

Si no lo hubiera leído en un reciente número de *The New York Review of Books*

no lo habría creído. Y menos aún imaginado. Tres diferentes videojuegos confeccionados en Ucrania por la firma GSC Game World han tomado como inspiración la película de Andréi Tarkovski *Stalker* y se han vendido en grandes cantidades por todo el mundo, más de treinta años después de la realización de ese filme y pasados casi veintiséis de la muerte del gran cineasta. Como no soy consumidor de tales artilugios infantiles (muchos de ellos hechos, según creo, para uso de adultos), me veo incapacitado para juzgar la fidelidad de los ucranianos a la metafísica de aquella extraordinaria fábula futurista, situada en una hermética Zona llena de charcos. Tarkovski murió joven, con 54 años, y su vitalidad ha crecido póstumamente, convirtiéndolo, por encima de las chorradas de la PlayStation, en un referente clave de la *cinematografía del silencio*, rama tan antigua como el mismo cine pero hoy —por contraste con el

griterío estridente de las últimas tecnologías fílmicas— muy en boga entre las minorías, entre las que me cuento.

Como suele pasar con los muertos, sobre todo si son sublimes y prematuros, la herencia de Tarkovski está muy disputada; directores remotos, desde Tailandia a Islandia, reclaman su paternidad, aunque, lógicamente, los hijos putativos le salgan con más facilidad en su Rusia natal. Aleksandr Sokurov pasa por ser el primogénito indiscutible, pero una buena parte de la crítica internacional saludó en el año 2003 la aparición de un joven director siberiano, Andrey Zvyagintsev, como la llegada del heredero del dios muerto. La película que dio pie a esa filiación apresurada se llamó *Vozvrashchenie* y se estrenó en España bajo el título de *El regreso*, y, a mí mismo, quizá contaminado entonces por el qué dirán, me parecieron un poco *tarkovskianas* la gravedad sintomática de los niños, tan importantes en las prime-

ras obras del maestro, la lírica desnuda del paisaje, la parsimonia. Se trataba en cualquier caso de una primera obra de notable calidad, que ganó premios importantes pero no por ello hizo de Zvyagintsev un nombre familiar entre los cinéfilos. Ahora, tras haber filmado en 2007 otro largometraje no estrenado aquí, ha llegado en medio del verano más tórrido su tercera película, *Elena*, para convencernos de dos cosas: Zvyagintsev es como mucho un sobrino segundo de Tarkovski, y tiene un talento refinado y hondo, sutil y fosco, que le pone en riesgo de ser orillado entre las modas de temporada y los *indies* rutilantes. Baste con decir que *Elena*, mostrada en el festival de Cannes del año 2011 (aunque no en la sección oficial a concurso), pasó allí bastante desapercibida, mientras que bodrios del tamaño de *El árbol de la vida* de Malick o aplicados ejercicios formalistas como *Drive*, *Take Shelter* o *The Artist* eran, además de premiados, enaltecidos.

ZONAS SOMBRIAS



+Escena de *Elena*, el más reciente filme del director Andrey Zvyagintsev, el “heredero” de Tarkovski.

+Arriba: Escena de *Stalker*, de Tarkovski.

Abajo: Escena de *El regreso*, de Zvyagintsev.

En una entrevista con motivo del estreno de *El regreso*, Zvyagintsev, después de contar sus inicios como actor, estudioso del jazz y accidental realizador de videoclips, manifestaba su gran admiración por *La aventura* de Michelangelo Antonioni, un filme que, venía a decir, había él prefigurado antes de verlo en una clase del Instituto de Cinematografía de Moscú, o, tal vez, el propio Antonioni realizó pensando en espectadores como él. Lo cierto es que en la construcción del encuadre y en ciertas medidas del tempo narrativo, el cineasta siberiano parece más *antonioniano* que *tarkovskiano*, si bien hay en Zvyagintsev una resonancia litúrgica imposible de encontrar en la filmografía del italiano, el más materialista y descreído de los grandes del cine de su época.

Claro que la liturgia y hasta los rasgos de devoción que hay en la trama pueden ser emanaciones documentales del marco histórico, la Rusia actual, que el director refleja en su historia. Y es que *Elena*, a partir del momento en que deja de importar-

nos su drama familiar y el apunte de intriga criminal, se define como una rica y ambigua parábola contemporánea, ofreciendo, en ese espléndido final del bebé encima de la cama del muerto involuntario que ha traído la riqueza a sus padres, el corolario de una sociedad sin valores, sin héroes, sin más finalidad que la supervivencia tribal de los individuos, adormecidos en la banalidad del entretenimiento doméstico representada por el perpetuo bucle de los programas televisivos al modo de una Tele 5 eslava.

Todo eso lo plasma Zvyagintsev con delicadeza y detenimiento, desde el arranque del filme con los pájaros en las ramas de un árbol (un plano que se repite casi simétricamente al final) hasta los ritos y acciones cotidianas (los desayunos, la iglesia, el gimnasio, la compra de los alimentos). A veces nos preguntamos el porqué de una duración que, en un cineasta tan preciso y exigente, no puede deberse a un descuido de montaje. Una cierta morosidad es intrínseca al arte del silencio, pero ¿qué puede significar

el extenso plano en que la enfermera cambia las ropas de cama de Vladímir, que ha superado su accidente vascular y acaba de dejar el hospital? En ese inexplicable gesto plástico y en los pájaros posados sobre las ramas del árbol que hay junto a la casa donde se desarrolla principalmente la acción de *Elena* quiero ver el misterio de una teogonía. ¿La que fundó, sin sacerdocio, Tarkovski?

Un componente sorprende en esta fascinante alegoría de la corrosión moral. La música. El director ha elegido como continuo un movimiento de la *Tercera sinfonía* de Philip Glass, que puede parecer antitético y antipático. El *crescendo* repetitivo y un tanto hipnótico del compositor norteamericano funciona, sin embargo, estupendamente como melodía inquietante, tensa, desde que acompaña el primer viaje en tren de la protagonista Elena. Nos pone sobre aviso de que, bajo la superficie, no hay costumbrismo quieto ni naturaleza muerta en el sombrío drama pintado sin tremendismo, sin chafarrinón. —



LA EXPOSICIÓN COMO UNA INVESTIGACIÓN

“**L**a exposición como un conjunto de interrelaciones, como una obra en construcción.” Esa podría ser una de las premisas de la muestra de Rosemarie Trockel que actualmente se presenta en el Museo Reina Sofía, *Un cosmos*. La exposición no es una antología de su obra dispuesta de forma ordenada en el espacio. Ahí hay algo cada vez menos frecuente: la muestra como un objeto en proceso y como infinitas posibilidades de conexión.

La propuesta de Trockel (Schwerte, Alemania, 1952) recuerda algunos de los planteamientos de Harald Szeemann sobre el papel de las exposiciones como creaciones epistémicas en nuestra cultura. Como, por ejemplo, la idea de que una muestra surge cuando “se lanza una serie de interrogantes, una investigación”. La exposición, para el suizo, era una pregunta basada en una concepción dinámica de la historia del arte.

Quien visite la exposición de Trockel podrá descubrir que en ella se cumplen varias de estas premisas. En primer lugar, la artista sorprende por la multiplicidad de técnicas en su proceso creativo: bocetos, dibujos,

cerámicas, trabajos en lana, instalaciones, esculturas, vídeos, pinturas, diapositivas, intervenciones e instalaciones. A esa diversidad de técnicas se suman las obras de otros artistas que Trockel ha seleccionado para que “constelen” con la suya. En *Un cosmos* reelabora su trabajo junto al de otros artistas, haciendo productivo el proceso que Szeemann concibió como “la exposición de *identidades múltiples*”.

En ese juego de multiplicidades, las obras de Trockel se relacionan con las de otros artistas como James Castle y su serie de pájaros de cartón, los cuadernos obsesivos de Manuel Montalvo, los conglomerados de lana de Judith Scott, las pinturas hechas por unos orangutanes tituladas humorísticamente “Less Sauvage than Others” o el “Teléfono afrodisíaco blanco” de Salvador Dalí.

En una de las salas se encuentran los cuadros de punto de lana de Trockel, que en los años ochenta marcaron una distancia de “género” con respecto a los artistas alemanes de la misma época. Aquí su obra se vuelve mucho más compleja al hacer coincidir varios de sus trabajos en lana con las esculturas de hilos y estambres “Amasijos” de

la artista autodidacta estadounidense Judith Scott.

Los cuadros de Trockel, de una pulcritud formal y de una delicadeza extrema, contrastan con aquellas esculturas “brutas” en las que parece haber un cadáver envuelto por una araña. Dos maneras opuestas de abordar la narrativa “del tejido”. En este grupo encontramos obras como “Belle époque” (2011), “Study for a Kind of Blue” (2012) y “Kind of Blue” (2012). Este contraste plantea cuestiones como las fronteras entre delirio y cordura o las distintas maneras de expresar lo obsesivo que subyace en todo “tejido”, en toda “trama”.

Una de las piezas centrales —en el más amplio sentido de la palabra— es “Replace Me” (2011). Se trata de la reproducción de un enorme sofá de líneas puras, emblemático del modernismo, duplicado y por lo tanto llevado hasta la desproporción, en el que la artista pone en duda no solo el mundo ordenado y sus reglas, sino toda la idea de progreso del proyecto de la modernidad occidental. Con esa pieza Trockel representó a Alemania en la Bienal de Venecia y en ella subyace una de las posturas críticas centrales de la artista: la activa-



+“Replace Me” (2011),
de Rosemarie Trockel.

ción del “desplazamiento”, la pérdida de estabilidad y orden y de ese afán de la civilización, que en los objetos “diseñados” se abre a la interpretación, a la puesta en duda.

El espectro de Duchamp está presente en casi toda la obra de Trockel y, aunque este aparezca desgastado, según Anne Wagner, una de las estudiosas de la artista alemana, sin su presencia no se entendería el principio de la *inteligencia del sentido* por medio del cual esta obra “habla”. Trockel constantemente invoca la “historia del arte” que él representa, pero también se apropia de su principio de implicar al espectador por medio de títulos como “Copie Me”/“Replace Me”; invita al receptor de la obra a suspender el estatus “incuestionado” de los objetos y a participar en el “acto” creativo.

Las llamadas de Trockel se multiplican en el interior de la exposición. Además de los artistas mencionados, convoca a naturalistas poco conocidos como Maria Sibylla Merian y sus dibujos miniatura de insectos, o a Leopold y Rudolph Blaschka con sus reproducciones de medusas en vidrio; estudiosos que, al igual que Humboldt, descubrieron a los europeos la otredad fantástica de la naturaleza.

La exposición juega con los desplazamientos de las relaciones entre los objetos artísticos y los “naturales”, así como con la intertextualidad, que nosotros, como receptores, estamos llamados a establecer dentro y fuera del espacio expositivo.

Quizás la más *espectacular* de las salas es aquella en la que la artista instala una habitación recubierta de azulejos blancos, que, como una *boîte duchampiana*, contiene a su vez una serie de obras enigmáticas que remiten a otras al tiempo que constelan entre sí. Ahí encontramos una palmera de plástico que nace del techo, titulada una vez más, y como guiño al sofá y al receptor, “Replace Me”. Junto a ella, una impresión digital inspirada en el famoso *L’Origine du monde* de Courbet en la que por el sexo de la mujer se pasea una araña (que curiosamente nos regresa al tema del tejido).

En otro muro, en solitario, la artista instala una versión *trockeliana* en cerámica blanca vidriada de una de las piezas más emblemáticas de Duchamp: *Fontaine*, a la que Trockel llama aquí “Made in China”. La artista juega con la idea de la reproducibilidad de una obra que sabemos artesanal —una vez más el tema de la copia—, hecha con las manos, y por lo tanto fuera de la lógica de la reproducción. En la obra se busca establecer un juego entre pieza única (urinario/fuente) y los azulejos de cerámica, también blancos, que recubren los muros de la habitación: esas sí producidas en serie, como vulgar material de construcción.

En esta sala también se encuentra una instalación compuesta por una jaula en la que pájaros disecados y mecanizados reproducen el sonido de una máquina de escribir que termina con un pequeño timbre que escuchamos pero que, por lo que *vemos*, no *deberíamos poder* escuchar, puesto que se encuentra bajo una campana de vidrio, lo cual hace que sea doblemente imposible: nadie lo puede tocar, por lo tanto tampoco nadie puede escucharlo, y sin embargo *suen*a. Y por último, la pieza “Possibilities”, una reproducción digital en forma

de disco de vinilo que cuelga de la pared negando otra vez cualquier tipo de *posibilidad*, o al contrario, multiplicando las opciones de lectura de la pieza y de todo el conjunto.

En ese reducido espacio —que podría ser un cuarto de baño— se concentran todas las *posibilidades* de autocuestionamiento del arte. Casi podría decirse que lo que hay es un trabajo productivo en expansión: un cosmos hermoso y siniestro en el que un conjunto de elementos cargados establecen relaciones entre sí, con los otros y con lo que está más allá y no alcanzamos a ver.

La estrategia alegórica aplicada al arte conceptual, para sin abandonarlo regresar a un mundo entregado a la fantasía de la forma surreal de la naturaleza, es quizás lo que hace de esta una obra audaz y original. Es ahí donde otra de las premisas de Szeemann se ve consumada en el trabajo de Trockel: “La exposición como algo oscilante entre el proceso y el objeto, que penetra en lo más profundo de nuestro sistema de certidumbres.” Como la oscilación que se podría producir entre los grabados de Piranesi —expuestos en CaixaForum, no lejos del museo— y la muestra de Trockel, donde resulta sorprendente descubrir que dos artistas —tan alejados en el tiempo— llegaron por la *vía científica* a un mismo delirio *surrealista*. Mientras que Piranesi concibe sus alucinantes fantasías arquitectónicas para reinventar el mundo antiguo, Trockel reconstruye el gabinete del naturalista para mostrar lo poco natural que es la naturaleza.

La de Trockel es una exposición cumplida como pregunta y como investigación sobre un *cosmos propio*, en donde los objetos artísticos nacen, crecen, se desgastan, se reinterpretan, se copian, se desplazan, se complejizan, se reproducen y mueren, para regresar siempre al entorno expansivo y dinámico de la historia de nuestra cultura. —

ROSEMARIE TROCKEL:

UN COSMOS, EN EL

MUSEO REINA SOFÍA DEL

23 DE MAYO AL 24 DE SEPTIEMBRE.



CHAVELA

Fotografía: AFP

UNA VOZ OSCURA CON HILOS DE FÓSFORO Y LUNA

a María Cortina

Bajo un cielo de plomo nada protector conseguí llegar al hospital de la Princesa de Madrid la tarde anterior a que le diaran el alta a Chavela, y en la frescura azul de la estancia, parecía recuperada del torrente de energía y emoción que había derrochado—junto a Miguel Poveda y Martirio— en el concierto de la Residencia de Estudiantes bajo un cielo opalescente de una noche definitivamente inolvidable. Sentada apaciblemente en un sillón, la encontré animada, risueña, dicharachera y extrañamente luminosa. Anhelaba volver a Tepoztlán y aguardaba paciente el final de la burocracia sanitaria. Me despedió con un cálido e inofensivo “Hasta la vista”, cuyo significado ritual intuyo ahora: vino a despedirse de España regalándonos *La luna grande* y volvió a México para dejarse morir, cerrando algún círculo sagrado de los que pueblan nuestras cosmogonías indígenas y que ciertamente habitaban su mundo interior.

Su último trabajo, *La luna grande*, misterioso entreveramiento de la poesía española de Federico García Lorca con la canción popular mexicana, dista mucho de ser un mero pasatiempo, o

la digresión de una anciana menguada de talento o inspiración. Tengo la certeza de que obedecía a la imperiosa necesidad íntima de conectar las dos culturas que más significaron en sus dos vidas: el México que forjó su identidad y la España que le devolvió la fuerza y la ilusión tras los largos años negros de alcoholismo y desesperación. El disco, además, es muy atrevido y ambicioso conceptualmente; con toda seguridad, de haberlo abordado en plenitud de facultades unos años antes, el resultado artístico habría sido ciertamente excepcional. No sabemos el porqué de su cercanía y fascinación por Lorca; quizá la homosexualidad compartida (que varias generaciones atrás provocaba un extrañamiento social añadido y la sensación de venir de un mundo raro); también puede que la veta popular de la poesía lorquina le recordara a José Alfredo y al folclore mexicano, o que, simplemente, se rindiera ante el inmenso talento y la genética elegancia musical de sus versos. No tengo el disco a mano, pero recuerdo la sofisticada y acertada selección de los poemas (“Cabellos de emperadora”, “El poeta habla por teléfono con el amor”, “Volaré por el hilo de plata”, “Noche del amor insomne”, “El cielo tiene jardines”) así como la sorprendente naturalidad con la que

se fundían textos tan diferentes con canciones musicalmente tan distantes como “Piensa en mí”, “Macorina”, “Amar y vivir”, “Cruz de olvido” o “Luz de luna”.

Su título, *La luna grande*, además de ser un símbolo poético recurrente en el poeta, en el cancionero mexicano y en las más diversas culturas, a mí me recordó al instante un singular verso de Federico en el que describe la naturaleza del canto y que siempre me ha perseguido, como una letanía oscuramente exacta y al tiempo inaprensible. En 1925 el poeta escribía:

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.

Quizá ese sea el oficio del poeta y del cantante: perseguir desde lo oscuro la luz. Y la fuente del verdadero arte consista en lograrlo; en expresar, desde la voz oscura, al menos por un instante el fuego y la claridad de la vida, y fijarlos en esos hilos de fósforo y luna que son las canciones. Pero eso no se puede aprender, porque viene de lo

oscuro, estaba ahí antes del intérprete y lo atraviesa. Se llama duende. Y cada tradición musical elige el suyo: Camarón de la Isla, Billie Holiday, Oum Kalsoum, Miriam Makeba, Benny Moré, Chavela Vargas.

A comienzos de los años cincuenta, en un momento que resultó decisivo para la historia de la canción popular mexicana, se cruzaron las trayectorias del compositor que llevó la canción mexicana hacia lo más alto –José Alfredo– y la cantante que la puso boca abajo, que le dio la vuelta para mirar a lo más hondo. Una voz inconfundible e inaudita, impropia de una época que pregonaba un optimismo superficial colectivo apoyado en la exaltación de los valores patrios, y que tan vistosamente ejemplificó el cine de Jorge Negrete y Pedro Infante, con sus armaduras de charro, los sombreros excesivos y las estruendosas trompetas del mariachi. Por aquel entonces no había muchas voces femeninas, y las que había, las inolvidables Lucha Reyes, Toña la Negra, Elvira Ríos, Amalia Mendoza y Lola Beltrán, eran intérpretes que, de alguna forma, reflejaban distintas tradiciones y formas de abordar la canción mexicana. Chavela, a contracorriente, inventó la suya, nadie la siguió, y su forma de cantar desaparece con ella. Una voz potente, a veces dura como pedernal, recia, grave, profunda, pero también versátil, capaz de girar sobre sí misma y con un sonido redondo elevarse hacia registros más agudos, como si fuera un lamento sólido que misteriosamente se licuara en corrientes de dulzura, sensualidad y ternura, o se quebrara secamente en desolación y tristeza. Toda la tensión musical se fragua en su forma de decir las palabras, en la cadencia de sus versos, en el juego de los acentos y los silencios, lo que libera a la canción de su automatismo y la convierte en pura expresividad emocional. A partir de los años cincuenta todas las canciones se volvieron otras al atravesarlas la voz de Chavela Vargas.

Una mujer –no solo una voz– diferente, extranjera en el más amplio sentido del término (en francés, extranjero y extraño son la misma palabra), que llegó a México desde su Costa Rica natal en plena adolescencia, desclasada y aislada del entorno

social, ajena a los roles sexuales tradicionales y con una definida predilección por las mujeres; combativa, bohemia, parrandera y radical en la forma de ser, de vivir y de vestir: el rostro desnudo sin sombra de maquillaje, los blancos pantalones campesinos de algodón, los jorongos multicolores de dibujos indígenas, los tragos de tequila y el humo de los puros y de las pistolas.

La misma actitud radical que empleó para vestir –o mejor dicho, desnudar– las canciones. Al prescindir de los violines y los vientos del mariachi, se alejó del bullicio de la fiesta multitudinaria para buscar la compañía del solitario, para compartir su intimidad, para descubrirnos –con las frases arrastradas, el ritmo, las síncopas y el único acompañamiento de las guitarras– el luminoso corazón de las canciones. Sus interpretaciones rompieron para siempre la rigidez de los cánones establecidos y las fronteras de la ortodoxia: no era un hombre quien cantaba, sino una mujer, pero que tampoco respondía a los modelos de la profesión ni a los estereotipos sociales. Era una suerte de canción andrógina que combinaba la asertividad, la fuerza y el rango vocal masculino con la intuitiva, vulnerable y sofisticada intensidad emocional de una mujer. Y el repertorio que exploró fue mucho más allá de José Alfredo y la ranchera –ese caleidoscopio de las pasiones humanas, la voluntad de querer y la desolación–, hasta hacer desaparecer de los boleros de Agustín Lara todo asomo de cursilería para mostrarnos su extraordinario genio musical, llevar las inolvidables canciones del oaxaqueño Álvaro Carrillo (“Luz de luna”, “Sabor a mí”) hacia un lugar del que nunca han vuelto, y reinventar otros muchos títulos de Cuco Sánchez, Tomás Méndez, Manuel Esperón y tantos más. Pero también incursionó en otros géneros como los corridos de la Revolución, a los que inyectó el arrojo y la vitalidad que desprendían las adelitas, y supo rescatar la magia y el misterio del son y el folclore mexicano como muestran sus sobrecogedoras versiones de “La llorona”, “Rogación al huapanguero” o “La Sandunga”. Siempre sintió viva curiosidad

por la música del resto de Latinoamérica, comenzando por la canción cubana, con su inimitable versión de “Toda una vida” de Osvaldo Farrés o la voluptuosa “Macorina”, su composición más emblemática, con letra del asturiano Alfonso Camín. También se atrevió con el tango (“Sus ojos se cerraron” de Carlos Gardel) o la música brasileña (“Maringá” de Joubert de Carvalho) así como con la canción política y de lucha social que plasmó en su inencontrable disco de comienzos de los setenta *Poema 20*, en el que están presentes los versos de Pablo Neruda, Nicolás Guillén y las memorables versiones de “Gracias a la vida” de Violeta Parra, “Las preguntitas a Dios” de Atahualpa Yupanqui o “Cruz de luz” de Daniel Viglietti.

Su hundimiento personal coincidió precisamente con el fin de ese momento mágico de la canción mexicana y la muerte de sus principales compañeros del alma y de parranda: Álvaro Carrillo (1969) y José Alfredo (1973). Su reencuentro con la vida, casi veinte años después, y su triunfo en España, de la mano de Manuel Arroyo y Pedro Almodóvar, significaron su reconocimiento internacional (y su revalorización en su propio país) así como la confirmación de que su cancionero era plenamente contemporáneo y sus interpretaciones conectaban de lleno con la sensibilidad moderna. Prueba de ello fueron sus recitales en el Teatro Olympia de París y en el Carnegie Hall de Nueva York. La grabación en vivo de este último concierto (2004) resulta el disco más conmovedor y el punto álgido de su segunda etapa, en el que el lamento y el desgarrar de cada canción están como envueltos en una fuerza invencible que los exorciza. Como no podía ser de otra manera, fue el cronista mayor de la cultura popular mexicana, Carlos Monsiváis, quien con una sola frase hace redundante toda mi explicación anterior: “Chavela ha sabido expresar la desolación de las rancheras con la radical desnudez del blues.” Y la desolación, como nos contaba Álvaro Carrillo y nos cantaba Chavela, no tiene otro remedio que la luz de luna: “Yo quiero luz de luna, para mi noche triste, para cantar divina, la ilusión que me trajiste.” –