



•El hijo del Che Guevara, Camilo, en conversación con William Westbrook (2010).

Fotografías: Michael Dweck

EL ARTE DE REVOLUCIONAR

A estas alturas, para nadie es ya noticia que en la cruda realidad de las “sociedades sin clases”, *la clase* se distingue de la sociedad. Tras la caída del Muro de Berlín, por ejemplo, se encontraron en la mansión del camarada Erich Honecker junto al lago Wandlitz a las afueras de Berlín, además de numerosos autos, un boliche y un cine privados, una colección de 4,864 películas importadas de Alemania Federal –en su mayoría, pornografía–, con un costo de 1.3 millones de marcos. Prebendas de la corrupción.

Algo análogo ocurre en –shhh...– Cuba.

En diciembre de 2009 viajé a La Habana y me hospedé como ilegal en la casa de una familia, en Vedado. Carecían de lo más elemental: el refrigerador preservaba media papa-ya y la ducha había sido sustituida

hacia años por una olla con agua de la estufa y una taza: el auténtico “baño cubano”, me explicaron.

Por ahí, un local se anunciaba como panadería, pero jamás encontré siquiera una miga. En la esquina, las altas ruinas del Hotel Capri –cuya “C” rota data de tiempos inmemoriales– sirven a lo más como hito para el peatón. Al doblar la esquina, el panorama se transforma: los juegos del Salón Rojo, una agencia BMW y, al fondo, el majestuoso jardín del Hotel Nacional, que simboliza la sofisticada entrada a otra dimensión: *glamour*, cocteles, mujeres que se acercan a conversar, internet de banda ancha...

Visité a Wilfredo Prieto, uno de los artistas más renombrados de la isla, y al fotógrafo Alejandro González, nieto de Raúl Castro. Mentiría si dijera que sus casas ostentan lujo, pero tampoco les falta lo necesario. La cava de Wilfredo está aprovisionada con las mejores etiquetas y Alejandro

goza de conexión rápida a internet (lo encontramos viendo un concierto de –si no me traiciona la memoria– R. E. M.). Con todo, el fotógrafo y sus amigos se quejaron de lo difícil que se había tornado la situación porque, desde ese día, las restricciones de viajes al extranjero habían empeorado para los artistas.

Alguien del corrillo me invitó a una fiesta. En lo alto del célebre Hotel Inglaterra vi departir a *la clase*: rostros afilados y cuerpos escultóricos, vestidos de diseñador y alhajas, meseros, alcohol y comidas inimaginables para los transeúntes cinco, seis pisos más abajo. Esa realidad era por completo ajena a la de mis desdichados caseros, quienes con solo alojarme se jugaban el pellejo.

Por las mismas fechas llegé a una de esas *cocktail parties* el fotógrafo americano Michael Dweck; aunque su carrera fotográfica es aún breve, sus proyectos *The end: Montauk, N. Y.* (2004) y *Mermaids* (2008) cobraron con rapidez sensual nombradía. Dweck se inmiscuyó en *la clase* y logró uno de sus retratos más perturbadores, justo por el ambiente despreocupado y tan alejado de la vida –real, nacional, cubana– que capturó. Publicó entonces el libro *Habana Libre*, que acompaña una exposición itinerante homónima (las fotos estuvieron expuestas en San

Francisco, y a partir de este mes darán la vuelta al mundo para exponerse en Toronto, Tokio, Nueva York, São Paulo y –¡lacerante ironía!– también en la Fototeca de La Habana).

El libro muestra la vida de los cubanos privilegiados, despreocupadamente nocturna, en conciertos, en la calle y en salones. Y también sus distracciones diurnas, como un parque de diversiones, donación del gobierno chino, que la sagacidad de Dweck apoda “Coney Island”; tampoco faltan las pasarelas, ni los shows de moda, ni los artistas y sus pasatiempos. Particular interés muestra el lente de Dweck por la sangre caribeña de la mujer cubana, a la que retrata siempre sensual: en el mar y la cama, bailando o entregándose, en un auto o encendiendo un cigarrillo parapetada en unas inmensas gafas oscuras de importación.

En septiembre, Antonio José Ponte erró al comentar *Habana Libre* (“En el árbol dinástico de la revolución”, *El País*): “En una imagen de promoción del libro, Alejandro Castro abraza a

dos modelos negras.” Ponte leyó mal el pie de foto que acompañaba una nota de *The New York Times* (“What would Che say?”), en la que se ve a Januaria y Jany, dos modelos, bailando con un diseñador de modas, según me explicó Dweck (p. 229).

En su desatinado texto, Ponte insistía: “En otra [fotografía], Camilo Guevara pareciera estar sentado ante una mesa de juego.” Dweck piensa que nunca se le había fotografiado para una publicación no cubana, pero una búsqueda en Google lo desmiente.

En la imagen aparece el hijo del Che muy concentrado, con la barbilla en la cuenca de la mano (p. 33). Pero, en realidad, atiende una entrevista, que el libro –junto con otras– también recoge. Adopta un acentuado tono aleccionador, sin advertir lo aburrida que resulta su perorata; quizá solo llegue a *interesar* la línea última: “En el corto plazo, estamos ciertos de cómo opera el país; en el largo plazo, bueno, ahí habrá cosas que discutir.”

¿Se discutirá de verdad *algo*? ¿Se ha discutido cualquier cosa las últimas cinco décadas y pico? Gracias a Dweck, *la clase (creativa)* cubana –la única con nociones, restringidas, de libertad: artistas, fotógrafos, cineastas, modelos, actrices, músicos, bailarinas– se revela epidérmica y superficial, vacía, falta de ideas y de autocrítica, atenta solo a la diversión a pesar de su hermoso santo y seña: “Por un mundo mejor”.

Dweck gusta del formato blanco y negro y de tenues desenfoces. Las fotos a color –en particular el díptico de la regadera del Club Habana (pp. 135-136)– tienen, además, el toque cálido al que las últimas campañas publicitarias de Michael Kors, brillantemente fotografiadas por Mario Testino, nos han ya acostumbrado. También “El famoso malecón a las 7 de la mañana” (p. 230) recuerda de modo inexorable al atardecer abierto, templado y ya icónico en Arpoador, de *MaRIO DE JANEIRO Testino*.

Por su valor artístico y simbólico resulta emblemática la imagen del estudio de René Francisco, donde una serie de tubos de pintura, engarzados a la mesa de trabajo, queda completada por dos balas (p. 30). Arte y Revolución: vasos comunicantes: el arte de la Revolución: la Revolución a través del arte: la Revolución del arte...

En estas mismas páginas, José Manuel Prieto recuerda un discurso de Fidel Castro en 1968:

Subsiste todavía una verdadera nata de privilegiados, que medra del trabajo de los demás y vive considerablemente mejor que los demás, viendo trabajar a los demás.

A estas palabras solo cabe sumar el lema ya clásico pintado en una barda de la Avenida de los Presidentes (p. 16): “De estos hombres se hace un pueblo.” –



+Giselle Bacallao y Rachel Valdez en el Malecón de La Habana (2009).

KAFKA, UNA ESCRITURA PRIVADA

En “Las líneas de la mano”, microrelato incluido en *Historias de cronopios y de famas*, Julio Cortázar imagina el vertiginoso trayecto emprendido por una línea desde que se desprende de una carta hasta que se encaja en la mano de un hombre a punto de suicidarse con un disparo. En este trayecto que implica una metamorfosis —la línea de texto deviene línea de piel: la caligrafía vuelve al pulso que podría haberla engendrado— me parece ver no solo el uróboros que M. C. Escher captó en la célebre litografía de las manos que se bosquejan mutuamente, sino también el gesto que llevó a Franz Kafka (1883-1924) del dibujo a la escritura y de regreso en un vaivén constante que comenzó en los años finales de la carrera de derecho, entre 1903 y 1905, cuando el narrador en ciernes mitigaba la apatía que le provocaba la universidad con “acertijos” garabateados en los márgenes de sus apuntes. Recortados y archivados con paciencia arqueológica por Max Brod, esos acertijos eran fruto del gusto que Kafka había adquirido en clases con el medievalista Alwin Schultz y en dos seminarios sobre historia del arte, y poco a poco se colarían a sus cuadernos y diarios como una prolongación de la escritura e incluso del apellido que le desataba tantos sentimientos contradictorios: “Encuentro horrorosa la

K, casi me repugna, y sin embargo la empleo, ha de ser muy característica de mí.” Igualmente contradictoria era la relación que Kafka tenía con su faceta de dibujante según evidencia la charla entablada con su amigo Gustav Janouch, poeta y musicólogo, en octubre de 1922:

No son dibujos para mostrar a nadie. Tan solo son jeroglíficos muy personales y, por tanto, ilegibles [...] Mis dibujos no son imágenes, sino una escritura privada [...] Los esquimales dibujan ondulaciones sobre la madera que quieren prender. Es la imagen mágica del fuego que después despertarán cuando la froten para las llamas. Eso mismo hago yo. A través de mis dibujos quiero dejar preparadas las figuras que veo. Pero mis figuras no se encienden [...] Es posible que sea yo mismo el único que no posee las cualidades necesarias.

Paradojas del destino: Kafka creía que sus páginas eran inútiles y pidió a Max Brod que las quemara, Brod se negó a entregarlas a las llamas y ahora la literatura de Kafka aviva innumerables incendios. Sus dibujos, su escritura privada, son brotes fieles de un fuego que al fin y al cabo terminó por encenderse.

Reunidos por primera vez en una edición a cargo de Niels Bokhove y Marijke van Dorst (México/Madrid,





Sexto Piso, 2011), los cuarenta y un dibujos kafkianos que se conservan al día de hoy dan fe de una pasión visual en la que el expresionismo tuvo un peso innegable. Coleccionados por Max Brod con la idea de organizar una monografía que nunca salió a la luz, estos “jeroglíficos muy personales” aunque totalmente legibles acusan influencias que se remontan hasta Hiroshige (1797-1858), uno de los últimos grandes artistas del mundo flotante en Japón. Según se infiere por una carta enviada a mediados de 1907 al editor berlinés Axel Juncker, la huella japonesa estaba presente en el dibujo de Kafka que Brod propuso para la portada de dos de sus propios libros: *Experimentos* (relatos) y *Erotes* (volumen de poemas que acabaría por publicarse con el título de *Camino del enamorado*). La propuesta, sin embargo, fue rechazada en ambos casos por Juncker, lo que debe haber sumido a Kafka en uno de esos estados de inquietud que solía verbalizar a menudo: “A veces casi me parece que es la vida lo que me perturba, ¿cómo podría ser, si no, que todo me perturbe?” Por fortuna, la decepción traída por la negativa de Juncker no impidió que Kafka siguiera practicando su escritura privada, permitiendo que su pluma —quizá una Soennecken, como sugieren los editores de los *Dibujos*— transitara con pericia entre las palabras y las imágenes: “La pluma solo dejará un rastro incierto y casual entre la multitud de lo que está por decir.” Ese rastro se deshace de la incertidumbre para entregar figuras tan contundentes como las “negras marionetas de hilos invisibles”, bautizadas así por Brod: seis representaciones de un hombre en diversas circunstancias y posturas —entre rejas, con bastón, con la cabeza sobre la

mesa, ante un espejo de pie, sentado con la cabeza baja, en posición de esgrima— que bien podría ser el mismo que protagoniza otros dos dibujos (“El pensador” y “Hombre yendo a gatas”) y aun la silueta abstracta de “Sin ganas de comer”. Posibles variaciones sobre esa “K” odiada pero amada que se convertiría en emblema, las pequeñas marionetas transmiten la sensación de un mundo “indiferente [e] imperativo” que florece a lo largo de la obra de Kafka y remiten de modo indefectible a Josef K. y a K., los álter egos que se extravían en los meandros existenciales de *El proceso* y *El castillo*.

Los editores de los *Dibujos*, que realizaron una estupenda selección —se antoja decir curaduría— de fragmentos kafkianos para dar soporte textual a las imágenes, anotan que una de las marionetas se trazó “desde la fantasía, poco antes de dormir, cuando [Kafka] tenía sus momentos más creativos”. En efecto: una efigie asombrosamente similar al “Hombre con la cabeza sobre la mesa” se perfila en una visión registrada el 16 de diciembre de 1911 en los *Diarios* del autor y recogida en *Sueños* (Madrid, Errata Naturae, 2010), valiosa antología que granjea el acceso al orbe inconsciente de un soñador sustancioso. Dueño de una imaginación en la que prevalecían los ambientes herméticos, enrarecidos, Kafka se sumergía en el universo nocturno con el recelo con que enfrentaba la esfera diurna:

Consigo dormir pero me despiertan continuamente sueños intensos. Duermo literalmente *a mi lado*, mientras debo pelear a golpes con mis propios sueños [...] Pienso en todas aquellas noches a cuyo término me parecía ser extraído del sueño más profundo y despertaba con la sensación de haber estado encerrado en una nuez.

Dentro de esa nuez, poblada de gigantes desnudos y mujeres con cicatrices y hombres reducidos a sombras y niñas ciegas y sobre todo cartas —perdidas o mágicas o infinitas o redactadas con letra mutable—, Franz Kafka incubaba sin saberlo la escritura privada que se manifestaría en narraciones y dibujos dispuestos a cambiar la forma de ver la literatura. —

Cuando el artista chino Ai Weiwei apareció recientemente a la cabeza de la esperada lista con que cada año la revista en línea *Art Review* celebra a las cien personas más poderosas del mundo del arte, el gobierno chino se apresuró a descalificar la elección por encontrarla más tendiente a la política que al arte.

A nadie le extraña, desde luego, que el régimen de Pekín desdeñe¹ la crítica —nada velada aunque tampoco demasiado fértil²— que le hace Occidente al poner los ojos sobre su disidencia. Lo curioso es que los editores sintieran la necesidad de aclarar que para nada, que Ai fue seleccionado exclusivamente

por sus esfuerzos para ensanchar el territorio y la audiencia del arte a través de romper las barreras que separan la vida del arte.

Es decir, como bien lo vio el Buró de Seguridad: una decisión evidentemente más política que estética. Dónde está el embrollo si la lista no esconde que lo suyo es el poder, no

¹ Como siempre lo ha hecho, tan solo el año pasado tachó de farsa la entrega del Nobel de la Paz al activista Liu Xiaobo, hasta la fecha encarcelado por “incitar a la desestabilización del poder del Estado”.

² Así se solidariza Occidente: enviando sus buenos deseos desde el otro lado de las rejas. A China con pinzas, no vaya a ser que nos deje fuera de la jugada.



+Imagen de la performance *Dejando caer una urna de la Dinastía Han* (1995).

EL TRANSGRESOR AI WEIWEI

la calidad del trabajo. Se trata de los más influyentes; y ahí, Ai Weiwei, que no ha cesado de ocupar la primera plana desde su detención el pasado abril por supuestos “delitos económicos” y su posterior puesta en una libertad más bien cuestionable (bajo estricta vigilancia y prácticamente incomunicado), en efecto, encabeza las apuestas.

Hubo un tiempo en que los mejores artistas eran también los más poderosos (por ser los más caros, más expuestos, más comentados, más imitados, etcétera). Pensemos simplemente en Picasso. Pero eso ha ido cambiando y ahora se puede estar en

todas las portadas y ser, por ejemplo, un cretino. Pensemos simplemente en Damien Hirst. Y no, no es que Ai sea un mero especulador como Hirst. Pero sí es cierto que su arte es lo menos interesante que tiene. En eso coincidimos todos con el Partido Comunista, que lo persigue más por “traer ideas a China”,³ como decía Susan Sontag, que por actos burdamente iconoclastas como dejar caer al suelo una urna de la Dinastía Han que, después de haber existido por

³ Haciendo uso de internet —cuando podía— para dar incisivas y constantes muestras de anticonformismo e independencia intelectual: ¡el peor crimen que pueda haber!

más de dos mil años, acaba hecha añicos a los pies del artista⁴ (¡ay!), o tomar una serie de fotografías de su desafiante dedo medio apuntando, por ejemplo, a la Torre Eiffel, la Mona Lisa, la Casa Blanca o la Plaza de Tiananmen.⁵

Hay que decirlo: Ai no es un artista radical; en términos estéticos, ni siquiera es verdaderamente arriesgado. Su obra es combativa, no cabe duda, pero de un modo escasamente nuevo y sí muy esquemático. No alcanza a ser un artista revolucionario en pleno sentido, aunque es vistosa y decididamente transgresor, pero lo que quebranta (además de vasijas milenarias) son las tristes formas políticas chinas que, me temo, hasta Britney Spears es capaz de hacer tambalear. (En China, lo sabemos,

⁴ Y de lo que solo queda un registro fotográfico en tres partes titulado tautológicamente *Dejando caer una urna de la Dinastía Han* (1995).

⁵ *Estudio en perspectiva* (1995-2003).

basta con alzar la voz y pensar mínimamente al margen para convertirse en un monstruo.) Pero eso es precisamente lo que lo vuelve tan atractivo a nuestros ojos: que sea uno de los pocos artistas que todavía pueden darse el lujo de la revuelta individual, del verdadero *avant-garde* (a un tiempo crítico y marginal). Eso es lo que nos asombra: alguien que aún sea capaz de trastocar los valores establecidos (¡y que haya valores establecidos que trastocar!); es una cuestión geográfica, si se quiere, pero eso no le resta validez: el asalto de Ai Weiwei a las convenciones es tan genuino como, por supuesto, lo es también la incomodidad que despierta en las altas esferas políticas. Y en muy buena medida su prestigio radica en esa condición de perseguido, de auténtico peligro. La represión lo ha elevado a las estrellas y ha triplicado su importancia. Y es muy posible que de no vivir en

China, Ai sería un artista rutinario, tratando, como muchos por aquí, de inflamar y magnificar sus asuntos. (Cómo desearía nuestra pobre vanguardia, tan mimada por las instituciones, tener a ratos un buen yugo que poder sacudirse. Recordemos que no hay Estado alguno dispuesto a subvencionar la subversión de sus propios valores; muchos artistas se empeñan no obstante en practicar la insurrección como si fuera un género y no una necesidad.)

Entonces, pues sí: Ai Weiwei puede no ser un artista la mar de original, pero sí es un artista insospechadamente ejemplar, al menos para Occidente, donde no parece quedar mucho espacio para las bestias negras. Al otro lado del mundo, no obstante, Ai nos recuerda que el privilegio del arte de encarnar el espíritu de insumisión ante el poder establecido permanece extrañamente intacto. —

Estreno

El pueblo mexicano

Una mirada inédita a los grandes temas del pueblo mexicano desde la reflexión universitaria.

Este mes:

- La cultura
- El arte
- Las instituciones: sociales, políticas, jurídicas
 - El reto de la educación superior
 - Los retos sociales y económicos
 - Los retos políticos
 - El medio ambiente
 - El escenario internacional
 - El porvenir

Martes y jueves 22:00 h.
Repeticiones: sábados y domingos 21:00 h.

www.cultura.unam.mx Contacto y distribución: prograso.unam.mx www.teveunam.unam.mx

Encuentra a TV UNAM en: **CABLEVISION** (Canal 411) **SKY** (Canal 255) **▶ Totalplay** (Canal 250)

y en el sistema de cable de tu localidad



+George Harrison: *Living in the material world*, el nuevo documental de Martin Scorsese.

EN DEFENSA DE SAN SEBASTIÁN

Quizá el director Arturo Ripstein no imaginó que sus declaraciones a un diario vasco el 29 de septiembre pasado lo volverían noticia en su país. Que los medios se interesaran en un cineasta que hace años pintó su raya con el público mexicano no podía deberse al estreno de su nueva película. O no solo a eso. Ripstein llamó la atención por su exhortación al pleito, justo cinco días después de haber terminado la edición 59 del Festival de San Sebastián (donde dos películas del director —*Principio y fin*, de 1993, y *La perdición de los hombres*, del 2000— se han llevado la Concha de Oro). Este año, el director compitió con *Las razones del corazón*, y se fue del festival con las manos vacías. Ya en Biarritz dijo a una periodista que el jurado que no premió su película le parecía “lamentable” y que el nuevo director del encuentro venía de

dirigir “un festival de películtitas de susto” (la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián). Para acabar pronto, que el Festival de Cine de Donostia antes era serio, y ahora “subnormal”.

La pólvora se extendió rápido. Ripstein pidió disculpas en una carta pública, y José Luis Rebordinos, el ahora director del festival agraviado, las concedió. Como es debido en estos casos, todo fue documentado y publicado de este lado del Atlántico y de aquel. Una vez “zanjado” el asunto (palabra de Ripstein), ya nadie volvió la mirada. Algo sano, pues el *Ripsteingate* nunca tuvo contexto ni fondo, pero un poco deprimente por la exacta misma razón.

Más allá de su *shock value*, el berrinche público del director mexicano abrió puertas para indagar en cuestiones que sí interesan. ¿Qué otras películas concursaban? ¿Cuáles fueron las que premió el jurado? ¿Hay

cambios notables en la nueva gestión a cargo del exdirector de un Festival de Terror? Opacadas por el escándalo, las respuestas a estas preguntas habrían hecho la diferencia entre un chisme *amarra navajas* y un buen tema de conversación.

Sin ir demasiado lejos, pocas cosas son tan complejas como descifrar una sección oficial: un grupo de películas en principio incomparables, que obligan al jurado y al público a encontrar criterios absolutos para descartar o premiar. De ahí la gran ironía: si a lo largo de una semana la tensión gira alrededor de apuestas y especulaciones, al día siguiente de la clausura nadie vuelve a pensar en ellas en grupo. (Excepto —como ya se vio— los que ganaron y los que no.) Aun así —y eso tiene su encanto—, la sección oficial carga la bandera de muestra representativa: tanto del mejor cine reciente como de lo que entiende por “mejor” el comité de selección.

Hace un año, en este espacio, escribí sobre la edición de Zinemaldia (como se llama el festival en euskera) que acababa de celebrarse. Me llamaba la atención el nivel tan deficiente de la sección oficial. Salvo excepciones como *Neds*, de Peter Mullan (que ganó la Concha de Oro) y la magnífica *Pan negro*, de Agustí Villaronga (ignorada en los palmarés y que luego arrasó en los Goya), la mayoría de las películas en competencia iban de áridas a convencionales, a sentimentaloides.

De la edición pasada a esta, la mejora es abismal. La sola decisión de inaugurar con *Intruders*, del español Juan Carlos Fresnadillo, lanzaba el mensaje de que las cosas iban a cambiar. A diferencia de la insufrible *Eat, pray, love*, que inauguró la edición pasada (con Julia Roberts comportándose como en gira promocional), la película de Fresnadillo era todo, menos “amena”. Un *thriller* psicológico exigente con el espectador, y cuyo protagonista, Clive Owen, apenas compite en celebridad con el meñique de Julia Roberts, dejó a varios desconcertados –a otros nos pareció brillante e ideal para sentar el tono del festival–. La elección de *Intruders* era arriesgada, como todo lo que debía hacerse si había intenciones de refrescar los aires del festival. Alguien como Rebordinos, entendido en un género de cine considerado “no respetable”, sabría de las ventajas de deshacerse de esas etiquetas. Una respuesta tentativa a la pregunta de qué aportaría la llegada de un director con trayectoria no convencional.

Del resto de la sección –veinte títulos en competencia–, uno agradecía haber visto por lo menos un tercio, y comprobaba que lo mismo les pasaba a los demás. Mejor aún, por cada película que uno aborrecía, había alguien dispuesto a defenderla hasta el final.

Con todo, los palmarés sorprendieron. El jurado premió como mejor película *Los pasos dobles*, de Isaki Lacuesta, sobre la vida y obra del pintor francés François Augiéras. Se dice que antes de morir, Augiéras escondió sus últimas pinturas dentro de un búnker en algún lugar de Mali. *Los pasos dobles* narra la

búsqueda ficticia del búnker por parte de un niño que podría ser su doble (un mito explicado) y otra búsqueda más real a cargo de Miquel Barceló, cuya obra reciente está inspirada en Augiéras. Esto, que promete tanto, *cuaja* mejor en sinopsis que en el resultado final. Visualmente rica en lo ficticio y en lo documental, la película carece de una narrativa capaz de involucrar tanto como su sola premisa. Si esta elección del jurado era, de por sí, extraña, lo fue todavía más cuando la ultraconvencional *Le Skylab*, de Julie Delpy, fue distinguida por el mismo jurado con el premio especial (normalmente deparado a películas tan propositivas que no logran distribución comercial). Polos opuestos del cine –lo cual no está mal en principio–, las dos películas compartían un problema: mientras que en *Los pasos dobles* sobraba propuesta pero faltaban puentes con el público, en *Le Skylab* sucedía exactamente al revés. El resto de los palmarés mostraba mucho más consenso: premios a Mejor Actor (Antonis Kafetzopoulos) y Mejor Director (Filippos Tsitos) por la película griega *Unfair world* (por su minimalismo y humor negro, heredera

León, por *La voz dormida*, de Benito Zambrano (una drama maniqueo sobre las mujeres de la Guerra Civil) y el premio al Mejor Guion para *I wish*, de Hirokazu Koreeda, uno de los mejores directores japoneses vivos.

UNA SELECCIÓN PERSONAL

En 2008, Hirokazu Koreeda compitió en Zinemaldia con la película *Still walking*. Aunque solo recibió la mención especial de un jurado paralelo, críticos de todo el mundo luego la mencionarían como una de sus favoritas del año. Entonces entendí el efecto Koreeda: la impresión de haber visto una película sencilla seguida de una explosión de emociones sembradas por esa película. Entre una cosa y otra pueden pasar días: la explosión causa estragos y uno nunca ve las cosas igual. Idéntico que *Still walking*, la película con la que Koreeda concursó este año daba la impresión de ser un relato simple: el de un grupo de niños que buscan el momento en el que cruzan dos trenes *bala*, animados por la creencia de que al testigo se le cumple un milagro. Los deseos de cada niño y aquello que se les revela son la materia misma



•*Still walking*, de Hirokazu Koreeda: en espera de los trenes bala.

trascendencia del instante presente, y atisbos a una dimensión “milagrosa” detrás de la cotidianidad.

Menos poderosa pero cómplice de estrategia, la película china *11 flowers*, de Wang Xiaoshuai, narra la historia de un niño involucrado en un caso policiaco en los años de la Revolución Cultural. Al igual que Koreeda, Xiaoshuai se vale de un punto de vista inocente para entregar mensajes de otra manera verbosos y, en este caso, brutales: la fabricación de culpables durante la dictadura de Mao.

Pero más que el oriental, el cine anglosajón (norteamericano, canadiense y británico) se hizo presente con títulos de raigambre distinta que sobresalían como los mejores del encuentro. Por ejemplo, la filosa *Rampart*, de Oren Moverman, que bien podría haber sido parte de la retrospectiva que el festival dedicaba al cine negro estadounidense de 1990 a la fecha. Con Woody Harrelson en el papel de un policía racista, abusivo y cínico, *Rampart* ilustra las nuevas grietas morales y malestares en la sociedad de ese país. En un tono mucho más *indie*, la propuesta a concurso de la canadiense Sarah Polley abordaba un tema clásico de la ficción romántica: el tedio que amenaza con carcomer una relación estable, y la inevitable idealización de un tercero que lo ponga en riesgo. Su puesta en escena *bipster* hizo que *Take this waltz* no fuera vista como una opción seria, aunque ciertas secuencias mostraban la sensibilidad de Polley para contar de maneras nuevas un drama inmemorial. Por ejemplo, el paseo de los amantes en un cochecito de feria y el recorrido en sus rostros de las emociones encontradas que conlleva una relación clandestina. Suena de fondo la canción de The Buggles, “Video killed the radio star”, clásica por otras razones. No es poca cosa que gracias a Polley ahora nos parezca una oda en clave –tristísima– a la imposibilidad del amor.

Por último, *The deep blue sea*, del inglés Terence Davies, fue de las pocas en ser vistas como profunda, aburrida o increíblemente intensa. A los del segundo grupo nos dejó sin aliento la dirección inmaculada de Davies y la



+Rachel Weisz en *The deep blue sea*, de Terence Davies.

habilidad de Rachel Weisz para encarnar lo que ya se revelaba como uno de los tópicos recurrentes del festival: la mujer atrapada en un matrimonio respetable pero gris, dispuesta a abandonar esa vida, echar su reputación por la borda, y huir con un hombre que no está a la altura de la pasión de ella. A las hijas de Emma Bovary presentes en la sección oficial –la Emilia de Arturo Ripstein, la Margot de Sarah Polley– se sumaba la esposa de un juez respetable en el Londres de Davies de la obra del dramaturgo Terence Rattigan era, por momentos, deliberadamente teatral. Esto, que muchos veían como falla, era lo que permitía explotar el rango de Weisz. Su personaje, después de todo, era el de una mujer que prefiere la muerte antes que una vida “normal”.

La sección paralela, Zabaltegui, definida como “libre” por el propio festival, muestra películas que en el año fueron premiadas en otros festivales, óperas primas y segundas obras notables, y todo lo digno de exhibirse que no entre en esas categorías. Aunque sus más de cuarenta títulos vuelven difícil una selección, sería imposible no mencionar una película como *Shame*. La esperada segunda obra del director inglés Steve McQueen es un retrato implacable de un arquetipo nacido a fines de los años

ochenta y que, con cambios mínimos, sigue vigente: el *yuppie* materialista e incapaz de formar vínculos. Primero inmortalizado por escritores como Jay McInerney y, por supuesto, Bret Easton Ellis, aparece en esta película bajo una luz distinta. A diferencia de sus predecesores, McQueen mira a su personaje con empatía y le concede una dimensión trágica.

Como hiciera en *Hunger*, su película previa, McQueen utiliza la música para sacar de contexto imágenes que el cine ha vuelto lugares comunes. El *score* de *Shame*, majestuoso, funciona como contrapunto a la sordidez del relato: el desplome moral de un hombre (a través del sexo compulsivo), la confrontación con una de las muchas consecuencias de sus acciones, y –según juzgue el espectador– su recaída o su redención. Que McQueen renuncie a la ironía lo obliga a hacer algo muy temido por los directores: tomar partido moral. Como es de esperarse, esto hace que *Shame* provoque arrebatos a favor y en contra. De lo mejor del festival y, seguro, del año.

LA RED INVISIBLE

Sin preverlo ni proponérselo, los festivales registran corrientes en la sensibilidad colectiva. Esta edición mostró sincronías –el término junguiano aplica– en películas muy distintas pero, a fin de cuentas, platos fuertes de la

programación. Por ejemplo, la elegida para inaugurar Zabaltegui, *El árbol de la vida*, de Terrence Malick, la ganadora al premio para Mejor Guion, *I wish*, de Hirokazu Koreeda, y el exhaustivo documental *George Harrison: Living in the material world*, de Martin Scorsese. Simplificando (mucho), puede decirse que las enlazaba la alusión a una espiritualidad ajena a la religión. De más de tres horas de duración, el documental de Scorsese muestra a Harrison como el Beatle más entendido y compenetrado con el estudio del hinduismo (una fase por la que pasaron los cuatro y que en su momento redefinió al grupo). Al final, alega la cinta, fue Harrison quien supo incorporar los elementos musicales hindúes a las composiciones de los Beatles. Más allá de eso, su estudio de una filosofía basada en el desapego fue primero motivo de crisis y, luego, la inspiración de su carrera como solista.

La reflexión metafísica que hilvanaba las películas fue articulada, de viva voz, por el guionista Jean-Claude Carrière. No que se lo propusiera: estaba en San Sebastián acompañando

a Juan Carlos Rulfo en el estreno del documental *Carrière, 250 metros*, donde habla de la pertenencia del hombre a su tierra, y la forma en que, al viajar, se apropia de historias y culturas ajenas. A propósito de la fascinación de Carrière por la India mostrada en el documental, al final de la proyección una mujer del público le preguntó por qué se decía un hombre no religioso, si era obvio que se interesaba por todo lo espiritual. Evocando a su compinche Luis Buñuel —un director ateo obsesionado con el catolicismo—, Carrière contestó airado que las religiones eran solo mitos, y que hablaba de espiritualidad para referirse a la actividad del alma. Resignado a dar más pasos en el terreno que ya había pisado, Carrière se embarcó en un monólogo entusiasmado. Habló de sus conversaciones con el director Peter Brook en las que se preguntaban si eran protagonistas de los guiones de sus vidas (o personajes secundarios en los guiones de otro), sobre cómo le parecía que el mundo se dirigía rumbo a un nuevo politeísmo, y sobre fábulas hindúes que enseñan que un

instante contiene a toda la eternidad. Dijo Carrière:

Uno nunca sabe de qué manera una persona nos vincula sin querer con otra, y cómo unas vidas se cruzan con otras en fases distintas de su paso por la eternidad.

Si uno recorría el auditorio con los ojos, veía los trazos y nudos a los que se refería Carrière. Sentado entre el público, por ejemplo, Ripstein, que ha dicho que Buñuel y su cine le revelaron qué tipo de películas estaba destinado a hacer. Como *El lugar sin límites* —con Roberto Cobo, el Jaibo de *Los olvidados*—, que en principio dirigiría Buñuel. Aunque era otra novela, no esa, la que realmente ilusionaba al director aragonés: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, padre del documentalista que esa noche rendía honores al amigo de Buñuel, Carrière.

Y esto por hablar solo de cine, y de los vivos y muertos que se reencontraban ahí: una hebra de tantas de la red invisible que este año, si uno quería, servía de mapa del festival. —

Crédito FONACOT

para **Divertirte**

para **Sonreír**

para **Triunfar**

Para lo que **tú quieras**
Con la tasa más baja

Comprometidos con los trabajadores construimos un México más fuerte

llámanos: 3 6 6 2 2 6 8
01 800 FONACOT

Tramita tu crédito por internet
www.fonacot.gob.mx

GOBIERNO FEDERAL
STPS

www.stps.gob.mx