

Modernismo y digestión

These fragments I have shored against my ruins.

T.S. Eliot

I. El pasado 19 de junio, la Neue Galerie de Nueva York anunció, con bombo y platillo, la adquisición de su propia *Mona Lisa*: la *Adele Bloch-Bauer 1*, del pintor vienés Gustav Klimt. Al día siguiente todos los diarios hablaban no de la obra deslumbrante de Klimt, sino de la obra más cara de la historia. Se ha dicho que su nuevo dueño, el magnate de la cosmética, Ronald S. Lauren, estuvo dispuesto a pagar por ella cerca de 135 millones de dólares. Claro que es un escándalo, si se piensa que esa suma equivale, por decir algo, al producto interno bruto de la Guinea Ecuatorial. El mundo está de cabeza, lo sabemos, pero a mí la noticia me provocó en realidad una profunda nostalgia. El siglo XX produjo, como todos los siglos, unas cuantas obras maestras (en el sentido más estricto del término); este exquisito retrato que Klimt pintó en la cumbre de su “período dorado” es una de ellas. Las otras pocas (¿doce?, ¿veinte?) de otros tantos artistas no se moverán ya de los distintos museos que las atesoran. En ese sentido, ésta puede ser la última vez que hablemos de una obra maestra, y no sólo moderna. Ah, esos objetos bienhechores, como los llamó el filósofo Jean Galard, ¿adónde se han ido?

II. Hace algunos años, un grupo de eminentes historiadores y filósofos del arte se reunió en el Museo del Louvre para discutir precisamente sobre la noción de obra maestra. Curiosamente, de las siete ponencias,¹ sólo una, la del histo-

riador alemán Hans Belting, se ocupaba del asunto de la obra maestra como posibilidad, y no como mera categoría. Esto es: más allá de que fuera todavía posible seguir afinando el concepto de obra maestra (como espléndidamente hacían los otros seis), la pregunta para Belting no era ya la de las condiciones bajo las cuales ésta se cumple, sino si esas condiciones podían aún darse del todo. Como Roland Barthes en otro momento, Belting llegaba a la conclusión, esta vez para el arte, de que la obra maestra no era más que el recuerdo de una estética en desuso. Pero ¿acaso no fue siempre ésa su función?: recordarnos, cada vez que estamos en su presencia, que el destino supremo del arte, del que hablaba Hegel, es “algo pasado”. Después de todo, el concepto moderno de obra maestra se construyó al mismo tiempo que el de museo: guardián, por excelencia, de la memoria. Y todo por una feliz decisión revolucionaria: en lugar de destruir las obras de las iglesias y de los palacios, el nuevo régimen decidió otorgarles una suerte de autonomía museística: ya no servirían a ninguna idea que no fuera la del arte mismo. Las obras maestras serían, como anotaba Dominique Vivant Denon, el primer director del Louvre, los custodios silenciosos de su propio misterio.

Nos puede resultar difícil imaginar en la actualidad hasta qué punto la invención del museo transformó el discurso sobre la práctica artística. Pensemos, sin embargo, en un hecho muy simple: por primera vez el Arte (así, con A mayúscula) estuvo a la mano de todos. Al comenzar el siglo XIX, y bajo el signo del Louvre (inaugurado en 1793), Europa se adentra en la era de los museos nacionales (esto es: laicos

y republicanos). Uno de los mejores ejemplos de esta primera camada es la Galería Nacional de Londres. Después de que el rey Jorge III se negara a abrir las colecciones reales al público, el Parlamento consideró apropiado ofrecer a la población un *aesthetic refreshment* “alternativo”. Así, en 1824, se funda esta célebre pinacoteca (cuya entrada es gratuita desde esa fecha) con una sola petición de la Cámara de los Comunes: los cuadros reunidos debían sobre todo *gustar*. Con este criterio, digamos, puntilloso, se creaban a la par una Historia del Arte y una idea de *lo Bello* (encarnadas, por supuesto, en las más prodigiosas obras maestras del arte europeo desde el siglo XIII).

Naturalmente, el concepto de museo despertaría desde sus inicios una fuerte antipatía (que ha llegado intacta hasta nuestros días): en sus *Consideraciones sobre el destino de las obras de arte*, de 1815, Quatremère de Quincy ya advertía que todo arte que entra en el museo se convierte, por definición, en un arte del pasado. Sin embargo, es evidente que no entenderíamos el arte —e incluso el antiarte— como lo hacemos hoy sin su enseñanza. Desde sus inicios, el museo demandó de sus visitantes una actitud particular: todo lo que se encuentra en su interior debe ser admirado. Los museos se convirtieron en los nuevos templos (y, por extensión, aprendimos también a ver los viejos templos como si fueran museos). Vivant Denon llegó incluso a sugerir que las obras debían venerarse, idolatrarse, pues, pero como imágenes de sí mismas. Pero la veneración, lo decía Artaud, puede ser “petrificante”. El museo confiere a las obras un “aura” particular; también las convierte en for-

¹ Ahora reunidas en el libro *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.



Gustav Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, 1907.

mas fijas. La vieja idea de obra maestra como límite (lo más lejos que alguien puede llegar hasta que otro descubra un nuevo atajo) dejó de operar. La nueva obra maestra era hija del museo.

Nadie, a partir de ese momento, podía aspirar siquiera a realizar, en una obra, la utopía de la manifestación absoluta del arte. Para Belting, “sólo una invención osada o una creación totalmente inesperada conseguirían satisfacer a un público insaciable, más sediento de ruptura que de demorada atención”. El resto de la historia nos es familiar: la obra maestra moderna sería, como profetizó Balzac, “desconocida” (no imposible, sino inimaginable, que es distinto). Las vanguardias del siglo XX deben en gran parte su vida al mito de la obra maestra, al que atacaron y desearon por igual. Y de ese odio-amor nacieron las que hoy, siguiendo a Belting, podríamos considerar como

las últimas obras maestras de la historia del arte. En los años sesenta, el debate se extendió hasta hacer imposible ya no digamos reconocer (o producir) una obra maestra, sino saber, del todo, si se estaba, o no, en presencia de una obra de arte.

III.

No es una coincidencia que la lista de las obras más caras de la historia esté mayormente conformada por pinturas de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Esto es así por una razón muy simple: es lo que hay. El arte antiguo dejó hace mucho tiempo de estar a la venta; mientras que siempre puede aparecer por ahí un Degas, un Modigliani, un Dalí. La vieja ley de la oferta y la demanda. Quiero creer, sin embargo, que hay algo más; que esa lista habla también de nuestras preferencias. Sabemos, por ejemplo, lo prolífico que

fue Picasso, pero ¿una cuestión de cantidad puede explicar que fuera, antes de ser derrocado por Klimt, el rey de las subastas? A decir de un corredor de Sotheby's (casa que subastó hace poco el cuadro de Picasso: *Dora Maar con gato*): “Hay una muy clara y fuerte demanda por la clase de pintura con una intensa carga emocional que representa la obra de Picasso—cosas que están hechas para *nuestros tiempos*.” ¿Esto significa que para nosotros, tan contemporáneos que somos, el arte es moderno? Mucho me temo que sí. Y no es por hablar mal del arte contemporáneo, pero es cierto que el arte moderno nos gusta: verlo, pues, nos da un goce inmediato. El arte actual, como buena “vanguardia”, todavía nos pide que lo encontremos a la mitad del camino; espera que hagamos parte del trabajo. El arte moderno es, en ese sentido, una conquista, un gusto adquirido, si se quiere; de cualquier modo, es un arte que ya no nos pide que hagamos la tarea: al contrario, ha pasado a formar parte del *aesthetic refreshment* que aún nos dan los museos. Sé lo mal que está visto ahora que una obra no haga más que deleitar. Y, sí, la *Adele dorada* de Klimt es puro deleite. *Las señoritas de Aviñón* también; y *La Noche estrellada* de Van Gogh. Las condiciones son ahora otras, pero ¿no debería ser la función de las obras, maestras o no, activar la relación estética y, por añadidura, como anotaba Galard, persuadirnos de que les resulta “absolutamente natural” hacernos este favor? —

— MARÍA MINERA

Septiembre revisitado

Una película que se derive de los ataques a las Torres Gemelas nunca será sólo una película, por mucho que la avale su carácter de representación: su referente es mucho más poderoso que las ficciones que se desprendan de él. Por poderoso no digo importante: esto es obvio hasta rozar el insulto, y es cierto para cualquier película sobre una catástrofe real. La diferencia entre este episodio y todos los anteriores en la historia de violencia, es que el horror fue registrado por imágenes en tiempo real, difundidas en cuestión de segundos, y exhibidas en todo el mundo desde entonces hasta el día de hoy. Magnificado por la confusión, en estado de espectáculo puro, la vista del atentado burló los protocolos que exige el estado consciente para hacernos tolerable aquello que no lo es. Libre de contexto o lógica, la imagen perforó la valla del raciocinio y tomó por asalto el ámbito de la imaginación. Los aviones incrustándose en las torres, los hombres de traje y corbata eligiendo entre el fuego y el abismo, y el desplome de rascacielos como hechos de polvo, eran visiones, por así decirlo, más grandes que la realidad.

Y eran, sobre todo, visiones —en todos sus significados, en toda su connotación. Eran visiones como todo aquello que por deficiencia se ve, pero también como revelación de algo que ya existía en un imaginario paralelo, no presenciado hasta entonces en el plano de lo real. “Que hemos soñado con este suceso —que todos sin excepción lo han soñado [...] es inaceptable para la conciencia moral de Occidente, pero es un hecho verificable por la violencia patética de todos aquellos discursos que intentan eliminarlo”. Las frases de Jean Baudrillard, publicadas en *Le Monde* a dos meses de los atentados, le ganaron el empujón y la última palada de tierra



Escena de *World Trade Center*.



Nicholas Cage, protagonista.

sobre la tumba que desde hacía tiempo le habían cavado sus colegas norteamericanos. Baudrillard, siempre fiel a sí mismo, hablaba de la dimensión simbólica en el derrumbe de dos estructuras paradigmáticas del poder.

La idea fue repudiada por la ambigüedad con la que emparentaba sim-

bología e inevitabilidad (un castigo merecido a los habitantes de la sociedad hiperreal) pero algo resonaba cierto en la sentencia de Baudrillard: el impacto plástico de los atentados, su cualidad de *visión*. Si todos, sin excepción, habíamos soñado (o envisionsado) el suceso, quizá no sea desde el rechazo al capitalismo y sus símbolos, pero sí desde ese otro ámbito de lo irreal y la simulación que en la percepción del norteamericano medio (es decir, la percepción global) ha quitado a los hechos la silla de la credibilidad: el cine y sus representaciones de catástrofe y destrucción.

No faltaba que un filósofo hablara para que el mismo 11 de septiembre se dijera que, por primera vez, Hollywood se había quedado atrás. Sonaba casi a reproche: “La fábrica de pesadillas falló en su misión de entregarnos una idea actualizada de lo horrible por pasar”. El atentado a las Torres Gemelas y su relación con el cine nacieron unidas del cordón umbilical. Una antecedió a la otra, y no la que se esperaríamos desde la lógica de la representación. Si Hollywood

tardó cinco años en abordar de alguna forma el tema, lo hizo menos por respeto que por la vergonzosa conciencia de que la escena climática ya había sido filmada, y de que nadie la repetiría de la misma manera, o mejor. Y de que estaba, además, sobreexpuesta. Por primera vez en la historia, la cualidad cinematográfica de la catástrofe volvía impúdico y fallido a priori el espectáculo de su recreación. Quedaban otras dos opciones, que eran, en realidad, la misma: hablar de lo que pasó antes, hablar de lo que pasó después. Ambas contemplarían universos inabarcables y tendrían que recurrir a géneros opuestos —la teoría conspiratoria, el registro documental— que al final se alejarían del propósito de hacer relevante una película sobre la experiencia y no sólo sobre la acción.

Una última posibilidad, la más arriesgada de todas, era recrear la historia desde un punto de vista intermedio entre la víctima y el superviviente, que no sería el de un pasajero de los aviones impactados ni el de un empleado del WTC, sino el de aquellos que se pusieron en riesgo minutos después del primer avionazo, y por relativa voluntad: los policías de rescate que acudieron al sitio, y que quedaron atrapados bajo los escombros de las torres. La película se llamaría *World Trade Center*, y contaría la experiencia del Sargento John McLoughlin (Nicholas Cage) y su segundo Will Jimeno (Michael Peña), de la incertidumbre y angustia de sus respectivas familias, desde el momento en que caen las torres y durante los trabajos de rescate. No sería la crónica de los atentados sino la crónica de los destinos afectados por éstos. Era importante, para este propósito, dejar fuera toda metáfora: era aplastante —ése era el problema— y en todo caso ya habíamos logrado olvidarnos de Jean Baudrillard.

El director de esta película tendría que ser alguien inclinado a la interpretación literal, cuya mente no divagara por el lado de los significados ocultos, mucho menos al de las conspiraciones, renuente a soltar buscapiés y poco dado a reconstruir la historia de acuerdo a su filiación ideológica, aún si eso implicaba inventarla a su voluntad. Contra toda lógica y buen juicio, la película fue asignada al director Oliver Stone; contra toda expectativa y prejuicio, *World Trade Center*, que ahora se estrena, cumple no sólo su primera meta —hacer una crónica íntima de una experiencia pública— sino que desmiente mitos que creíamos inamovibles sobre las relaciones entre el cine y la realidad.

Uno de ellos, la idea de que no existen relaciones dinámicas entre la verdad y su representación. Sin el trasfondo de su referente, *World Trade Center*, la película, sería un *thriller* como tantos otros, complaciente por concederle al espectador un final feliz. Sería cuestionado por su esquema simple, simétrico en la representación de escenas estáticas de hombres paralizados alternadas con los recorridos nerviosos y sin rumbo de sus familiares. Lo que en el mundo de la estricta ficción sería tachado de escueto y visto, en el mundo de la evocación de hechos aún más terribles, se convierte, por su sobriedad, en una obra necesaria y ética.

Son adjetivos que nunca creí asociar con el cine de Oliver Stone. Un director que sería capaz de poner en cámara una tesis conspiratoria sobre el 11 de septiembre, en la que George W. Bush ordena los ataques aéreos para reactivar la economía de guerra, se abstiene en *World Trade Center* de hacer comentarios políticos, ni siquiera a través de una posible selección mañosa del pietaje de los noticieros que se siguen en la casa de los familiares, desesperados por obtener cualquier tipo de información.

El director que exime a Nixon por ser víctima de Kennedy, a Kennedy por ser víctima de todos, y a Castro porque, dice Stone, el tiempo le dará la razón, deja a un lado en *World Trade Center* cualquier glorificación del poderoso —cualquiera que éste sea— y se concentra en evocar los únicos sentimientos que entonces se distinguían por encima de la confusión: la vulnerabilidad y el miedo, muy anteriores a la ira o al deseo de vindicación.

Algunas líneas arriba escribí que *World Trade Center* era, contra el telón de la memoria reciente, una película necesaria y ética. Lo es porque se detiene en el punto en el que comienzan el circo y la explotación. No son necesarias, por ejemplo, la insufrible compilación de cortos *11'09''01*, sobrada de autoimportancia a un año de los atentados, ni la reciente *Vuelo 93*, de Paul Greengrass, una reconstrucción especulativa de lo ocurrido durante el vuelo secuestrado con destino a Washington, derribado por los pasajeros antes de llegar a su objetivo. Bajo pretexto de homenaje al valor, *Vuelo 93* es efectiva desde una de las definiciones de morbo: el atractivo de saberse a salvo, a la vez que se contempla el escenario de la destrucción. Y excita el morbo por la misma razón por la que *World Trade Center* es conmovedora pero no explota la imaginación: porque en ambos casos ya sabemos cuál el final de la historia. En una es la muerte inminente y en otra la salvación. Si fueran historias ficticias, no habría lugar en estas páginas para un juicio sobre narrativa y ética. Tratándose de lo que tratan, el orden de los factores cambia y los criterios también. Una película que se derive de los ataques a las Torres Gemelas nunca será sólo una película, por mucho que la avale su carácter de representación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Perdiendo el control

de Frank Coraci

Aunque parece otra comedia de Adam Sandler, que tiene tablas para el cine alternativo según demostró en *Embriagado de amor* (P. T. Anderson, 2002), *Perdiendo el control* entronca con el boom en torno de las dislocaciones del tiempo y la memoria y por ende evita caer por completo en el humor burdo de *La mejor de mis bodas* y *El aguador*, cintas donde el actor y Coraci hicieron mancuerna. La historia es simple: en busca de un control remoto universal, un arquitecto (Sandler) da con una tienda llamada Bed, Bath & Beyond. El aparato, entregado por el ángel de la muerte (Christopher Walken, obviamente), resulta ser una máquina de H. G. Wells en miniatura que convierte al protagonista en viajero temporal. Más allá de gags y chuscadas de rigor, el filme deja un regusto amargo y logra rebasar la media hollywoodense. —

MMF

El diablo viste a la moda

de David Frankel

Llamémosla un placer culposo, en este caso por partida doble. Primero, porque hace una vez más disfrutable el cliché del pobre-pueblerino-bueno seducido por el rico-refinado-malévolo que regresa a sus modos sencillos cuando descubre que no hay nada que valga lo que su felicidad. Segundo, porque en este caso la odisea sí vale la pena, tanto para el personaje como para el espectador. Adaptación del libro homónimo de Lauren Weisberger, basado sus experiencias como asistente de la editora de la revista de moda más influyente (en clave, Anna Wintour de *Vogue*), *El diablo viste a la moda* supera al *Prêt à Porter* de Robert Altman, en su retrato de las vísceras del mundo de la alta costura, no por ser más preciso sino más absurdo y trivial. Con Meryl Streep, perfecta, en el

papel de la jefa del infierno, la película no tiene un centímetro de profundidad. Es, en esa medida, una radiografía fiel de los círculos sobrados de engrimientto (el de la moda es sólo uno de ellos) y que toman decisiones con miras a la posteridad. —

FS



A Scanner Darkly

de Richard Linklater

Quando Charlie Kaufman se desentendió del guión de *Una mirada a la oscuridad*, novela en la que Philip K. Dick explora y explota sus experiencias con diversas drogas, Linklater tomó la estafeta para reafirmar el entusiasmo por un autor al que consagró el monólogo final de *Waking Life* (2001). Dicha cinta se hermana con *A Scanner Darkly* merced a una notable técnica: se filman escenarios y actores reales (Keanu Reeves, Winona Ryder, Robert Downey Jr.) para luego pasarlos por el filtro de la animación. El resultado es asombroso y capta las obsesiones de Dick: la paranoia como motor existencial, las grietas de la psique, la cultura de los estupefacientes, el mundo y sus múltiples estratos, la supervivencia en un futuro totalitario. Estamos ante una suerte de *Almuerzo desnudo* en los tiempos del manga. —

MMF

En el boyo

de Juan Carlos Rulfo

Ganador del premio al Mejor Documental en Sundance 2006, *En el boyo*, de Juan Carlos Rulfo, indaga en las vidas de algunos de los trabajadores en

la construcción del Segundo Piso. Según quien lo vea, tiene una gran carencia o una gran virtud: no busca demostrar una tesis ni utiliza a sus personajes para apoyar argumentos alrededor de la obra. Es también una paradoja atractiva: un documental apolítico que rodea, sin mencionarlo por su nombre, al personaje más influyente de la política actual. Si esto era cierto durante el rodaje, tras su estreno, *En el boyo* se posiciona en el ojo del huracán. Las imágenes de varillas torcidas, plataformas que dan al vacío, y hombrecitos que cuelgan de grandes alturas mientras hablan sobre el amor o la fe en Dios, evocan más a *Metrópolis* y a su fábula sobre hombres que hacen aunque no sepan para quién ni por qué. Como su última toma aérea, que recorre la superficie del puente y no llega a ningún lugar, *En el boyo* no concluye nunca ni pone punto final. En tiempos de panfletos burdos, ese es el mayor acierto de este atípico documental. —

FS

La dama en el agua

de M. Night Shyamalan

La nueva película del hindú criado en Filadelfia, ciudad que funge como fondo psíquico en parte de su obra —*La dama en el agua* no es la excepción—, es la más simbólica de las cinco que ha dirigido a la fecha, y por tanto la que menos gustará al público masivo. Covington, el villorrio donde se sitúa esa metáfora sobre el origen de las mitologías que es *La aldea* (2004), se convierte en The Cove, unidad habitacional en cuya piscina vive Story (Bryce Dallas Howard), una ninfa que se alía con el conserje (Paul Giamatti) para volver al cuento del que se fugó. Puesta en abismo sobre el poder de la fabulación, *La dama en el agua* actualiza *Seis personajes en busca de un autor*: los arquetipos reunidos en The Cove (el curandero, el guardián, el intérprete) deben asumir los roles que la historia les adjudica. —

MMF