

## 1965. PAUL SWAN

*Ficha técnica:* Color, sonora, 65'. *Intérpretes:* Paul Swan, Richard.

Paul Swan (1883-1972) fue un premiado escultor, pintor, actor y bailarín de principios del siglo XX que había llegado a ser definido como “el hombre más hermoso del mundo”, “el sucesor de Nijinsky”, “el moderno Leonardo”, “reencarnación de un dios griego”, “Adonis” y “el Hermes de Praxíteles”. Sus danzas, entre las que se encuentra “To Soldiers Slain” (recreada en la película *Camp*), fueron famosas a ambos lados del Atlántico. Como actor formó parte de la compañía de teatro de Ben Greet e interpretó a Pan y a Apolo, surcando los cielos en su carro, en la película *Diana the Huntress* (Charles Allen y Francis Trevelyan Miller, 1916)<sup>1</sup> y representó, bajo el nombre de John Randolph, el papel de capitán de la guardia del Faraón en *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1923).

En la década de 1960, ya octogenario, Paul Swan ofrecía semanalmente sus viejas danzas y recitales en su estudio de Nueva York. Excesivamente maquillado, el pelo teñido y las articulaciones ya no tan flexibles, sus actuaciones acababan convirtiéndose en una caricatura de su antiguo esplendor, tanto por la decadencia física del cuerpo como por su insistencia en aferrarse a una disciplina arcaica y anacrónica en la que, realmente, nunca llegó a brillar.

Andy Warhol había coincidido con Swan durante el rodaje de *The Illiac Passion* (Gregory Markopoulos, 1964-67), en la que Swan interpretaba a Zeus, Gerard Malanga a Ganímedes, Taylor Mead a un demonio, Philip Fagan a Cupido, Beverly Grant a Perséfone, Tally Brown a Venus, Jack Smith a Orfeo y el propio Warhol a Poseidón. Un mes después de contratarlo para participar en *Camp*<sup>2</sup>, rodada en la Factory en octubre de 1964, Warhol filmó al bailarín en su estudio. Se conservan cuatro bobinas inéditas de 100 pies, mudas y a color, etiquetadas como *Paul Swan I-IV*. En ellas, ante una cámara móvil que muestra detalles del estudio y de las obras del artista, Paul Swan ofrece una actuación muy similar a la de *Paul Swan*. Callie Angell interpreta estos rollos, enviados al laboratorio el 22 de noviembre de 1965, como posibles ensayos para *Paul Swan*, por lo que tendríamos que deducir que el largometraje fue rodado el fin de semana del 21-22 de noviembre de 1965. *Paul Swan* no llegó a estrenarse hasta su restauración en 1993 por The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, aunque la segunda bobina fue emitida por la televisión pública KQED-TV en 1970.<sup>3</sup>

*Paul Swan* consta de dos bobinas de 33 minutos que recogen media docena de actuaciones de un Paul Swan de 82 años fuertemente maquillado que se toma muy en serio sus interpretaciones. La película comienza con un primer plano del bailarín, tocado con un turbante orientalizador, que se presenta como “el desconocido más famoso de Nueva York”, aunque, en los próximos minutos, dice, será temporalmente Omar Khayyam. La cámara, móvil, sigue los movimientos del actor, que confiesa no saber muy bien qué hacer o decir, hasta que se oculta tras un biombo y, ante el inicio de una música de piano, sale a recitar una docena de cuartetos del poeta persa.<sup>4</sup> Para entonces

---

<sup>1</sup> En una reseña del estreno (*The New York Times*, 19 de junio de 1916) el crítico alaba las aptitudes de Paul Swan para la danza en su papel de “Aurora”. Londraville hablan de dos papeles: Pan y Apolo (Janis y Richard Londraville, *The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*, p. 104).

<sup>2</sup> Sabemos por el fotógrafo Vince Grimaldi que Warhol le envió un cheque como pago por sus actuaciones, pero para entonces Swan, que mostraba signos de senilidad, ya no se acordaba de Warhol ni de haber actuado para él (*The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol*, p. 11).

<sup>3</sup> Collie Angell, *The Films of Andy Warhol Part II*, p. 23.

<sup>4</sup> Swan recita los siguientes *ruba'iyat* de Khayyam, tal como aparecen en la cuarta edición de la traducción de FitzGerald: I, VII, XIX, XXIV, XII, XCVI, XXII, XXIX, XXX, XLIII, XXX (repetido), C y CI.



Tarjeta postal de Paul Swan, “El hombre más hermoso del mundo”.

la cámara ha abierto el encuadre y se mantendrá así, fija, mostrando un plano entero del actor en su pequeño escenario, durante el resto de la bobina. Al fondo vemos un gran telón; a la izquierda, el biombo tras el que se oculta Swan; y en la parte inferior izquierda, uno de los focos que iluminan la escena.

Esta encarnación de Khayyam dura poco más de cinco minutos. Durante el recitado el pianista adorna las breves pausas entre los poemas. Al finalizar, Swan da las gracias al público y se retira. Hay un intercambio de voces entre el equipo de rodaje y el protagonista, que se resiste a cambiarse ante la cámara, como le insisten. Finalmente cede y durante cuatro minutos se cambia ante el foco de luz.

Una vez vestido (de verde), anuncia la siguiente actuación: “Los elementos: tierra, agua, fuego y aire – Los movimientos visibles e invisibles de la naturaleza.” Comienza la música de piano y Swan se agacha para dar inicio a su danza; poco a poco se levanta del suelo moviendo brazos y manos para representar los elementos

mencionados en el título. Tras poco más de cuatro minutos se retira bailando tras el biombo, del que vuelve a salir para saludar al inexistente público.

Durante un par de minutos se prepara para el siguiente número, “To Heroes Slain”, el mismo que había representado en *Camp*. Se cambia de vestuario ante la cámara y recita unos versos fúnebres, medio oculto por el biombo y con las manos amplificando la voz. Bajo una marcha fúnebre wagneriana desfila con una espada al hombro como si fuera un ataúd. Desarrolla su danza con la espada en el suelo, símbolo de los soldados caídos, y de nuevo con ella al hombro desaparece tras el biombo, del que vuelve a salir para saludar.

Esta actuación dura cuatro minutos y medio. Pero Swan invertirá 10 minutos en prepararse para la cuarta y última representación de esta bobina. Él es consciente de la intolerable espera entre actos (“La audiencia seguro que se ha ido a casa cansada de esperar”, dice mientras se viste). Swan pone una silla en medio del escenario sobre la que cuelga sus ropas; se sienta, se viste, se pone gorro y collares y abalorios. Un collar se le engancha en el gorro, que tiene que sacar. Tras unos ruidos fuera de campo (quizá de una máquina de escribir), el bailarín se cambia en silencio ante la impasibilidad de la mirada de la cámara.

Por fin, a medio minuto del final de la bobina, se levanta, vestido de rojo, y, medio oculto tras el biombo, anuncia “dos números orientales, *The Nightingale and the Rose* y



*Water Nymph*, óleo de Paul Swan.

The Temple Bells are Ringing”. Comienza el recitado de un poema exotizante que habla de tierras lejanas y palmeras, pero es bruscamente interrumpido al acabarse la película del cartucho.

La segunda bobina comienza con el mismo encuadre, aunque mejor iluminado, y con Swan en la misma postura, atento al equipo tras la cámara, quizá a la espera de instrucciones. Se pone una capa roja sobre el cuerpo e inicia una danza bajo la música de timbres orientales del piano. En ese momento la cámara se acerca a un primer plano del actor, y a partir de entonces no dejará de moverse hasta el final de bobina: el encuadre se amplía y se reduce, las panorámicas intentan seguir los movimientos del bailarín, los primeros planos se pierden en detalles de su cuerpo o del telón del fondo, la cámara sube y baja, un corto vaivén del *zoom* hace temblar el escenario y en ocasiones la imagen se enfoca y desenfoca.

Esta primera danza transcurre pues con un encuadre que solo es capaz de mostrar su cara o partes del pecho y las piernas. Regresando de su refugio tras el biombo, Swan inicia una segunda danza durante la cual el encuadre se abre a un plano medio, y de ahí a un plano de conjunto, y a un detalle de las nalgas de Swan, y vuelta a un

plano más amplio en el que el bailarín se tumba en el suelo como final de danza. En esta última parte el pianista utiliza la madera del piano como instrumento de percusión.

Tras estas dos danzas, que tienen una duración de cuatro minutos, viene una larga escena de doce minutos en la que Paul Swan se prepara parsimoniosamente para sus últimas actuaciones, en las que vestirá la misma ropa de “campesino”. La cámara, móvil, se mantiene sobre la cortina del fondo. Tras un corte, Swan aparece sentado en la silla. La cámara se acerca a su cara mientras se saca los abalorios. A veces el encuadre le corta la cabeza, y cuando se levanta solo vemos sus piernas. Cuando se retira queda un plano fijo de la silla vacía. El cuadro se abre, más amplio que el que teníamos en la primera bobina. Escuchamos un intercambio de voces entre el equipo y el bailarín que busca sus sandalias por detrás la cortina. Al agacharse, su culo asoma un par de veces tras el biombo y la cámara reacciona intentando acercarse a las nalgas, pero se pierde en las sombras del fondo. El cuadro se estabiliza sobre el escenario vacío antes de abrirse y cerrarse arbitrariamente. En uno de estos movimientos vemos un foco a la derecha y, más adelante, los focos superiores. Swan, siempre en busca de sus sandalias perdidas (o quizá robadas para boicotear su “actuación” y provocar una reacción “real”; Swan es consciente de esta posibilidad cuando dice, medio sonriendo: “Si alguien de vosotros tiene mis zapatos, lo haré arrestar”), sale al escenario para volver a desaparecer. Tras otro corte, Richard, el pianista, aparece en escena y retira la silla.



Paul Swan recitando a Omar Khayyam en la primera bobina de *Paul Swan*.

Por fin, el piano vuelve a sonar y Swan ejecuta una breve danza (“Líneas musicales en el lienzo del espacio”) en primeros planos y planos medios que lo siguen por el escenario. En la segunda danza (“Danza campesina francesa”, dice, después de anunciar “La casa que construyó Jack” y corregirse) finge un diálogo en francés que continúa tras el fin de la música. La cámara se mueve en todos los sentidos, arbitrariamente, mostrando rincones del escenario que no habíamos visto antes. La siguiente pieza sí es “La casa que construyó Jack”. En ella Swan, más mimo que bailarín, simula la construcción de la cabaña.

A ocho minutos del final el equipo le pide un discurso, a lo que él responde: “De acuerdo. Si no os gustan mis danzas, recitaré unos poemas.” Enmarcado por el piano, recita una “Oración” y, a petición del equipo, la “Alondra”, que declama en plano medio fijo. La cámara, abriendo el encuadre a un plano entero, se mantendrá fija durante el recitado de los siguientes cuatro poemas, cuyos títulos le son indicados desde fuera de campo. Al finalizar, le piden un discurso. Tras dudar sobre que decir, confiesa que nunca estuvo en la cárcel (“terrible manera de presentarse a uno mismo”): “todos estaríamos en la cárcel si se supiese la verdad”, dice, en alusión a las leyes homófobas. La cámara encuadra su cara mientras continúa: “Algunos de vosotros sabréis que soy escultor y pintor”, pero las tres últimas palabras las escuchamos con la pantalla en negro: hemos llegado al final de la película.

En *Paul Swan* Warhol elabora un retrato dinámico de un artista en el ejercicio de su arte, como había hecho en *Camp*, cuya primera actuación era la de Swan, y como haría después en *Bufferin*, en la que un poeta lee sus textos. Pero la edad de Paul Swan (no abunda la gente anciana en las películas de Warhol; *Mrs. Warhol*, con la madre del cineasta en el reparto, es otra excepción) influye inevitablemente en nuestra

interpretación: abundan las denuncias sobre la supuesta crueldad de Warhol hacia sus personajes, a los que, aparentemente, ridiculiza. Sin embargo, las dotes de Paul Swan como bailarín nunca fueron excesivas, y el ridículo que puede hacer ante la cámara de Warhol ya lo había hecho en su debut sobre las tablas.<sup>5</sup> La seriedad con la que Swan actúa, tanto ahora, ante Warhol, como medio siglo antes en las películas en las que había participado, entra en contradicción con la torpeza y la insustancialidad de sus pasos de baile: Swan como encarnación del *camp*.

Warhol tampoco recupera a un anciano del olvido para obligarlo a representar danzas hace tiempo olvidadas: Swan seguía convocando semanalmente a un grupo de gente en su estudio ante quienes bailaba y recitaba. Lo que hace el cineasta es simplemente documentar sus actuaciones. Pero de nuevo la edad nos impone una interpretación dramática que nos lleva a la Gloria Swanson que se aferra a su antiguo esplendor en *Sunset Blvd* y, de rebote, a la Hedy Lamarr (Mario Montez) de *Hedy*. Si esta última película es conocida también por el título *La mujer más hermosa del mundo*, el paralelismo con la decadencia física del “hombre más hermoso del mundo” es innegable. En *Mrs. Warhol* la madre de Warhol hace el papel de una vieja actriz decadente. Ella, como Swan, es capaz de reírse de sí misma; la relación familiar entre anciana y cineasta coarta en este caso nuestra tendencia a ver abuso y ridiculización donde posiblemente solo haya aprecio y cariño.

Si observamos atentamente el rostro de Swan durante la película nos daremos cuenta de que, lejos de ser una víctima, un viejo del que se burlan y que ni siquiera es consciente de la burla, Paul Swan no solo mantiene la dignidad en todo momento, sino que deja espacio para la autoironía (lo que delata una consciencia de su posición) y se muestra muy seguro de sí mismo. Su rostro, plácido y contento, en más de una ocasión esboza una sonrisa que a veces es de satisfacción tras una actuación, y a veces de ligera displicencia hacia el equipo de rodaje. Al final de “La casa que construyó Jack” mira a cámara fugazmente, con expresión satisfecha. Cuando desde detrás de la cámara le meten prisa, porque se acaba la bobina, él responde: “No me importa”, y se reafirma en su papel de autor: “Este es mi programa”, “Este es mi estudio”. En una ocasión mira hacia detrás de la cámara, de donde proceden órdenes que él no acaba de entender, y con un gesto despreciativo dice: “No sé qué estáis haciendo ahí”.

Durante la larga pausa de 11 minutos en la que se viste para las últimas actuaciones, dice mirando las baratijas que se quita del brazo: “La mejor calidad de Woolworth”, es decir, “lo mejor del supermercado”, en un claro guiño irónico que demuestra que es consciente del valor, o la falta de valor, de su empresa. Pero el pobre y barato vestuario no impide que Swan quiera dejar constancia de su paso por esta vida. Cuando saluda al “público” tras cada actuación, quizá sea consciente de que su público no son los cuatro hombres que se esconden tras la cámara, sino la gente que, en el futuro, verá esta película y lo rescate del olvido.

Cuando no encuentra sus sandalias, es consciente de la posibilidad de que alguien en el estudio se las haya escondido para provocar una situación “ridícula”, al mejor estilo de Ronald Tavel. Su acusación, “Si alguien de vosotros tiene mis zapatos, lo haré arrestar”, lo deja bien claro. Hay un tira y afloja constante entre el equipo y el bailarín. Pero este no se deja dirigir tan fácilmente. Cuando le insisten en que se cambie ante la cámara, él dice: “Puedes cortar esto después, ¿no?” Oímos risas procedentes de detrás de la cámara cuando sus nalgas asoman tras el biombo. En ese momento la cámara hace

---

<sup>5</sup> Aunque es tentador leer la evolución de Swan dramáticamente, desde el esplendor de la juventud a la decadencia de la vejez, su paso de la pintura a la escena fue acogido desde el principio con escepticismo. Su debut en la danza provocó las burlas del público y “evocaba el ridículo” (Elizabeth Kendall, *Where She Danced: The Birth of American Art-dance*, 1979, p. 111).

un rápido *zoom* hasta ellas: el aparato cinematográfico, como instrumento de poder, se alía en la humillación. Pero, como Mario Montez en *Screen Test #2*, Swan es capaz de superar todas las humillaciones y salir indemne, con la dignidad intacta. Los últimos versos que recita parecen aludir al propio rodaje: "...y poner fin a esta banal confusión". Justo antes del fin, Swan se justifica: "Solo quería hacerlo para demostrar que todo lo que hago es una sincera expresión de algún tipo". Esta sinceridad es la característica del *camp*. Pero al mismo tiempo esta declaración es su tabla de salvación del ridículo, y tal vez del *camp*, porque demuestra una consciencia de sus limitaciones.

Está claro que a Warhol le interesan más las pausas que las actuaciones en sí, la vida que el arte. En la primera bobina Swan pasa la mitad del tiempo vistiéndose y desvistándose; en la segunda, poco menos: 13 minutos de un total de 33. A veces se da la paradoja de que vemos la preparación durante 10 minutos para, llegada la actuación en sí, Swan se ponga a recitar oculto por el biombo: el espectáculo está en los preparativos. Este eterno vestirse y desvestirse es un tema recurrente en el cine de Warhol (*Poor Little Rich Girl*, *Hedy*, *More Milk Yvette*, *Bike Boy*, los acicalamientos de *My Hustler*). Pero el *voyeurismo* erótico implícito en estas películas pierde su sentido ante las carnes octogenarias de Swan.

*Paul Swan* es varias cosas a la vez: es el registro de una actuación, al mismo tiempo que un retrato de la persona que actúa (actuación y preparativos están al mismo nivel en cuanto al tiempo que se le dedica a cada uno); y es el retrato de un artista en el ocaso de su vida, al tiempo que una memoria de lo que ese artista había sido medio siglo antes ("el hombre más hermoso del mundo"). Los preparativos, como en el caso de las acciones de Joseph Beuys o las de Jack Smith (con quien Swan compartió reparto en *Camp*), se convierten en parte de la actuación, gracias obviamente a la presencia de la cámara. La frontera entre la persona y el personaje se diluye.

La película, como tantas de Warhol (*Vinyl*, *The Velvet Underground and Nico...*), comienza con un primer plano que la emparenta con los *screen tests*: voluntad retratística. Tras una primera bobina en la que la cámara, una vez abierto el encuadre, se mantiene fija, llega un segundo rollo en el que la cámara elabora panorámicas, *zooms* y movimientos arbitrarios. La pulsación del *zoom*, en un par de ocasiones, es tímida (aún están lejos los violentos cambios de encuadre de *The Velvet Underground and Nico*), y la cámara en contadas ocasiones se pierde por el escenario vacío. Paul Swan, y aquí está también otra de sus victorias sobre el equipo de rodaje, es el centro de atención en todo momento. Cuando se ausenta tras las cortinas, la cámara, obedientemente, espera a que el artista regrese manteniéndose fija sobre el escenario. Al final, la cámara vuelve a centrarse en su rostro, cerrando el círculo.

Hay un par de cortes en la primera bobina, en los que, tras un escenario vacío, Paul Swan reaparece en escena. Y tres cortes en la segunda bobina: en dos de ellos Paul Swan reaparece de la misma manera tras unos instantes de escenario vacío; y en el tercero es Richard, el pianista de Swan, quien aparece en el escenario para quitar la silla de en medio. Estos cortes ¿son simples errores? ¿O ha conseguido Swan, finalmente, obligar a Warhol a parar la cámara?

Paul Swan había sido testigo del nacimiento del cine. Al final de su vida es el cine el que lo rescatará del olvido. Al filmar a Swan, quizá Warhol pensase en el cine primitivo, al que tanto debe su primera época impasible; o en los primeros melodramas de la historia del cine, torpes, espontáneos y exóticos (al igual que las danzas de Swan), en los que se inspirarán *Tarzan and Jane Regained*, *Sort Of...* y *Soap Opera*, o el cine de Jack Smith y Ron Rice.