

Los últimos hombres sobre la Tierra

Sentados alrededor de una mesa, ocho soldados y tres civiles se disponen a cenar un batido de huevos podridos. No era lo que esperaban, pero no pueden salir de la casa en la que se esconden: Londres ha sido azotada por una epidemia de rabia, y sus calles son acechadas por zombis —únicos en su especie— rápidos e hiperágiles. Ya luego comerán huevos frescos —opina un soldado—, una vez que las cosas vuelvan a la normalidad. “Si tomas en cuenta la edad de la Tierra —le dice un sargento—, la presencia del hombre en ella equivale al tiempo de un parpadeo. Si esta infección nos extermina, ese sería un regreso a la normalidad.” Personaje secundario de *Exterminio*, de Danny Boyle, el sargento aguafiestas pone en la mesa la premisa de la que parte cualquier película sobre epidemias filmada hasta hoy: tras una enfermedad contagiosa no existe algo parecido a un regreso a la normalidad. El deterioro de los cuerpos y la muertes individuales son “fases” que, en estas películas, no tiene sentido explorar. Son trágicas pero concluyentes: una especie de punto final. La salud de los sobrevivientes, en cambio, es siempre relativa y dudosa. Parece que sólo esperan un castigo deparado a todos. En el fondo, la sospecha es la misma: la humanidad es una especie que ha agotado su tiempo en la Tierra. Cada nueva epidemia es una especie de purga, y hasta el día que muera el último podrá hablarse de tranquilidad.

El miedo que permanece adquiere una existencia autónoma: en su forma de criatura torpe ha llegado a protagonizar uno de los géneros más saturados del cine. De las más chabacanas a las más sofisticadas, las películas de zombis describen el proceso mediante el cual el vecino de al lado se convierte en depredador. Pobladas de hombres infectados que se niegan a quedarse en sus tumbas, son la versión no científicista del cine que se ocupa de contagios fuera de control. Su cuerpo roído pero resistente es la prueba de que una epidemia no termina con la muerte de uno. El tono de inminencia y horror sirve para llevar al límite la violencia psicológica que implica “seguir las reglas” en caso de una pandemia: aquel que quiera seguir viviendo habrá de dividir al mundo en sanos e infectados, que en adelante serán tratados como aliados o enemigos. No importan vínculos emocionales, familiares ni de lealtad.

Y aun si la convivencia es horrenda, lo es todavía más la idea de seguir vivo en un mundo deshabitado. La novela *Soy leyenda*, de Richard Matheson, narra la existencia miserable del último sobreviviente en la Tierra, tan sólo acompañado

de zombis. De sus tres adaptaciones al cine, sólo la primera conserva la atmósfera entre agorafóbica y sofocante propia de los relatos de Matheson, reconocible en los capítulos que escribió para *La dimensión desconocida*. Con Vincent Price como protagonista, *El último hombre sobre la Tierra* (1964) sigue vigente cuatro décadas después. Esto, en parte, por su final ambivalente: una vez que se ve rodeado por seres que no son zombis, pero tampoco —cómo él— humanos en “estado puro”, el hombre no reacciona bien. “¡Bola de freaks!”, les grita. Puede que sean mutantes, o seres que, sabiamente, acatan las leyes de la evolución.

Soy leyenda sería inspiración para la verdadera pionera del género: *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero. Estrenada en 1968, año convulso en una década *idem*, *La noche de los muertos vivientes* hacía un inventario de hombres que, según Romero, debían convertirse en alimento para zombis: padres de familia reaccionarios, parejitas de jóvenes sosos y, en general, la Norteamérica racista y enajenada de la época. Si las películas de los años siguientes se prestarían a interpretaciones, *La noche de los muertos vivientes* era un ensayo social que se podía entender —y así lo hizo el público de la época— como película de terror.

¿El siguiente grupo que vería llegar su castigo en la forma de un horda de zombis? Los sexualmente promiscuos, que en la década de los setenta lograron que el exhibicionismo se convirtiera en un valor social. Anticipándose no sólo a las metáforas del sida sino al descubrimiento del VIH, *Rabia* (1977), de David Cronenberg, tiende un puente directo entre epidemia y exceso sexual. Más que moralista, su mirada es vindicatoria. Su protagonista es una mujer seductora que infecta a los demás enterrándoles un agujón carnoso que le sale de la axila. Interpretada por Marilyn Chambers, una de las actrices porno más famosas de la época, se queja de los hombres que no la dejan entrar a ver películas para adultos sin acercarse a molestarla. Hombres como estos, entre muchos otros, recibirán los embistes del fallo-agujón.

A la par del género de zombis —la visión alegórica de la epidemia y sus dinámicas— está el que lidia sin tantas metáforas con los virus y su infiltración. Tampoco se ocupa mucho del *qué* de la enfermedad. Sus temas son: *de dónde, con qué fines y qué pasará después*. Son películas más cercanas al género de ciencia ficción: por principio desconfían del progreso de la ciencia y, sobre todo, de la capacidad del hombre para hacer un uso ético de ella. *La amenaza de Andrómeda* (1971), de Robert Wise, es casi una descripción clínica de la angustia generada



Fotograma de la película *Bug* (2006), de William Friedkin.

por los peligros de la Guerra Fría en tiempos de la investigación espacial. Basada en la novela homónima de Michael Crichton, narra el descubrimiento de un virus extraterrestre por parte de unos científicos estadounidenses. Al enterarse de que fue importado del espacio para ser usado en una guerra bacteriológica, los científicos califican como “repulsivas” las ambiciones de sus líderes.

Más de veinte años después, la más vigente *12 monos* (1995) también habla de las consecuencias de manipular virus letales, al punto de obligar a la humanidad a evacuar el planeta. La imaginación delirante y el humor oscuro de su director, Terry Gilliam, le quitan la solemnidad científica que acaba por envejecer a la mayoría de películas del género. *12 monos*, como después *Exterminio*, plantea una de las preguntas que surgen en momentos de sobrevivencia amenazada: ¿Qué es preferible para una persona: un futuro a salvo pero emocionalmente estéril, o un presente arriesgado pero que incluye la posibilidad de amar? La pregunta es retórica, y orilla a los personajes a reacomodar sus prioridades y a dar nuevos significados a lo “superfluo” y lo “esencial”.

Una rareza del género, *Epidemic* (1987), de Lars von Trier, narra la historia de un director y su guionista, que escriben una película sobre un médico que se convierte en el portador más peligroso de una enfermedad. Durante la escritura del supuesto guión, estalla una epidemia real. Un director que nunca se ha distinguido por su cautela o modestia, von Trier traza semejanzas entre el proceso creativo y la invocación de

una enfermedad colectiva. En la mejor escena de la película, una mujer en trance imagina que recorre la calle de una ciudad plagada. La sola recreación de imágenes en su mente provoca que le broten síntomas de la enfermedad.

Aunque *Epidemic* se limita a las comparaciones con el cine, von Trier ya se ocupa de la enfermedad inducida, en uno mismo y en los demás. La película *Bug* (2006), de William Friedkin, no duda en llevar al límite el tema de las relaciones espeluznantes entre epidemia y teorías de la conspiración. Más aterrador que el personaje convencido de que la CIA lo ha infectado con huevecillos de un insecto como parte de un plan para controlar a las personas es el personaje de la mujer que lo escucha y termina convencida de que ella es *la pieza faltante* utilizada por los conspiradores para llevar a cabo el plan. En una escena brillante, ella “conecta” todo lo que le ha pasado en los últimos siete años y crea un argumento que confirma cabalmente la teoría de los insectos incubados bajo la piel. Es brillante porque demuestra una de las falacias más chocantes y resistentes de las teorías de conspiración: que si un relato hace sentido es, por lo tanto, cierto. Que todos los acontecimientos del mundo se presten a ser “conectables” es –diría von Trier– un hecho del que se benefician tanto guionista como espectador.

Cada trama mencionada arriba es un ejercicio inducido de paranoia. Que el trance sea voluntario es una de las diferencias entre epidemia y ficción. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Los impotentes

Santiago Sierra, uno de los artistas españoles más reconocidos del momento, exhibe en la galería Helga de Alvear de Madrid su última obra, *Los penetrados*. Se trata –según reporta el diario *El País* en su edición del 15 de enero de 2009– de un video de 45 minutos en que un grupo de negros y negras se abocan a toda la gama de penetraciones anales. Según su autor, la obra quiere ejemplificar, entre otras cosas, “la tradicional paranoia de los blancos hacia los negros o de los europeos con los africanos. Tiene que ver con un fuerte pánico, pues pensamos que tarde o temprano habrán de cobrarse justicia por nuestras codiciosas canalladas pasadas y presentes”. De alguna forma, más allá de la brutalidad o del impudor, lo que sorprende de la propuesta es su absoluta falta de sorpresa. Si el artista hubiera defendido la esclavitud, o el mercado, o la política exterior norteamericana, quizás habría removido en sus espectadores, además del morbo y el asco, la fibra de la alarma, de la conmoción o de la novedad, al menos.

Pero la misma etiqueta de arte político, que algunos inexplicablemente eligen ponerse, supone que esa política es siempre de izquierda. Así, Sierra ha denunciado en Chile el acoso a los inmigrantes peruanos poniendo a una serie de figuras públicas chilenas frente a un grupo de estos; así, ha denunciado, a través de las distintas maneras de fregar el piso, la desigualdad social en México; así, ha tapiado el stand de España en la Bienal de Venecia exigiendo para entrar el DNI (Documento Nacional de Identidad) español.

Algo no tan distinto sucede, aunque con menos grosor y efectividad, con el chileno Alfredo Jaar (para sólo hablar del ámbito hispanoparlante), que en su obra denuncia el imperialismo norteamericano en Nueva York, la banalidad del horror en Ruanda y la imposibilidad de relatarlo, el drama de los sin casa en la rica Montreal. Con cierto talento poético en el caso de Jaar y con cierto ingenio teatral en el caso de Sierra, sus obras no hacen más que visitar lo que el sentido común periodístico ya ha digerido antes. En Ruanda los artistas ven lo horrible que son las matanzas; en las fronteras se alarman por la precariedad de los inmigrantes; en la selva se desesperan con las tribus que pierden su idioma por culpa de la globalización. Ilustran así, con desigual éxito, lo que ya sabemos de antemano. No se internan más allá de lo que hace un reportero televisivo, sólo le agregan un aparato teórico, generalmente enrevesado, que de alguna manera alivia al artista del peso de la culpa por hacer espectáculo del dolor ajeno –y cobrar por ello. Se indignan de lo que ya nos indigna, pero al mismo tiempo lo instalan, lo alhajan, lo hacen arte –es decir, mercancía. Hacen estética que puede ser rompedora, inesperada, novedosa, justamente porque su ética es banal. El espectador acepta lo vanguardista de la forma porque sabe de antemano qué y cómo tiene que

pensar; permite que las penetraciones lo choquen todo lo que puedan, con tal de saber que, como es cierto pero no novedoso, los blancos son los malos que merecen ser castigados y los negros simplemente se están vengando de siglos y siglos de terrible colonialismo.

“No dejes que la realidad arruine una buena historia” dicen que dijo un periodista alguna vez. La frase se aplica con tanta o más exactitud al arte político, que renuncia a los matices, las complejidades y las paradojas, que son justamente lo que los artistas y sólo los artistas pueden ver. Muy luego la cadena alimenticia se cierra sobre sí misma, y ese arte que nace del periodismo termina generalmente en él. Nada hay más fácil de reportear, nada es mejor recibido por el editor de las páginas culturales, que ese arte que es más fácil de describir que de mirar. Arte que se basa en anécdotas y moralejas, los dos ingredientes básicos de todo periodismo. Anécdotas y moralejas previamente digeridas que son lo que permiten al artista, como al periodista, trasladarse de un lugar a otro del mundo y llegar rápidamente a una conclusión radical sobre la realidad que visita. Así, no importa que esas autoridades, que comparecen en la obra de Sierra ante el tribunal de los inmigrantes peruanos, sean de los pocos chilenos que se preocupan por la situación de esos peruanos. No importa que los que golpean a los inmigrantes y queman sus casas sean sus mismos vecinos, unos chilenos sólo un poco menos pobres que ellos. Esos chilenos que odian, esos vecinos con quienes el conflicto se trenza, no aceptarían nunca ser parte del juego, mientras las autoridades se someten por una incomprensible mezcla de esnobismo y culpa. El racista real, vivo, no tendría empacho en golpear a Sierra, que cómodamente prefiere pagar a sus peruanos y que le pague a él mismo el poder que cuestiona y salir indemne de una denuncia que no denuncia a nadie. Los peruanos, una vez más, son trabajadores a sueldo mientras los poderosos ocupan el centro del escenario. Por supuesto, Sierra querría hacernos creer que justamente eso es la ironía que quiere plantearnos. Samuel Johnson dijo que el patriotismo es el último refugio de los canallas. Algo parecido se podría decir de la ironía.

Porque he ahí la otra paradoja del arte político: las universidades en que este nace y se alimenta le enseñan al alumno la idea decimonónica de que el arte es, por esencia, cuestionador, irreverente, antisistémico. Pasan por alto las figuras de esos artistas que, mucho antes del arte político, hicieron arte y al mismo tiempo política, pintores como Rubens o Velázquez, que fueron embajadores y cortesanos de sus reyes. El arte político es así siempre un diálogo irónico, provocador, reflexivo contra el poder. “Todo lo que no sea un aplauso permanente a las virtudes del poder es siempre una provocación”, alega Sierra cuando se le califica de provocador por filmar sodomizaciones de sus bien



Santiago Sierra, *Los penetrados*.

pagados (doscientos cincuenta euros por cabeza) modelos. No cabe duda de que el mundo de los negocios y la política está más bien dominado por racistas que reprimen y callan a homosexuales, peruanos y artistas varios. En el mundo del arte, sin embargo, son otros los discursos que dominan, otras las certezas que venden. Puede así George Bush gobernar la Casa Blanca, pero es el antibushismo más radical el que te asegura cierto lugar y espacio vital en las galerías de Chelsea. Puede así perfectamente la misma persona votar por los republicanos y estar a favor de que echen a todos los mexicanos de Estados Unidos, y financiar, a través de su fundación, una obra que justamente cuestiona la política migratoria de Estados Unidos.

Sierra defiende a los peruanos ilegales en Chile perpetrando un arte que se hace justamente a espaldas del gusto estético de estos. Gusto estético que es permanente objeto de burla e ironía en todas las escalas del arte contemporáneo: impresionismo, realismo, bodegones y retratos calificados a la rápida de arte de masa engañada por el consumismo, ahogada en la ignorancia y la alienación. El arte político, como la izquierda de campus universitario que lo consagró, puede amar al pueblo pero detesta la democracia. En eso, y sólo en eso, se parece el artista político a Velázquez y Rubens. No es cortesano o embajador de los reyes como estos, pero sí lo es de quienes reinan en el mundo del arte: las fundaciones, las universidades, los coleccionistas, pero también los periodistas culturales, los medios en general y finalmente la publicidad. Resulta así paradójico que los artistas políticos suelen despreciar las campañas de Benetton, que sólo han logrado masificar su visión del mundo y el arte.

El abuelo de este arte político, Marcel Duchamp, recorrió justamente el camino contrario de sus nietos. Quizás es por eso tanto más joven que ellos. Mantuvo sobre la política mundial un hastiado silencio, mientras juntó todas sus fuerzas y sus venenos para atacar el poder en el arte, representado justamente en la figura del prestigio. Fue eso lo que detestó

en el arte olfativo, el aura sagrada de la pincelada, la religión acrítica de los materiales. No quiso cambiar el mundo ni el arte, sólo destruir todos sus rituales para volver a su esencia, una esencia que antecedió la línea, el color, la forma misma convertida en fetiche por los coleccionistas, vanguardistas y críticos de entonces.

El arte, vino a decir Duchamp, está en todas partes menos donde se lo espera. Luego llegó a la conclusión de que la no pintura podía ser portadora de los mismos mecanismos de prestigio que había rechazado en la pintura. Así, después de hacer visible a través de un urinario y unos bigotes la vanidad de toda obra, empezó a construir la suya. Una obra que, por cierto, es política, aunque no comente el diario de hoy sino unos tratados de escolástica y alquimia de la Edad Media.

Sólo los que no comprenden el sentido profundo de la obra de Duchamp se sorprenden de que su ídolo final haya sido Matisse. Sus caminos, inversos en tantos sentidos, no podían más que unirse al final. Los dos buscaban la desnudez, los dos desmontaban los recursos de la pintura, los dos perseguían la esencia de su arte. En esa esencia estaba por cierto la política, la administración del poder de cada pincelada, de cada imagen, el conocimiento de las fuerzas morales que habitan cada gesto, cada color. La banalidad de sus opiniones ciudadanas la reservaron para el bar y los amigos. La revolución era la otra, esa que obligó al prestigio, es decir, al poder, a admitir sus reglas.

Eso es quizá lo que el arte político evita. Su inconformismo obligatorio es la máscara más visible del peor de los conformismos. Esperable final: obsesionado con desnudar los mecanismos del poder, ha terminado por escenificar su propia impotencia. ¿No es la impotencia, la de un artista, la de una forma de entender o no querer entender el arte, la verdadera metáfora que se esconde detrás de esas penetraciones anales sin comienzo ni fin? —

— RAFAEL GUMUCIO

Premio al silencio

Los contagios, en la arquitectura, se suceden también de forma alarmante. La moda se propaga con la velocidad de un estornudo y los medios de difusión, igual que los calificadores, valen tanto de acelerador como de paliativo. Este año el premio Pritzker, otorgado a Peter Zumthor (Basilea, 1943), sirve como advertencia. Se ha optado por contener el furor de respuestas excesivas, formas eufóricas o volúmenes agitados, a favor de espacios sensatos. Distinguir lo urgente de lo importante, diferenciar los trazos arbitrarios y la arquitectura del espectáculo de construcciones sensibles tanto a las necesidades como al paisaje: restar anécdotas gimnásticas y sumar solidez.

Si bien el premio no pretende destacar una maestría inadvertida –los edificios del suizo llevan años convirtiéndose en objetos de culto incluso antes de terminarse–, sí busca reivindicar la disciplina como un oficio que no subordina el territorio ni condena lo convencional. Lo que el premio plantea en su edición número 31, más que un desafío, es una materia pendiente. El estallido de la burbuja inmobiliaria así como la pandemia económica hizo inevitable cuestionar las escenografías tan risueñas como falsas, emblemas de un tiempo convulso. Contrarrestando estéticas soberbias con el lenguaje sobrio de precisión obsesiva confeccionado desde la localidad andina de Haldenstein, se quiere alejar el momento eufórico y acercar, en cambio, el trabajo riguroso, tan científico como artesanal. La frase del suizo: “no quiero hacer el edificio más bonito sino el lugar más hermoso” sirve

cronométricamente para un premio que es, sobre todo, políticamente correcto.

Geometrías impecables y una simplicidad inverosímil marcan un puñado de proyectos donde el paisaje es protagonista: desde una capilla en el valle del Rin –que le valió al ermitaño fama mundial hace veinte años– hasta su siguiente proyecto (siete años después) de las Termas de Vals –un spa de lujo que parece un monasterio paisajístico–; del Museo de Arte en Bregenz (1998) –donde un prisma de concreto envuelto por cristal gravita en el contexto medieval– al Museo Kolumba en Colonia (2007), donde restos arqueológicos y una antigua iglesia gótica bombardeada se convierten en un museo sin edad. Zumthor, quien rechaza más encargos de los que acepta –su oficina cuenta con veinte personas en los momentos de mayor prisa–, defiende una arquitectura esencial y reflexiva.

Ebanista en el taller de su padre antes que arquitecto del Pratt Institute de Nueva York, como un escultor de otro tiempo, Zumthor defiende que en el material está encerrada la forma. Sus edificios, pensados a partir del material, evidencian una sutileza que oculta su complejidad. Prismas “puros”, que en las Termas están compuestos por 60 mil cortes láser de piedra y en el pabellón helvético de la Feria de Hannover por 45 mil polines de madera apilados (prescindiendo de pegamento o clavos para su futuro reciclaje), o por más de cien troncos gigantes con que construyó una cabaña en Mechernich sobre la que coló concreto, transformándola en una capilla fosilizada.

Con una obra tan sensata como sensual, producto de quien sabe hacer uso del silencio para decir cosas importantes, Zumthor se convierte en el tercer suizo en recibir el Pritzker, tras Herzog y de Meuron en 2001, quienes representan una máquina de trabajo intelectualizado. Exaltando la figura del arquitecto auténtico y monacal, como en 1980 con el galardón a Luis Barragán, o en 2002 a Glenn Murcutt, el premio más difundido y mejor remunerado de la arquitectura, otorgado por la familia propietaria de los hoteles Hyatt, intenta, consecuentemente, abarcarlo todo, alternando su atención entre trayectorias de peso, nombres inevitables y talentos simulados.

El reconocimiento a Zumthor viene seguido del premio Mies van der Rohe en 1998 y del Imperiale japonés en 2008, valorando el respeto hacia la primacía del lugar. Ante comentarios como el de Frank Gehry (Pritzker en 1989) sobre su arquitectura: “Al final, la maqueta queda bien cuando tiene un aspecto suficientemente estúpido”, la defensa de Zumthor del trabajo minucioso y atemporal, así como su frase: “Quiero ser el autor de todos mis edificios”, parecen refrescantes, aunque casi imposibles en el panorama actual. –



Termas de Vals.

Foto: © www.primario.com

– FERNANDA CANALES

publicidad

Las Torres de Satélite y los segundos pisos

México es el país donde todo se puede.
Mathias Goeritz

En 1958 México era un país moderno. En ese año, por ejemplo, se terminaron de construir las Torres de Satélite, cinco monolitos de concreto cuyo propósito era señalar la entrada a un nuevo fraccionamiento al noroeste del Distrito Federal, Ciudad Satélite. El fraccionamiento, ideado por Mario Pani y su equipo, pretendía convertirse en un suburbio autónomo, un satélite ligado a la ciudad de México por medio de una vía rápida, es decir, enfatizaba el uso del automóvil como transporte, como emblema de la vida moderna. Las torres, diseñadas por Luis Barragán y Mathias Goeritz, eran el símbolo de esta modernidad optimista, esculturas abstractas, posicionadas en una plaza creada para ser observada a la velocidad del automóvil.

Si alguien sale de la ciudad de México puede ver cinco prismas triangulares; si alguien llega, ve cinco piezas rectangulares carentes de volumen que, cuando uno pasa a su lado, cambian considerablemente de proporción, como si el movimiento las hubiera desdoblado. Pocas intervenciones urbanas del siglo XX han sido tan afortunadas. Las esculturas públicas suelen ser gestos de narcisismo grandilocuente: un país que conmemora alguna batalla perdida pero heroica, un prócer de turno que desea ser recordado por alguna reforma constitucional, la ciudad que celebra su gesta fundadora. Así han surgido los arcos triunfales, las columnas con guirnaldas, los conjuntos alegóricos, la Cabeza de Juárez. De algún modo, las Torres de Satélite le dieron una vuelta de tuerca a la escultura urbana: no celebran nada más que a ellas mismas, determinan un punto geográfico con gran contundencia y por el mero hecho de existir modifican su entorno. No hay interpretaciones, no hay alegrías, sólo abstracción metafísica.

Sin embargo, la modernidad pecó de un optimismo ingenuo. De un país moderno pasamos a un país caótico. La ciudad de México se expandió y la utopía satelital fracasó al ser absorbida por el crecimiento demográfico incontrolable y la especulación inmobiliaria, la codicia y el desorden. Ciudad Satélite y las zonas aledañas que aparecieron se volvieron parte de la ciudad, perdieron su identidad antes de que alcanzaran siquiera a tener una. Las Torres de Satélite, por el contrario, han conservado su fuerza estética, incluso rodeadas por un entorno completamente distorsionado. Son el único hito urbano de la zona que se ha convertido en un símbolo de identidad y un referente imprescindible para sus vecinos.



Del sueño moderno a la pesadilla urbana.

Son los remanentes de aquel mundo poseedor de una fe inquebrantable en el progreso.

Ahora que ha llegado el momento de criticar esa modernidad, de entenderla y superarla, estamos más confundidos que nunca. Donde antes había, al menos, claridad ahora hay una mezcla de pragmatismo miope y demagogia electoral disfrazada de eficiencia. Así aparece un plan de gobierno: vamos a mejorar el tránsito vehicular desde el Toreo de Cuatro Caminos hasta la salida a la carretera a Querétaro. Aparece también la solución: un segundo piso, cómo no. Vaya originalidad. Es verdad, los problemas viales de la zona son desastrosos, pero ¿es esta la solución más apropiada? Por supuesto que nadie se tomó la molestia de pensar que la vialidad pasaría junto a las Torres de Satélite ni de proponer qué hacer al respecto. Seguimos siendo una sociedad tan provinciana que podemos considerar patrimonio nacional los jarritos de Tlaquepaque pero mantenernos indiferentes ante la alteración de su legado moderno, como si fuera algo ajeno a su historia.

Las condiciones urbanas se modifican, los paradigmas también. Las vistas de los monolitos de concreto de colores en un descampado de los años cincuenta ya no existen, ni volverán a existir. El paisaje ha mutado y lo seguirá haciendo. De cierta manera, la construcción de un segundo piso obedece a la misma lógica de apología del progreso con la que fueron creadas las torres; sin embargo, hoy esa apología es una estetización, paradójicamente anacrónica, del caos.

Más allá de la importancia de cuidar la obra de Barragán y Goeritz, el hecho de que un viaducto elevado pase junto a las Torres de Satélite es una cuestión ética. ¿Realmente queremos que la ciudad crezca de esta manera? ¿De verdad la única solución a la movilidad ciudadana pasa por vialidades vehiculares elevadas a lo largo de kilómetros? ¿Aún no nos hemos dado cuenta, con el ejemplo del segundo piso del Periférico, que, a pesar de las promesas, estas son sólo soluciones a corto plazo? Hasta hace poco se podía consultar en la página web del gobierno de la ciudad de México un documento titulado “Todo lo que quería saber sobre los segundos niveles”, que intentaba convencer acerca de las bondades de ellos. Cito dos promesas del documento: “Los segundos niveles tendrán un carril confinado para transporte público que privilegie este tipo de transporte. En estas vías correrá transporte eficiente de gran capacidad operado por el gobierno de la ciudad” (¡ja!); y “En lo que se refiere a la imagen urbana de las zonas perimetrales al desarrollo del proyecto, se estima que se contribuirá a mejorarla ya que se recuperarán cientos de metros cuadrados para áreas verdes” (¡ja, ja, ja!). Ahora resulta que las jardineras con magueyes secos son cientos de metros cuadrados de áreas verdes. Promesas olvidadas, no sólo por la ineficiencia gubernamental sino también por la amnesia ciudadana.

El enfoque es miope: un problema de movilidad urbana no se reduce construyendo más carriles; eso es incentivar el uso excesivo del automóvil, ese colesterol urbano del que habla Jaime Lerner. Si el Tren Suburbano y el Metrobús han demostrado ser soluciones eficaces, ¿no es mejor solucionar el desastre del transporte público? ¿O al menos una propuesta que combine transporte público y privado? ¿No hay planteamientos para mejorar la plaza de las Torres de Satélite? Existe la propuesta de hacer un *deprimido* (extraña y triste denominación con la que ahora se conocen los túneles), pero resulta que es muy costoso y lenta su construcción. ¿Lenta para los tiempos electorales?

El director del Sistema de Autopistas del Estado de México, Manuel Ortiz García, ha dicho que con el Viaducto Elevado se recuperarán 360 mil horas hombre y 50 mil litros de gasolina, que equivalen a pérdidas por 38 mil millones de pesos anuales, y que la obra costaría 4 mil 400 millones de pesos, es decir, 8.6% de ese monto. No está mal; aunque la obra costara el doble, parece ser que sigue siendo conveniente. Y a fin de cuentas, ¿cuánto vale

conservar el patrimonio? Y si eso es muy costoso, ¿no era esta la oportunidad de convocar a un concurso para tener varias propuestas y analizar cuál era la más viable? Hacer una plaza pública que pudiera ser utilizada y ligarla con los paseos adyacentes o con el Parque Naucalli, por ejemplo; o crear un proyecto que no sólo resuelva el problema vial sino también otros problemas locales y que los vecinos de la zona salgan beneficiados.

Mathias Goeritz decía que cualquier progreso técnico debía contener también un desarrollo espiritual si no quería producir algo efímero. Ese es quizás el secreto por el cual las Torres de Satélite mantienen cierta nobleza, y de alguna manera evidencian la vulgaridad de su entorno. Al parecer hemos olvidado ese desarrollo espiritual. El tejido de la ciudad de México se ha fragmentado y las soluciones consisten en parches aislados que no son sino nuevos fragmentos. Somos expertos en parches cuando deberíamos ser expertos en acupuntura urbana. Seguramente el Viaducto Elevado se construirá a toda prisa para ser inaugurado a tiempo, será un éxito y todos llegarán más rápido a sus hogares. Se dirá que México es el país donde todo se puede y una vez más no habremos entendido nada de nada. —

— JUAN CARLOS CANO

