

## C I N E

# Las caricaturas hacen llorar

*Después de Cabeza de Vaca, Nicolás Echevarría ha vuelto a probar su suerte con un largometraje de ficción. El resultado es Vivir mata, comedia urbana evaluada por Gustavo García, quien cuestiona los riesgos de incursionar en un género ajeno a las predilecciones del director.*

**D**urante veinte años, las ruinas del cine mexicano enseñaron a sus habitantes a caminar guardando el equilibrio entre la inexistencia y el oportunismo. En un sistema cortesano y burocrático como el del cine gubernamental, que fue entonces la única alternativa de cualquier cineasta con pretensiones estéticas, era más fácil que una obra de ambición fuera el epítafio de su creador (*El diablo y la dama* de Ariel Zúñiga, *Goitia* de Diego López, *Historias violentas* de Gerardo Pardo, Víctor Saca, Diego López, Carlos García Agraz, Daniel González Dueñas) antes que el inicio de su madurez. Los dioses de Imcine quisieron destruir las voces altas, y lo lograron con todos sus recursos. Una personalidad insólita fue Nicolás Echevarría, quien destacó en el primer sexenio donde hacerlo era imposible, el de Margarita López Portillo, y realizando el tipo de cine con el que nadie sobrevive en México, el documental. En esos años de confusión artística, sus recorridos por la cultura indígena (*Tesguinada*, *María Sabina / Mujer espíritu*) y las manifestaciones deslumbrantes del misticismo y el arte populares (*El Niño Fidencio / El taumaturgo de Espinazo*, *Poetas campesinos*) reorientaban la mirada del espectador a unas densidades nunca antes

registradas; su cámara abarcaba un México profundo de perfiles nítidos, lejanísimo, olvidado y autónomo, como la bandita infantil de música que toca a Verdi en medio de la Sierra de Puebla (*Poetas campesinos*) o los “cajitas” o poseídos del espíritu del Niño Fidencio, que hacen sanar entre lodazales a quienes creen en el curandero que murió joven y sin desarrollar características sexuales secundarias (*Niño Fidencio*).

Pero Echevarría sobrevivió mal a la burocracia: su rápido y firme prestigio lo llevó a la siniestra encomienda oficial de hacer la película mexicana del quinto centenario del Encuentro de Dos Mundos, *Cabeza de Vaca*. El entonces director de Imcine tenía la manía de regatear un proyecto personal a cambio de un encargo: al veterano Roberto Gavaldón le cambió su ambiciosa *La buelga de Río Blanco* por una biografía de Álvaro Carrillo, compositor de boleros muy grato al entonces presidente De la Madrid; Gavaldón se negó, nunca volvió a filmar, y la vida de Carrillo la actuó José José (*Sabor a mí*, 1987, René Cardona hijo, con guión de Isaac). Lo mismo pasó con un *Cabeza de Vaca* que Echevarría debía hacer para poder realizar una película propia; el horror de las mil revisiones del guión,

las suspensiones de rodaje a unas horas de salir a las locaciones, y los diseños de maquillaje y vestuario saqueados por otros cineastas mientras tanto, se prolongó de 1986 a 1990. El resultado fue un diagnóstico de las inmensas posibilidades de Nicolás Echevarría en pleno control de sus imágenes más sorprendentes, y de su tremenda debilidad narrativa, evidente en los últimos cuarenta minutos de película.

*Vivir mata*, su regreso al cine de ficción, es un salto al vacío sin red de protección: no se fíe nadie porque el guión sea de un amigo suyo tan cercano como Juan Villoro, y la música de Mario Lavista, ni porque por ahí haga un *bit* forzadísimo Guillermo Sheridan (su guionista para *Cabeza de Vaca*) en el papel de Gil Miranda, un locutor ciego (pese a trabajar con libros abiertos ante sí). Echevarría está en terrenos muy ajenos a sus códigos, en una comedia amorosa urbana tan al gusto de los productores Mattías Ehremberg (*Sexo, pudor y lágrimas*) y Epigenio Ibarra (el de la productora de telenovelas Argos). Los problemas se los empieza a poner la historia de Villoro: el hacedor de reptiles de plástico Diego (Daniel Giménez Cacho), en trance de recoger un pavo en un concurso radiofónico, conoce a la locutora también radiofónica Silvia (Susana Zabaleta), quien se hace pasar por una reportera que toma a Diego por un novelista; él asume la identidad falsa en plan de ligue, pero, al final del día, ambos descubren que el otro no es quien decía ser, aunque no les queda claro lo que en verdad es cada cual. Al día siguiente, en la estación de radio, ella cuenta sus dilemas a su fiel amiga Regina (Alejandra Gollás, con mucho lo mejor de la película), mientras él hace lo propio con sus cuates Chepe (Luis Felipe Tovar) y Helmut (Emilio Echevarría), atorados en un infernal caos vial camino a pintar un grafito. ¿Cómo se reunirá la pareja? No anticipemos más, sino que en el asunto interviene la horrenda Cabeza de Juárez de Siqueiros, que por fin tuvo algún chiste, aunque

sea como escenografía de película.

Los personajes de Villoro carecen de motivaciones claras; sus conflictos e historias van apareciendo a lo largo de la película, pero ni los explica ni los complica: nada agrega a la situación el que Helmut quizá haya traicionado, hace años, al grupo de pintores callejeros, o que Regina se derrita por Gil Miranda, o que todo ocurra, según Miranda, en los últimos Días Aciagos aztecas, lo que explica el horror urbano, o que quizá Silvia sí hubiera comido veneno para cucarachas cuando era niña. La ética de la película no llega muy lejos: que la mentira sea el sustento del amor suena más a perversión momentánea que a experiencia compartible, y la anécdota, así, se apoya más bien en la caricatura urbana, que funciona por momentos (los vendedores de comida rápida, y hasta de prostitutas, en el embotellamiento). Pero nunca estalla, pese a los intentos de unas avestruces.

Los protagonistas sobreactúan, declaman sus frases para informarse a sí mismos de quiénes son, lo que a su vez lleva a una hiperdialogación que pudo haberse evitado en una buena afeitada del guión (aunque Zabaleta entra y sale de su personaje como presumiendo lo que podría hacer si se le pegara la gana). Luis Felipe Tovar, que tiende a la expansión actoral, aquí aparece, en comparación, discreto como un actor de Ozu. En toda la película, Nicolás Echevarría está en el notable trabajo de cámara de Pablo Reyes Monzón, y en un diseño de producción que aprovecha la ciudad pero también la recrea (la taquería *El Taco de Ojo*), con un sentido celebratorio que recuerda el de *Los Caifanes*, aunque también puede entrar en la ficción de Diego y mostrar visiones que pertenecen a otra película, mucho más fascinante (la vaca en la cocina, la Mujer en Llamas), más cercana al otro Echevarría. Su cine siempre ha sido una búsqueda y un encuentro con el corazón oculto de las cosas: cuando llega al corazón de *Vivir mata* encuentra un marcapasos. —

GUSTAVO GARCÍA



*Alejandra Gollás y Susana Zabaleta.*



*Daniel Giménez Cacho y la Cabeza de Juárez.*

## ARTES PLÁSTICAS

# E. H. Gombrich

## (1909-2001)

*La muerte de uno de los grandes historiadores del arte da lugar a María Minera para contrastar las diferentes posturas con las que éste se ha interpretado en tiempos modernos. Las teorías de Gombrich descuellan por su concentración en el artista como ente subjetivo, particular, irrepetible.*

“No existe, en realidad, el arte como tal. Sólo existen los artistas.” Con esta iluminadora observación da comienzo E. H. Gombrich a su magnífica historia del arte (*The Story of Art*, Phaidon, Londres, 1950) que, sin duda, se cuenta entre los libros más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Ello es así muy a pesar, por cierto, de su discreto autor, quien, en la decimosexta edición, todavía se declara asombrado por el interés que sigue despertando su obra. Lo que para Gombrich no representaba más que un texto dedicado a “aquellos que puedan necesitar una primera orientación en un campo extraño y fascinante”, realizado a petición de Bela Horowitz, fundador de la Phaidon Press, acabó otorgándole el lugar del historiador del arte más leído entre el público no especializado. Curiosamente, en el seno de las grandes casas de estudio se lo consideraba también uno de los más eminentes historiadores del arte, pero por razones muy distintas. Gombrich solía contar que, debido al éxito de su libro, se vio obligado a llevar una doble vida: la del autor públicamente aclamado y la del recóndito estudioso del Renacimiento italiano. A estas dos tuvo que sumar, un poco más tarde, una tercera vida, nacida de la publicación de otro importante libro, *Arte e ilusión*: la existencia del teórico enfocado en el estudio científico de la percepción visual.

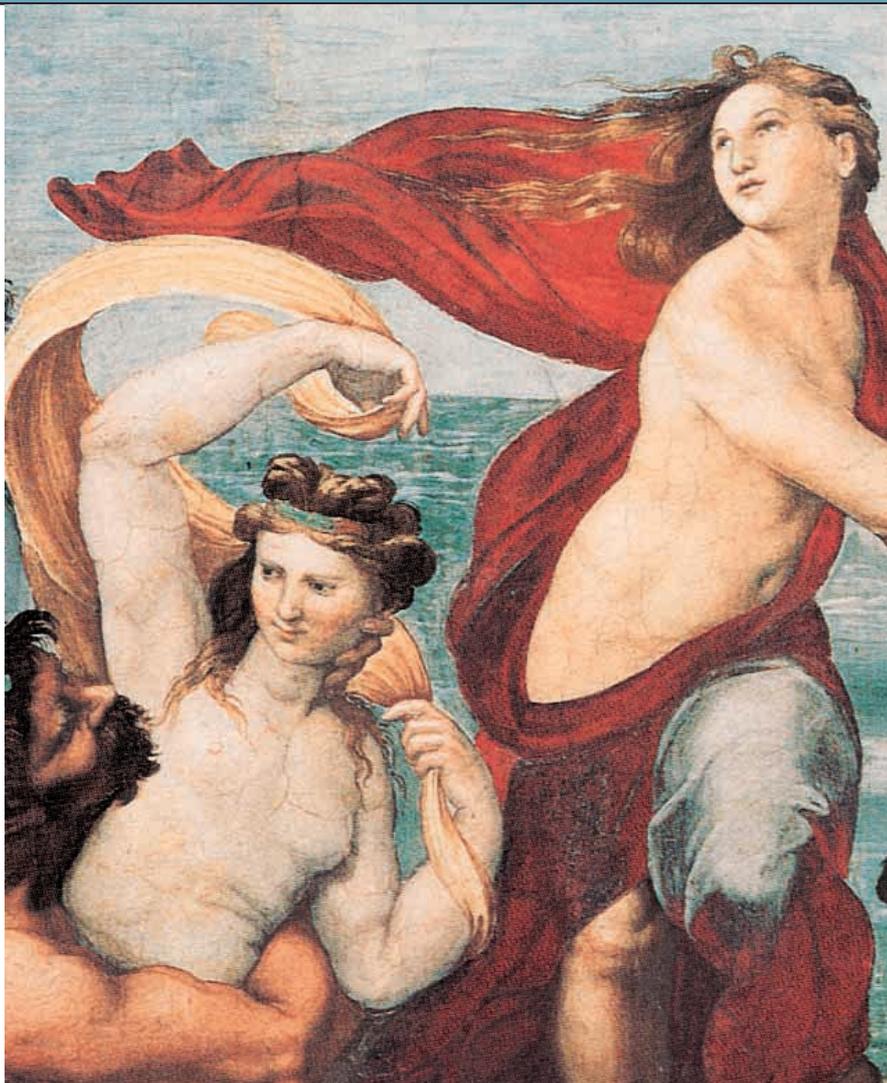
La buena fama de la *Historia del arte* contribuyó a la elección de Ernst Hans Gombrich para la cátedra de Bellas Artes en la Universidad de Óxford —la misma que, muchos años atrás, ocupara John Ruskin—, lo cual, a su vez, se tradujo en numerosas invitaciones para hablar ante el público general sobre la materia. Por otro lado, los hallazgos de *Arte e ilusión*, concebido como comentario de ciertas ideas expresadas en su primer libro, que publicó un decenio antes, se iban afinando en ensayos y conferencias que presentaba en medios académicos. A todo ello hay que añadir que, en los círculos de la alta historia del arte, publicaba artículos y dirigía seminarios sobre la cultura y el arte renacentistas. Aunque el público al que iban dirigidas sus diversas investigaciones era, desde luego, muy heterogéneo, los asuntos que trataba nunca perdieron una gran coherencia. Todo el trabajo de Gombrich se entretije en una serie de problemas relacionados entre sí. En el boceto autobiográfico que acompaña su libro *Temas de nuestro tiempo*, encontramos una frase reveladora: “Mi mayor deseo era convertirme en un amable relator de la historia del arte.” Y así fue: Gombrich nos contó una historia del arte cuya elaboración se extiende a lo largo de cincuenta años con una docena de libros magistrales. Lo que no pensó el amable relator es que, con esa labor, transformaría por en-

tero nuestra manera de entender el arte y su historia.

La temprana disertación doctoral sobre el Palazzo del Te (erigido en Mantua, de 1526 a 1534), obra del arquitecto y pintor Giulio Romano —la cual contribuyó de manera definitiva a la definición del manierismo en la arquitectura—, no sólo le ganó al joven Gombrich un empleo inicial como investigador en el prestigioso Instituto Warburg; lo condujo también al primero de sus “descubrimientos” —lo fue en su momento, aunque hoy nos parezca una obviedad—, a partir del cual se originó, como puede reconocerse, *La historia del arte*, a saber: que el arte como entidad, propiamente, no existe. Existen los artistas y las obras particulares realizadas por ellos, y el historiador las debe estudiar, no como expresiones del espíritu de una época, según largamente se pensó, sino como soluciones a problemas específicos planteados dentro de una tradición también específica; quedó entonces claro que un estudio así debe correr a cargo de mentes inquisitivas que sepan explorar las ambigüedades de la visión.

Naturalmente, no se le escapaba a Gombrich que, siglos antes, el gran historiador italiano Giorgio Vasari lo había precedido en ese camino: para aquel sabio, el arte era la conquista progresiva de las apariencias visuales. En efecto, al explicar la vida de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos, adelantaba la tesis de los artistas como hacedores de la historia del arte. Gombrich, sin embargo, fue más allá en la explicación de lo que Vasari llamaba “las causas y raíces del estilo”, al reconocer que, si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría ser objeto de la historia, como tampoco habría historia si las acciones humanas individuales estuvieran supeditadas a esquemas o estructuras previas.

La pregunta sobre la posibilidad histórica del arte encontraría una primera respuesta en una serie de ensayos centrados en la psicología de la percepción aplicada al estudio de las imágenes naturalistas (reunidos en *Arte e ilusión*). En *La historia del arte*, Gombrich había esbozado



Rafael, La ninfa Galatea, 1512-1514 (detalle).

el desarrollo de la representación “desde los métodos conceptuales de los primitivos y los egipcios, que confiaban en lo que sabían, hasta los impresionistas, que alcanzaron a registrar lo que veían”. Retomaba, entonces, la creencia vasariana en la historia del arte como progreso hacia la verdad visual. En *Arte e ilusión*, sin embargo, usa la tradicional distinción entre *saber* y *ver* para con ella sugerir, a partir de lo que considera una contradicción en el programa impresionista, que ningún pintor es capaz de plasmar lo que ve. Con ello sometía “a nuevo examen la propia teoría de la percepción”, que antes le fuera tan útil.

En su búsqueda de una explicación racional de los cambios de estilo en las obras de arte, Gombrich revisa las viejas ideas sobre la imitación de la naturaleza y la fun-

ción de la tradición. Vasari, después de todo, atribuía el renacimiento de las artes —como él mismo lo llamaba— al aire particular de la Toscana, a la vez que expresaba una fuerte convicción en el parecido del arte con respecto al cuerpo humano: nace, crece, madura y decae. Gombrich se opuso desde sus inicios a este tipo de pensamiento analógico, “tan extendido aún —nos dice— en los escritos históricos, llenos de términos biológicos, como ‘decadencia’”. Al mismo tiempo, se le hacía cada vez más evidente la necesidad de reemplazar lo que él mismo llamaba las tendencias mitológicas de la historiografía romántica. Así como “los antiguos podían explicar una tormenta o un temblor con la teoría de la furia de Neptuno”, la historiografía romántica, para Gombrich, “está llena de entidades mitológicas como

el *Zeitgeist*, el *Volksgeist*, el proceso de producción y el mecanismo de evolución biológica como explicaciones del destino histórico de las culturas”. Hasta entonces, los problemas de estilo —nacidos de la dificultad para explicar la transición del arte clásico al medieval— habían sido resueltos con la fórmula creada por Alois Riegl, según la cual toda transformación estilística se puede explicar como resultado del cambio que experimenta la voluntad artística al buscar una correspondencia, desde luego, con el espíritu de su época.

Gombrich, lo sabemos, aceptaba la concepción de la historia del arte en términos de progreso tecnológico. A lo largo de sus investigaciones sobre la psicología de la representación pictórica, había descubierto que eso que llamamos arte no es otra cosa que el dominio acabado de una tradición que se singulariza —e incluso que logra realizar innovaciones— por la vía franca de la prueba y error. Esto lo llevó a argumentar que los factores principales que determinan los cambios en el estilo pictórico resultan de actividades racionales, y no de volubles y misteriosas expresiones de una época. Ello no implica que rechace por entero el condicionamiento social en el arte, o que no crea que existan interrelaciones del arte y otros niveles de la realidad social y cultural. Él mismo ha señalado, en diversas ocasiones, la necesidad de estudiar estos vínculos:

Yo sería el último en pedir que la historia cultural y del arte dejen de buscar relaciones entre fenómenos y se contentaran con enlistarlos... Lo que me hizo reflexionar no fue la creencia de que es difícil establecer esas relaciones sino, paradójicamente, que a menudo parece demasiado fácil.

El texto está extraído de la conferencia sobre Hegel que Gombrich dictó en 1977, en la que advierte sobre el peligro de la herencia hegeliana, que reside precisamente en su enorme aplicabilidad.

Después de todo —añade— la dialéctica nos hace demasiado fácil salir de

cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito. El artista tiene que comer, leemos en Lessing; y como los artistas, en efecto, no pueden pintar sin comer, se vuelve muy posible basar un sistema creíble de historia del arte en las necesidades del estómago.

Gombrich rehuyó las abstracciones y los clichés, y por ello es difícil reducir su trabajo a una teoría unificada. Él mismo reconocía que no era propiamente un historiador del arte. Nunca fue un *connoisseur*—lo que en su caso no significa que no pudiera opinar acerca de si una pintura era o no de Rafael—, pero ciertamente había sabido mantenerse fuera de lo que él llamaba el “círculo encantador de los historiadores del arte”. Le interesaba mucho más ampliar las fronteras de su campo de estudio hacia otras disciplinas, en particular hacia la ciencia. Fascinado por las artes decorativas, autoridad indiscutible sobre el Renacimiento, teórico de la percepción, adorador de la música clásica, conferenciante sobre el comportamiento de las hormigas, gran conversador en alemán, latín, griego, inglés y chino, “violonchelista mediocre”, escuchador y traductor para la BBC durante la Segunda Guerra: ¿hace falta decir más?

En el prefacio del libro *The Essential Gombrich*, el autor declara:

No me atrevería a decir que estas actividades [las del historiador del arte] son tan esenciales para el bienestar de la humanidad como las de nuestros colegas en la Facultad de Medicina, pero, si no podemos hacer gran cosa, al menos tampoco hacemos daño, siempre que no contaminemos la atmósfera intelectual pretendiendo saber más de lo que en realidad sabemos.

Ningún daño, en efecto, nos significó el tener a Gombrich por 92 años relatándonos su historia del arte. Y mucho menos daño nos hará seguir leyéndolo. —

— MARÍA MINERA

## A R Q U I T E C T U R A

# Reforma 222

*Desde hace años se ha planteado la necesidad de revitalizar la avenida más señorial de la ciudad de México. Teodoro González de León ha ganado un proyecto para contribuir a esa causa, cuya pertinencia es comentada en estas páginas por su colega Miquel Adrià.*

**E**l Paseo de la Reforma, eje simbólico y decimonónico de la ciudad de México, muestra síntomas de recuperación de la capitalidad perdida. Un concurso de arquitectura, restringido para un conjunto de edificios de usos mixtos, se propone como solución urbana que impulse e inyecte vida a las áreas centrales de la ciudad, rescatando un importante predio vacío del Paseo de la Reforma. Este gesto contundente de la iniciativa privada, con apoyo de la administración del gobierno del Distrito Federal, da sentido a los tibios y torpes ademanes del publicitado corredor turístico de la Reforma, cuando hasta ahora todos los edificios corporativos y centros de negocios huían hacia el poniente y hacia el sur de la metrópolis.

El eje imperial que mandó construir Maximiliano de Habsburgo, para unir el Palacio de Chapultepec y el Palacio Nacional, tuvo sus mejores momentos a mitad de siglo xx, con los ambiciosos proyectos de Mario Pani para el cruce de Insurgentes y Reforma, de los que quedan algunas ruinas. Sobreviven en buen estado la embajada japonesa de Kenzo Tange, el hito triangular de la Lotería de Ramón Torres y los condominios de Pani. En cambio, las obras de Juan Sorro Madaleno, Augusto H. Álvarez, José Villagrán, y otras tantas de Pani, pasaron a mejor vida tras los *liftings* comerciales de sus remodelaciones, en intentos banales por incorporarlos al anodino paisaje que

conforman los prismas de espejo de la casa de bolsa, los corporativos babilónicos y los hoteles postmodernos y pasteleros. El sismo de 1985 haría el resto, devastando buena parte del frente edificado y convirtiendo el paseo en una secuencia de prismas entre predios desolados.

El concurso, convocado por el Grupo Danhos, es una hábil maniobra por integrar en el Paseo de la Reforma un complejo programa mixto de oficinas, hotel, departamentos y centro comercial, donde el arquitecto Jorge Gamboa—coordinador del concurso—, en pleno ejercicio de la diplomacia florentina, consigue acercarse a una administración que sataniza todo lo que huele a capital, a más de integrar la cadena hotelera Quinta Real, que funge como ancla del conjunto, y lograr una publicidad gratuita.

El jurado estuvo formado por David Daniel, presidente de la inmobiliaria Danhos; Alejandro Encinas, del gobierno del Distrito Federal; el ingeniero David Serur, el arquitecto Moisés Becker, José Antonio Alonso, presidente de los hoteles Quinta Real, y el presidente del Colegio de Arquitectos de la ciudad de México, Ernesto Alva. Participaron cuatro equipos: Teodoro González de León; López Baz + Calleja + Kalach; LCM / Fernando Romero, y Arquitech, Gorshtein, Fasja y García Echegaray, a los que se unió Tejada y Vasconcelos. El jurado se decidió por unanimidad a favor del proyecto

de Teodoro González de León.

Y es que el 2001 fue el año del arquitecto González de León, como seguramente vaticinaban todos los horóscopos. Después de reinventarse a los sesenta y cinco años, y de alcanzar notables éxitos internacionales, le llegó el doctorado *Honoris Causa* de la UNAM, para terminar el año ganando el concurso para el conjunto de Reforma 222. Este inminente hito de la ciudad de México, erguido y contorsionado, retoma las mejores lecciones del repertorio reciente de González de León, como las formas epidérmicas de Arcos Bosques y la monumentalidad del frustrado proyecto de la torre Telmex en Cuicuilco.

La propuesta está conformada por dos torres esbeltas que se abren con geometrías curvas y sesgadas hacia Reforma, dando lugar al espacio peatonal del centro e incorporando el espacio público al conjunto. Una tercera torre en la parte posterior completará, en una segunda fase, el plan de construcción. El carácter escultórico y barroco del futuro conjunto blanco no descuida los aspectos programáticos, dado que concentra en una torre las oficinas que se inclinan sobre Reforma, y en otra el hotel, en el basamento, y los departamentos, en un fuste que se escalona buscando la mejor orientación. Entre ambas torres se ubica el centro comercial que, a su vez, funciona de acceso peatonal para todo el conjunto. González de León, confiando en su talento para resolver cualquier fase posterior, apuesta por estrategias generales más que por soluciones finales, lo que le permite incorporar nuevos requerimientos durante el desarrollo del proyecto.

El despacho LCM / Fernando Romero entró *de colado* y salió por la puerta grande. Inicialmente compartía equipo con Diego Villaseñor –autor de la torpe sede del PAN y de innumerables palapas manieristas y millonarias. Romero presentó, en solitario, una atractiva propuesta de grandes ventanas urbanas que resultan de un proyecto que se retuerce dentro de una virtual cinta de Moebius y abre el espacio interior hacia el paseo. Pero no consideró la construcción en fases y abu-



Imagen digital del proyecto ganador en Reforma 222.

só de grandes claros que podrían encarecer la realización. Este joven y talentoso arquitecto procedente de las filas de Rem Koolhaas, que no tiene una obra construida que avale su aparición en esta convocatoria, “ganó” con el mero hecho de participar.

El equipo formado por Sánchez Aedo, Gorshtein, Fasja, García Echegaray, Tejeda y Vasconcelos aúna, en un solo bloque perpendicular a la Reforma, todo el programa, sin conseguir que el paseo invada el nuevo conjunto. La propuesta conglomerada los distintos lenguajes comerciales de sus variopintos autores, en una solución que no comprende las solicitudes incuestionables del concurso (fases e integración al Paseo de la Reforma de un espacio urbano propio).

El proyecto de López Baz + Calleja + Kalach es un sugerente conjunto conformado por cuatro torres que se esculpen en sus extremos. La estrategia es similar a la del proyecto ganador, ya que considera distintas torres para diversos usos, acepta la lógica de las fases y crea un espacio urbano que se abre sobre la Reforma. Es un homenaje explícito y monumental a las Torres de Satélite, el cual figuró en varias propuestas anteriores de

Alberto Kalach en honor de Mathias Goeritz. A diferencia del proyecto de González de León, aquí todos los edificios sirven potencialmente para todo, y su imagen final está perfectamente definida, aunque convierte las ventajas potenciales de la flexibilidad programática y la predeterminación formal en inconvenientes para la identificación de sus partes y la adecuación a los nuevos requerimientos.

Si esta propuesta y la ganadora resolvieron con creatividad y fortuna el complejo tema del concurso, finalmente la de González de León dio con la respuesta precisa, sencilla y monumental.

Cabe confiar en que este ejercicio de arquitectura al servicio del poder sea el nuevo paradigma para las áreas centrales de la metrópolis, al proponer usos mixtos como solución urbana adecuada que impulse y revitalice las zonas todavía afectadas por el sismo del 85. Así, con este proyecto se rescata el predio vacío más importante del Paseo de la Reforma, sobre uno de los extremos de la deteriorada zona Rosa, en un primer paso por recuperar, con arquitectura de calidad, el *glamour* perdido. —

— MIQUEL ADRIÀ