

Gálvez, ciudad invisible

A las once categorías urbanas propuestas por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* habría que añadir dos: las ciudades y la nostalgia y las ciudades y los sueños. En estos rubros podría inscribirse Gálvez, que, a diferencia de las cincuenta y cinco metrópolis construidas por el escritor italiano, ostenta un nombre que se antoja masculino. De esta urbe, obviamente ficticia aunque legitimada por el lenguaje fotográfico, conocemos dieciséis postales que se exhiben en una de las galerías de Zona Cero, el sitio web ideado por Pedro Meyer (www.zonezero.com). Las postales, hay que decirlo, están trabajadas en sepia: justo el color de la nostalgia, de los sueños que brotan del pasado profundo, de los *mementos* visuales que atiborran cajas de zapatos perdidas en la penumbra de ciertas tiendas de antigüedades. El sepia, pues, como el mejor matiz para registrar una ciudad que existe sólo en la imaginación, en el mapa onírico; una ciudad donde el ayer convive en extraña armonía con el porvenir y la prospectiva urbana, tal como ocurre en *La Jetée*, la fotonovela de Chris Marker filmada en 1962; una ciudad cuyos exteriores se insinúan sembrados de árboles o más bien de esqueletos de árboles que no vemos salvo en sombra, y cuyos interiores aparecen bañados por la luminosidad difusa del deseo y el recuerdo.

Al cabo de vivir durante tres décadas en Canadá y Estados Unidos y de estudiar biología y medicina, fotografía y psicología experimental, Óscar Guzmán (DF, 1951) llegó a *Ciudad Gálvez* en 1995, año en que se empezó a gestar este proyecto multimedia, para confirmar “la hipótesis de que cada hombre lleva en su mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan”, en palabras de Calvino. Llegó, pensémoslo así, como todo viajero que



Ciudad Gálvez, Óscar Guzmán.

regresa ansioso por fundar un lugar propio que mezcle los parajes recorridos y la memoria personal, la añoranza y el anhelo de saber qué depara el futuro; un lugar que en este caso conjunta las siluetas metamórficas de Salvador Dalí, las explanadas metafísicas de Giorgio de Chirico, el surrealismo callejero de Paul Delvaux, los personajes hieráticos de Serguéi M. Eisenstein, los cielos vertiginosos de Gabriel Figueroa y la sinuosidad mediterránea de Antoni Gaudí. Generadas con programas de arquitectura, las postales de Gálvez, cuyos modelos fueron hechos de plastilina y digitalizados con *scanners* de 3D, narran una historia fragmentaria que el visitante debe reconstruir.

Nos enteramos, por ejemplo, de que la ciudad fue ocupada en un pasado no tan remoto gracias a *Rincón sereno*, donde aparece un *jet* solitario en un hangar catedralicio; y podemos aventurar que las majestuosas Cúpulas Flotantes que se yerguen en *Panorámica*, fabricadas con bronce según documenta *Fundidores* y sostenidas por los armazones de hierro que se entrevén en *Barrio del Palomar*, son herencia de—o quizá baluarte contra—tal ocupación. Sabemos a ciencia cierta que, apelando a una suerte de levedad calviniana, los habitantes de Gálvez—seres

de rasgos vagamente asiáticos— tienen un medio de transporte de aspecto anacrónico: el cicloide urbano, que transita por cables aéreos en *Estación San Quintín* y *El Espolón*. Sabemos también que la ciudad cuenta con colegios de Astronomía, Minería y Música, retratados en *Vista de escuelas* y *Escuela de Minería*, así como con un jardín botánico de clara influencia surrealista y un antiguo mercado que se ubica en el Viejo Gálvez; que hay unas festividades populares conocidas como *Rutelinas de otoño* que se celebran en una vasta explanada; que existe un legendario *Callejón del 7* en el Barrio de la Encina; que la nostalgia de la arquitectura y la luz del Mediterráneo se ha traducido en sensuales edificaciones como las que figuran en *Casas “Conchuela”*, *Perros guardianes* y *Patio de Otilia*, algunas de ellas situadas en la desembocadura del río San Quintín.

Lo asombroso de Gálvez, sin embargo, es el modo en que se instala de inmediato en los sueños del viajero. Al igual que toda ciudad invisible que se respeta, tiene la capacidad de originar tantas historias como visitantes reciba. Y ése es un logro del que no cualquier fotógrafo se puede jactar. —

— MAURICIO MONTELL FIGUEIRAS

Notas para una antología

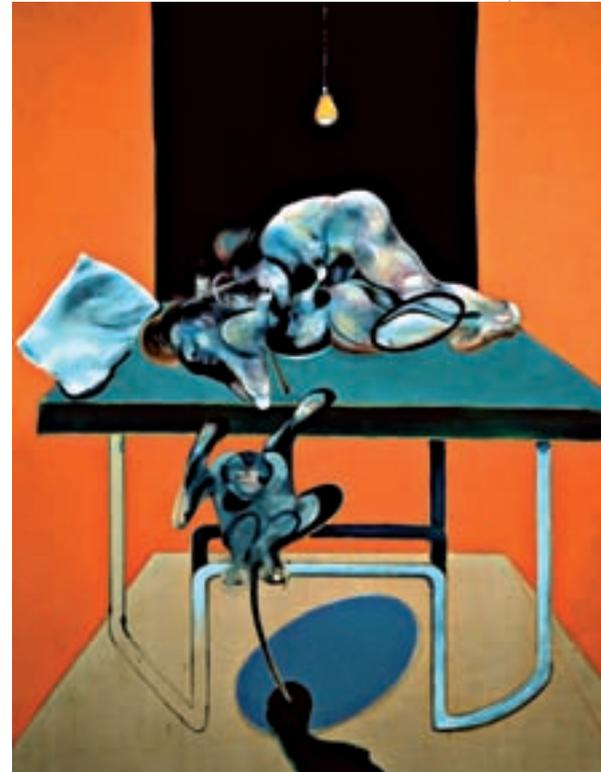
El Museo Tamayo celebra su XXV aniversario con una suerte de vuelta a los orígenes. Esto es, con una revisión de su acervo. El Tamayo es ahora otro tipo de museo, uno que ha repensado su carácter y su función en el panorama general de los distintos espacios estatales dedicados a la exhibición de arte, y ha llegado a convertirse en un enclave fundamental de las nuevas prácticas artísticas. Sin embargo, no está de más recordar que este recinto (ideado por los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky) nació para albergar la colección de arte moderno internacional de Rufino y Olga Tamayo, que decidieron donar “al pueblo de México” al finalizar la década de los setenta.

Más allá de que algunas piezas de la colección salgan de vez en cuando de la bodega para integrarse a alguna muestra específica, el acervo rarísima vez se muestra completo. Las razones para que no sea así son muchas, y quizá la principal tenga que ver con la naturaleza misma del conjunto. Como diagnosticó en su breve paso por la dirección del museo el crítico y curador Osvaldo Sánchez, la colección es desde luego relevante, en tanto descubre las inquietudes estéticas de Tamayo, los diálogos que sostenía con la plástica internacional, sus afinidades electivas, digamos; pero al final es una colección pequeña (para ser la base de un museo) y desigual: llena de grandes nombres, aunque no necesariamente de grandes obras. No es, en otras palabras, una colección que resista una exhibición permanente ni demasiadas lecturas. Lo cual en absoluto es una crítica a la mirada de Tamayo (si se la ve como una colección personal, es deslumbrante en sus casi trescientas obras); aunque sí produce extrañeza la curiosa decisión de

las autoridades de no ampliarla con la adquisición de piezas nuevas.

Tamayo quiso que éste fuera un museo de arte contemporáneo internacional. Él legó una muestra representativa del arte que, desde cualquier latitud, le era contemporáneo. La pregunta que se hizo Sánchez al llegar era, a mi juicio, la correcta, en tanto que retomaba la inquietud esencial de Tamayo: ¿a quién debe ser contemporáneo este museo?, ¿al pintor o a nosotros? Y decir a nosotros (y después a los que vengan) no implica desalojar del museo las preocupaciones del pintor (como algunos temieron hace tiempo que ocurriría). En todo caso, se trata de pensar en las posibilidades de este acotado (pero revelador) acervo.

En esta nueva revisión (a cargo de los curadores Juan Carlos Pereda, Tatiana Cuevas, Tobias Ostrander y Paola Santoscoy), la colección se lee desde tres frentes: *Arte y cuerpo*, *Geometrías inestables* y *Los confines de la pintura*. También podrían haberse llamado: *Nuevas imágenes del hombre* (como la exposición del MoMA de 1959 en la que se reunían, como aquí, obras de Francis Bacon, Willem de Kooning y Jean Dubuffet, entre otros), *El movimiento* (como la mítica exhibición de 1955 en la galería de Denise René en la que Victor Vasarely publicó su “Manifiesto Amarillo”) y *Pintura modernista* (parafraseando el célebre ensayo de 1960 de Clement Greenberg). O simplemente: *Figura humana*, *Arte cinético* y *Todo lo que no es figurativo ni cinético*, ya que, sin dar tantas vueltas conceptuales, eso es finalmente lo que puede verse. Llama la atención, sin embargo, que los curadores pretendan hacer pasar por un hallazgo originalísimo lo que no es más que una simple taxonomía desplegada



Francis Bacon, *Dos figuras con un mono*, 1973.

del modo más convencional sobre las paredes del cubo blanco.

Afortunadamente, los afanes curatoriales se quedan en los oscuros textos de sala; y las obras, muchas de ellas prodigiosas (sobre todo una: *Dos figuras y un mono*, de Francis Bacon), se encargan de contarnos su propia historia, que no es otra que la de la pintura en la segunda mitad del siglo XX (en la que Tamayo tuvo un lugar privilegiado; como también lo tiene en la muestra *Arte y cuerpo*). Y quizá sólo porque es muy raro presenciar un itinerario estético similar en la ciudad de México, vale absolutamente la pena darse una vuelta estos días por el Museo Tamayo. —

— MARÍA MINERA

La era urbana

La décima edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia –que se presenta hasta el 19 de noviembre– alterna su usual connotación como escaparate de arquitectura espectacular para abordar los problemas del crecimiento urbano descontrolado del planeta. La exposición de arquitectura más importante del mundo deja a un lado el protagonismo de los proyectos de autor para hablar, en cambio, de ciudades.

Al ser este año el primero en la historia en que la mayor parte de la población mundial habita en ciudades –hace menos de cien años era sólo el diez por ciento– y con pronósticos de que para 2050 el 75 por ciento de la población se concentrará en megaciudades, la Bienal redirige su atención hacia el estado crítico de los nuevos paisajes urbanos. El título de la muestra, *Ciudades, arquitectura y sociedad*, pretende abarcarlo todo: el éxodo rural, el crecimiento sustentable, la falta de suelo, seguridad, movilidad... El evento, criticado por ser el colmo de las buenas intenciones y la falta de soluciones convincentes, ha extendido el discurso “promiscuo” de los arquitectos hacia un debate político, económico y ambiental adobado de conciencia social y redibujado gracias a las nuevas tecnologías.

El director de este año, el británico Richard Burdett, tonifica la alarma en torno a los grandes desastres de los hormigueros humanos que ha venido sonando desde finales del siglo XIX, incorporando nuevas herramientas y connotaciones globales. En el edificio de los antiguos astilleros de Venecia, que mide de largo lo que un estadio, dedicado a dieciséis regiones urbanas –como Londres, la ciudad de México, Tokio, Mumbái, Sao Paulo, Shanghái, Nueva York, Berlín y El Cairo– se presenta o, como se ha dicho, se acosa al visitante con estadísticas, vistas aéreas y videos. Tras el compendio de datos, tan apabullantes como atractivos, una serie de proyectos arquitectónicos pretenden apuntar hacia caminos posibles. De México aparecen tres obras cuya escala sugiere la escasa planeación en relación con la realidad mayor. El FARO de Oriente –exitoso centro artístico y cultural realizado por Alberto Kalach en Iztapalapa–, el proyecto (recientemente cancelado) para el Centro de Arte Indígena frente al Templo Mayor, de Enrique Norton, y una rehabilitación de vivienda en el Centro realizada por Higuera + Sánchez, ponen de relieve el poco margen que existe al planear una ciudad bajo calendarios sexenales. Si bien tanto el FARO como el proyecto de vivienda pretenden ser

casos de estudio repetibles –uno en la periferia marginada y el otro en el Centro degradado–, quedan pendientes unas estrategias urbanas enfocadas a la conexión entre arquitectura, sociedad, infraestructura e impacto ambiental.

En el cómodo ámbito de la utopía, el Pabellón de Italia presenta el trabajo de investigación de trece instituciones educativas, entre las cuales el Instituto para la Ciudad Contemporánea del ETH de Suiza, el Instituto Berlage de Róterdam, el SENSEable City Laboratory del MIT en Boston y la Universidad Iberoamericana de México aparecen como laboratorios experimentales. La sección de México –que se presenta sin la continuidad o discurso paralelo con la que cuentan el resto de las naciones que tienen pabellón propio, entre los cerca de cincuenta que existen– exhibe el trabajo de investigación de la capital en torno a cuatro temas: vivienda, espacio público, movilidad y *workspace*. Bajo la curaduría de José Castillo y Alejandro Hernández, el trabajo, titulado *Mexico City: the space of potentiality* se detiene en los fenómenos de un territorio que ha pasado, en menos de cien años, de cien mil habitantes a los veinte millones actuales. De casos como El Cairo (donde cada veinte segundos nace un niño y sólo el cinco por ciento del país es habitable), Barcelona (que ha destinado más del 40% de su suelo a espacios verdes y recreativos), o Bogotá (que ha triplicado sus espacios públicos, la red de agua y electricidad, y donde ha disminuido en diez años la tasa de criminalidad en un setenta por ciento), México, casi siempre ausente en las ediciones de la Bienal de Venecia, aparece ahora cargado de interés, como lugar donde todo es posible (y permisible). –



Imagen de la sala dedicada a la ciudad de México, en la Bienal de Venecia.

– FERNANDA CANALES

publicidad

Mitos de *Babel*

Sobre Alejandro González Iñárritu cae una especie de maldición. Ninguna de sus películas —ni siquiera su ópera prima— ha sido vista, por lo menos en México, sólo como una película. *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y la más reciente, *Babel*, nos han llegado, respectivamente, como la obra de un director debutante que se hacía notar en Cannes, la del autoexilado que se probaba en el sistema hollywoodense, o la del creador de una producción global que le ganaba, otra vez en Cannes, el premio al Mejor Director. Precedidas por adjetivos y premios que en otros casos no serían, digamos, un problema, las películas del “mexicano exitoso” suelen caer como *alka seltzers* en el vaso medio vacío del orgullo patriótico, o como gotas de limón sobre la herida de la realidad. Después de todo, son muy pocas cosas las que González Iñárritu le debe a la industria (*sic*) del cine nacional.

Eso de la maldición podría sonar a muy mala broma, pero la idea me cruzó la cabeza cuando, antes de escribir esta nota, hice un recuento de las portadas y encabezados de prensa mexicana que en las últimas semanas han hecho alusión al estreno de *Babel*. Desde “El tropiezo de González Iñárritu” hasta “Iñárritu conquista el mundo”, casi todas lo caracterizaban como un híbrido de Ana Gabriela Guevara, la Selección Nacional y Atila. En muchas de esas reseñas, *Babel* se colapsa bajo el peso de una valoración inflada, regida por parámetros de trascendencia y perfección. Cosa rara, pensé, en tanto *Amores perros* y *21 gramos* eran películas no menos ambiciosas en su propuesta intelectual.

El entramado de las historias y las maneras en las que los choques entre los personajes afectaban sus destinos, eran en sí mismos carne de un ensayo sobre la causalidad, el libre albedrío y la responsabilidad moral. La forma

devenía fondo: las relaciones de causa y efecto, reiteradas no en el texto sino a través de la edición, cargaban cada escena con una connotación ética. De esta técnica se desprendía una paradoja: eran películas preocupadas por la moral, pero, por su puesta en pantalla, inscritas en la contemporaneidad. Si la culpa, el castigo y la redención hubieran sido propuestos de una manera lineal, el cine de González Iñárritu y su tratamiento secular de motivos judeo-cristianos habría sido comparado con el del polaco Kieslowski. Sin embargo, el protagonismo de la estructura y el efecto caleidoscópico le ganaron al director menos alusiones a un cine de filiación religiosa y más comparaciones con cineastas *sinfónicos* (Robert Altman, a la cabeza), cuyos relatos sobre el drama humano toman la forma de una composición.

Tal como sus antecesoras, *Babel* se compone de cuatro relatos cuyos protagonistas son, sin saberlo, responsables de los hechos que transforman las vidas de otros. Esta vez, sin embargo, lo de menos es la pirotecnia estructural. Liberado del impulso de llevar hasta el final y hasta las últimas consecuencias el manual de estilo concebido al alimón con Guillermo Arriaga (según el director, Arriaga contribuyó con ideas seminales, y en 2004 concluyó su colaboración en el guión de *Babel*), González Iñárritu vuelve casi invisibles los hilos que entretejen las historias, y las relaciones de causa y efecto pasan a un segundo plano. Por ende, también disminuye la dimensión moral de su discurso. En esta película, parece ser, la prioridad fue lograr verosimilitud en los diálogos, las actuaciones y el desarrollo de las historias, y actualizar el mito bíblico que da cuenta de los orígenes de la incomunicación.

En un desierto marroquí, un pastor de ovejas compra un rifle y se lo da a sus

hijos Yusef y Ahmed para que cuiden el rebaño; los niños desoyen al padre y juegan a apuntar hacia un camión de turistas que recorre, lejos, el sendero que rodea una montaña. En el interior de una casa en California, una nana mexicana llamada Amelia (Adriana Barraza) cuida de los hijos de una pareja que en ese momento se encuentra de viaje; sin permiso de los padres y aconsejada por su sobrino Santiago (Gael García Bernal), la nana decide llevar a los niños con ella a la boda de su hijo Luis, por celebrarse en Tijuana. De vuelta en Marruecos, la pareja de turistas norteamericanos Richard y Susan (Brad Pitt y Cate Blanchett) viaja en el camión que ya vimos. Se notan tristes, distanciados. Susan, con la mirada perdida en un punto del paisaje, recibe una herida de bala en el hombro. En una cancha de *volleyball* en la ciudad de Tokio, una adolescente sordomuda llamada Chieko (Rinko Kikuchi) pierde el control de sus reacciones y provoca que su equipo pierda. Más tarde, en un restaurante, se quita los calzones y muestra sus genitales a los chicos de una mesa vecina. Los desplantes furiosos y exhibicionistas de Chieko se alternan con los intentos fallidos de hacer contacto emocional con su padre.

A estos primeros trazos siguen complicaciones mayores: la noticia difundida por radio y televisión de que unos terroristas musulmanes han asesinado a una turista norteamericana; la sospecha de que una inmigrante mexicana ilegal ha secuestrado a unos niños estadounidenses; la creciente agresividad sexual de la adolescente japonesa. De la anécdota mundana a la connotación política, social o racial, cada historia engrosa su margen de interpretación con cada ronda. El corte de historia a historia es la técnica que permite inferir los enlaces entre una y otra, a la vez que sustrae al espectador de un estado de ánimo —el



Yussef y Ahmed, en una escena de *Babel*.

que precede a un clímax— y lo vuelve a colocar en un nuevo principio del cuento, tan placentero en la narrativa como el más logrado final.

Una de las ventajas de *Babel* sobre *21 gramos* (incluso sobre *Amores perros*) es la eficacia con la que el director logra transiciones de un escenario desértico a un bar atiborrado en Tokio sin agredir ni violentar los sentidos del espectador. En este acierto son esenciales los talentos del editor Stephen Mirrione, quien logró que, en una película con más de dos mil cortes, ninguno de ellos fuera una grieta por la que se escurriera el flujo emocional; del músico Gustavo Santaolalla, quien utilizó un instrumento africano de cuerdas, el *oud*, para lograr transiciones auditivas suaves que evocaran tanto la guitarra flamenca como el *koto* japonés, y al final, pero no por último, del fotógrafo Rodrigo Prieto, quien desde su primera colaboración con González Iñárritu ha creado un código visual tan poderoso como el texto mismo, sin protagonismos ni arti-

ficios que le roben atención. En un proyecto como *Babel*, el peligro de explotar el exotismo de los escenarios o de asignarles una paleta de colores cargada de folclor acechaba igual al fotógrafo y al director. Mientras este último decidió no desatender el drama específico de cada personaje (los cortes de *Babel* son longitudinales y no transversales: no hay análisis de las experiencias, sólo su representación), Prieto optó por experimentar con texturas, niveles de saturación de color y distintas profundidades de campo para dar a cada ciudad una identidad distinta, supeditada no tanto a estereotipos culturales como a estados emocionales, subjetivos, de los personajes centrales.

Para lograr el retrato de la vida interior, un terreno virgen en su filmografía previa, González Iñárritu incluyó en *Babel* cápsulas de espacio y tiempo desfasadas del relato lineal, en las que la música y ciertas canciones adquieren un valor narrativo. En mancuerna con Lynn Fainchtein, el director reactivó

su vínculo temprano con la música como creadora de atmósferas: antes que director de cine y publicista, González Iñárritu contaba historias desde una cabina de locución.

Dejando de lado el mito González Iñárritu, *Babel* es una película lograda y eficaz en cualquier nivel. Es mejor que las dos anteriores (hay que volver la mirada, dado que se promueve como el cierre de una trilogía) porque el cineasta maneja sus recursos con más soltura y conocimiento de aquello que le funciona —y de lo que no. Esto incluye —y es legítimo— rodearse de las personas que mejor lo complementan, repetir los esquemas que le permitan tener asideros, e incluir referencias a su vida personal y a su pasado profesional.

Babel privilegia las sensaciones sobre la teoría y es, en esa medida, una obra sin costuras visibles: señal de madurez creativa, y evidencia autosuficiente de la destreza del director. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Un café con Bruno Ganz. San Sebastián 2006

José Saramago entrelaza sus delgados dedos de pianista, sentado en una silla en la suite de su hotel. Es parte del jurado de la Selección Oficial de la edición 54 del Festival de San Sebastián. Cuando habla mueve las manos refinadamente, como un director de orquesta dando ritmo y salida a sus ideas. “Miren niños”, dice refiriéndose a los cuatro periodistas que lo estamos entrevistado simultáneamente, “yo tengo 83 años y la primera película que vi fue cuando yo tenía cinco o seis”, hace una pausa y toma un poco de agua. Habla en español con un marcado acento portugués “era en blanco y negro, muda, en esta época todas eran así. Una mujer muy vieja tocaba el piano para sonorizarlas. No recuerdo qué película era, lo que sí recuerdo es que las siguientes semanas no pude dormir del miedo que me creó lo que vi en esa película”.

Los periodistas se abalanzan sobre él al terminar la entrevista para estrechar su mano, yo dejo pasar la oportunidad y salgo de la habitación, inseguro sobre qué hacía exactamente ahí adentro. Camino por el lujoso pasillo del Hotel María Cristina y tomo el elevador. En el lobby una colmena de periodistas hace su trabajo entrevistando a cineastas. Salgo a la calle donde un centenar de fanáticos esperan, tras unas rejas, la llegada de Cliff Owen. Camino hacia el río Urumea, que en euskera quiere decir “agua cristalina”. Cruzo el puente. A mi derecha un acordeonista ciego toca algo reconocible. Frente a mí el Cantábrico y el edificio del Kursar, foro con capacidad para mil ochocientos espectadores, corazón del festival.

El Kursar, conformado por dos grandes cubos ligeramente ladeados, fue construido por Rafael Moneo. La



Bruno Ganz.

alfombra roja, larga y virgen que conduce a uno de los cubos ya está cercada por periodistas que alistan tripiés y afinan sus cámaras de video; otros limpian las lentes y luchan por el mejor lugar para cuando el desfile comience. En el sótano del cubo otro tipo de *reporters* velan sus armas: decenas de computadoras portátiles decoran la habitación, nadie habla; lo único que suena es el golpe de las teclas. En el cuartel del subsuelo lo que rifa no son las estrellas, sino la programación.

NOTAS PARA UN CATÁLOGO

“Lo difícil de seleccionar las películas de un festival es que tienes que rechazar algunas aunque te parezcan buenas: tal vez no tienen la línea del festival o simplemente ya no caben”, me platica uno de los programadores mientras caminamos a la rueda de prensa de la proyección que inaugura la Selección Oficial: *Ghosts*, de Nick Broomfield. “En la Selección Oficial intentamos poner lo mejor del cine mundial. Tenemos una línea donde damos mucho apoyo al cine Iberoamericano; este año tuvimos una sección llamada ‘Horizontes

Latinos’. Después está otra sección llamada *Zabaltegi*, que se especializa en películas estrenadas en otros festivales que nos hayan llamado la atención por su calidad u originalidad. Dentro de *Zabaltegi* tenemos una parte dedicada a óperas primas llamada ‘Nuevos Directores’ [en euzkera, *zabaltegi* es “directores nuevos”]; algunas son estrenos; en esta categoría también damos premios. Cada año el festival realiza una retrospectiva de algún cineasta que a lo largo de su carrera haya logrado ampliar el lenguaje cinematográfico; este año se dedicó a Ernst Lubitsch.”

Camino a San Diego, el nuevo filme del director Argentino Carlos Soria, junto con *Delirious* de Tom DiCillo, protagonizada por Steve Buscemi y Michel Pitt; *Copying Beethoven* dirigida por Agnieszka Holland, con Ed Harris personificando al consagrado compositor; el documental holandés *Forever* de Heddy Honigmann, y *Half Moon* de Bahman Ghobadi, la nueva película del director de *Las tortugas pueden volar*, fueron algunas de las de la Selección Oficial. Hay una coproducción México-España, *Las vidas de Celia*, de Antonio Chavarrías, con Daniel Giménez Cacho. *The Boss of it All*, de Lars von Trier, es parte de la selección oficial, igual que *Lonely Hearts*, de Todd Robinson, con Salma Hayek, John Travolta, Jared Leto y James Gandolfini, aunque no son parte de la competencia. Un centenar más de películas componen las demás categorías.

LA SELECCIÓN NACIONAL

Dos películas de mexicanos suenan con ganas en el festival, aunque ninguna compite en la selección oficial: *Babel*, de González Iñárritu, galardonado en Cannes como Mejor Director, inaugura

la sección de *Zabaltegi*, y *Children of Men* de Alfonso Cuarón que, tras la rueda de prensa, agitó las aguas de la controversia: en la película hay una mujer embarazada que da a luz en cuadro. Cuarón busco a una mujer que se quisiera embarazar, le pidió que el niño fuera mestizo, y todo lo que uno ve en la película es real: el bebé nace en las manos de Cliff Owen. Algunos periodistas juzgaron que su vanidad creativa y su ego como director interferían con la vida misma, mientras que otros alabaron su realismo.

La coproducción México-España que participó en la Selección Oficial, *Las vidas de Cecilia* –policíaca– recibió dos estoques de castigo por la prensa, que la calificó de pretenciosa y aburrida. Otras dos películas mexicanas que estaban en la sección de “Horizontes Latinos” fueron *Morir en domingo*, el segundo filme de Daniel Gruener, con claros objetivos comerciales, y *Fuera del cielo*, ópera prima de Javier Patrón Fox, estrenada en el Festival de Guadalajara: un melodrama cargado de clichés en el que dos historias se entrelazan. El judicial corrupto, los rateros de Tepito, un senador y su hija moribunda, son los personajes de esta tragedia, que tiene una clara influencia de *Amores perros*. Ambas pasaron inadvertidas por la prensa y no causaron sobresalto entre el público.

En la sección de “Zabaltegi. Nuevos Directores” se presentó *La familia tortuga* de Rubén Ímaz Castro, prácticamente casera: fue una tesis en video del CCC que se pudo hacer gracias a un apoyo de posproducción en el Festival de Róterdam. Es una exploración de fracturas familiares tras la muerte de la madre, con planos secuencia bien logrados y cierta complejidad que permite lecturas a diferentes niveles, a pesar de un tinte pretencioso y *amateur*. La prensa la recibió con ronquidos.

En “Horizontes Latinos” se mostró, con un éxito de crítica arrollador y la mención honorífica de la sección, *El violín*,

de Francisco Vargas Quevedo. Una película de fuertes acentos políticos, que narra la vida de una familia de campesinos en tiempos difíciles. Filmada en blanco y negro, logra capturar los paisajes de México con honestidad dramática. “Odio esto de andar en festivales, no son más que una pérdida de tiempo, un gasto de dinero y para lo único que sirven es para sobarte el ego” –me dijo Vargas Quevedo, oriundo de Ixtapaluca, Estado de México, mientras caminamos junto al río–. “Me tardé cinco años en lograr la película, la filmé donde crecí, con gente que conozco de toda la vida. Quería lograr una película en extremo realista, que pareciera un documental y fuera atemporal: que la gente no supiera si pasó hace veinte años, diez, cinco, hoy o incluso mañana.” Llegamos a una abarrotada sala de proyecciones, en la que lo esperaba un mar de saludos y abrazos, preguntas, fotos. *El violín* fue estrenada en el Festival de Cannes este año en la sección de *Una cierta mirada* y fue galardonada con el premio a la Mejor Actuación Masculina, que correspondió a Don Ángel Tavira, músico tradicional de Tierra Caliente, Guerrero, que nunca había salido de México. Me gusta imaginarlo caminando por las calles de Cannes convertido en una celebridad.

LOS PREMIOS

Uno de los efectos de los festivales de cine es la total pérdida de realidad de sus espectadores: el mundo se transforma en un entresueño en el que ya no se sabe qué estaba en pantalla y qué no. Cuando entre la indigestión llegó la hora de los premios, los resultados terminaron rondando lo insípido: Bahman Ghobadi repitió y compartió con Martin Fougerson la Concha de Oro, con las películas *Half Moon* y *Mon fils á moi* respectivamente.

Half Moon relata, con tintes cómicos, la gastada historia de un hombre que se propone hacer un viaje antes de morir, un poco al estilo de Kusturica

o del neorrealismo italiano. Quedó el sabor de boca de que el Jurado estaba premiando la trayectoria de Ghobadi y, como es común en Europa en estos tiempos, dando apoyo político al cine iraní. *Half Moon* también fue premiada, injustamente, con la Concha de Plata a la Mejor Fotografía. *Mon fils á moi*, en cambio, logró algo que yo nunca había visto: la sala completa se levantó a aplaudir a mitad de la proyección. Ópera prima del director, el filme narra las relaciones de odio-amor entre una madre y su hijo con asombrosa fluidez visual. La actuación de Nathalie Baye es extraordinaria y le valió la Concha de Plata a la Mejor Actriz.

El Premio Especial del Jurado lo mereció Carlos Sorín por *Camino a San Diego*, un *roadmovie* con actores no profesionales, fórmula que fue perfeccionando en *Historias mínimas* y *El perro*. Su más reciente filme cuenta la historia de un joven provinciano, fanático de Maradona, que al enterarse de que su ídolo ha enfermado decide llevarle una talla de madera hasta Buenos Aires. Tom DiCillo ganó con *Delirium* –una comedia sobre un fotógrafo frustrado que sonó fuerte para la Concha de Oro– en las categorías de Mejor Director y Mejor Guión.

POR UN PUÑADO DE EUROS

Sentado en el bar del lujoso hotel María Cristina, pido un café expés. Bruno Ganz, actor que encarnó a Hitler en *La caída*, es jurado y además está promoviendo su nueva película: *Vitus*, la historia de un niño genio. Esta sentado junto a mí. No cruzamos ni una palabra porque estamos en mesas distintas. Lo miro y él me sonrío. Cuando me traen la cuenta descubro que los tres segundos de placer que me concedió mi taza valían doce euros. Me pregunto, cuando me repongo del impacto, cuánto costaría el glamoroso martini de Bruno Ganz. –

– SALOMÓN SCHYFTER

Edmond

de Stuart Gordon

El teatro de David Mamet, uno de los grandes dramaturgos modernos en lengua inglesa, ha corrido con desigual fortuna al ser llevado a la pantalla. En esta ocasión, el escritor adapta su obra homónima de 1982 y cede la silla de director a Gordon para obtener un resultado notable. Estudio de la alienación urbana centrado en un típico perdedor mametiano (William H. Macy), *Edmond* cuenta con un buen reparto femenino (Ling Bai, Denise Richards, Julia Stiles, Mena Suvari) que apuntala el descenso al infierno del crimen y la psicosis. Los críticos que han tachado el filme de excesivamente discursivo deberían recordar las palabras de John Lahr: “[En Mamet] el discurso implica la revelación del ser, y la identidad es expuesta conforme cada personaje lucha por expresarse.” Una lucha que aquí es perturbadora. —

MMF

La verdad incómoda

de Davis Guggenheim

A lo largo de *La verdad incómoda*, el notable documental de Davis Guggenheim, Al Gore recuerda más a un personaje de una novela de Philip K. Dick que a un político de cepa. Como protagonista de la cinta, Gore recorre el mundo con el rostro contrahecho y la mirada entristecida. Como en esa hipotética novela de ciencia ficción, el Vicepresidente de Estados Unidos lleva consigo un secreto apocalíptico que, para mayor sazón dramático, nadie parece creer. Por desgracia, una cosa son las evocaciones narrativas y otra muy distinta las verdaderas consecuencias de la historia. Con un ímpetu persuasivo inédito, el otrora cartonado Vicepresidente expone, sin más, la inminente destrucción de la vida en la Tierra. ¿La causa? Nuestra obstinada irresponsabilidad ambien-



El culto siniestro, de Neil LaBute.

tal. Valiéndose de gráficas, fotografías y proyecciones francamente aterradoras, Gore pone sobre aviso: el planeta está en terapia intensiva. De todos depende que el final de la historia nos remita, también, a los mundos sombríos de Dick. —

LK

El culto siniestro

de Neil LaBute

Es un hecho: la carrera fílmica de este digno representante del nuevo teatro estadounidense va en picada. Luego de debutar como director y guionista a fines de los noventa con dos cintas que ratificaron su talento rabioso (*In the Company of Men* y *Your Friends & Neighbors*), LaBute ha perdido la brújula en esa *terra incognita* que puede ser Hollywood. Así lo constata este pobrísimo *remake* de *The Wicker Man* (1973), película de culto que aborda el fanatismo religioso a través de una secta asentada en una de las islas Hébridas y liderada por Lord Summerisle (Christopher Lee, magnífico). Mientras que el original de Robin Hardy mantiene su encanto merced a la atmósfera que construye, la versión de LaBute no es sino un amasijo de malas actuaciones, pésimos diálogos y situaciones francamente ridículas. —

MMF

La ciencia del sueño

de Michel Gondry

La primera película de Michel Gondry, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, conjugaba lo que suele ser irreconciliable en el cine: estructura compleja y emotividad. Se trataba de un mano a mano entre dos geniécillos de linaje escheriano: el guionista de las narrativas geométricas, Charlie Kaufman, y el director de videoclips y deconstructor de tiempos y espacios más deslumbrante de su generación, Gondry. Con la película *La ciencia del sueño*, protagonizada por Gael García Bernal, Gondry regresa al cine y se prueba como director y guionista. Las matemáticas, esta vez, arrojan una simple resta. Sin Kaufman detrás con sus guiones delirantes pero rigurosos, Gondry se empantana en inagotables gags visuales: fascinantes e impecables, pero poco más que eso. La historia de un joven, Stephane, incapaz de distinguir la realidad de sus fantasías, acaba pareciéndose la de un director, Gondry, que no es capaz de articular en un largometraje las viñetas que funcionarían aisladas en un videoclip. Mucho sueño y poca ciencia, la película vale como galería visual de Gondry y por la interpretación que hace García Bernal de un tipo infantilizado que elude la realidad. —

FS