



+Detalle de la serie *Aforismos de Lawrence Ferlinghetti*, de Frederic Amat.

FERLINGHETTI Y AMAT: CONSIGNA Y BROCHAZO

“**P**oetry is the subject of the poem”, reza el célebre *dictum* de Wallace Stevens en el fragmento xxii de su poema “The man with the blue guitar”. Y Lawrence Ferlinghetti (1919), poeta, editor y último sobreviviente de una generación que marcó para siempre el rostro de la poesía estadounidense, lleva esta primicia hasta sus últimas consecuencias en *¿Qué es la poesía?*, una sucesión de aforismos o definiciones no excluyentes recientemente publicado por Zare Books (Oaxaca, 2010), en una edición de lujo completada por una serie de imágenes del catalán Frederic Amat (1952).

Desde 1950, año de su llegada a San Francisco, en donde se establecería

como librero —fundando la mítica City Lights— y cabeza del movimiento *beat*, Ferlinghetti comenzó a escribir frases sueltas en torno a la poesía, reunidas casi cinco décadas después en *Poetry as insurgent art* (2007), y publicadas ahora en castellano con un título más didáctico. El resultado: una reivindicación de la consigna como género mayor, del eslogan como gesto poético, de la definición como cápsula revulsiva de conocimiento inestable.

Las sentencias de Ferlinghetti sobre la naturaleza de la poesía abarcan varios registros. Las hay que conservan innegables ecos *beatniks*, con esa exaltación de América como cuna de un renacimiento erótico (“La poesía es hacer el amor en tardes calurosas de Montana”); otras que plas-

man intuiciones sobre el lenguaje que ayudan a comprender, retrospectivamente, ese giro hacia la oralidad que Ferlinghetti anunció con *A Coney Island of the mind* (“La poesía como primer idioma antes de la escritura canta en nosotros todavía, una música muda, una música incipiente”); y otras más que cargan un lirismo descarnado e imprevisible (“La poesía es el papel aluminio sacudido de la imaginación. Puede resplandecer y medio cegarte”). Es en estos últimos fragmentos, sin duda, donde la prosa de Ferlinghetti se vuelve más lúcida, si bien de una manera extraña: en la conjunción casi dadaísta de elementos disímboles, Ferlinghetti encuentra definiciones descabelladas de la poesía, pero también imágenes estremecedoras que

enuncian, desde el delirio, una fe y una confianza radical en la palabra. Nonagenario que lleva en la frente la marca de quien inventó una cierta idea de la juventud, Ferlinghetti juega con seriedad de sabio, torciendo la palabra en estos eslóganes antes que pontificando o construyendo una obra acomodaticia y complaciente.

Largo poema reiterativo, acumulación de destellos, cajón de sastre que se ha dedicado a hilvanar sonidos, el libro es también, y hay que decirlo muchas veces, crítica. Porque la crítica es ante todo una lectura activa y un cuestionamiento no de los resultados, sino de los puntos de partida desde los que se construye una obra. Es crítica porque es una descripción de la caótica tramoya del poeta, de este poeta. “Y cada poema es una exageración, subestimada”, agregaría Ferlinghetti.

Claro que el libro tiene sus bemoles. Como sucede con los poemas tardíos de Allen Ginsberg, hay momentos en los que el panfleto hace sonar una nota discordante que interrumpe el fraseo repitiendo tópicos poco o nada elaborados: “Usando el desastre del 9/11 de las Torres Gemelas como pretexto, América ha iniciado la Tercera Guerra Mundial, la cual es la Guerra contra el Tercer Mundo.” Ferlinghetti se permite estas digresiones políticas porque sabe que el mundo tiene que entrar en la poesía aunque no sea estetizable, y hasta ahí vamos bien, pero pierde fuerza al calcar discursos manoseados que no acompañan la crítica social con una concepción igualmente crítica del lenguaje.

Por lo demás, lo que interesa del ejercicio de Ferlinghetti es, ante todo, la capacidad de posproducción sobre

su propia obra. Al organizar temáticamente estos fragmentos dispersos, el autor da una nueva forma a lo que se fue acumulando como apuntes, esbozos de poemas y deliberados aforismos, reuniéndolo ahora como prontuario de eslóganes, con la resonancia mercadotécnica del término, para sondear la poesía de un modo no exhaustivo ni ordenado, pero definitivamente pop.

El diálogo entre el texto de Ferlinghetti y las imágenes de Amat se presenta como un contrapunto antes que como un complemento. El trazo de Amat es tan libre como la sucesión de frases, pero guarda la coherencia de una serie concebida como tal desde un inicio, a diferencia de la acumulación de intuiciones plasmadas a lo largo de los años que conforman el texto.

Amat, por supuesto, registra sus propias investigaciones estéticas, que lejos de ilustrar violentan la referencialidad llana del texto y proponen un discurso abstracto en el que la composición y el equilibrio cromático, tan característicos del artista catalán, generan una experiencia autónoma. Por otro lado, hay una suerte de caligrafía personal en Amat que remite al acto de la escritura—herencia, pareciera, de las caligrafías orientales que han marcado su obra—, vinculándose así con el desparpajo textual de Ferlinghetti.

Frederic Amat es un artista voraz, capaz de absorber lenguajes ajenos a lo pictórico y de establecer profundos vínculos con otras disciplinas. Su paso por el cine, el teatro, el diseño, la creación de espacios y el *performance* ha permeado, como no podía ser de otro modo, su trabajo pictórico. En vez de sumergirse, como tantos, en una idea autista de la pintura, en una idea fijada

en un tiempo nostálgico, Amat crea una obra viva, en conversación con otras manifestaciones y enmarcada en una visión vitalista y fluctuante del arte contemporáneo.

En la relación de su obra con la literatura palpita también esa curiosidad genuina, esa apertura omnívora. Sus acercamientos anteriores a las letras—de la mano, nada menos, que de Paz, de Lorca, de Joan Brossa, de Cabrera Infante—han sido todo menos tangenciales: lejos de comentar, desde el hermetismo de una técnica, las creaciones ajenas, o de rendirles burdos homenajes en los títulos, Amat se ha servido de las palabras como de un material más en esa aventura transdisciplinar que ha desplegado durante décadas. En *¿Qué es la poesía?* se trasluce esa íntima relación con el lenguaje. Desde su confianza políglota, Frederic Amat entrega una serie de imágenes que redondean esta bella edición y realzan las sentencias de Ferlinghetti sugiriendo una lectura nada redundante. El trabajo de Amat, presentado con un protagonismo merecido, incluso hace perdonables las francas cursilerías de Ferlinghetti—*beatnik* al fin y convencido, hasta la melcocha, del poder profético de la poesía. —



MISS BALA, DE GERARDO NARANJO

Dan ganas de no usar la frase “narcotráfico en México” para referirse a *Miss Bala*, del mexicano Gerardo Naranjo. No porque el tema sea escabroso (faltaba más) o irrelevante en la trama, sino porque rápido la hace sonar como una película de corte social, preocupada por denunciar. No que esté mal o incluso sea posible —toda ficción dialoga con su momento histórico, se lo proponga o no— sino que toca fibras más finas que la indignación colectiva. El tipo de horror con que lidia *Miss Bala* es más hondo y primigenio, más propio a la experiencia del arte que a la repulsión o al morbo de la nota roja. Esto la hace una mejor película, pero hay quien no lo ve así.

Hace justo un año, *El infierno*, de Luis Estrada, llevó al cine por primera vez lo que veíamos, escuchábamos y leíamos en todas partes menos ahí. El rezago del cine, por un lado, y que las cosas en el país no mejoren, por otro, dan lugar a la creencia de que toda película que toque de nuevo el tema debe tener una agenda clara, y que su director, antes que talento, debe mostrar compromiso. Pero el arte tiene sus reglas, y no son precisamente esas. Las obras al servicio de criterios que no son intrínsecos —por ejemplo, los de corrección política— se

estancan en su momento y nunca pasan de ahí. *Miss Bala* se ubica en México —en el centro de su huracán más grande— pero no ofrece soluciones ni ayuda a sentirse mejor.

La trama se basa en una anécdota del 2008 y en la imagen fascinante que sirvió para difundirla. En ella aparecen siete hombres y una chica guapa, detenidos por la policía, posando junto a las armas, celulares y dólares que llevaban en una camioneta rumbo a un viaje “de compras”. Ellos miran a las cámaras con despreocupación y cinismo; ella, al contrario, tiene la mirada clavada en el piso. Y es, literalmente, una reina de belleza. Coronada ese año con el título de Miss Sinaloa, Laura Elena Zúñiga dijo ser la novia de uno de los detenidos, y no estar enterada de que era un jefe del cártel de Juárez. No hubo pruebas en su contra y fue puesta en libertad.

En las notas de prensa que acompañaron el estreno de *Miss Bala* en Cannes, el productor Pablo Cruz y el director Gerardo Naranjo dicen que el gesto de Zúñiga les dio la idea de contar una historia que imaginara por qué estaba ahí. En colaboración con Mauricio Katz, Naranjo escribió un guion narrado desde el punto de vista de alguien que, como Zúñiga, llega de un mundo distinto y acaba con las manos esposadas.

No es que el nexo entre *misses* y *narcos* sea de verdad extraño. La relación entre la mujer ambiciosa y el delincuente con los medios para satisfacer sus caprichos fue el tema de la exitosa novela, serie de televisión y ahora película *Sin tetas no hay paraíso*, del colombiano Gustavo Bolívar. La diferencia esencial entre historias como esa y *Miss Bala* es el grado de responsabilidad que se asigna a la *miss* en cuestión. A diferencia de las traficantes *reinas*, esposas encubridoras y otras “mujeres del narco”, la protagonista de *Miss Bala*, llamada también Laura, no es especialmente ambiciosa, una manipuladora feroz, o particularmente lista. Quizá habría hecho un esfuerzo honesto por ganar “Miss Baja California”, de no ser porque a partir de un encuentro sus decisiones dejan de importar.

No es que Laura (Stephanie Sigman) busque un padrino, ni que actúe desde el atolondramiento de una aspirante a *miss* en vísperas de la preselección. Al contrario, su vida cambia cuando desde la amistad y la buena intención va en busca de su amiga Suzú a un antro de mala muerte, y punto de reunión de hombres “con conexiones”.

Llega a la cantina y entra a la zona VIP: una trastienda custodiada, donde los clientes no se preocupan por esconder sus cuernos de chivo. Laura convence a Suzú de irse, y decide esperarla en el baño. En una de las escenas más efectivas de la película, se ven hombres armados “caer” desde las ventanas del baño y avanzar con cuidado hacia al bar. En cuclillas y aterrada, Laura escucha la balacera. Cuando al fin llega el silencio, siente pasos que se acercan a su supuesto



• Laura (Stephanie Sigman), reina de belleza y reina de la balas.

escondite. El jefe de la banda, Lino (Noé Hernández), siempre supo que estaba ahí. Le avienta al piso un fajo de billetes y le dice que se olvide de todo lo que pasó en el lugar.

Laura insiste en encontrar a Suzú. Al día siguiente ve una patrulla, se trepa al asiento de enfrente y reporta la desaparición. Ingenua, ignora que esas cosas no le importan a la policía y que, en cambio, suele honrar pactos con personas influyentes en el entramado social.

Por ejemplo, con el capo Lino. En una escena de coreografía perfecta, Laura es obligada a cambiar de vehículo: de la patrulla a una camioneta, ahora en calidad de rehén. Ahí se encuentra al hombre que, la noche anterior, no solo pagó su silencio sino le perdonó la vida; algo que, claro, no va a volver a ocurrir. Sin diálogos que le expliquen los pactos entre la autoridad y el narco, el espectador sabe que, en adelante, vivirá la historia de Laura acatando sus nuevas reglas: la negociación no existe, menos la iniciativa propia, y nada ni nadie es lo que aparenta ser.

Las piezas de engranaje que llevan a ese momento pueden parecer pequeñas pero hacen que *Miss Bala* se eleve por encima del relato *gore*. La salvan también de ser una lección encubierta sobre mujeres que “se buscan su suerte”, “saben a lo que le tiran” y tienen que acabar mal. Otro acierto

de Naranjo fue evitar –salvo en las escenas de la premiación– el tono satírico y la estética *kitsch* a que se prestaría el retrato de una aspirante a reina. Habría puesto distancia entre *esa gente* y sus vidas sórdidas, y un público de *buen gusto* ajeno a toda barbarie.

Si al público se le permite darse baños de superioridad moral, queda vacunado contra el “riesgo” de identificarse. (Volviendo a la responsabilidad social, si algo fuera condenable de una película sobre el narco en México, no sería su falta de postura sino poner al espectador tras una valla de protección.) Después de todo, la ficción de horror depende menos de la monstruosidad de un tema que de crear en quien se lo imagina un sentimiento de vulnerabilidad total.

La actuación de Noé Hernández merece un punto y aparte. Sus papeles anteriores en una decena de películas (entre ellas, *El infierno*), varias series de televisión y más de treinta obras de teatro, no le habían dado el espacio para enseñar su calibre y revelarse como uno de los pocos actores que dominan la actuación de cine.

Naranjo siempre quiso que el personaje de Lino negara el estereotipo del narco: nada de joyas, hebillas gigantes, ni desplantes de poder. Buscaba retratar a un hombre que se dedica a su negocio con pragmatismo y dirección. Si hay quien empieza el

día con una videoconferencia, él cuelga cadáveres en un puente peatonal. Hernández asimiló todo esto, pero ante todo logró encarnar al arquetipo del predador. Igual que un asesino en serie, una catástrofe de la naturaleza, la presencia del diablo en la Tierra o lo que sea que uno llame “el Mal”, Lino existe en un plano ajeno a la consideración moral. Su reacción cada vez que ve a Laura tratando de escapar de él recuerda al típico tigre detrás del típico antílope, al que típicamente alcanza y despedaza en minutos. Uno lo llamaría cruel, pero sabe que es una idiotez. La mirada de Lino, penetrante y vacía, deja claro lo que pasaría si se le pidiera compasión a un animal salvaje.

Ya que *Miss Bala* no hace un retrato psicosocial del narcotraficante, Lino es un fondo en blanco sobre el cual uno proyecta su versión de pesadilla personal. Más que preocuparse por los detalles del entorno, Naranjo se concentra en apretar los resortes universales del miedo. Como pasa cada vez que un creador da la espalda al panfleto y toca un nervio central, *Miss Bala* enuncia el problema con mucha más claridad. Así, “el narcotráfico en México” no es algo que les pasa a otros, sino la irrupción de lo inexplicable en la rutina de cualquier persona, y el final de su vida tal y como la conoció. —



+Marilyn: inspección cuidadosa de las piernas más deseadas en Chicago.

ARTISTAS DEL PLACEBO

L. Es Marilyn Monroe, mide casi ocho metros y, por si fuera poco, se ríe, congelada en la mítica pose de *La comezón del séptimo año*, mientras su falda vuela por los aires. La escultura, obra del artista Seward Johnson, apareció una mañana de julio en el centro de Chicago y desde entonces no ha hecho otra cosa

que despertar pasiones. Que es vulgar y sexista, se apresuraron a señalar los críticos de arte: “La simple elección de una escultura así revela un mal gusto propio de un espectáculo pornográfico. Solo un razonamiento así de simplista puede provocar que aterrice una gigantesca Marilyn Monroe en el centro de Chicago. Lláménela como quieran: farsa, estafa, burla.” Más aún, se escuchó por ahí: “Es una farsa de

una burla de una estafa de una farsa de dos burlas de una estafa’, como diría el personaje de Woody Allen en *Bananas*.” Alguien más escribió: “Marilyn tiene suerte de ser de aluminio y acero inoxidable, así no puede oír las cosas desagradables que se dicen de ella, o ver lo que los enanos hacen debajo de su falda.” “¿No es obvio?”, preguntó el crítico del *Chicago Tribune*: “Es ofensiva, es machista, no tiene nada que ver con Chicago, e inspira un comportamiento infantil en turistas y ciudadanos por igual: se paran bajo sus voluminosas piernas y se quedan embobados mirando hacia el abismo.” “Y no es que las feministas no tengamos sentido del humor”, dijo una entrevistada, “pero, vamos, ¡hay quienes están llevando a cabo despedidas de soltero ahí debajo!” Por supuesto, tampoco faltó el paladín inspirado que hasta un poema le dedicó: “Desde lo alto sobre Chicago / no desesperes / la ventosa ciudad no habrá de derribarte / de por sí tu falda está ya levantada.” Ni el entusiasta para quien “es formidable que la escultura perturbe a más de uno: el arte siempre tiene que provocar alguna clase de reacción, no importa que sea positiva o negativa”.

2. Nos puede parecer curioso que todavía haya críticos de arte que se puedan sentir escandalizados de que a Marilyn se le vean los calzones; uno pensaría que después de Courbet todos estarían curados de espantos. Pero lo que resulta realmente sorprendente es que en ni uno solo de ellos cupiera el más mínimo extrañamiento ante semejante idea del arte. Porque ahí hay una idea del arte, aunque nos cueste trabajo crearlo. Seward Johnson

es un escultor de larga carrera que no ha hecho otra cosa que cosechar éxitos: lo suyo es el arte público, y ahí: el típico trampantojo del “hombre sentado en la banca” que te hace mirar dos veces para darte cuenta de que no: no es un hombre lo que está sentado en la banca sino un pedazo de bronce perfectamente trabajado para producir ese espejismo. ¿Pura ilusión óptica? *Pop art*, ya dicen algunos, como si el arte pop fuera una posibilidad abierta –casi un estado de ánimo–, y no un movimiento que vio su fin, y tardíamente incluso, en los años ochenta. Eso es tanto como decir que las bailarinas de bronce de Víctor Villarreal son impresionistas o que el grafiti es arte paleolítico.

3. Si bastara con representar, el arte seguiría haciéndose en cuevas.

4. Ya lo decía el gran crítico Clement Greenberg: “Una y la misma civilización puede producir simultáneamente dos cosas tan distintas como un poema de T. S. Eliot y una canción de Tin Pan Alley¹, o una pintura de Braque y una portada del *Saturday Evening Post*.”

En efecto, los productos culturales de una sociedad suelen ser de lo más dispares: junto a una instalación de Teresa Margolles bien puede haber un payasito de porcelana, un alebrije fosforescente o un pastel de siete pisos. Pero no solo eso: entre una cosa y otra están también las esculturas de Sebastián, las cabezas gigantes de Javier Marín, los óleos de Arturo

Rivera. Eso es lo que Greenberg no vio: que entre lo culto y lo popular (viejísimos binomio cada vez más difícil de aplicar) hay una zona en la que el arte tiende a despeñarse hacia una suerte de fatídico obstruccionismo que se manifiesta en repetidos y tenaces intentos de impedir que el arte siga su curso natural. Ahí, en esas arenas más bien movedizas, es donde, en efecto, puede aterrizar tan campante Marilyn Monroe, y del tamaño que quieran.

5. “El pasado nunca muere; no es ni siquiera pasado”, dijo famosamente Faulkner. Y eso parecen pensar los que se empeñan en apaciguar su nostalgia con obras que, en lugar de participar genuinamente en el desarrollo del arte, se contentan, como las esculturas de Seward Johnson, con dar la impresión de que lo hacen, de que se mueven. Pero en realidad solo repiten recetas caducas que producen una ilusión momentánea de que se está frente a algo que tiene peso, que está vivo. Eso buscan: tan solo una apariencia de cosa importante. Por eso recurren con tanta frecuencia a la representación de corte realista: porque lo que quieren es atinar a la primera: y directo al corazón. Como decía Kundera, este tipo de expresiones “provocan que dos lágrimas se escurran al hilo. La primera lágrima dice: ¡qué hermoso es ver a los niños corriendo sobre el pasto! Y la segunda dice: ¡qué hermoso es sentirse conmovido, junto a la humanidad entera, por ver a los niños corriendo sobre el pasto!” Esa segunda lágrima es lo *kitsch*, “el espejo del engaño embellecedor”, como lo llama el escritor.

6. El problema es que ni siquiera es simplemente anacrónico; es peor: es abiertamente reaccionario, impermeable. Es un arte en estado de negación. No recicla, solo reempaqueta. Es, para decirlo pronto, el vil roperazo. Esto no significa que esté mal hecho, al contrario: este arte es el puro envoltorio: lisito, lisito, como bisutería fina.

7. Placebo es la palabra exacta (literalmente: “habré de complacer”): aquello que no cura pero que da la pinta. Perfecto: mientras el mundo se cae, nosotros pintamos bonito, dicen los artistas del placebo.

8. Y lo grave es que no es necesariamente el público el que consume el placebo –ni el que se lo traga. Son los artistas los que prefieren ir a la segura: al arte de los grandes maestros: ese que hemos visto mil veces y siempre nos gusta; más que eso: nos asombra. Esa es la clave, al parecer: el asombro. Por eso todos se apresuran a pulir sus trucos con esmero: y como con el mago que saca un conejo de su sombrero, el público dice: ¡Ah! ¡Javier Marín, ¿cómo le hace?! ¡¿Cómo lo logra Arturo Rivera?! Todavía hay muchos –entre ellos, algunos críticos– que creen que el arte depende enteramente de la destreza; de lo que puede conseguirse a través del estudio y la perseverancia; de las horas dedicadas a lograr tal o cual efecto. Siento decirles que aprender una técnica y dominarla está al alcance de cualquiera (con el tesón suficiente). Lo difícil es saber qué hacer con ella una vez que ya se la tiene.

¹ Calle de Nueva York donde se establecieron las principales casas de música popular durante el final del siglo XIX y el principio del XX.

² Tipo Norman Rockwell.

9. Quién puede culpar a Seward Johnson de cumplir, a sus ochenta años, la fantasía de su vida. Tampoco realmente tendría caso decirle a Javier Marín que revise su reloj: lleva como cien años de atraso. Lo que preocupa es que haya jóvenes que no se tomen siquiera la molestia de asomarse al futuro, sino que elijan, de entrada, quedarse atrás.

10. Al mismo tiempo que en Chicago se levantaba el coloso de Marilyn, en Nuevo León se inauguraba “Nuevos grandes maestros”:³ una muestra del trabajo de un grupo de jóvenes pintores mexicanos que toman su inspiración directamente de las obras de los maestros de la antigüedad. El curador de la exposición reconoce que hay por ahí alguno que es el heredero de Ángel Zárraga. Yo veo a otro en diálogo cerrado con Vermeer; y a uno más que quiere parecerse a Rafael pero se queda, me temo, en Masaccio; más allá, como no puede faltar: el prerrafaelita, y a su lado, ay, un nuevo Arturo Rivera (hay de modelos a modelos, eso sí). Y de lo único que no puede acusarse a estos jóvenes es de no tener talento para imitar a sus antecesores —o más bien: a los antecesores de los antecesores de sus antecesores. Se ve que han ido a la escuela.

11. Eso es lo malo.

12. Siempre ha habido artistas que se quedan rezagados de la vanguardia. Es la retaguardia, que nunca falta: esos artistas que no consiguen, o no

quieren, adoptar el nuevo vocabulario y permanecen dándole vueltas a la manera anterior (por ejemplo, Alfredo Zalce o Raúl Anguiano, que siguieron cultivando un “realismo socialista” cada vez más trasnochado, al mismo tiempo que Tamayo se aventuraba por la senda del abstraccionismo. Bueno, o el propio Diego Rivera, que abandonó el cubismo y no exactamente para adentrarse en nuevos territorios, sino para volver a Bizancio, al *Quattrocento*). Lo inquietante aquí es que el trabajo de nuestros jóvenes pintores no es solo un poco arcaizante, sino que está tremendamente desfasado (no es Picasso su modelo: ¡es Piero della Francesca!).

13. Es como si para ellos los grandes maestros fueran no un precedente sino un oráculo que tiene todas las respuestas —incluso para las preguntas que los maestros antiguos nunca soñaron siquiera plantear. Y no es que estemos simplemente ante un capítulo más de la viejísima querrela de los antiguos y los modernos. Esta nueva escolástica parece pedir algo más que un regreso a las formas clásicas. Aquí hay otra cosa: ¿nostalgia por la ortodoxia? ¿Cómo puede un joven tener nostalgia de nada, por dios? ¿Miedo a la libertad? ¿A equivocarse? Es común que muchas de las obras contemporáneas fracasen de un modo u otro, pero esto es así porque lo que buscan no es hacer arte (mucho menos gran arte), sino dar vida a una intuición (que algunas veces, si no se intenta ir más allá, se queda en pura ocurrencia, es cierto). Lo que vemos aquí, sin embargo, es

un intento, de antemano malogrado, de hacer, antes que nada, Arte, y no cualquiera: el de los grandes maestros. Y lo que ocurre es que así como no pueden hacerse hoy las obras de mañana (a menos de que se sea un profeta, que los hay), tampoco deberían hacerse las de ayer. Por ponerlo así: es como si en lugar de un pan recién salido del horno, se prefiriera el pan de la abuela; pero no uno que sabe al que hacía la abuela: el pan exacto que horneó la abuela en el año de la canica y que por alguna extraña razón se quedó guardado en la alacena.

14. Y si lo que se quiere es hacer una crítica de lo que se percibe como falta de rigor en el arte contemporáneo, me parece que el intento es de lo más fallido, pues no puede haber verdadera potencia crítica y subversiva alguna en un arte tan abiertamente conservador. Y, si no hay potencia crítica ni subversiva, mucho me temo que lo que queda es una mera superficie pintoresca.

15. Y si lo que queda es solo el aspecto, y ese aspecto puede alcanzarse por otros medios, digamos, una fotografía o un video, entonces da más o menos lo mismo que sea o no una pintura o una escultura tradicionales. Pero si da lo mismo que sea o no una pintura o una escultura, entonces también da más o menos lo mismo que sea o no una obra. Las obras de arte actúan exactamente de la manera opuesta, para ellas la cohesión es absoluta: hay una única combinación de cosas que la hacen posible como obra. Y lo demás: es placebo. —

³ En el Museo El Centenario de San Pedro Garza García.

LUCIAN FREUD (1922-2011)

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

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

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

de los dedos de sus pies y el radiador; pesadas secreciones representan sus rizos y su cara sonrojada.

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

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

peligros que experimentarían las tradicionales relaciones entre géneros.

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

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

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

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



© David Dawson, cortesía del Hazlitt/Holland-Hibbert

+Una mujer sorprendió a Freud en su taller, se desnudó y le pidió ser incluida en el autorretrato en que trabajaba.



+El artista sorprendido por una admiradora desnuda (2004-2005).

ros grandes cuadros, *Chica con chaqueta oscura* (1947). Sus relaciones con París se ampliaron a gente relacionada con las artes en los años treinta, como la anfitriona y coleccionista Marie-Laure de Noailles.

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

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

Los cuadros que muestran a las dos esposas de Freud—Garman (con quien se casó en 1948 y de quien se divorció cuatro años después) y Caroline Blackwood (con quien estuvo casado entre 1953 y 1957)—y otros amigos íntimos están llenos de *suspense* y dolor, aparentes en los mechones de pelo y en una mano alzada hasta la mejilla, así como en los ojos muy abiertos. La piel nacarada de esos personajes se hace más translúcida y el detalle se vuelve extremadamente perfecto. En un artículo escrito en 1950, el crítico y curador de exposiciones David Sylvester cuestionaba la perversidad emocional de los retratos recientes de Freud: “Es imposible saber si eso indica el declive incipiente de un arte cuyo talento floreció excepcionalmente pronto o simplemente que toda novedad implica dificultades iniciales.”

Cuando llegó la Bial de Venecia de 1954—Freud compartía el pabellón británico con Bacon y Ben Nicholson—, el debate del prodigio frente a un artista definitivamente importante se había convertido en un tema recurrente. La única relación de Freud con sus colegas artistas se produjo cuando aceptó

la invitación de William Coldstream para sumarse al nuevo equipo en Slade en 1949 (se pasaba ocasionalmente por los estudios hasta 1954).

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

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

La obsesión de Freud por las apuestas en carreras de perros y caballos produjo deudas y amenazas peligrosas, aunque muchos de sus cuadros más originales muestran a hombres carnosos que pertenecían a ese mundo. Cuando describía las tardes de Freud en la casa de apuestas y las veladas con gente rica e ilustre (incluido “el

grupo de la princesa Margarita”), el periodista Jeffrey Bernard escribió con admiración: “Ha resuelto el problema de cómo vivir la doble vida.” El rostro levemente malicioso y los hombros desnudos del artista aparecen entre la fronda de una enorme deremensis en *Interior con planta, reflejo escuchando* (1967-68). Un retrato soberbio, peligrosamente trabajado, que muestra al artista de pie —*Pintor trabajando, reflejo* (1993)—, presenta al viejo artista únicamente vestido con unas botas desatadas, sosteniendo una paleta y un cuchillo (era zurdo), dirigiéndose al espectador como un actor del cine mudo; invariablemente, la pintura aplicada de forma imaginativa a los planos de las paredes y el suelo se lee como un *leitmotiv* para la atmósfera dominante. Cada milímetro, insistía, tenía que ser esencial para el conjunto.

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

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

Varios cuadros abordan la alegoría desde un punto de vista paródico, empezando por *Gran interior W9* (1973) —su madre y su amante— y el tremendamente publicitado *Gran interior W11* (según *Watteau*) (1981-83), con su incómoda —y memorable— conjunción de cinco personas de la vida privada del artista. A veces los modelos llegaban por separado, como en *Tarde en el estudio*, donde Sue Tilley se espatarra en el suelo según la pose de las postales playeras que llevan textos como “Date la vuelta, Betty”. El oscuro interior de la casa de Freud en Notting Hill aparece en varios cuadros de gran tamaño, uno de los cuales está ahora en un museo de Dallas: un viejo amigo, Francis Wyndham, se sienta leyendo en primer plano, con un galgo inglés a sus pies, mientras en el espacio posterior un híbrido de Jerry Hall y David Dawson da de mamar al hijo de Hall.

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

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

El reconocimiento internacional aumentó tras la exposición de 1974 en Hayward, alimentado por los admiradores de Freud, especialmente William Feaver, curador de una retrospectiva en la Tate en 2002, y el marchante James Kirkman. La resurrección del interés por la pintura que emergió en torno a 1980 hizo que se agrupara a destacados artistas británicos bajo una etiqueta inapropiada, la Escuela de Londres. Freud consideraba a su amigo íntimo Frank Auerbach el mejor pintor británico de su tiempo. Auerbach entendía que ningún concepto o expresión original podía tener la cautivadora realidad del arte: “Pienso en la atención que Lucian presta a su tema. Si su absorto interés fallara, se caería de la cuerda floja. No tiene red.”

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

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

un tanto sensacionalista –*Supervisora de beneficios durmiendo* (1995)– alcanzó en la subasta un precio récord para un artista vivo: diecisiete millones de libras en mayo de 2008, cuando los oligarcas rusos se habían sumado a los ricos coleccionistas norteamericanos que anteriormente habían reemplazado a los patronos británicos. A veces, promocionar los cuadros en subastas daba una importancia desafortunada a los fracasos, como el retrato truncado de Kate Moss embarazada.

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

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

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

escrito sobre el anonimato, entrevistas, comentarios y otras informaciones publicadas han revelado la identidad de al menos 168 modelos.

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

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

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

TRADUCCIÓN DE
RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ
Y DANIEL GASCÓN
© THE GUARDIAN