

Richard Avedon: Un retrato preciso (que no verdadero)

Fotógrafo de modas, de celebridades y del Medio Oeste estadounidense, constante colaborador de The New Yorker, Richard Avedon (él mismo una celebridad) murió el pasado 1º de octubre. Clasificarlo, o tomar partido por una de sus facetas, no es asunto fácil, como lo confiesa Nicolás Alvarado en estas líneas.

Se llama Richard. Es fotógrafo. Trabaja para una revista de modas neoyorquina –acaso la más celebrada del orbe– bajo el mando de una editora tan legendaria como temida. Fotografía modelos bellísimas pero no se lía con ellas (es un caballero) hasta que un día se topa con una que le resulta excepcional y lo inevitable sucede. Ella no es sino una Galatea a palos (una fair lady sólo en potencia), más interesada por la obra de Jean-Paul Sartre que por la de Jean Patou y, además, inconsciente de su propia belleza. Él, en cambio, se asume entusiasta Pigmalión. La enseña a peinarse y a maquillarse, a vestir y a caminar, a seducir al mundo con el matrimonio bien avenido de dos espontaneidades: la de la sonrisa de ella y la de la lente de él. Tras una serie de fotografías memorables en locaciones exóticas (es él el primero en sacar la gráfica de moda de los artificiosos confines del estudio) y algunas aventuras absurdas, se casan y son felices. The End.

Si la historia suena a cuento de hadas hollywoodense es porque, en gran medida, lo es. Richard se llama el fotógrafo, sí, pero no se apellida Avedon sino apenas Avery. Y, desde luego, Richard Avery –o Dick Avery, como se obstina en diminutivizarlo la cinta, acaso para ocultar a quien es su fuente de inspiración– no existe, a no ser en un guión de cine firmado por Leonard Gershe y en una interpretación etérea, soberbia, de Fred Astaire, reclutado para la ocasión por el director Stanley Donen. Tampoco existe Jo, a quien Audrey Hepburn ha prestado su apolínea figura y su *Funny Face* (tal es el título de la película), pero sí una chica llamada Doe, homófona sin ser homónima, modelo contra su voluntad también, también descubierta por el fotógrafo que habría de devenir a la postre su marido.

La génesis de *Funny Face* (1957) es conocida. Cercano a los Avedon, el guionista Gershe admiraba el talento de su amigo, la belleza de su amiga, la ambigüedad de ésta con respecto a su profesión, el feliz matrimonio de ambos fraguado a la luz de las candilejas de la pasarela. Tomando como base su historia, escribió el guión de una potencial comedia musical y muchos años después se lo vendió al productor Roger Edens, quien lo puso en manos de Donen. Cosa curiosa, sin embargo, es que no termine ahí el involucramiento de Avedon con la cinta: si bien la modelo no era ya su pareja desde 1949, el fotógrafo se sumó al proyecto en tanto asesor visual y, en tal capacidad, diseñó una



Harold Bloom, octubre 2001.

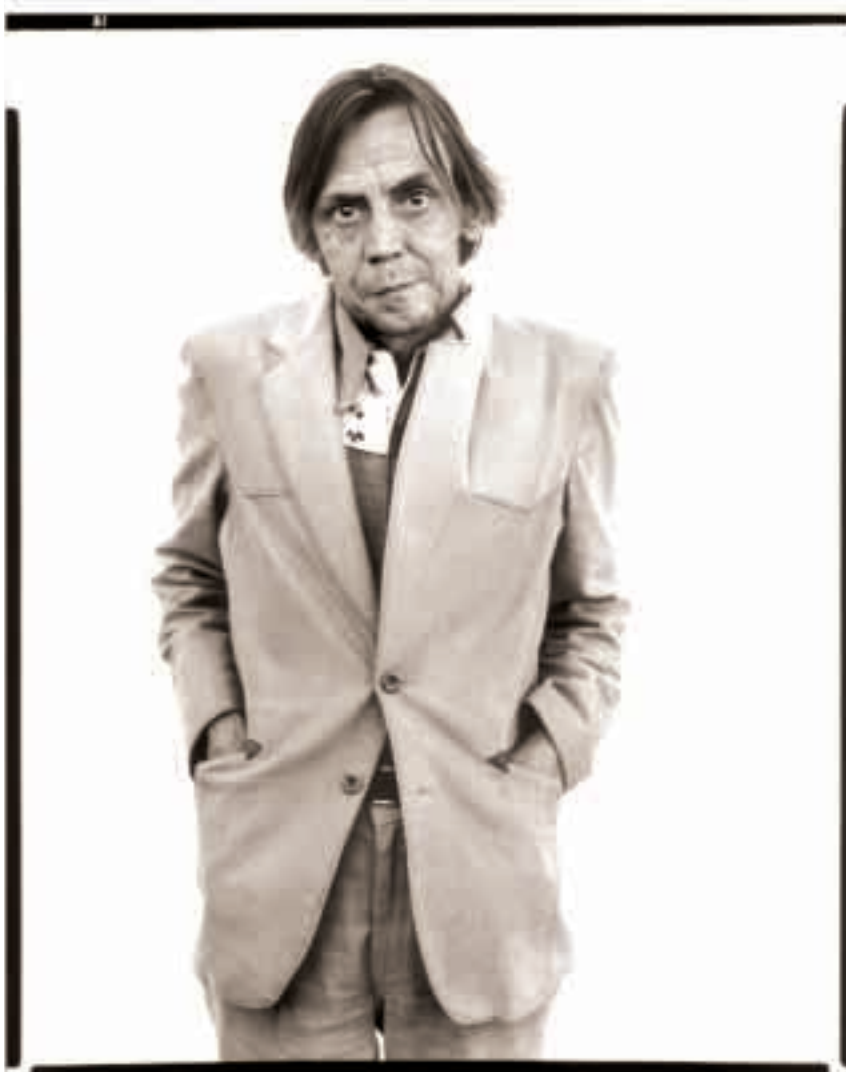
memorable secuencia de créditos a partir de imágenes fijas de Audrey Hepburn y otras modelos, creó una de las secuencias visualmente más ricas de la historia fílmica para el número “Think Pink!”, y tomó las fotografías de moda que la trama lleva a su *alter ego* a producir en distintas locaciones parisinas. Por si fuera poco, asesoró al propio Astaire para que Dick Avery saliera lo más parecido posible a Richard Avedon, lo que queda de manifiesto en una declaración inmortal pronunciada *a posteriori*: “Tuve que enseñar a Fred Astaire a ser yo cuando toda mi vida había querido ser él.”

A decir verdad, el Dick Avery de Fred Astaire no se parece a Avedon sino superficialmente. Es elegante, sí, y controlador

y un poco cascarrabias . Su historia es la historia de Avedon pero teñida por el cliché glamoroso del americano en París y edulcorada hasta ajustarse a los contornos rosa bombón de la comedia musical (*Think Pink Forever*). Nada hay de la novela familiar del Avedon real (la infancia como miembro de una familia judía de Manhattan dedicada a la industria del vestido, la enfermedad mental de la hermana asfixiada por su propia belleza, reproducida después en vano por un Avedon obsesionado por las mujeres de cuello largo, piel blanca y ojos y cabello castaños, entre ellas la propia Doe y la propia Audrey) ni tampoco de lo que ya para 1957 se antojaba una insatisfacción clara con las limitaciones de su trabajo como fotógrafo de moda. Y, sin embargo, el de Astaire es un retrato preciso: nos da la *funny face* del creador y nos ahorra sus otros rostros, pues escaparían a las convenciones del género.

*

Otra cosa curiosa: el Dick Avery de *Funny Face* habría de ser una de las últimas *funny faces* de Avedon. Ciertamente es que jamás se separó del todo del universo de la moda, pero también que si no lo hizo fue sólo en aras de financiar sus proyectos fotográficos personales, el más importante de los cuales consistió en una larguísima serie de retratos a celebridades de los ámbitos político, cultural, social y del espectáculo. La premisa es aparentemente frívola, desde luego —quien dice retratos de celebridades dice también a menudo culto a la personalidad y banalización—, pero no así la ejecución: seducido por las nulas posibilidades comunicativas del austero fondo blanco —el retratado queda descontextualizado, privado de los referentes glamorosos de su idílico universo, contagiado por la desnudez del yermo páramo—, el fotógrafo-sujeto pide a su modelo-objeto que mire a la cámara de frente y la expone a la más inclemente luz frontal. Así, toda tentación idolodúlca se desvance: Marilyn Monroe tiene la cara hinchada y la piel cetrina; Janis Joplin, pese a su presunta rebeldía *forever young*, exhibe en sus labios las comisuras arrugadas de una anciana; lo más decadente de Jean Genet es su joroba, y lo más brillante de Henry Kissinger, la grasa de que está embebida su piel. El Avedon joven que se enlistó en la Marina Mercante y aprendió a fotografiar mientras activaba el disparador de una cámara destinada a producir retratos tamaño infantil para papeles de identificación postula nuevamente, en su madurez, la noción de la fotografía como gran igualador social. Igualador en la miseria, eso sí, lo que se verá confirmado cuando retrate en idénticas condiciones a mineros



Allen Silvy, diciembre 1980.

del *Midwest* estadounidense o a víctimas vietnamitas del napalm.

*

Ahora que Avedon ha muerto (apenas el pasado 1º de octubre), esta revista me ha encomendado hacer su necrología. Ahora bien, una necrología se pretende siempre un retrato —un esfuerzo diligente por reflejar quién fue el muerto— y he aquí que me encuentro escindido: aquí el Avedon *fashion*, fundido por siempre con el feliz Astaire; allá el Avedon artista, implacable destructor de mitos. Sé bien que los escapistas querrán quedarse con uno, los realistas con otro, que yo mismo tendré la tentación de pronunciarme por alguno, de erigirlo como retrato verdadero del artista. Craso error. La investigación sobre Avedon me lleva a releer la más célebre de sus declaraciones —“Toda fotografía es precisa. Ninguna es la verdad.”— y entonces mi dilema se resuelve. Tiene él la última palabra y también el último retrato. O, mejor, la suma toda de los retratos, la pluralidad de parcialidades que componen la mirada. —

— NICOLÁS ALVARADO

San Sebastián 2004: La realidad a la alza

*¿Se deben usar criterios extraartísticos para juzgar una película en competencia?
¿Es la política un nuevo referente en la apreciación del cine contemporáneo?
Ésas fueron las preguntas que cundieron en el pasado Festival de San Sebastián.*

Hasta el último día de la corrida de las películas programadas en la Sección Oficial del reciente Festival de San Sebastián, ninguna convocaba al consenso sobre su calidad o superioridad. Se había hablado, quizá, de la que había encendido el primer debate entre canónicos y *modernos* —*Nine Songs*, del inglés Michael Winterbottom, con su sexo explícito y actores amateurs; de la que había conmovido al público de las tardes y se apropiaba del adjetivo *entrañable* —*Roma*, de Adolfo Aristarain, recuento nostálgico de la historia reciente argentina; la que no rendía cuentas a nadie y valía sólo como ejercicio de estilo —el *thriller* coreano *Spider Forest*, una categoría en sí misma; e, intercambiables en una manera, el tríptico de películas latinoamericanas en competencia, cuyo compromiso era la denuncia de una realidad socioeconómica y no tanto la búsqueda de un lenguaje original para ejercerla (*El cielito*, *Bombón el perro* y *Sumas y restas*, las dos primeras argentinas y la tercera colombiana, del reputado Víctor Gaviria).

Además de una película que entusiasmará a todos y no fuera acompañada de un adjetivo en las cabezas del diario del Festival —la polémica, la entrañable, la rara, la dura—, otra ausencia empezaba a notarse en el corpus de la selección oficial: la del humor deliberado, sin pudores auestas, y no sólo esparcido en una secuencia o dos. Había sólo que recordar los palmarés del año anterior para notar el contraste entre aquellas fábulas negras (*Schussangst* y *Memorias de un asesinato*), que le habían ganado premios al humor negro y políticamente incorrecto, y la solemnidad de las películas que en esta edición parecían condenar la idea de hacer chistes buenos sobre una realidad que no lo es tanto, y que devolvían la comedia a los anales de género menor, no premiable en un concurso “estando el mundo como está”.

Pero esto hasta el penúltimo día, cuando al final del calendario se anunciaba *Las tortugas pueden volar*, una historia situada en un pueblo del Kurdistán iraquí una semana antes de la invasión estadounidense a Iraq y protagonizada en su mayoría por niños. Del director iraní Bahman Ghobadi, la coproducción iraquí-iraní con el título no afortunado difícilmente prometía sorprender con una dosis de realismo duro o inventiva genérica que no hubieran agotado durante ocho días consecutivos el resto de las películas concurso. Peor aún, y dados los ingredientes sentimentalmente cargados de la premisa —los habitantes de la población

buscan una antena parabólica para estar informados del ataque—, *Las tortugas pueden volar* amenazaba con ser un alegato bien intencionado a favor de la niñez, en contra del belicismo, en pro del cine de bajos recursos o de cualquier otra buena causa de las que suele premiarse *a priori*. No se veía venir como la película que dejaría sin palabras a un auditorio repleto no sólo de público propenso a la emoción, sino de crítica y prensa a las que no les sobran prejuicios, y, como se sabría el día de la premiación, también a un jurado que decidió concederle la Concha de Oro del Festival. *Las tortugas pueden volar* —tampoco lo sabíamos— resultó ser la única comedia autoasumida del Festival.



Omagh: la denuncia directa.

Desde la certeza que daba haber visto la película y no sólo imaginársela mal, y adivinar que los temas no habían sido el factor premiado y sí, en cambio, la imparcialidad —tan difícil— en su tratamiento, se sabía que la decisión del jurado no obedecía a un compromiso moral, sino a uno de índole artística. Porque lo contrario, se ha visto, es una tara reciente. Así, las razones por las que una película como *Las tortugas pueden volar* puede ser un coctel político y a la vez merecedora de un premio que toma en cuenta méritos cinematográficos son las mismas que explican por qué una película como *Farenheit 9/11* —para hablar de pelícu-

las premiadas en Festivales— puede ser un coctel político pero no necesariamente merecedora de un premio tal, como a pesar de todo lo fue en la pasada edición del Festival de Cannes. Una de ellas, entre muchas otras, es la capacidad de Bahman Ghobadi —o, si se quiere, la incapacidad de Michael Moore— para desechar la arenga y la manipulación como recursos en aras de una exposición emotiva y honesta sobre una situación que, de ser tan clara como quiere hacerse ver, no necesitaría fundamentarse con teorías conspiratorias. (Por no hablar de que una película es ficción y la otra un documental, y de que la comparación vendría sobrando en principio.)

Pero *Fabrenbeit 9/11* es un ejemplo extremo frente a otro mucho más legítimo y digno, proyectado también en la selección oficial de Donostia. El docudrama *Omagh*, del británico Pete Travis, obtuvo el premio del jurado oficial al Mejor Guión del Festival por su recreación del atentado de 1998, cuando una bomba atribuida al IRA causó la muerte de decenas de personas en el centro de esa ciudad irlandesa. El día de anunciados los palmarés, se comentaba en los pasillos del auditorio Kursaal la ceguera del jurado por haberse solidarizado con los niños kurdos pero no con las víctimas de un acto terrorista de fundamento separatista, y de haber negado el reconocimiento con la Concha de Oro a la película de Pete Travis. Otra variante del argumento sobre política y cine puede intentarse como defensa de la supuesta indiferencia de los jueces: por más que *Omagh* sea una película emotiva, sus actuaciones merezcan mención y haya sido una de las propuestas más sólidas del repertorio, si se trata de otorgar un premio, denuncia y compromiso no equivalen a hallazgo artístico. En una búsqueda de matices narrativos, creación de metáforas visuales y capacidad de construcción sobre la simple reconstrucción de hechos, *Las tortugas pueden volar* no sólo superaba a *Omagh*, sino que mostraba una posibilidad hasta ese momento no contemplada en la selección del Festival: la de trabajar un tono en contra de un género, y de, a través del humor y la comedia, hacer llevar la crónica de la violencia en la lucha territorial.

Lo que pone sobre la mesa una discusión aparte. La pugna entre quién tiene más y mejores recursos para representar la realidad (en este caso, la realidad violenta y conflictiva entre naciones, gobiernos y grupos) parece ya no sólo un tema que se debate en la sesión deliberativa de los jurados en festivales sino, a juzgar por la presencia creciente de películas con contenidos políticos —ficciones y documentales—, una razón para preguntarse si a la vuelta del milenio el realismo está resucitando como género predominante del cine, ya no por elección estética, sino por una necesidad en el público de aprehender, desde el arte, el sentido de una realidad de otra manera manipulada y esquiva.



Las tortugas pueden volar: una fábula in situ.

La paradoja que tiene al espectador viendo en el artista y no en el político al portavoz de una realidad fiable —la inversión del alegato platónico— se hizo palpable en el microcontexto del Festival de San Sebastián en la insuperable anécdota que decidió la moneda al aire —cine o realidad— sobre el medio al cual fiar el registro de la historia reciente. Al día siguiente de la clausura oficial, el 26 de septiembre, diarios y periódicos daban la noticia de que Augusto Pinochet se declaraba inocente por los crímenes atribuidos a la Operación Cóndor de los años setenta. No bien en el repertorio de películas latinoamericanas exhibidas en el Festival se habían proyectado tres documentales que formaban, sin quererlo, un tríptico temático —*Allende*, de Patricio Guzmán; *Pinochet y sus tres generales*, de José María Berzosa y *Nietos (identidad y memoria)*, de Benjamín Ávila— y otras películas sobre identidades fracturadas por las guerras sucias latinoamericanas y un revisionismo histórico parcial, Pinochet, el protagonista tácito de varias de ellas, alegaba no sólo irresponsabilidad moral sino una amnesia selectiva. “No me acuerdo”, respondió a las acusaciones, y con eso no había mucho que hacer.

Con la memoria histórica como responsabilidad del cine, por lo menos ante las alternativas de hoy, la pregunta que sigue es si está tocando a la ficción o al documental el registro, si no de una coordenada precisa, sí por lo menos de sus consecuencias a corto plazo en las conciencias de quienes la padecen. La respuesta parecería obvia, pero hasta eso se ha puesto a dudar. Cosa que no importa de más. Documentales parciales y ficciones honestas coinciden y hasta pueden confundirse en su voluntad de rasgar superficies, y en que son la versión de las cosas que uno preferiría creer. Nada nuevo bajo el sol del arte, ni del cine que participa de él: lo verosímil es, al final, un asilo de la realidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Café Tacuba: Brincar hasta el infarto

Surgida de ámbitos insospechados (la carrera de diseño, la zona de Satélite), Café Tacuba cumple quince años de ser una de las bandas prominentes del rock nacional, y eso sin haber cedido un milímetro de sabor local, fusionando talentosamente los ritmos más autóctonos con los más universales.

Café Tacuba en la EXPO 2000 en Alemania: “Un saludo a Puebla”, dice Rubén Albarrán, entonces Cosme, su cantante/danzante, y se pregunta: “¿No hay nadie de Naucalpan? Bueno, de todos modos un saludo afectuoso.”

Cuatro años después, a su concierto de quince años, asisten en una carroza en forma de calabaza y aparecen de blanco y negro, cual chambelanes. La parodia serenizada en *kitsch* o vuelta loca en relajado. Ése es el móvil de la banda nacida en el lugar sin identidades: Ciudad Satélite. Como fenómeno cultural, Café Tacuba es acaso el grupo de rock mexicano en el que la actualización de la tradición se enfrenta a todos sus conflictos con el uso de la ironía: Café Tacuba es el lugar donde tocar una jarana como si se estuviera pulsando la guitarra eléctrica de Hendrix no es más que un guiño autoparódico o, también, como regeneración de una tradición desde Satélite, donde el hueco alcanza para atraer todas las tradiciones posibles. Se asiste, también, a la salida a flote de la violencia que encierra toda canción tradicional (a La Ingrata se la acaba de dos balazos para que ya no sufra por habernos dejado), a los tics de la banda que creció irremediamente a finales de los años ochenta (“¿qué quieres que haga?, soy ochentero y lo único que aprendí a bailar bien fue los *aerobics*”), y al tratamiento musical como única fórmula para recuperar un son huasteco sin caer en la reverencia o el menosprecio. Sin embargo, los quince años del Tacuba en la escena musical —de *Las flores* a *Revés* a *Puntos cardinales*— no sólo los han hecho maestros en la utilización contemporánea de la música de tambora, mam-

bo, y *reggae* o de *covers* que mejoran a los originales (como se demostró en *Avalancha de éxitos*), sino sobre todo en la incorporación de bases rítmicas que provienen de la música electrónica. Así, Café Tacuba puede sonar a mambo (*Revés*) o a experimentación electrónica (*Cero y uno*). El resultado final es gente brincando durante hora y media en un concierto (los

pasos del jarabe tapatío aprendido en la primaria se hacen ritmo generacional). La tribu, siempre la tribu, dándole vueltas, con la nariz en el suelo, cuidando de no tropezarse con la fogata.

Si en los integrantes del grupo encontramos todas las versiones de lo que ha sido tocar música en espacios públicos —desde el trovador de canto nuevo latinoamericano al rapero que ya probó el ácido, pasando por un hipi-texas y uno vestido como trabaja-

dor de refresquera o de hombre de la basura—, en sus letras hay un toque *naïve* donde el amor es simplemente bailar, la soledad es una vista desde un balcón hacia el trajinar callejero, y el sonidero es el sonidero. Sin complicaciones poéticas, la música de Café Tacuba lleva en su interior mucho de la cultura del centro del país —muchos los consideran la chilanga banda inventada por Jaime López—, pero también de Los Tigres del Norte, Celso Piña y de la Huasteca Veracruzana. Aunque a veces connota hasta la tercera versión de una misma historia: la canción que parafrasea a la película *Mariana, Mariana* que, a su vez, es una adaptación al cine de *Batallas en el Desierto* de José Emilio Pacheco. En la tercera vuelta de tuerca, la de la canción, ya no es sobre el terremoto que ha borrado la infan-



Los tacubos: suspendidos en el aire.

cia de un niño en la Colonia Roma ni sobre la sexualidad reblandecida de la cinta, sino una agregación de nostalgias, voces lejanas y adioses templados a lo que se ha perdido para siempre: “Oye Carlos, ¿por qué tuviste / que decirle que la amabas a Mariana?”

Diseñadores de profesión, los integrantes de Café Tacuba imprimen a sus rostros la impronta de los logotipos: el cantante se hace gallo a través de una gorra. Pero también a sus videos. En “Eres” logran el exacto equilibrio en el que una secundaria pública llega a su estatus de sexy sin perder su origen presupestal. De pronto, los niños de la secundaria pública parecen encantadores. Y justo ése es el encanto del grupo: hacer de una banda de rock con toques de folclorista algo que parece auténtico, modesto, y producto del esfuerzo creativo.

Ver a Café Tacuba en vivo es ver a su público. El baile se encoleriza. Es ver al público mirando al cantante. El cantante, con todos y ningún nombre, concentra las miradas, usa su cuerpo a veces como instrumento de percusión, a veces como rehilete para dramatizar el ritmo. Su aspecto de hermano malo de Demián Alcázar (lo que lo convierte en nieto incómodo de Tin-Tán) es un resultado de los suburbios, con la violencia a flor de piel, pero también con todos los sentidos de la pérdida, del abandono reciente y el empezar de nuevo la provincia en Naucalpan. Junto con aquel “rock en tu idioma” que nos acom-

pañó del terremoto de la ciudad de México hasta el fraude de 1988, y se consolidó como negocio radiofónico, Café Tacuba se benefició de su carácter híbrido: mitad autóctono, mitad importado. Tradición modernizada, reciclaje de lo popular en forma de CD, la banda suena a Brian Eno homenajeando a Leo Dan, a Daniel Lanois produciendo un disco del Negro Ojeda. Tuvieron mala suerte en estos sus quince años: con la radio musical expulsada por los noticieros donde toda la música que se oye es “el respeto al estado de derecho”, tuvieron que confiar en que la prensa convocara a su extenso público. Y lo lograron, pero la desaparición de Radioactivo (donde se les hubieran hecho especiales y promociones) deja todavía el mal sabor de boca.

Desde el municipio conurbado, desde las ciudades surgidas por la simple acumulación de lugares a los que se llega después de tres horas en transporte público, surge también el sentido de duelo como la reinención de una República musical que ya no puede ser vivida desde Oaxaca, Tlacotalpan o las Huastecas y que, por ello, necesita de que alguien la mire desde la irreverencia híbrida de la periferia urbana. Café Tacuba: unos chavos suspendidos en el aire, pero bien agarrados de lo que suponen que alguna vez fue su tradición. La tribu alrededor de una fogata brincará con ellos hasta el infarto. —

— FABRIZIO MEJÍA MADRID

Este mes, *Letras Libres*, en su edición española, ofrece:



- GABRIEL ZAID: *La fe en el progreso*
- JOHN GRAY: *Una ilusión con futuro*
- ÁLVARO DELGADO-GAL: *La disciplina de la libertad*
- VICENTE MOLINA FOIX: *El color de la India*
- CARLOS FRANZ: “*Querido Homero...*”
- IBSEN MARTÍNEZ: *Magias parciales del oblae*
- NORMAN BIRNBAUM: *¿Qué hace diferente a Estados Unidos?*
- PABLO E. CHACÓN: *Maradona: el manotazo del abogado*
- JUAN VILLORO: *Inquilinos (cuento)*
- ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: *Un poema*

Consúltela en línea. www.lettraslibres.com