

ARTES Y MEDIOS

PINTURA

Jorge Edwards

74

LETRAS LIBRES
JULIO 2012



+Pieza de su serie
"Children", Betty (1988).



Gerhard Richter es uno de los grandes pintores del mundo contemporáneo. Se podría añadir que es un gran personaje, uno de los más originales, más desconcertantes, más inquietantes. Nació en Dresde en 1932 y ahora celebra sus ochenta años en el Centro Pompidou de París y en algunos de los mejores museos y galerías del mundo. Había visto algo de su obra en Berlín, en la década de los ochenta, cuando todavía existía el Muro, guiado por el entusiasmo germánico y pictórico, entre otros, de Federico Schopf, y ahora me salto el almuerzo y me doy un atracón de pintura en un sexto piso espacioso, encristalado, rodeado por el espectáculo de la ciudad, por la colina de Montmartre y el Sacre Cœur, por las torres de Notre-Dame y de San Roque. Hay una muchedumbre de espectadores heterogéneos, apasionados, aparentemente conocedores: alemanes, ingleses, italianos, eslavos, japoneses, africanos. Tengo la impresión de que los sudamericanos, ubicuos, omnipresentes, brillan aquí por su ausencia.

Richter vivió bajo el nazismo y bajo el régimen soviético y consiguió escapar de todo. El realismo socialista le enseñó a dibujar y a convertirse en pintor ultrafigurativo, a la manera de Claudio Bravo, para dar un ejemplo más o menos cercano, y la abstracción, la fascinante y enigmática abstracción, lo animó a escapar a Occidente. Yo me acuerdo de mi amigo de juventud, bastante mayor que yo, Enrique Bello Cruz, ensayista, crítico, hombre de izquierda, cercano a los comunistas, pero siempre separado de ellos debido a su afición a la pintura abstracta. Aprovecho mi visita a lo de Richter para recordar a Enrique, y mis acompañantes no entienden una palabra. Calculo que si fueran chilenos tampoco entenderían. Acabo de escuchar a un nieto suyo que encabeza un grupo de jazz y me digo que los años sirven para establecer relaciones, para enhebrar tejidos mentales, bastante difíciles de comunicar.

+Betty (1977).



La experiencia humana de Richter lo llevó a desconfiar de la palabra y a entregarse de lleno, en forma reiterada, obsesiva, a los lenguajes de las formas, de los colores, sin olvidarse nunca de la fotografía, comenzando con ella y continuando apegado a ella hasta ahora. En su infancia y en su juventud aprendió a saber de inmediato lo que se podía decir y lo que no se podía. Hoy día, todos los sobrevivientes de las llamadas “democracias populares” cuentan exactamente lo mismo. Isaak Babel llegó a sostener en los años treinta, antes de ser enviado por José Stalin al gulag y a la desaparición, que se había convertido en un maestro del arte del silencio. Un embajador polaco me explicaba hace poco que la escuela, en su infancia, era el lugar de la mentira. Pues bien, Gerhard Richter adoptó una frase de John Cage que ahora figura en el catálogo de su exposición: “No tengo nada que decir y lo digo.” Los franceses, aficionados al análisis interminable, desconfiados frente a la contradicción en los términos, explican ahora que esas palabras son la expresión más acabada

de la “antiideología”. No estoy seguro, ya que podrían expresar una ideología soterrada, una crítica en estado de crispación. Alguien le pregunta si desconfía de las teorías y Richter contesta que sí, que por supuesto: él no es un intelectual. ¿Qué hacer, entonces? Pintar: pintar para comunicarse y para resistir.

Es un pintor de estilos variados, que sorprenden por su variedad, que equivalen, quizá, por eso mismo, al antiestilo. Nos encontramos, en consecuencia, en este sexto piso que parece flotar, con diversos “anti”. El artista descubrió el arte de la fotografía en sus años de juventud en Alemania del Este y se dedicó a oscurecer, a borropear, a deshacer los contornos de sus primeros trabajos fotográficos. Después hizo pintura casi fotográfica, en ruptura con la vanguardia estética. En la exposición del Pompidou hay un admirable desnudo femenino en una escalera, hay un cráneo digno de los barrocos mortuorios del siglo XVII, hay una vela solitaria cuya luz resplandece en la penumbra. En algún sentido, comenta, la pintura es un lenguaje

universal, puesto que permite escapar a los problemas de los diferentes idiomas. De pronto, sin embargo, entra en la abstracción más absoluta, en el arte cinético, en las familias de Mondrian o de Vasarely. El hombre se desvía, hace pruebas de resistencia, de virtuosismo, de capacidad de aventurarse en maneras y estilos que no son los suyos, y regresa en seguida a sus cauces originales. Pero no sabemos cuáles son esos cauces originales: ni siquiera sabemos si existen. En una etapa, siente obsesión por el tema de las bandas rojas, por los terroristas muertos en acción. Recoge fotografías de los caídos y las interviene: cabezas que se han desplomado al borde de una acera, junto a un desagüe, en un asfalto húmedo.

Cuando llego a la sala central, ocupada por los grandes formatos, me quedo en silencio. En el Berlín de los años ochenta me asombré con sus espacios, sus explosiones de color, sus conflagraciones urbanas. Aquí, ahora, encuentro la paráfrasis, la reinención de las aguas, los nenúfares, los boscajes de Claude Monet. Pero Monet es discreto, es elegante, es una dispersión de luces matizadas, impecablemente compuestas, en un fondo más bien sombrío. Richter, en cambio, no le tiene miedo al mal gusto, al exceso, a los colores estridentes. Con él entramos en el bosque, en el misterio de la naturaleza, en parajes sagrados. A veces retira un fragmento de sus propios cuadros y lo reproduce en una docena de formatos pequeños, graduales. Usa la computadora, la máquina fotográfica, los pinceles. Supongo que se divierte mucho. Es uno de esos alemanes que usan camisas a rayas gruesas, anteojos de marcos agresivos, corbatas improbables. En los años en que fui vagabundo en París, en Madrid, en Barcelona, en Berlín, me dediqué a contemplar estos fenómenos del mundo contemporáneo. Ahora repito la experiencia, pero solo puedo narrarla en las madrugadas. Es el precio que pago por ser un vagabundo un poco más elegante. Y no me detengo a meditar sobre el asunto, ni hago el balance. —

ARVO PÄRT

O LA NOSTALGIA DEL MONASTERIO

MÚSICA

José
Wolffer

76

LETRAS LIBRES
JULIO 2012

Exterior. Carretera entre Stuttgart y Zúrich. Noche. Fines de los años setenta. Un automóvil circula solitario por el camino. Interior. El conductor va sorteando la ruta; tiene la radio encendida. La música que de pronto comienza a sonar lo trastorna a tal grado que decide orillarse y escucharla hasta el final. Enseguida, una persecución detectivesca de año y medio para rastrear la obra y su oscuro autor estonio: el conductor es el dueño de un sello discográfico, hasta ahora dedicado en exclusiva al jazz, aunque esto pronto cambiará. *Fast forward* a 1984: el lanzamiento del disco *Tabula rasa*, con la presencia nada menos que de Keith Jarrett en el piano, inaugura la espectacular carrera internacional de Arvo Pärt.

La célebre anécdota de cómo Manfred Eicher de ECM (hogar no solo de Pärt y Jarrett sino de Metheny, Garbarek y Gismonti, entre otros) “descubrió” al compositor religioso más querido de nuestros días ilustra un fenómeno que, tres décadas más tarde, se mantiene: la música de Pärt despierta una actitud reverencial entre sus oyentes. A diferencia de lo que sucede con la gran mayoría de los compositores vivos, ha conseguido salir del gueto de la música contemporánea e instalarse en los oídos y el imaginario de un público amplio y variado.

Antes de abordar su particular manera de entender la composición, vale la pena hacer otra escala en la biografía y en una obra en particular, el *Credo* de 1968 para piano, coro y orquesta. No obstante el hermetis-

mo de la cultura oficial soviética imperante en su juventud (Estonia fue parte de la U.R.S.S. hasta 1991), Pärt sabía de las últimas novedades occidentales (neoclasicismo, serialismo, técnicas de collage, indeterminación) y, como otros detrás de la cortina de hierro, buscaba incorporarlas en su música. *Credo* fue la última obra escrita antes del giro radical hacia el estilo que lo identifica hoy y es reveladora por la tensión que enarbola entre lo viejo y lo nuevo, entre –como dice Mark Lawrence– el orden y el caos. Paradigmática, pues, de las grandes batallas estéticas del siglo XX. La cita de una de las obras más reconocibles de Bach, el primer preludio en do mayor del *Clave bien temperado*, establece una vena musical idílica, evocadora de la gran tradición, que se yuxtaponen con impresionantes y modernas masas de cacofonía orquestal. Explica Pärt: “Quería reunir los mundos del amor y el odio. Sabía qué tipo de música escribiría para el odio, y lo hice. Pero no fui capaz de hacerlo para el amor.” Por eso acudió a Bach. El estreno fue un escándalo, por la estridencia vanguardista y el texto religioso. Vino la censura y Pärt se sumergió en un silencio creativo casi total de ocho años. Su biógrafo Paul Hillier cuenta que se encontraba “en una situación de absoluta desesperanza, la composición parecía una empresa fútil y carecía de la convicción musical y la voluntad para escribir siquiera una nota”.

No escribía, pero estudiaba con asiduidad: el canto gregoriano, las primeras polifonías medievales, los grandes maestros vocales del Renacimiento. Un barrendero al que

abordó en la calle resultó un oráculo. Preguntó Pärt: ¿qué debe hacer un compositor? La respuesta: amar cada nota. “Ningún profesor me había dicho algo semejante.” El resultado fue el abandono de las técnicas de la vanguardia, que él equipara ahora con los juegos en el arenero de niños que han perdido el propósito, y la vuelta a lo que considera los fundamentos.

La travesía por el desierto consolidó su fe ortodoxa (de hecho Pärt bien podría pasar por un patriarca oriental, con su barba poblada, calva respetable y nariz aguileña) y la convirtió en algo inseparable de su forma de vivir (tiene fama de recluso) y de componer. La primera obra alumbrada tras la larga duda no podía estar más lejos de la exuberancia del *Credo*: una miniatura para piano, *Für Alina*, que encapsula las características de su nuevo modo. Las herramientas se han vuelto espartanas y remiten a la quintaesencia de la música tonal, la tríada, que Pärt acomete amparado en sus *tintinnabuli*, proceder que alude al sonido de las campanas, a cómo su tañido establece un espacio sonoro donde conviven notas sostenidas y graves con otras agudas y evanescentes. Las convulsiones han desaparecido en favor de un propósito unificador a ultranza, de la concentración en gestos expansivos y orgánicos que establecen un ámbito contemplativo. El espíritu del canto llano permea su música y le imprime un sabor arcaico, pero la factura no puede ser más que contemporánea (posmoderna, se dirá) y acusa tanto su inmersión en lo antiguo como su familiaridad con la tradición de la vanguardia.

“Basta con tocar bellamente una

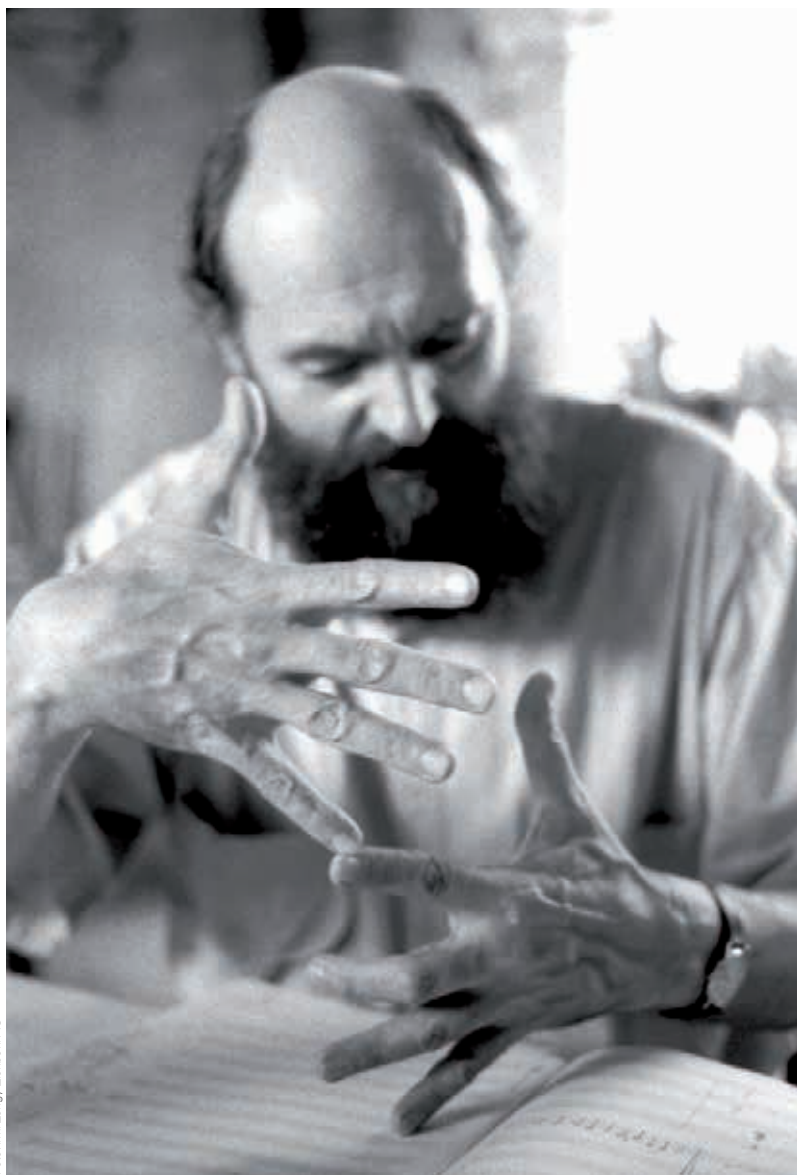


Foto: Imiti Long / Eichtorn AG

+ Pärt, la procesión va por dentro.

sola nota”, dice Pärt. Esta parquedad fulgurante, en ocasiones repetitiva pero singular cuando se logra en las mejores obras, le ha valido el mote de minimalista espiritual. El término lo tiene sin cuidado: “¿Soy en verdad un minimalista? No es algo que me interese.” Hoy los enfrentamientos estéticos de otras décadas han quedado atrás e incluso quienes antes lo descalificaron se han convertido a su causa. Por ejemplo Salonen, compositor y director que hace un par de años estrenó y grabó la cuarta sinfonía de Pärt y que confiesa: “Yo era bastante elocuente sobre cuánto odia-

ba este tipo de música. [Pero] cuando volví a Pärt descubrí una voz única. El asunto con esta música es que no vas vomitando notas. Tienes que ganar cada una.”

Salonen es finlandés y citarlo trae a cuento una reflexión de Mark Morris, quien en su *Twentieth-Century Composers* afirma que la inclinación natural de los músicos estonios ha sido mirar más bien hacia el norte que hacia Rusia. Resulta esclarecedor considerar a Pärt en el campo escandinavo, por el “sentido del espacio y la luminosidad que son característicos de los compositores nórdicos”.

Para júbilo de sus muchos seguidores, Pärt vendrá a México el próximo mes de octubre, invitado por el Cervantino para estar presente en los conciertos homenaje que tendrán lugar en Guanajuato (día 19) y México (20). Los intérpretes son baluartes suyos: el Coro de Cámara Filarmónico de Estonia, la Orquesta de Cámara Tallinn y el excelente director Tõnu Kaljuste, uno de sus apóstoles más infatigables. El programa estará compuesto por una obra clave, el *Te Deum* de 1985 para tres coros, orquesta y piano preparado, y otras escritas en la última década: *Salve Regina*, *Adam's Lament* y *L'abbé Agathon*. El Cervantino ha reunido un elenco estelar, viejos conocidos de quienes siguen a Pärt en su deambular discográfico por ECM. El único ausente del *dream team* es el Hilliard Ensemble, grupo vocal responsable entre otras de la grabación de *Passio* (el tratamiento pärtiano de la Pasión según San Juan). Si recordamos el extrañamiento del violinista Gidon Kremer en 1977 al mirar la partitura austera, casi vacía, de *Tabula rasa*, es un acierto contar con intérpretes que conocen íntimamente el estilo y la intención del autor. Dice David James, integrante del Hilliard: cuando se logra la entonación exacta de un pasaje “de pronto, en lo que parece un acorde muy pequeño y sencillo (...) los armónicos comienzan, el acorde florece y se convierte en un sonido mucho más grande (...) y las armonías comienzan a resonar”. El monasterio de Pärt se revela entonces en todo su esplendor, invitándonos a admirar sus claroscuros y acentuando nuestra nostalgia, en esta época en la que todo es relativo, por algo que nos transporte más allá de lo inmediato. —

LA VIABILIDAD DE CADAC

En 1975, luego de dirigir el departamento de teatro del INBA y el de la UNAM, Héctor Azar fundó el Centro de Arte Dramático, A. C., CADAC, como una búsqueda independiente y libre a partir de dos señales: el teatro al servicio de la persona y la persona al servicio del teatro. El establecimiento de todo centro escolar constituye siempre una esperanza: que en su seno se propicie la evolución del ser humano. En ese entonces, fundar una escuela, sin el apoyo presupuestal del gobierno, significaba un reto mayúsculo, así como una novedad, incluso para las mismas leyes mexicanas. En su origen, CADAC encontró en la esquina de Centenario y Belisario Domínguez, en el centro de Coyoacán, el casco de una vieja casona y un interior abandonado que servían como escondite para teporochos. Gracias a los bue-

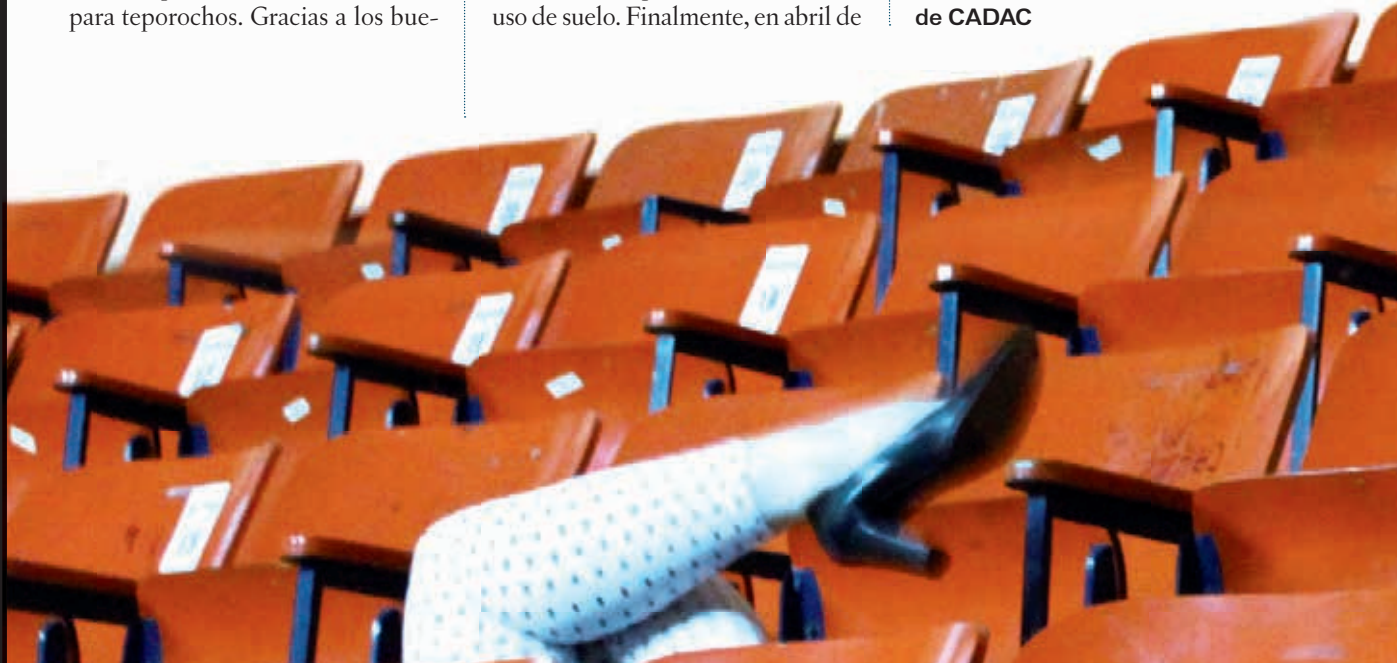
nos oficios del entonces secretario de Educación, Víctor Bravo Ahúja, CADAC pudo alojarse en ese espacio y participar en su restauración y acondicionamiento, entregando informes anuales y recibiendo inspecciones. A partir de entonces, CADAC ha vivido en la incertidumbre, tan propia de los países en los que se carece de algún intento de programa a largo plazo, de saber si conservará la sede que tuvo desde su origen.

Luego de la desaparición de su fundador, se desvanecieron los subsidios para escuelas de teatro y se creó el programa México en Escena para apoyar obras teatrales a través del Conaculta. CADAC tuvo que repliegarse para no desaparecer como otros centros lo hicieron. Después vino el cierre de la taquilla porque el Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (Indaabin) no hizo el trámite para resolver el nuevo uso de suelo. Finalmente, en abril de

este año, el centro sufrió una sacudida ante la negación del mismo Indaabin de renovar el contrato. Muchos alumnos, exalumnos, escritores, miembros de la comunidad teatral, periodistas, medios y ciudadanos de a pie levantaron la voz con la esperanza de encontrar algún funcionario sensible capaz de entender la necesidad de proteger a una institución de 37 años. En Coyoacán, después de la capilla de Salvador Novo y junto al Artene de César Tort, CADAC fue fundamental para el desarrollo cultural y el cambio vital de uno de los principales pulmones culturales de la ciudad. Ese grito llegó a Consuelo Sáizar, quien tomó a su cargo la solución del conflicto y, a la fecha, parece que CADAC ha revertido la situación crítica.

Sin embargo, CADAC no debe detenerse en resolver esta crisis. La ayuda desinteresada de tantas personas no solo demuestra el lugar que la institución creada por Héctor Azar se ha ganado en tantos años. También apela a la esperanza de que CADAC viva y no

•El famoso Espacio C de CADAC



solo sobreviva, que se adapte al devenir de un país como un espacio distinto. Ante la superación del posible desalojo, CADAC se siente en la obligación de salir del aparente aislamiento para repensarse, para abrirse como una posibilidad distinta a fin de enfrentar la violencia en la que estamos inmersos. CADAC sabe que una opción cultural y educativa acreditada es el camino real para combatir la violencia. Así lo habría hecho Héctor Azar y así lo haremos nosotros. Desde su base, CADAC ha cubierto una carencia del Estado mexicano, la de la formación de niños y adolescentes a partir del arte, no para que se conviertan en actores inmediatos y fugaces, sino para que alcancen un mejor desarrollo por medio del teatro. Se podría afirmar que no existe situación que no sea susceptible de ser teatralizada. Esto quiere decir que la frase “está haciendo teatro”, que muchas veces se utiliza para describir una mentira o manipulación, podría servir para que el ser humano se descubra gra-

tamente “haciendo teatro”, en todos los aspectos de su vida y, así, entenderla mejor. Esa intención educativa se debe mantener porque es necesaria y creemos que lo es cada vez más.

No obstante, CADAC no olvida que nació como un espacio para la experimentación teatral, porque su fundador estaba convencido de que un país cuyas experiencias teatrales se limitan a lo que sucede arriba del escenario, sin poner énfasis en la educación y en la búsqueda de nuevas formas, es un país limitado. Si la Compañía Nacional de Teatro no se olvidara de experimentar y fuera un espacio de promoción para las nuevas generaciones, se fundaría un nuevo teatro en México. CADAC será ese espacio para la nueva dramaturgia mexicana.

Por CADAC han pasado cerca de quince mil alumnos. Casi podríamos decir que en todo grupo teatral del país hay alguna persona que transitó por las aulas del centro. La presencia de los archivos de Héctor Azar, la biblioteca, fonoteca, hemeroteca,

la fototeca de gran parte del teatro mexicano y la nueva videoteca pueden servir como punto de partida para formar un centro de documentación, abierto y especializado, relacionado con otros archivos y centros de investigación de los grandes creadores del teatro en México.

Ahora que CADAC ha logrado conservar la vieja casona que fue restaurada para alojarlo, sin mayores aspiraciones que las de la libertad y la autonomía; ahora que el apoyo de la comunidad no solo nos llena de esperanza sino de responsabilidad para hacerlo mejor; ahora que la violencia nos ha cercado, estamos dispuestos a afirmar que la educación y la cultura siguen siendo una vía posible. Bertolt Brecht dijo: “En los tiempos difíciles cualquier acto de belleza es un acto revolucionario.” Y así es. *Todo espacio vital es espacio teatral*, cualquier espacio en el que participemos todos los que queramos entender la convivencia como una experiencia humana necesaria en este momento de crisis. —





+Michael Fassbender en una escena de la película.

PROMETEO, DE RIDLEY SCOTT

Es el año 2093. En el interior de una nave espacial, la arqueóloga Elizabeth Shaw le explica a la tripulación hacia dónde se dirigen. Ella y su pareja —dice— encontraron pinturas rupestres que muestran a un hombre gigante apuntando hacia un grupo de círculos. Aunque otras civilizaciones antiguas plasmaron imágenes semejantes, agrega, solo el grupo de círculos representados en esta pintura coincide con una constelación estelar. ¿Conclusión? Ahí se originó la vida. Sus habitantes colonizaron la tierra y —a juzgar por el gigante dibujado— dejaron una invitación para que los humanos los visiten. La nave en la que viajan está a punto de sobrevolar una luna de esa constelación que reúne condiciones de vida. Al parecer, los humanos están a punto de conocer a quien los creó.

Nadie más obligado a hacer un regreso digno al cine de ciencia ficción que el director Ridley Scott. Sus incursiones en el género —*Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982)— son “clásicos contemporáneos”: un título muy honroso pero que acaba paralizándolo a un

autor. Previendo las comparaciones y con un pie en la salida de emergencia, Scott ha descrito *Prometeo* como un regreso al universo de *Alien* que no es del todo una precuela y mucho menos una secuela (si fuera el caso, sería la sexta). Es una película, dice, que retoma uno de los cabos sueltos —lo que sea que eso signifique—. Más allá de los merodeos de Scott, es un hecho que en la nave *Prometeo* viajan las criaturas y obsesiones del director: jefes de corporaciones que buscan colonizar el espacio, científicos que les sirven de conejillos de indias, humanos artificiales que hacen de policías o esclavos, y, llegado el momento, el alienígena que los pone en su sitio.

Aunque la referencia de *Prometeo* sea *Alien*, el aire de familia le viene de *Blade Runner*: en el centro de ambas películas está la angustia de la orfandad. Otra vez es un replicante el que se roba la película, y quien deja al espectador preguntándose: ¿dónde hay más potencial de nobleza: en las acciones de un humano con emociones reales —pero intereses propios—, o en las de androide diseñado específicamente para empatizar?

En la escena en la que la doctora Shaw (Noomi Rapace) quiere con-

tagiar a su equipo de entusiasmo, el paneo de cámara muestra reacciones escépticas, burlonas y hostilidad. Solo uno en todo el grupo escucha a la antropóloga con fascinación: erguido en su silla, con ojos atentos y la boca medio abierta en asombro, el androide David 8 (Michael Fassbender) es el único entusiasmado —o eso aparenta— con la posibilidad de encontrar “algo más”. Es irónico pero comprensible: descrito por su creador como “lo más parecido a un hijo”, David es producto de una fabricación amorosa. En su experiencia de robot, la relación entre criatura y creador ha sido amigable y feliz. Si los humanos, sus creadores, encuentran a sus fabricantes, sabrían de dónde vienen, cuál es el propósito de su existencia y qué les espera después. ¿Por qué no habrían de desear el encuentro? ¿Qué podría salir mal?

El creador de David, el millonario Peter Weyland (Guy Pearce, bajo plasta de maquillaje) es clave para entender la crueldad del Proyecto *Prometeo*. Por desgracia, los matices de su narcisismo no se explican en la película sino en el sitio www.weylindustries.com, lanzado desde hace meses. Que el guion de Damon Lindelof lo reduzca a un viejito mandón y caprichoso apunta hacia una secuela, pero el dibujo se echa de menos en la película. En una “pista” depurada a quienes permanezcan en sus butacas hasta el final de la secuencia de créditos (o sea, a nadie) Weyland cita una frase de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche. Esto no se aclara en el fragmento mismo, sino en un sitio web



al que se llega tecleando siguiendo otra pista dentro del mensaje. Si suena complicado, lo es.

El recurso de suplir con “extras” el trazo débil de un personaje es engorroso. Peor aún, es un obstáculo para apreciar el homenaje de *Prometeo* a otro clásico contemporáneo del género: *2001: Odisea del espacio*. Si Kubrick hizo una oda a las tesis nietzscheanas del eterno retorno, la voluntad de poder y el superhombre que trasciende sus límites, Scott la usa como marco teórico de la megalomanía de Weyland. No solo señala a Nietzsche como filósofo de cabecera de su excéntrico personaje, sino que expone esos mismos principios dentro de la película. La raza de *superbombres* que dejaron su huella en la Tierra considera que para crear primero hay que destruir (un giro dramático de la trama reservado para el espectador).

Después de todo, aquello que une a los personajes más disímiles de la película —el pragmático David y la vehemente doctora Shaw— es su

disposición a creer en algo más que ellos. Shaw lleva un crucifijo al cuello y está segura de que la humanidad tiene un origen divino; fue elegida por Weyland por su entusiasmo y determinación. El androide fue programado para apegarse a esa creencia y para usar su inteligencia en el cumplimiento de la misión. Desde centros e intenciones distintas, tanto Weyland como la doctora Shaw y David son seres que ilustran la voluntad de poder.

Aunque *Prometeo* es anterior a *Alien* en la cronología de la saga, en cuestión de efectos especiales está a millones de años luz por delante. En comparación con la deslumbrante nave *Prometeo*, el equipo comandado por la teniente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) tiene la sofisticación tecnológica de una Commodore 64. Aunque un purista diría que esto afecta a la verosimilitud de la historia, lo anacrónico sería desperdiciar el único aspecto del cine que ha avanzado en las últimas décadas. Esto no significa que Scott haya sustituido atmósfera

con explosiones. *Prometeo* aprovecha los recursos del cine de alto presupuesto, pero cumple con las expectativas que despertaba el solo hecho de ser una película de Ridley Scott. Su uso de la tecnología 3D es tan preciso y apropiado que, paradójicamente, no es lo primero que uno menciona al describir el estilo visual. El recorrido por los paisajes lunares tiene un efecto hipnótico, así como la visita a la pirámide que aloja los vestigios de los primeros hombres y los organismos alienígenas que esperan a los tripulantes. Como sería de esperarse, Scott aprovecha el nuevo realismo visual no solo para fotografiar paisajes y hacer suspirar a su público. Mezcla de reptil, arácnido y molusco, el nuevo modelo de *alien* cubre todo el espectro de fobias latentes en el espectador. Por no hablar de las nuevas formas de “contaminación” al organismo humano. Si la reflexión espiritual-filosófica de *Prometeo* es un guiño a la obra de Kubrick, las escenas de invasión alienígena al cuerpo de los tripulantes podrían pasar por fragmentos perdidos de la fase más oscura de Cronenberg.

Quien conozca el mito de *Prometeo* sabe que el nombre de la misión no es precisamente optimista. Por haberse robado el fuego, el titán griego acabó encadenado, condenado a que todos los días un águila le despedazara el hígado. Quien haya bautizado el proyecto no aprendió la lección —cosa improbable en el caso de Weyland.

Quizá la lección es otra, en cuyo caso estaría contenida en un fragmento de la película. Por ejemplo, cuando el androide David estudia la escena de *Lawrence de Arabia* donde este apaga un cerillo con las yemas de los dedos. David copia los modos y el aspecto de Peter O'Toole, y memoriza la frase: “El truco [para tolerar el fuego] es que no te importe sentir el dolor.”

Aunque aparenta ser una fábula sobre el origen del hombre, su moraleja es pedestre y cínica. Más que poner su esperanza en un dios insensible, el hombre se debe escoger compañeros de viaje rudos. Si en verdad quiere robarse el fuego, el truco es que no le importe convertirse en chicharrón. —

HÉCTOR GARCÍA

Y EL DIOS DEL FUEGO

El fotógrafo Héctor García murió el 2 de junio de 2012. Foto periodista hasta la médula, reclamado desde 1955 por Diego Rivera como “excelente artista”, mereció esta frase sumaria de Carlos Monsiváis: “informar puede ser también un hecho estético”. Con una vena popular que filtraba mundo, desengaño y pericia, alto, corpulento, sonriente y articulado al hablar, Héctor García no era un fotógrafo refinado. No se preocupaba demasiado por ciertos detalles de impresión, de conservación de originales y calidad de papeles; en el laboratorio se inclinaba, siempre que el tema se lo sugería, por los contrastes dramáticos de luminosidad, y en algunas de sus tomas, los leves desenfoques delatan las prisas del reportero. Aun así, cuando acertaba con su oficio de escuela de la calle, podía lograr piezas maestras indiscutibles. De una de ellas quiero ocuparme.

Lo obsesionó la conquista de la luz, al punto de que ese es propiamente el tema de fondo en algunas de sus fotos. Por las vueltas de la vida, el nombre de Héctor García está ciertamente asociado a la fórmula *Escribir con luz*, título del libro suyo publicado por el Fondo de Cultura Económica

en 1985, que recoge la notable selección de fotos realizada y puesta en página por Pablo Ortiz Monasterio, que ha sido desde entonces canónica. Al hilo de dicho libro, en México suele considerarse que *escribir con luz* es el significado etimológico de “fotografía” [*photos-* y *-graphis*]. A fuerza de ser equívoca, esta significación no puede resultar más equivocada. “Fotografía” debe leerse como *el dibujo de la luz* —me remito al informe sobre el daguerrotipo (1839) de François Arago, quien define las imágenes “fotográficas” como “imágenes dibujadas por lo más sutil y penetrante que hay en la naturaleza: los rayos luminosos”—. Así, en el momento de acuñación del término, el *graphis* de la fotografía es el dibujo y no la escritura, y el sujeto de la actividad fotográfica es la luz, y no el fotógrafo. Ahora bien, conforme se desarrolla la actividad fotográfica, décadas mediante, el fotógrafo se reconocerá más y más como sujeto de la acción fotográfica; pero de esto a escribir con luz...

No obstante, entre fotografía y textualidad hay mucho tejido, y la foto que me ocupa es rica en este orden. Como tantas fotos de Héctor García, no lleva título, tan solo marca espaciotemporal: ciudad de México, 1959. A primera vista sugiere una imagen



diabólica en lío con la delgada cruz que asoma en segundo plano. Pero en un esfuerzo de objetivación, vemos que la foto retrata a un pavimentador de calles, sentado en la noche frente al fuego tras una pantalla de metal. A la izquierda, en la sección inferior, una chispa pequeñita, en su salto, traza el arco que nos previene sobre el tiempo de exposición: ¿1/8 de segundo para una foto nocturna? En todo caso, la chispa timbra la imagen: esto es una foto, un trabajo con la luz, y nos atrae a la plétora que se imprime en el fondo y sobre el cuerpo del trabajador: vaya que el cuarto oscuro está presente en la densificación del negro, que alcanza mucho más de un tercio de la superficie, al tiempo que vivifica una luminosidad llameante en los hombros del trabajador. Si no se trata de una alusión satánica, ¿puede esta aparición sobre el asfalto sugerirnos en cambio la ma-



nifestación de un dios del fuego sentado, como un *joven* Huehuetéotl, o un Hefesto ante su horno volcánico?

Veo a Hefesto, y esta foto se me antoja un tragaluz extraordinario, donde el fotógrafo, como sucede a veces, ha visto mucho más de lo que vio. La irradiación de la luz en las tinieblas era un tema que Héctor García retrotraía a su infancia. Contaba que, de muy niño, su madre lo dejaba encerrado desde temprana hora, amarrado a una pata del catre, en el oscuro cuarto de vecindad donde habitaban. La única entrada de la luz era a través de las hendiduras de la puerta. Conforme salía el sol, él iba distinguiendo en el muro las sombras de los vecinos que cruzaban por el patio. Este verdadero repaso de la alegoría de la caverna en Platón, encapsulaba también para García el oficio de fotógrafo: “Yo me imagino que estaba en el vientre de la foto-

grafía cuando veía el espectáculo que se proyectaba sobre la pared blanca, pintada de cal. Ahí en un cuarto oscuro, amarrado. Debió de ser un día como el primer día de la creación: de pronto se hizo la luz para mí y aparecieron las imágenes.” (Cit. por Luis Humberto Rodríguez, “Héctor García. Fotógrafo de la ciudad”, *Luna Córnea*, núm. 8.) Pero si en Platón la salida de la caverna era un ascenso hacia la luz, en Héctor García será un descenso al mundo nuestro. Sobre la coronilla de paliacate del trabajador *desciende* una larga sombra vertical. ¿Qué sombra es, a qué fuente de luz se opone?, ¿es un retoque hecho a partir de la sombra misma de este dios del fuego? La foto no lo revela, pero le añade al hombre y al fuego un vector de signo negro que cae como verdadera irradiación negativa.

Atrás, una mancha de luz acarreada por la caja de un camión o trái-

ler, hace las veces de pantalla. No se confunda el camión con la trompa de la máquina, dirigida en sentido contrario, que surge a la izquierda del trabajador: trompa de un tractor de asfaltado que vierte alquitrán líquido para tender la “carpeta” asfáltica. También trabajadora de noche, la delgada cruz a espaldas del obrero pudiera ser parte de un hornillo de campaña, crucecita que se replica inesperadamente en la cruz que sobreviene en la parte superior, donde un texto, seguramente un anuncio en marquesina, se cruza con aquella sombra venida de quién sabe dónde. El texto del letrero, a medias legible, finalmente cede. Es un anuncio de los zapatos de marca Domit, presente con su distinguible lema: “Domit es pie moldeado”, que así se promovía la marca en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. El lema, que alude al perfecto ajuste entre el pie y el calzado, se condice con la función de dar paso, de hacer camino, de facilitar el traslado, tarea del trabajador de la cuadrilla de pavimentación. Pero en esta foto que invierte totalmente el tópico del ascenso hacia la luz, ese “pie moldeado” queda muy por arriba de la faena de aplanar y recubrir el suelo, y despierta de nuevo la figura del dios caído, Hefesto.

Cuando niño, Hefesto, que estaba ocultado por su madre, fue arrojado por ello del cielo y cayó durante un día entero hasta tocar tierra. Quedó lisiado para siempre, con el pie deforme. Vuelvo a evocar a Héctor García amarrado a las patas del catre, y a los hombres de la caverna de Platón, encadenados de las piernas desde la infancia. Aparente epifanía de signo pagano, esta imagen fue captada al paso por un fotógrafo que amaba vivírsela en la calle, vagabundear, “pulir el asfalto”. Participa profundamente del mito de la fotografía como un tragaluz mediante el cual toda una vida puede quedar comprimida en un solo instante. Si he desaprobado en líneas anteriores la actividad del fotógrafo como una tarea de “escribir con luz”, al llegar aquí me desdigo momentáneamente. —