los hermanos Charlie y Billy. *Interior en Paddington* (1951), un gran cuadro con una palmera llena de pinchos y un tenso joven del East End, Harry Diamond, constituye un doloroso drama sobre la supervivencia.

Los cuadros que muestran a las dos esposas de Freud—Garman (con quien se casó en 1948 y de quien se divorció cuatro años después) y Caroline Blackwood (con quien estuvo casado entre 1953 y 1957)— y otros amigos íntimos están llenos de suspense y dolor, aparentes en los mechones de pelo y en una mano alzada hasta la mejilla, así como en los ojos muy abiertos. La

piel nacarada de esos personajes se hace más translúcida y el detalle se vuelve extremadamente perfecto. En un artículo escrito en 1950, el crítico y comisario de exposiciones David Sylvester cuestionaba la perversidad emocional de los retratos recientes de Freud: “Es imposible saber si eso indica el declive incipiente de un arte cuyo talento floreció excepcionalmente pronto o simplemente que toda novedad implica dificultades iniciales.”

Cuando llegó la Bienal de Venecia de 1954—Freud compartía el pabellón británico con Bacon y Ben Nicholson—, el debate del prodigio frente a un artista definitivamente importante se había convertido un tema recurrente. La única relación de Freud con sus colegas artistas se produjo cuando aceptó la invitación de William Coldstream para sumarse al nuevo equipo en Slade en 1949 (se pasaba ocasionalmente por los estudios hasta 1954).

Se volvió cómodo explicar los cambios de la obra de Freud centrándose en su temprana dependencia del dibujo, y citar la influencia de pintores del norte de Europa como Jean Auguste Dominique Ingres y Alberto Durero, o incluso sugerir una falsa comparación con los pintores de la *Neue Sachlichkeit* (activos en Alemania en la década de los veinte pero desconocidos para el joven Freud), mientras se pasaba por alto a otros tan relevantes como Paul Cézanne y Chaim Soutine. Se exageró la importancia del cambio del pincel de pelo de marta al de cerdo y del blanco de plomo y cinc al blanco de kremnitz en la segunda mitad de la década de 1950. A Freud le atraían el ingenio despiadado de Bacon y su gusto por el riesgo, y admiraba su manejo impulsivo de la pintura, pero fue Bacon el que intentó reiteradamente fijar una imagen del magnetismo físico de su joven amigo.

A finales de los años cincuenta, la agitada vida personal de Freud contribuía a una intranquilidad visual. Comenzó a pintar de pie, dejando que la perspectiva oblicua exagerara la anatomía de sus modelos. Una paleta verdusca-amarillenta y una piel surcada de venas, como en *Mujer sonriendo* (1958-59), hacían a los modelos superficialmente menos atractivos; los cuadros expuestos en la Galería Marlborough de Londres en 1958 y 1963 eran difíciles de vender.

La obsesión de Freud por las apuestas en carreras de perros y caballos produjo deudas y amenazas peligrosas, aunque muchos de sus cuadros más originales muestran a hombres carnosos que pertenecían a ese mundo. Al describir las tardes de Freud en la casa de apuestas y las veladas con gente rica e ilustre (incluido “el grupo de la princesa Margarita”), el periodista Jeffrey Bernard escribió con admiración: “Ha resuelto el problema de cómo vivir una doble vida.” El rostro

levemente malicioso y los hombros desnudos del artista aparecen entre la fronda de una enorme Deremensis en *Interior con planta, reflejo escuchando* (1967-68). Un retrato soberbio, peligrosamente trabajado, que muestra al viejo artista de pie —*Pintor trabajando, reflejo* (1993)—, únicamente vestido con unas botas desatadas, sosteniendo una paleta y un cuchillo (era zurdo), dirigiéndose al espectador como un actor de cine mudo; invariablemente, la pintura aplicada de forma imaginativa a los planos de las paredes y el suelo se lee como un *leitmotiv* para la atmósfera dominante. Cada milímetro, insistía, tenía que ser esencial para el conjunto.

En los años ochenta, los cuerpos desnudos pasaron al espacio circundante. Su tridimensionalidad y su empaste casi esculpido describen formas profundamente contornadas, como las que tenían las esculturas de bronce de Rodin que prefería Freud: los desnudos *Balzac* e *Iris*. Freud hablaba de su curiosidad por “el interior y la parte inferior de las cosas”.

El cuadro que presenta a la reservada Bella Freud en diagonal en un sofá rojo, de 1986, es una de las obras maestras del artista. Leigh Bowery y Freud tuvieron una amistad que sirvió de apoyo a los dos, y que se mantuvo hasta que el transformista murió de una enfermedad relacionada con el sida a finales de 1994. “El maravilloso volumen flotante de Bowery era un instrumento que me parecía que podía usar en mi pintura”, explicaba Freud, “pero la calidad de su mente es lo que hace que quiera retratarlo”. En 2008, frente al cuadro *Diana y Acteón* de Tiziano, explicó: “Cuando algo es convincente de verdad, no pienso en cómo se hizo. Pienso en el efecto que tiene sobre mí.”

Varios cuadros abordan la alegoría desde un punto de vista paródico, empezando por *Gran interior W9* (1973) —su madre y su amante— y el

tremendamente publicitado *Gran interior W11* (según *Watteau*) (1981-83), con su incómoda —y memorable— conjunción de cinco personas de la vida privada del artista. A veces los modelos llegaban por separado, como en *Tarde en el estudio*, donde Sue Tilley se espatarra en el suelo según la pose de las postales playeras que llevan textos como “Date la vuelta, Betty”. El oscuro interior de la casa de Freud en Notting Hill aparece en varios cuadros de gran tamaño, uno de los cuales está ahora en un museo de Dallas: un viejo amigo, Francis Wyndham, se sienta leyendo en primer plano, con un galgo inglés a sus pies, mientras en el espacio posterior un híbrido de Jerry Hall y David Dawson da de mamar al hijo de Hall.

Annabel Mullion fue retratada con su peludo perro Rattler y reaparece siete años después, con vientre de embarazada, en *Esperando el cuarto* (solo 10 x 15 cm), y en un grabado más grande, con los miembros firmes como un caballo de raza, tal y como escribió uno de los autores preferidos de Freud, Baudelaire: “El Tiempo y el Amor la han mordido en vano con buenos dientes.”

La excepcional habilidad que tenía Freud para transmitir información táctil resulta evidente en sus dibujos tempranos, especialmente los que muestran un tojo, una garza muerta y a Christian Bérard barbado y en bata. Una sensibilidad similar, realzada y extremadamente poética, invade los grabados que Freud empezó en los años ochenta, con espirales negras y texturas punteadas fanáticamente elaboradas, en los que el artista se complacía en el “elemento de peligro y misterio” presente cuando metes una pieza muy trabajada en ácido.

El reconocimiento internacional aumentó tras la exposición de 1974 en Hayward, alimentado por los admiradores de Freud, especialmente

William Feaver, comisario de una retrospectiva en la Tate en 2002, y el marchante James Kirkman. La resurrección del interés por la pintura que emergió en torno a 1980 hizo que se agrupara a destacados artistas británicos bajo una etiqueta inapropiada, la Escuela de Londres. Freud consideraba a su amigo íntimo Frank Auerbach el mejor pintor británico de su tiempo. Auerbach entendía que ningún concepto o expresión original podía tener la cautivadora realidad del arte: “Pienso en la atención que Lucian presta a su tema. Si su absorto interés fallara, se caería de la cuerda floja. No tiene red.”

Una retrospectiva organizada por el British Council se pudo ver en Washington, París, Londres y París en 1987-88, y la exposición de “obra reciente” montada por la Whitechapel Gallery en 1993 atrajo a multitudes en Nueva York, Madrid y el East End londinense. El representante de Freud a partir de 1993, William Acquavella, tenía una idea optimista e inquebrantable del valor de su artista: lo situaba en la liga de los maestros del siglo xx. En 2007 el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una exposición de gran impacto titulada *Los grabados del pintor*: en vez de ocupar un lugar en el canon, Freud entraba en la historia del arte de posguerra por una puerta lateral.

La realización de un solo cuadro se convirtió en un asunto de interés periodístico. En 1993 la primera página del *Daily Mail* preguntaba: “¿Es este hombre el mejor amante de Gran Bretaña?” Un desconcertante cuadro reciente, donde el artista aparecía trabajando cuando “lo sorprendía una admiradora desnuda”, alimentó la curiosidad de los lectores por la vida amorosa del octogenario. Un cuadro un tanto sensacionalista –*Supervisora de beneficios durmiendo* (1995)– alcanzó en la subasta un precio récord para un artista

vivo: diecisiete millones de libras en mayo de 2008, cuando los oligarcas rusos se habían sumado a los ricos coleccionistas norteamericanos que anteriormente habían reemplazado a los patronos británicos. A veces, promocionar los cuadros en subastas daba una importancia desafortunada a los fracasos, como el retrato truncado de Kate Moss embarazada.

El artista relacionaba su aceptación de los honores –Compañero de Honor en 1983 y la Orden del Mérito en 1993– con la deuda que su familia había contraído con Inglaterra, el país que los había hecho ciudadanos en 1939. Freud describió el traslado a Inglaterra como algo “vinculado a mi suerte. La actitud de Hitler hacia los judíos convenció a mi padre de llevarnos a Londres, un lugar que prefiero en todo a cualquier otro sitio en el que haya vivido”.

En 2001, la reina Isabel II posó para un pequeño retrato que Freud donó a la Royal Collection. El pintor seleccionó los cuadros que debían formar la importante exposición de Constable que se inauguró en París en 2002, respetando la “fidelidad a la verdad del artista. Su forma de usar la maleza según le convenía –cosas metidas en el agua y así– era una forma de mirar la naturaleza que nadie había tenido antes”.

Los retratos que Freud hizo de su madre, que arrancan en 1972 y terminan con un dibujo de su lecho de muerte en 1989, son una elegía excepcional de la vejez y la depresión. Cuando los hijos de Freud (reconoció a una quincena) empezaron a llevar vidas independientes, la mayoría fueron a posar para él y se sentía orgulloso de sus talentos. Bella Freud es diseñadora de moda y otros cuatro son escritores de éxito: Anne Freud, Esther Freud y Rose y Susie Boyt. A pesar de lo que se ha escrito sobre el anonimato, entrevistas, comentarios y otras informaciones

publicadas han revelado la identidad de al menos 168 modelos.

Al pensar en las mujeres que estuvieron más cerca de él y durante la mayor parte del tiempo, vemos que fueron muy reservadas, en especial la baronesa Willoughby de Eresby y Susanna Chancellor. Cualquier biografía del artista que se escriba con la intención de analizar el carácter o las emociones está condenada al fracaso.

La lista de las personas que amó y a las que afectó sería enorme (e incompleta); la narración, asimétrica, con anécdotas y recuerdos que exagerarían la familiaridad con el artista. Los propios y agudos recuerdos de Freud son excitantes y sesgados. Recientemente contó que disfrutaba hundiendo la cabeza de sus compañeros de colegio en el agua, pero su violencia ocasional se veía compensada por sus buenos modales y un preciso y algo germánico manejo del lenguaje.

Freud, un confeso maniático del control que vivía solo y era aficionado a usar el teléfono pero se mostraba reacio a dar su número, mantenía las relaciones en compartimentos separados. Vivía con la misma estética que se ve en su obra –telas estupendas, cuero gastado, soberbias obras de arte (y algunas caricaturas), Buddleja y bambú en el jardín descuidado y el residuo de pintura arrastrado desde el estudio. En ese escenario mantuvo hasta el final la capacidad de hacer retratos de muchas de las personas y animales que le importaban (como el que sigue en el caballete, *Retrato de un perro*), cuadros que, cuando estás frente a ellos, resultan fascinantes y extrañamente liberadores. –

TRADUCCIÓN DE
RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ
Y DANIEL GASCÓN
© THE GUARDIAN