

### Sentidos traslapados

“Casi todo es otra cosa” afirmaba Wittgenstein y esta secreta ley es la que parece regir el arte de Alejandro Gómez de Tuddo. Sus críticos aseguran que retrata la muerte y la aseveración se repite de un escrito a otro como si las palabras fueran más dignas de crédito que las imágenes. Pero si observamos sus fotografías con rigor e inocencia, la certeza se tambalea y, al menos en varias de ellas, ya no estamos tan seguros de estar mirando la muerte. Tomen estos dos ejemplos: la paloma presa en el engranaje y los rojos cubos gelatinosos en un cuenco. ¿De dónde nos viene la intuición de que la paloma está muerta? ¿Será por el contraste entre el vaporoso bulto de las plumas y la herrumbre de los hierros, entre la claridad del ave y la oscura máquina de tortura? ¿O será porque detrás de nuestro ojo hay una razón que reduce los contrarios y deduce un estado de muerte? En cuanto a los cubos en el cuenco, si le somos fieles a lo que el ojo registra, más bien se nos antojaría comerlos como si fueran sabrosas golosinas con sabor a fruta colorada. Debajo de los cubos que llenan el cuenco, se adivinan unas circunvoluciones rosadas que asociamos con unos sesos. Podría ser, pero tampoco estamos tan seguros.

Quevedo le hacía decir a la Muerte: “Eso no es la muerte sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte; tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara es la muerte, y lo que llamáis morir



Seúl, Corea, 2003 (impresión lambda 1.20 x 1.82 m., serie de siete).

es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo; y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura.” Así despejada nuestra indebida imagen de la muerte, en las fotografías de Alejandro Gómez de Tuddo subsiste otro misterio que tiene que ver con el arte, con su arte.

Porque la fotografía convoca principalmente al ojo, la muerte que logra insinuarse en este arte, no se oye, no huele, no sabe, no se puede palpar. Así, la ausencia de los demás sentidos la vuelve incorruptible, a un tiempo aséptica y bella. De esta ausencia quizá provenga la asombrosa plasticidad de las fotografías de Alejandro Gómez de Tuddo, la obscena hermosura de sus “naturalezas muertas”. Pero, de la misma manera que la certeza de la muerte se pone en entredicho en estas imágenes, habría que revisar nuestra acostumbrada separación de los sentidos. Además de los cubos rojos que se nos apetece comer, la cabeza de perro con dientes feroces en el centro de un vivo líquido amarillo,

también apela a una extraña sensación del gusto. ¿En qué clase de líquido está nadando la cabeza? Curiosamente, la imaginación activa el resorte del gusto: el amarillo convoca un sabor dulce, tal vez de yema de huevo o de natilla untuosa, que se antoja probar. Las mantarrayas parecidas a unas capuchas del Ku Klux Klan, se ven tan viscosas que el ojo transmite al dedo la sensación que registra. Es como si tocáramos su piel aceitosa y plastificada con un sentido que, en rigor, no sería capaz de sentirla. En esto consiste también la maestría de Alejandro Gómez de Tuddo: en traslapar nuestros sentidos, forzar nuestro ojo a ir más allá de lo estrictamente visual y convocar los demás sentidos habitualmente ajenos a la fotografía. Paradójicamente, su extremada plasticidad nos convierte en observadores más completos, fisiológicamente implicados en sus imágenes.

Un efecto muy similar produce el texto de Mario Bellatin que acompaña la colección de fotografías. También en rigor debería referirme al texto de Abds Salám, que es ahora el otro nombre del escritor, el nombre sufí que ha recibido para ser otro sin dejar de ser el mismo.



Seúl, Corea, 2002 (impresión lambda 1.82 x 1.20 m., serie de siete).

A través de una sucesión de párrafos encabezados por una palabra, “La enfermedad de la *sbeika*” narra varias historias entreveradas, pero cada una tiene la peculiaridad de contar lo que cuenta y a la vez de contar otra historia, distinta de su estricta literalidad. En el apartado “Buey”, se lee: “Envueltos en una transparente capa viscosa, no nos queda sino afirmar que todo es lo mismo. Una vaca, un pájaro, un prado, un silabario, añadió”. En literatura, este procedimiento se llamaría “bise-mia”, pero los sufíes lo han extendido a una multiplicación más numerosa y numinosa de la expresión, en un juego cargado de sentido y de los sentidos, a veces difícil de descifrar porque remite a misterios que son en sí difíciles de poner en palabras y más aún, de desentrañar con palabras. La muerte sería uno de ellos. Además, el secreto es el mejor sello de inviolabilidad del sentido. Todo queda como más intacto e íntegro si uno sabe prescindir de la relación directa de las cosas.

El libro que reúne a estos dos “tras-lapadores” de sentidos, está encuadrado con gamuza gris, no tanto para “animalizar” un exquisito libro de arte, como para invitarnos, desde el primer contacto, a ejercitarnos en la confusión de los sentidos. Tocar, acariciarlo antes de abrirlo, es un buen preámbulo a las experiencias que deparan las fotografías de Alejandro Gómez de Tuddo y las palabras de Mario Bellatin. Un día, después de leer un libro de Emmanuel Bove, Rilke escribió: “En mi juventud, se solía hacer los guantes a la medida. Abandonar la mano al guantero era una sensación muy peculiar. Al leer el más reciente libro de Bove, tuve el recuerdo de esta sensación, hasta el sentimiento físico de los dedos expuestos a los cálculos del guantero.” En suma, la invitación es a *abandonarse*. —

- FABIENNE BRADU  
*Umbra profunda sumus.*

Alejandro Gómez de Tuddo,  
fotografías Mario Bellatin, texto

### La nieta *chic* de los Burrón

**E**n mi caso, la dificultad de la novela gráfica—término con el que hoy se designa a la variante del cómic que narra historias complejas a través de arte secuencial—radica en el procedimiento de su lectura, pues éste presupone la utilización de un solo sentido, la vista, para realizar dos operaciones distintas: leer y observar. Por alguna razón, la combinación me resulta más extenuante que ver y escuchar, como en el cine, o leer e imaginar, como en la lectura de novelas comunes. Sin embargo, no iría tan lejos como para argumentar que esta dificultad es de la misma naturaleza que la dificultad de leer, por ejemplo, *El sonido y la furia*. Aparentemente, para publicaciones tan prestigiosas como *The New Yorker*, *The New York Times*, o *The New York Review of Books*, sí. El argumento no es gratuito y tiene el propósito de otorgar a la novela gráfica un status que, hasta hace relativamente poco, le era negado. Su dificultad, avanza el argumento, resulta en una plusvalía de significado que le permite a este género, antes desdeñado, entrar a las filas de La Literatura.

La consagración de la novela gráfica en Estados Unidos se inaugura públicamente en la década de los noventa, con la entrega de un Premio Pulitzer (especial) al caricaturista Art Spiegelman, autor de *Maus* (obra maestra que narra el Holocausto a través de las tribulaciones de una familia de ratones perseguida por los gatos nazis). A esta consagración ha contribuido también el interés de ciertas editoriales que se han encargado de dar distribución comercial a las obras de este género. Entre ellas se encuentra la editorial Pantheon que publicará en marzo de este año *La perdida*, escrita por la dibujante y guionista norteamericana Jessica Abel (Chicago,

1969) y próxima a publicarse también en España por la editorial Astiberri. La novela parece querer seguir los pasos de la Iraní Marjane Satrapi y su encantadora *Persepolis*, cuya heroína es una precoz niñita de siete años tratando de vivir una infancia normal cuando se cruza en su camino el advenimiento de la Revolución Islámica.

*La perdida*, una suerte de *thriller* antropológico (con todo y secuestro), se desarrolla en la Ciudad de México en la década de los noventa y traza las tribulaciones raciales, culturales y amorosas de Carla, una joven que llega a México en busca de La Auténtica Experiencia Mexicana. Para ella, esto significa pasar los fines de semana ya sea en El Chopo o Coyoacán, vender camisetas comunistas, fumar marihuana en plena vía pública, enamorarse de un DJ que no tiene discos, beber en Xochimilco, ir a la lucha libre y evitar a cualquier precio las relaciones con sus paisanos expatriados. México como el espacio en el que la Guerra Fría sigue calentando los ánimos de sus ciudadanos. Carla como la conciencia norteamericana que intenta, en vano, abandonar su posición privilegiada en un gesto de solidaridad con el Otro. Para sus compatriotas radicados en México, La Auténtica Experiencia Mexicana no está inspirada en la vida de Frida Kahlo, como en el caso de Carla, sino en la figura de William S. Burroughs, fantasma que habita las conversaciones de los almuerzos tanto como cada edificio de la Colonia Roma.

Aunque es probable que para el público norteamericano promedio el retrato de un México cosmopolita y educado venga como una sorpresa gratificante, para el mexicano, la experiencia es distinta. Paradójicamente, lo que nos salva de volvernos caricatura en la novela

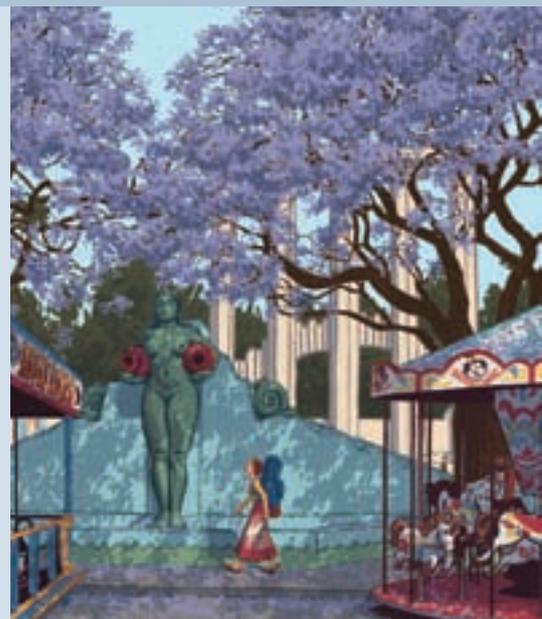


Imagen de portada de *La Perdida*.

es la caricatura misma que logra capturar las tardes lluviosas del verano en la ciudad, las calles pobladas del Centro, las escuelas de idiomas repletas de estudiantes asiáticos, las vistas espectaculares desde las azoteas. El problema principal de la trama está en no poder dibujar, verbalmente, las sutilezas de las tensiones que propone. Por el contrario, la acción no sólo no escapa el cliché que en un principio se fijó derrocar, lo reproduce. A diferencia de *Maus*, cuyos ratones kafkianos son más humanos que los humanos, *La perdida* difícilmente abandona el narcisismo adolescente, frecuente entre los practicantes del cómic, para lanzarse en una expedición de más envergadura que los *raves* nativos en el Ajusco y las fiestas de periodistas norteamericanos en la Condesa.

A juzgar por ciertas obras que han captado la atención de los medios literarios, uno podría argumentar que no es la supuesta dificultad del género lo que lo lleva a este florecimiento mediático, sino la dimensión social que ha adquirido, su capacidad de retratar la comedia humana. En este sentido, avanza el argumento, Gabriel Vargas fue un visionario, y *La familia Burrón* precursora de la novela gráfica.

- AURA ESTRADA

## Cage en el jardín de arena

**H**ay tres muros de arcilla horneados en aceite, arena blanca de grano grueso, rocas dispersas, un extenso espacio vacío, silencio. Detrás de los muros, los árboles mecen sus ramas. Es el jardín de arena de Ryoanji: un pequeño recinto rectangular construido para la contemplación del absoluto que, según la enseñanza de los monjes Zen, puede alcanzarse con los medios más sencillos. Construido en el siglo XVI en Kyoto, la belleza estática de Ryoanji representa uno de los momentos de mayor depuración en la tradición de los jardines japoneses. No es sólo su atmósfera neutral, su claridad, su calma. Es su despojamiento extremo, la forma en que el universo encuentra ahí su expresión más simple.

John Cage, también llamado el *músico-filósofo*, visitó el templo de Ryoanji durante su primer viaje a Japón en 1962. Se trataba de una escala natural después



Jardín de Ryoanji.

de su encuentro, veinte años atrás, con la filosofía oriental y el budismo Zen, un momento de alteración profunda que desembocó en una concepción musical enteramente nueva, quizá la más extrema del siglo XX. “La música —escribió Cage en sus *Norton Lectures*— está ahí antes de ser escrita.” El compositor ha dejado de existir. O por lo menos ha dejado de ser un artista que se expre-

sa, para convertirse en un intérprete, alguien que pregunta. Cage desplazó así una serie de categorías que encontraba cada vez más paralizantes (la estructura compositiva, la armonía, la expresión) fundados en los pivotes del ego y la racionalidad, por otras (la no-intención, el azar y la indeterminación) que implicaban la renuncia absoluta al control de la pieza. Para alcanzar ese estado de no-intervención desarrolló un complicado sistema de composición determinada por el azar, usando el *I Ching* como dispositivo de posibilidades numéricas o sirviéndose de otros métodos, cada uno más heterodoxo que el anterior, como descubrir en las imperfecciones del papel todas las coordenadas de una obra futura.

No es extraño que la visión del jardín de arena se convirtiera de inmediato en una poderosa experiencia estética que Cage usaría más tarde para crear una de las piezas esenciales de su producción tardía. En el recinto de Ryoanji, quince rocas están distribuidas sin criterio alguno, en patrones de dos pares, dos tercios y un montículo de cinco. Nada ahí parece buscar un diseño específico, salvo la arena rastrillada como si fueran ondulaciones de agua bordeando una serie de islas. El principio ordenador del jardín japonés sigue el curso caótico del universo: la armonía fundada en un desorden aparente. Ese equilibrio entre la disciplina estricta del Zen y la libertad de espíritu (“la ausencia de orden, de límites acotados: la indeterminación”) es la cualidad que Cage practicó a lo largo de toda su obra.

Escrita entre 1983 y 1985 para diversas combinaciones de instrumentos, *Ryoanji* es una recreación de las formas del jardín: un lento pulso percusivo, separado por largos silencios irregulares, recuerda los

guijarros blancos sobre el espacio vacío, mientras los *glissandi* instrumentales se curvan como si siguieran el contorno de las rocas.<sup>1</sup> Según Cage, los instrumentos deben ser ejecutados suavemente “como un leve brochazo”, tratando de acercarse a los sonidos de la naturaleza más que a los de la música. Lo mismo sucede con las percusiones que deben permanecer imperceptibles “como si una tenue luz brillara sobre ellas”. Las partituras no reproducen notas sino fragmentos de curvas trazadas alrededor de quince piedras, cuya distribución fue asignada por el *I Ching*. Con excepción de las percusiones, que están anotadas con precisión, cada uno de los instrumentos sigue una trayectoria indeterminada, entre dinámicas que oscilan y se desvían, modificando sutilmente los colores y sonoridades. De esta forma, Cage creó una obra meditativa, silenciosa, donde volvía a poner énfasis en el acto de escuchar: *Ryoanji* es un espacio impredecible y difícil, de pulso inconstante, donde todo cambia bajo la apariencia de que todo sigue igual.

Algo semejante ocurre en el jardín de Ryoanji, cuya combinación de opuestos (la inmovilidad de las rocas, el oleaje de la arena) busca propiciar un estado mental distinto, eso que Cage llamó la “flexibilidad del pensamiento”: ver las cosas bajo una luz nueva, aceptar lo inesperado, desviarse del camino habitual. “El ser es infinito, aunque el espacio que lo contiene parezca limitado”: esa es la enseñanza del jardín de arena, cercado entre muros. Lo mismo sucede, diría Cage, con la profundidad de nuestro pensamiento que es infinita, rizomática, múltiple, aunque la razón parezca estar siempre cercada por sí misma.

— VIVIAN ABENSHUSHAN

<sup>1</sup> Cage dedicó la versión para contrabajo, voz y percusión —sin duda la más fiel a la visión original— a la contrabajista francesa Joëlle Léandre, quien ha sido invitada este año para interpretar la pieza en México, durante el ciclo que le ha dedicado *Radar: espacio de exploración sonora* a la obra de John Cage, en el marco del Festival de México en el Centro Histórico, entre el 21 de marzo y el ocho de abril.

### La separación de los amantes

Cuando se trata de adaptar una obra literaria al cine, quizá la tarea más compleja sea honrar del original. Abundan ejemplos donde la versión histriónica del personaje primero se antoja inmejorable o la reproducción de los escenarios descritos por el autor resulta exacta. Sin embargo, es difícil enumerar incluso la más breve lista de cintas que logren reproducir fielmente el ritmo de la narración de la que provienen. No es cosa fácil traducir los silencios implícitos en los puntos y comas, en la separación de los párrafos, en el fluir de un texto. No basta, por supuesto, un buen guión. El ritmo es, al final del día, responsabilidad casi exclusiva del director.

En los últimos veinte años, pocos realizadores han demostrado un talento rítmico —y una capacidad para adaptar fielmente una obra literaria— comparable al de Ang Lee. Desde *Sensatez y sentimientos* hasta *La tormenta de hielo*, el director se ha revelado como un maestro en las difíciles tareas de la conciliación artística y la paciencia cinematográfica. En esta antipática era de la velocidad, su parsimonia resulta un bálsamo. Ang Lee practica una de las auténticas reglas no escritas de la buena cinematografía, una que, para desgracia del cinéfilo, otros directores parecen olvidar con alarmante frecuencia: la película no está en la escena individual sino en el montaje final: no en la viñeta aislada sino en la historia completa.

*Brokeback Mountain* (habrá que usar este título y no las mojigaterías a las que nos tienen acostumbrados nuestros ilustres traductores) es una joya típica de Lee, un prodigio de adaptación y cadencia. Como en la historia original de Annie Proulx, publicada en *The New Yorker* en 1997, la película entera

se desenvuelve despacio, con agónica lentitud, como la propia dolencia de los protagonistas. La principal virtud del cuento de Proulx es la justicia que hace a la sensación —tantas veces mal entendida— de añorar el regreso, por más breve que sea, del amor. En sentido opuesto, la tentación fantoche hollywoodense se ha empeñado en romantizar la agonía amorosa. No hay, en la historia del cine comercial, cintas que reflejen con honestidad el sentimiento de la lejanía o la desesperación por lo irremediable de una separación. La *Brokeback Mountain* de Ang Lee se aboca, en cambio, a contemplar pacientemente esa desdicha: la cinta no sólo está a la altura de la angustiada cadencia de la prosa de Proulx; quizá, incluso, la mejora.

Heath Ledger, un actor que, hasta hace seis meses, parecía destinado a una especie de timidez perenne, soporta la mayor parte del peso de la catástrofe emocional en *Brokeback Mountain*. Tal como ocurre en el cuento de Proulx, es el Ennis del Mar de Ledger quien está menos preparado para enfrentar la llegada de un amor tan absoluto, tan imposible y tan decididamente homosexual. A diferencia de Jack Twist (Jake Gyllenhaal), el otro vaquero en cuestión y a quien suponemos le incomoda menos reconocer su inclinación sexual, Ennis del Mar está a punto de contraer matrimonio y comprar un pequeño rancho cuando lo sorprende el inesperado arribo de una relación que no podrá jamás entender ni manejar. Cuando concluye el invierno y llega la hora de comenzar una vida entera de nostalgia, Del Mar tropieza hasta un callejón donde intenta, sin lograrlo, devolver el estómago. Ledger golpea la pared, gruñe y tiembla. Y la cámara de Ang Lee —manejada con la sensibilidad



Jake Gyllenhaal y Heath Ledger.

acostumbrada por Rodrigo Prieto— lo acompaña por uno o dos minutos. Es el tiempo perfecto para conseguir el retrato más verosímil en el cine moderno de la agonía destructiva del fracaso emocional.

Un clima de autenticidad similar se siente al menos en otro par de momentos. El primero llega con el ansiado reencuentro de los amantes. Cuando los vaqueros finalmente vuelven a verse las caras apenas afuera del departamento de Del Mar, Ang Lee sostiene su rechazo de lo sentimental. El director sabe que ambos personajes han callado y sublimado su añoranza por demasiado tiempo y que el reencuentro debe tener más de reclamo y violencia amorosa que de ternura insípida.

Sin embargo, es en la escena final del filme cuando Ledger y su director demuestran estar realmente a la altura de la notable historia de Proulx. La conclusión, que encuentra a Ennis viviendo en soledad en un páramo del oeste americano, requería mesura y emoción. Como en el resto de la cinta, Lee y su actor protagónico se resisten a la cursilería. El conmovedor arreglo de las camisas de los amantes, la solitaria postal de la montaña y las lágrimas entrecortadas de Ledger son el único desenlace posible: el rostro de Ennis del Mar —mirando hacia la nada e invocando (maldiciendo, bendiciendo) el nombre del amor perdido— es a la vez catártico y desolador, como toda resignación. —

- LEÓN KRAUZE

### Los tres entierros de Melquíades Estrada

de Tommy Lee Jones

Ha llegado a conocerse como la película de Guillermo Arriaga; un honor —la atribución de autoría— reservado al director. Algunas razones son obvias: el Premio al Mejor Guión en Cannes; el primer trabajo emancipado del proyecto con González Inárritu, y que sea un mexicano reconocido en el exterior. Hechos a un lado los premios y orgullos, *Los tres entierros de Melquíades Estrada* es por derecho propio una película de escritor. La narrativa episódica, la inversión de roles y, sobre todo, la fábula sobre formas extremas de redención, son herramientas con las que Arriaga narra una historia de mojados y gringos que aborda la cuestión migratoria sin caer en la autoflagelación. La dirección de Lee Jones se aviene a los fines del guión: privilegia a los personajes y no abusa de la estilización. No puede decirse lo mismo de su trabajo como actor. Con todo y su premio a costas —en ese rubro, también en Cannes—, estorba su español apretado de gringo amigo pero con mala dicción. —

- FS

### Descarrilados

de Mikael Håfström

Aunque la crítica la compara con *Atracción fatal*, retrato del adulterio en los tiempos del sida convertido en clásico por la actuación de Glenn Close, la primera incursión del sueco Håfström en tierra hollywoodense remite más al David Mamet de *Juego de emociones y La trampa*. Un hombre de familia ejemplar pero abúlico (Clive Owen) conoce en un tren a una mujer casada (Jennifer Aniston) que echa a andar el motor de la seducción. Cuando la infidelidad no puede ser consumada debido a la irrupción de un criminal (Vincent Cassel) que apelará al chantaje, el filme, basado en la novela de James Siegel, empieza a correr con desigual fortuna por los



Escena de *El ojo II*.

rieles del *thriller* pródigo en vueltas de tuerca. Más que ver a Aniston en un rol poco usual, sorprende la violenta dinámica generada entre Owen y Cassel. —

- MMF

### El calamar y la ballena

de Noah Baumbach

Fiel a la estética de su maestro Wes Anderson (productor, por cierto, de la cinta), el director neoyorquino Noah Baumbach ha creado un nuevo universo salingeriano, lleno de personajes con manías absurdas y diálogos sofisticados. Sin embargo, a diferencia del exasperante Anderson, Baumbach consigue, en *El calamar y la ballena*, alejarse lo suficiente de la obsesión ornamental de su mentor para retratar una historia verosímil y conmovedora. Jeff Daniels y Laura Linney son Bernard y Joan Berkman, pareja de recién separados escritores, ambos de narcisismo ilimitado y, naturalmente, competencia desbordada. Jesse Eisenberg y Owen Klein son los hijos que se debaten entre la admiración, el rechazo y la comprensión. Al final, el drama supera a la ironía y el resultado es notable. Con William Baldwin como Ivan, un improbable catalizador narrativo disfrazado de profesional de tenis. —

- LK

### Match Point

de Woody Allen

Más oscura y pesimista, pero menos original. Mejor que todas las últimas: señal de resurrección. Como toda película de Woody Allen, *Match Point* no puede ser deslindada del universo que la precedió: se describe sin remedio en términos comparativos y como glosa de una filmografía anterior. Esto es un problema y no. Por un lado, evidencia que su reflexión sobre la culpa como castigo es un retorno menos logrado de su propia *Crímenes y pecados*. Por otro, agrega más ingredientes a sus recetas de suicidio moral. Su historia de un arribista que no duda entre conservar sus bienes y matar a la amante que amenaza su flamante estatus social, introduce como variante el tema del azar y la posibilidad de las cosas salgan inmejorablemente mal. En *Match Point* la impunidad no sólo es un lastre, sino algo que ni siquiera nos es dado controlar. —

- FS

### El ojo II

de Danny y Oxide Pang

Las secuelas no son patrimonio exclusivo de Hollywood; en Asia también se cuecen esas habas, sólo que la cocción es obviamente distinta y suele implicar ingredientes más propositivos que en el hemisferio occidental. Ejemplo menor de ello es *El ojo II*, de los hermanos Pang de Tailandia, que llega a México con dos años de retraso. Aunque no tan eficaz como *El ojo*, ordealía de una mujer que se contacta con el orbe de los difuntos luego de un trasplante de córnea, la secuela tiene momentos logrados merced a la labor de Shu Qi, que encarna a una chica que al cabo de un fallido intento de suicidio se descubre preñada y rodeada de espectros, cristalizaciones de los temores típicos del embarazo. Una puesta al día cien por ciento oriental de los mecanismos paranoides accionados por *El bebé de Rosemary*. —

- MMF