

Eduardo Chillida

El reino del vacío

El Palacio de Bellas Artes expone en estos días la imprescindible obra escultórica de Eduardo Chillida. Minerva Margarita Villarreal destaca la particular concepción del espacio del gran artista vasco, su afán por apresar (o acentuar), mediante trampas materiales, el imperio del vacío.

La obra de Eduardo Chillida nos enfrenta con un fundamento. El arte es lo que no perece y siempre está sucediendo. Una obra de arte no sólo se contempla: mira ella también, pues desde su interior palpita el corazón de un encuentro.

Las obras de Eduardo Chillida establecen un lazo entrañable con la mirada que las acaricia. Se abren por las líneas secretas de su unión. Se trata de obras monumentales en su expresión, que unen dos o más piezas por hilos casi imperceptibles. El *Uno* de Chillida está severamente cuestionado. La unidad tiene una fractura que permite a su vez la cohabitación del *Dos*. Esa fractura o esa línea es el emblema de la división del ser y es a la vez la única posibilidad del amor.

Cuando entramos en un museo que exhibe una potencia artística de esta naturaleza, podemos vernos empujados a otra dimensión: aquella en la cual el imposible es y fascina y está allí, ante nuestros ojos, ejerciendo su existencia, dominando desde su particular expresión. El museo sufre entonces una transfiguración: se convierte en templo. Y la mirada también se transforma: ya no se mira solamente, se participa del acto del ver en cuanto actividad contemplativa. Esto le pasa a los espacios que cobijan en su seno trabajos tan trascendentes como los del escultor Eduardo Chillida.

Las esculturas de Chillida son verdaderas obras de la inmortalidad, incluso si desaparecieran catastróficamente. Son inmortales porque ya tocaron y trastocaron nuestras fibras más íntimas. Nos trascienden. Han establecido un movimiento desde su férrea y sólida unidad hacia nuestro interior más vano. Hueco, quiero decir. Porque el vacío anda circulando, vagando entre los recovecos de su obra, soltando vocecillas agudas que nos humillan: Ésta es la Segunda Puerta de la Libertad, y como por ella entras, sales. He aquí una radical bienvenida al reino del vacío. El vacío que nos inquieta y nos protege, a la vez, lanzándonos a nuestra pequeñez primigenia,

montándonos como demonio lacerante, soplando dentro nuestro como sólo Dios sabe.

La inquietud de Chillida viene de los propios lenguajes de la naturaleza: de la piedra, de la luz, de la sombra, del hierro, de los árboles. Chillida cumple con una proporción mayor, y a la vez la más rigurosa y ética para un artista: cederse a sí mismo para que, por su hacer, los elementos trabajados depuren y establezcan su propio y legítimo lenguaje.

Ni esas verticales que alcanza y atraviesa la horizontal, en señal memoriosa de la cruz, en seguimiento de su nada; ni el diálogo y la suntuosa cadencia entre círculos cortados, medias lunas tajadas por el unánime trazo de Occidente y su pensamiento vertical; ni tampoco la deslumbrante luz que cuaja y se filtra en el alabastro, remontando la belleza más arcaica, el arte más sobrio y primigenio: nada de estas conjunciones plásticas, en su esplendor, deja de traslucir una punzante humildad: el ayer desnudo. El cante jondo, el arabesco, la densidad oscura del Cantábrico confrontada con el sol mediterráneo.

Y esas circunferencias abiertas y acariciadoras, participándonos del garigoleo árabe, nos inician en la lectura de la eternidad, como si se tratara de moradas, apuntando en la más severa rectitud de la línea y, a la vez, en la complejidad espiritual. Y nos llevan hacia la desnudez de la nada, con la más absoluta entrega. Y si ésta es la segunda puerta para la libertad, ¿cuál será la primera? Acaso el calabozo en el que San Juan de la Cruz entonó en precavido silencio su *Cántico*. Ése por cuyo muro entraba sólo un dedo de luz.

Yo entro y salgo por la puerta de Chillida y el viento me roza con sus alas, y me llama, y me bendice la inclemencia. Y esa libertad me arrebola. Y de pronto el espacio es un solar inmenso y el mar entra con una violencia dulce y monótona. Y el espacio deja de serlo. —

— MINERVA MARGARITA VILLARREAL

Estudio para Peine del viento VI, 1968.



Secreto a voces

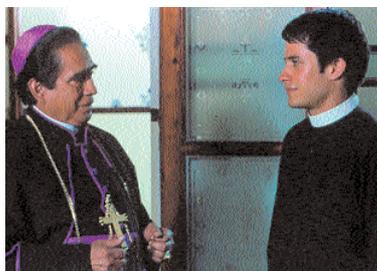
El crimen del padre Amaro *burga en un tema incómodo que la sociedad mexicana no ha sabido enfrentar: la corruptibilidad de la Iglesia. Pero además —y sobre todo— es una muy recomendable película en sí misma.*

El cura de esta historia tiene poco de excepcional. Como en la novela de José María Eça de Queiroz, o en la película de Carlos Carrera, personifica a un nicho eclesiástico propenso a la corrupción. Y por la semejanza entre el revuelo que rodeó al relato en 1875 y la agitación que provoca la cinta más de cien años después, el tema ya no es sólo la inconsistencia moral del clero católico, sino la incapacidad de sus fieles para reconocer la evidencia.

En *El crimen del padre Amaro*, el libro y la película, dos cuadros de arranque dejan claro contra qué van. En la novela, la muerte de un párroco gordo es apenas lamentada por su comunidad. Ésta, acomodaticia y frívola, integra un muestrario humano que al cabo se delata como el único personaje inmoral. En su versión en pantalla, ambientada en la provincia mexicana, el cura que llega al pueblo sufre un asalto brutal. La violencia de esta escena, tono ausente en la versión literaria, anuncia el compromiso que Vicente Leñero, responsable de la adaptación, adquirió con las particularidades de su país al día de hoy.

A Carlos Carrera se lo recuerda en sus mejores películas por captar las sutilezas de los infiernos pueblerinos. Con ecos de *La mujer de Benjamín* (1991), y apoyado por la veta realista del fotógrafo Guillermo Granillo, *El crimen del padre Amaro* tiene en estos pilares su garantía de credibilidad. Amaro (Gael García Bernal), un cura joven e ingenuo, llega al pueblo de Los Reyes, Aldama, y oficia bajo la supervisión del padre Benito (Sancho Gracia). En poco tiempo descubre la relación carnal que su protector sostiene con la Sanjuanera (Angélica Aragón), dueña de la fonda local y madre de Amelia (Ana Claudia Talancón). Esta jovencita coqueta, calentabraguetas de confesionario, será la causa de que el padre Amaro siga los pasos de su tutor.

Leñero hurga en los temas incómodos pero específicos de la Iglesia mexicana. El padre Natalio (Damián Alcázar) será acusado por Benito de ayudar a los guerrilleros de la zona. Hecho el guiño a la Teología de la Liberación y a un evocado enclave zapatista, el guionista sirve el plato fuerte: furioso, Natalio replicará que la verdadera amenaza la constituyen los narcotraficantes, protegidos por la Iglesia a cambio de limosnas millonarias. Más tarda el público en reconocer las aristas del caso Posadas (la supuesta falsificación de actas por parte de un sacerdote para exculpar del asesinato del Cardenal a los Arellano Félix, o el



Gómez Cruz y García Bernal: tutela y corrupción.

opulento seminario erigido en Tijuana en años previos), cuando una cámara omnisciente muestra al padre Benito en estrecha amistad con el Chato Aguilar, un capo que deposita limosnas en dólares e invita al padre a impartir sacramentos entre las columnas de su residencia *art narcó*. Mientras, el pueblo admira la rapidez con que progresa la construcción de su hospital.

Fiel al original, Leñero hace de la relación entre Amaro y Amelia —tan transgresora como

puede serlo un faje debajo de un manto azul y estrellado— el escándalo que hará de hilo narrativo. Altera en cambio la atribución de caracteres, y critica tanto la ambigüedad moral secular como el ejercicio vertical del poder. Si Eça de Queiroz dibuja a Amaro como alguien que eligió el sacerdocio para dejarse querer por beatas, el curita que llega a Los Reyes escucha sucesivamente las confesiones de una pueblerina que se toca pensando en Jesús, y las órdenes de un obispo que negocia con el presidente municipal el lavado de su imagen pública.

Que una película sienta precedentes no significa que revele algo. Lo que aporta no es la enunciación de un problema, sino, por ejemplo, la posibilidad de representarlo en medios sujetos a censura. *El crimen del padre Amaro* inaugura parámetros como lo hizo *La ley de Herodes* —otro guión trabajado por Vicente Leñero—, penosamente boicoteada en su estreno. Las dos películas apelan al sobrentendido. Si en *La ley de Herodes* las disfunciones priistas eran tan públicas que permitían la sátira, los curas pederastas denunciados en Estados Unidos han obligado a revisar el anecdotario doméstico y a admitir que el celibato mal llevado, de la manera que sea, no es problema, digamos, de una galaxia lejana.

Por romper un tabú temático, *El crimen del padre Amaro* atrae arrebatos y una calificación moral. Pasado ese primer trago, se apoya en su cohesión narrativa, el cuidado de su dirección y la congruencia de su escena final. Lejos de un cierre catártico, propone un restablecimiento del orden mucho más inquietante que el caos. Esto subraya el sello de Carrera —lo oscuro de una apariencia tranquila— y recuerda el tema que justificó la reelaboración de una historia decimonónica: el silencio colectivo y la perpetración del mal. Orilla a preguntarse si el actual autoexamen católico tendrá repercusiones de fondo, o tomará la forma de un nuevo capítulo —las intenciones fallidas— en una versión de Amaro con vigencia en el siglo veintidós. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Niki de Saint Phalle (1930-2002)

La muerte de esta artista francesa pasó inadvertida entre nosotros. Sin embargo, en los años sesenta su obra congregó la atención de muchos, y desde entonces no dejó de producir un inusitado universo personal.

Hace unos meses falleció la artista francesa Niki de Saint Phalle. Como se podía esperar, no hubo encabezados. Saint Phalle dejó de ser noticia de primera plana más de veinte años atrás. En México, de hecho, nunca lo fue. La “bella que desafió a la bestia del gusto público”, como la llamó el crítico Ulrich Krempel, se encontraba, a los 71 años, prácticamente archivada. ¿Por qué tendría que ser de otra manera? El nombre de Niki de Saint Phalle no aparece en la lista de los “indispensables” del arte moderno (reservada para los picassos de este mundo “sin los cuales sería imposible comprender al siglo xx”). Su obra no se puede ver en los grandes libros de arte. Sin embargo, está ahí, en algunas plazas y museos, para recordarnos que el arte no sólo es un tiburón partido por la mitad (con el perdón de Damien Hirst).

Es verdad que en su momento Niki de Saint Phalle también alcanzó, como diría Pierre Restany, los “cuarenta grados bajo Dada”. Pero eso ocurrió hace muchos años, cuando la “muerte del arte” era la orden del día. Entonces, Niki lanzó su primera bala (literalmente). Un golpe de genio, podríamos decir: 1961, Niki de Saint Phalle presenta una serie de pinturas que tienen la particularidad de permanecer blancas hasta que el espectador se atreve a tomar el rifle calibre 22 que las convertirá en coloridas *action paintings* (Pollock, pero con una vuelta de tuerca). Doce días de “disparos sin límite”, la euforia interactiva en su apogeo, y ahí, Niki: “Blanca pureza. Víctima. Preparen, apunten, ¡fuego! Rojo, amarillo, azul, la pintura llora, la pintura ha muerto. He matado a la pintura. Ha renacido. Una guerra sin víctimas.” Sí, ahora nos puede parecer ingenuo el intento, pero dejémoslo como una muestra de que Saint Phalle nunca fue una artista trivial. Hace cuarenta años, ésa era una manera (que probó ser muy eficaz) de frenar la inercia que nos llevaría inevitablemente hacia el llamado grado cero del arte. La obra de Niki pretendía ser la comprobación de que después del blanco sobre blanco no hay nada. De esta manera se adelantaba también a lo que más tarde sería llamado arte pop. Pero, claro, ¿quién puede pensar en Niki de Saint Phalle, con Andy Warhol metido hasta en la sopa?



Una pequeña esquina del paraíso.

Preludio y fuga. La historia de Niki no termina en los años sesenta, y mientras llega el verdadero reconocimiento de su trabajo, podemos recordar, al menos, su otra faceta, menos radical, dulce a ratos, aunque nunca insustancial. A la libertad alborotada del prelude debe seguir el rigor de la fuga. Al reducir su obra a un gesto simple y definitivo, Niki de Saint Phalle se acercó al espíritu del llamado nuevo realismo (grupo formado por Yves Klein y Jean Tinguely, entre otros). Sin embargo, el

camino que ella elige es sólo suyo. A las pinturas heridas seguiría el retorno a las figuras y a los objetos que tanto fascinaron a la artista en su juventud. Imágenes de mujeres y niñas, paisajes surrealistas poblados por animales y personajes míticos, estrellas y lunas. Cómo pudo dar ese salto, no es fácil de explicar. Para ella, sin embargo, se trató de un simple cambio de ánimo, había dejado de estar enojada con la vida y su arte tenía que reflejarlo. Además, como lo explicó alguna vez: “En 1955 fui a Barcelona. Ahí visité el hermoso Parque Güell de Gaudí. Encontré, al mismo tiempo, a mi maestro y a mi destino. Supe que algún día yo construiría mi propio Jardín de la Felicidad. Una pequeña esquina del Paraíso. Un lugar de encuentro entre el hombre y la naturaleza. Veinticu-

tro años después me embarco en la aventura más grande de mi vida: el Jardín del Tarot.”

Niki de Saint Phalle pasó así de la hostilidad al anhelo. Del golpe a la filigrana. Los espectadores ya no están invitados a destruir la obra de arte, sino a habitarla. La pintura es desplazada por el acero y el mosaico: las cartas del tarot se transforman en un ejército de esculturas monumentales. Pero éstas, al igual que sus más conocidas “Nanas”, no sólo nos sorprenden por sus dimensiones, sino por la súbita sensación de libertad que nos producen; esa sensación, de la que hablaba Ezra Pound, “de estar libres de los límites temporales y espaciales; sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras de arte”. Mirarlas hoy nos ayuda a entender por qué la lucidez, la deliberación y la calma son virtudes esenciales al arte. —

— MARÍA MINERA