

ARTES Y MEDIOS

ARTES PLÁSTICAS

Jaime Moreno Villarreal

78

LETRAS LIBRES
ABRIL 2012



Fotografía: Ernesto Lehn

VICENTE ROJO, DESDE EL MIRADOR

Vicente Rojo cumplió ochenta años el pasado 15 de marzo. Llegó a México a los diecisiete, en 1949. Según él ha contado, existe una fotografía en la que aparece, a los dieciocho, pintando con un caballete en la Pirámide del Sol en Teotihuacán. En esa imagen, que no he visto pero me resulta mentalmente perdurable, parece depositarse a la distancia todo un trayecto de vida: Vicente Rojo pintando desde un mirador.

Aunque es una persona modesta y a ras de tierra, Rojo posee una capacidad para mirar las cosas desde lo alto. Deslumbrado a su llegada por la luz del valle de México, tan celebrada por Humboldt, y acaso sin saberlo entonces, Rojo volvía sobre los pasos

del explorador que privilegiaba las “vistas altas” en sus estudios naturalistas, vistas que lograba desde los picos de los volcanes. Humboldt consideraba que situarse en lo alto era la clave de todo conocimiento. Vicente Rojo, a propósito de aquella foto en Teotihuacán, apunta que su formación cultural comenzaba entonces como la de “un joven mexicano ávido de aprender”. Sucede comúnmente entre los inmigrantes que, para adaptarse a un nuevo medio, y dadas las dificultades que impone el comenzar “desde abajo”, buscan situarse en una meseta espiritual. Entre los exiliados españoles, mesetas así eran, entre otras, las revistas y las mesas de café. Vicente Rojo halló en la pintura un mirador.

Si algunos de sus primeros cuadros son paisajes urbanos que captan

alturas, ya sea la azotea de *Vecindad*, 1952, o los techos en *Estudio (París)*, 1954, la verdadera visión desde la altura le habría llegado a principios de los años cincuenta en el valle de Cholula, cuando Rojo contempló la lluvia desde la loma de Tonantzintla: “estaba formada por dos cortinas de agua que caían separadas, cada una a un extremo del inmenso valle. Era una imagen poderosa y al mismo tiempo delicada, visión insólita que me persiguió durante muchos años.” Este fue el abismado origen de la serie *México bajo la lluvia*. Intuyo que Rojo tuvo en Tonantzintla por primera vez una visión completa de México.

En varias de sus series pictóricas ha perseguido y logrado esa visión. Está en algunas de sus *Pirámides*, y en algunos de sus *Escenarios*, *Códices*, *Volcanes* y *Cráteres*. Nutrido con la

porfía de ir más y más allá, su trabajo serial indaga en formas y bloques dentro de planos cuadrados, afianzándose por lo general en el concretismo y en el arte matérico. Si vivió una suerte de epifanía en el paisaje cholulteca, Rojo se desprende del paisajismo pictórico nada menos que tocándolo, valga la contradicción: no sublima el paisaje sino que lo amasa; su México es para las manos. Como en ciertos momentos del paisajismo de José María Velasco, las pirámides y los volcanes son, en algunas de las esculturas y cuadros de Rojo, más que análogos, consustanciales. La dignificación de la ruina parece predecir una erupción.

Quisiera señalar una obra única, en que considero que Rojo ha asentado y ofrecido como legado esa visión completa de México: *País de volcanes*, 2003, la fuente escultórica de piedra roja que se halla en la Plaza Juárez, frente al acceso del edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Se trata de una fuente cuya avenida de agua desciende suavemente de lo alto por una cañada inclinada, ondulada en su lecho como tallador de lavado, que desemboca en un espejo de agua medianamente alto que a su vez desagua en un gran depósito no muy profundo donde se alinean centenares de cuerpos piramidales de tamaño uniforme cuyas cumbres despuntan sobre el ras del agua. Este depósito está ligeramente debajo del nivel del piso de la plaza, por lo que el paseante aprehende de inmediato la “vista alta” de una geografía volcánica pero también hecha de pirámides e historia. Las diagonales

recortadas por la plétora de cuerpos piramidales, tanto en su coordenada vertical como horizontal, no dejan de evocar los cuadros de México bajo la lluvia, conformados también por ritmos diagonales establecidos en ristas de pequeños triángulos. La cañada del agua en plano inclinado, que juega a ser cascada o lluvia en diagonal, fortalece la impronta de quien fue el muchacho que miró llover cortinas en Tonantzintla.

La visión desde lo alto, reivindicada por los románticos y que caracteriza ciertamente el paisajismo en la pintura mexicana del siglo XIX, no fue adoptada en su época solo como perspectiva geográfica y geopolítica (desde luego que los pintores naturalistas europeos, que tanto exploraron las vistas altas de México, hacían levantamientos de relieve y recorros de acuerdo a intereses estratégicos de sus naciones de origen), sino también militar. Ni el paisaje pictórico era solo arte, ni el mapa ha sido jamás puro conocimiento geográfico. Los miradores en los caminos y en las cimas, que hoy son pasables atractivos turísticos en edificios o a la vera de las carreteras sobre bosques y valles, fueron originalmente concebidos, en el paisaje campestre o urbano, como construcciones militares. Y traigo esto a cuento por una razón histórica y familiar: Vicente Rojo es sobrino del general Vicente Rojo Lluch (1894-1996), quien fue jefe del Estado Mayor Central de la Fuerzas Armadas de la República española y jefe del Estado Mayor del Ejército de Tierra durante la Guerra Civil, nada menos que el

principal rival militar de Francisco Franco. Nuestro pintor, quien se ha referido siempre a su tío con absoluta admiración, padeció en su infancia barcelonesa penurias por ser pariente cercano de uno de los grandes derrotados de la guerra. Al arribar a México –Vicente lo ha dicho y lo ha pintado de todas formas–, halló por fin su libertad, que ha ejercido con vistas altas y manos empeñosas.

Si de niño Vicente Rojo Almazán vivió los bombardeos de la aviación fascista sobre Barcelona, y ancla ahí otra versión de su visión desde lo alto, aunque con terrible lluvia mortífera –por ejemplo en *Paseo de San Juan (Vuelo nocturno I)*, 1989, cuadro referido a esa experiencia, con el candor perdido del niño que no tenía juguetes pero escuchaba avioncitos surcar el cielo–, las vistas altas que ha conocido y desarrollado en México, en todos los planos de su actividad como artista, como diseñador gráfico, como editor y formador de editores gráficos, surgen de una posición ética y estratégica que seguramente le deben algo a la figura consanguínea y trágica del general Rojo, comandante de los republicanos en la prolongadísima batalla del Ebro, la definitiva de la guerra española. La visión del general desde las lomas sobre el valle del Ebro y la visión de su sobrino desde la loma de Tonantzintla se tocan. El pintor la toca cada día sobre el pliego en la mesa de trabajo o el lienzo tendido sobre el suelo. Pienso en el nombre Vicente Rojo, y acude un término: lealtad. Un leal del país que atisbó entre la lluvia. –



CINE

Fernanda Solórzano

80

DE PANZAZO

DE JUAN CARLOS RULFO Y CARLOS LORET DE MOLA

LETRAS LIBRES
ABRIL 2012

La primera secuencia del documental *De panzazo* muestra a una mujer lavacoches. Armada con jerga y cubeta, le cuenta al entrevistador que es una madre soltera. Su situación es muy dura, dice. Quiere que su hijo tenga una vida distinta, y por eso lo manda a la escuela. El niño ronda la escena y oye muy bien el mensaje: su futuro depende de una buena educación.

Bastan dos personajes, un atisbo de la ciudad en la que viven, y una afirmación en primera persona, para que el espectador quiera acompañarlos en un tramo de su camino. Adivina que está lleno de obstáculos. Con solo ver y escuchar ya dedujo algunos de ellos: la madre es el único sustento de la familia y, por su tipo de oficio, no tiene un ingreso fijo, ni prestaciones, ni seguro social. No parece tener tiempo libre. Si acaso, cumple con alimentar a su hijo, tenerlo limpio y vestido, y comprarle los útiles del colegio. De asistirlo con la tarea o revisar su plan de estudios, ni hablar.

Es una secuencia de arranque ejemplar. Expone un problema complejo con la claridad y contundencia del mejor periodismo. Por eso, duele que el relato se desbarranque al minuto siguiente. Sobre imágenes distorsionadas y oscuras, y música sombría de fondo, una voz en *off* advierte: “Lo que están a punto de ver es muy duro.” Luego explica qué es eso tan duro y cierra con un llamado a solucionar lo que, de una vez, califica como “la tragedia”. Adiós a nuestros personajes y a la esperanza de ver el mundo desde ojos tan distintos; de enfrentar, junto con ellos, los obstáculos de la educación pública en un país como México. Lo que sigue es un reportaje fatalmente *editorializado*, que duda de la inteligencia e imaginación del espectador.

No todos los documentales tienen que ser piezas de investigación. *De panzazo*, sin embargo, se presenta como eso: el trabajo de un periodista que investiga el porqué de los altos índices de desertión. Sería ingenuo pasar por alto que dicho periodista es Carlos Loret de Mola (también codirector, junto a

Juan Carlos Rulfo). Su estatus de celebridad tiene un peso decisivo dentro y fuera del documental. De entrada, es una de las razones por las que a seis semanas de su estreno *De panzazo* sigue en la discusión pública y en exhibición comercial. A esto último ayuda también que su compañía productora —la organización Mexicanos Primero— y su empresa distribuidora —Cinépolis— estén vinculadas a través de Alejandro Ramírez, vicepresidente de la primera y director de la segunda.

Esto no es condenable en sí. Que un documental gane espacios en cartelera y llame la atención del público hacia el género siempre es una buena noticia. Lo que uno lamenta es que estos sean tan escasos, y no siempre los mejores. Por eso *De panzazo* decepciona dos veces: primero por estar debajo de las posibilidades del tema que toca, y segundo porque desperdicia lo que en México es un regalo de los dioses: distribución garantizada y exhibición incondicional. Los entretelones, sin embargo, no importan. Los tropiezos están a la vista en su casi hora y media

de duración, en forma de falacias, simplificaciones y disparos al aire. Por eso la primera secuencia, la de la mujer lavacoches, es tan buena que se vuelve en contra: hace la promesa de un relato sobre seres humanos que nunca llega a cumplirse. Queda como evidencia de aquello que se decidió no explorar.

Un documental siempre es selectivo y parcial. La decisión de los directores de concentrarse solo en la figura del maestro no solo sería legítima sino —en términos narrativos— sensata. Pero hay una diferencia enorme en presentar a esa figura como una de las innumerables aristas del problema, y en concluir que es el problema mismo. No solo una variable sino la única causa. El maestro —y su *lideresa*— como tragedia nacional.

“¿Por qué en México los niños abandonan la escuela?”, pregunta la voz en *off*. Ella sola concluye: los niños

abandonan la escuela porque sus maestros no los motivan. Estos, a su vez, viven desmotivados, o solo los motiva el juego sucio del SNTE. A Elba Esther la motiva su poder sobre los gobiernos, y a los presidentes en turno los motiva su reciprocidad.

Y así. Ya que todo, al parecer, es un asunto de motivación, lo lógico es exponer la relación entre escolaridad y salario. Torres de estadísticas, tablas de porcentajes y números en pantalla *demuestran* que a los mexicanos les convendría seguir en la escuela, a pesar de sus maestros grillos y —dice la experta en educación consultada— de un modelo educativo arcaico, basado en querer demostrar. (Lástima que los directores no cacharon la ironía: el dictado es a una clase de historia lo que la infografía a un documental.) Se sabe que las cifras sin rostro no dejan huella emotiva.

Desconcierta que Juan Carlos Rulfo, un director que sabe leer las historias detrás de las caras, esta vez haya filmado imágenes genéricas (niños y funcionarios contestando preguntas) o, de tan poéticas, vagas (niños marchando en la escolta, tomados en cámara lenta).

Las respuestas,

por otro lado, no dan pistas de cómo es la vida más allá de la escuela. Buena parte de la filmografía de Rulfo se ocupa de la vida rural, y muestra que en los estratos más bajos los hijos dejan la escuela para aportar a la economía familiar. Pocas veces la razón detrás es la (des)motivación del niño, la mediocridad del maestro o la “complicidad” de familias que no aprietan la tuerca al sistema escolar. Aun para las clases medias, la educación no es moneda de cambio en el negocio de la movilidad social.

La idea de que al más educado le espera un futuro brillante es, según se

vea, ingenua u honesta. Pone en los niños, maestros y padres la responsabilidad de los logros de aquellos, como si todo dependiera de su voluntad y disciplina férrea. Supone que en México existe la meritocracia (¿en serio?) e ignora a una oligarquía que escoge a sus sucesores sin tomar en cuenta la competencia o la formación escolar. Y pasa por alto que el sistema de castas sigue poniendo topes y barreras, que se asumen por unos y otros con espeluznante naturalidad.

Una investigación reciente de la UAM,* impactante y poco difundida, demostró la forma nefasta en que actitudes y comentarios racistas afectaban el desempeño de estudiantes universitarios. Si los directores de *De panzazo* buscaban gato encerrado en la deserción escolar, estudios como este les habrían descubierto el elefante en la habitación.

Se entiende por qué el racismo no es un tema favorito de la exhibición comercial. No es obligatorio tocarlo, a menos de que la educación se entienda como una enseñanza continua de una generación a otra, en todos los lugares en los que se está expuesto a un mensaje. Si un niño prende la tele y se encuentra a las güeras de escote peleándose por el macho alfa (mientras todos se burlan y/o tratan como mascota al *nerd*), es comprensible que le importe un pepino obtener un reconocimiento escolar.

El cine que acapara salas pide finales felices; contra toda expectativa realista, *De panzazo* se las arregla para acabar en una nota alta. ¿Su estrategia? *Empoderar* al público. Alentar a niños, maestros (y líderes) con frases como “salir adelante”, “recuperar esperanzas” y “empezar por uno mismo”; las mismas que igual recicla un candidato en campaña, la *maestra* Elba Esther Gordillo, las televisoras y empresas “con valor”, que un autor de superación personal. De los muchísimos males que afectan a la educación en México, la retórica es el más peligroso: hace que los demás se queden en la oscuridad. —

* Revista Salud Pública de México, vol. 53, núm. 2, marzo-abril de 2011.



+Imágenes que no dejan huella.



• Joaquín Gutiérrez Heras

Fotografía: Aurelio Asain

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS (1927-2012)

UN DISCRETO ENCANTO

No deja de ser elocuente que la partitura más recordada de un compositor —y acaso la única de su autoría interpretada con regularidad— lleve por título *Postludio*. Así nada más. Sin algo que la anteceda de manera clara o manifiesta y que justifique su nombre. Tampoco arropada por una explicación cabal que termine de arrojar luz sobre ella.

Y eso es justamente lo que acontece con la obra creativa del recientemente fallecido Joaquín Gutiérrez Heras —“Quinos” para su reducido grupo de amigos—. Su *Postludio* —trípico orquestal de unos once o doce minutos que lo mismo echa mano de los modos griegos que del contrapunto formal— no solo se ha convertido en una suerte de autógrafa sonora del autor —incluso por encima de sus abundantes composiciones para cine—, sino que ha pasado a ser una de las escasas partituras mexicanas posteriores al movimiento nacionalista capaz de

ingresar a ese pírrico olimpo llamado “repertorio nacional”.

Más de una vez el notable compositor poblano habló acerca del significado de este título y en más de una ocasión lo asoció incluso con la noción de un *Requiem*. Lo mismo habló de él como de una obra que conmemora o recuerda algo que la antecede, que lo asoció con la rememoración de alguien que ya no está. A la luz de la desaparición física de su autor, una reflexión al respecto bien puede hacer las veces de mínimo esclarecimiento.

Tal vez la fama de su *Postludio* no obedece a una casualidad o a un capricho de los programadores, sino que de alguna manera enmarca y describe su obra completa (camerística, sinfónica, concertística, vocal, para cine...). Y acaso lo hace precisamente porque la define: Joaquín Gutiérrez Heras —personaje y músico— es *alguien* y *algo* que acontece de manera inesperada y atípica tras muchos otros *alguienes* y *algos* más predecibles.

Su obra, esta obra que llega tras tanta música mexicana que se ha comprometido con todo menos consigo misma, resulta invariablemente personal, autónoma e independiente; refractaria a las modas y a los “ismos”. En todo caso –como indica el propio título al que se hace referencia– viene después de ellos, pero no precisamente de ellos. Fue y es un *corpus* sonoro que solo rinde cuentas a su autor: a su bagaje, tradición y canon personalísimos; pero, por encima de todo, a su propio oído y gusto. La música de Gutiérrez Heras se deja hoy escuchar con toda claridad como música escrita para sí mismo, para su propio placer. Así de simple y así de osado.

Se dirá –no sin razón– que lo último que uno asociaría con obras como su *Divertimento para piano y orquesta* o su *Sinfonía breve* o su *De profundis* es el hedonismo que parece desprenderse del aserto anterior. Sin embargo, me parece que es precisamente en esta aparente contradicción donde radica el mayor atractivo de su legado musical: Gutiérrez Heras escribió música con el *simple y modesto* propósito de darse gusto; de escuchar en sus composiciones los ecos modales y lejanos de un Monteverdi o un Schütz, o voces muy presentes como la de su siempre amado Lutosławski. Nunca parecieron preocuparle las invectivas con las que se le acusaba veladamente de conservador y tradicionalista. Tampoco le importó hacer denuesto del dodecafonismo de un Schoenberg o un Webern –a pesar de echar mano de

él cuando le venía en gana siempre y cuando fuera a manera de recurso y no de finalidad obsesiva–. Su obra pareció desentenderse de todo, sin ignorar nada, hasta convertirse en un diálogo reposado, solitario y permanente entre él y su música. Corrijo: entre él y la música. Por eso resulta tan atractiva. Porque pocas cosas hay que atrapen tanto nuestra atención como escuchar las conversaciones privadas de los otros.

Algo semejante ocurre al escuchar la música de Gutiérrez Heras. Y mucho más. Ahí quedan, a lo largo y ancho de su obra, rasgos notables como su capacidad de orquestación, como el dominio pleno de las formas a través de su manipulación, o como una economía de medios que rehúye cualquier gesto minimalista y que en cambio alcanza una capacidad de decantación envidiable. Y ahí queda también un pragmatismo inflexible –valga el oxímoron– que seguramente fue fruto de su oficio como compositor para el cine. Un pragmatismo que le permite enfocar con claridad “la situación” musical y transmitir las emociones de manera precisa. Sin distracciones ni disipación estéril de energía o de recursos.

Si el cine permite explicar uno de los rasgos más distintivos de la personalidad musical de este autor, hay otros aspectos de su vida que no pueden soslayarse. Por ejemplo, su furtiva pasantía por la carrera de arquitectura y la inevitable noción de las formas que obligadamente le debe haber dado. O su preferencia

por la educación musical flexible, abierta e integradora de los Estados Unidos –se graduó como compositor en Juilliard–, por encima de la rigidez escolar que veía en la francesa –a pesar de haber tomado clases ni más ni menos que con Olivier Messiaen y Nadia Boulanger. Incluso su larga estancia como director de Radio UNAM.

Seguramente la muerte de Gutiérrez Heras le traerá homenajes. Todos justos y necesarios. Con toda probabilidad durante cierto periodo se programará su obra con frecuencia. Ojalá –eso es más deseable y menos probable– que también su música termine de ser editada. Sin embargo, otro buen tributo para este notable creador mexicano sería poner atención a una palabra que me parece clave para explicar su producción y su trayectoria: “discreción”. Discreción en el mejor sentido y de modo literal. Es decir, como sensatez y tacto para hablar; reserva y prudencia para obrar. Lejos de que estos atributos resulten cortapisas artísticas, en él y en su música se tornan providenciales. La ausencia de toda parafernalia es su mayor rasgo de contundencia. Su rechazo a la prosopopeya deviene persuasión. Y su desdén por la artificiosidad, hondura.

Joaquín Gutiérrez Heras y su música representan, pues, un ejemplo afortunado de lo que puede alcanzarse con esa suerte de discreto encanto que siempre lo acompañó. –



La fotografía de la impresión de registros de prensa
De qué momento a día con un giro
Gabriel Borge



ARTE

María Minera

84

LETRAS LIBRES
ABRIL 2012

ABAROA: EL ARTE DE LAS RUINAS

Desde los inicios quedó muy claro que la relación del arte moderno con el pasado sería, además de crucial, especialmente violenta. Y no en un sentido figurado: el arte antiguo quedaría, ni bien entrado el siglo xx, hecho añicos (y hasta nombre se le pondría a eso que quedó: cubismo). No podía ser de otro modo: los llamados a descartar las convenciones, a erradicar los valores obsoletos, a romper con la tradición, se venían oyendo desde los tiempos de David, el férreo pintor neoclásico cuyos heréticos discípulos –los barbudos, como se les llegó a conocer– declaraban a voz en cuello que lo mejor que podía pasarle al arte era que el Louvre fuera quemado –con todo y los cuadros de su maestro: “¡ese Rococó!” Clamor que más tarde secundaría desde el

impresionismo Camille Pissarro, haciendo público su deseo de “derribar todas las necrópolis del arte”. “¡No habremos arrasado con todo a menos que derruyamos incluso las ruinas! Y, ni hablar, entonces no nos quedará de otra que construir unos buenos edificios”, añadiría Alfred Jarry por esos mismos años –años de cambio de siglo–. Las ruinas como posibilidad de recomienzo; o, mejor, las ruinas como ruinas, que la destrucción tenga, finalmente, cabida en el arte. No se equivocaba entonces Joris-Karl Huysmans cuando anunciaba la llegada del día en que todos nos daríamos cuenta de que el artista esencial de nuestro tiempo no es en realidad ninguno otro sino el fuego.

Eso sí, cada quien su pira. En tiempos de Courbet, era la columna Vendôme –“monumento carente de todo valor artístico que solo sirve

para perpetuar las ideas de guerra y conquista de la dinastía imperial”, según el pintor– la que se buscaba abatir. ¿Qué podría querer arrasar un artista hoy? ¿El Caballito? ¿Los enclaves del muralismo? El Museo Nacional de Antropología es por lo pronto la propuesta de Eduardo Abaroa, quien presenta estos días en la galería Kurimanzutto su plan para echar abajo el edificio y sus colecciones; plan que no por ser imaginario resulta menos inquietante. No se trataría de simplemente hacer estallar el museo; como puede verse en los planos que acompañan la exposición, lo que se buscó, con el apoyo de una compañía especializada en demoliciones mecánicas, fue reproducir la manera más realista posible de desaparecer el recinto por etapas –hasta llegar al terreno baldío–. Uno pensaría que para destruir un edificio basta

+Destrucción total del Museo de Antropología en la galería Kurimanzutto.

con poner dinamita aquí y allá; en la realidad, el camino es mucho más lento y laborioso que eso. Se trata más bien de un desmantelamiento razonado –o, por usar una palabra más en boga: de una deconstrucción–. Antes de que entren las grúas y excavadoras, es necesario, por ejemplo, quitar todo lo que puede ser reutilizado: vidrios, cables, escaleras, pisos, rejas, hierros y demás. Después se desprenden los techos, muros menores y columnas (que, estas sí, se perforan y rellenan con cemento expansivo; método que permitiría, en este caso, despedazar el famoso “Paraguas” de los hermanos Chávez Morado) y, más adelante, los muros de carga (fragmentándolos para poder sacar el escombro en camiones). Así se va desbaratando poco a poco la estructura y, por último, se limpia el sitio en donde entonces habría, como pensaba Jarry, que construir algo nuevo. De ahí que, además de los dibujos que describen el proceso de demolición a detalle, el artista presente una serie de esculturas directamente salida de esos escombros.

No es acabar por acabar con el museo lo que entusiasma a Abaroa, sino la posibilidad de trabajar con los restos que pudieran llegar a producirse después del derrumbe. Son estos los que lo inspiran para realizar el grupo de piezas que funcionan como evidencias de que estamos en un “después del Museo de Antropología”: un vidrio con rastros de los glifos decorativos típicos del recinto; la celosía de Manuel Felguérez reducida a un lingote de aluminio; unos retazos de la celosía de madera de Ramírez Vázquez, visiblemente quemados; una montaña de escombros, de la que

sobresalen los restos del disco solar del dios de la muerte teotihuacano; unos trozos de columna. Más que usar los residuos –como se ha hecho tantas veces en el arte contemporáneo–, la idea es crearlos; generar la situación –imaginaria o no– de la que podrían desprenderse, ya no los desechos como remanente sino como manifestaciones espontáneas, digamos, del hecho escultórico.

No es la primera vez que Abaroa parte de una noción casi podríamos decir mimética de la escultura, que anhela no solo confundirse con el entorno sino, sobre todo, partir de él. Ya en la obra de 1991 *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (una réplica del *Obelisco roto* de Barnett Newman, hecha con los materiales que comúnmente se usan para levantar los puestos de los mercados móviles: metal y plástico rosa), podía verse cómo la escultura buscaba asimilarse a la estructura del mercado y volverse congruente con él. Aquí, no obstante, la concordancia llega a los niveles de la ilusión: para que las obras funcionen debe parecer que se trata de una recuperación de los restos auténticos de lo que fue el Museo de Antropología; tenemos que sentir que verdaderamente el edificio ya no existe. Para tal efecto, la exposición es acompañada de un video, extremadamente realista, en el que el Tláloc de Reforma vuela en mil pedazos. Si con el *Obelisco roto* exploró la idea de una escultura colapsable (el sueño de todo escultor: la escultura de bolsillo), aquí el artista se adentra en la escultura a partir del colapso. También, desde luego, el de las instituciones (el sueño de todo artista: cimbrar los espacios

de la ideología). No puede dejar de observarse, pues, que lo que se quiere derrumbar es un museo especialmente cargado en términos ideológicos. Para el artista es claro que se trata de un caso de preservación que también es uno de dominación: el esplendor arquitectónico del museo, dice Abaroa, “a la vez exalta y disfraza la desesperada situación de diversas etnias que a pesar de grandes esfuerzos sobreviven los embates de los procesos geopolíticos. La majestuosidad de la institución contrasta con la precariedad y el descuido de las prácticas culturales que el Estado dice defender”. Mucho me temo que aquí entramos en arenas movedizas porque, de entrada, la idea de que los individuos que en su momento llevaron a cabo las piezas que decoran el museo son los mismos que hoy se encuentran al margen del desarrollo del país, no se sostiene. Mucho más relevante, en términos tanto escultóricos como políticos, resulta el cuestionamiento de la modalidad particular de experiencia pública propuesta por un museo que, si bien fue construido en la década de los sesenta, parecería ideado en el siglo XIX. Cuando se le preguntó a López Mateos que qué esperaba de un museo nacional de antropología, él respondió: “quisiera que fuera tan atractivo, que los mexicanos al salir de él se sientan orgullosos de serlo”. A los museos con finalidades mágico-terapéuticas, en efecto, dan ganas de prenderles fuego. Y lo interesante aquí es cómo los signos escultóricos surgidos de la posible masacre del museo no solo denuncian esa perspectiva sino que le encuentran una salida plástica. –