

El archivo, es decir, el tiempo

El libro Mirada y memoria, generosa selección del legendario Archivo Casasola, comienza a circular en librerías. Juan Villoro observa con deleite esas imágenes que no sólo immortalizaron la Revolución Mexicana, sino los infinitos momentos de intimidad capitalina posteriores al conflicto armado.

La Revolución Mexicana fue la primera epopeya tenazmente fotografiada. Dos inventos definitorios del siglo XX, el cine y la fotografía, hicieron en ella su ensayo general hasta transformar la contienda en una épica de la mirada. Después de décadas de educarnos en esa vasta iconografía resulta difícil saber si el país era fotogénico en sí mismo o se volvió inolvidable gracias a quienes supieron verlo en la metralleta.

Hay muchos modos de interpretar las proclamas y los cambiantes dilemas de los próceres. En cambio, en la fotografía los detalles de la lucha adquirieron la clara condición de lo emblemático. Un álbum donde cada instante es arquetipo: los zapatistas desayunan por una vez y para siempre en Sanborns; Villa se sienta durante unos minutos felices, incómodos y eternos en la Silla Presidencial; Zapata mira a la cámara como quien tala-

dra el tiempo; Carranza perfecciona su estampa de anciano bíblico (a los sesenta años, los mismos que hoy tiene Harrison Ford, su apostura militar y su barba inaudita lo postulan como un patriarcal héroe de acción).

La revolución de los fotógrafos atrapó y configuró una era. Uno de los primeros en advertir que las imágenes serían la pieza más confiable de la tradición fue precisamente Venustiano Carranza. En *El águila y la serpiente* escribe Martín Luis Guzmán: “Carranza arribó a Sonora no sólo huido, sino sucio, andrajoso; y cuando todos esperaban oírle pedir un baño —agua y jabón que le quitaran mugre y piojos—, se escuchó con sorpresa que el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista sólo quería retratarse.” Tras sus potentes espejuelos, Carranza veía y planeaba traiciones. En este mudable escenario, lo único perdurable

sería el histórico más allá de las imágenes. “Para la fotografía revolucionaria fue aquél un suceso fecundo”, prosigue Guzmán: “de entonces data la conciencia de su destino como actividad llamada a grandes cosas”. El valor de los héroes ya no dependía del mundo de los hechos sino de la capacidad de reproducir su efígie.

Profeta del carisma mediático, Agustín Víctor Casasola (1874-1938) registró la deriva de los ejércitos, las tomas de posesión, las muertes ejemplares, los gestos de quienes anticipaban su estatua en cada lance. Pero también fue un testigo atento de los misterios que ocurren al margen de la gesta. Cuando Fabrizio del Dongo se pierde en Waterloo, descubre que la vida prosigue, insaciable y compleja, en pleno campo de batalla. Las balas no interrumpen a quien cocina, silba una canción o escribe una carta con amorosos subjuntivos. Para Isaiah Berlin, la lección de Stendhal, como la de Tolstoi,



Publicidad moderna, ciudad de México, ca. 1926.

consiste en mostrar que en el terreno de la Historia no sólo ocurren cosas históricas.

El Archivo Casasola conserva cerca de medio millón de imágenes e integra los esfuerzos combinados de casi quinientos fotógrafos. En esta agencia concebida como un movetizo ejército, Agustín fue el caudillo y no siempre concedió créditos a sus lugartenientes, incluido su hermano Miguel. De acuerdo con Pete Hamill, esto se debió a que entonces no era común el papel del fotógrafo estrella y a que Casasola entendió su trabajo como un empeño necesariamente colectivo, más fácil de colocar y vender bajo un solo nombre. En sentido estricto, los reporteros fungieron como una extensión de la mirada de Agustín Víctor Casasola. La profusión de destellos se integró en su archivo como una aventura del orden.

Organizador de los ojos dispersos, Casasola retrató y coleccionó a todo mexicano cuyas cananas fueran significativas. El oscilante alfabeto de la revolución encontró así una forma de archivar y persistir como estética y estilo. La paz porfiriana, la Decena Trágica, la muerte de Zapata son para nosotros lo que archivó Casasola. Resulta extravagante pensar en un primer contacto con esas fotografías; cada toma sugiere que ya la conocíamos, y sin embargo, ninguna acaba de decir su mensaje. Una baraja donde los iconos son adivinanzas.

De manera un tanto insólita, en una época pródiga en magnicidios, cuartelazos y levantamientos los fotógrafos no olvidaron seguir el curso de la intimidad. Es la parte menos transitada del Archivo. El excepcional libro *Mirada y memoria* (Turner-Conaculta-INAH) reúne algunas de las más célebres fotos de Casasola y los suyos, y agrega el casi desconocido repertorio de lo que vieron en la vida diaria, su cacería sutil de escenas que la casualidad organiza en balnearios, pulquerías, circos, academias y separos policiacos.

Muchas de estas tomas desafían la noción de realidad. ¿Qué decir, por ejemplo, de las mujeres con un paño en la cara que participan en un examen de mecanografía?, ¿cómo otorgar normalidad a esas ciegas provisionales y supervigiladas? En este desaforado espacio de la representación, Tina Modotti reconstruye en una pantomima el asesinato de Julio Antonio Mella, unas bañistas de antifaz inauguran la publicidad situacionista y una tienda que vende ojos artificiales prefigura la “Parábola óptica” de Manuel Álvarez Bravo.

“¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica?”, se pregunta John Berger. “La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero



Venustiano Carranza, Querétaro, ca. 1914

la respuesta más reveladora sería: la memoria.”

El Archivo Casasola recoge un periodo irrepetible; el momento en que la actividad interior de recordar empieza a ser complementada y en cierta forma sustituida por la memoria externa de la fotografía. Retratar es entonces un hecho biográfico y el cuarto oscuro, un laboratorio neurológico.

Leonardo Sciascia ha definido el teatro de la memoria como “un sistema de lugares, de acciones, de palabras capaz de suscitar en la memoria otros lugares, otras acciones, otras palabras: en continua proliferación y asociación”. *Mirada y memoria*, selección que Pablo Ortiz Monasterio ha preparado de la galaxia Casasola, ofrece una red equivalente, un sistema del recuerdo donde las imágenes revelan el tiempo del que están hechos sus testigos. —

— JUAN VILLORO

Grado cero

Arquitectura nueva en el vacío de las Torres Gemelas

Después de meses de consulta, intensa competencia y ardua deliberación, se anunció el proyecto triunfador para la reconstrucción de la “Zona Cero” en Nueva York: el polaco Daniel Libeskind ha diseñado un espacio que combina la rentabilidad, la movilidad y la memoria de la catástrofe.

El Nivel Cero de Manhattan ya tiene proyecto. A sólo diecisiete meses del 11 de septiembre, un concurso internacional entre arquitectos estrellas dio como vencedora la propuesta monumental y cabalista de Daniel Libeskind. Si el Centro Mundial del Comercio (WTC) fue el objetivo de los ataques terroristas musulmanes —con toda la carga simbólica y semiótica que representaban—, no deja de ser significativo que ganara un arquitecto judío que, desde su Museo del Holocausto en Berlín, ha explotado la memoria y la tragedia como elementos esenciales de su trabajo.

El reto del concurso era preservar el Nivel Cero como espacio abierto, crear lugares para la cultura y el comercio, edificar un monumento que recuerde la catástrofe, y reconectar el trazado vial del *downtown* de Manhattan. El debate interdisciplinario irrumpió espontáneamente, y las elucubraciones formales de artistas, arquitectos y público no se hicieron esperar.

Inicialmente, la Corporación para el Desarrollo del Bajo Manhattan (LMDC en inglés) había escogido el despacho local Beyer, Blinder & Belle, conocido sobre todo por la restauración decimonónica de la Estación Central de Nueva York. Las seis propuestas volumétricas “para todos los gustos”, que aspiraban a rellenar de oficinas los más valiosos metros cuadrados del planeta, escandalizaron unánimemente al propio gremio, la prensa y la opinión pública en general.

Las presiones obligaron a que la Port Authority de Nueva York, propietaria del terreno, el arrendatario de las extintas torres gemelas Larry Silverstein, y la LMDC, que es la institución fundada por el Estado y la ciudad de Nueva York para tratar los temas de la reconstrucción, reconocieran el error y empezaran de nuevo, convocando un concurso internacional para hallar el arquitecto capaz de aportar “entusiasmo, creatividad y energía” con base en tres conceptos: recuerdo, reconstrucción y renovación. A pesar del enorme despliegue de medios, nadie se ha comprometido en la reconstrucción estricta, ya que la LMDC depende de los gobernadores de Nueva York y Nueva Jersey, que comparten la propiedad del terreno, aparte de que el magnate Silverstein, que alquiló el WTC dos meses antes del atentado, está más preocupado en conseguir la doble indemnización de

las aseguradoras (¡ya que fueron dos los atentados, según él!) que en la reconstrucción.

Los siete grupos que participaron recibieron cuarenta mil dólares cada uno, y muy poco tiempo para desarrollar sus ideas. Así, arquitectos de la talla de Frank Gehry rehusaron participar en vista de lo escaso de los honorarios. De los siete equipos que se invitó, seis fueron seleccionados entre una muestra internacional de currículos. El séptimo eran los arquitectos neotradicionales Peterson & Littenberg que ya trabajaban para la LMDC.

En solitario —Libeskind & Foster— o formando equipos —Think, UA, SOM, y Meier, Eisenman, Gwathmey & Holl—, algunos de los despachos más reconocidos del panorama internacional aspiraron a llenar el inmenso vacío que dejaron las Torres Gemelas, tratando de responder a los retos arquitectónicos y simbólicos que plantea tan grave construcción *in situ*.

El proyecto de Libeskind jugó con los números mágicos, la memoria y la manipulación mediática. Un edificio de 1,776 pies —año de la independencia estadounidense, con 541.6 metros— destaca sobre el denso entramado de formas inclinadas y paisajes de “Kryptón”. Una “X” excavada rescita el mejor espíritu de *Indiana Jones*, de modo que cada aniversario de la tragedia dos rayos de sol se entrecruzarán a las horas de los respectivos choques.

La propuesta del grupo Think, liderado por Rafael Viñoly, no requería de una torre de oficinas para regenerar el nuevo perfil de la ciudad. Con todo, erigidas en un hito para una hipotética feria mundial, una pareja de celosías en hélice circunscriben dos torres virtuales que elevan el programa cultural y flotante a lo más alto de la silueta urbana.

La propuesta de Sir Norman Foster se remite a la memoria de los prismas caídos de Yamasaki —autor del WTC— y al emblemático perfil perdido, con dos elegantes torres gemelas que parten de la triangulación de sus estructuras, tocándose en tres puntos que se convierten en plataformas de observación.

El *dream team* neoyorquino de los setenta —Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey y Steven Holl— diseñó una trama abstracta de torres y puentes, resultando, en opinión de una crítica británica, como “el proverbial camello”, es decir, un

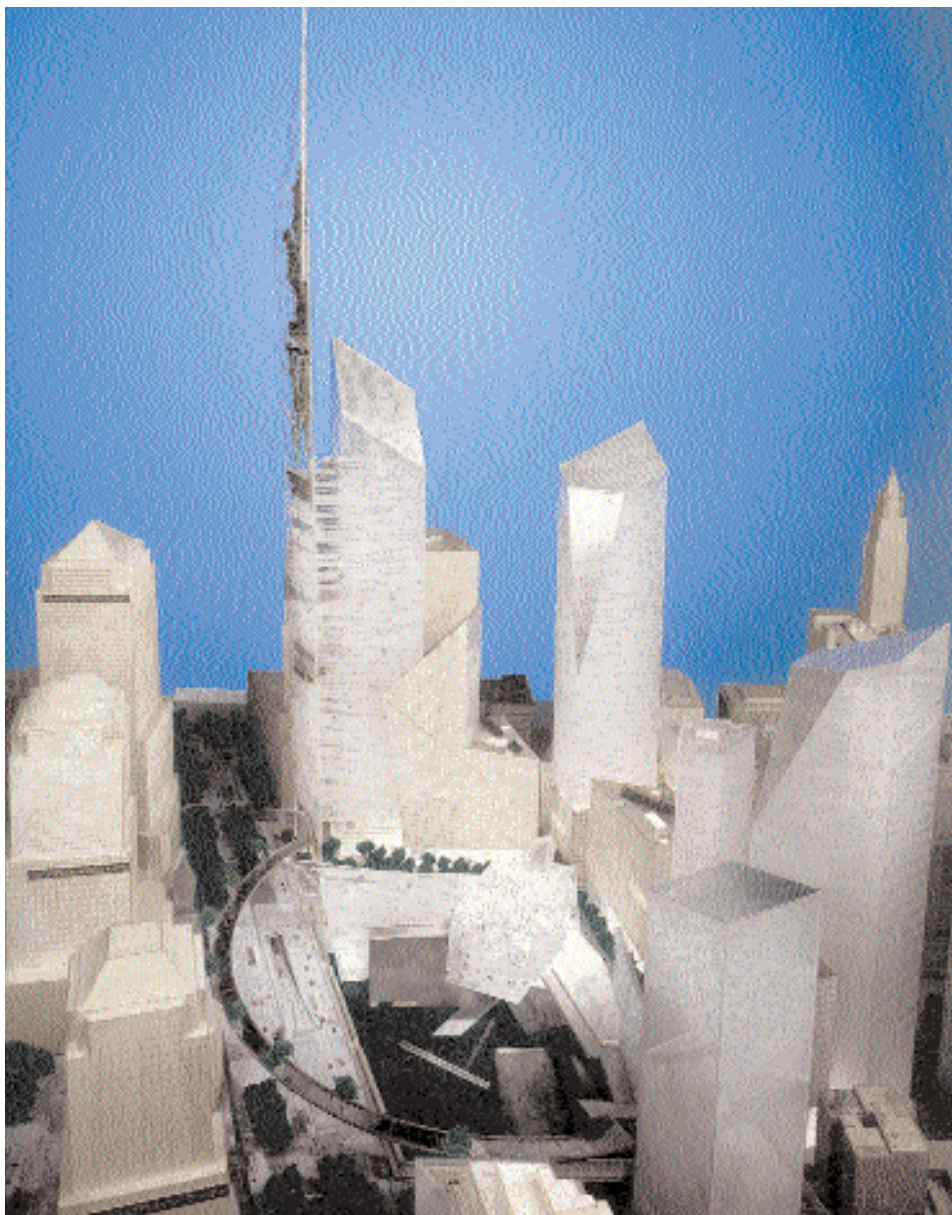
caballo diseñado por un comité.

La nueva generación se juntó bajo las siglas de UA, United Architects (Alejandro Zaera / FOA de Londres, Greg Lynn / Nueva York y Ben van Berkel / Rotterdam), para reinventar el concepto del rascacielos con cinco estructuras que se contorsionaban, con lo que crearon, a más de doscientos metros del suelo, una gran calle comercial suspendida en el aire, ahora en el mejor estilo de *El quinto elemento*.

Peterson & Littenberg propusieron unas torres gemelas en forma de nostálgicos zigurats que no contestaban, con la contemporaneidad necesaria, al fanatismo que derribó las preexistentes.

A pesar de las contrastadas soluciones, casi todas las propuestas tenían elementos comunes: dejaban abiertas las huellas de las torres gemelas, proponían jardines colgantes y apostaban por torres mucho más altas que las precedentes. En el sondeo de opinión de CNN, con más de trescientos mil votantes, ganó el proyecto de Foster con 24 %, seguido por Think y Libeskind con 18%, mientras que en la muestra del *Newsweek* Libeskind no alcanzó ni el 8 %. Sin embargo, éste y el proyecto de Think quedaron finalistas.

El primero le sacó frutos al luto y a la tragedia, mientras que el segundo apostó por una estructura abierta y ecológica para albergar actividades culturales. En las dos semanas extra que se les concedió, la oficina de Libeskind contaminó la opinión de estratégicos arquitectos de todo el mundo, criticando al respetado crítico del *New York Times* Herbert Muschamp—detractor del proyecto de Libeskind—con victimismo primero y disculpas después. Viñoly y su equipo, en cambio, trataban de hacer verosímil y sustentable su par de torres vacías. Mientras tanto, Libeskind puso empeño en conseguir la máxima rentabilidad comercial a nivel de la calle, y Viñoly, a su vez, trataba de restablecer la continuidad de la retícula urbana de Manhattan. En el discurso de presentación, Dani Libeskind recordó su emoción cuando, siendo niño, vislumbró por primera vez la Estatua de la Libertad desde el barco. Rafael Viñoly, de origen uruguayo, eludió explotar su con-



Daniel Libeskind: Proyecto ganador para la reconstrucción de la Zona Cero.

dición de inmigrante y trató de mostrar un futuro esperanzador.

La decisión final ya fue tomada, aunque no está claro qué se vaya a construir. De momento las propuestas hacen doble honor a Adolf Loos, quien afirmaba que la arquitectura en estado puro sólo se encontraba en el panteón y el monumento. Convendrá, de todos modos, añadir al lugar un cliente y un programa hasta ahora ausentes. Quizá, más allá del proyecto escogido, lo más relevante haya sido ver cómo los neoyorquinos se han involucrado forzando el concurso, cómo los siete equipos ofrecieron un panorama de la arquitectura contemporánea de principio de siglo y cómo, excepcionalmente, el debate trascendió más allá de la propia disciplina arquitectónica. —

— MIQUEL ADRIÀ

Los otros mexicanos del Óscar

Más allá de los resultados, más allá de la fútil especulación sobre los motivos de las nominaciones, el hecho de que México haya sido una presencia protagónica en los Óscares es señal de reconocimiento al talento de los convocados.

Cuando usted, lector, tenga entre las manos este ejemplar, podrá responder a preguntas que, al momento de escribir estas líneas —una semana antes de la 75ª entrega de los Óscares—, sólo sirven para dar al traste con una conversación tranquila. Sabrá, por ejemplo, si los miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas consideraron que Salma estaba más cerca de Frida que Nicole Kidman de Virginia Woolf, si *El crimen del padre Amaro* es la mejor película fuera de las fronteras del reino de Hollywood, o si una mayoría de los seis mil miembros del jurado cree más meritorio escribir un *road movie* saturado de adolescencia y hormonas que una fábula de amor carnal que involucra a mujer en coma, y si por ende Carlos Cuarón es un narrador tan dotado como Pedro Almodóvar.

Ni reencarnaciones atormentadas, ni valores del cine extranjero, ni rasgos de genialidad narrativa han importado para discutir el fenómeno que ya pasará a la historia del *cine espectáculo* como “el de los mexicanos en el Óscar”. El entusiasmo o irritación que generaron las candidaturas estuvieron más cerca de ver en ellas una legitimación cultural o una actitud condescendiente, que de una valoración artística.

En el periodo de cuarenta días comprendido entre el anuncio de las postulaciones y la entrega de los premios, el uso indiscriminado de las palabras *México, mexicano y latino* generó decenas de cuartillas que cuestionaron los motivos ocultos (casi siempre en el entendido de que los había) para la postulación séxtuple de la película *Frida*, la inclusión de *El crimen del padre Amaro* en la terna de Mejor Película Extranjera, y la posibilidad de premiar a Carlos Cuarón en la categoría de Mejor Guión Original por la película *Y tu mamá también*.

En todas ellas el aspecto que importaba abordar no era el artístico sino el de la colectividad bajo el rubro de *lo nacional*. Tanto los argumentos que alegaban paternalismo gringo, como los que encontraban sustento en las distinciones, dejaban de lado el factor que vuelve a “los mexicanos en el Óscar” un episodio sin precedentes por paradójico y alentador: el hecho de que cada una de las películas nominadas es *mexicana* por distintas razones: imposible reducir a uno el porqué de las nominaciones a un grupo de personas que nacieron en el mismo país.

Mientras que *Frida* —que, para empezar, es una producción estadounidense— podría pasar como la película que más coquetea con una visión extranjera de un México idealizado (no menos que la que exportaba el *Indio* Fernández en los años cuarenta), no compite en la terna de premios por la originalidad de su guión, ni su directora por la puesta en escena, ni la película en su pro-

puesta final. Lo nominado de *Frida* no es —por suerte— el México que representa, sino el trabajo de departamentos que, aunque encabezados por estadounidenses (excepto el de producción de arte, a cargo de Felipe Fernández y un equipo de mexicanos que constató la libertad otorgada por Julie Taymor, una escenografía de altos vuelos), echaron mano del talento nacional. Es, por ejemplo, el caso de Eliot Goldenthal, cuyo *score* se conforma de música incidental de agrupaciones tradicionales; la letra de algunas canciones es obra de poetas mexicanos noveles, y la supervisión musical, trabajo del mexicano Jacobo Lieberman.

En el caso opuesto a *Frida*, Hollywood postula en *Y tu mamá también* un guión que escapa al México de tarjeta postal. Rechazada por la crítica de nuestro país con argumentos tan insondables como que sus personajes adolescentes se comportaban como adolescentes, la película de Alfonso Cuarón, escrita por su hermano Carlos, es tan genérica y transnacional como puede serlo una *road movie*, y a la vez antihollywoodense en sus largos *voice overs* sobre el perfil de sus personajes, o en la descripción verbal pero nunca representada de escenas, además, prescindibles para la historia.

Junto con Salma en la terna a Mejor Actriz, el caso de *El crimen del padre Amaro* es el que más podría prestarse a acusaciones sobre la línea políticamente correcta de Hollywood, y aun así encontrar en un acontecimiento cinematográfico el valor que sin duda la llevó hacia la terna de Mejor Película Extranjera. Cuando el 5 de septiembre pasado la distribuidora Columbia anunció que la película de Carlos Carrera se convertía, a veinte días de su estreno, en la producción mexicana más taquillera de todos los tiempos, daba claves de qué tan hartos estaba el público mexicano de ser tomado por menor de edad. Tras décadas de justificada apatía, el espectador nacional se erigía como interlocutor de peso. El ruido de las pocas nueces en el *affaire* de *El crimen del padre Amaro* convirtió una película cinematográficamente convencional en el *blockbuster* que llamaría la atención de un jurado previsiblemente conmovido por la opinión pública.

Además de los talentos individuales, que lo nuevo del cine mexicano —o algo que explique su multipresencia en el Óscar— radique en la conciencia de los espectadores de su país es una posibilidad aún por explorar. El tango se baila entre dos, dice un refrán extranjero, y lo mismo puede decirse de un cineasta y su público. Por lo pronto, de los mexicanos nominados, y de los otros que, irritados o entusiastas, no parábamos de discutir sobre lo justo de su designación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Telehit: señales desde la caja de Pandora

A contrapelo de la corrección política que limita a la televisión abierta en México, el canal de cable Telehit es una apuesta notable. Bernardo Esquinca celebra la irreverencia y mordacidad de sus conductores, capaces de despertar a la audiencia televisiva de su pasmo proverbial.

La grave crisis que sufre la televisión privada en México, desde hace muchos años, tocó fondo en días pasados con el escándalo protagonizado por TV Azteca y Canal 40. En este penoso contexto, donde la mentalidad —y realidad— tercermundista adquieren tintes siniestros, la televisión por cable se ha convertido en el refugio del talento genuino que tanta falta le hace a los medios de comunicación en nuestro país.

Un ejemplo concreto es Telehit, que nació hace ocho años siendo un simple canal de videos, consagrado a promocionar los éxitos del momento (de ahí su nombre) y a las estrellas de su empresa madre, Televisa, pero que ha experimentando recientemente un insólito cambio de la mano de su productor general, Eduardo Marrón Estrabeau. Comenzando por la programación musical que, sin dejar de lado la necesaria veta pop en español, ha explorado en las nuevas tendencias mundiales con mucho más visión que su canal modelo, el ahora descafeinado MTV.

Pero lo que más llama la atención en Telehit es su vocación para romper las convenciones y transgredir las fronteras de lo políticamente correcto, utilizando una audacia y una inteligencia poco vistas en la televisión abierta. Telehit es un extraño coctel de videos musicales, comedia, sátira política, sexología y, en general, una visión profundamente irreverente de las cosas (sus promocionales decembrinos mostraban a Santa Claus vomitando u orinando sobre el árbol de Navidad). Mención aparte merece el personaje de “Martita Según” —caracterizado por Raquel Pankowsky—, quien hace una despiadada crítica a la Primera Dama (y que ahora sale de gira al interior del país con su espectáculo), sátira fraguada en el programa *Desde gayola*, el más irreverente de cuantos hay en la televisión mexicana, cuyo artifice es el polémico Horacio Villalobos.

Dicho espacio le ha dado cabida también a una serie de travestis talentosos y divertidos como Francis, “La Supermana”, “La Tesorito” y Darío T. Pie, los cuales difícilmente hubieran encon-

trado apoyo en otro canal. Los resultados de esta inusual apuesta son muy interesantes. Por ejemplo T. Pie, con su ya famoso personaje de “La Roña”, ha conseguido momentos auténticamente gozosos, como la vez que entrevistó a OV7 y transformó una promoción de rutina en un festín de albures y carcajadas (incluso contagió al anodino grupo pop con algo de su chispa).

La oferta de Telehit incluye más aciertos: *Blanco y negro*, el programa del cómico Omar Chaparro, de quien ya se rumora que pronto pasará a la televisión abierta. Chaparro tiene un amplio repertorio de personajes graciosos y un estilo propio bien trabajado, armas suficientes para iniciar su aventura en las grandes ligas. También está el espacio dentro de *Válvula de escape* dedicado a orientar a los adolescentes sobre sus inquietudes sexuales. Los espectadores envían preguntas que son respondidas por invitados

expertos en el tema, quienes hablan sin tapujos y hasta con humor, que es lo que hace falta para romper los tabúes que aquejan a la sociedad mexicana.

Telehit ha sido también una especie de escuela para diversos personajes que ahora son populares en la televisión abierta. Adal Ramones, Facundo y Yolanda Andrade y Montserrat Olivier (las “hijas de la madre Tierra”) son algunos de los conductores que hicieron sus pinitos en dicha señal y que gracias a ella llamaron la atención de público y productores.

Actualmente Telehit cuenta con una audiencia de cinco millones de espectadores en América Latina y Europa. La buena racha es evidente pero ¿cuánto se prolongará? Al ver lo que hace “Martita Según” o alguno de los travestis, no es exagerado temer que en cualquier momento los aplaste la censura. Lo cierto es que Telehit dejó de ser una copia de MTV y ahora es sinónimo de vanguardia en la televisión nacional. Dure lo que dure, ya brindó una lección: la “caja idiota” bien puede transformarse en una necesaria caja de Pandora. —

— BERNARDO ESQUINCA



Horacio Villalobos entrevista a Britney Spears.