

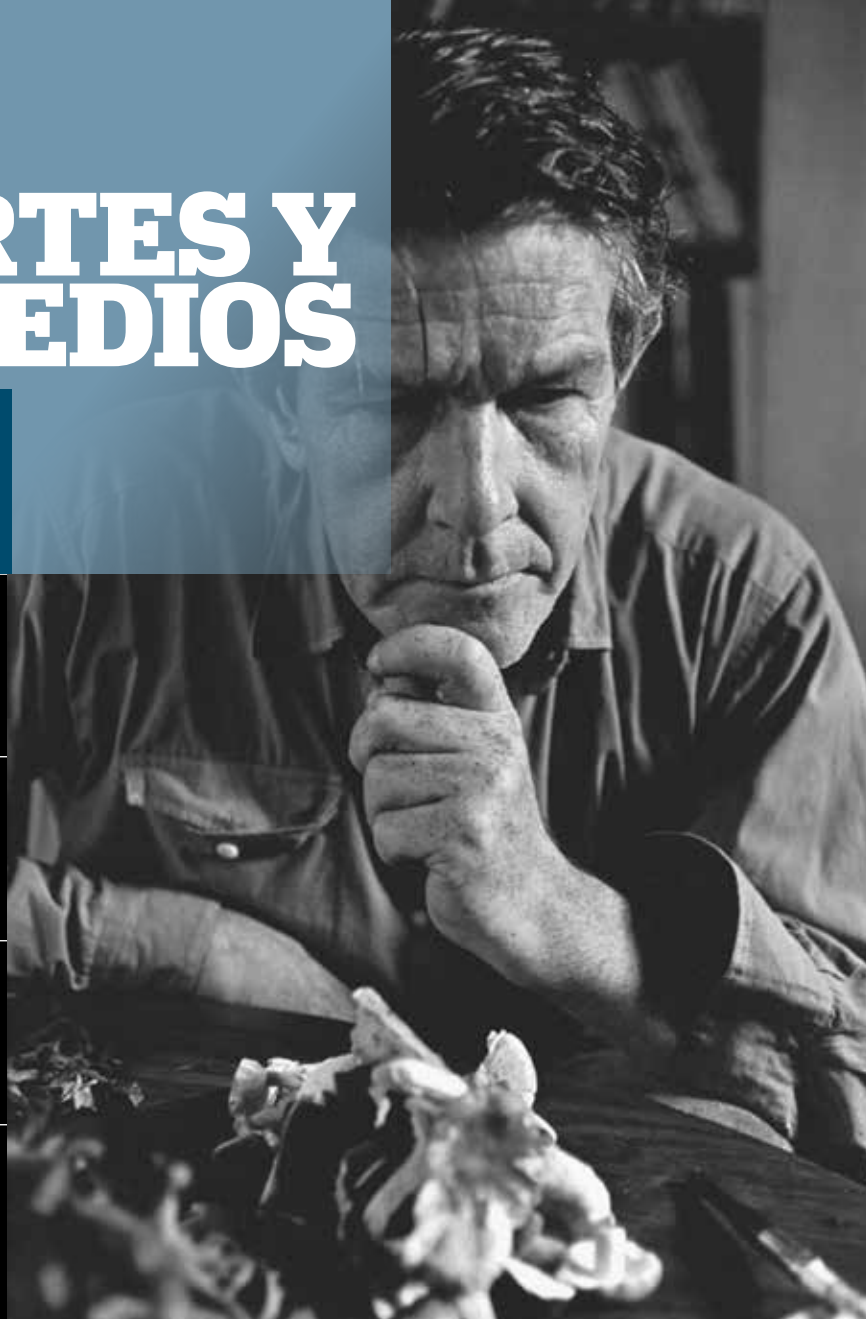
ARTES Y MEDIOS

MÚSICA

Mario Lavista

88

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2012



Fotografía: William Geddes/Duke University

JOHN CAGE (1912-1992)

Al lado de los compositores Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolff, John Cage es la cabeza visible de la llamada Escuela Americana o Escuela de Nueva York. Estos cuatro compositores formaron parte de una notable generación de artistas

norteamericanos que renovó el arte del siglo xx. Pintores como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jackson Pollock y Mark Rothko, poetas como Frank O'Hara y Allen Ginsberg, y coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham convivieron al lado de estos músicos y, juntos, crearon un movimiento artístico y cultu-

ral que transformó los fundamentos del arte de los Estados Unidos, un arte que tuvo una enorme repercusión en el resto del mundo.

John Cage nació el 5 de septiembre de 1912 en Los Ángeles y murió el 12 de agosto de 1992 en Nueva York. Admiró siempre a su padre, que fue inventor y, en palabras de Cage, "capaz de encontrar soluciones a problemas de varios tipos en el campo de la ingeniería eléctrica, medicina, viajes submarinos, visión a través de la niebla y viajes al espacio sin combustible". "Mi padre —continúa Cage— solía decirme que cuando alguien dice 'no puedo' señala lo que debes hacer. Me dijo también que mi madre siempre tenía razón, hasta cuando estaba equivocada." De ella, decía Cage que era una mujer con un gran sentido social y que nunca fue feliz. Escribe Cage: "Algún tiempo después de la muerte de mi padre, estaba hablando con mi mamá. Le sugería que hiciera un viaje al oeste a visitar a los parientes. Le dije: Te divertirás. Me contestó rápidamente: Ay, hijo, tú sabes perfectamente que nunca me ha gustado divertirme."

Alrededor de los dieciséis o diecisiete años, Cage abandonó sus estudios en el Pomona College y se embarcó para Europa, en donde empezó a escribir sus primeras piezas de música, las cuales destruyó después de escucharlas. En 1931 regresa a California y comienza a estudiar composición con Henry Cowell, Adolf Weiss y, al poco tiempo, con Arnold Schoenberg. Comenta Cage:

Cuando Schoenberg me preguntó si dedicaría mi vida a la música, le contesté: Por supuesto. Después de estudiar con él durante dos años, Schoenberg me dijo: Para escribir música debes tener el sentido de la armonía. Entonces le expliqué que yo no tenía ningún sentido de la armonía, a lo que él replicó que siempre encontraría un obstáculo y que sería como si llegara a una pared a través de la cual no podría pasar. Yo le dije: En ese caso, de-

dicaré mi vida a golpear mi cabeza contra esa pared.

En los años treinta comenzó a experimentar con los instrumentos de percusión, lo que lo llevó a estructurar su música sobre una base rítmica, ya no armónica, a la vez que integraba el ruido como un elemento musical más. A este respecto, Cage escribió: “Mientras que en el pasado el punto de desacuerdo estaba situado entre la consonancia y la disonancia, en el futuro estará entre el ruido y los llamados sonidos musicales.” Fue de los primeros músicos, si no es que el primero, en emplear sonidos electrónicos “en vivo”, en su ya clásica pieza de 1939 *Paisaje imaginario núm. 1*, en la que, además de cimbales y de unos cuantos sonidos al interior del piano, utilizó como material musical una serie de discos RCA que contenían sonidos electrónicos de prueba, que se tocaban en tornamesas a una velocidad variable (el intérprete como una especie de DJ *avant la lettre*). La concepción misma de la obra constituía un hecho de singular importancia, ya que de esa manera se introdujo el mundo de la electrónica en la música, ampliando en forma considerable el universo sonoro y permitiendo al compositor trabajar directamente con el sonido.

A finales de esa década, la de los años treinta, Cage aceptó un trabajo como acompañante de danza en la Cornish School of Arts en Seattle, Washington. Y fue precisamente la danza la que dio origen a lo que después se llamaría el “piano preparado”, el cual consiste en modificar el timbre del instrumento, en crear sonidos extraordinarios colocando entre las cuerdas de un piano de concierto común y corriente diferentes materiales, tales como tornillos, tuercas, taquetes, monedas, gomas, hule espuma y otros más. Para este piano preparado, Cage compuso las que son, a mi juicio, sus más bellas páginas. Varias de estas obras fueron escritas como música de danza para la compañía de Merce Cunningham, el gran coreógrafo norteamericano, colaborador y amigo personal

de Cage durante más de cuarenta años. Cage mismo cuenta cómo inventó el piano preparado:

En 1938, Syvilla Fort, una magnífica bailarina y coreógrafa negra de la compañía de Bonnie Bird en la Cornish School de Seattle, iba a dar una función de danza un viernes, y yo era el único compositor a mano. Me pidió componer una música de percusiones para su obra titulada *Bacanal*. Pero el espacio en el que iba a bailar era pequeño y solo había lugar para un piano de cola, así que tenía que hacer algo adecuado para ella en ese piano. Me pidió la música un martes. Me puse a trabajar rápidamente y terminé para el jueves... Primero traté de encontrar una escala que sonara africana y fracasé. Entonces recordé cómo sonaba el piano cuando Henry Cowell arañaba las cuerdas o las pulsaba directamente. Fui a la cocina y tomé un molde de pastel, lo coloqué sobre las cuerdas, y vi que estaba en la dirección correcta. El único problema era que el molde rebotaba, así que tomé un clavo, lo coloqué entre las cuerdas y el problema entonces fue que resbalaba, hasta que me vino la idea de meter un tornillo entre las cuerdas, y eso fue perfecto. Luego usé cintas de hule espuma y pequeñas tuercas alrededor de los tornillos, en fin, todo tipo de cosas. Invité a mis amigos pintores Mark Tobey y Morris Graves para que escucharan lo que había hecho y quedaron fascinados, al igual que Syvilla, mi esposa Xenia y yo. Estábamos en verdad contentos. Cuando Lou Harrison vino y lo oyó, dijo: “Maldita sea, ojalá se me hubiera ocurrido a mí.”

John Cage escribió la mayor parte de sus obras para piano preparado y para conjuntos de percusión en la década de los cuarenta. Dichas piezas emplean sistemas estrictos de composición que hacen que el proceso compositivo aparezca como algo mecánico y, por ende, como algo hasta cierto punto independiente del gusto personal. En una entrevista-

ta concedida a David Sylvester en 1966, Cage se refiere a esos procesos. Distingue entre *estructura* y *método*: la primera es la división del todo en partes, mientras que el *método* alude al procedimiento de nota a nota. Señala, además, que sus estructuras rítmicas no se basan en la danza, ni en los sonidos, sino en el espacio cuando no hay nada en él, es decir, en el espacio del tiempo. Cage imaginó una forma, un tipo de estructura, que él llamo “micromacrocósmica”. En tal estructura la división de las grandes partes debe tener la misma proporción que la división al interior de las partes pequeñas. Por ejemplo, una estructura de cien compases se puede dividir, digamos, en diez secciones de diez compases cada una. Podríamos agrupar las diez secciones en grupos más grandes formados por dos, tres y cinco secciones cada grupo (es decir, en tres grupos formados de veinte, treinta y cincuenta compases respectivamente), en consecuencia cada una de las secciones de diez compases se tendría que agrupar a su vez en pequeños grupos de dos, tres y cinco compases.

Es bien sabido que John Cage fue un asiduo estudioso de las filosofías orientales y que las doctrinas expuestas por ciertos maestros como el doctor Suzuki y el libro chino de los oráculos, el *I Ching*, desempeñaron un papel decisivo en la concepción musical que guió su trabajo a partir de los años cincuenta. Escribe Cage:

A fines de los años cincuenta descubrí gracias a un experimento [fue a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard] que el silencio no es acústico [es decir, que el silencio no existe]. Fue un cambio de mentalidad, un vuelco decisivo... Mi trabajo se convirtió en una exploración de la no-intención. Para llevarlo a cabo con exactitud, desarrollé unos medios complejos de composición usando las operaciones del azar del *I-Ching*, haciendo posible con ello que mi responsabilidad fuera plantear preguntas en lugar de hacer elecciones.

Es así que, a partir de los años cincuenta, Cage introduce en la música el indeterminismo y el azar tanto en el proceso compositivo como en el interpretativo. De esta manera, la *estructura* y el *método*, es decir, la división del todo en partes y el procedimiento de nota a nota, dejan de ser decisión del compositor, puesto que los define o puede definir el resultado de los dados al consultar el oráculo chino, o bien las imperfecciones de una página en blanco, o el empleo de una notación gráfica en la que se deja al intérprete la elección de las alturas o de las dinámicas. Es entonces que concibe su más célebre obra: *4'33"*, inspirada en una serie de pinturas blancas de su amigo el pintor Robert Rauschenberg. En estas telas la luz y las sombras venidas del exterior son parte inseparable de la pintura misma. En *4'33"*, Cage concibe, imagina una especie de "tela auditiva en blanco", que acepta como parte de la música misma cualquier tipo de sonidos ambientales. Todo, entonces, puede ser música: desde el sonido de una rama hasta el de un piano, desde el rechinado de las llantas de un coche hasta el grito de un niño. Lo único que se indica en la partitura es la duración de la pieza: cuatro minutos y treinta y tres segundos. Durante ese lapso, todo lo que se escuche es música o puede serlo. No hay ya diferencia alguna entre el sonido "musical" y el "no musical", entre los sonidos ambientales y el tono musical, entre el ruido y el sonido.

En una de sus piezas, *Child of tree*, de 1975, Cage nos hace escuchar los sonidos que producen diversas plantas, ramas y cactus transformados en objetos sonoros, en productores de sonido, en hacedores de música. En consecuencia, las barreras entre el arte y la vida se diluyen y se confunden. En algún lado, Cage escribió lo siguiente:

Durante muchos años he aceptado, y sigo aceptando, la doctrina artística expuesta por Ananda K. Coomaraswamy en su libro *La*

Fotografía: Betty Freeman/Los Angeles Philharmonic Archives.



transformación de la naturaleza en el arte, según la cual la función del arte es imitar a la naturaleza en cuanto a su manera de operar... La música como una actividad separada del resto de la vida no me entra en la cabeza. Las cuestiones estrictamente musicales ya no son cuestiones serias.

Un aspecto de la vida de Cage del que se habla poco se refiere a sus nexos con México, los cuales fueron siempre generosos y enriquecedores. Menciono algunos de ellos. Como crítico de la revista *Modern Music* escribió, alrededor de los años cuarenta, uno de los más bellos y ciertos ensayos sobre la *Sinfonía india* de Carlos Chávez, de la que dijo que era "como la tierra sobre la que caminamos vuelta audible". Poco tiempo después, le encargó a Chávez la *Tocata para percusiones*, una de las obras maestras del compositor mexicano, la cual no fue estrenada por Cage ya que, según sus propias palabras, "sobrepasaba la capacidad técnica" de los percusionistas de su grupo. En 1976, Cage vino a nuestro país en compañía de la pianista Grete Sultan a presentar sus últimas obras (los *Études australes*, entre otras) y a dictar una serie de memorables conferencias. Al poco tiempo comenzó a colaborar en la revista mexicana de música *Pauta*, enviando textos y poemas y permitiendo la traducción de varios de ellos. En esa misma época concedió una serie de espléndidas entrevistas a José Antonio Alcaraz, crítico y amigo de Cage. Su gran admiración por la

obra del cineasta Nicolás Echevarría lo llevó a presentar en el Carnegie Cinema de Nueva York algunas de sus películas. Sin duda, Echevarría fue uno de sus más cercanos amigos. Señalemos también la admiración que manifestó siempre por la obra del poeta Octavio Paz, admiración que fue correspondida por el escritor mexicano, como testimonian los siguientes versos tomados del poema que le dedicó a Cage:

Entre el silencio y la música,
el arte y la vida,
la nieve y el sol
hay un hombre.
Ese hombre es John Cage
(committed
to the nothing in between).
Dice una palabra:
no nieve no sol,
una palabra
que no es
silencio:
A year from Monday you will bear it.

La tarde se ha vuelto invisible.

Con estas palabras recordemos siempre a este notable y controvertido artista, amante de las plantas y de la cocina, inventor y micólogo, macrobiótico y ajedrecista, suerte de sabio zen budista para quien el arte, la vida y la amistad fueron siempre una sola y misma substancia. —

Texto leído como introducción al concierto que se llevó a cabo el 5 de septiembre de 2012 en el Aula Mayor de El Colegio Nacional, con la participación del pianista Duane Cochran y el Ensamble de Percusiones Tambuco.

DÍAS DE CINE Y PROTESTA SAN SEBASTIÁN 2012

Palaciego, majestuoso y muy ornamentado, el Teatro Victoria Eugenia es una de las sedes del Festival de Cine de San Sebastián. El festival tiene seis décadas, pero el teatro fue construido hace un siglo, cuando la ciudad se convirtió en destino vacacional de aristócratas. De ahí su arquitectura. El estilo neoplateresco —moda en esos años— buscaba transportar a los españoles del siglo xx de vuelta a los años dorados de la monarquía. Recordarles tiempos mejores, por lo menos mientras iban al teatro o se hospedaban en un hotel. Ahora, en el siglo XXI, el efecto se potencia. No es igual ver una película desde una de sus butacas que dentro de un *multiplex* en un centro comercial.

El 26 de septiembre pasado me senté en uno de sus palcos. Esperaba, junto con otros, a que empezara

una de las proyecciones del festival. Llegó un espectador más al palco y vio que el contiguo al nuestro —el que da frente a la pantalla— estaba desocupado. No lo pensó un segundo: se saltó la bardita y ocupó el mejor asiento del mejor teatro de San Sebastián. No tardó en acercársele un chico con uniforme. El palco era privado, dijo, y el hombre no podía estar ahí. Por mucho que manoteó, tuvo que saltar de vuelta la bardita del privilegio. Apenas se acomodó entre otros, llegó una mujer que, como él, tuvo la ocurrencia de mirar a su derecha y asumir que en un teatro lleno un palco estaba vacío porque a nadie se le ocurría entrar. “Ni lo intentes”, le dijo el rebelde, adivinándole la intención. “Son asientos para los amiguetes de algún enchufado.” La mujer se indignó de inmediato. Miró al resto, los pasivos, y nos dijo: “Nos pasamos varios y a ver si se atreven a echarnos.”

No se me antojaba nada empezar una revolución. Para fortuna de los conformistas, un hombre entró con aplomo al dichoso palco y, con permiso del uniformado, ocupó el codiciado lugar. Seguro sintió las miradas de los amotinados, y volteó. Era Ricardo Darín, el actor argentino, que este año era uno de los jueces de la Sección Oficial. Era famoso pero no un enchufado: en todos los festivales del mundo se reservan los asientos centrales para el cuadro del jurado. Un protocolo de siempre este año se convertía en motivo de conspiración.

Por coincidencia (o no), la película que se exhibía era un prólogo del motín frustrado. Del director Costa-Gavras, veterano del cine político, *El capital* describía las prácticas turbias de un banco europeo: despidos masivos, tráfico ilegal de información, y medidas que sangran a clientes y enriquecen a directivos. Una escena más bien satírica muestra a un grupo de banqueros celebrando que se les llame “los Peter Pan de los ricos”. El protagonista mira a cámara y dice: “Son como niños que juegan. Van a seguir haciéndolo hasta el día en que todo explote.” El público ovacionó *El capital*. Sin ser la primera o la mejor película sobre la crisis financiera global, llegaba a España en un momento en que los espectadores sentían que les hablaba al oído. “Y antes de que todo explote —agregó Costa-Gavras, en la



+Stills de Dentro de la casa, de François Ozon, ganadora de la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián.

conferencia de prensa— la gente va a sufrir privaciones.” La única salida, dijo, era que los civiles se manifestaran frente a los poderes políticos y financieros. Si en el Victoria Eugenia esto se había dado en el ámbito simbólico, en Madrid, dos días antes, sucedió en el real.



“Tal vez este año sea más interesante lo que ocurra fuera del festival que el festival mismo”, sugirió alguien el día que volé de México a San Sebastián. Le contesté que exageraba, que era difícil que los aires de crisis se filtraran al festival.

Tenía toda la razón: la semana en que transcurrió la 60ª edición del festival fue también una de la más convulsas en lo que va del año español. A cinco días de la primera función, seis mil personas protestaron frente al Congreso, en Madrid, contra las medidas de austeridad del gobierno. A Costa-Gavras le habría complacido escuchar la declaración de uno de ellos: estaba ahí para pedir a los políticos “que protejan al pueblo de los mercados financieros”. La policía antidisturbios cargó contra manifestantes, los manifestantes contra los antidisturbios, e imágenes de los detenidos, algunos ensangrentados, recorrieron los medios. Los programas de televisión nocturnos —donde

los invitados gritan y el moderador calla— reemplazaron el *cotilleo* con insultos a Rajoy, a los “provocadores” del PSOE, denuncias de brutalidad policiaca y reproches a los manifestantes por haber montado un espectáculo para la prensa extranjera. Era difícil no asociar el ánimo que se esparcía entre los españoles con el que, dos días después, estuvo a punto de costarle un empujoncito a Darín.

Aun si el 25-s no hubiera enrarecido la fiesta del cine, nadie que en esas fechas estuviera en San Sebastián se habría librado de ver una ciudad totalmente paralizada. Al día siguiente, el 26, una huelga general convocada por los sindicatos en las ciudades del País Vasco dividió a sus habitantes en dos grupos: aquellos que la apoyaban y los que temían represalias si salían a trabajar. La organización del festival avisó que ese día solo se proyectarían siete películas, todas en el centro Kursaal, y que no habría actividades ni fiestas. También hacía pública su solidaridad con los ciudadanos desempleados y con los que pasaban por “una situación difícil”. Las calles estaban muertas. Los vehículos del festival dejaron de circular, y los pocos taxis que aparecían evitaban detenerse en la parada cercana a la sede. Era la misma área donde se concentraban los manifestantes, que armados con pancartas y altavoces *invitaban* a sus colegas a sumarse a la huelga. Los

pocos que recorrían las calles dejaban a su paso una estela de olor a alcohol.

Más allá del anecdotario, el entronque del mayor festival del cine de España con su momento social más crítico dejó ver cómo sus películas (y aún más, la forma en que se recibieron) fueron registro y reflejo de una coordenada histórica. Hubo, por un lado, casos transparentes como el de *El capital* y, por otro, una tendencia a aplaudir cintas cuyo tema era la lucha de un personaje desfavorecido. A diferencia de la edición pasada, donde el jurado premió a una película que no entusiasmaba (*Los pasos dobles*, de Isaki Lacuesta), esta vez dio la Concha de Oro a una cinta cuyas virtudes eran claras para todos: *Dentro de la casa*, de François Ozon. Un desvío de su obra reciente (película tras película *camp*, saturadas de divas del cine), *Dentro de la casa* cuenta la historia de un adolescente con talento para escribir ficción, del profesor que lo asesora y de los riesgos que toman ambos con tal de que el chico aprenda a apropiarse de la realidad. Ozon asume la responsabilidad que implica hablar de invención a través de una invención: hace que sus espectadores “experimenten” los distintos géneros y les revela los trucos de los que se vale un autor para manipular su reacción. La clave, sin embargo, es la nota esperanzadora con que concluye la historia. Cuando el profesor pierde su trabajo y enfrenta un futuro gris, su discípulo le hace ver que el acto de narrar historias es un medio para recuperar el mundo (y escucharlas, una forma de reinsertarse en él). Doblemente identificado con ellos, el público confirma la tesis: el arte siempre se eleva por encima de la desolación. Distinta en tono pero con algunas semejanzas, *The Angel's Share*, del inglés Ken Loach, narra la historia en apariencia ingenua de un joven de clase obrera (y con récord de peleas en bares) que un día se descubre a sí mismo como catador nato de whisky. Fiel al realismo social, y usando, como suele hacerlo, actores no profesionales, Loach aborda el desempleo juvenil sin dar lecciones de superación personal. La-

dronzuelo al fin y al cabo, el protagonista encuentra una salida por medios ilícitos (pero al final inocuos). Su pequeño acto criminal solo afecta a millonarios coleccionistas de whisky y la experiencia de ajustar las cuentas es vivida por el espectador de manera vicaria. No hubo quien saliera del cine sin una sonrisa de satisfacción. Lo más fresco de Loach en años, *The Angel's Share* ganó el premio del público a la mejor película europea.

A diferencia de los dos años anteriores, no hubo una producción de México compitiendo en la Sección Oficial. En Horizontes Latinos, sin embargo, se proyectó la cinta más reciente de uno de los directores más conocidos fuera del país: *Post Tenebras Lux*, de Carlos Reygadas. Su estreno reciente en Cannes (ahí sí en Sección Oficial) fue recibido con abucheos, ganó el premio del jurado a la mejor dirección e hizo que Nanni Moretti, presidente de ese jurado, reconociera que había sido de las pocas películas que había dividido a los jueces. Es decir, prometía. Por eso me sorprendió la baja asistencia a la función donostiarra (“¿Aquí es lo de Reygadas?”), preguntó un crítico, suponiendo que se había equivocado de sala) y más todavía que una película calificada como “incomprensible” resultara, no solo muy legible, sino la más honesta, reflexiva y autocrítica del director. La historia de una familia de clase media alta instalada en Tepoztlán (no se especifica el lugar pero el paisaje es reconocible) sirve para que Reygadas vuelva a uno de sus temas preferidos: la diferencia de clases y las connotaciones de la palabra “patrón”. La nueva sociedad *tepoztiza* se presta a una reflexión más fina, pero críptica para un público con nociones vagas de México. Es probable que la confusión que provocó en Cannes (y que influyó, para mal, en San Sebastián) viniera de una falta de referencias y códigos. Una película sin manual de instrucciones, y un punto a favor de Reygadas.

Ya sea porque había ganado en la Quincena de los Realizadores en Cannes, por las buenas críticas que la precedían o porque su protagonista era un actor famoso, una película



+Manifestación en apoyo a la huelga general durante el sexto día del Festival de San Sebastián.

latinoamericana generó una expectativa enorme: la chilena *No*, de Pablo Larraín, vendió sus cinco funciones desde el principio del festival. Basada en una obra de teatro de Antonio Skármeta (y esta, en la realidad), describe la concepción de la campaña política que derrocó a Pinochet en 1988. Cediendo a la presión extranjera, el dictador convocó a un referéndum en el que los ciudadanos votarían por su reelección (o no). Un publicista, René Saavedra, fue elegido por la oposición para crear sus spots. Saavedra se negó a mostrar imágenes de represión y violencia, y filmó escenas optimistas que especulaban sobre la posibilidad de un Chile democrático y libre. Larraín filmó sus escenas con la tecnología visual de la época y las unió sin costuras visibles con imágenes de la campaña original. Interpretado en el registro exacto por Gael García Bernal, el Saavedra de *No* es un personaje que no pierde de vista la extrañeza de la situación. Tampoco, el hecho más bien deprimente de que él solo movilizó un país haciendo promesas sin fundamento y, fiel a su vocación, manipulando la realidad.

Los paralelos entre el Chile de hace quince años y el México de hace cuatro meses eran escalofriantes. La estrategia calculada, ganarse a los “indecisos”, el peso del factor miedo, y la incongruencia asumida entre la intención y el discurso (de un partido y del otro) podían haber sido la crónica de la carrera hacia el 2 de julio. No era la única en la sala que pensaba en su propio país: por todo el Victoria Eugenia se oían sollozos contenidos. Estaba la explicación fácil: las escenas en que René recorre las calles de un Chile liberado revivieron en los españoles el recuerdo de su transición. Eran, pues, lágrimas de felicidad. Pero *No* era una película más aguda que triunfalista: concluía con un atisbo al Chile del futuro, y la cosa no pintaba bien. No había forma de desestimar la sensibilidad de ese público, mucho menos la incertidumbre y la ira que este año marcaron el ánimo del festival. Comprendimos que el tema de *No* era la eterna promesa del cambio, o el cambio que, por otra ruta, lleva al mismo lugar. Era solo cosa de mirarnos los gestos abatidos, que para nada hacían juego con el teatro de estilo imperial. —

MUJER

PINTANDO EN CUARTO AZUL

✦ Jorge en la playa con perro, 2003.

Lo primero que vi de Joy Laville fue un cuadro que compraron los Ezcurdia cuando yo estaba en Guanajuato. Era un gato echado en una silla —el retrato de Stanley, supe después; Stanley era un gato que tenía tics nerviosos, que era de Joy, que desapareció un día y que, años después, vimos pasar caminando por una barda vecina, más nervioso que nunca, una tarde que estábamos sentados en la azotea tomando tequila—. Bueno, pues en el momento en que vi el retrato de Stanley supe que algo no terrible, pero sí irremediable, me iba a ocurrir.

“Este cuadro —me explicó Manuel Ezcurdia cuando notó que yo estaba absorto contemplándolo— lo hizo Joy Laville, una pintora inglesa que vive en San Miguel Allende.”

Pocos meses después nos conocimos. Nuestro primer encuentro fue por causa de un pleito. Joy trabajaba en una librería y yo estaba encargado de formar una biblioteca. Nos mandaban los libros, pero no las facturas, por lo que un día hice el viaje a San Miguel para hacer una reclamación en serio. La dueña de la librería nos

presentó a Joy y a mí; nos dejó solos en un cuarto. Estuvimos varias horas cotejando listas y cuando salimos no puedo decir que estuviéramos enamorados, pero sí amarrados. Nos despedimos con la tranquilidad de quien se ha enfrentado a su destino.

Si se entiende que las parejas deben ser complemento, la nuestra es un desastre. En vez de que lo que le falta a uno lo tenga el otro, hemos logrado una composición de deficiencias: ninguno de los dos sabe manejar, a los dos nos da horror hablar por teléfono, hace unos días descubrimos que no solo ninguno de los dos sabe poner inyecciones, sino que ninguno de los dos se había fijado cómo se rompen las ampollas, etc.

Ella pasa entre cinco y siete horas diarias frente a un cuadro, haciéndolo, y otras dos o tres contemplándolo y haciendo gestos de esos que dicen que hacen los pintores, que consisten en cerrar un ojo y hacer ángulos con los dedos para transportar las distancias y estudiar la composición.

Una de las cosas que más me gustan de mi mujer, como pintora, es que no dice frases célebres. Nunca la he oído exclamar, por ejemplo, “yo lo que quiero expresar son las fuerzas telúricas”, o

peor: “Pinto porque me duele la vida”, etc. En el fondo, creo que otro de los defectos que tenemos en común es lo inarticulado, ella tiene tan poco que comentar de su pintura como yo de mi matrimonio.

Es una pintora sin trucos, sin moda, sin doctrina. Ni protesta ni acepta. Hace lo suyo, con gran talento. Su dedicación y su preocupación por sus obras me llenan de envidia. Cuando viene el camión de mudanzas y se lleva los cuadros a la galería para que se monte la exposición, me doy cuenta de que mi mujer siente que la casa se ha quedado sola y que ella está desamparada.

Aparte de ella pintar y de yo escribir, jugamos ajedrez. Cuando ella gana, que es con frecuencia, a mí me entran depresiones melancólicas. En estos casos, ella tiene la tendencia a entrar en la cocina a freír hamburguesas y yo tengo la tendencia a preparar cocteles que a ella no le gustan.

Joy tiene una bolsa que se cuelga en el hombro, que pesa dos kilos y medio. Cada vez que no tengo dinero suelto y le pido cambio, ella mete la mano a la bolsa y primero saca el telegrama que le mandé en 1966, que dice: “Llego jueves siete y media besos”, después el tapón



✦ Stanley, 1965.

de una botella de champaña que nos tomamos en el Año Nuevo de 1969, una cuenta del supermercado, una media corona, un botón y por fin un peso.

Tiene un sistema para bautizar que es tan efectivo que podría dar al traste con la nomenclatura real de las cosas. Por ejemplo, un primero de mayo, hace algunos años, vimos que un señor que vivía en un departamento vecino colocaba una campanita junto a la entrada de su casa. Ese día Joy bautizó al señor Mister Bell. Con el tiempo, toda la familia que vivía en el departamento de la campana se llamó: la señora Bell, los niños Bell, el gordo Bell, y una muchacha que se parecía a una amiga nuestra llamada Enriqueta, se llamó Enriqueta Bell. Pasó más tiempo y Joy se hizo relativamente amiga de Enriqueta Bell, al grado que decidió mandarle una invitación para una exposición. A la hora de rotularla descubrimos que no teníamos la más remota idea de cómo se llamaba Enriqueta Bell.

Joy Laville salió de Inglaterra en 1946 y tardó diez años en llegar a México. El primer contratiempo lo tuvo en Irlanda: había vientos contrarios y el avión necesitaba llevar, en previsión, una cantidad extra de gasolina. Fue necesario dejar en

tierra a los tres pasajeros menos importantes, que fueron: un estudiante argentino, un exdiplomático francés que había formado parte del gabinete del mariscal Pétain y Joy Laville.

Vivió mucho tiempo en la costa occidental del Canadá. “El paisaje es imponente, pero los habitantes te invitan a cenar y para agasajarte ponen en el tocadiscos un concierto de gaitas escocesas.”

Llegó a México sin conocer a nadie, ni hablar una palabra de español. Alguien le había dicho que aquí el agua era venenosa y se lavaba los dientes con *ginger ale*. El paisaje mexicano la cautivó desde el primer momento. “En cualquier parte que estés, hacia donde quiera que mires, siempre hay un elemento dramático.”

Se adaptó a tal grado que piensa que no le sería posible vivir en otro país. Sin embargo, aunque sabe que el agua no es venenosa, prefiere tomarla hervida y habla español con gran timidez. Entra en un estanquillo, por ejemplo, y dice: “Me da, por favor, unos Raleigh con boquillo.”

Vive en San Miguel Allende, en una casa blanca, con geranios y una vista estupenda; pinta seis horas diarias, siete días a la semana; a veces, en las noches,

toca el chelo y la flauta dulce con un grupo de aficionados a la música de cámara. “Hago un ruido espantoso”, confiesa, refiriéndose a su manera de tocar el chelo.

Recibe una correspondencia abundante y extrañísima.

Un día vi, sobre su mesa, una tarjeta postal que decía: “Estamos en Chudra Putra, mañana salimos para los Himalaya. *Wish you were here.*”

Todas las mañanas se sienta frente a un caballete y pasa el día manchando papel con gises de colores. A veces, el cuadro queda listo en unas cuantas horas; otras, se va transformando, y lo que era florero al principio pasa a ser sillón y después mujer desnuda; lo que era rojo se vuelve púrpura y lo que era amarillo, verde; el mar encoge, el cielo se nubla, la mujer desaparece. A veces el papel se satura de color antes de que el cuadro esté terminado y hay que echarlo en la basura; otras, un momento de indecisión provoca un error irreparable y un buen cuadro se arruina.

Las relaciones de la pintura de Joy Laville con la realidad son bastante extrañas. Un solemne sillón rojo, con orejeras, que está en uno de los salones más respetables de San Miguel Allende, aparece en uno de los cuadros. Ahora bien, la última vez que vi este sillón estaba ocupado por una mujer, vestida de rojo, que había releído esa tarde a Stendhal para practicar su francés y poder conversar brillantemente con Nathalie Sarraute. La reunión fue muy apacible y tomamos té con galletas hechas en casa. En el cuadro, el mismo sillón está ocupado por una joven desnuda, probablemente mulata, que habría hecho mucho más divertida, aunque más breve, la reunión con Nathalie Sarraute.

Los cuadros de Joy Laville no son simbólicos ni alegóricos ni realistas. Son como una ventana a un mundo misteriosamente familiar; son enigmas que no es necesario resolver, pero que es interesante percibir. El mundo que representan no es angustiado, ni angustioso, sino alegre, sensual, ligeramente melancólico, un poco cómico. Es el mundo interior de una artista que está en buenas relaciones con la naturaleza. —

Rescatamos este texto del inolvidable Jorge Ibarra sobre su mujer, la pintora Joy Laville, que acaba de recibir la Medalla Bellas Artes y es candidata al Premio Nacional de Arte 2012.



EL GUERNICA, BLANCO SOBRE NEGRO

La obra de Picasso abarca un territorio tan inmenso que casi no hay ocurrencia curatorial que no termine desembocando, y holgadamente, en una exposición: “El experimento cubista”, “La reinención del pasado”, “Autorretratos”, “Guitarras”, “Los años mediterráneos”, “Picasso erótico”, “Picasso neoclásico”, “Picasso y Matisse”, “Picasso e Hiroshima” (no es invento) o, por qué no, “Picasso en blanco y negro”, título de la muestra que estos días puede verse en el Museo Guggenheim de Nueva York.

Desde luego, todo lo que tenga que ver con color, o con falta de color, como es el caso, es del interés de un pintor; pero aquí hay algo más: algo que llevó a Picasso a realizar la que para muchos es su obra maestra bajo este principio de absoluta austeridad cromática. Se ha dicho que eligió la escala de grises para pintar el *Guernica* porque deseaba conseguir parte del efecto de inmediatez de las imágenes publicadas por la prensa en los días que siguieron al bombardeo de la ciudad vizcaína. Si alguien era consciente de que a la pintura le faltaba lo que la fotografía tenía entonces de sobra—credibilidad—, era Picasso, y es probable que hubiera querido recuperar algo de eso para su mural. Lo que es

evidente es que buscaba—cosa inédita— transmitir un claro mensaje y para ello tuvo que emplear el lenguaje más contundente que fuera posible. Hasta entonces, los temas habían sido para Picasso meros pretextos para desatar intensas indagaciones plásticas que, como sabemos, lo mantuvieron saltando de una fase a otra hasta el final de su vida. La tragedia de Guernica lo puso no obstante en el aprieto de tener que poner sus herramientas pictóricas al servicio de una idea. Y esa idea—de “oscuridad y brutalidad”, como decía él—llevaba implícita la renuncia al color. Es común escuchar que Picasso, a diferencia de Matisse, era un burdo colorista. Y es cierto que nadie entendía las relaciones de color como Matisse, pero eso no implica que Picasso—el gran dibujante—careciera por completo de sensibilidad cromática; baste pensar que además de las mujeres, sus etapas creativas están muchas veces marcadas por el color (azul y rosa, por nombrar los más obvios). Pero da la casualidad de que nunca—ni siquiera en la época del cubismo sintético—había estado más decidido a ahondar en el color como en la época del *Guernica*—cuando pinta a Dora Maar como una histérica mujer llorando—. Por ello es aún más notable que decidiera prescindir de este elemento tan vital para ceñirse a la gama

más limitada posible. Pero, en realidad, no era la primera vez que lo hacía.

El período azul—en el que se sumerge después del suicidio de su amigo Carlos Casagemas—lo lleva por primera vez a indagar seriamente en las posibilidades de la monocromía. Hacia el final de esta etapa, en obras como *Mujer planchando*, de 1904, el color, incluido el azul, desaparece casi por completo para dar paso a una paleta mínima de grises y marrones a la que regresaría en muchas ocasiones. En 1906, Picasso intenta traducir la lección del arte primitivo a un lenguaje moderno y se apoya en el blanco y negro para producir una serie de estudios al borde ya de la abstracción. Después vendría el cubismo analítico, en donde el pintor se concentra a tal punto en la forma, la estructura y el espacio pictórico que se olvida del color: de nuevo las telas se tiñen de ese singular tono grisáceo que casi ni a color llega. En los años veinte, inspirado por un viaje a Italia, Picasso regresa al naturalismo y realiza una serie de obras que evocan esculturas, algunas de ellas a la manera de la antigua grisalla: pintura en tonos grises (de ahí el nombre) con la que se busca dar la sensación de piedra esculpida, como el espléndido óleo *Busto de mujer con brazos levantados*. Pero este regreso a una estética tradicional dura poco; en 1926, Picasso pinta una de sus mejores obras abstractas: *El taller de la modista*, un complejo entramado de puros blancos y negros. Y todavía hay por ahí algunos cuadros más dentro del mismo rango tonal antes de que finalmente llegue la hora de pintar el *Guernica*. Para este momento, sin embargo, Picasso es ya un pintor consumado que se da el



•Guernica, 1937.

•El taller de la modista, 1926.

lujo de hacer de esta condena del fascismo el lugar donde se dan cita todas las formas del arte moderno: los planos superpuestos del cubismo, la gestualidad del expresionismo, las paradojas visuales del surrealismo, la exaltación del futurismo. Y, por si fuera poco, en blanco y negro.

Picasso era un artista incansable, como lo prueban los miles de dibujos que llevó a cabo en servilletas y pedazos de periódico —no había, pues, un segundo en que no estuviera creando algo. Sin embargo, solo hubo dos momentos en su vida en que tuvo que ponerse verdaderamente a trabajar: el primero culminó en el verano de 1907, fecha en que da por terminada *Las señoritas de Aviñón*, después de meses de buscar por aquí y por allá la manera de concebir algo enteramente nuevo, distinto a todo lo que se había pintado antes (él, que decía que no buscaba sino encontraba, durante casi dos años no hizo otra cosa: todo lo que dibujó o pintó en esa época no eran sino apuntes del gran cuadro que se proponía llevar a cabo). Y treinta años después, un 28 de abril para ser exactos —día en que el mundo se enteró de que Guernica había sido destruida por bombarderos alemanes—, Picasso, que llevaba más de dos meses dándole vueltas al mural que habría de presentar en junio de ese mismo año en la Exposición Universal de París, reconoció al instante el tema y, sobre todo, la magnitud de la que sería su siguiente obra clave. Esto no significa que hubiera pintado el *Guernica* en un rapto oportunista; más bien no le quedó de otra (los rumores de que simpatizaba con la causa nacionalis-

ta eran cada vez más fuertes, cosa que lo enfurecía: “toda mi vida de artista no ha sido más que una lucha continua contra lo reaccionario y contra la muerte del arte. ¿Cómo puede alguien entonces suponer que yo podría estar de acuerdo con lo reaccionario y con la muerte?”), se preguntaba.

Una vez más se veía en la tarea de pintar una obra que sabía crucial. Pero si con *Las señoritas de Aviñón* se había propuesto cimbrar la estética mimética que había gobernado el arte desde el Renacimiento, aquí no le quedaba de otra que lanzarse al vacío, con una apuesta insólita en su carrera: la alegoría. Difícil paso para un pintor que, como él mismo decía, jamás había salido de la realidad. Y así como *Las señoritas* fue recibido con gran escepticismo incluso por parte de los entendidos (Matisse dijo que era una farsa, por ejemplo), su aventura simbolista no corrió con mejor suerte. Los marxistas lo tacharon de excesivamente subjetivo y los surrealistas, como debe ser, de lo contrario. Wyndham Lewis dijo que era “un enorme póster de alto contenido intelectual, de colorido poco interesante, y sin relación alguna con el acontecimiento político que supuestamente lo motivó”. E incluso hace casi treinta años el pintor Antonio Saura escribió un panfleto para hacer públicas las muchísimas razones por las que detestaba el *Guernica* (porque, por ejemplo, “es un cartelón y, como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito”). Uno no puede llamar fracaso a una obra que despierta semejantes pasiones. *Las señoritas de Aviñón* puede ser infinitamente más radical, pero el

Guernica, y por eso lo odiaba Saura, “es el único cuadro histórico de nuestro siglo, no porque representa un hecho histórico, sino porque es un hecho histórico”. Y es cierto, este mural dejó muy pronto de ser una pintura cubista para volverse un documento trascendental; una constancia de lo que Picasso —el mejor pintor de su época— pensaba que tenía que ser una obra sobre y para la historia. Y es indudable que a este carácter de cosa importante contribuyó con mucho la seriedad del blanco y negro. Además, era una pintura destinada a que la viera el mundo entero en un solo lugar: la Exposición Universal. ¿Se imaginan cuántos fotógrafos iba a haber allí? Lo pensara o no Picasso, la decisión de reducir su paleta fue atinada: pocas cosas más fotogénicas que los grises del *Guernica*. Y no se puede negar que esta cualidad es en parte lo que la ha vuelto la pintura más famosa del mundo (y por lo cual la odiaba todavía más Antonio Saura). Incluso cuando pocos la hayan visto en vivo. Ni siquiera los espectadores del Guggenheim podrán hacerlo. La fragilidad de esta pieza de 75 años —que hizo varios viajes antes de llegar en 1992 a su destino final, el Museo Reina Sofía— hace que sea imposible moverla, con lo cual la exposición *Picasso: Black and White* ha debido contentarse con mostrar únicamente los dibujos preparatorios (cerca de sesenta) que hizo el pintor sumido en el frenesí que lo llevó a terminar la obra en once días.

“Detesto el *Guernica* porque a pesar de haber sido pintado solamente en blanco y negro parece pintado con muchos colores.” En efecto. —