

Courbet

I. En *El taller del pintor* (1855), Gustave Courbet se retrata en el momento de estar pintando. Sobre una tela colocada en un atril, pinta un paisaje bucólico con una gracia y un entusiasmo casi musicales. A su derecha, una mujer, apenas cubierta por una sábana, lo mira trabajar con arrobo; a su izquierda, casi a la altura de sus rodillas, un niño se absorbe en la contemplación de la obra. Por la pose, la barba y el peinado, el autorretrato de Courbet recuerda *Júpiter pintando mariposas* (1524) de Dosso Dossi, donde Júpiter, en efecto, recrea mariposas al tiempo que Mercurio, sentado a su derecha, le pide silencio a una Virtud excesivamente tosca. Las mariposas de Júpiter tienen tanta gracia y son tan reales que no acaban de ser pintadas cuando ya están revoloteando fuera de la tela. Pero mientras que el Zeus de Dossi pinta la vida, Courbet pinta su interpretación de la vida.

El realismo imaginativo de Courbet es muy diferente del realismo creacionista de Dossi. Si Courbet ha reunido en torno suyo a una sociedad de músicos, poetas, familiares, juristas, revolucionarios, comerciantes y políticos, lo ha hecho para significar que la pintura puede conjuntar a esa pléyade y escoria, y hacerla girar en torno de la figura desprejuiciada del pintor. Sin embargo, el paisaje bucólico que está pintando, acompañado de la Virtud y frente a la mirada atónita de un niño, no concuerda con el entorno que se aglomera a su alrededor en el momento de hacer su trabajo; es más: significativamente lo distancia de él.

En la obra inmediatamente anterior de Courbet —*Los luchadores* (1853) y *Las orillas del mar en Palavas* (1854)— la naturaleza contiene con el mundo real, sin llegar a desplazarlo o siquiera

avasallarlo. Es un tema adecuado para expresar ciertos estados de ánimo en un mundo políticamente agitado, donde el artista nunca acaba de pisar terreno seguro. Pero *El taller del pintor* (359 x 598 cm) es lo suficientemente grande para contenerlo todo, naturaleza y realidad. El fondo parece lo suficientemente esfumado como para sugerir el telón de una puesta en escena; pero también es lo suficientemente crudo como para sugerir la vastedad de la tela que Courbet, fuera del cuadro, en realidad está pintando.

Sentado en una mesa, Baudelaire está absorto en la lectura. Era una actitud típica en él: por las mismas fechas se le recuerda, en la biografía de Pichois y Ziegler, leyendo a Ronsard en la edición de Nicolas Richelet, “dos volúmenes fechados en 1623” (*Baudelaire*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1989, p. 226). Baudelaire era tan bibliómano y coleccionista de libros como entendido en materia de pintura. Para Courbet, era un aliado invaluable en la lucha por imponer un nuevo gusto. Por eso lo retrata aparte, en un lugar de privilegio. No era la primera vez: en 1848 lo retrató leyendo, a la luz de una lámpara y entre las paredes desleídas de su estudio. En el capítulo III del *Pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire definiría al artista en los términos de “hombre de mundo, hombre de multitudes y niño”, pensando acaso más en las telas de Courbet que en las acuarelas de Constantin Guys.

Pese a todo su verismo, el entusiasmo que Courbet demuestra en el momento de estar pintando es paródico. Si en la mayoría de los autorretratos previos a 1855 existe un distanciamiento del artista respecto de su modelo, aquí la distancia tiene la función de eliminar los énfasis anteriores que habían configurado la estela del Courbet bohemio en la esce-

na del arte parisino de mediados del siglo XIX. El artista que se opone a los convencionalismos políticos y sociales de su época se transforma, en su *Atelier*, en el eje de una sobriedad masificada y robusta. Courbet se convierte en el amo de las pasiones que había retratado en *El hombre berido* (1844-55) y *El hombre de la pipa* (1850). En este último, el rostro de un bohemio, con el bigote, la barba y la cabellera de un fauno, se suaviza gracias a toques desvanecidos de blanco en unas ojeras, una nariz y una frente tan delicadas e impunes como narcóticas y distantes. La pipa que pende de la comisura de sus labios no es un adorno: remarca la carnosidad escarlata de los mismos, modula su mueca y tonifica sutilmente los músculos de la cara. Las pinceladas de gris, blanco y carmesí que engrasan la frente, el tabique nasal y los pómulos denotan la abrasión de una lámpara. Esta luz que ilumina un pasaje en la vida privada de un individuo nos retrotrae a Caravaggio; pero hay suficiente desdén e independencia en este personaje para no evitar caer en el marco político y social que adosa las bambalinas de la imagen. Las recientes turbulencias sociales que han desestabilizado a Francia sirvieron para demostrar la caducidad del heroísmo como coartada de cualquier programa estético viable. El hombre romántico acaba por cederle su sitio al *homme moyen sensuel* y desvelar, en una tela monumental como el *Atelier*, lo que sucede tras las bambalinas de los procesos creativos: puede ser que el pintor, o el poeta, estén absortos en su trabajo, pero la vida se agita en torno suyo, aglomerándose con toda su fuerza y su quietismo a todo lo largo del taller.

Cuando vislumbra la composición de su cuadro, Courbet tiene en mente *Las meninas* de Velázquez. Pero mientras



El taller del pintor, de Gustave Courbet: la lucha por imponer un nuevo gusto.

que Velázquez retrata al pintor de corte, Courbet retrata al pintor del mundo. Para él, la verdadera naturaleza reside en el hombre y en las pasiones que lo gobiernan. Aún más: la naturaleza es el pintor y su voluntad de no acallar nada de lo que ve o le ocurre mientras pinta.

II.

Once años después, en 1866, Courbet pintó una de las imágenes más perturbadoras y razonadas de la historia del arte moderno: *El origen del mundo*. El cuadro, encargo de un diplomático turco, según cuenta la leyenda, se exhibió al público hasta 1995, después de la muerte del último de sus propietarios, el psicoanalista Jacques Lacan. Su literalidad resulta casi ofensiva: se trata de una aproximación en escorzo al sexo de una mujer. Sus piernas abiertas dejan al descubierto la línea que

sube desde el nacimiento de sus nalgas hasta la espesura de su vello púbico. La inmanencia de sus labios vaginales nos abstrae del entorno. El espacio hipotético que vincula la imagen con el mismo entorno se nubla por obra de la sábana blanca que cubre el cuello y la cabeza de la modelo. Imposible que un fotógrafo representara con mayor precisión esta “escena”, porque no hay escena; tampoco personaje. Se trata de un encuadre que Courbet ha pintando con la vehemencia y la sangre fría de un médico forense. Ha quitado la sábana como quien busca una evidencia; le ha pedido a la modelo que sólo abra la entrepierna derecha y se quede quieta. Al final, Courbet ha decidido titular la obra “El origen del mundo”, como si todos los hombres y mujeres que ha pintado en sus cuadros realistas hubieran tenido su origen en la ligera e invitante apertura de esos labios.

III.

Los días de Courbet terminaron en el exilio. Después de su participación en la Comuna y su encarcelamiento, tuvo que dejar París. En 1871 pintó *La trucha*; en 1875, *El viejo molino*; en 1877, *La Dent du Midi* –literalmente, *el diente del mediodía*–, un paisaje que nos confronta con la imponente cordillera nevada de los Alpes. La imagen que evoca el título, una dentadura, hace pensar en una alegoría de índole puramente formal: si miramos el cuadro al revés, nos damos cuenta de que la cordillera nevada de los Alpes parece una dentadura que devora los rayos del *Midi*. Contra lo que podría esperarse, la nostalgia se acrecienta –París se encuentra más allá de esas montañas– y la autobiografía se derrumba. Queda la imagen; queda la pintura. Courbet murió poco después de dejar inconclusa esta tela. –

– GABRIEL BERNAL GRANADOS

La Peregrina del Mayab

—Usted se sentará en la silla de Felipe —le dijo una mujer madura, un día de 1965 o 1966, a un joven senador que por entonces aspiraba a la gubernatura de Yucatán.

—Perdóneme, ¿quién es usted? —preguntó el sorprendido político.

—Alma Reed —repuso la mujer.

—Señora, es un honor... —acertó a decir el legislador, percatándose de que se le estaba augurando la concreción de sus sueños, pues el nombrado Felipe no podía ser sino Carrillo Puerto, el fusilado gobernador yucateco.

Para entonces, Alma María Sullivan —tal era el nombre verdadero de Alma Reed— había sido colmada de honores. Poseía la Orden del Santo Sepulcro del gobierno griego, la Medalla al Mérito de la República del Líbano y la Orden del Águila Azteca del gobierno mexicano. Con todo, el honor al que se refería Carlos Loret de Mola Mediz tenía más que ver con su calidad de periodista de *The New York Times*, porque él mismo era también periodista.

—Usted será gobernador de Yucatán —insistió Alma Reed—, y quiero pedirle un favor para cuando lo sea.

—No sé si lo seré. Pero estoy para servirla.

—Yo no lo veré como gobernador, moriré pronto. Y quiero pedirle que cuando yo muera, me sepulsen en Mérida, cerca de Felipe.

Pasó el tiempo, y una noche el senador —quien efectivamente llegaría a la gubernatura yucateca— recibió, por conducto de un diplomático estadounidense, una urna con las cenizas de Alma María Sullivan, quien había fallecido en la ciudad de México el 20 de noviembre de 1966, justamente en el aniversario de la Revolución Mexicana que ella había conocido de cerca.

—Nos dejó dicho que usted sabría qué hacer con la urna...

Y Carlos Loret de Mola, con mucha discreción para no provocar escándalos en la ciudad, sobre todo porque algunos parientes de Felipe Carrillo Puerto podían sentirse ofendidos, cumplió con el encargo. Hoy Alma Reed descansa en el Cementerio General de Mérida, muy cerca —los separa sólo una vereda— de donde fue fusilado y sepultado su amado Felipe, sitio este último convertido en la Rotonda de los Socialistas Ilustres.

Esta versión, que tiene el encanto de la leyenda, la contaba Loret de Mola Mediz, muerto trágicamente en 1986. Hoy, cerca de la mencionada rotonda, existe una lápida labrada en piedra, en una de cuyas caras se lee este texto: “Alma Reed, escritora fecunda, conferencista emotiva, amó entrañablemente a México y México la honró con el Águila Azteca en reconocimiento a sus méritos como impulsora del arte, crítica, historiadora y humanista. Grecia y Líbano la distinguieron también imponiéndole sus más altas condecoraciones.”

En el libro *Peregrina/Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*, de Alma Reed (Diana, 2006), Michael K. Schuessler explica en su estudio introductorio que en las memorias inéditas del periodista Joe Nash consta que Pablo Bush Romero, fundador del Club de Exploraciones y Deportes Acuáticos de México (CEDAM), rescató las cenizas de Alma de la funeraria Gayosso de la ciudad de México, donde habían quedado por falta de pago.

A Schuessler le resultó difícil hallar el manuscrito de la autobiografía de Alma Reed. El día que esta falleció, Richard Posner, su mejor amigo y confidente, acudió al departamento de la periodista en Río Elba 53 de la ciudad de México y recuperó diversos documentos suyos, entre ellos su autobiografía y cartas y telegramas de Carrillo Puerto. Posner

los reunió todos en un *sabucán* (morril de henequén) y los llevó a su propio departamento. Treinta y cinco años después, en agosto de 2001, Michael K. Schuessler los encontró en el *sabucán* dentro del clóset de un departamento ya abandonado, entre almohadas y cobijas envejecidas. Fue un hallazgo oportuno porque dos semanas más tarde un aguacero dañó todas las cosas que estaban en el departamento.

El hallazgo permite asomarse a la existencia de esta mujer que defendió a los marginados de San Francisco, que fue la principal divulgadora del patrimonio arqueológico de México en los tiempos de Sylvanus G. Morley y Edward Thompson, y que fue también biógrafa de José Clemente Orozco e impulsora de su obra.

El libro, enriquecido con un prólogo de Elena Poniatowska, se ocupa de una etapa dramática de la historia mexicana, la del sueño socialista de Carrillo Puerto en el Mayab,¹ y lo hace en el marco de un romance que se frustró justamente cuando se iba a consolidar. El 3 de enero de 1924, en el Cementerio General de Mérida, soldados delahueristas que se habían rebelado contra el presidente Álvaro Obregón llevaron a Felipe Carrillo Puerto hasta una pared, listos para fusilarlo. Se cuenta que un momento antes de que el gobernante yucateco cayera abatido por las balas, llamó a uno de sus inminentes ejecutores, puso en sus manos un anillo² y le dijo:

—Entrégaselo a Pixán Halal.

Instantes después, el cuerpo se desplomaba sin vida. Carrillo Puerto, *El dragón de los ojos verdes* que le decían sus amigos, hacía los preparativos para

1 Nombre maya de Yucatán. *Ma yaab* significa “no muchos, pocos, los escogidos”.

2 Schuessler refiere (p. XLVI) que la joya, hoy perdida, era “un anillo de compromiso con un enorme granate engarzado” y que Carrillo Puerto se lo entregó, poco antes de ser aprehendido, a una persona de su confianza.

casarse en San Francisco, California, en segundas nupcias, con la periodista estadounidense cuando lo sorprendió la rebelión delahuertista que lo llevó al paredón. Ella era la *Pixán Halal* a la que se refería un instante antes de morir, pues *Pixán* significa *alma* en lengua maya y *Halal*, junco o caña, equivalente al *reed* del apellido de la hermosa mujer.



Retrato de Alma Reed, por Philip Stein.

El nombre de Alma Reed y su romance con Felipe Carrillo Puerto están indisolublemente unidos a una canción, joya de la trova yucateca: “Peregrina”. Al narrar la historia de la canción, la periodista pone en labios del poeta Luis Rosado Vega, autor de la letra, palabras que prácticamente hacen coautor al líder socialista, y enmarca el origen de la música en la modesta casa de Ricardo Palmerín, donde éste tocaba el piano, mientras Felipe y Alma platicaban en el jardín, a la luz de la luna, bajo unos naranjos en flor. Idílica la escena, pero con licencia poética porque la casa donde vivía Palmerín no tenía jardín ni él tocaba el piano.

Más acorde con la realidad es la historia que Schuessler narra en el estudio preliminar del libro, tomándola de una carta que en mayo de 1951

Rosado Vega le escribió a Ramón Ríos Franco, director de *La Revista Ilustrada*. En términos generales, la narración coincide con la que recogí en *Mérida ayer y hoy* (Grupo Corme, 1992), libro de varios autores editado por iniciativa de Roberto Cortés Montero, con motivo del 450 aniversario de la capital yucateca.

He aquí la historia completa, tomada de la que el propio poeta Rosado Vega publicó en 1952 en el cancionero *Clemens*, dirigido por Rubén Peniche Díaz:

La letra fue simple consecuencia de una lluvia primaveral. Llovió copiosamente una tarde, y esta lluvia auspició una noche espléndida. Teatro, la Casa del Pueblo durante un festival. Concluido éste, nuestro inolvidable Felipe Carrillo Puerto, Alma Reed —la singular, por bella, periodista norteamericana, pero del sur de los Estados Unidos, o sea de San Francisco, California— y yo debíamos asistir a un convivio en la casa del maestro Filiberto Romero, director de la Escuela de Música.

En el auto iba Alma sentada entre Felipe y yo. Entramos en el suburbio de San Sebastián. Con el aguacero de la tarde la tierra había abierto sus entrañas, y despedía de ella misma ese grato y sugestivo aroma de la tierra cuando acaba de ser fecundada por la lluvia. [...] y Alma dilató el pecho como para absorber a pleno pulmón aquellas fragancias y dijo: ¡Qué bien huele!

Le salí al paso con una frase simplemente galante:

—Todo huele bien porque usted pasa. Tierra, flores, quisieran besarla y por eso llegan a usted con sus perfumes.

Dijo Felipe al punto:

—Eso se lo vas a decir en un verso.

Contesté:

—Se lo diré en una canción.

Alma rió argentinamente. Así reía. Concluido el convivio y ya en mi casa, compuse la letra. No podía olvidar a Palmerín. En la mañana siguiente lo busqué y se la di. Dos días después ya había nacido la canción. Y eso fue todo.

Así, con modestia, contó Luis Rosado Vega la historia de su “Peregrina”, una de las más hermosas canciones yucatecas tanto por la galanura de su verso como por la melodía de su música:

Peregrina de ojos claros y divinos
y mejillas encendidas de arrebol,
peregrina de los labios purpurinos
y radiante cabellera como el sol.

Peregrina que dejaste tus lugares,
los abetos y la nieve virginal,
y viniste a refugiarte en mis
[palmares
bajo el cielo de mi tierra, de mi tierra
tropical.

Las canoras avechitas de mis prados
por cantarte dan sus trinos si
[te ven,
y las flores de nectarios
[perfumados
te acarician en los labios, en los
[labios y en la sien.

Cuando dejes mis palmares
[y mi sierra,
peregrina del semblante
[encantador,
no te olvides, no te olvides de
[mi tierra,
no te olvides, no te olvides de
[mi amor.

Y no, Alma Reed no se olvidó de la tierra yucateca ni de su amor. Y quiso descansar para siempre en esa tierra mirando la tumba de su amado. —

— EDUARDO R. HUCHIM

Bésame mucho

Supongo que para algunos resulta complicado sacar conclusiones simples de sus experiencias y errores. Ahí tenemos a los adolescentes, al chorlito y otros animales, a los grupos que versionan “Where is my mind”, a los que creyeron en el *laserdisc* y al mundo del arte contemporáneo que, sin importar lo que la historia le demuestre, sigue empecinado en concluir lo contrario y llevarlo a la práctica.

En junio de 2007 la Collection Lambert en el Museo de Arte Contemporáneo de Aviñón inauguró la exposición “Blooming”, del pintor abstracto Cy Twombly (Virginia, 1928). Entre las obras expuestas se encontraba el tríptico *Phaedrus*, un (otro) monocromo blanco y, al parecer, tentación irresistible para la “artista” Rindy Sam, que el 19 de julio, una vez retocado el *lipstick* carmín, le plantó un beso a la obra.

J'ai fait juste un bisou, se disculpó la francesa de origen camboyano: *fue un gesto de amor provocado por el poder del arte, creí que el artista lo entendería*. Al parecer ni el artista ni los jueces lo entendieron y Rindy Sam fue condenada a pagar mil quinientos euros y cien horas de trabajo comunitario (corrió con suerte: el dueño del tríptico, Yvon Lambert, demandaba la restitución total de su valor, dos millones de dólares).

El análisis de por qué esta mujer, heredera directa de la histeria “sensible” al estilo Gena Rowlands en *A Woman Under the Influence*, se llama a sí misma artista, y arte a lo que hace, produciría tanto hastío como el hecho de que en la historia del expresionismo abstracto exista más de un lienzo monocromático.

El vandalismo ilustrado (por llamarlo de alguna forma) no es novedad en Francia ni en el resto del mundo. Pierre Pinoncelli (Loira, 1929) ha

hecho carrera con él. En 1993, en el Carré d'Art de Nimes, orinó en una de las ocho copias de *Fuente*, el célebre mingitorio de Marcel Duchamp, para después darle un martillazo alegando que la obra había perdido su valor provocativo. En 2006, con 77 años, repitió el acto con otra de las copias durante la exposición “Dada” en el Centro Georges Pompidou.

El hecho de que hasta ahora los vándalos no parezcan estar muy bien de la cabeza (Pinocelli se cortó un dedo para cambiárselo a las FARC por Ingrid Betancourt en 2002) no debe desviar nuestra atención de lo que es más importante: la obra de arte ha perdido su sacralidad. Las ferias de arte lo saben, la mafia rusa lo sabe, el espectador lo sabe; al parecer los museos y los artistas no acaban de darse cuenta.

En 1975 Chris Burden (Boston, 1946) culminó, con *Doomed*, una larga procesión de automartirio (clavos, disparos, encierros) por amor al *performance* en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Al entrar a la sala el espectador encontraba a Burden tirado en el suelo con una pesada lámina de vidrio encima y un reloj de pared. Burden permaneció cuarenta y cinco horas sin moverse ante la pasividad del público que mantenía el rol asignado: “el arte no se toca”. Finalmente un guardia del museo, Dennis O'Shea, se apiadó y le acercó un recipiente con agua por debajo del vidrio. Inmediatamente después, Burden se levantó, rompió el reloj con un golpe y se fue. Peter Schjeldahl, crítico de arte de *The New Yorker*, piensa que debería levantarse un monumento a O'Shea para conmemorar la improbable puesta en evidencia del arte como una ley en sí mismo, apartado del sentido común, situado como algo sublime en el espacio que hay entre la vida y la muerte.



Cy Twombly ante una de sus obras, *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*.

El *veranus horribilis* de las instituciones artísticas francesas se prolongó hasta octubre cuando durante la noche del 6 (la *Nuit Blanche* parisina) cinco jóvenes de entre dieciocho y diecinueve años entraron por la puerta de servicio al Museo d'Orsay y le atestaron un navajazo de diez centímetros a *Le Pont d'Argenteuil* de Monet. A diferencia de *mademoiselle* Sam, los vándalos no dieron sublimes justificaciones de amor y conmoción.

Comme d'habitude, Francia entera, sus artistas, sus escritores, sus intelectuales, sus programas de debate se declararon *très choqués* y hablaron ad náuseam del tema. Cy Twombly reconoció, honesto, que por lo menos ahora toda Francia sabía quién era. Eric Mézil, director de la Collection Lambert, también *très, très choqué*, se dijo indignado, violado, acosado por la prensa y poco más (llegaron incluso a proponerle un trabajo de guionista para la televisión). Apenas salió de su *shock*, pospuso un año la inminente exposición de la videoasta Candice Breitz y organizó, en cuestión de semanas, la exposición "J'embrasse pas" ("Yo no beso").

La exposición/recorrido pedagógico (Mézil *dixit*) empieza con obras que se refieren al beso en todas sus connotaciones: desde fragmentos de películas del antiguo Hollywood hasta una serie de bocas y besos concebidos por Nan Goldin, Roni Horn, Bruce Nauman y otros. La segunda parte presenta obras como *Les Policiers* de Xavier Veilhan (cuestionando la imposibilidad de incrementar la vigilancia en torno a la obra de arte so pena de verla desaparecer), *LHOQQ* (para "recaltar que cuando Duchamp le puso bigotes a la Gioconda



La Gioconda ante un artista iconoclasta, Marcel Duchamp.

lo hizo sobre una reproducción y no el original") y un lienzo gigante de Anselm Kiefer que "opone la violencia necesaria del gesto artístico a la violencia gratuita de los iconoclastas autoproclamados".

"J'embrasse pas" se acompaña de "Vandalisme!", una serie de *statements* "en reacción a este acto intolerable", en que escriben algunos (pocos) como Douglas Gordon, quien al tiempo que cita a The Smiths nos habla, a estas alturas, del *aura original* de la obra de arte. Y así una serie de reflexiones autoindulgentes, lloronas e indignadas, como las de un obispo con anillos de oro al que un energúmeno le ha cla-

vado un edicto en la puerta de la catedral.

A nadie se le ocurre cuestionar el lugar de la obra de arte o el papel del museo; los mismos artistas —que flotan cómodamente en la burbuja del mercado del arte y no objetan que sus obras se conviertan en acciones de bolsa que suben y bajan según los deseos de un *capo* ruso o un coleccionista imberbe que, probablemente, ni las conoce— se escandalizan cuando alguien (loco o no) decide actuar en consecuencia y privar a la obra de arte de toda aura.

No propongo, por supuesto, que de ahora en adelante se repartan martillos y *lipsticks* con las audioguías a la entrada de los museos, no. Sugiero simplemente que los museos se replanteen su lugar como mausoleos de la obra de arte, que acepten —como parecen haber hecho casi todos (de ahí el *boom* de las ferias de arte pero también el del arte electrónico y los espacios de creación)— que esta puede ser desde un objeto decorativo y mercantil hasta un detonador del pensamiento y las emociones, pero nunca más algo sagrado y sublime.

La exposición termina con un (otro) tríptico monocromático de Robert Ryman (Nashville, 1930) al que hace quince años alguien más marcó "violentamente" con *lipstick* rojo. La obra fue restaurada y recobró su blancura inicial. Con el tiempo, sin embargo, la marca roja ha vuelto a aparecer. Como una sentencia divina, se lamenta Eric Mézil. —

— DANIELA FRANCO

Mirar y parpadear

Las muchas biografías sobre “vidas ejemplares” —discapacitados, enfermos terminales o víctimas de la Historia que se elevan por encima de sus limitantes— conforman uno de los subgéneros más exitosos y ambivalentes del cine (exitoso por ambivalente; ambivalente por exitoso). En nombre del homenaje, muestran con detalle el estado del personaje y lo deplorable de su situación. La cámara es omnisciente. Uno, desde fuera, compadece al personaje en desgracia; se avergüenza (unos segundos) de sus propios privilegios, pero celebra que el arte de masas se haya encargado de su reivindicación. Por no hablar del buen espectáculo. No hay boleto mejor pagado que el que compra tranquilidad de conciencia y un ratito de diversión.

“Una cámara convierte a cualquiera en un turista de la realidad de los otros”, sentenciaba Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía*, y culpaba a la cultura visual de convertir cualquier sentimiento en objeto de posesión. Hablaba de la foto fija, pero lo mismo podría decirse de una biografía trágica llevada a la pantalla. La mayoría de estas películas parecen recorridos turísticos que incluyen seguros de viaje y protegen a su espectador.

La noticia de que Julian Schnabel llevaría al cine las memorias de Jean-Dominique Bauby, ex editor de la revista *Elle*, quien a causa de una embolia quedaría hasta el día de su muerte inmovilizado y lúcido, era, digamos, para ponerse a temblar. ¿La razón? El encuentro de una cierta mirada con un cierto material. Mezcla de *socialité* y pintor identificado con el mito del artista víctima, Schnabel debutó en el cine con la dirección de una película que era reflejo de su naturaleza doble: la autoimportante, autocomplaciente y autocompasiva *Basquiat*.

Con *La escafandra y la mariposa* en las

manos —el libro que Bauby “escribiría” durante su estancia en un hospital— las cosas podían salir decididamente mal. La grandilocuencia del director amenazaba con convertir el testimonio de Bauby en un drama desbordado, que en nada correspondería con la sobriedad y el humor sofisticado de la prosa del editor.

Los hechos —no se diga la escritura del libro— darían material suficiente para una saga de tragedia y superación. Víctima de una rara afección neurológica conocida como el síndrome de Locked-in (“del encerrado”), Jean-Dominique Bauby, de 43 años, conservó intactas la conciencia y la lucidez tras un accidente vascular, pero perdió la movilidad de su ojo izquierdo. Una terapeuta le enseñó a comunicarse a través de parpadeos. Su interlocutor enunciaba las letras del alfabeto, ordenadas en una tabla según la frecuencia con que se usan en el idioma francés, y Bauby parpadeaba cada vez que el otro pronunciaba la letra que lo ayudaría a formar una cierta palabra. Así, completaba las oraciones que su lengua torcida y tiesa le impedía pronunciar. La dinámica era sencilla, pero el nerviosismo de sus visitantes solía echarla a perder. Sobra decirlo, exigía paciencia, y aun cuando se dominaba era un sistema de comunicación lento. La devoción de una transcritora y la determinación de Bauby darían como resultado el libro *La escafandra y la mariposa*. Su autor moriría dos días después de su publicación.

Contra toda expectativa y prejuicio, el retrato cinematográfico de Schnabel hace justicia al tono mesurado e irónico con el que Bauby describe su nueva relación con el mundo. Más interesante aún es un ejercicio de estilo que sugiere que el cine —más que el testimonio escrito— es capaz de recrear los momentos sucesivos de claustrofobia y absurdo que confor-

man la vida diaria de Jean-Dominique Bauby. Narrada en su mayoría desde el punto de vista del protagonista (sentado en una silla de ruedas), compartimos su campo de visión, somos objeto de las mismas miradas y vemos reflejado en ellas el pánico que provoca en otro la ausencia de una reacción. El recurso puede ser obvio, pero hace la diferencia entre una película que explota el sentimiento de compasión, y otra que reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje cinematográfico, y pone en duda ideas viejas sobre la doble moral de la imagen (como aquella que acusa a las cámaras de hacer turismo en los parajes de tragedia y dolor).



Fotograma de *La escafandra y la mariposa*.

El hallazgo y acierto de Schnabel yace sobre una paradoja: cuando renuncia a las fábulas trágicas alrededor de la creación, se hace presente en su rol de director. Si bien la historia de Bauby roza el tema del artista en desgracia, es su aspecto de hombre mundano el que parece atraer a Schnabel en el rito de identificación. Un capítulo del libro delata un temperamento afín. Bauby rechaza los “horribles” pants que le ofrecen en el hospital. Prefiere su propia ropa, dice, porque ve en ella un símbolo de vida en continuidad. “Si no me queda más que babear —escribe— más me vale babear sobre casimir.” Luego, con un parpadeo, dicta punto final. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

A prueba de muerte

de Quentin Tarantino

Cuando este filme se estrenó en Estados Unidos como parte del “programa doble” titulado *Grindhouse* (al lado de la cinta *Planet Terror* de Robert Rodriguez), fue un rotundo fracaso en taquilla. Los hermanos Weinstein, productores del experimento, decidieron separar las películas y estrenarlas independientemente en el resto del mundo. La parte de Tarantino, que ahora llega a México con metraje agregado, tiene todo su sello: largos e ingeniosos diálogos, personajes tan extraños como inolvidables y un *soundtrack* hipnotizante. Un divertimento de este director de culto en el que lleva a su máxima expresión la vertiente de “chicas vengadoras” que inició con *Jackie Brown*, y donde rinde homenaje a los llamados *exploitation films* de los setenta, con rasguños en la pantalla y brincos en la edición incluidos. —

— BE

Factory Girl

de George Hickenlooper

Edie Sedgwick fue para Warhol una mezcla de fetiche y mascota. Descendiente de una familia aristocrática de Massachusetts, Sedgwick cambió la alcurnia por el rol de primera dama de la célebre Factoría Warhol. El gusto le duró poco: de llamarla “mi superestrella”, el artista pasó a desconocerla y a expulsarla de su corte. *Factory Girl* recrea el ascenso y la caída de Sedgwick, y tiene como mayor virtud la actuación de Sienna Miller en el papel de la diva efímera, ávida de reconocimiento y vulnerable como suele ser cualquier famoso por asociación. El problema de la película está en su imposibilidad de “nombrar” a la figura que competiría con Warhol por la atención de Sedgwick: el no menos icónico Bob Dylan, quien al leer un tratamiento del guión y verse repre-



Sienna Miller en *Factory Girl*.

sentado como causante del derrumbe emocional (y posterior muerte) de Sedgwick, amenazó con iniciar una demanda por difamación. —

— FS

El último invierno

de Larry Fessenden

Con Hollywood produciendo incesantes *remakes*, lo mejor del cine de terror en Estados Unidos proviene de la escena independiente. Es el caso de este modesto filme, que además tiene el atractivo de ser un *thriller* ecológico: un género poco explotado, pero con gran potencial dadas las circunstancias actuales de la crisis climática y su creciente impacto en la conciencia colectiva (*El fin de los tiempos*, la nueva película de M. Night Shyamalan, es del mismo corte). En *El último invierno*, los integrantes de una base enclavada en el Ártico, perteneciente a una compañía petrolera, viven extraños sucesos una vez que el calentamiento global comienza a derretir la helada tundra, liberando fuerzas ocultas. Ron Perlman encabeza esta cinta que apuesta con fortuna por la atmósfera y el terror psicológico. —

— BE

Tropa de élite

de José Padilha

Ganadora del Oso de Oro, *Tropa de élite*, de José Padilha, persigue metas en apariencia incompatibles: hacer una crítica de la corrupción en los rangos medios de la policía brasileña y complacer a un público hambriento de adrenalina. Lo logra al sustituir la lucha entre policías y ladrones con otra, más ambigua, entre policías eficaces y policías podridos. El libro homónimo en que se basa fue escrito por un sociólogo y dos ex miembros de la BOPE —el escuadrón militar incorruptible al que hace referencia el título—, quienes describen a la *tropa* como “una máquina de matar”. Aunque contribuyeron a su adaptación al cine, los ajustes de Bráulio Mantovani (guionista de *Cuidad de Dios*), y un arsenal de recursos agregados durante la edición, dan como resultado una película energética que orilla al espectador a tomar partido por los *supercops*. —

— FS

Sin descanso

de Jason Todd Ipson

La morgue ha fungido como tema de diversas películas que han reflexionado sobre el poderoso efecto que la idea de la muerte —y su materialización en la evidencia del cadáver— tiene sobre la psique humana. Hay tres notables ejemplos en *El vigilante nocturno*, del danés Ole Bornedal; *Anatomía*, del austriaco Stefan Ruzowitzky, y *Vital*, del japonés Shinya Tsukamoto. Tenía que ser una gringada la que saliera con su “domingo siete”. *Sin descanso* sigue a un grupo de estudiantes de medicina que enfrenta a un maligno espíritu azteca, llevado de Brasil a Estados Unidos por una turista muerta. Así de absurdo como suena. La publicidad presume que es “la primer película que utiliza cadáveres reales”. Si eso es considerado un mérito por sus realizadores, entonces queda claro por qué la película resulta un fiasco. —

— BE