

Helmut Newton (1920-2004)

Inspirado erotómano, adorador del cuerpo femenino y su poder propiciatorio, voyeur privilegiado de las fantasías de una aristocracia decadente, Helmut Newton ha puesto a descansar su lente, pero nos ha legado su incitante mirada.

La muerte de Helmut Newton parece extraída de una de sus fotografías: estrelló su Cadillac contra un muro bajo el cielo nocturno de Sunset Boulevard, tras abandonar el hotel Chateau Marmont, el pasado 23 de enero. Un último acto de congruencia para el fotógrafo más visionario del cuerpo femenino y sus inquietantes posibilidades: fue él, precisamente, uno de los primeros en explotar las conexiones eróticas entre el sexo y los automóviles. Sus retratos de mujeres estilizadas interactuando con las superficies cromadas de las carrocerías datan de los años sesenta.

Ya en esas imágenes se advertía el núcleo rector de su trabajo: el poder. Se sabe que el sexo es poder, pero el fotógrafo berlinés —al contrario de las absurdas acusaciones de misoginia en su contra— se adelantó a su tiempo y señaló que el poder lo tienen en realidad las mujeres, especialmente cuando se trata de negociar los deleites y tormentos de la carne.

En sus fotografías, las mujeres raras veces aparecen sumisas o sometidas. Se plantan firmes y retadoras bajo un sol radiante o emergen de la penumbra extáticas y melancólicas. Y lo más importante: siempre misteriosas. Incluso en los trabajos donde las modelos exhiben una combinación de lencería y cuellos ortopédicos o yesos, la sensación es más de peligro que de fragilidad.

En *Big nudes*, una de sus famosas series, se ve a una mujer con el puño cerrado sobre su sexo. Y es que a Newton lo que le interesaba mostrar no era la vulnerabilidad del cuerpo expuesto, sino su carácter perturbador y hasta su violencia. Para lograrlo, se apoyó en atmósferas y, sobre todo, en “tramas” —por llamarles de algún modo. Invariablemente hay algo ocurriendo en las fotografías de Newton y lo más excitante es que no se sabe exactamente qué. La sensación que producen es similar a lo que sucede cuando, en la madrugada, alguien que mira la televisión se encuentra con una película empezada, y todo le resulta extraño, pero no puede dejar de mirar. No despega los ojos porque, entre otras cosas, en cualquier momento espera verse a sí mismo en la pantalla, como si se tratara de un sueño. El propio Newton da algunas claves al respecto, en su libro *Works*: “El entorno inmediato se me antoja más misterioso y excitante que las islas

exóticas y los lugares lejanos. Me gusta fotografiar lugares y objetos que tengo diariamente a la vista. Entre mis fotografías preferidas suelen encontrarse las que suscitan la impresión de que ‘ya estuve aquí alguna vez’. Cuando trabajo fuera, no me alejo más de tres kilómetros del hotel.”

Esto se conecta con otro de los aportes vitales de Newton: la reinención del *glamour*. Bajo su lente, el mundo de los adinerados y famosos resulta atractivo porque, en lugar de resaltar una forma de vida inalcanzable para la mayoría, se enfoca en

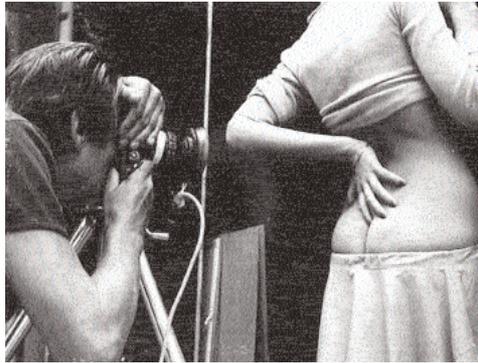
el contrabando de oscuros deseos que transcurre entre piscinas, jardines, salones, lobbys de hotel y estatuas de mármol. Un tráfico de fantasías accesibles, porque éstas tienen su auténtico desarrollo en la cabeza de quien observa. La gran lección que nos brinda Helmut Newton con su trabajo es que no resulta necesario averiguar con precisión la intimidad ajena: lo importante es lo que piensa el que mira, su reconstrucción mental de lo que imagina puede ser *aquello* que está presenciando. Dicha premisa contiene la tarea básica de todo

voyeur y también uno de los juegos fundamentales de la convivencia humana en las sociedades modernas: el de la ventana indiscreta, que lo mismo conduce al placer que al crimen.

En esa voluntad hitchcockiana, Newton encontró uno de sus mejores recursos: transformó sus montajes teatrales en algo cotidiano, palpable. Cambió las lámparas por los faroles: “He evitado siempre, en lo posible, fotografiar en estudio. Al fin y al cabo, una mujer no se pasa la vida posando sentada o de pie ante un fondo de papel. Aunque eso no facilita mi trabajo, prefiero salir a la calle con la cámara, meterme en lugares públicos y privados, en lugares que por lo general sólo visitan los ricos. Dichos lugares, normalmente inaccesibles a los fotógrafos, son los que más me han estimulado siempre.”

Helmut Newton se metió por nosotros en esas zonas vedadas y trajo de regreso el triunfo de lo prohibido. Contrario al cuento de la Cenicienta, sus fotografías son un zapato de tacón de aguja que debe ofrendarse después de la medianoche. El llamado a perderse en una mansión donde las mujeres susurran palabras incomprensibles en la oscuridad. —

— BERNARDO ESQUINCA



El objetivo de Helmut.

Bendito entre las mujeres

François Ozon y lo femenino

Se estrenó en México *Swimming Pool*, película de François Ozon en la que confirma no sólo sus buenas artes como director, sino su redituable convivencia con el eterno femenino, ya demostrada en *8 mujeres*, su película anterior.

Lo conocimos, primero, por sus personeras. Un buen día abrimos los *Cabiers du Cinéma* o *Vanity Fair* y vimos, bellísimos, ensoñadores —y, sobre todo, juntos— los rostros de ocho mujeres que, a la sazón, se hacían las suyas. Tras las arrugas, los ojos traviesos y provocadores de Danielle Darrieux, aquella que llorara por Charles Boyer en *Mayerling* doblemente inmemorial, aquella que llevara a nuestros abuelos a derramar lágrimas tanto o más anhelantes. Tras los kilos (que no son pocos pero que tampoco distraen de su intrínseca belleza), la apolínea apostura de Catherine Deneuve, eterna cortesana burguesa de Buñuel, imagen literalmente quintaesencial de un Chanel n° 5 que es todo intoxicación. Y a la izquierda una Emmanuelle Béart por siempre bella y latosa. Y a la derecha una Fanny Ardant que es *La mujer de al lado* pero también la mujer que está siempre de nuestro personalísimo lado. Y Virginie Ledoyen, escapada de los anuncios de L'Oréal y de los brazos de Di Caprio para nuestro más puro placer. E Isabelle Huppert, pianista sadomaso de nuestras más caras pesadillas. Y de pilón Firmine Richard, que no es muy hermosa pero sabe hacer reír. Y, envuelta en la bandera de la esperanza, una Ludvine Sagnier veinteañera que representa el último eslabón de la cadena, que guarda en su encanto irresistible y en sus curvas incipientes el futuro de lo femenino cinematográfico francés.

La cinta (porque el pretexto de tal reunión era una película) se llamaba, precisamente, *8 mujeres*, y se antojaba *a priori* homenaje entusiasta aunque vacío al *glamour* de los años cincuenta franceses (o, mejor aún, a la visión hollywoodense de un tiempo y un lugar que nunca existieron, a no ser en la imaginación de Vincent Minnelli). Mucha fantasía cromática en tonos primarios, émula de ese Technicolor soñado por la MGM. Mucho



Dos musas.

número musical, rescate del baúl de los recuerdos del pop francés de la posguerra. Mucha diva conjugada, abandonadas todas a la buena de Dior, entregadas a los excesos propios de una profesión en que lo sublime y lo banal se libran por siempre a un frenético *minué camp*. Nadie esperaba más de *8 mujeres* y, aun así, se antojaba eminentemente antojable. Cierta es también que, hasta entonces, nadie conocía demasiado bien a su director, un insolente treintaero llamado François Ozon.

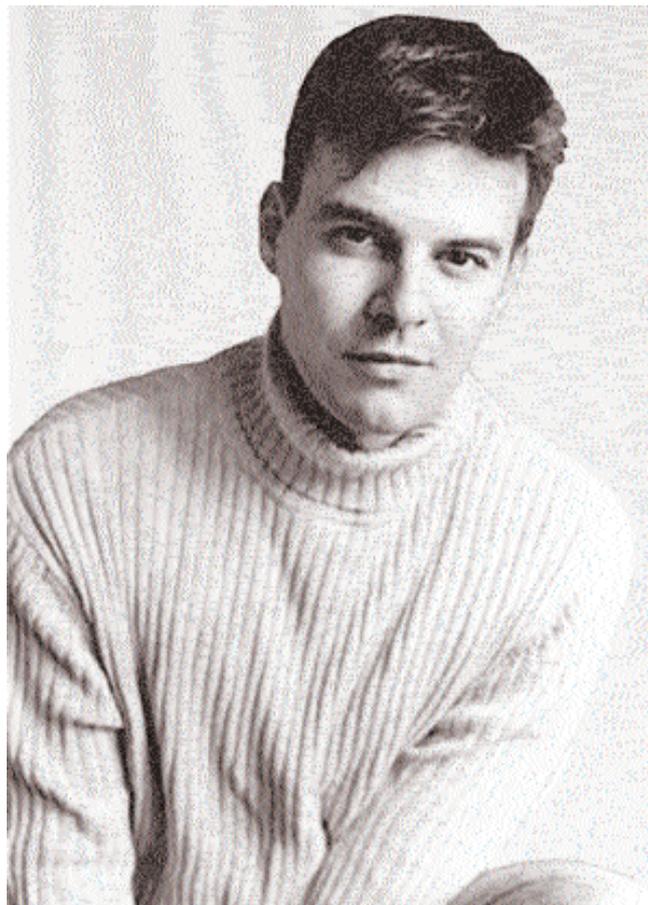
Antes de *8 mujeres*, François Ozon había filmado un medimetraje y cuatro largos. Intentar el esbozo de un perfil del director a partir de estas cinco cintas equivale, curiosamente, a adentrarse por caminos tan entreverados como

encontrados. De las cinco, filmadas todas entre 1997 y 2000, tres (*Sitcom*, *Les Amants criminels*, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*) giran en torno a relaciones homosexuales, y dos (*Regarde la mer*, *Sous le sable*), en torno a personajes femeninos. Las tres cintas homosexuales se ostentan, además, orondamente teatrales (*Sitcom* parodia los programas unitarios televisivos, *Les Amants criminels* se asume versión *bardcore* de "Hansel y Gretel" y *Gouttes d'eau* es teatro filmado, dividido en tres actos) mientras que las dos películas femeninas se antojan algo más realistas, si bien tienden al preciosismo en lo visual y al distanciamiento emocional en lo narrativo. Excepción hecha de *Gouttes d'eau*, todas presentan escenas de violencia física y privilegian el suspenso por sobre la sorpresa. Así, pese a ciertos elementos comunes a toda su obra, la filmografía de Ozon parecería apuntar en dos direcciones, en mucho opuestas: aquí el cineasta gay amante de lo *kitsch*, un poco a lo John Waters, allá el escrutador del alma femenina, intimista pero brutal, mezcla de George Cukor y Alfred Hitchcock. Queda preguntarse dónde se encuentran ambas vertientes.

La respuesta parece anidar en tres declaraciones de Ozon, hechas en sendas entrevistas de prensa. A la revista gay estadounidense *The Advocate*: “En mis primeras películas hablaba de mi propia vida. Eran agresivas. Creo que ahora puedo hacer películas menos destructivas. He cambiado. Puedo ir a otro lado.” Y, a todas luces, ése es el lado femenino, como testimonia una segunda entrevista, otorgada al *Guardian* británico: “Creo que estoy muy cerca de lo femenino, y prefiero hacer películas sobre mujeres. Me resulta más fácil porque hay una distancia real, lo que me hace más lúcido con respecto a las mujeres que a los hombres.” Así, el cineasta gay parecería ser el Ozon juvenil, y el estudioso de lo femenino el Ozon maduro. ¿Qué hay entonces de la alternancia entre lo teatral y lo realista? La tercera declaración, hecha al sitio web indieWIRE, lo explica: “Me gusta que cada película mía contraste con la anterior.” *Voilà*.

La secuencia de créditos de *8 mujeres* presenta el nombre de cada actriz superpuesto a la imagen de una flor distinta —un girasol para Firmine Richard, una margarita para Emmanuelle Béart, etc.—, presuntamente representativa de su personaje. Ozon tomó la idea de un clásico de Cukor (*The Women*, donde en vez de flores se trata de animales de granja) y consultó a Deneuve, que en sus ratos de ocio se dedica a la jardinería, sobre la elección de cada flor. Y, sin embargo, hay ya en la idea misma una metáfora de la aproximación de Ozon a lo femenino: como un botánico que contiene la fascinación por su objeto de estudio mediante la distancia que le aporta una lente, el director observa a sus actrices —y, por tanto, lo femenino— con frío rigor científico. Ahí está la espléndida irracionalidad, desplegada en la pléthora de traidoras de *8 mujeres* o en la incapacidad para deshacerse de la imagen del marido muerto que muestra Charlotte Rampling en *Sous le sable*. Ahí está la amenaza de peligro, encarnada en la adolescente astrosa de *Regarde la mer*. Fuerza ctónica, la mujer ozoniana lo transgrede todo, en ejercicio de una vocación que la supera incluso a ella misma. No es quién Ozon, sin embargo, para juzgarla: aséptico y escéptico, acrítico, masculino como la mirada misma, se limita a retratarla desde una distancia marcada por la teatralidad de su visión. Los espacios únicos y claustrofóbicos, la minuciosidad estética, la ironía posmoderna con que recrea el *bric-à-brac* de los más extravagantes entornos no son sino las herramientas dilectas de un mirón que no quiere involucrarse demasiado con aquellas a las que mira. Se le ha acusado de hacer películas más sobre ideas que sobre personajes, de ser artífice de un cine demasiado engolosinado consigo mismo: cuán pertinente sería la acusación a no ser por la plena conciencia con que es asumida. Y es que en el pecado mismo de su distanciamiento lleva el cine de François Ozon su propia redención.

Para cuando se publiquen estas líneas ya se habrá estrenado en México *Swimming Pool*, la más reciente entrega de la filmografía ozoniana. En ella repiten dos de las actrices fetiche del director



Ozon, el feticheista.

(una Charlotte Rampling neurótica y ensimismada y una Ludvine Sagnier turgente y espléndida) en una suerte de *thriller* fantástico que las lleva a enfrentarse en un duelo de crueldades encontradas, apolínea la de la primera, dionisiaca la de la segunda. Como en la mayoría de las cintas femeninas del director (*Regarde la mer*, *Sous le sable*, *8 mujeres*), el personaje masculino está ausente y las mujeres asumen un antiheroísmo vigoroso y sanguinario que, pese a todas sus trapacerías, obra una transformación positiva en ambas. Novelista solterona la una y lagartona adolescente la otra, son mujeres fuertes e independientes, habitadas por ese espíritu de la tierra con que dotara Wedekind a su Lulú primigenia, moradoras triunfales de un limbo que se debate entre la realidad sórdida y la ficción novelesca. La película —huelga a estas alturas decirlo— es de una eficacia casi hipnótica y funciona como anverso oscuro de la reflexión “ligera y divertida” sobre lo femenino presentada por Ozon en *8 mujeres*.

Swimming Pool es una de las cintas más realistas de Ozon y, sin embargo, conserva una cierta teatralidad (el sol arrobador y artificial, las aguas ondulantes y azulísimas, los personajes secundarios de *grand guignol*). Al verla comprendemos por fin la ecuación ozoniana entre lo femenino y lo teatral. Al verla recordamos, del brazo de Noel Coward, que nadie puede amar el teatro sin gustar de las mujeres. —

— NICOLÁS ALVARADO

El honor de la familia Friedman

Triunfador en Sundance, el documental Retratando a la familia Friedman, de Andrew Jarecki, es una propuesta desconcertante en donde la “verdad de los hechos” –característica del género– no importa tanto como la ambivalencia psicológica de sus personajes.

En un sótano acondicionado para dar clases de computación, los alumnos –todos hombres y menores de edad– han interrumpido labores para jugar al “salto de la rana” o, como decimos en español, *ponerse de burrito*. Sólo que esta vez el juego es distinto a como algunos lo recordamos de la infancia: no sólo se trata de inclinar el cuerpo en un ángulo de noventa grados para que un compañero pase por encima –eso se queda igual–, sino que hay que estar completamente desnudos. Y otra cosa: en vez de que el compañerito haga el salto de la rana o el burro, es muy posible tener al maestro, el calvito Sr. Arnold Friedman, parado detrás de uno, intentando una penetración. Y a su hijo Jesse, de dieciocho años, también. Esto en horarios de juego; algunos alumnos dirían que fuera de este contexto

ocurría una que otra violación; tenían lugar en los baños o en la recámara del hijo. A diferencia del salto de la ranita, las violaciones eran violentas.

El episodio descrito arriba pudo o no haber ocurrido. Entre aquellos que lo cuentan como cierto están algunos alumnos de la clase, la policía y los fiscales de la familia Friedman. Entre otros menos que lo niegan, se encuentran otros alumnos de la clase, los defensores de los Friedman y, por supuesto, los miembros de la familia. Todos excepto una: Elaine, la esposa de Arnold y madre de sus tres hijos David, Jesse y Seth. Elaine dice una y otra vez que tiene derecho a dudar.

A lo largo del documental debut del director Andrew Jarecki, *Retratando a la familia Friedman*, ganador del Premio del

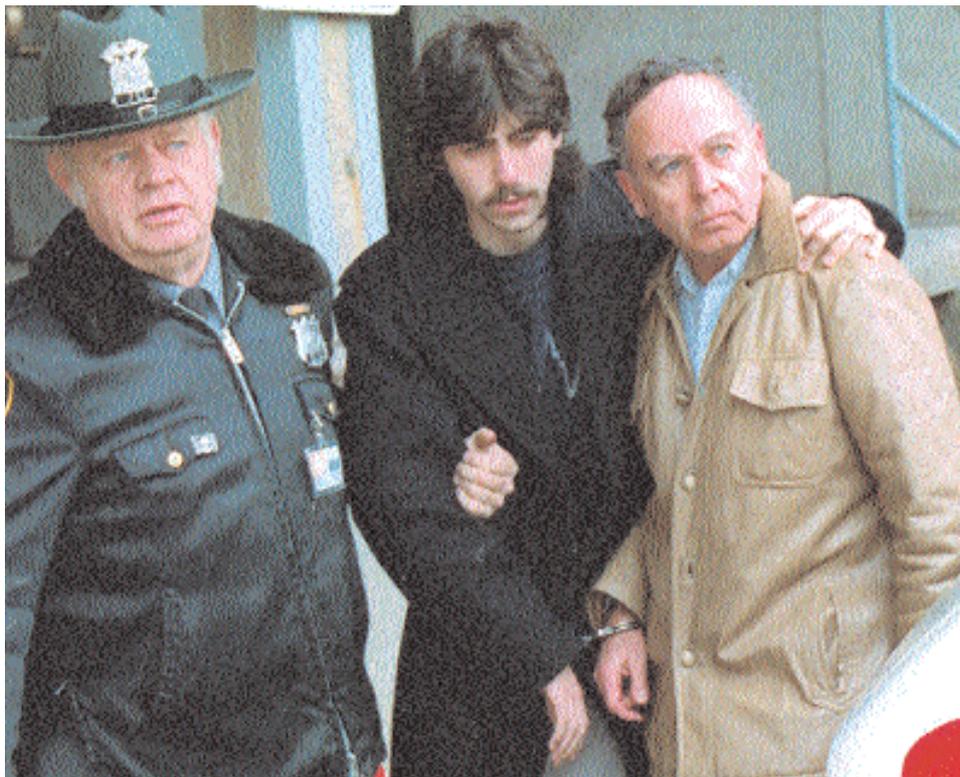
Gran Jurado en Sundance y nominado en su categoría al Óscar (para cuando se publique esta nota, ya se sabrá si también ganador), uno se debate entre decidir cuál conflicto es más perturbador: las acusaciones de abuso sexual a docenas de muchachos, dirigidas contra un padre de familia honorable, pianista ejemplar y maestro venerado, o el enjambre de verdades subjetivas que a lo largo de hora y media arman un murmullo inquietante sobre la elusividad de los hechos, el victimismo como epidemia y, lo más perturbador de todo, la incapacidad de alguna de las partes de erigirse ante el espectador como portadora de la verdad absoluta. Todo lo dicho por los entrevistados se presenta como algo que puede ser cierto o falso, no tanto como un alegato en favor de la relatividad, sino como un diagnóstico preocupante de la inconsistencia psicológica tanto de la familia acusada como del aparato jurídico y social que se presenta con credenciales para juzgar. Ése es el espejo que pone el director Andrew Jarecki frente a su confundido espectador. *Retratando a la familia Friedman* acaba asemejándose a un *Rasho-*



¿Días felices? (Seth, Arnold, David, Jesse y Elaine Friedman.)

mon de la disfuncionalidad estadounidense: una versión disparatada, desprovista de personajes sólidos aun dentro de su patología y sin esperanza alguna de resolución moral.

Tal y como los consigna el documental, los hechos comprobados son pocos: en 1987, la policía de Long Island arrestó en su domicilio a Arnold Friedman tras haber comprobado su consumo de pornografía infantil. Las revistas se encontraron en el sótano de la casa familiar, donde Arnold impartía clases de computación. La policía inició interrogatorios entre los alumnos, y de ahí surgieron acusaciones y cargos imposibles de verificar, que derivarían en el encarcelamiento de Arnold y de su hijo Jesse, implicado en las escasas historias de abuso sexual. Hasta el suicidio de Arnold en prisión con una sobredosis de anti-depresivos, y la liberación de Jesse



Jesse y su padre Arnold, culpables por asociación.

trece años después, el único delito comprobado era la posesión de pornografía del padre. No es que los testimonios de las víctimas no tuvieran un valor legal. El documental, sin embargo, expone cómo tras el arresto de Friedman, los padres de los alumnos sometieron a sus hijos a sesiones de hipnosis y regresión, después de las cuales casi todos recordaban milagrosamente un abuso hasta entonces reprimido. “Si no habías sido victimado no eras parte de la comunidad”, recuerda uno de los padres, convencido de que su hijo nunca vivió una situación anormal. La periodista que siguió el caso a contracorriente del sensacionalismo mediático, sentencia como uno de los culpables “al problema que tiene este país con respecto a la histeria colectiva”.

Y nada de esto, a pesar de lo monstruoso, haría de *Retratando a la familia Friedman* un documental muy distinto a otras cintas sobre enemigos de la nación estadounidense ni desentrañaría su verdadera culpa (cada noche, para no ir muy lejos, las noticias de ese país transmiten el documental por entregas del pederasta más famoso del mundo). Lo que vuelve insólita la película y consigue que el trabajo *verité* de Jarecki roce con el ámbito de la irrealidad es el hecho de que cada etapa hasta aquí descrita—desde que Arnold es arrestado, el caso se vuelve noticia, se planea su estrategia legal y hasta las noches anteriores a los encarcelamientos sucesivos del padre y el hijo—la intimidad de la familia es filmada por la cámara del primogénito.

David Friedman, más que su padre, sus dos hermanos y su confundida madre Elaine, se perfila hacia el final de la cinta como el personaje al que apuntan todas las razones para dudar no sólo de una verdad única, sino de un punto de vista que per-

mita dilucidarla a distancia. Defensor de la inocencia de su padre, a pesar de que éste confiesa sentirse excitado por la vista de un niño sentado en el regazo de su papá (“habría que definir excitado”, alega Friedman hijo con indignación), David introduce y concluye la cinta afirmando que su padre era genial y su madre una manipuladora del infierno. Mago profesional y payasito de fiestas (el más contratado de Nueva York, se nos informa en el epílogo), David es el más afectado el día del arresto de su padre, y protagoniza la escena más elocuente de la cinta: irrumpe en la casa, se pone un calzoncito en la cara y hace señas obscenas a los periodistas que sitian el lugar del arresto. El policía que lo describe supone, por las claves que le da su ropa, que el hijo venía llegando de “una actividad *payasil*”.

Y si David es quien—no sin paradoja—se erige en epítome de la fragmentación de cada personaje de la cinta, los videos que filma son el ejemplo más extremo de la impenetrabilidad de una verdad. Filmados en la mesa familiar, gritándose unos a otros y reprochándose ya no se sabe si sus problemas o su existencia entera (a veces, también, jugando a que no pasa nada o a las entrevistas de choteo), los Friedman no dan pista alguna de qué sucedió en realidad. Agotado, Jesse propone una solución, la única en la que todos parecen coincidir: “Podemos llevar este caso a los medios.” Y así es como, en una frase, enuncia—con una lucidez sin precedentes hasta ese momento—los orígenes, consecuencias y móviles de una verdad fragmentada al punto de no existir más. La tesis, aunque elusiva, que sustenta este preciso documental. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Jugo de elefante

Un grupo de artistas, convocado por la Galería Kurimanzutto, se reunió el pasado diciembre para que tanto sus obras como el público convivieran fugazmente. Guillermo Osorno nos cuenta los highlights de esa exposición de un solo día. La experiencia se repetirá este mes en un estacionamiento.

“Elephant Juice (sexo entre amigos)” fue el título que

Damián Ortega dio al evento que se celebró el pasado 14 de diciembre del 2003. El título mismo, es decir, el divorcio entre el significado en inglés y en español, es ya un enunciado de la exposición misma, que cayó más bien por el lado del “sexo entre amigos”. La intención de Ortega fue la de reunir en un mismo lugar, y por un día, a la mayoría de los artistas de la galería Kurimanzutto, que han experimentado una creciente internacionalización y no habían estado juntos en México durante el año. Muchas de las obras de esos artistas mexicanos no se conocían en México, pues Kurimanzutto no tiene un espacio de exposición fijo. También participaron artistas extranjeros amigos, como la italiana Luisa Lambri, la polaca Monika Sosnowska o el padre del arte conceptual Lawrence Weiner.

Más que una curaduría, Ortega propuso un espacio para intervenir, como lo hacía hace años con la revista de corta duración *Casper*, en la que literalmente regalaba páginas en blanco para que otros artistas las llenaran. El sitio de intervención fue el restaurante Los Arcos, de Xochimilco, que está alojado en una extraordinaria estructura del arquitecto Félix Candela. Al centro del restaurante, Ortega, en colaboración con el arquitecto Mauricio Rocha, levantó una estructura laberíntica hecha con andamios y lonas, que recordaban un poco la precariedad de los puestos ambulantes de los alrededores de Xochimilco. Los artistas tomaron distintas partes del laberinto para colocar su obra o hacer un *performance*.

Una de las piezas más deslumbrantes fue la de la Sosnowska, que intervino el espacio con otro laberinto al cual se entraba por una puerta. En cada vuelta se accedía a un cuarto idéntico al



Instalación de Gabriel Orozco, hecha con cincuenta banderas de cartón.

anterior, pero el espacio se iba achicando (o también se tenía la sensación de que el espectador se agrandaba), hasta que era imposible seguir caminando. Eduardo Abaroa colocó a la entrada del laberinto una de sus largas estructuras moleculares hechas con *Q-tips*. El Doctor Lakra, un artista que se dedica al tatuaje y hasta hace poco había desempeñado un papel más bien marginal en la galería, presentó una serie de cuadros, mujeres de cromo intervenidas con tatuajes, así como una bailarina en vivo, cubierta también por sus diseños corporales.

De acuerdo con Ortega, la idea de hacer una exposición de un solo día es concentrar la energía y no sostener algo que al final va perdiendo interés. Su próximo trabajo en la ciudad de México, a finales de marzo, tendrá lugar en un estacionamiento y durará exactamente un par de horas. —

— GUILLERMO OSORNO