

# Código POM

La propuesta de *Montaña blanca*, el proyecto iconográfico más reciente de Pablo Ortiz Monasterio (POM), no es poca cosa: que la patria se fraguó —y se sigue fraguando— en el horno cultural, mitológico y telúrico que conforman los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Imantado por el innegable poder de atracción del Popo y el Izta, el fotógrafo visitó durante años el territorio de los volcanes, cuyo microclima cultural bien puede ser el ombligo de México. Su cámara —adiposa, impura— se dejó contaminar y por ese obturador entraron imágenes a granel, una chillante paleta de colores, mitos y creencias, señales antiguas, chismes y consejas, la gravitación del pasado y la estridencia del presente. El ojo de POM está entrenado para encontrar palimpsestos donde los haya: superposición de escrituras, capas, borrones, expresiones encimadas. Y no es caprichoso hablar de escritura cuando se trata de este fotógrafo, pues sus imágenes se leen: un clic es el arbitrario corte de una larga narración.

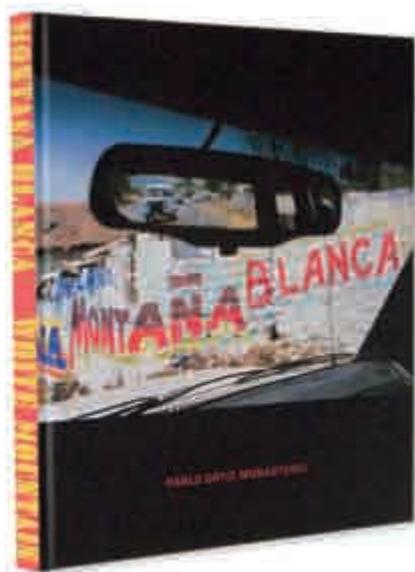
Ya con las fotos en la mano, el fotógrafo se desdobló en editor, metamorfosis a la que nos tiene acostumbrados desde siempre. Pero me equivoco: no hay transición, las fotos las toma un editor y los libros los edita un fotógrafo. Encuadrar con la cámara es comenzar

a poner en la página. Es en ese momento en que la idea toma forma, cuaja, y la pedacería adquiere un sentido. No se trataba de un recuento iconográfico de los multicitados volcanes, sino del corte transversal de una sociedad. Y todo, en esa tajadura, es señal de algo: no solo las pistas conocidas (la leyenda de los volcanes —que se multiplica en nuevas historias—, la obra plástica y lírica que han generado, su natural apelativo patrio, los souvenirs y la parafernalia en torno suyo, que a

su vez han configurado una estética aparte a la que hay que abrazar o suicidarse, etc.), sino las pistas que no parecen serlo y que un ojo alerta sabe encontrar (el lenguaje de la basura y el hormigón, el segundo plano de las fiestas, las cosas que completan un paisaje, la gente que ignora que es un capítulo o párrafo de una vasta historia, las correspondencias ocultas o expuestas, etc.). Cuando todo habla es difícil discriminar, de ahí el valor del fotógrafo-editor.

Acompañado por tres notables textos (de Antonio Saborit, Margo Glantz y Alfonso Morales) que colaboran activamente a redondear el círculo de visión en torno al “Cerro que humea” y la “Mujer dormida”, *Montaña blanca* es un libro de fotografías y algo más. Es un objeto consciente de sí mismo, no el mero soporte de unas imágenes: donde caigan los ojos hay una voluntad artística que quiere comunicarse —nada, ni el colofón, ha sido abandonado al azar. Como tal, el objeto se comunica a través de un constante encuadre y descuadre, para que no se nos olvide que el rectángulo de la página, más que un lienzo, es siempre todo el cuadro. Jugando con las proporciones áureas (destrozándolas, usándolas, exprimiéndolas), la puesta en página de POM quiere unos ojos despiertos que habiten un espacio y no que pasen meramente por encima suyo: es el editor jalándonos de la oreja

para que entendamos cómo el ordenamiento del conjunto es otra narrativa en una serie de narrativas que se trenzan. Es en ese sentido que *Montaña blanca* es también una especie de código posmoderno, pues su iconografía es asimismo una sintaxis. Es evidente el empeño por dejar dicho, por conformar un testimonio visual: somos los hijos de las montañas y esta es nuestra historia, dicen los moradores de aquellos pueblos a través del iris de POM.



Pablo Ortiz Monasterio, *Montaña blanca*, México, FCE/RM, 2010, 164 pp., 102 fotografías



“Volcana y poste”.

¿Qué es lo que ve el fotógrafo? Todo. Quiero decir que, en lugar de separar la paja del trigo y ofrecernos límpidas postales, el ojo del artista se deja llenar por todos los elementos de un paisaje atiborrado. Así pues, podríamos arriesgarnos a decir que uno de los iconos centrales de este libro es el Iztaccíhuatl *en segundo plano*, detrás de un poste de luz y su cableado eléctrico. La verticalidad del poste y las diagonales de los cables contribuyen a resaltar el pasmo blanco de allá atrás, dormido en su horizontalidad, pero asimismo el volcán nos presenta al poste: tótem electrocutado del siglo XXI.

La portada misma es de una elocuencia reveladora: desde el parabrisas de un coche, se ve un muro semiderruido con la pinta “MONTAÑA BLANCA”; por el espejo retrovisor, una combi y el paisaje astroso de algún pueblo en las faldas de los volcanes. Hay un atrás (en el espejo), un adelante (a través del parabrisas) y un aquí (el coche mismo): un prosaico automóvil reconvertido en nave espacial que surca el tiempo. ¿Y los volcanes? Brillan por su ausencia, todo los sugiere pero no están ahí, dejándonos claro que lo que nos espera es un discurso fotográfico en el que todos son protagonistas.

Las fotos, además de hablar con nosotros, hablan entre ellas: el autor las enfrenta, divertido, para ver qué se dicen, cómo se hacen eco, qué aprenden unas de otras. Tantos discursos no redundan en un galimatías sino en ese rumor uniforme —casi un zumbido, casi un ronroneo— que producen las fiestas. Vemos una máscara de yeso de Zapata conversar con un doble mural de Spawn y Jesucristo; vemos al Iztaccíhuatl (a través del objetivo de una llanta) que brinda con la estatuita obscena de una mujer abierta de piernas; vemos grupos, parejas y alguna que otra foto solitaria que habla consigo misma.

Y todos en la fiesta parecen decir lo mismo: esta es la génesis precaria de la nación, a México lo parieron los volcanes. Porque, en efecto, tras la leyenda del guerrero y la doncella que duerme, late la construcción de un imaginario que aceptamos, por más cursi y solemne que pueda ser. Nuevo tlacuilo, POM reinterpreta los símbolos: frutas y banderas, caballeros águila y quinceañeras, grafitos y arreglos florales, porcelanas y retratos de familia, rines y corcholatas, todo ello actualizando el meollo iconográfico de una patria cuyo mutilado territorio “se viste de percal y de abalorio”, como dijera López Velarde. —

—JULIO TRUJILLO

# El problema de ignorar los problemas

**E**n sus apuntes sobre *El signo de la cruz*, la película de Cecil B. DeMille, Borges acusa al célebre director de ignorar “con perfección que la reconstrucción de personajes tan remotos como los mártires cristianos circenses y sus perseguidores romanos *debe ser un problema*. No recurre a la tentativa de comprensión ni al voluntario anacronismo: le basta con disfraces, con leones, con barbas postizas, con himnos luteranos y letra gótica. El único minuto defendible de esta cargosa producción es el del gato negro paladeando la leche apariencial del baño de Claudette (Popea) Colbert. Por primera vez en su carrera obesa de triunfos, DeMille parece sospechar un problema (el de persuadir a su público de que esa cándida superficie es realmente leche) y resolverlo con alguna elegancia”. Podríamos, desde luego, pensar en muchos otros casos en que se hace indispensable sospechar a tiempo el problema específico que se tiene delante para poder resolverlo, y de preferencia con alguna gracia. El montaje de una exposición,<sup>1</sup> en particular de una que busque reconstruir (o tan solo repasar) un período más o menos remoto de la historia del arte, es uno de ellos. Claramente, no basta con poner las obras de arte a la vista del público, porque incluso las obras más capaces, ya lo decía el filósofo Nelson Goodman, pueden funcionar<sup>2</sup> a medias, o no funcionar en absoluto: dejando a los espectadores por completo indiferentes. La culpa de que la obra no consiga activarse, pensaba Goodman, recae a menudo en los propios espectadores que no le dedican el tiempo suficiente (la paciencia es necesaria para obtener una percepción más penetrante, para que surjan conexiones y contrastes y para que la obra realmente logre repercutir en la experiencia). Pero es de temerse que las más de las veces obedezca al hecho de que el museo (o la galería o la sala) en cuestión no atina a sospechar el problema pertinente y se queda, por tanto, corto a la hora de persuadir a su público de que esas obras, que ahora merecen su indiferencia, vistas desde otro ángulo, podrían funcionar.

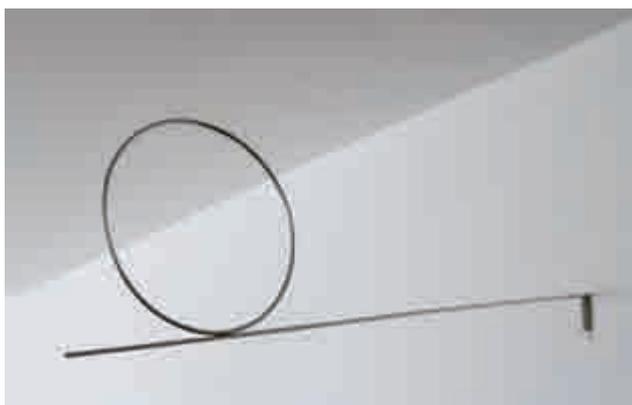
<sup>1</sup> Montaje en el sentido amplio de ajustar y coordinar todos los elementos en juego, sometiéndolos al plan general con el cual se pretende resolver el problema.

<sup>2</sup> Una obra funciona, nos dice, cuando *informa* la visión; no en el sentido de dar noticia, sino de “formar, reformar e incluso transformar la visión”.

Esta, me parece, es la piedra con la que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) tropieza con frecuencia. Hay quienes piensan que esta institución debería asumir más a fondo la tarea –tan ampliamente desdeñada– de exhibir la obra de los artistas de mediana trayectoria<sup>3</sup> que viven o trabajan en México (digamos: Teresa Margolles, Santiago Sierra, Pablo Vargas Lugo, Damián Ortega, etc.), y podría ser, pero sin abandonar por un momento la tentativa de trazar –como ha venido haciendo hasta ahora– una posible genealogía del arte contemporáneo, a partir de la revisión de ciertas prácticas artísticas de los años sesenta y setenta (años fundacionales), a las que, hay que decirlo, no hemos prestado particular atención en México. En ese sentido, su programa ha resultado impecable. Al acierto inicial sigue, no obstante, la desazón: parecería como si la simple intención de mostrar la obra de artistas de indiscutible relevancia dispensara al museo de nutrir sus exposiciones de la adecuada sustancia museística. Después de todo, el problema aquí no es tan distinto del que ignoró con perfección DeMille: se trata de un ejercicio de reconstrucción (o por lo menos de reconsideración, cuando no de franco rescate). Y, desde luego, poco sentido tendría intentar reconstruir mecánicamente determinados detalles anecdóticos, si no se busca, sobre todo, descubrir las tensiones profundas, las circunstancias que dieron pie a ciertas expresiones (y no a otras), que todavía resultan, para muchos, extrañas y difíciles de digerir y de acoger. Es cierto que algunas obras de arte, por sus cualidades intrínsecas, desatan inevitablemente su “funcionamiento”; pero es claro que hay otras a las que es necesario dar cuerda para que se echen a andar.

Un conocimiento del contexto no solo es deseable sino esencial cuando lo que está en juego es un arte que ha renunciado al “espejismo” de un objetivo final, de un objeto perfecto, para poner en cambio de manifiesto, como sugería el crítico Jean Starobinski, “el camino mismo”. Ese camino no puede ser entonces simplemente soslayado: hay ahí una especie de nerviosismo, un deseo de romper, de singularizarse, que necesita ser de algún modo puesto de relieve a la par de las

<sup>3</sup> Esto es, los que hace mucho dejaron de ser emergentes pero todavía no son del todo consagrados.



Luciano Fabro, *Rueda*, 1966.



Michelangelo Pistoletto, *Bola de periódicos*, 1966-1968.



Vista del montaje de *Ergo, materia. Arte povera*.

obras. Ya en la exposición de Félix González-Torres se hacía evidente la falta de cuidado al dejar las obras así: tan a la intemperie (las salas del MUAC, con sus proporciones góticas, no pueden en definitiva más que cobijar lo inmenso: de ahí que la obra de Meireles saliera tan airosa. Fuera de eso: solo las cámaras de video, omnipresentes, parecen resistir tanto concreto). ¿Cómo podríamos culpar al que, si tener una base sólida para sus impulsos interpretativos, ve en una cama de lustrosos caramelos nada más que un simple decorado?<sup>4</sup> Y lo mismo se repite ahora en *Ergo, materia. Arte povera*, una muestra antológica del grupo de artistas italianos cuyo afán de llevar el arte a una zona donde el proceso y la experiencia importaban más, como ya decíamos, que el producto acabado (lo cual suponía un interés particular por lo efímero, por el tiempo del gesto y por el uso de materiales modestos), dio como resultado un arte tan sin pulir, tan llano, que se ganó de inmediato el apelativo de “pobre”. Luego, exponer a los *poveri* debe ser un problema, pues se está frente a un arte que, entre otras cosas, rehuía la veneración petrificante de las obras de arte, lo cual iba naturalmente acompañado de un desprecio por las formas convencionales de exhibición (era su propósito privar al consumidor de arte de sus cómodas certezas). Exhibir, por tanto, estas obras a la manera de siempre es un contrasentido grave, que se presta, además, a gran confusión: ¿este arte debería concernirnos? ¿Cómo? ¿En qué? De nuevo: ¿culparíamos a quien una manguera en el suelo (que solo se vuelve un “purificador de palabras” para quien tiene “la llave”) lo deja indiferente? Y no hablamos, por supuesto, de que se busque revelar una verdad histórica; nada más lejos de eso: simplemente se trata de procurar los elementos que permitan el surgimiento de conexiones que pongan a funcionar a las obras y no, como ocurre en este esbozado montaje, que su sentido se adelgace, se debilite, hasta casi desaparecer. Situación que, por cierto, se busca atenuar con un pequeño folleto que se regala a la entrada (o con los catálogos, cuyos precios son muchas veces prohibitivos) y con la asesoría voluntaria de un grupo de jóvenes bien intencionados que salen a nuestro paso solo para dejarnos aún más ofuscados (lo peor es cuando nos incitan a formarnos una opinión personal: “¿usted de qué le ve cara a esto?”, esto siendo, por ejemplo, la *Estructura para hablar de pie*, de Michelangelo Pistoletto).<sup>5</sup> Al final, como creía Borges, quizás hubiera sido preferible una torpe resolución del problema a ignorarlo por entero. Nadie dice que sea fácil, pero al menos cabría intentarlo. —

— MARÍA MINERA

<sup>4</sup> Me refiero a la obra *Sin título (Placebo)* con la que González-Torres buscaba hacer efectiva la idea de que la obra “te da algo”, algo que tú te llevas contigo: un caramelo. Al mismo tiempo, se trataba de una obra destinada a desaparecer: “de este modo”, decía el artista, “yo abandono a la obra antes de que ella me abandone a mí”.

<sup>5</sup> El MUAC debería poner más cuidado en la capacitación de sus voluntarios, que so pretexto de estimular la libertad de cada uno, lo que hacen es sumir en la incomodidad a todos los que, como advertía el teórico Jean Galard, no han terminado de (y a veces ni siquiera han empezado a) “sentirse disponibles para un diálogo posiblemente largo y difícil”.

## La escena como diálogo

### Entrevista con Antonio Castro

**A**ntonio Castro estudió la licenciatura en teatro con una especialización en dirección escénica en el Hamilton College de Nueva York. Entre sus montajes se encuentran 1822, el año que fuimos imperio, Yo también quiero un profeta, Yamaha 300 y Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas), entre muchas otras. El filósofo declara, de Juan Villoro, es su última puesta en escena.

*¿Qué tiene que tener un texto para que te animes a realizar un montaje?*

Entiendo el teatro como una forma de diálogo. Siempre he resentido mucho cuando el director dirige de espaldas al público. Por ejemplo, una vez escuché de un director que quería tratar problemas orientados a la física cuántica y su comportamiento atómico relacionado con la actuación. ¿Qué onda con eso? Creo que la condición natural del diálogo es hablar de algo que me interesa pero que yo creo que te interesa a ti. Esa condición del diálogo es mi obsesión y es la razón por la que hago teatro. El gran tema de ese diálogo es la realidad, que es una entidad muy compleja de explicar. Los filósofos se desviven explicando qué es la realidad. Yo pensaría que es lo que tengo en común con el espectador. Puede ser en un plano onírico, en un plano político o en un plano íntimo. Pero cuando leo un texto y digo “yo quiero montar esto”, es porque hay un discurso interesante y provocador sobre la realidad como la entiendo o como me parece que la puede entender el espectador. En mis puestas trabajo para articular un diálogo imaginativo con el espectador, ese es el corazón de mi discurso teatral. Y en ese sentido me parece poco interesante la gente que defiende un estilo. La cuestión para mí es que te dejes afectar por el material de cada cosa que hagas. No tengo una fórmula; trato de articular un proceso en función del material que estoy trabajando y dejarme afectar por él.

*¿Cómo surge el proyecto de dirigir El filósofo declara?*

Tengo la fortuna de conocer a Villoro hace muchos años, y él ha sido un gran espectador de teatro. Hizo algunas traducciones memorables, como *Cuarteto*, de Heiner Müller, que dirigió Ludwik Margules. Extrañamente es hasta ahora que está escribiendo teatro. El caso es que Villoro me habló un día y me dijo: “Quiero que leas una obra para ver qué opinión te merece.” Solamente eso. Desde que lo leí me enloquecí. En este momento no puedo pensar en otro texto de la dramaturgia mexicana donde el centro sea un pensador. Los pensadores son críticos de la realidad, pero el pensador como crítico de sí mismo es algo poco visitado en nuestra literatura y en nuestro teatro. Este ejercicio de ponerse frente al espejo y criticarse fue algo que me entusiasmó muchísimo. Me pareció muy honesto, muy original, muy divertido y muy pertinente. Fue entonces que le dije: “No hay que discutir si está bien o no, lo que hay que hacer es ponerla en escena.”

*El autor dice que su obra trata de mostrar que se puede llegar a ser un sabio en la inteligencia y un imbécil en los afectos. ¿Para ti cuál es el tema de la obra y desde qué punto de vista la abordaste para el montaje?*

Para mí hay dos líneas temáticas en la puesta. Por un lado está lo que comentas de Villoro, que está en el registro íntimo del personaje y habla de las limitantes de la inteligencia. El otro es un tema más político: la simulación. Y se refiere a esta incapacidad crónica que tenemos para decir la verdad. En la obra constantemente hay juegos de simulaciones, que son un material que funciona muy bien para la escena, pero que en el contexto contemporáneo mexicano es dolorosamente cierto. Esta dificultad que tenemos para decir las cosas con

franqueza... nos gusta el ejercicio retorcido de simular, de codificar la realidad, de no decir las cosas como son, y creo que todos esos discursos tan barrocos, característicos del altiplano central, están muy bien representados. Es un texto que toca aspectos muy generales de la relación política de los intelectuales y el poder, pero también aspectos muy íntimos.

*¿Qué puede tener de atractivo el mundo intelectual para el público que no se mueve en ese círculo?*

Lo interesante de la obra es que funciona en un plano emocional, no tanto intelectual. Tú puedes ser chef y seguramente tuviste un gran maestro que ahora vive encerrado en su casa y es un misántropo descarriado que tal vez tenga una esposa que es su vínculo con la realidad, y tal vez él inventó los camarones al tamarindo, el gran paradigma de la *nouvelle cuisine*. Pero el gran maestro detesta cómo hacen el platillo en todos lados. Y tal vez hay otro chef que no es tan bueno pero es muy simpático, muy seductor. Ahí está la tensión entre el sabio misantrópico viendo hacia dentro de sí, y el otro, que es mucho más superficial, pero que vive la vida. Uno explora los laberintos de la mente, pero el otro explora el mundo y el placer. Esa tensión trasciende con mucho los universos intelectuales, va más allá. El triángulo que completa esta ecuación en la obra es Clara. Digamos que este maestro que está discapacitado para entender la realidad sí entendió una cosa: el amor. Logra establecer una relación amorosa que, me parece, no debe ser ejemplo para nadie. Pero es un amor real y trascendente y eso dimensiona la obra de tal suerte que opera sobre la base de muchas contradicciones. Tal vez lo que más me gusta de la obra es que cuando acaba la función yo no sé qué pensar. No es una historia de blanco y negro, sino de muchos matices.



Foto: Andrea López

Antonio Castro, el director declara.

*¿Cómo fue tu proceso de trabajo con Juan Villoro?*

Es una obra donde la palabra es el eje central de toda la acción y para mí era importante discutir con él, pensar dónde la palabra tenía una vocación esencialmente dramática y dónde había momentos discursivos. Conforme fuimos trabajando nos dimos cuenta de que las cosas que se referían a cuestiones anecdóticas ligadas a lo real y que estaban pasadas al escenario con cierta literalidad, había que limpiarlas, y muchas salieron de la obra. Al final, llegamos a la reflexión de que es más verdadera la ficción en el escenario que la realidad. Lo que es muy interesante de trabajar con Villoro es que entiende muy bien los procesos colectivos, entiende muy bien que el paso de la literatura al teatro significa ajustes, cambios, correcciones... Hay una vieja escuela de autores y directores mexicanos que plantean relaciones sobre la base de "tú me prestas tu texto y luego te invito al estreno y ese día me mientas la madre porque lo destruí y no volvemos a trabajar juntos". A mí me gusta mucho trabajar con autores vivos, me gusta mucho trabajar estrenos mundiales; es muy emocionante porque no sabes cómo se va a comportar el texto.

En ese sentido, trabajo muy de cerca con el autor como un colaborador más de la puesta en escena. Y debo decir que la generosidad de Villoro de venir a los ensayos y trabajar hacia la puesta fue enorme.

El teatro es una suma de visiones, hay muchos niveles interpretativos, es decir, el autor interpreta la realidad, el director interpreta el texto del autor, los actores interpretan los planteamientos de personaje del director y los textos del autor, y los diseñadores interpretan todo eso. Cuando el autor se suma y es parte del proceso, este se enriquece muchísimo. Debe haber una integración: el autor tiene un conocimiento ultraprivilegiado de lo que estás haciendo. Así como le dije a Villoro lo que había que trabajar, él también me dio sus puntos de vista acerca de lo que estaba haciendo. Un director tiene que ser un especialista en la colaboración, y creo que debe generar espacios donde todo el mundo se sienta parte del montaje y con posibilidades de colaborar.

*¿Cómo ha sido la experiencia con los actores?*

La obra es una película de vaqueros filosófica, donde se enfrentan estos dos pistoleros que en lugar de balazos se dispa-

ran argumentos. Normalmente no hago mucho trabajo de mesa, pero en esta obra hice mucha mesa porque la acción muchas veces estaba en la discusión. Era fundamental que pudiéramos descifrar muy cuidadosamente cuáles eran esas transiciones y giros para lograr que los actores se pudieran apropiar bien de ese universo. Ellos aportaron mucho, fueron muy propositivos.

*Como director y como persona ¿qué te ha dejado, al final, este proceso, esta obra?*

No me siento al final del proceso, sino al principio. Para mí, el momento más fascinante del hecho escénico está empezando. Ahorita vengo de darles unas notas a los actores, porque me encanta trabajar durante la temporada. En 1822, que dio 450 funciones, el último día le di una nota a Héctor Ortega y él la trabajó; es un actor increíble.

Lo que más me entusiasma es que al espectador le importa. Las grandes desgracias del teatro mexicano han tenido que ver con hablar de cosas que no le importan a la gente, perder de vista al público, no en el sentido de ser complaciente, sino en hacer cosas con forma que no tienen discurso. Mi gran satisfacción en este trabajo es que la percepción que tengo, a pocos días de haber estrenado, es que la gente quiere ver esta obra porque siente que habla de algo.

*Eso te ha pasado con frecuencia, ¿no?*

A mí me gusta que el teatro se llene, que la gente se sienta convocada y que realmente el teatro pueda ser un espacio para discutir quiénes somos de una forma totalmente distinta, y que ese instrumento imaginativo tan increíble que es la escena opere de una forma orgánica. Cuando eso ocurre soy el más feliz y tiene sentido haberlo hecho. No siempre ocurre, pero eso es lo que procuro y lo que intento. La sala vacía es una tragedia: yo necesito hablar con la gente, para eso hago teatro. Y la idea de tener reglas para hacer eso me parece absurda. —

— GIBRÁN PORTELA

## Año bisiesto, de Michael Rowe

**E**n la pasada edición de Cannes, la película mexicana *Año bisiesto* obtuvo la Cámara de Oro, un premio que se le da a la mejor ópera prima del festival, de entre todas aquellas que se exhiben en Sección Oficial, la Quincena de Realizadores y la Semana de la Crítica.

Toda una hazaña, dirían algunos. No tanto, responderían otros, alegando que la veta del cine mexicano que narra la vida miserable de personajes *idem*, discriminados por su fisonomía indígena y parias de una sociedad clasista, tiene mucha aceptación allá. Por sus solas coordenadas, dirían, *Año bisiesto* alimenta esa veta. Dirigida por Michael Rowe (australiano con nacionalidad mexicana), la historia de una joven oaxaqueña residente en el DF que compensa su desamparo con actos sexuales extremos, podría compararse con obras de Carlos Reygadas o Amat Escalante, hijos consentidos de la crítica francesa y presencias constantes en ese festival.

¿Tendrían razón los escépticos, y *Año bisiesto* es simplemente un relato sórdido más? Por muchas razones, no. Entre ellas, porque evita la categoría “mexicanos del inframundo”, y le da a su protagonista, Laura, una profundidad psicológica ausente en esos otros retratos. Si bien su raza y su estrato social juegan un papel en la historia, no son, en sí mismos, la historia. Lejos de ser otro caso de fábula naturalista, con personajes cuyos destinos y temperamentos “les corresponden”, *Año bisiesto* libera a esos personajes de su estigma victimario. La ironía es que al hacerlo pone sobre la mesa un vicio social mayor: la práctica de un tipo de discriminación “aceptable”, que consiste en volver invisibles a personajes que, como Laura, no encuentran en el cine una justa representación.

No será esto lo que acapare la atención de la crítica; mucho menos lo que llame la atención del espectador. Sí, en cambio, el comportamiento sexual de Laura (Mónica del Carmen), una joven que descarga su libido masturbándose mientras espía a sus vecinos, o con hombres que lleva a su casa tras *ligárselos* en un

bar. Laura deja ver que añora una relación; resiente el abandono de sus amantes ocasionales, quienes apenas terminan con ella, se visten y se van. A partir de que conoce a Arturo (Gustavo Sánchez Parra) vivirá lo más parecido a una relación amorosa: él la nalguea y le da cachetadas, ella se excita y le pide más. Entre una y otra sesión, platican de sus vidas y ven la televisión. Un día Laura revela que no es una masoquista más. Quiere su propia muerte, y, animada, le pide a Arturo que la ayude a ejecutar el plan.

Fuera de un entorno explícitamente *sado* (roles, disfraces y látigos), la violencia sexual consensuada es uno de los temas que más opiniones divide. *Año bisiesto* garantiza discusiones sobre la patología de Laura, las pistas sobre su pasado, el secreto que rodea a su padre, o sobre si Arturo, el amante, es más bien el personaje al que habría que analizar.

Quienes pongan la mira en otro aspecto de la película, verán que el tabú que en realidad expone es la actitud condescendiente y cursi con la que el cine mexicano cuenta historias de mujeres indígenas que van a trabajar a la ciudad. Ya sea jóvenes o mayores, las describe como flores del campo solo aptas para ser meseras, dependientas o nanas. Si, en cambio, son protagonistas de historias de superación, serán invariablemente encarnadas por actrices mestizas, de rasgos y figura “finos” —ya no se diga si, como en esta película, habrán de aparecer desnudas casi de principio a fin. Con su cuerpo sobrado en carnes, y rostro moreno y simple, Laura corta de tajo con el modelo de indigenismo *light*. Si eso no fuera bastante, se nos informa que es articulista de revistas de economía y negocios, tiene celular y *laptop* y transcribe grabaciones del inglés al español.

Sobra decir que en el México real, mujeres con su perfil son legión. Si una precisión así puede sonar, de tan obvia, racista, cómo explicar su ausencia en el cine mexicano “vendible” y el trabajo que le costó a Rowe —tema para otro ensayo— defender su elección de actriz.

Por último, aunque se trata de lo principal, el tema de la “clase invisible” se asoma bajo compulsión de Laura por inventarse una vida sofisticada y cosmopolita, el rechazo que le provoca una chica que “por estar medio güerita, ya se cree la gran cosa”, y su decisión de no regresar a Oaxaca por ser “un pueblo bicicletero”.

Si es cierto que algunas películas sobre el destape de cloacas sociales ya se consideran clásicos (*Los olvidados*, *Amores perros*), hay otras que se conforman con ser muestrarios de *jodidez*. Es pronto para saber si Rowe ha inaugurado un tipo de cine centrado en personajes socialmente marginados, pero con opciones de vida y libertad de pensamiento y acción. En cualquier caso, *Año bisiesto* los retrata sin miedo ni condescendencia. En ese retrato —y no en las nalgadas— radica su trasgresión. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Laura (Mónica del Carmen), en *Año bisiesto*.