

Festival de San Sebastián

En un texto de 1955 publicado en la revista *Cahiers du Cinéma*, el legendario crítico André Bazin comparó los festivales de cine con órdenes religiosas. Con un tono sarcástico describe la devoción con la que sus “asistentes profesionales” (o sea, los críticos) llegan desde todos los rincones del mundo y abandonan sus vidas mundanas para entregarse juntos a la “contemplación colectiva de una realidad trascendente”.

Bazin lanzaba sus dardos no tanto a la cinefilia como a los rituales impuestos por la orden religiosa –el festival– en turno. Aunque intenta generalizar y referirse a los festivales que ya entonces eran parte del circuito que se recorre hoy, no tarda en dirigir su amargura al Festival de Cannes: a su autoconferido sentido de importancia, a la pomposidad de sus ceremonias y a la forma en que establece jerarquías entre sus asistentes. No es lo mismo, dice, la austeridad de las *celdas* en las que se aloja a la prensa que los lujos palaciegos reservados a jueces y estrellas. (Con la excepción –aclara Bazin– del año en que Luis Buñuel fue miembro del jurado e hizo que reemplazaran la cama del hotel Carlton con la tabla de madera en la que prefería dormir.)

Bajo tanta ironía y exageración, Bazin dejaba asomar una preocupación genuina por las fuerzas que interferían en el goce espontáneo del cine. Aunque no viviría para ver su premonición cumplida –murió a los cuarenta años, tres después de la publicación del texto– alcanzó a vislumbrar el cruce de intereses que a la larga daría lugar a tantos festivales.

Con todo, lo vigente del texto no es tanto la descripción de los santuarios de la cinefilia, sino las varias menciones a la sensación de extrañeza y desorientación que genera en cualquier persona el hecho de ver películas, hablar de películas y pensar en películas como una actividad “permitida” en la congregación. Cuando el crítico vuelve a casa –dice Bazin– siente que ha regresado de un mundo donde rigen el orden y la necesidad. “Algo más parecido a la estancia en un retiro de trabajo asombroso pero intenso, cuyo núcleo espiritual y unificador es el cine, que a la experiencia de haber sido invitado a una gran orgía.” Las crónicas glamorosas que esos mismos críticos leen después en revistas no se corresponden en nada con su estancia en el festival.

Tal vez sin proponérselo, con esta última reflexión Bazin prefiguró el aspecto de los festivales que, a estas alturas y a pesar de los cientos de alfombras rojas, sigue siendo iluminador para un *asistente profesional*. Esto es, la pérdida gradual del juicio y de la manía de racionalizar de más. Todo el que diga que conserva intactas sus facultades para pensar a lo largo de una rutina que incluye ver cuatro películas diarias (en días entusiasmados, cinco), de las nueve de la mañana hasta pasada la medianoche, corriendo de una sala a otra y tomando en el camino algún líquido o tentempié, miente. La privación

voluntaria –diría Bazin– de placeres tan mundanos como el descanso o la distracción provocan en el *practicante* un estado de conciencia alterado. Si algo tiene de útil ver tal cantidad de películas en estado de trance, es que cada una de ellas se te revela como “verdadera” –o no.

Esto, que suena a suplicio, es la única manera de enfrentar una sección oficial. Y más que en ningún otro caso que pueda recordar, la sección del Festival de San Sebastián de este año. Notable por anodino, el conjunto de dieciocho películas supuso una prueba de fe. A diferencia de otras ediciones, en las que casi todas las películas generan expectativas o por lo menos gustan, en esta sección apenas dos o tres se perfilaban como favoritas (y eso, forzando el término). Otras gustaban a algunos y exasperaban a otros (pero no tanto ni a tantos como para hacerse notar) y el resto era tan olvidable que pocos días antes de la entrega de premios la sensación era que faltaba ver otra tanda de títulos. El día de la premiación, el director serbio y presidente del jurado, Goran Paskaljevic, declaró con diplomacia obligada que lo mejor de este año había sido “la gran diversidad de películas”. Y sí: la mezcla de cine de géneros, propuestas de autor, representación de minorías (étnicas y culturales) y diferencias abismales en los presupuestos y en la producción puede ser, en estos casos, un elemento estimulante. El problema no es la variedad, sino lo que *esta* variedad en concreto dejaba suponer: si se trataba de un microcosmos representativo de la producción de cine actual, las cosas andan bastante mal.

¿Pasa el cine por tan mal momento? ¿Es algo pasajero, o ha llegado el día de la fractura definitiva entre cine que vende millones y cine destinado a no ver la luz? Y, al final de cada día, la duda más angustiante: ¿será que la competencia es buenísima y la única desencantada soy yo?



La entrega de los Palmarés no daría respuesta a las dos primeras preguntas. A la tercera sí. Tras nueve días de recorrer todos el mismo viacrucis, la mayoría de los periodistas y críticos nos reunimos en un mismo lugar. Los jueces leen sus actas y queda claro una vez más que el elemento que unifica a todas las religiones desde el principio de los tiempos es la intolerancia hacia los que dudan de las creencias del grupo. En este caso, hacia los sacerdotes/jueces que, no bien acaban de anunciar un cierto premio, son silenciados con aplausos o chiflidos.

Aplausos a su decisión de entregar la Concha de Oro, el máximo premio del festival, a la película *Neds*, del escocés Peter Mullan. Rechifla ensordecedora como respuesta al anuncio, indignante, de que el premio al mejor guión sería para *Home for Christmas*, del noruego Bent Hamer. El premio más merecido y el más injusto, respectivamente, parecían haber sido decididos por dos grupos de jueces llegados de distintos planetas.

Mientras que *Home for Christmas* agota hasta la vergüenza el recurso de entrelazar historias de personajes solitarios/infelices/enfermos que encuentran sentido a sus vidas en la mágica noche del título, la inteligente y vigorosa *Neds* (iniciales de *Non Educated Delinquents*) se aleja por igual de las películas biempensantes y de aquellas que se conciben *artísticas* y buscan disfrazar su laxitud narrativa con exquisiteces formales que no llevan a ningún lugar.

Al contrario de las otras, la película ganadora involucraba a su público haciendo uso equilibrado de técnica y emoción. Un actor recurrente de Ken Loach y Danny Boyle, el director de *Neds*, Peter Mullan, ya había probado sus habilidades detrás



Neds.



Abel.

de la cámara cuando en 2002 dirigió *The Magdalene sisters*, sobre los internados que en la Irlanda de los años setenta concentraban a muchachas católicas que incurrían en faltas tan graves como coquetear. *Neds* es aún más cáustica y, según dijo el director, no autobiográfica pero sí “muy personal”. Situada a principios de los setenta, esta vez en Escocia, narra la historia de John, un chico de clase media baja, con una inteligencia extraordinaria, padres disfuncionales y un hermano delincuente con reputación extendida, cuyo entorno lo lleva a convertirse en un *delincuente no educado* más. *Neds* entronca con un género de cine inglés de larguísima tradición (el realismo social), y con uno de problemas más recurrentes de Inglaterra, desde fines del XIX hasta el día de hoy: el pandillerismo. La interpreta-

ción del personaje de John, una y otra vez derrotado en sus intentos de escapar de un ambiente en el que solo a través de la violencia se llega a “ser alguien”, le valió a Connor McCarron la Concha de Plata al mejor actor del festival.

Otro premio bien otorgado (pero no tan bien recibido, ya se verá por qué) fue el de mejor director al chileno Raúl Ruiz por su película *Misterios de Lisboa*, una adaptación de la novela homónima de Camilo Castelo Branco. La duración de la película, cuatro horas y media, la convertía en una improbable candidata a la Concha de Oro. No que no lo mereciera: solo un director con la destreza narrativa de Ruiz puede competir con la falta de concentración y tiempo de un espectador moderno (incluso de muchos críticos, que acabaron no viéndola y por tanto no sabían si chiflar o aplaudir). Como ya había probado con su magnífica *Tiempo recuperado* (su adaptación de *Por el camino de Swann*), Ruiz es quizá el único director vivo que logra un equivalente cinematográfico de la narrativa proustiana. *Misterios de Lisboa* participa de ese “género”, logrando que los pocos que asistimos a la proyección nos sorprendiéramos de nuestra propia paciencia e involucramiento en la historia.

La ausencia inexplicable en la lista de Palmarés (salvo por el reconocimiento a Nora Navas como mejor actriz del Festival) fue el título *Pan negro*, del catalán Agustí Villaronga. Situada en 1944 en la Cataluña rural, narra el dilema moral al que se enfrenta una pareja cuando su hijo de diez años descubre que el padre es culpado de la muerte de un granjero vecino. El antifranquismo declarado del padre, que en el caso de otras películas bastaría para convertirlo en héroe, se ve manchado por la revelación progresiva de un pasado turbio. Rival a la altura de *Neds* (ya no se diga de *Home for Christmas*), *Pan negro* era de las pocas películas en competencia pobladas de personajes más complejos que simpáticos y rebosante de paradojas éticas capaces de desarmar las convicciones del espectador.



Algo queda claro, y es que las mejores películas no son las que competían en la sección oficial. Esto es bastante frecuente (en este y en cualquier festival), y es incluso absurdo esperar lo contrario considerando que la oferta de películas incluye retrospectivas de autor. El Festival de San Sebastián, además, cuenta con la sección Zabaltegi, que en su apartado “Perlas” muestra una selección de películas ya premiadas en los muchos otros festivales del año.

Lo que sí fue novedad, por lo menos en mis años de asistir al festival, es que la concentración más alta de buenas películas se dio dentro de la sección Horizontes Latinos. Con todo y que es la sección que define a San Sebastián como el foro más importante fuera de Latinoamérica para el cine latinoamericano, su naturaleza, por fuerza ecléctica, la vuelve lo más lo más parecido a una sección “alternativa”. Su aura de cine emergente (es difícil que se deshaga de ella) hace que, queriéndolo o no, los títulos de esta sección se

ARTES Y MEDIOS

CINE

midan con un rasero distinto: más como curiosidades que como películas “a nivel”. Algo que, a partir de este año, habría que reconsiderar.

Nueve de las nueve películas programadas en Horizontes Latinos contenían, como mínimo, una historia que contar (un requisito de la ficción que, por lo visto, algunos directores *grandes* consideran innecesario o vulgar). Si en décadas pasadas el cine latinoamericano se ocupaba más de temas e ideas que de individuos, los directores de la nueva camada han invertido el foco: crean personajes que igual están marcados por pasados colectivos (casi en todas las historias se asoman los fantasmas de dictaduras y guerras sucias) pero les regalan vidas propias y otras cosas en que pensar. Liberado del temor de ser culpado de apolítico, el nuevo cine latinoamericano narra historias alucinantes.

Solo por dar ejemplos del desafío al lugar común: *Octubre*, de Daniel y Diego Vega (Perú), y *Por tu culpa*, de Anahí Berneri (Argentina), cuentan anécdotas en las que la paternidad y la maternidad, respectivamente, convierten a sus protagonistas en objetos de escrutinio y juicio. Otra película en la que el hogar se despegas de sus connotaciones idílicas, *Rompecabzas*, de la argentina Natalia Smirnoff, habla de las pequeñas fugas que vuelven tolerable una existencia estancada en la rutina y en la convención. En un tono mucho más esperpéntico, *Post Mortem*, del chileno Pablo Larraín, narra la relación extraña

entre un transcriptor de actas de defunción y una bailarina de cabaret, interrumpida de forma abrupta por el golpe de Estado de Augusto Pinochet. Aunque con menor potencia que en su anterior *Tony Manero*, Larraín vuelve a mostrar en *Post Mortem* una destreza increíble para dar vida a personajes en el extremo de la disfuncionalidad. El único documental de la sección (y un favorito personal), *Nostalgia de la luz*, del también chileno Patricio Guzmán, teje dos relatos en apariencia irreconciliables: la observación de las estrellas desde uno de los observatorios mejor posicionados del mundo y la recuperación de restos humanos sepultados bajo la tierra, pertenecientes a *desaparecidos* de un régimen militar. Lo que vincula ambas búsquedas —hacia el cielo y bajo la tierra— es que ocurren simultáneamente en el mismo punto del planeta: el desierto de Atacama, en Chile. (Que ese mismo desierto, varios meses después, alojara a 33 mineros y luego les permitiera salir, eleva a la ene potencia el carácter metafórico del documental de Guzmán.)

La película que, por unanimidad, fue premiada por el jurado de Horizontes Latinos es un ejemplo claro de cómo los nuevos directores usan materia prima local pero crean a partir de ella mundos propios y autosuficientes: *Abel*, de Diego Luna, narra la historia de un niño con cierta afición psicológica que, ante la ausencia del padre, asume el lugar de este en la dinámica familiar. El extraño comportamiento del niño termina por revelar los conflictos, carencias y culpas de los demás miembros. El tono agrí dulce con el que Luna aborda su historia, y la actuación extraordinaria de los niños protagonistas, también le valieron a *Abel* el Premio de la Juventud, por el que compiten las primeras y segundas obras que se exhiben en Zabaltegi y en la sección oficial. Además, el jurado de Horizontes Latinos reconoció a la película *A tiro de piedra*, del también mexicano Sebastián Hirriart, con una mención especial.

Que la calidad del cine latinoamericano se impusiera sobre las tendencias de la sección oficial (e incluso en esa sección, *Chicogrande* de Felipe Cazals y la argentina *Cerro Bayo* de Victoria Galardi destacaban sobre las demás) vuelve aún más desquiciante el hecho de que esas películas tengan mínimas probabilidades de estrenarse en Latinoamérica. Es decir, en los países latinoamericanos distintos del que las produjo. No es un problema exclusivo de México, y se ha discutido hasta el cansancio en foros y festivales. Es más fácil en estos países tener acceso al cine asiático, europeo o de cualquier rincón del mundo, que al chileno, argentino, colombiano, etc. A menos, claro, de que se trate de películas premiadas en festivales (si son europeos, mejor), lo que les confiere una segunda nacionalidad.

Ni aun en su caracterización del festival como orden religiosa Bazin pudo prever misterios tan inescrutables como el escepticismo de los distribuidores y la vida efímera de las películas provenientes de un mismo continente. De haber sabido que solo en los festivales se puede ver el cine latinoamericano, quizás el crítico hubiera sido más comprensivo con los viajeros devotos, dispuestos cada año a emprender la peregrinación. —

—FERNANDA SOLÓRZANO



Annette Messenger

Exposición temporal hasta el 10 de enero, 2011



Museo Amparo

a San 708, Centro Histórico, Puebla, Pue. • 52 (222) 229 38 50.
Abierto de miércoles a lunes de 10:00 a 18:00 hrs.
www.museoamparo.com

publicidad

La alquimista de Berlín

Entrevista con Yoko Ono

En un rincón del bar del Hotel Kempinski en Berlín me recibe Yoko Ono con alacridad y sin pretensión alguna. A pesar de sus casi ochenta años no ha perdido jovialidad y aparenta veinte menos. Sorbe un *espresso*, y la tacita de Meissen –fatalidad de la alquimia– parece un auspicio: con la crisopeya de su arte, Yoko Ono busca trocarlo todo en oro de paz.

Vino a Berlín para presentar un nuevo *show* –como le gusta decir–, una provocación para repensar la violencia. Su título, *Das Gift*, es un juego de palabras: en inglés significa “regalo”, en alemán es “veneno”. Yoko Ono vislumbra en cada ramalazo de la violencia un regalo u oportunidad para transmutar ese veneno en paz. “Este mundo está lleno de violencia y no puedes cerrar los ojos a esa realidad”, me explica. Habla pausadamente, se ayuda con señas enfáticas, como si aún se sintiera forastera en la lengua inglesa. “Hay que confrontarla porque solo conociéndola la puedes cambiar. Es imposible transmutarla si la desconoces. Si no comprendemos la verdad del mundo jamás tendremos paz, pues esa paz mundial que deseamos está basada en una cierta consciencia del mundo mismo.”

Cuando aludo a la situación desbordada de violencia en Medio Oriente y Latinoamérica se encoje de hombros. Prefiere dirigir la atención sobre Estados Unidos: “Son tiempos muy tristes, estamos todos en estado de *shock*, pasando todos por una serie de sacudidas. En Estados Unidos teníamos el orgullo de ser un país liberal. Pero de pronto caímos en la cuenta de que no lo es, que ya no es ese país grande y magnánimo de antes. Luego vino la devastación económica. Y el actual régimen es verdaderamente incapaz de conseguir lo que todos esperábamos.” Con el puño onomatopéyico concluye: “¡Pum, pum, pum! Fueron tres golpes duros.”

Esta decepción de hoy evoca las famosas *bed-ins for peace* (“encamadas por la paz”) con John Lennon durante su luna de miel a finales de los años sesenta, esa protesta célebre contra la guerra norteamericana en Vietnam. Pero pasadas las décadas, Yoko Ono está curada ya de aquellas inocentadas: “Bueno, siempre hay algo que aprender. Cuando John y yo escribíamos canciones políticas éramos ‘activistas’ –esta palabra llenaba la atmósfera en esos tiempos–, y cuando hicimos las *bed-ins*, pensábamos que el mundo se volvería pacífico. Pero no sucedió.”

La violencia ha signado su vida. De joven sobrevivió en un búnker a los despiadados bombardeos de Tokio al final de la Segunda Guerra Mundial. Su segundo divorcio fue particularmente penoso, sobre todo cuando su ex esposo le secuestró a la hija. Y por supuesto, los cuatro balazos a quemarropa a John Lennon, que le pillaron a pocos metros de distancia.

Aunque en conferencias de prensa evita hablar sobre Lennon, *en petit comité* no muestra reparo alguno: “Estamos por celebrar el cumpleaños 70 de John [el 9 de octubre]. Y todo el mundo lo está celebrando con música.” Pero ahora, Yoko Ono favorece las órbitas diminutas sobre los términos planetarios: “Mi manera personal de celebrarlo es, en cambio, hablando acerca de él, dando mis impresiones en círculos reducidos, como ahora mismo con ocasión de este *show*.”

Me refiere una historia que cuenta en su manifiesto *Imagine Peace* del pasado abril (<http://imaginepeace.com/home/faq>), donde acuñó el término *pebble people* (“gente guijarro”): tras estudiar el movimiento de las olas, dos científicos concluyeron que cualquier guijarro tiene un impacto en el comportamiento de ellas. Un niño que juega en la playa cambia el océano entero. Durante la conversación, solo en este momento se permite Yoko

Ono un modesto sobresalto. En su manifiesto sugiere: “Ahora propongo que nos llamemos ‘gente guijarro’. Enviémosle al mundo piedritas. No se trata de salpicar mucho con rocas grandes; eso atraería más gente, incluso a la gente no indicada. Nuestra revolución silenciosa no hace anuncios, pero algún día será aceptada como ley de vida por todos.”

El optimismo desbordado de la alquimista Yoko Ono muda en piedritas las ilustres mariposas de la Teoría del Caos: “La gente que no es ni rica ni famosa se pregunta qué puede hacer. ¡Solo piensa! Tu pensar está afectando el mundo entero. Estamos todos conectados. Olvídate de pensar que debes hacer algo grande y concéntrate en cositas. Somos ‘círculos pequeñitos’, como guijarritos. Arroja una piedrita, eso es todo.” Curiosamente, Yoko Ono parece no darse cuenta de que se mantiene en el mismo discurso de “transformar el mundo”. Pero ya no es cuestión de dos privilegiados que lo cambian desde la cama, sino que este esfuerzo es ahora de todos.

Sus dos guijarros más preciados son el amor y la sonrisa. “La gente me pregunta qué eficacia puede tener una sonrisa en este mundo. Cuando John murió, estaba furiosa. No pude sonreír durante mucho tiempo.” Yoko Ono se incorpora un poco de su silla e imita las hilachas que le devolvía el espejo a diario. “Hasta que me dije que esa actitud era mala y me enfermaría. Así que intenté sonreírle al espejo.” Con las yemas de los dedos sobre los labios contiene una risita infantil que se le escapa por los ojos. “En cierto momento logré sonreír de nuevo y sentirme mejor. No solo en el corazón, sino en todo mi cuerpo. Caí en la cuenta de que me hacía bien, que tenía que seguir sonriendo.” Y sentencia: “No hay nada torpe en sonreír.”

Yoko Ono invita a ver la vida desde su nueva atalaya del amor y la sonrisa.

Este es también, en definitiva, el regalo de *Das Gift*: una presentación “pacífica” de la violencia.

Pocos autores han observado el binomio arte-violencia con tanto acierto como Theodor W. Adorno. En algún lugar señala que el arte moderno se ha vuelto decididamente violento y que ya no se trata de la representación de la violencia, sino tan solo de su presentación. En el arte moderno, Adorno descubre un sismógrafo de los mecanismos sociales de violencia. La paradoja se cifra en que el arte moderno ha devenido inofensivo. Adorno pregunta cómo debe leerse la fuerza destructiva de la violencia.

Das Gift funciona como la respuesta de Yoko Ono a Adorno. “Por doquier se repite acerca de mi exposición: ‘¡Violencia, violencia, violencia!’”, pero cuando entras adviertes que no es en absoluto violenta. No se trata de una conversación en voz alta sobre la violencia. En realidad, mi voz es muy silenciosa, muy suave.” Al entrar a la galería Haunch of Venison, el visitante encuentra –suspendidos del techo– cascos de soldados llenos de piezas del rompecabezas de un cielo azul. La violencia destroza horizontes individuales pero el cielo sigue ahí, azul e impávido ante la Historia. Al librar la jungla de cascos colgantes resulta imposible no embolsarse un trozo de cielo.

La pieza principal, titulada “A Hole”, es un vidrio con un impacto de bala. La artista trata de interpelar al espectador y lo invita a plantarse delante y detrás del cristal para que asuma los roles de víctima y agresor. Es una obra fuerte subrayada por esa asepsia que le confiere la artista-cirujano en el quirófano de la galería.

Más interesante aún es la pieza de la habitación posterior, “Memory of Violence”. Se invita al asistente a completar nueve planos de Berlín con fotos, recortes o notas que marquen geográficamente alguna experiencia violenta para producir un mapa de los recuerdos de la violencia berlinesa. Yoko Ono lo apoda el “Basurero”: “Pegando lo que quieras, pones tu cólera y resentimiento en este

cuartito, que funciona como basurero. Todos esos cuadros pueden cubrirse con sufrimientos, incluso tu propio dolor puede ser cubierto por el de otro.”

El filósofo israelí Avishai Margalit escribió un libro fundamental sobre la ética de la memoria (*The ethics of memory*, Harvard University Press, 2002). Entre otras cosas, Margalit propone perdonar sin olvidar. “¡Magnífico!”, me interrumpe Yoko Ono. “Es muy difícil perdonar... en mi caso, a la persona que mató a John. Me gustaría llegar a ese punto, pero en realidad se trata de llevar a cabo todos los perdones que nos debemos.” Una entrevista publicada en *Time* al día siguiente de nuestro encuentro en Berlín



La revolución silenciosa de Yoko Ono.

completa lo que me dijo: “No he sido capaz de perdonarlo [al asesino] todavía. Pero no pienso todo el tiempo en él, eso ya es algo bueno” (<http://imaginepeace.com/archives/12272>).

Una pregunta flota aún en el aire: por qué traer *Das Gift* a Berlín, una ciudad donde florece la paz entre las ruinas salvajes de guerras no muy lejanas. ¿Justo por eso o mera casualidad? “Hasta cierto punto puedes decir que es fruto de la casualidad porque me invitaron a presentar un *show* y necesitaba ideas sugerentes. Pero más allá de eso, Berlín significa mucho para mí. Fui educada en la cultura alemana, con su música, pintura, literatura... todo esto estuvo presente en

mi infancia. Luego vinieron la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y todo lo que ya sabemos. Precisamente por esa tradición alemana tan rica en historia, filosofía, música clásica, etcétera, estoy segura de que la gente de aquí entenderá mi exposición. Al preparar una instalación debes tener un diálogo conceptual, de lo contrario sería una locura presentar algo que nadie va a entender. Cuando trabajaba en esta exposición conducía un diálogo mental con la gente de Berlín.”

La paz chicha de Berlín es idónea para festejar el arte y discutir sobre violencia, como un sitio neurálgico donde Yoko Ono ha instalado su pequeña piedra filosofal *online*: “hay una obra en el

segundo piso de la galería donde se te da la oportunidad de regalarle tu sonrisa al mundo, a cualquier mundo”.

Pero hacia el final de nuestra conversación se le escapa a Yoko Ono una digresión que evidencia su auténtico desasosiego. Berlín es la nueva trincheras desde donde lanza su crítica al Estados Unidos de hoy, que compara con la época del Muro: “Es un país hermoso, lo admiro de verdad. Pero de pronto te das cuenta de que hay norteamericanos cazando gente inocente.”

¡Pum, pum, pum! Cuarenta años después, la *bed-in for peace* devino en el *Berlin for peace*. —

— ENRIQUE G DE LA G

publicidad

publicidad

La generación desatendida

Primero, una observación: la ciudad de México tiene casi tantos museos de arte como Londres o París: veintitantos. Desde luego, comparado con Nueva York (que cobija cerca de cincuenta museos —e insisto: nada más de arte), es un número discreto (claro que quién puede competir con una ciudad que en una sola calle tiene nueve de los más importantes museos del mundo¹), aunque notable al lado de otras ciudades, como por ejemplo Buenos Aires (que no llega a diez). Visto así, parecería que no estamos tan mal. Pero tampoco hemos de estar tan bien si continuamente se tiene la sensación de que no se está exhibiendo todo el arte que se debería, y probablemente se podría exhibir. Luego, la realidad: nuestros museos no se dan abasto. Y no es, me temo, un problema de cantidad, sino de inercia: nuestras instituciones tienen la mala costumbre de no moverse un milímetro hasta que no les queda de otra. O acaso vamos a creer, por ejemplo, que el arte contemporáneo llegó a los museos de manera natural (es decir, poco a poco, conforme iba cobrando vigor), debido a la amplitud de miras de los funcionarios culturales: siempre al tanto de lo que ocurre al margen de la institución, siempre pendientes de los postulados menos ortodoxos, de las innovaciones. No, el arte contemporáneo entró en su campo de visión cuando su existencia era ya una tremenda obviedad. En otras palabras, si por nuestros funcionarios fuera, el muralismo seguiría aún vigente. Y con esta lentitud de reacciones, es claro que tendremos que esperar algunos años más para que a alguien se le prenda el foco de que con los museos que tenemos no basta.

Si nos detenemos de nuevo a pensar en el arte contemporáneo, se hace muy evidente que los museos (por lo menos seis²) que —más por azares del destino que por otra cosa— han asumido la tarea de darle salida, lo hacen, todavía, muy a medias. Hay, por supuesto, rubros (el del arte contemporáneo internacional, por ejemplo³) que se cubren con

esmero y buen tino; otros, sin embargo, permanecen inexplicablemente desatendidos. El entramado de las prácticas contemporáneas es vasto (y agitado y difícil de acotar). Los museos, por tanto, tienden a inclinarse por las pequeñas parcelas, a las que intentan dar cierta visibilidad, *a pesar de todo* (de los presupuestos irrisorios, de un sindicato regido por la funesta ley del menor esfuerzo, de contar con espacios de exhibición en muchos casos inadecuados, etcétera). Es inevitable, no obstante, que de este modo (que podríamos llamar de supervivencia) no se abran algunos huecos. Si uno observa el panorama de las exposiciones recientes, salta a la vista sobre todo una terrible omisión: la generación de los artistas nacidos en los sesenta (o por ahí). Fuera de un par de exposiciones colectivas, de algunas muestras en galerías privadas, de las tímidas incursiones en los museos,⁴ es como si la obra de estos artistas no existiera. Los museos la desdeñan, sin rodeos, a pesar de su irrefutable solidez (estos artistas tienen detrás una carrera de veinte años). Es casi como si la pregunta acerca de cuál es la cultura posible, interesante y significativa de nuestro tiempo estuviera permanentemente vetada. Nuestros museos parecen movidos más por la caridad que por otra cosa: ¿cómo es posible que tengan mayor cabida los artistas emergentes que los artistas que están produciendo obra de indiscutible relevancia?

¿En qué momento nuestras instituciones consideran que la carrera de un artista merece ser atendida? ¿Solo hasta el final? Esto es grave por una razón: mientras la gente no tenga acceso al trabajo de estos artistas —esencial para entender el arte actual—, se quedará, forzosamente, con una idea equivocada (por incompleta) del arte contemporáneo y, lo que es peor: del presente. Me parece que ya va siendo hora de que los museos comiencen a tapar los agujeros. Hay una veintena de artistas (entre ellos, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Thomas Glassford, Silvia Grüner, Daniel Guzmán, Teresa Margolles, Damián Ortega, Santiago Sierra, Melanie Smith, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo) cuya obra el público necesita conocer, y con urgencia. —

— MARÍA MINERA



Canon enigmático a 108 voces, de Abraham Cruzvillegas, 2005.



Sombra Estrella 11, de Pablo Vargas Lugo, 2008.

¹ La llamada "Museum Mile" (milla de los museos) de la Quinta Avenida, donde descansan, entre otros, los museos Metropolitano, Guggenheim, Judío y del Barrio, al lado de la Nueva Galería (que se especializa en arte alemán y vienés de las primeras décadas del siglo XX).

² El Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Rufino Tamayo, Ex Teresa Arte Actual, Laboratorio Arte Alameda, el Museo de Arte Moderno (MAM) y, más recientemente, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

³ Por la atención que le prestan el Tamayo y el MUAC.

⁴ Como la reciente exposición de Yoshua Okón (nacido en el filito: 1970) en el Carrillo Gil, por ejemplo.

publicidad

José María Velasco: el arquitecto del aire

1 José María Velasco nació en un pueblo del Estado de México en 1840 y falleció en 1912. La historia del arte mexicano en la segunda mitad del siglo XIX parece inconcebible sin la figura prístina y clásica, transparente y —como todo lo que es transparente— misteriosa de José María Velasco. Para nosotros, hijos del siglo XX y tíos abuelos del XXI, resulta casi imposible concebir una historia del arte sin la categoría de lo que llamamos paisaje, uno de los géneros pictóricos más socorridos en la edad moderna pero también uno de los de más reciente invención.

Hay que recordar que la voz “paisaje” está asociada a “país”, que a su vez deriva de “pacto”, que es la asociación de los “paganos” que viven juntos o han decidido vivir juntos en el mismo lugar. Los paganos —en francés es más transparente la relación entre *païens* y *pays*— son aquellos que no tienen otros dioses que los dioses del lugar. Un paisaje sería así la asociación de algunos pobladores paganos en o alrededor de un lugar —y de sus genios— y de un pacto. Velasco, paisajista, será un pintor extremadamente celoso de dar imagen y representación a los dioses del lugar que le tocó en suerte habitar. Se ha hablado del sentido religioso en la obra de Velasco —más por sus horizontes que por sus episodios—, y esa piedad se desarrolla en él a la par como una función de la inteligencia y como una sintaxis de la sensibilidad, el fervor y el corazón. Pero el paisaje nunca está en bruto, es siempre una invención —algunos lo relacionan con la invención de las ventanas de vidrio que fueron las primeras “marialuisas” o marcos en la presentación y representación de un paisaje, otros a la “tierra en fuga” (*landscape*) que se ve desde la ventanilla de un tren.

(Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* se burla de cómo la naturaleza se va poniendo a la moda según los diversos salones. Y es curioso cómo, entre nosotros, el paisaje aparece más tempranamente en la poesía y en las letras que en la pintura.)

La pintura de José María Velasco puede ser una buena manera de comprender estas caleidoscópicas ideas. Salta a la vista que el paisaje del Valle de México pintado por él tras su diáfana presencia, encierra una compleja construcción, una ingeniería de perspectivas aéreas, líneas, proporciones, volúmenes y colores que resulta difícil concebir o encontrar antes de Velasco, por más que haya habido diversos y nobles antecedentes, como los artistas Rugendas, Nebel o los pintores de inicios del siglo XIX.

2 El paisaje-emblema del Valle de Anáhuac o Valle de México es obra de José María Velasco. Así lo insinúa, con certera transparencia, Xavier Villaurrutia quien, para describir a José María Velasco y su obra, parece limitarse a evocar el paisaje:

El azul del cielo del valle tiene una pureza de esmalte. Las nubes que en el cielo navegan, una consistencia de mármol. Los crepúsculos alcanzan variedades increíbles pero raramente y solo por excepción surgen colores inesperados. Aun entonces, una cortina de polvo finísimo atenúa los colores que de otro modo serían demasiado cálidos. Esa cortina de polvo se formó, silenciosa e insensiblemente, en los lagos de la vieja Anáhuac, hoy desecados.

Las montañas son el marco del valle. La transparencia del aire las aproxima, pero, a medida que a ellas nos acercamos, mantienen, a modo de miraje, su orgullosa distancia. Son de un azul intenso y mate. A veces, toman una coloración violeta. En todas partes hacen actos de presencia. ¡Cuántas veces, al término de una calle, en plena ciudad nos marcan la frontera vertical y magnífica del valle!

Del silencio del valle, ¡qué decir sino que es tan intenso que el oído atento puede escucharlo!¹

3 Velasco no pintó ocasional ni incidentalmente esa visión panorámica —solía acampar en el sitio antes y durante el estudio dibujado de sus paisajes y, de hecho, hay algunos cuadros que retratan, como si fuesen paisajes en miniatura, su silla plegable, su caja de colores, su sombrilla campestre. Ese espacio físico, mental y pictórico fue muchas veces asediado por el cuerpo y la mente del artista nacido en el pueblo de Temascalcingo y fallecido en Villa de Guadalupe Hidalgo de la ciudad de México.

Sus numerosas construcciones plásticas están preparadas por un sinnúmero de dibujos, esbozos, diagramas y proyectos, pero todas giran en torno a una cierta idea fija, gravitan alrededor de un concepto artístico que será trabajado y pulido una y otra vez por el pintor a lo largo de muchos años y de una serie de apuntes —que toma de la tierra como quien le toma el pulso— realizados por el pintor en vivo, a la intemperie y bajo el firmamento luminoso de los cielos de México. El arte, la

¹ Xavier Villaurrutia, *Obras*, con prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1953, p. 996.

técnica del paisaje los aprendió Velasco de sus maestros, en particular del italiano Eugenio Landesio, quien a su vez fue discípulo del paisajista húngaro Károly Markó (1791-1860),² en quien la pintura de paisajes alcanzó una excelencia raramente vista antes. Además de pintor, Landesio fue maestro de perspectiva y, buen italiano, hombre ingenioso y práctico. A poco de llegar a México, hizo publicar en dos tomos un libro al que tituló *Cimientos del artista, dibujante y pintor / Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría*. El libro estaba ilustrado y en su segundo tomo aparecen veintiocho láminas explicativas puestas en litografía por sus discípulos Luis Coto, José María Velasco y Gregorio Dumaine.

Velasco, desde luego, “traía lo suyo”, como dice la voz coloquial: ya desde niño sus maestras y profesoras se quejaban de que al niño solo le interesara pintar y dibujar. En la Academia de San Carlos destacó muy pronto como ayudante y discípulo del italiano cuya obra didáctica de dibujo y perspectiva ayudó a ilustrar. Además, hizo en la Escuela de Medicina estudios sobre la flora y la fauna nativas de México.

Con reveladora perseverancia, dedicó más de trece años a la investigación del *axólotl* o ajolote, estudió además el fruto conocido como “pitahaya” por sus previsibles beneficios a la industria. Se puede desprender de su obra que hizo estudios de ingeniería, urbanismo y aun geología, como dejan ver los títulos de algunos de sus cuadros: “Pórfido del cerro de los Gachupines”, “Pórfidos del Tepeyac” (*pórfido*: palabra-contraesena entre los geólogos).

Esta formación tan solvente, así como los consejos de sus maestros y compañeros, lo fue encauzando hacia la realización de ese vasto designio artístico que cristaliza en esos lienzos, cuadros, paisajes cuyo común denominador es el Valle de México. Entre tanto y a lo largo de los años, la mirada del artista se enriquece con el oficio del ojo científico, pues Velasco colaboraría con numerosos dibujos e ilustraciones para la revista mexicana *Naturaleza*, fundada por uno de sus maestros, Manuel Villada.

No es raro que Octavio Paz aluda al artista como a una suerte de anfibio (*axólotl*) entre la ciencia y el arte.

Como quien no quiere la cosa, el artista va organizando un arsenal determinado por un afán de pureza y clasicismo para desarrollar una obra específica: una anchurosa visión desvelada por medir el horizonte y por medirse con él desde una perspectiva aérea —uno de los temas tratados en el libro de Landesio.

Esta idea no es exclusivamente de orden pictórico y artístico. Es de índole espiritual o, si quiere peor, *mental*. Se ha dicho que Velasco es un pintor académico. Ciertamente, lo es, pero cabe recordar que la entrada de la Academia original fundada por Platón estaba presidida por un lema: “Nadie entre aquí si no sabe geometría”. La sed abrasadora

de geometría, la construcción de grandes espacios como una necesidad física, el apetito de una monumentalidad sin monumentos, la representación casi imposible de la luz y del arcoíris de la transparencia son unas de las más finas y firmes contribuciones de Velasco a la historia de la pintura mexicana, hispanoamericana y universal.

La visión panóptica y astringente de Velasco parecería deslindarse de la historia. Cabe precisar, sin embargo, que su compromiso con la geografía y con el genio del lugar llamado México no podía pasar por alto ni la historia ni la política (como indican los diversos signos sembrados con discreción en sus lienzos: ferrocarriles, puentes, haciendas contempladas de lejos) ni, por supuesto, la ciencia y el arte. Su poder de astringencia y de conceptualización, su inteligencia artística y estrictamente formal lo llevan, primero, a describir y descubrir un cierto lugar —el Valle de México—, luego, a hacer con ese descubrimiento y esa descripción una propuesta en el orden de las artes plásticas y, en filigrana y más allá, a acuñar una idea de paisaje que quedaría sembrada en la tradición mexicana casi como una marca comercial y polinizaría el oficio y ejercicio de sus seguidores y sucesores —del Dr. Atl y Diego Rivera a los diversos artistas de la fotografía.



Cañada de Metlac, José María Velasco, 1897.

Octavio Paz ha comparado al poeta Manuel José Othón con José María Velasco. La comparación es justa por el nexo orgánico que existe en ambos con la tradición clásica y con la contemplación y experiencia de la *Naturaleza*:

El equilibrio, la sobriedad arquitectónica, los ritmos austeros recuerdan la precisión de ciertos poemas mexicanos. Si Velasco hubiera sido poeta, su forma predilecta habría sido el soneto. Sus paisajes poseen el mismo rigor, la misma arquitectura desolada y nítida, la misma monotonía de los sonetos de Othón. La línea horizontal que los divide tiene la calidad de un final de estrofa. Y hasta se atreve con sobrias rimas, ecos, correspondencias. El cielo frío y azul, inmenso, rima con el agua parada de

² Zoltán Dragon, “Las 15 pinturas de Károly Markó en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXIX, número 90, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.189-226.

ARTES Y MEDIOS

PINTURA

los charcos, reducido infinito; las nieves de los volcanes, nubes inmóviles, son algo más que un recuerdo, una alusión y un eco de las otras nubes que se mueven, silenciosa e invisiblemente, en la profundidad del cielo: son una verdadera metáfora. Como Othón, logra recrear el paisaje de México sin ninguna concesión, sin ningún adjetivo.³

En Velasco se da una convergencia de monumentalidad y de capacidad para reproducir en el grano más fino el detalle de las rocas, plantas y cielos. Esto no podría haberse dado sin una formación de dibujante científico, pero la sed, la necesidad de horizontes vastos y la convivencia constante con la grandeza y con la sencillez hacen de este artista un guía espiritual y moral que en nuestros tiempos, tan socorridos por las diversas variedades de la cursilería, se vuelve imprescindible. No es casual que, desde José Martí, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia hasta Octavio Paz, Raquel Tibol y Olivier Debroyse, los más diversos autores se hayan ocupado de este dinosaurio de la pintura (que por cierto audazmente pintó

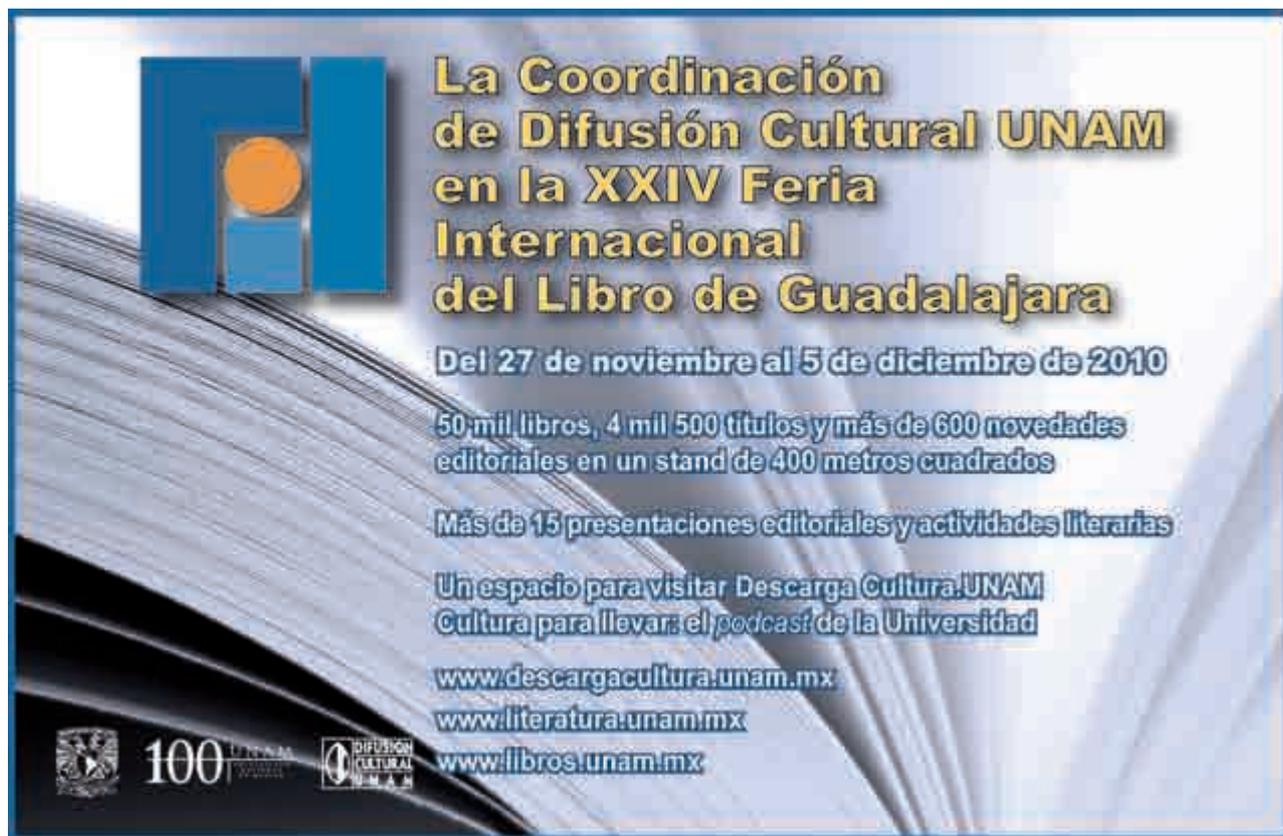
³ Octavio Paz, "Pinturas de José María Velasco", en *Obras completas* tomo VII: "Los privilegios de la vista II / Arte de México", edición del autor, México, FCE, 2003. "Pinturas de José María Velasco" se publicó en la revista *Hoy*, núm. 290, en México, el 12 de septiembre de 1942.

y recreó en sus últimos años la flora y la fauna del Cretácico y Cenozoico Mioceno con estremecedora intuición). José María Velasco es, por todo esto, uno de los padres fundadores del espacio pictórico mexicano e hispanoamericano.

4

Si en la obra de Velasco llega a su cumbre el despliegue de esos vastos panoramas del Valle de México, hay que admitir que también ella es, en sí misma, de una magnitud comparable, es decir monumental. Velasco admite haber pintado 273 cuadros de diverso formato desde que salió de la escuela de San Carlos, a lo que hay que añadir el caudal de dibujos preparatorios y la legión de ilustraciones y dibujos de científica índole. La obra de Velasco es en sí misma de una magnitud incomparable. A fuerza de buscar dar realidad a una idea labrada, cincelada por así decir en el lienzo, vivida y pensada hasta alcanzar la transparencia, se resolvió esa ansia de espacio y de luz que solo puede ser interior, de orden ético rayano en lo religioso. El México de Velasco es, además, un México visto por un arquitecto y urbanista, un pintor y un dibujante con ribetes de agrimensor, botánico, zoólogo, naturalista y geólogo. —

— ADOLFO CASTAÑÓN



La Coordinación de Difusión Cultural UNAM en la XXIV Feria Internacional del Libro de Guadalajara

Del 27 de noviembre al 5 de diciembre de 2010

50 mil libros, 4 mil 500 títulos y más de 600 novedades editoriales en un stand de 400 metros cuadrados

Más de 15 presentaciones editoriales y actividades literarias

**Un espacio para visitar Descarga Cultura:UNAM
Cultura para llevar: el podcast de la Universidad**

www.descargacultura.unam.mx
www.literatura.unam.mx
www.libros.unam.mx

100 años de la Universidad Nacional Autónoma de México