
Mondo Cane

Yves Klein entre caníbales

José Díaz Cuyás

«**S**i no lo conocen por su obra, todos ustedes lo recordarán por su participación en la película *Mondo Cane...*». De este modo tan desconcertante para el público actual, y en cierto modo tan turbador, se rememoraba la figura de Yves Klein en una entrevista que su viuda, Rotraut Uecker, concedió a la televisión suiza en 1966, cuatro años después de su fallecimiento. No era la mejor presentación para alguien cuyo deseo de triunfo y de gloria eran proverbiales. Cuando hacia finales de febrero de 1961 realizó su cuarta y última peregrinación a Cascia, con el ruego a Santa Rita de que sus obras y sus teorías fueran «completamente invulnerables» a las críticas de sus enemigos, finalizó su súplica implorando: «Que mi exposición de Krefeld sea el éxito más grande del siglo y que sea reconocida por todo el mundo».

Con esta ingenua y algo embarazosa megalomanía solicitaba la concesión del máximo reconocimiento como artista, abarcando en su petición el triunfo absoluto sobre su tiempo y sobre su mundo.

Pero ya vemos que la fama internacional, por lo menos durante la década de los sesenta, incluyendo también al público francófono, no le vino tanto por su obra como por su participación en una película taquillera y de carácter marcadamente sensacionalista. *Mon-do Cane*, estrenada en Cannes en 1962, tuvo la originalidad de explotar y exhibir, en toda su crudeza, el nuevo imaginario del turismo de masas: una mirada desencantada y voyeurista del mundo convertido en un inmenso parque temático planetario, en el que se ofrecía a los curiosos los espectáculos más excitantes y sorprendentes de una «humanidad» globalizada y amalgamada, sin historia ni exterioridad, sin distancias y, pretendidamente, sin diferencias. La efectividad de su retórica descansaba en un impúdico y desinhibido pastiche, a medio camino entre el documental etnográfico y el reportaje de actualidad, sobre las costumbres más extravagantes y escabrosas que cupiera imaginar entre propios y extraños. La contagiosa difusión mundial de su éxito, así como la celeridad con que se produjeron numerosas secuelas, dio pie a un nuevo género cinematográfico con una cantidad ingente de títulos en Europa, Asia y Estados Unidos. Todo ello invita a considerarlas como una expresión sintomática de la cultura de su época. Lo que contribuye a aumentar nuestra perplejidad ante una simple cuestión que ha servido de estímulo al presente artículo: ¿qué nos dice sobre el arte y la cultura de los sesenta el hecho de que una cerimoniosa sesión de antropometrías de Yves Klein, precedida por algunas tomas de la exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, se encuentre, en una película popular y premeditadamente escandalosa, insertada entre las imágenes de un cementerio de coches en USA con prensado hidráulico de última tecnología y la sensual acogida de unas danzarinas hawaianas que bailan el hula ante un crucero repleto de turistas americanos? O, planteado de un modo algo más inquietante ¿cómo pudo aquel afán de ser reconocido «por todo el mundo» de quien debemos considerar como uno de los

artistas más emblemáticos del siglo pasado, llegar a derivar en la malhadada fama internacional que le procuró la que iba ser la primera película del «cine Mondo»?

La pregunta no resulta ociosa tratándose de alguien que puso todo su empeño en construir una mitología que trascendiera sus obras individuales y en la que se arrogaba el papel mesiánico de «guía» en el gran viaje al espacio absoluto, alguien que sentía, según la arquitecta Bernardette Allain, «una necesidad enfermiza de ser admirado» y que para satisfacer ese deseo no habría dudado en inmolarse en la pira fantasmal de su propia *imago*.

Si la película se recrea, en general, en el exhibicionismo de una crueldad mal disimulada de objetividad, el cómico sarcasmo con que se aborda la acción pictórica de Klein alcanza un grado de sadismo que, por su gratuidad, parece delatar un secreto afán de venganza. Una solapada hostilidad que asume todo su carácter trágico cuando confirmamos, de acuerdo con su leyenda biográfica, que aquella filmación estuvo relacionada con su muerte. La historia es conocida. Entre el 17 y el 18 de julio de 1961 el artista escenificó, para el cámara y codirector del filme Paolo Cavara, la ejecución de una antropometría con el acompañamiento de la *Symphonie Monotone* que recreaba la célebre ejecución parisina de *Anthropométries de l'époque bleue*, realizada en la Galerie Internationale d'Art Contemporain el 9 de marzo de 1960. La película iba a ser estrenada en Cannes al año siguiente y la escena debía durar unos veinte minutos. Durante varias semanas Yves no dejó de hablar del filme, convencido de que iba a elevar su reputación «al punto más alto». Según puede leerse en la web oficial del artista, el 12 de mayo de 1962 asistió al estreno de la película, de donde salió contrariado y muy humillado por el retrato desnaturalizado que se ofrecía de él y de su obra. Su secuencia había sido reducida a solo cinco minutos en el montaje final y aunque comenzaba con la *Symphonie Monotone*, el acorde en Re mayor continuo y sostenido pronto se veía interrumpido.



Cartel inglés de *Mondo Cane*.

vido, contraviniendo lo acordado, por el tema principal de la banda sonora, una melodía comercial de aire romántico. «Las modelos untadas de azul son filmadas», se dice, «con una gestualidad lasciva y más bien ridícula, sin ninguna relación con la sesión de antropometrías puesta en escena por Klein. Esa misma tarde Yves mostraría los síntomas de su primera crisis cardíaca.» Unos días después, el día 6 de junio, fallecía en su domicilio parisino de la calle Campagne-Première.

Con distintos matices, este es el relato más extendido entre sus biógrafos. Hay quien sucumbe a la tentación de adornar la leyenda con la llegada del artista a la proyección cinematográfica en un Rolls Royce azul, vestido con un impecable esmoquin igualmente azul, si bien, al parecer, esta anécdota infundada fue en realidad

propagada por el propio Klein. Su notoria propensión a confundir fantasía y realidad llevó a Tinguely, uno de sus amigos más cercanos, a mostrarse receloso ante la noticia de su muerte. En un primer momento, llegó a pensar «que era una de esas cosas extraordinarias que solía hacernos creer. Porque siempre hablaba de dos temas: sobre levitación y sobre desaparecer sin más». Con un artista empeñado en hacer de su vida un salto al vacío, un viaje extraordinario más allá de todo límite, no era fácil distinguir, aunque resultara terrible, entre mito y realidad. Máxime cuando en su caso cabe considerar el despliegue del mito, con sus trucos y estrategias de buen timador, como su mejor obra. De aquí que la leyenda de su muerte, entretejida con el mito al que sacrificó su vida, resulte, también para nosotros, significativa en sí misma. Entre sus exégetas, posiblemente haya sido Thomas McEvelley quien de manera más respetuosa y certera se ha esforzado en separar fabulación y realidad. «La historia de que *Mondo Cane* mató a Klein se ha oído mucho. Sin embargo, George Marci [su acompañante en la noche del estreno] niega categóricamente que Klein sufriera un ataque de corazón en Cannes» (1994: 53). Lo cierto es que todo lo que puede decirse sobre la fecha de su primera crisis cardíaca es que debió de producirse en los días comprendidos entre la proyección de Cannes y la inauguración, el 15 de mayo, de la exposición colectiva *Donner à voir* en la galería parisina Creuze.

De lo que no cabe duda es de que la película debió suponer una dolorosa trampa para el Conquistador del Vacío, aprisionado entre la proyección de la imagen idealizada de sí mismo y la de aquella otra exterior y caricaturesca que se ofrecía en la pantalla a los ojos de «todo el mundo». Debía ser el primero en todo y si algo no podía soportar, pese a su jovialidad y buen humor, era que lo ridiculizaran. «Para quienes admiran la trayectoria de Klein», insiste McEvelley, «resulta francamente duro presenciar esta secuencia; su engreimiento, su aparente ausencia de sentido irónico, provocan

casi deseos de abandonar la escena. (¿Cómo debió de sentirse él?.) Y eso que no era la atracción principal de este monstruoso espectáculo, sino simplemente un trivial disparate más, entre secuencias de gente que comía insectos y bebía sangre de tortugas» (1994: 52). Pese a la sincera consternación que refleja su comentario, resulta difícil de aceptar lo que, igual que McEvelley, la mayor parte de sus biógrafos parecen dar por sobreentendido cuando detienen su relato, como sobrecogidos por el espanto, ante ese «monstruoso espectáculo»: la idea de que todo lo relacionado con él se encuentra más allá de la Cultura o de las preocupaciones del Historiador del Arte, de que nada de aquello tenía que ver, en consecuencia, ni con Klein ni con su obra. Como un modo de acallar la sórdida leyenda que planea sobre esta escena, nadie parece dispuesto a reconocer que Klein, con independencia de cuál fuese la manipulación final, dio su conformidad para «actuar» en aquella desdichada secuencia. No hay, por tanto, ninguna necesidad de buscar una explicación convincente, más allá de meras motivaciones psicológicas –su narcisista ingenuidad, que pudo convertirle en víctima de un burdo y pueril engaño–, acerca de las razones por las que aceptó participar en esa disparatada película o, lo que es más importante, sobre la luz que todo ello puede arrojar sobre su trabajo.

No era la primera vez, ni sería la última, que sus rituales de pintura corporal sufrían una «monstruosa» manipulación en el medio cinematográfico. La burla sardónica de Jacopetti venía precedida de otra bastante más incómoda, desde la posición del Arte, por cuanto procedía del entorno cultural de la joven Nouvelle Vague. *Les Godelureaux* (Los chicos listos, 1960) de Claude Chabrol era precisamente una película sobre la broma como medio de vida, una sátira del nihilismo acomodaticio de la juventud francesa de postguerra, en donde un engolado pintor con acento italiano realizaba con dos modelos, púdicamente cubiertas de mallas, una sesión de antropometría con un tono abiertamente erótico. La escena se de-

sarrolla en una galería de cuyas paredes cuelgan monocromos blancos de tamaños diversos y con el acompañamiento de una pianista. El guión estaba basado en la novela homónima de Eric Ollivier, y la secuencia, que no figuraba en la obra original, fue añadida después de que tuviese lugar aquella célebre sesión de *Antropometrías de la época azul* de marzo de 1960 a la que ya nos hemos referido. Klein llegó a demandar al director ante los tribunales por tomarlo como modelo y apropiarse ilegítimamente de su procedimiento de pintura corporal, así como por la ofensa personal expresada en unas declaraciones a *L'Express* en las que Chabrol sostenía que su película reflejaba «una sociedad moribunda. Un vano universo en estado de putrefacción» (Stich, 1995: 203). Klein perdió la demanda, pero su participación en *Mondo Cane* iba a significar para él el desquite definitivo, en el mismo medio cinematográfico, de la injuria infligida por aquel joven director con pretensiones intelectuales y, por extensión, por un sector de la escena cultural parisina –dominada entonces por figuras como Sartre, Lévi-Strauss, Barthes...– que no veía en él más que un farsante y un dadá.

No hay ninguna duda de que Gualterio Jacopetti, responsable último de la película, que firmaba junto a Franco Prosperi y Paolo Cavara, actuó de mala fe. El contrato por mil francos firmado por el artista el 12 de julio de 1961 le daba derecho a revisar los cortes finales antes del estreno. La secuencia, tal como se rodó, abarcaba todo el proceso evolutivo de su obra: se le veía primero pintando con pincel, luego con el rodillo y las esponjas, para culminar en la escena final con modelos. La filmación se realizó en la Galerie Rive Droite de París y la producción incluyó siete modelos profesionales, una orquesta de cámara y un bien equipado grupo de rodaje que siempre respetó tanto el guión como las indicaciones de Klein. En el montaje definitivo solo se conserva un fragmento de la apoteosis final, la ya citada reelaboración orquestada de *Antropometrías de la época azul*, en cuyos planos finales se observa a las mo-

delos desde el reverso de una tela translúcida que cubre todo el campo, como si sus improntas sobre la pantalla transparentaran, en una doble lectura, el fantasma del otro gran pintor con una época azul, Picasso, tal como aparece en una célebre filmación replicada a su vez por Pollock –motivo también para este de gran desasosiego y causa, según la leyenda, de su autodestructivo declive final.

Pero esta no es la historia de un simple acto de deshonestidad. El título que figuraba en el contrato era *La donna nel mondo* (que con posterioridad serviría de título alternativo a *Mondo Cane 2*, 1962), y en una versión previa del mismo, firmado el anterior 18 de junio, se especificaba que la secuencia duraría de diez a veinte minutos y que consistiría exclusivamente en «batallas de mujeres». Un dato que nos pone sobre la pista del interés inicial de los directores por el artista francés y que contribuye también a clarificar su papel. Lo cierto es que a Klein no parecía preocuparle que sus «batallas» in-materiales perdieran el respetuoso velo de asepsia que les proporcionaba el contexto artístico, para deslizarse peligrosamente hacia el exhibicionismo fetichista del cuerpo femenino. Desde luego el título del documental así lo hacía presagiar, y así se lo advirtieron también varios de sus amigos, incluido Pierre Restany, previniéndole contra Jacopetti (Stich, 1995: 191), un periodista recién reconvertido en director que se había hecho famoso en toda Italia por sus mediáticos escándalos amorosos. George Marci, socio del marchante de Yves, Jean Lacarde, quien actuó como intermediario con el cineasta italiano y estuvo junto a Klein en Cannes, declaró con posterioridad que Yves sabía de antemano con qué se iba a encontrar, un *collage* de costumbres y rituales raros y sorprendentes, pero que no fue el tema del documental lo que le disgustó, sino el modo en que el director había manipulado su escena (Stich, 1995: 272). En noviembre de 1961, tras viajar a Roma para ver el resultado de su secuencia antes del estreno, volvería a París muy contento con el resultado: «La película es simplemente maravillosa

y continuó recordando y viendo las escenas frente a mis ojos todo el tiempo, como en un sueño» (Stich, 1995: 191).

Lamentablemente de aquel sueño solo quedó lo que se había previsto desde un principio, cuerpos femeninos embadurnados en color realizando una «sorprendente» ceremonia artística. No en vano el primer trabajo cinematográfico de Jacoppeti había sido como guionista de *Europa di notte*, un documental sobre el ambiente del cabaret y el *burlesque*, dirigido por Alessandro Blasetti en 1959, que fue el antecedente directo de *Mondo Cane*. Lo que aquellos «monstruos» buscaban era precisamente espectáculo, algo bastante semejante a lo que debía rondar por la cabeza de la primera galerista de Yves, Iris Clert, cuando se refería a su pintura corporal como un «strip-tease azul» (Stich, 1995: 273). De hecho, el éxito de esta modalidad de «strip-tease» artístico consistente en embadurnarse de pintura y hacer impresiones, fue tal a partir de *Mondo Cane* que pasó a convertirse, con artistas reales o ficticios, en una de las escenas tipo del resto de películas del nuevo género. Al fin y al cabo las batallas de pintura tenían un evidente parentesco, por lo menos para los espectadores de los cines de doble sesión, con las batallas de barro femeninas, otro motivo recurrente, aunque en mucho menor grado, en las «películas Mondo».

Cometeríamos un error si pensáramos en este deslizamiento como en un mero problema de banalización mediática o de tergiversación por el cambio de código. En una película tan exquisita y consciente de la equivocidad del lenguaje como *Deslizamientos progresivos de placer*, estrenada por Robbe-Grillet en 1974, nos encontramos con una versión igualmente «monstruosa» de las antropometrías de Klein, y con una utilización semejante de la pintura corporal femenina como recurso abiertamente erótico, con el énfasis puesto en sus componentes voyeurista y fetichista. Pocos de sus compatriotas podían estar más alejados del concepto «espiritual» del arte de Yves que el autor de un ensayo como *Naturaleza, huma-*

nímo, tragedia. La apropiación por parte de Robbe-Grillet de la antropometría es abiertamente paródica e irónica. Tras imprimir las huellas de su cuerpo, embadurnado de rojo, en la pared de su celda, Alice es reprendida por la monja superiora, a la que responde con inocente picardía: «¿No es bonito? Podría ser arte moderno...» En esta ocasión es el «pincel humano» el que habla. De Klein y de Robbe-Grillet puede decirse que son artistas del vacío: en el caso del primero desde una posición trascendente, como afirmación de una Vida plena y de lo Real puro más allá de las restricciones de la materia y del materialismo circundante. En el de Grillet desde una posición inmanente: como negación de la referencialidad del lenguaje y de la ilusión de toda Vida o apelación a lo Real, de toda plenitud o pureza del sentido, más allá de la materialidad y de la corporeidad del signo. Por eso, su descreída interpretación cinematográfica sabe rendir un tributo carnavalesco, sin idealizaciones estilizantes y sin celebrar la vigencia del mito, a la misma fuerza simbólica que actuaba en las antropometrías de Klein: el color como sangre, la huella desprendida de la carne, el autor como vampiro, la comunión del cuerpo... La obra, en definitiva, como «festín carníbal».

«En verdad Europa está hecha de pura “carne”», había escrito Yves en su diario de 1957, «atiborrada con la sangre de pasadas civilizaciones y enmudecida de alegría interior. Rápidamente nos convertimos en antropófagos» (Stich, 1995: 180).

Este había sido el tema estrella de la exposición surrealista internacional de 1959-60, y lo será también, por las mismas fechas, de las «batallas» de Yves, e igualmente, como gran metáfora del consumo, la aniquilación y la integración total de la alteridad, de manera más o menos velada, para la cultura de masas de la época, donde alcanzó su máxima expresión, precisamente, en los documentales turístico-etnográficos del «cine Mondo». Lo característico del género no consistía en recrearse solo en el voyeurismo eró-

tico, sino en el de aquel que busca, como un turista inocente, fisgonear en los secretos de «otro». No se trataba únicamente de desnudar los cuerpos, sino de algo mucho más peligroso y poderoso, de recrearse en la obscenidad de las almas o, lo que viene a ser lo mismo, de desnudar lo Real. Su poder de fascinación estribaba en romper con cualquiera de los *Taboos of the World* (Romolo Marcellini, 1963), produciendo una bufonesca inversión de valores y dejando al descubierto para las masas populares de todo del planeta el violento y brutal desplome de lo moderno. El «cine Mondo» hace estallar, o mejor, finge hacerlo apelando a la verdad cruda, las polaridades sobre las que se sustentaba el proyecto moderno: pasado y presente, sagrado y profano, primitivo y moderno, salvaje y civilizado, hombre y animal, masculino y femenino, naturaleza y cultura, locura y cordura, decoro y obscenidad, dignidad y ridículo, cuerpo y rostro, persona y cosa... Estallido ofrecido como un cómico y desalmado espectáculo frente al cual la posición del espectador basculaba entre la identificación activa y un gozo victimista y pasivo. No es casual que *The Atrocity Exhibition*, la novela que J. G. Ballard publicó en 1970, estuviera dedicada al género. Él fue quien mejor entendió los motivos del poder de seducción que aquella retórica cínica e irreverente tuvo en la época: «Nosotros, el público de los años sesenta, necesitábamos de lo real, de lo auténtico (ejecuciones, procesiones de flagelantes, autopsias, etc.) y no importaba si esa realidad era falsa –una simulación más o menos convincente era preferible a lo real [...] las filmaciones que la televisión ofrecía sobre Vietnam eran por completo reales, y sin embargo no resultaban suficientemente “reales”». El público ya estaba preparado por entonces para disfrutar y dejarse corromper por la moral desmitificadora e irrespetuosa de un documental que mostraba a la humanidad en general como un Mundo de Perros. Un mundo de hombres-perro, de cínicos, pero también, de salvajes caníbales. «Creo que Jacopetti», insiste Ballard con lucidez, «abrió una puer-

ta a lo que algunos han llamado postmodernidad y yo llamo aburrimiento. Proyecta las veces necesarias el asesinato de J. F. Kennedy y la audiencia terminará riendo» (Goodall, 2006: 13 y 14).

La muerte, las mil maneras de morir, lo sabemos, puede llegar a ser un espectáculo. Lo que Ballard afirma sobre el «cine Mondo» se corresponde con la tesis principal de MacCannell en relación con el turismo como «marco ideológico»: el turismo constituye una prefiguración de la postmodernidad, y tanto el uno como la otra suponen el intento –fracasado– de «unificar» la irremediable fragmentación del mundo globalizado. Tras esa ilusión de unidad en ambos casos se percibe una reacción sintomática frente a la necesidad colectiva de olvidar los horrores de Auschwitz, Hiroshima y demás genocidios sobre los que se había erigido la modernidad. Pero el pasado no puede negarse sin negar también el futuro; por eso «la fuerza motora principal de la postmodernidad consiste en detener en seco la historia, al igual que la fuerza motora principal del turismo postmoderno consiste en descubrir lugares que parecen existir fuera de la historia: naturaleza y estado salvaje que se mantienen incólumes» (MacCannell, 2007: 36). Para el hombre occidental, el estado más salvaje que cabe imaginar, el más cercano a la naturaleza y la bestialidad en que puede vivir un grupo humano, es el del canibalismo. Si la muerte es la experiencia más cercana a lo Real, el hábito social de devorar o ser devorado por un semejante sería la experiencia colectiva más extrema y transgresora, la más delirante y alucinada, aquella en la que podemos pensar como liberada, para nosotros, de toda ley.

Nuestro argumento central puede quedar ahora resumido como sigue: en el plano de la economía política, el paso de un capitalismo de la producción a un capitalismo del consumo supone el deslizamiento del ámbito unificado del trabajo y el ocio al campo semántico de la antropofagia; cuando consumir es ya inmediatamente producir, la producción pasa a ser también abiertamente para to-

dos un modo de consumir consumidores (entre otros, Forbes, 1979; MacCannell, 1990; Root, 1996; Jáuregui, 2008). En el plano cultural, la cosificación a través del consumo de todos los aspectos de la vida, incluida la mercantilización de la vivencia en la nueva industria del ocio, se manifiesta de manera sintomática reflejándose en una búsqueda desesperada por el logro de una vida no mediatizada, por la obtención de una experiencia auténtica y real. Este deseo inalcanzable y siempre insatisfecho sería el que comparten, con distinto grado de conciencia y como en los dos extremos de un mismo arco, el artista de las últimas vanguardias y el turista de masas. En su anhelo por atrapar la vida en su desnudez, los artistas de los sesenta llevaron al límite de lo posible la transgresión de las convenciones y formalidades del arte y la cultura en favor de la Vida en su –improbable– literalidad; mientras que para el turista viajar supone también una transgresión –aunque ésta sea por lo general programada– de los vínculos temporales y espaciales, un alejamiento de las convenciones y formalidades de la vida cotidiana que le permiten entregarse al consumo de experiencias auténticas (MacCannell) en aquellos lugares donde se encontraría una –improbable– Vida plena. En ambos casos, significativamente, cuanto más cerca se está de alcanzar la Vida –lo Real–, más cerca se está de la muerte y de su imaginería grotesca. Así se comprueba tanto en caso del arte efímero y de acción más extremo de la época como en el caso del turismo extremo, el turismo de guerra o el llamado turismo negro, en el que se enmarcaría la visita turística-etnográfica a «aldeas caníbales».

En las «películas Mondo» encontramos un afán semejante, e igualmente ilusorio, por atrapar la Vida y mostrar lo Real en su integridad, bajo su forma más obscena y espectacular. Las escenas de sacrificios de animales en *Mondo Cane*, que pasarían a convertirse en un tópico del género, suponen una marca límite de esa retórica de la verdad que hace de la propia visión del film una «experiencia

auténtica». Otro tanto ocurre con las alusiones al canibalismo. En la violenta escena de la «fiesta del cerdo» en Nueva Guinea se nos dice que los hombres que contemplamos viven todavía envueltos en tinieblas: «La tierra, que aún espera que le revelen los secretos del arado y de la siembra, es avara. Es el reino del hambre. Muchos de estos hombres han comido carne humana, un alimento que para sus padres era habitual». No es casual que a medida que el género se vió en la tesitura de intensificar su juego de transgresión de tabúes terminase derivando en documentales sobre la muerte del tipo *Faces of the Death* o en el subgénero de cine de canibales que se popularizaría en la década de los setenta.

Si la «economía canibal» puede entenderse como la manifestación más extrema de la utopía del beneficio sin explotación (MacCannell, 2007: 39), como la negación del trabajo en el consumo, Yves Klein ha sido, sin duda, el artista que mayor empeño ha puesto en negar la relación que vincula indefectiblemente el beneficio con el trabajo y este con la explotación. En ello, como en otros aspectos, resulta un artista sintomático. El ideal utópico de Klein le llevaba, en su práctica artística, a la negación del trabajo sin que ello conllevara la superación consecuente del mercado del capital. «Un pintor debe pintar constantemente una única obra maestra: él mismo. De esta forma se convierte en una especie de pila atómica, como un generador de radiación constante que impregna la atmósfera con su presencia pictórica total. Esta es la pintura, la auténtica pintura del siglo veinte» (Stich, 1995: 104). Para ser pintor, insiste, no es necesario pintar, sino simplemente «ser» pintor, es la presencia del artista, su vivencia y existencia como tal, la que quedará impregnada en la tela, que de ese modo pasa a convertirse en testimonio del acto instantáneo y efímero de una emanación, en una suerte de reliquia pagana, de vibrante souvenir, que en la muerte que encapsula contiene la promesa de la Vida y lo Real a la que el artista ha sido el primero en acceder. Un espacio paradisíaco



Yves Klein, *Architecture de l'air*.

co y de sensibilidad pura al que nos invita a viajar: «El Edén, el mito bíblico», afirma en relación con sus proyectos de «arquitectura del aire», «es más que un mito para mí. Siempre he querido pensar en ello de una forma positiva, constructiva, fría, realista. Nunca ha sido un sueño exótico...» (Stich, 1995: 127). No es de extrañar que en su representación de la *Architecture de l'air* (ANT 102, 1961), unas ingravidas figuras femeninas alcen sus manos dándonos la bienvenida a un lugar que se asemeja mucho a un paisaje tropical de postal. En esos «lieux d'habitation privilégiés», abiertos por completo al «exterior», «el ocio es la principal actividad de sus habitantes». Sobre tales espacios él detentaba en exclusiva, hasta el momento de la incorporación masiva de nuevos iniciados, todos los derechos de propiedad:

El espacio ha consentido en querer manifestar su presencia en mis pinturas a fin de convertirlas en mis actas notariales de propiedad, mis documentos, mis pruebas, mis diplomas de conquistador. No solo soy propietario del Azul, como se podría pensar, no, soy el propietario del «COLOR» porque es la terminología de los actos legales del espacio. Sin la menor duda, mi propiedad inconmensurable no es «solo color», simplemente «es». Mis pinturas son por tanto únicamente mis títulos visibles de propiedad.

(Stich, 1995:153.)

Esta propiedad de hecho es la que le legitima para ofrecer unas *zonas de sensibilidad pictórica inmaterial*, en las que «nada» se vende pero algo se gana, como antes le había legitimado para vender monocromos idénticos, en los que «nada» se distinguía, excepto la diferencia entre sus precios. En realidad, no era por su trabajo por lo que se le pagaba, sino por su existencia, por haber alcanzado y detentar la soberanía sobre lo inmaterial –en su sistema la Vida, lo Real. Era esto, y no la laboriosidad, la que producía tanto el valor como el precio de sus obras. En varias ocasiones equiparó la actividad artística con el sacramento de la comunión: «El pintor, como Cristo, celebra la misa mientras pinta y ofrece su cuerpo y su alma como alimento para otras personas; realiza un poco el milagro de la Última Cena en cada pintura» (McEvelley, 1994: 35). Su economía simbólica era, a todas luces, una «economía caníbal».

Como conquistador del Vacío defenderá su territorio con una agresividad depredadora. En primer lugar, hará desaparecer la línea –molesto atributo de lo informal– de sus dominios, considerándola «un turista» vulgar que atraviesa el espacio. Para a continuación individualizar sus ataques contra cualquier posible invasor, y de manera especial contra su ancestral y más peligroso enemigo:

Y esta es la razón por la que puedo decir a los treinta años de edad, en 1958, que cuando Malevich se lanzó al espacio como turista, ha-

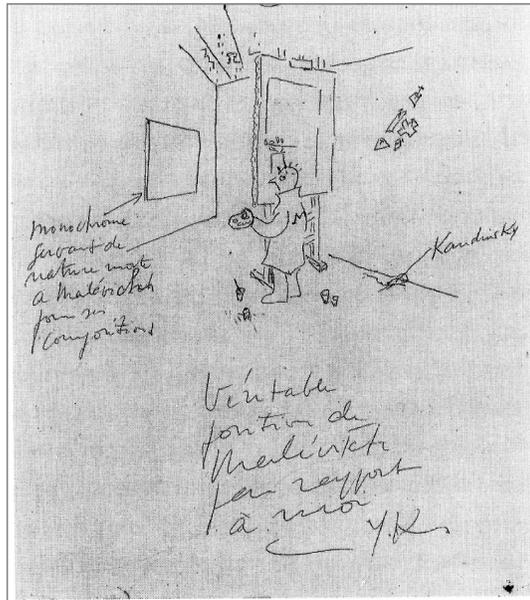
cia 1915 o 1916, le di la bienvenida y él me visitó porque yo era, desde siempre, dueño, habitante, o más bien codueño y cohabitante. La postura de Malevich en relación con la mía permite una salida por velocidad estática del espíritu inconmensurable de la fenomenología del tiempo. Me permite decir honesta y calmadamente que Malevich pintó una naturaleza muerta utilizando como modelo uno de mis cuadros monocromos.

En efecto, Malevich tenía el infinito frente a él-mí, yo «me pongo» allí dentro de él. Uno no representa el infinito ni lo produce.

(Stich, 1995: 74.)

Como si se tratara de una multipropiedad, el artista defiende su terreno de los afanes expansionistas de ese viajero temporal y desnortado que pretende arrogarse unos derechos sobre el lugar que no le corresponden. Y del mismo modo que para el caníbal su enemigo no es algo exterior a su identidad, sino constitutivo de su propio «yo», también Yves se sitúa «dentro» del espacio, sin que ningún afuera lo limite. Es esa identificación totalizadora de su «yo» con el espacio la que le permite ejercer un acto literal de predación sobre la obra de Malevich. Así lo dejó reflejado en una caricatura titulada *Malevich ou l'espace vu de loin* en la que se ve a Malevich pintando un cuadrado a partir de un monocromo que le sirve como «naturaleza muerta». A su espalda cuelgan algunas formas geométricas dinámicas y en el suelo se ven unos restos caídos con la indicación «Kandisky». El pintor suprematista, vestido con un abrigo largo, tiene dibujada sobre su espalda la letra M, como aquel otro célebre vampiro cinematográfico. El propio Yves había paseado por las calles de París disfrazado, literalmente, de vampiro.

Pero donde la metáfora antropofágica tiene un contenido más explícito es, precisamente, en las mencionadas «batallas». En estas obras la simbología de la comunión y de la sangre –«la sangre del cuerpo de la sensibilidad es Azul»– alcanzará su paroxismo, como si se tratara del estallido sobre la tela de una lucha corporal donde



Yves Klein, *Malevich ou l'espace vu de loin*.

la carne individual y la sangre derramada se disuelven en la energía colectiva de sus trazos. Desde su regreso de Japón, le gustaba escandalizar a sus amigos presumiendo de haber asistido a un banquete en el que se comía carne humana. Pero es en este periodo de las «batallas» cuando hará algunos intentos infructuosos de utilizar la sangre como pigmento, y cuando desarrollará ambiciosas teorías sobre el renacimiento futuro del canibalismo. En «La verdad se convierte en Realidad» llegó a sostener que la era azul sustituiría a la era cristiana y, arrogándose el papel de un nuevo mesías que ha abrazado el canibalismo, anunciaba así la llegada del reino de la sensibilidad inmaterial:

Estamos en una era antropófaga, terrible únicamente en apariencia. Será la realización práctica a escala universal de las famosas pala-

bras: «Aquel que come de mi carne y bebe de mi sangre vivirá en mí y yo en él», palabras espirituales, ciertamente, pero palabras que serán puestas en práctica durante un tiempo antes del advenimiento de la era azul de paz y de gloria, antes de que la total libertad del Edén sea reconquistada por el hombre desde la sensibilidad inmaterial para el universo.

(Stich, 1995: 182.)

En la utopía mesiánica de Klein la «era antropófaga» no sería cruel e inhumana, sino una «síntesis biológica» que «nos liberará de los aspectos tiránicos de la naturaleza...»; dicho de otro modo, del trabajo, al que nos condenó la expulsión del paraíso. El logro de la plenitud de un estado de ocio colectivo, sin violencia, sin sangrientas y salvajes luchas colectivas, vendría a ser como esa versión «pacífica», e invertida, de la revolución que propugna, también a su manera, la utopía turística. No es casual que la obra donde se hace una mención más evidente a su mitología caníbal, la *Gran antropofagia azul* (1960), tenga por subtítulo *Homenaje a Tennessee Williams*, el autor de *Suddenly Last Summer*. La obra alcanzó una enorme celebridad tras ser llevada al cine en 1959, y su argumento giraba en torno a la misteriosa muerte de Sebastian, devorado por un grupo de jóvenes caníbales en uno de sus viajes como turista veraniego. Esta singular «batalla» podría ser un buen colofón al tema que venimos desarrollando si no fuera porque nuestra escena artística actual hace, como cabía esperar, sobrados honores a la nueva era antropófaga predicada por Klein. Para comprobarlo es suficiente con consultar la página web de la revista del Walker Art Center de Minneapolis. Con fecha del 1 de enero de 2004 se recoge la noticia de la adquisición del *Suivre de Mondo Cane*, 1961, resultado del ensayo preparatorio para el rodaje de la película.

La belleza del sudario es su drama [...] Klein no pudo llegar a aceptar la dura constatación de que *Mondo Cane* era la primera película

de exhibición mundial –un *shockumentary*– que denigraba su obra, dedicada a las percepciones espirituales del mundo. Humillado públicamente en el estreno de la película durante el Festival de Cannes de 1962, nunca se recuperó del *shock* y murió pocas semanas después de un ataque al corazón. *Mondo Cane* puso fin a la revolución azul de Klein y el *Sudario Mondo Cane* se convirtió en el *etéreo sudario del propio artista*. La adquisición por el Museo Walker, después de ocho años de búsqueda, de esta maravillosa pintura, acompañada por la cuba de madera que contuvo el IKB [azul Yves Klein] en que se bañaron los modelos, reúne la historia de la película, la *performance* y la pintura». [La cursiva es nuestra.]

De un modo semejante esta nota reúne también todos los hilos que por nuestra parte hemos intentado trenzar. Jacopetti canibalizó cruel y cínicamente la efigie del nuevo mesías de la era antropófaga, pero su voracidad salvaje resulta casi el fruto de un apetito ingenuo si se la compara con la impúdica glotonería de nuestras instituciones artísticas. Es cierto que el director de cine explotaba y devoraba a sus semejantes, pero lo hacía sin disimulo, sin pretender instruir o adoctrinar espiritualmente. El Museo, en cambio, puede agasajar sin inmutarse, con un lenguaje neutro y profesional, la belleza etérea «del drama» de quien resulta ser el invitado principal y protagonista de la fiesta, mientras que al tiempo, en la mejor tradición caníbal, prepara el banquete para explotar su memoria y atiborrarse de la carne inocente de su víctima.

J. D. C.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Forbes, Jack D. (1979), *A World Ruled by Cannibals: The Wétiko Disease of Aggression, Violence and Imperialism*, California: D-Q University Press.
- (1992), *Columbus and Other Cannibals: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism and Terrorism*, Nueva York: Automedia.
- Goodall, Mark (2006), *Sweet and Savage: The World Through the Shockumentary Film Lens*, Londres: Headpress.
- Jáuregui, Carlos (2008), *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana.
- MacCannell, Dean (1990), «Canibal tour», *Society for Visual Anthropology Review*, American Anthropology Association, otoño 1990, incluido en Dean MacCannell, *Lugares de encuentro vacíos* [2007 (1992)].
- [2003 (1976)], *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona: Melusina.
- [2007 (1992)], *Lugares de encuentro vacíos*, Barcelona: Melusina.
- McEvelley, Thomas [1994 (1982)], «Yves Klein conquistador del vacío», en *5ZU Revista d'Arquitectura*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, n.º 2, enero 1994, pp. 10-57.
- Root, Deborah (1996), *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Bulder: Westview Press.
- Stich, Sidra (1995), *Yves Klein*, Madrid: MNCARS.

