

Y conocimos que estaban desnudas

Nadie puede ver una fotografía de un cuerpo humano desnudo como una simple fotografía. A diferencia de la pintura, que nos ha enseñado a ver el desnudo como se ve un paisaje, una fotografía de un cuerpo despojado de toda vestimenta no puede mirarse como si fuera una montaña o un bosque. Y no es por hablar mal de la pintura: la representación de un cuerpo que viste sólo la propia piel puede resultar muy inquietante en un cuadro (pienso en Balthus, en Freud y, sobre todo, en Courbet). Pero, incluso entonces, es un cuerpo que, como un paisaje, nace desnudo (“equilibrado, próspero y confiado”, como anotaba Kenneth Clark), mientras que detrás de la cámara es siempre un cuerpo que ha elegido desvestirse. Esa “acción decisiva”, de la que hablaba Bataille, es la que, aunque sea por unos segundos, sorprende (y, en algunos casos, incomoda).

También es sin duda esa distinción, que en español no es fácil de hacer —la que hay entre un desnudo y un “desvestimiento” (en inglés: *nude* y *naked*), o, digamos, entre una pintura y una fotografía—, la que hizo pensar a las autoridades del Museo del Palacio de Bellas Artes que sería prudente colocar, en la puerta de la sala donde se presenta el trabajo de Maya Goded, la conocida recomendación: “Para mayores de 18 años.” No hay que ir muy lejos para dar con la demostración de que tal advertencia habría sido innecesaria si los cuerpos descubiertos que nos muestra Goded estuvieran pintados. Escaleras arriba, se presenta, sin ningún tipo de prólogo, la serie de dibujos y pinturas eróticas que Vlady realizó a lo largo



Maya Goded, *Sin título*, 1998, plata sobre gelatina.

de su vida. Algo, sin embargo, hay que concederle al censor: las fotografías de Goded son perturbadoras. Pero ¿no es ése el sentido del arte?

No todas las mujeres que fotografió Goded en el barrio de La Merced aparecen desnudas. Todas, sin embargo, comparten oficio: el más antiguo del mundo. Doble problema para el censor. Y, admítalo, hipócrita lector, para nosotros. O ¿acaso se puede ver una fotografía de una prostituta como una simple fotografía? ¿Se puede suspender la con-

ciencia de que el desvestimiento (del asunto y de los cuerpos) no sólo está en la foto?: está en el mundo. O en un submundo del que, en palabras de la propia Goded, “las autoridades y la sociedad en general prefieren no hablar”. Lo cual se vuelve irresistible para cualquier artista. A Goded, sin embargo, más que la provocación (propia de los creadores que practican el turismo sociológico), la mueve un sentido de urgencia: “Esto que veo merece registrarse”, aunque no para denunciarlo; aun si el estado de las



Maya Goded, 1996/2000,
plata sobre gelatina.

© Maya Goded / Magnum Photos

cosas se delata a sí mismo, la mirada de Goded no enjuicia, ni siquiera comenta: tan sólo enuncia, describe. Es decir: está ahí. Y cuando digo *abí*, me refiero a que no basta con mirar desde la ventana del coche: la realidad comienza más allá del aparador.

Los mejores retratos se consiguen así: mediante la intimidad (literalmente: al introducirse en el ánimo de alguien). Ésa es la palabra exacta, pero no se me escapa que es también paradójica. Cualquiera que pague puede intimar con estas mujeres. La propia Maya Goded lo hizo una primera vez: “La mujer que elegí –que cubría su vientre con un voluminoso mandil– me condujo al cuarto, dejando atrás a la mujer maternal y transformándose en una puta. En el cuarto le tomé fotos.” Muchos artistas

antes que ella han cruzado esa puerta (Toulouse-Lautrec, Manet, Cartier-Bresson, Picasso), han, pues, “intimado” con el tema (y, quizá, con las modelos). Sin embargo, la intimidad que revelan las fotografías de Goded es de otra naturaleza; por ser mujer, desde luego, pero además porque su mirada sobre el asunto no nace únicamente de la fascinación, sino de la curiosidad, o todavía más: de la complicidad. Goded no salió de ese cuarto con la sensación de haber hecho la tarea: ahí comenzó su tránsito –de cinco años– hacia las “raíces de la desigualdad, la transgresión, el cuerpo, el sexo, la virginidad, la maternidad, la infancia, la vejez, el deseo y nuestras creencias”.

¿Cómo y dónde viven estas mujeres? ¿Qué comen? ¿Qué sienten? ¿Qué

hacen cuando no están trabajando? La visión de Goded, aunque respetuosa y delicada, no deja lugar a eufemismos. Lo que vemos, desde nuestra protegida perspectiva, es doloroso. Los cuerpos desvestidos son sólo el territorio en que mejor se expresa la brutalidad del asunto. Pero en este álbum de familia que construye Goded hay otras imágenes aún más contundentes: por ejemplo, la de la mujer que nos mira desde el interior de una patrulla. Eso sí es perturbador –pero, por fortuna, el censor no lo sabe. –

– MARÍA MINERA

Maya Goded. Plaza de la Soledad
se exhibe en el Museo del Palacio de Bellas
hasta el 2 de julio de 2006

Michael Haneke: el terrorista cerebral

Una familia integrada por padre, madre e hija —esta última finge quedarse ciega una mañana en el colegio— anuncia sus intenciones de mudarse a Australia pero en lugar de hacerlo decide aislarse a piedra y lodo en su casa de Linz, ciudad austriaca cuyas “señales identificadoras se han eliminado sistemáticamente a fin de subrayar lo genéricamente urbano”, diría Fredric Jameson. Luego de destruir todas sus pertenencias y de agotar los víveres adquiridos con las liquidaciones laborales —el padre es ingeniero, la madre trabajaba en una óptica—, los tres mueren de inanición en un rito suicida tomado de la vida real. Adicto a las imágenes violentas —uno de sus videos predilectos muestra el sacrificio de un cerdo en una granja—, el unigénito de un acomodado matrimonio vienés conoce a una joven y la lleva a su hogar, donde termina asesinando “para saber qué se siente”; al cabo de registrar el crimen en video y de desnudarse ante un espejo para untarse la sangre de la joven, consigue la complicidad familiar y se fuga con su madre, a la que grabará en el baño de un cuarto de hotel. Un alumno de una universidad austriaca da rienda suelta a sus instintos homicidas y el relato de su día de furia, que según Mattias Frey “se lee igual que una exégesis estructuralista sacada de *S/Z* de Roland Barthes”, estalla en setenta y una viñetas que tratan de arrojar una luz antipsicológica sobre su cotidianidad y la rutina de sus víctimas. De vacaciones en su casa de

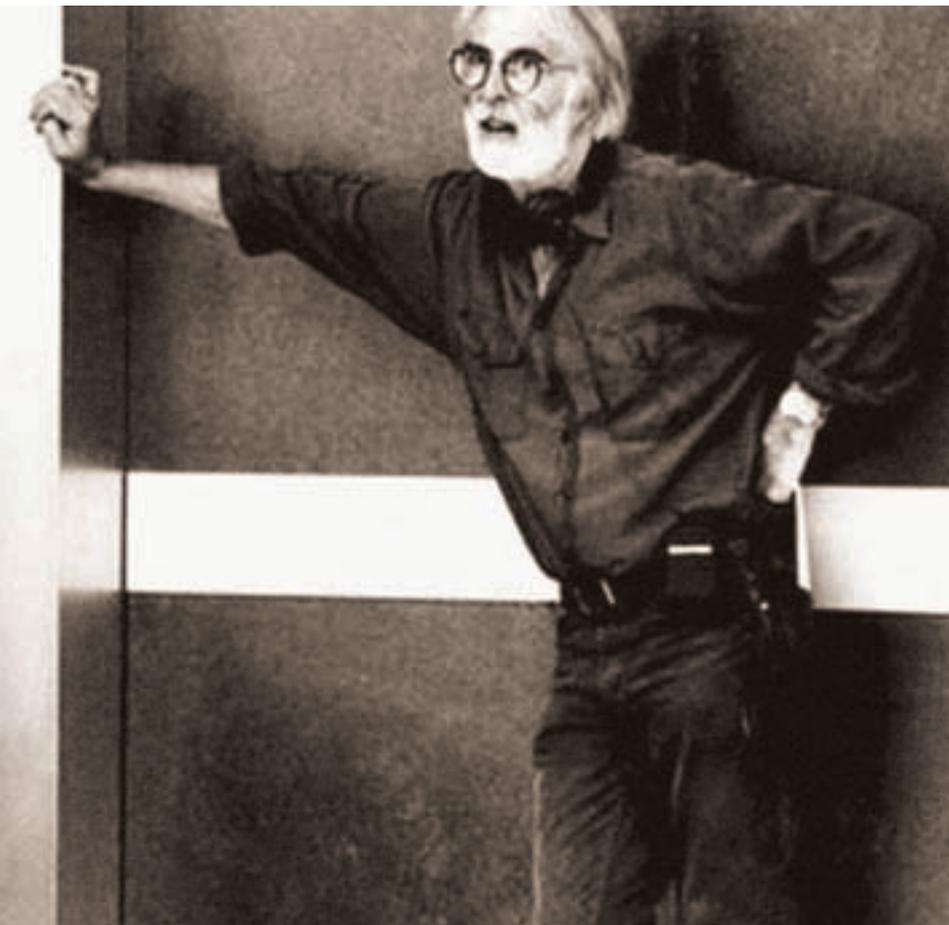
campo a orillas de un lago, una familia austriaca de clase alta —integrada por padre, madre, hijo y perro— recibe la visita de dos muchachos bien parecidos que visten como golfistas; después de pedir unos huevos para cocinar, los muchachos comienzan a torturar física y anímicamente a la familia hasta que acaban matándola. Cuatro personajes convergen en una calle de París: una inmigrante rumana, un maestro de origen africano, una incipiente actriz francesa y el hermano menor de su marido fotógrafo, que cubre la guerra en Kosovo; a partir de ese instante sus historias, prologadas y clausuradas por niños sordomudos que juegan a expresar sentimientos, divergen pese a continuar unidas gracias a los lazos invisibles de la incomunicación. Una familia integrada por padre, madre y dos hijos llega a su casa de campo en medio de un holocausto global que nunca se explicita; luego de que el padre es asesinado por otra familia que usurpa la vivienda, la madre y sus dos hijos huyen a una estación de tren convertida en microcosmos social, refugio de una especie en vías de extinción. En respuesta al David Lynch de *Lost Highway*, el presentador de un programa literario empieza a recibir videos anónimos en los que él y su familia aparecen grabados desde la calle; a los videos se suman dibujos oscuros, provocadores, que trastornan la esfera hogareña. Dos escritores distantes en el tiempo, Franz Kafka y Elfriede Jelinek, revelan en sendas adaptaciones filmicas



Juliette Binoche y Michael Haneke.

el propósito que los hermanos: ahondar en los mecanismos del poder.

Nacido en Munich, criado y formado en Viena y vecindado ahora en Francia, Michael Haneke (1942) es el responsable de este catálogo brutal que ha venido a subvertir y replantear las normas cinematográficas: *El séptimo continente* (1989), *El video de Benny* (1992), *71 fragmentos de una cronología del azar* (1994) —cintas que componen la “Trilogía de la glaciación emocional”—, *Funny Games* (1997), *El castillo* (1997), *Código desconocido*. *Relatos incompletos de diversos viajes* (2000), *La pianista* (2001), *El tiempo del lobo* (2003) y *Caché* (2005). Corpus de insólito rigor estético y temático que, como se ha dicho, procura la adhe-



sión no emotiva sino cerebral, la obra de Haneke se hunde en las raíces más retorcidas del árbol humano merced a una mirada imperturbable, aséptica y escéptica, que roza lo quirúrgico: “Quiero que el espectador presencie la escena casi como si estuviera dentro de la pantalla. Busco la objetividad, algo realmente complicado en un proceso como el cine, donde intervienen tantas personas.” Graduado en filosofía por la Universidad de Viena, individualista a rabiar, el director que afirma que “los pesimistas son los que hacen filmes de entretenimiento” y cuya carrera despegó en la televisión en los años setenta (*After Liverpool*, *Sperrmüll*, *Drei Wege zum See*, *Lemminge*), ha patentado un estilo indu-

dablemente frío, ajeno a la subjetividad de los esquemas hollywoodenses y cercano a la idea de Robert Bresson (“Más que películas bellas, películas necesarias”), en el que prevalecen la cámara estática y la ausencia casi total de música de fondo, una elección que remite al Alfred Hitchcock de *Los pájaros*: “Me da cierto reparo hacer uso de la música —declara Haneke— porque corres el riesgo de influir en el desarrollo psicológico de los personajes. Muchos cineastas la emplean para corregir errores, para ocultar ciertas dificultades narrativas.” Difícil, sí, aunque también estimulante es este proyecto que, de acuerdo con la crítica, “constituye quizá la forma más auténtica de cine de terror que se

practica en nuestros días”; un proyecto que funciona como un sistema de ecos donde reverberan actores (Maurice Bénichou, Juliette Binoche, Daniel Duval, Arno Frisch, Annie Girardot, Isabelle Huppert, Ulrich Mühe), nombres de personajes que por lo general son pareja (Anna y Georg en *El séptimo continente* y *Funny Games*; Anne y Georges en *Código desconocido*, *El tiempo del lobo* y *Caché*) y obsesiones argumentales que se circunscriben a esa glaciación emocional captada como síntoma de la debacle contemporánea. Los icebergs afectivos que se generan en *El séptimo continente* —un territorio misterioso que podría ser la locura en estado puro, sin causa visible— llegan hasta la domesticidad trastocada de *Caché* cargados de enigmas humanos para los que no hay solución: “Renuncio a responder al tipo de preguntas en las que tengo que interpretarme a mí mismo. Quiero que el espectador vea mis películas con sus propios ojos y que no esté condicionado por mi visión de lo que hago.” Terrorista cerebral donde los haya, Michael Haneke insiste en sembrar sus explosivos en una zona frágil y escabrosa a la vez —el núcleo familiar, el núcleo conyugal— para despedazar los alambrados que la circundan y exponer sin explicar los flujos que la irrigan. La detonación nos aturde pero también nos recuerda, parafraseando a Bresson, que el arte no debe ser hermoso sino indispensable. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Ricitos de Oro, la versión del director

El cuento de “Los tres ositos” es tan antiguo como la humanidad. No eran tres osos sino sus espíritus, Ricitos de Oro era un hombre de Cromagnon, y, a diferencia de la niña rubia, no se libraba de ser castigado por invadir una propiedad. A pesar de que la versión contemporánea fue impresa por primera vez a mediados del siglo XIX (y luego refraseada en varias versiones, incluyendo la de los Hermanos Grimm), especialistas en folclore europeo dicen que puede rastrearse hasta la era Paleolítica, cuando los osos eran objeto de adoración. Dentro de las cavernas, dicen, se montaban altares con cráneos de osos sacrificados, y se les colocaban ofrendas de comida. En la versión primitiva del cuento, un hombre se comía las ofrendas y luego era destrozado por el espíritu vengativo de los osos. El mensaje era claro: no te metas con los dioses-osos (mucho menos si son dioses, mucho menos si son osos) porque no vas a tener un buen final. Y no te burles de las cosas que tu tribu decidió respetar.

Con el paso de los siglos, lo gore de la versión prehistórica se fue disolviendo hasta dejar el cuento más bien confuso de hoy en día. Si Ricitos de Oro es una *allana-bogares*, cómo juzgar a osos que comen en platos de distintos tamaños y duermen en camas que nadie ha de deshacer. Si consideran que la invasión fue grave, que se coman a la niña y punto (para eso son osos y no guías Montessori). O que alguien más la castigue, si el punto es la trasgresión. Para

qué perpetuar mitos sobre otredades y misterios, si lo que queda con el paso del tiempo es la imagen de un oso irritado porque alguien probó su avena.

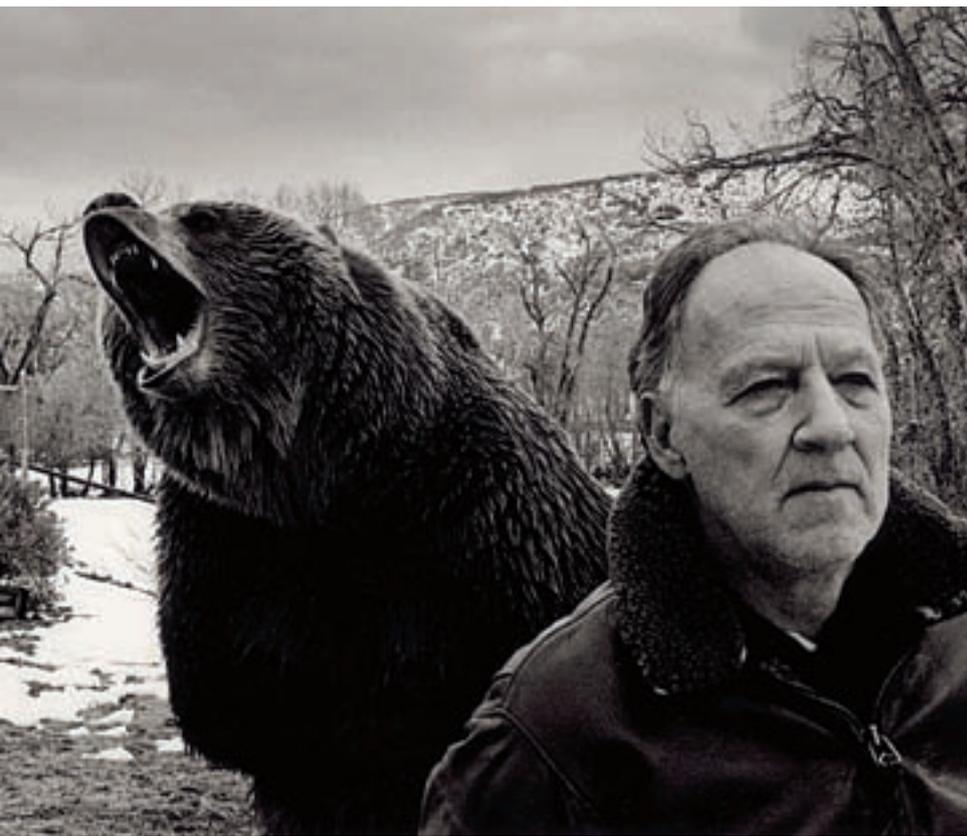
Los artistas, si son geniales, restauran el orden del mundo, aunque para ello recurran a apologías de la anarquía y el caos. Quién sabe si Werner Herzog, director obsesionado con el tema de la trasgresión, alguna vez escuchó la fábula de los tres osos, mucho menos la oscura y más interesante leyenda que la originó. Lo que parece quedar confirmado, en su oscuro y –en esa medida fascinante– documental *Grizzly Man* (sobre un Ricitos de Oro moderno y la mala suerte que corrió), es que su preclara narrativa parte de una visión mítica, capaz de inscribir una historia en la esfera de lo atemporal.

A partir de más de cien horas de pietaje filmadas por el propio protagonista, Herzog reconstruye la historia de un hombre, Timothy Treadwell, que durante trece veranos consecutivos viajó a una isla de Alaska para convivir con osos grises en estado natural. Un autoproclamado “guerrero amable” en la lucha por preservar una especie que, dicen los locales, nunca se vio amenazada por sus vecinos humanos, Treadwell fue devorado por un oso viejo en vísperas de hibernación. La cámara de Treadwell se cayó encendida al piso durante el ataque, pero la tapa del lente impidió que se grabara la imagen del oso destazándolo tanto a él como a su novia Amie. El audio –los gruñidos de oso, gritos humanos y, al final, el si-

lencio– registra seis minutos de lucha contra el animal. Aunque Herzog lo escucha en cuadro con unos audífonos puestos, decide no reproducirlo para el público del documental: ahorra el elemento mórbido, pero hace que el propio silencio detone la imaginación.

Apenas el director introduce escenas en las que el *guerrero amable* habla con mucho dominio de todo lo que hay que saber para no morir en las garras de un oso, uno de sus pocos amigos cuenta cómo se enteró de la muerte de Treadwell por televisión. Lo que sigue serán entrevistas con todos los que tendrían algo que decir sobre el caso –padres, ex novias, ecologistas y el médico forense que rescató de su muñeca un reloj todavía en marcha–, e imágenes que muestran a Treadwell en pleno delirio mitómano, describiendo un idilio intenso con osos que ni lo voltean a ver (hubo uno, lo sabemos, y ni siquiera tuvo tiempo para sentarse a platicar con él).

La muerte del héroe no es un desenlace porque *Grizzly Man* no es una tragedia. Quizá la muerte de Treadwell lo sea, pero no su puesta en cámara según la voluntad de Herzog. Si lo fuera, nos sentiríamos empujados a compadecer al hombre ignorante de su destino, y con ello nos permitiríamos cierto grado de identificación. A inferir por escenas en las que Treadwell llama a los osos “Señor Chocolate” y “Tía Melissa”, toca el excremento todavía tibio de la osa “Wendy”, y habla con voz chillona de cuánto le gustaría ser gay, nos queda



Werner Herzog, director de *Grizzly Man*.

claro que el punto del director no es hacernos empatizar con él. Tampoco registrar las ironías obvias en la vida de un amigo de la naturaleza, sino hablar de un cierto castigo cósmico infligido no a un individuo sino a la creencia de que la armonía es inherente a la naturaleza, y a que puede encontrarse ternura en la mirada de un oso salvaje. Para el caso, tampoco es un documental que se limite a registrar. Es más bien un ensayo documentado en el que da continuidad temática a su filmografía de autor.

Sin pudores, Herzog dirige la lectura de su espectador desde las primeras escenas, cuando hace una narración en *off* sobre “los torbellinos oscuros de la mente” y “el cruce de una frontera invisible” que Treadwell no supo distinguir. No lo dice, pero uno concluye que es la misma frontera invisible que el cavernícola usurpador de ofrendas tuvo a mal transgredir. Que ambos personajes

compartieran como destino la muerte —coincidencia que se explica no desde la casualidad sino desde el instinto de Herzog para contar lo esencial— le recuerda a un hombre moderno por qué para sus antepasados lo desconocido tenía carácter de divinidad. Le recuerda, también, que aún en los tiempos modernos la naturaleza es caótica y cruel. “En todas las caras de todos los osos que Treadwell filmó”, dice Herzog en el *Grizzly Man*, “encuentro que no hay complicidad, ni entendimiento, ni piedad”. Le asusta, dice, no encontrar ni rastro de ese “mundo secreto de los osos” del que Treadwell se consideraba un invitado de honor. Vistos desde un lado sano, los osos de ese mundo secreto son engendros de nuestra manía prehistórica por antropomorfizar. En casos como el de Treadwell, son construcciones delusionales que hablan de la angustia de un hombre autoexilado

de la civilización.

Herzog difiere de Treadwell en lo que considera el denominador común del mundo natural. Si para el cuidador de osos éste es la armonía constante, para el director alemán es “caos, hostilidad y muerte”. Esta diferencia lo lleva a ridiculizar a su personaje enfatizando sus rasgos de payaso amanerado.

Pero el interés del director es otro, y tiene que ver con su propia obsesión recurrente con personajes que caminan por la cuerda floja de la cordura hacia la psicosis, con la naturaleza desenfrenada bajo sus pies. Si *Fitzcarraldo y Aguirre, la ira de Dios* tenían por protagonistas a hombres atrapados entre su incapacidad para pertenecer a sociedades jerarquizadas y la imposibilidad de trasladar sus visiones a tierras salvajes, Timothy Treadwell es un nuevo retrato en la galería de personajes extremos que hacen de su utopía un infierno terrenal.

Herzog desprecia los matices de la locura de Treadwell (el idealismo, el autoengaño), pero desprecia todavía más los estados de conformidad. No es casual que incluya testimonios, sarcásticos en apariencia, como el del piloto de helicóptero que recoge los restos humanos del estómago del oso asesino (“cuatro bolsas llenas de gente”) y que opina que Treadwell sobrevivió tantos veranos entre osos salvajes porque los animales pensaron que era “un retrasado mental”. Si Treadwell era loco o idiota, y si eso significaba que veía más allá, no es el asunto de Herzog y no salva al personaje de una muerte brutal. Sí le evita, en cambio, ser el hombre ordinario que el director nunca consideraría digno de un documental. Justo por su ingenuidad psicótica, Treadwell es para Herzog mártir de una causa doble. De la vieja cruzada del individuo contra la sociedad, y del intento inmemorial del hombre por fundirse con un plano —divino o salvaje: es el mismo— que lo haga sentirse libre de su condición mortal. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

DIÁBOLOS

Vuelo 93

de Paul Greengrass

Contada con una sobriedad que raya en la rudeza, *Vuelo 93* es un notable ejemplo del poder del cine para interpretar no sólo la historia sino la realidad. El ascenso y caída del avión de United –y del caos en tierra de aquel once de septiembre– es una auténtica tragedia. Es testamento de la madurez del director –y del estudio que produjo la cinta– que, a pesar de la obvia carga emotiva de la historia, jamás se permite el lujo de la sensiblería. La película entera transcurre sin maquillaje: las lágrimas, el sudor y la inminencia de la muerte aparecen tal y como seguramente fueron en esa hora y media de lucha psicológica (y, finalmente, física) entre terroristas y pasajeros en los cielos del noreste americano. Paul Greengrass ha hecho honor, en la pantalla, al terror y la incertidumbre del martes negro. –

LK

El Código Da Vinci

de Ron Howard

Luego de generar desde un tsunami editorial hasta un tour en el Museo del Louvre, el *blockbuster* de Dan Brown invade la pantalla precedido por el rechazo de grupos tan disímiles como el Opus Dei y la Organización Nacional para el Albinismo y la Hipopigmentación. Encabezada por un Tom Hanks lacio en el papel de Robert Langdon, suerte de MacGyver de la simbología religiosa, la película constata que Hollywood es mucho ruido publicitario y pocas nueces filmicas. Es un *thriller* torpe y predecible: el secreto más celosamente guardado de la historia de la humanidad –un hipotético linaje de Cristo– puede develarse en una noche, la más larga de la historia del cine. Howard ofende no al cristiano sino al espectador en pos de entretenimiento inteligente. –

MMF



Jonathan Caouette en el documental sobre sí mismo.

Tarnation

de Jonathan Caouette

A lo largo de veinte años, Jonathan Caouette se filmó a sí mismo y a su familia cercana: esa es la materia prima de su documental *Tarnation*. Queda aclarar dos cosas: que Caouette tenía treinta años cuando acabó de editar su película, lo que significa que empezó a filmar(se) alrededor de los diez; y que su familia cercana está compuesta por una madre que a los once años fue sometida a tratamiento de electroshock y en adelante perdió todo rastro de sanidad, y por unos abuelos que, sin diagnóstico claro, también parecen casos de alguna enfermedad mental. Es posible decir que la historia de la familia Caouette, Johnatan incluido, es una de las más extremas en cuanto a crónicas de locura, abuso y disfuncionalidad familiar. Lo que no es tan fácil de asegurar es si *Tarnation*, el expediente visual del caso, vale más como película que como collage terapéutico y exhibicionista de Caouette. Algunas imágenes son hipnóticas, pero el espectáculo de la locura generalmente lo es. ¿Sería *Tarnation* deslumbrante si narrara veinte años de vida plácida de una familia normal? –

FS

Napola

de Dennis Gansel

No hay que llamarse a engaño: pese a que en la superficie apa-

renta ser una suerte de *Sociedad de los poetas muertos* ambientada en la Segunda Guerra Mundial, *Napola* –acrónimo de Instituto de Educación Política Nacional, por sus siglas en alemán– se mueve en aguas más profundas merced a la precoz sensibilidad de Gansel (1973). Retrato despiadado de las academias donde se formaban o deformaban las elites hitlerianas, la cinta cuenta con un buen reparto encabezado por Max Riemelt y Tom Schilling, que dan vida a los jóvenes (Friedrich y Albrecht) a través de cuyos ojos atestiguamos el dolor, la humillación y el desasosiego que campeaban en esos recintos creados por y para el Führer. Una vuelta de tuerca al relato de aprendizaje, con varias secuencias valiosas que resonarán en la mente del espectador. –

MMF

La historia del camello que llora

de Byambasuren Davaa y Luigi Farloni

El título sonaría cursi en una película de ficción. Tratándose de un documental –y de un camello que, literalmente, llora–, describe una de las películas más raras de los últimos años. Nominada en 2005 al Óscar y ganadora de varios festivales, es la historia de una camella que rechaza a su cría al nacer, y de la familia mongola en el desierto de Gobi que prepara un ritual de música y canto para reconciliar a madre e hijo. El mayor mérito de la película es ser narrada sin restregar al espectador discursos sobre la espiritualidad de los grupos al margen de las sociedades consumistas. Mejor aún, la escena climática –el llanto de la camella como señal de que el ritual funcionó– es filmada por los directores con la naturalidad que es en sí misma el tema del documental: en ciertos rincones del mundo lo inexplicable aún se incluye dentro del rubro de la normalidad. –

FS