

CINE POLÍTICO: DE SEMPRÚN A *INSIDE JOB*

V i con retraso en los cines Renoir Retiro de Madrid la película *Inside Job* la misma tarde en que se anunció la muerte de Jorge Semprún, un intelectual cuya elevada talla humana ha sido para mí mayor que la valía de su obra escrita. En el cine, Semprún, que tuvo siempre, hasta en la vejez, físico y maneras de galán, trabajó de guionista con algunos excelentes cineastas, haciendo, a lo largo de poco más de una década (entre 1966 y 1978), películas políticas muy europeas, y no solo de tema. Fueron títulos, sobre todo el primero en el que colaboró con Resnais —*La guerra ha terminado* (1966)— y los dos primeros escritos para Costa-Gavras —*Z* (1969) y *La confesión* (1970)—, de gran relevancia moral, innovadores en su alegato, pero, a mi juicio, de no muy distinguida calidad cinematográfica. Incluso trabajando para un extraordinario director como Joseph Losey —en *Las rutas del sur* (1978)—, el denso tejido ideológico que Semprún aportaba a temas candentes iba en detrimento del armazón narrativo de las historias contadas, que aspiraban a ser alegorías de la resistencia al franquismo y sus desilusiones (*La guerra ha terminado* y *Las rutas del sur*) o denuncia, en su momento osada e intempestiva, de los posos estalinistas

del comunismo centroeuropeo (*La confesión*). En ninguna de ellas el núcleo histórico del compromiso y el marco ficticio cristalizaban en algo similar a *Salvatore Giuliano*, la obra maestra de Francesco Rosi que en 1962 se adelantó al formato del documental manipulado por la invención que ahora está tan en boga. Las limitaciones discursivas del guionista Semprún en la trilogía valientemente *revisionista* que interpretó Yves Montand para Resnais, Losey y Costa-Gavras se advierten comparando esas películas con las que posteriormente hizo Costa-Gavras trabajando con guionistas de menos categoría intelectual pero más sabiduría dramática, logrando esas dos extraordinarias muestras del cine de memoria política que fueron *Desaparecido* (1982) y *La caja de música* (1989).

Ahora bien, estamos hablando y poniéndole peros al cine político realizado cuando el cine tenía más rango y más ambición, y las grandes construcciones historicistas cobraban fuerza en relatos de un magistral empuje romántico, los mejores de ellos dirigidos, por alguna razón inexplicable (¿o lo explicaría la tradición operística?), por cineastas italianos, y sobre todo por dos, cada uno a su modo discípulo de Visconti: Bertolucci con *Antes de la revolución*, *El conformista* o *Novecento*; y Gianni Amelio con

Lamerica. Frente a ellas, las películas que ahora nos conmueven, o al menos nos mueven a ir a los cines, que ya es mucho, son de otra estirpe, acorde con los tiempos. Películas que extienden vigorosamente el clásico cine bélico de Fuller o Anthony Mann, añadiéndole una noción política más nítida, e incluso más crítica; por ejemplo la estupenda *En tierra hostil* de Kathryn Bigelow, o los numerosos documentales y pseudodocumentales que suelen venir con frecuencia de la franja *indie* norteamericana: los divertidos panfletos de Michael Moore, la juiciosa *Una verdad incómoda* de Al Gore, la más bien indigesta empanada mental sobre Guantánamo del británico Michael Winterbottom, y ahora la interesantísima *Inside Job* de Charles Ferguson.

El éxito mundial de *Inside Job* reconforta mucho y despierta a la vez una nostalgia de los lenguajes





+La calle de la amargura.

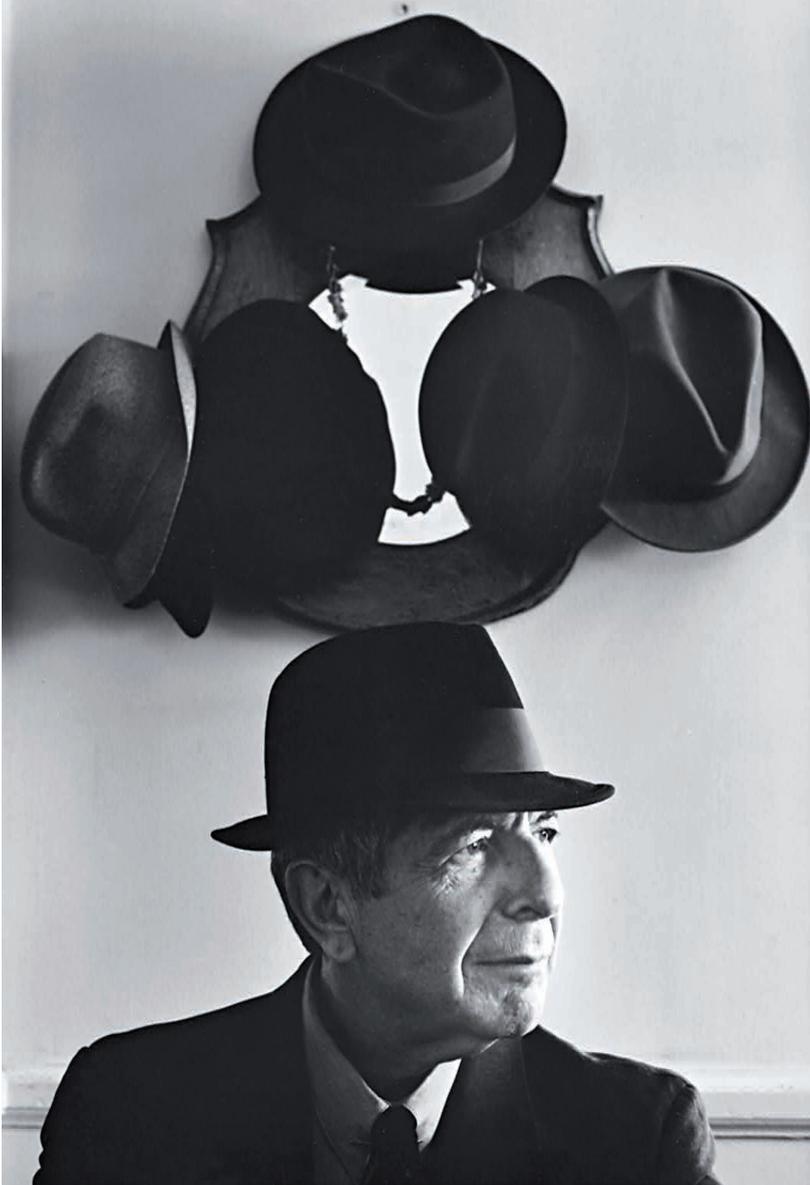
fuertes en el arte. Apasionante de ver, inquisitiva sin trampas, muy bien argumentada, *Inside Job* no pasa de ser en su planteamiento un buen programa de formato televisivo cuyo gran mérito es su valor cívico y su oportuna salida pública en medio de la crisis bancario-político-gubernamental que recorre, como un fantasma forrado de billetes ilícitos, el mundo. Es también, y eso constituye para mí su principal virtud, una película demoledora en su pesimismo, pues sabe presentar y elaborar de modo irrefragable no ya lo que presentíamos o temíamos sino lo que nos espera irremediablemente: una sociedad global mandada por los mismos amos en la sombra que engañaron, robaron y salieron indemnes, y que ahora, con otros gobiernos más progresistas, siguen manteniéndose como quinta columna empotrada en las fuerzas de salvación

de la macroeconomía. La película, y es solo un ejemplo, desmonta de modo palmario los sucios manejos extorsionistas de las agencias de calificación financiera, esas hoy célebres Moody's, Fitch y Standards & Poor's, cuyos nombres no nos ha quedado más remedio que aprender, y a la vez confirma que nuestro futuro depende de ellas —pues siguen dictando a los zapateros, *passos coelbos* y *papandreu*s de la tierra lo que tienen que hacer en sus mercados interiores.

La gran pegada de una película algo árida y a veces fea, por el abuso del gráfico y la estadística en la pantalla, es su sutil pero contundente maniqueísmo, nada chusco en comparación con el invasivo y narcisista estilo de Michael Moore. *Inside Job* es un *western* de las altas finanzas, y su acierto está en introducir, plasmando un asunto tan poco figurativo, malos y buenos,

emboscadas y duelos a muerte, e incluso, en una de las entrevistas más agradecidas, una *madame* opulenta al frente de un *saloon* de chicas seguramente tan rubias como ella y atendiendo a diez mil clientes, de los que la mitad, ella misma lo afirma ante la cámara, son los cuatreritos de Wall Street. Como pasa en el cine de género, en *Inside Job* resultan más atractivos los malvados, en especial esa lumbrera académica y consejero de Bush llamado Glenn Hubbard, frío y calculador hasta el último momento, quizá por saber que a él nunca le llegará la hora del *sberiff*. Ferguson termina su documental sobrevolando la Estatua de la Libertad y lanzando un mensaje que quiere ser de esperanza. Los espectadores sabemos, sin embargo, que en esta película del oeste no oiremos al final el toque de corneta de la caballería yanqui que viene a rescatarnos. —

Foto: Ethan Hill



+El seductor, el inspirador.

LEONARD COHEN: NUESTRO HOMBRE

La anécdota es evocada con mucha gracia por el joven cantautor Rufus Wainwright en uno de los tantos documentales dedicados al recién estrenado Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Allí, Wainwright cuenta que se hace amigo de Lorca, la hija de Leonard Cohen; que es invitado a desayunar a la casa del poeta; y que, de pronto, ahí está el mismísimo autor de “Bird on the Wire” y de “Tower of Song” y “Sisters of Mercy” y de... Es temprano,

Cohen está sin afeitarse, en bata y calzoncillos, con su “voz dorada” de barítono sombrío, dándole de comer a una mascota o algo así. Y que es un gran tipo, explica Wainwright. Tranquilo, sonriente, además hace buenas tortillas para todos. Y Cohen se interesa por el entonces aún desconocido Wainwright. Conversan un rato sobre tantas cosas y, en un momento, Cohen se excusa: “Tengo que salir. Subo a vestirme”, explica. Wainwright permanece en los bajos de la casa conversando con Lorca y, a la media hora, contempla al borde del colapso y del éxtasis como

Leonard Cohen baja por las escaleras, enfundado en un impecable traje Armani, gafas de sol, sonrisa de lobo. Y, entonces, Wainwright recuerda que no pudo evitar lanzar chillidos histéricos. “¡Es Leonard Cohen! ¡Es Leonard Cohen!”, gritaba Wainwright ante un Cohen pasmado por el exabrupto de Wainwright y, ahora, de pronto, definitivamente leonardcohenizado: ese Leonard Cohen —con look de gángster judío o de playboy internacional o de personaje rapaz de Philip Roth o de Leonard Michaels, un velocirrápido sexual en cámara lenta, un muy macho feminista, el hombre que *siempre* amará a las mujeres— que aparece en la ya icónica portada de *I’m Your Man*, ese disco de 1988 que volvió tan *cool* a alguien que ya era todo un clásico sin fecha de vencimiento.

Es Leonard Cohen, sí. Y es nuestro hombre. Pero ya lo era mucho antes de este 2011 o de aquel 1988. Lo era, incluso, en tiempos previos a la edición de su debut discográfico, *The Songs of Leonard Cohen* (1967), donde aparece con su propia voz la “Suzanne” del té y las naranjas de la China ya popularizada por Judy Collins. Disco que inaugura lo que podría definirse como folk *noir*, o música para suicidarse, o erotismo *unplugged*, o expansivo minimalismo zen, o existencialismo de alcaoba, o constructiva sátira urbana para demoler ciudades, o íntimos himnos guerrilleros, o vertical armonización bíblica para el horizontal conocimiento bíblico, o eufórica mística para depresivos agnósticos, o líneas rectas y perfectas para decir adiós, o lo que más les guste. Antes de todo eso —antes de jugar con la idea de irse a Nashville para convertirse en cantante country pero, por el camino, ser “secuestrado” por la Nueva York de los *songwriters* autobiográficos de Bleecker Street y las *superstars* de The Factory de Andy Warhol— Cohen ya había sido bohemio en Grecia y era en su patria poeta

reconocido (ya édito en 1956, con *La caja de especias de la tierra*, de 1961, se convirtió en el paradigma del rimador seducido y seductor) y novelista celebrado (con el salingerismo *dark* de *El juego favorito*, de 1963, y la alucinación poshenrymilleriana y mega-*maudit* de *Hermosos perdedores*, de 1966). Verlo en acción, joven y tímido y audaz en el documental *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen* (1965). Pero —tanto en perspectiva como en contexto— Cohen era y sigue siendo un animal extraño, una *rara avis* parada sobre el alambre de su obra, una especie de un solo espécimen cuyo aliento puede perfumar las bandas de sonido de *Los vividores*, de Robert Altman, *Asesinos natos*, de Oliver Stone, y *Jóvenes prodigiosos*, de Curtis Hanson pero, también, artefactos pop generacionales como *Rebelión en las ondas*, *Sbrek* y *Watchmen*.

En su momento (nacido en Montreal, 1934), Cohen fue demasiado joven para salir a jugar al *beatnik* pero, también, demasiado viejo (calcular que le lleva siete años al ahora septuagenario Bob Dylan) para entrar a jugar al *rock*. Ahora —sumado a las huestes eléctricas de The Rock and Roll Hall of Fame en 2008— su perfil es igual y admirablemente difuso y complejo de dibujar. Aquí viene el muy bien añejado escritor de renombre (invocado con veneración en libros de Julio Cortázar y Miguel Delibes, lo que no le impidió disfrutar ser el agente de CIA/INTERPOL Francois Zolan, en un episodio de la serie de TV *Corrupción en Miami*). Y aquí llega quien no ha dejado de seducir a jóvenes de varias generaciones e inspirar (abundan los álbumes tributo de variable calidad) a varias camadas de cantautores e intérpretes entre los que se cuentan Nick Cave, Lou Reed, Kiko Veneno, Suzanne Vega, Joaquín Sabina, Lloyd Cole, Nacho Vegas, Kurt Cobain, Jorge Drexler, Elliott Smith, Christina Rosenvinge, Jeff Buckley, Enrique Morente, Madeleine Peyroux,

Luca Prodan, Jarvis Cocker, Enrique Bunbury, Ron Sexsmith, Andrés Calamaro, Michael Buble, Luis Eduardo Aute, Aimee Mann, Philip Glass, John Cale y siguen las firmas, incluyendo a ese adolescente desconocido que acaba de abrazar una guitarra para así proteger los débiles latidos de su corazón destrozado o ponerle letra y música a las musculosas ondas de su cerebro destructor.

Y —acústico y desnudo, acompañado de voces femeninas para calmar su insaciable adicción a *chorus girls* y hermanas de la misericordia, turbulento e insomne, finamente arreglado en mis favoritos *New Skin for the Old Ceremony* (1974) y *Recent Songs* (1979), arropado por casio-sintetizadores de casi-juguete, o arrastrándose como una lagartija *crooner* de gélido pero ardiente crucero por los mares del Norte— el sonido Cohen que se apoya sobre las palabras, sobre las palabras justas y exactas. Y, desde ahí, la autopsia de los sentimientos, la poética valseada del amor para el que no hay cura (y donde puedes pisar a tu compañera o ser pisoteado por ella, despidiéndose o siendo despedido en “Hey, That’s No Way to Say Goodbye”, “So Long, Marianne” o “Famous Blue Raincoat”), los malos buenos hábitos del consumado y consumido *party animal* (“Don’t Go Home with Your Hard-On” o “Closing Time”), la tronante inminencia del Apocalipsis pero todavía no en canciones como “First We Take Manhattan” y “The Future”, o el éxtasis carnal-religioso (la tantas veces versionada “Hallelujah” o la plegaria “If It Be Your Will”) del “pequeño judío que escribió la Biblia”. Amparándose, siempre, en un mandamiento que Cohen jamás ha desobedecido: “Cuando una canción es verdaderamente personal, no hay nadie que no la comprenda, y se vuelve universal y más allá del espacio y del tiempo.”

Lo que nos trae al más o menos aquí y al casi ahora. A sus dos últimos álbumes: el acaso involuntariamente autoparódico con, a mi juicio, demasiados clichés de galán crepuscular *Ten New Songs* (2001) y el *freak* pero muy interesante *Dear Heather* (de 2004 y en el que, en el *track* que da título al asunto, Leonard Cohen suena muy parecido al computador HAL 9000 mientras va vaciándose de memoria en 2001: *Una odisea en el espacio*). Dicen que para finales de 2011 habrá nuevo disco. Mientras tanto, continúa esa gira —y la edición de sus *souvenirs* en CD o DVD— diseñada para rellenar las arcas luego de haber sido estafado por su representante mientras meditaba en un monasterio budista, y donde desde la primera palabra hasta el último gesto entre canción y canción se repite noche a noche como parte de una muy estudiada rutina con guiños para fans y adoradores. Está bien, no importa. Cohen siempre será bienvenido y que nadie ose reprocharle, recogiendo galardón, otoñal y traviesa reverencia frente a príncipe o protocolar flirteo con princesa. Se lo ha ganado. Ha trabajado mucho. Demoró varios años en parir “Hallelujah” (versionada *live* por Bob Dylan, quien definió las canciones del canadiense como “plegarias” y alguna vez dijo que de no ser quien es le gustaría ser Leonard Cohen), pero sin dejar de “escribir todo el tiempo” y, así, componer sesenta estrofas (todas excelentes, varias fueron recitadas de memoria en diversas entrevistas) para destilar las seis (magistrales) que podemos oír una y otra vez en “Democracy”.

Aquí vuelve quien nunca se fue.

Bajando desde los pisos más alto de esa Torre de la Canción donde conversa con el fantasma de Hank Williams, espiando a través de las grietas que hay en todo y por las que entra la luz.

Y, sí, siempre impecablemente trajeado.

Es nuestro hombre.

Es Leonard Cohen. —



+Fotografía de la exposición *Muecas del pueblo cansado*.

RIMALDAS VIKSRAITIS: LA HUMANIDAD A LA INTEMPERIE

El lituano Rimaldas Viksraitis es uno de los fotógrafos más interesantes del panorama actual porque vive al margen. No habla inglés, no utiliza internet, no tiene correo electrónico. Un día común y corriente de Viksraitis transcurre en su pequeña granja, ubicada en la periferia lituana donde ha vivido la mayor parte de su vida. Cuida de sus animales y de su huerto. Hace tareas agrícolas que también documenta en fotografías reunidas en las series *Niños de la granja* (2003) y *Sueños de la granja* (2004). Son escenas de campesinos sembrando y recolectando, alimentando gallinas, patos y gatos, con la

crudeza propia de la carencia de pose: la anciana del bastón que descansa con el nieto, el hombre con muletas, las dos mujeres que arrastran juntas y con gran esfuerzo un carramato cargado de tubérculos, la anciana de rodillas sobre la tierra, agotada. A estas series las precede otra más antigua, *Matanza*, sobre la matanza manual del cerdo, realizada durante varios años a principios de los ochenta.

A pesar de esa marginalidad, Viksraitis ha sido, y sigue siendo, un fotógrafo de culto. Ha cautivado, entre otros, a Martin Parr, tótem de la fotografía a medio camino entre el periodismo y el arte. Miembro de la agencia Magnum y muy crítico con el actual mundo del arte, Parr se aden-

tró en el archivo de Viksraitis, como quien abre la puerta de su granja, y realizó una selección inicial, que ahora se expone en *Muecas del pueblo cansado*,* inaugurada en la Fundación Antonio Saura de Cuenca, dentro del marco del festival PHotoEspaña 2011.

Dueño de una intuición que parece convertir en extravagante la cotidianidad del campo, en realidad forma parte del entorno, es uno más entre quienes protagonizan sus fotografías. La ventaja verdadera de esta condición es que sus "sujetos" también le reciben como uno más. Son sus amigos, sus vecinos. Le abren la puerta las mañanas de trabajo y las tardes de juerga. Es bienvenido. Viksraitis no parece desaprovechar estas ocasiones, aunque, por la cantidad de fotografías disponibles (no tiene demasiada producción, al menos publicada), seguramente participa más de las celebraciones como otro más que bebe y charla despreocupado que como notario de lo periódico y lo usual.

* Puede verse hasta el 24 de julio en la Fundación Antonio Saura de Cuenca.

En *Muecas del pueblo cansado* predominan las escenas familiares. El título de la exposición corresponde a una serie hecha desde mediados de los noventa hasta 2004, de la que hay expuesta una treintena de obras, la mayoría *vintage* en formatos de 30 x 40 cm aproximadamente. En esta serie se desarrolla un trabajo sobre la desnudez, física pero también metafórica. Un tratado de la humanidad a la intemperie. Los personajes aparecen en su entorno natural, el mismo mundo rural de sus otras series, aunque aquí predominan los espacios cerrados, la intimidad. Individuos rodeados de sus viejas estufas y cocinas de leña, sus utensilios de trabajo, sus mesas descascarilladas. Y de sus seres amados.

Viksraitis conoce muy bien a todos los retratados, son parte de su comunidad. Conoce el nombre de cada uno, según dice su amigo Gintaras Česonis. Y muchas de estas personas, convertidas en personajes atemporales gracias al lente del autor, han muerto. Esa es la razón por la que esta serie ya ha terminado. Y también es lo que le diferencia de autores anteriores, como Diane Arbus, que persiguió a los marginados para nutrir su obra. Viksraitis no los busca, no se adentra en reclusorios para enfermos mentales tras sus “muecas”. Él solo tiene que despertar y levantarse de la cama.

Debido quizás a ese manejo pausado del tiempo que existe en los lugares donde la información no satura y los electrodomésticos no regalan ocio, Viksraitis ha desarrollado un pulso que no necesita artificios técnicos (ahora utiliza una Canon EOS 500 pero antes usaba una cámara rústica y barata, de la marca soviética Smena). Capta con precisión los momentos en que sus personajes aparecen desinhibidos y sonrientes. Estas instantáneas provocan, a primera vista, inquietud, como todo retrato de la Europa profunda, desconocida, ajena a lo que se juega en

las ciudades, pero afectada por aquellas decisiones. Y en el campo lituano, virgen de subvenciones en el momento en que Viksraitis lo retrató, se vive sumergido en ese atraso tecnológico.

A gran parte de las fotografías las une un hilo conductor: el comportamiento lúdico. Cuando se come, los manteles sobre el césped rebosan comida; cuando se bebe, se vacían las botellas de vodka; cuando se baila, se toquetean los cuerpos. Cuando una mujer está desnuda, su pareja goza de su pecho. Un espectador que viva en la ciudad acostumbrado a ver las pasarelas de moda en el telediario puede sorprenderse con la enorme carga erótica que contienen esos cuerpos pálidos y flácidos; las nalgas con celulitis, los senos colgantes, los cabellos despeinados.

Sobre este aspecto, Martin Parr, que le postuló para el Prix Découverte de Arlés para Nueva Fotografía, escribe: “Los modelos de Viksraitis también parecen disfrutar quitándose la ropa. Supongo que la cerveza casera y las temperaturas más bien cálidas ayudan, ¿o tal vez sea que todos ellos hacen el amor con frecuencia?” En la exposición hay un par de imágenes reveladoras de la belleza rural, como “Olor de una mujer” (1997), donde un macho cabrío se acerca al cuerpo de una mujer desnuda y sorprendida; o “Amor” (2001), en la que una pareja se ama sobre una cama tan herrumbrosa que se puede imaginar los chirridos. No obstante, se echan de menos desnudos como “Auto-striptease”, “Trucos de primavera” o “Golosa”, realizados a mediados de los noventa y publicados en secuencia en el libro *Rimaldas Viksraitis. Fotografijos 1976-2001* (Kauno Meno Fondas, 2002), el más personal del autor, según afirma él mismo, por haber participado en todo el proceso.

Aunque el autorretrato esté ausente —con alguna excepción— de su obra, hay algo de Viksraitis en cada una

de sus imágenes. Nació en el pueblo Sunkariai (que ahora se llama Valakbudis) en 1954, comenzó a fotografiar en 1971 a sus amigos y familiares, estudió fotografía y se dedicó a hacer fotos en bodas por dinero, al tiempo que realizaba sus series fotográficas. En la exposición *Muecas del pueblo cansado*, comisariada entre Parr y Anya Stonelake también pueden verse varias fotografías de *Sueños de la granja*, fechadas entre 1979 y 2005, y alguna de *Muecas del invierno* (1998) y *El final del camino* (1989), lo que permite hacer un paneo, un breve recorrido, por su trayectoria artística.

En el libro *Vienkiemio godos* (“La vida en la granja”, 2004), Viksraitis escribe unas líneas que resumen el tema fundamental de su obra:

Si abrimos las puertas de las granjas es fácil encontrar a gente inválida, a la que hoy llamamos discapacitada. Nos sorprende verles cortando madera o ver a una anciana tímida llevando una carretilla repleta de la reciente cosecha, o también ver a niños tan curiosos y alegres como lagartijas, que llenan el pueblo con su alboroto y jaleo. Estos son los personajes de mis fotografías: llevan su cruz sin quejarse de su suerte. Esta es la vida en la granja.

En estas fotografías existe una narrativa visual que, como ya en su tiempo pasó con Robert Frank, con su serie *The Americans*, y W. Eugene Smith, con *Country Doctor*, construyen un imaginario que no tardará en pasar al cine y de ahí al inconsciente colectivo. Las granjas del viejo continente, previas a las leyes y subvenciones de la Unión Europea, serán tal como las retrató Viksraitis, en un ejercicio de metonimia, magnífico pero no fiel, en el que la parte lituana se interpreta como el todo rural. —