

AUTORRETRATO

Man Ray

Alba, Barcelona

488 pp.

31,90 €

Trad. de Catalina Martínez Muñoz

Man Ray, el hombre que no sabía pintar

Vicente Molina Foix

1 febrero, 2006

Éste es un libro modesto, interesante, de poco brillo literario y mucho relumbrón en el reparto. Se lee hasta el final sin la tentación del abandono porque es de Man Ray, aunque eso no implica rareza: en

la mayoría de las memorias autobiográficas lo que atrae nuestra atención es la firma. Pese a su dadaísmo temprano, Ray inicia el relato de la vida de Emmanuel Radnitzky (su verdadero nombre) como un novelista victoriano; el niño Emmanuel robaba tubos de pintura en los colmados de Brooklyn, adonde su familia se trasladó desde Filadelfia, la ciudad en que había nacido en 1890, y lo único que quería en este mundo era dibujar, frente a la voluntad de sus padres, recelosos del poco futuro de ese oficio, el segundo más antiguo del mundo. El muchacho, como les sucede a los mejores prototipos juveniles de Dickens, se sobrepuso a las contrariedades, a las estrecheces, a las mujeres (un *perpetuum mobile* en la vida de Ray), alcanzando en su larga edad un gran reconocimiento, pero ¿cómo qué? «Pintar un cuadro era para mí el sùmmum del logro humano; hoy sigo pensando lo mismo», escribe en una de las más cándidas páginas del libro, redactado cuando ya frisaba los setenta años. Pintar lo que se dice pintar nunca fue el fuerte, y menos el sùmmum de este hombre, cuya indudable permanencia artística se debe al ocurrente bricolaje sublimado que practicó sin desmayo desde su salida de la adolescencia hasta poco antes de llegar a la tumba.

Dos caracteres suyos lo hacen, además de singular, simpático: la falta de convicción sectaria y el reconocimiento de que la mayoría de sus *inventos* fotográficos surgieron del azar o del error. Man Ray fue, así, un dadaísta por aproximación (a Duchamp), un surrealista nopracticante y un hombre que en su fuero interno habría querido ser Brancusi. El del escultor rumano es el retrato más sugestivo de un libro que abunda en ellos, aunque muchos estén borrosos o se queden cortos. Si el lector, por ejemplo, quiere conocer a la legendaria Kiki de Montparnasse, modelo y amante -como de tantos- de Ray, tendrá que ir a otras fuentes, del mismo modo que verá pasar sólo como figurantes de lujo a Henry Miller, a Picabia y Cravan, a Stieglitz y Von Stroheim. Sabe dar, sin embargo, patetismo a la figura del modista Poiret, que le introdujo o le aficionó a la fotografía de moda, visto aquí en su ruina y decadencia, y resultan muy reveladores, dada la carencia de datos de primera mano, los apuntes sobre el fascinante director de cine y refinado esteta Albert Lewin, autor, entre otras obras maestras, de *El retrato de Dorian Gray* y *Bel Ami*. A Lewin le conoció en Hollywood, donde Ray vivió un largo período durante y después de la Segunda Guerra Mundial y tuvo algunos encargos de trabajo, destacando los del propio Lewin para su extraordinaria *Pandora y el holandés errante*: una pintura de la protagonista, Ava Gardner, y el diseño de un juego de ajedrez importante en cierta secuencia de la película.

Man Ray fue menos ajedrecista que Duchamp, pero en casi todo lo demás se dejó llevar por el artista francés, a quien conoció en Nueva York, debiéndole a él los inicios en el género de la fotografía de cuadros, numerosos consejos de *jemenfoutisme* protodadaísta y el estímulo para trasladarse a París en 1921. Duchamp aparece en el libro como debió de ser: premeditadamente enigmático, impávido, elegante y cultivador de un humorismo grueso sin mover un músculo. Así queda de manifiesto en el episodio de la primera llegada del norteamericano a París; Duchamp recoge en la estación de Saint Lazare a su amigo, derrengado tras la travesía marítima y el viaje en tren desde Le Havre, comunicándole que, por suerte, le ha podido encontrar una habitación en el barrio de Passy, dejada el día antes por Tristan Tzara. A Ray, que no sabe ni una palabra de francés, le parece distinguido el rótulo del pequeño establecimiento, «Hotel Meublé», y achaca a la idiosincrasia gala el fuerte olor a orines y desinfectante de la escalera y su cuarto. Poco después, la comprobación de que todos los hoteles de la zona se llaman igual, *meublés*, y un persistente trasiego de señoritas y señores de día y de noche, le llevan a descubrir la naturaleza prostibularia del lugar, aunque Ray no cuenta en las

memorias si él mismo, célibe en ese momento, recurrió a los servicios tan a su alcance.

Aunque Man Ray estuvo como artista polimorfo y *dépaycé* más cerca de Duchamp que de Brancusi, es la pureza y la determinación inquebrantable de este último lo que le inspira mayor admiración. «La primera vez que fui a ver a Brancusi en su estudio me sentí más impresionado que en ninguna catedral». La blancura, la desnudez, la humildad, dominaban en ese espacio donde no había nada «que hubiera podido salir de una tienda: ni sillas ni muebles». Cuando los dos artistas intiman más, Ray advierte que el entorno espartano de Brancusi se corresponde al carácter escueto y concentrado del escultor. No sólo vivía como un ermitaño reacio a toda vida social o bohemia, sino que la mera presencia en su estudio de la cámara de su buen amigo (que tenía que fotografiar las obras brancusianas para un catálogo) le turbaba. Para evitar nuevas intrusiones, Brancusi le pide a Man Ray que le enseñe a hacerse él sus propias fotos utilitarias, y cuando, semanas más tarde, le enseña los resultados, Ray ve atónito que todas estaban desenfocadas, sobreexpuestas, rayadas y llenas de imperfecciones. Pero, al observar allí mismo, al lado de esas fotografías chapuceras, las hermosas esculturas originales, el norteamericano saca una conclusión conmovedora: «Pensé [...] que Brancusi no quería alcanzar una mayor perfección en otros medios para que su escultura continuase siempre dominando, y que su sencillez no carecía de astucia. Yo, sin embargo, había perfeccionado mi técnica fotográfica en detrimento de mi carrera pictórica».

La gran carrera de Ray transcurre, como nosotros –después y mejor informados que él– sabemos hoy, precisamente en las artes de la fotografía y el cine. Ideador de alguno de los más chispeantes y duraderos objetos surrealistas (como *Regalo*, esa plancha claveteada inspirada por un encuentro con Satie), son sus rayografías o rayogramas, sus solarizaciones, sus placas sin cámara, las que abrieron cauces aún no cerrados al mundo nuevo de la imagen, por mucho que una de sus más famosas creaciones fotográficas, el retrato de la marquesa Casati movida y con cuatro ojos, no fuera (y así lo cuenta el propio autor sin falsa modestia) deliberada sino fortuita: los plomos se fundieron durante la sesión en el palacete parisino de la marquesa, y la sesión tuvo que hacerse sin focos, quedando las fotos defectuosas o alteradas. La marquesa insistió en verlas, y descubrió en ellas la imagen de sí misma que buscaba: un rostro inestable y deslizante.

Respecto al cine, Ray es, quizá, el artista no cinematográfico más fértil y persistente del período de las vanguardias. En una década que vio a poetas, filósofos, pintores y diletantes hacer alegremente de guionistas y realizadores, Ray tiene el incomparable cómputo de sus cuatro cortometrajes, desde un primer ejercicio de pura abstracción cinética, *El retorno a la razón* (1923), hasta su obra final, de 1929, *Los misterios del castillo del dado*, un poema fílmico en homenaje a Mallarmé financiado por los vizcondes de Noailles, mecenas un año después de *La edad de oro* de Buñuel, broche suntuoso que cierra ese capítulo del cine surrealista. Pero también Ray se muestra descuidado respecto a sus películas; reconoce que todas fueron improvisadas, *cinéma automatique*, y da una explicación entre irónica y modosa para su corta duración: «Las peores películas que he visto, las que me hacen dormir, contienen diez o quince minutos maravillosos [...]. Las mejores películas que he visto contienen únicamente diez o quince minutos valiosos [...]. Hago alusión a esos diez o quince minutos porque las películas que yo hice nunca duraban más, y sobre esa base invocaba la indulgencia de mi público, prometiendo no infligirle un metraje más largo».