

El mar cumple cien años

La musique souvent me prend comme une mer.

— BAUDELAIRE

En el verano de 1903, Debussy le escribe a su amigo, el director de orquesta, André Messager:

He comenzado a trabajar en tres bocetos sinfónicos intitolados: 1.- Bello mar de las islas Sanguinarias, 2.- Juego de olas, y 3.- El viento hace danzar al mar. La obra se llama *El mar*. Usted bien sabe que yo estaba destinado a la hermosa carrera de marinero y que sólo los azares de la existencia me obligaron a ir por caminos diferentes. He conservado, sin embargo, una sincera pasión por *Él*.

Habrían de pasar poco más de dos años para el estreno de la obra.

En esa época, Claude Debussy era aún el exitoso compositor de la ópera *Pelléas y Mélisande* —basada en la obra de teatro de Maeterlinck—, y se esperaba de él una música que continuara el lenguaje de *Pelléas*. Mas se sabe de su marcada animadversión a repetirse a sí mismo de obra a obra. “Si eso sucediera, decía, me dedicaría inmediatamente a cultivar piñas en mi cuarto”. Nunca lo tuvo que hacer: con la música de *El mar*, el compositor renovó su lenguaje musical una vez más y se alejó para siempre de la sombra de *Mélisande*.

Conocemos por la correspondencia con su editor Jacques Durand, las numerosas rectificaciones y no pocos cambios que sufrió la obra durante el proceso compositivo. Es así que rehace completamente el final de “Juego de olas”, pues, según él, “la primera versión no se sostiene ni de pie ni de ninguna otra forma”; dedica los últimos meses de 1904 a perfeccionar la orquestación, la cual es “tumultuosa y variada como el... mar! (con mis disculpas para éste último)”; el tercer movimiento se convierte en “Diálogo del viento y del mar”, el primero en “Del alba al mediodía en el mar”, título que haría decir a Erik Satie, con su habitual ironía, buen humor y mala leche, que a él le gustaba sobre todo lo que sucedía al cuarto para las once. Finalmente, en la primavera de 1905, le escribe a Durand: “Puede usted estar tranquilo, querido amigo, he terminado *El mar*”. Debussy le envía el manuscrito y le pide que el grabado de Hokusai, “La ola”, sea la portada de la primera edición de la partitura. El estreno tiene lugar en París, el 15 de octubre de ese año, bajo la dirección de Camille Chevillard, en la temporada de los Conciertos Lamoureux.

A primera vista, *El mar* no podría ser considerada como una obra revolucionaria, esto es, como una obra profundamente radical en sus fundamentos estructurales. Su lenguaje es, en más de un sentido, ajeno al radicalismo sintáctico y gramatical de

una obra como las *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas*, op. 5, de Anton Webern, o de las *Seis piezas para orquesta*, op. 16, de Arnold Schoenberg, ambas escritas, al igual que *El mar*, en la primera década del siglo pasado. Los títulos mismos de cada uno de sus movimientos evocan en el oyente un mundo, un discurso musical, susceptible de ser descrito, escuchado, en términos figurativos y realistas. No obstante, más allá de consideraciones descriptivas, por otra parte perfectamente válidas para poder tener una audición intensa y gozosa de la música, *El mar*, en su dilatada “geografía”, encierra un elemento único y esencial, propio de su naturaleza. Me refiero a la presencia de un diálogo, de un incesante ir y venir entre el presente y el pasado. La obra oscila constantemente entre el ayer y el hoy, dando lugar a una narrativa musical que tiene que ver más con el paso del tiempo que con asuntos meramente anecdóticos.

En el personalísimo lenguaje de *El mar*, hay siempre fragmentos del pasado: cada elemento o “parámetro” musical cumple puntualmente con esta suerte de peregrinaje en el tiempo. Lo atestiguan ciertas técnicas o gestos tradicionales que trazan, junto a elementos innovadores, la singular geometría sonora de la pieza. Mencionemos las frecuentes repeticiones y recapitulaciones en un contexto donde la invención se renueva constantemente; los pasajes con una estructura rítmica regular al lado de sorprendentes y complejas texturas polimétricas; la presencia de temas, quiero decir, de contornos melódicos y rítmicos perfectamente delineados, que conviven con grupos o células de sonidos, verdaderos arabescos sonoros, cuya fugaz aparición se asemeja a un reflejo de luz; sin olvidar el empleo constante de acordes por terceras, que no es otra cosa que un tipo de estructura interválica que, como se sabe, define el marco teórico de buena parte de la música occidental, en particular aquella cuyo lenguaje conocemos con los nombres de *modal* y *tonal*. Pero en Debussy los acordes casi nunca se encadenan obedeciendo a la retórica tradicional, los suyos son acordes ingrátidos, acordes que, valga la expresión, “flotan sobre las aguas” sin que ninguna necesidad de causa y efecto los obligue a ir a un determinado lugar: son acordes que vagan libremente.

En cuanto a los procedimientos tradicionales de orden temático y repetitivo, señalemos algunos pasajes: la majestuosa conclusión a la que llega la obra por medio de la reexposición del coral con el que termina el primer movimiento y de la repetición del llamado tema cíclico que recorre los tres movimientos, tema que escuchamos por primera vez, con un corno inglés y una trompeta, al inicio de la pieza. Habría que mencionar, asimismo, el tema de los cornos en el primer movimiento, el cual se presenta tres veces, sin variación alguna y siempre en los cornos. La manera como Debussy maneja éste y todos sus temas lo acerca al modo de operar de Claude Monet cuando pinta, a través de

varios cuadros, la cambiante luz que incide sobre una catedral a diferentes horas del día. En “Del alba al mediodía en el mar” los cornos enuncian el mismo tema, el mismo objeto sonoro, sin cambio alguno en su fisonomía. Lo que varía en cada una de sus apariciones es la orquestación, es decir, las sutiles gradaciones del color y de la luz que lo rodean e iluminan. En su invariabilidad y unicidad, el tema cantado por los cornos cambia de rostro gracias a las diferentes e inusuales combinaciones orquestales de luz y sombra que inciden sobre él: es el color el que modifica su apariencia.

Debussy mismo comparaba su trabajo con el de los pintores, y, según algunos biógrafos, consideraba *El mar* como una obra que reflejaba y expresaba las teorías impresionistas de manera más completa que los pintores. “Esto puede ser posible—le escribe a su hijastro Raoul Bardac— gracias a la ventaja que tiene la música sobre la pintura, en el sentido en que puede mostrar a la vez todos los cambios de luz y color”.

De ahí que la música del primer movimiento transite, a través de evanescencias y luminosidades, de una casi imperceptible bruma sonora al metálico estallido del sol, o que en “Juego de olas” escuchemos las más delicadas y exactas progresiones de color, de brillos y reflejos, de una ola en movimiento. Debussy capta, por medio de finas e infalibles pinceladas, el *chiaroscuro* de este mar siempre cambiante. “Juego de olas” es una perpetua danza del color donde nada permanece inmóvil, la música transcurre en medio de tenues, y también violentas, coloraciones de las aguas. Aquí el sonido, diría Neruda: “no puede estarse quieto / me llamo mar”.

De esta manera, la imaginación, la fantasía, la inspiración pues, de Debussy, aunada a un perfecto dominio del oficio, renuevan el arte de la orquestación, convirtiendo al grupo de instrumentos en un cuerpo de luz y sonido de una sorprendente ductibilidad y maleabilidad, y con una asombrosa capacidad para producir atmósferas, texturas, sonoridades, matices, colores nunca antes escuchados. En una carta a su editor, le escribe: “El mar ha sido generoso conmigo, me ha mostrado todos sus ropajes”. Es así que la técnica contrapuntística —la simultaneidad de líneas melódicas— se transforma en manos de Debussy, en una certera polifonía de colores. Dejemos por un momento a la orquesta y pensemos en una pieza como *Campanas a través de las bojas* para piano. Hay ahí un entrecruzamiento de timbres diferentes en el que cada registro o región del instrumento genera su propia luz, su personal atmósfera. Lo que escuchamos no es únicamente la red de melodías superpuestas, sino más bien un hermoso tapiz entretejido por finas y seductoras combinaciones de color.

El mundo de brillos y reflejos, de brumas y sombras, que recorre a *El mar*, nos pide escuchar la música de manera diferente: nuestra atención debe concentrarse en el tejido polifónico de colores. Además, en el nuevo entramado musical, el timbre al-



Katsushika Hokusai, La gran ola, de la serie 36 vistas del Monte Fuji, circa 1830-35.

canza la misma jerarquía que los otros parámetros musicales —tales el ritmo y la armonía—, actuando también como un elemento vital e imprescindible en la articulación de la forma. Más aún, el desplazamiento, a diferentes velocidades, de los efectos orquestales, y los incesantes e imprevisibles movimientos de luz y sombra, dan lugar, sobre todo en “Juego de olas”, a un discurso cuya forma misma parece ser engendrada a medida que transcurre la música. Debussy concibe la forma musical, no ya como un arquetipo o modelo preexistente, sino como un constante devenir que se confunde con el proceso mismo de la composición. Esta innovadora concepción de orden formal será determinante en la definición de numerosas técnicas, escuelas y tendencias que darían a la música moderna del siglo XX su rostro múltiple y plural.

Para concluir, observemos, escuchemos, cómo las cambiantes y elusivas coloraciones de *El mar* inciden en el amplio abanico de técnicas y procedimientos tradicionales que hemos mencionado. La singularidad de su luz ilumina, por igual, los fragmentos del pasado y la invención del presente, creando un diálogo tenso, inteligente, entre el antes y el ahora, entre lo figurativo y lo no-figurativo. En este sentido, la obra es, en verdad, una fascinante narración del tiempo —de la que está ausente el hombre: en *El mar* no hay seres humanos: anclada en el presente, vuelve la mirada, a veces furtivamente, al pasado. Pero en última instancia, quizá su grandeza y su profunda originalidad y belleza pertenecen a eso que llamamos, me parece que con acierto, el misterio del arte. Acaso, *El mar* encarna el anhelo de Debussy por representar, mediante un arte hecho de sonidos y de tiempo, la inmóvil eternidad: “mar sonoro” (Gorostiza) que nos envuelve con sus seductores y húmedos sonidos. Celebremos, pues, los primeros cien años de ese mar imaginado por Debussy. —

— MARIO LAVISTA

Eco, Narciso y los procesos fronterizos

El mito de Narciso y Eco cuenta en parte la historia de todos los que trabajamos, describimos, representamos, intervenimos, buscamos síntomas sobre Tijuana: habiendo aprendido la lección de Derrida sobre la metamorfosis del joven que contempla su imagen en el estanque, creo que de alguna forma hay siempre un narcisismo, una reflexión hacia y sobre nosotros mismos en el encuentro con el “otro”. En la activación de cualquier diálogo-interacción artística con un objeto-sujeto, sea una persona, un grupo, una ciudad o una situación, siempre hay una vuelta hacia nuestro yo: cualquier otro es en parte una excusa para esa búsqueda sin paz que el hombre hace de y en sí mismo.

Quizás la parte más original del mito de Narciso es la respuesta de Eco, de su enigmático interlocutor: más que concentrarse en la historia de amor, hay que subrayar la importancia de la relación entre la imagen de Narciso y la voz de Eco. Es el momento en que la voz de la segunda se expresa en una repetición imposible en que Narciso pierde parte de su poder, porque Eco nunca repite lo mismo en realidad.

Lo que quiero decir es que el momento más interesante de la muestra binacional “InSite05” no está tanto en las obras mismas y su notable organización binacional, como en los rastros personales que deja tanto en las respuestas o no-respuestas de los asistentes como en lo que quedará en los artistas mismos después de esta experiencia en sus yos.

“InSite” tiene una historia ya larga de intervenciones del espacio fronterizo entre Tijuana y San Diego, que se inicia en la primera edición del proyecto en 1992. Los directores ejecutivos de este complejo programa son M. Krichman y C. Cuenca, y el director artístico es Osvaldo Sánchez. “InSite05” ha activado su diálogo con el territorio hace casi dos años gracias a una serie de residencias de artistas invitados, y ha abierto oficialmente sus prácticas en el dominio público este pasado 26 de agosto. El último evento se celebrará el 13 de noviembre. Los patrocinadores son varios, desde la Andy Warhol Foundation hasta organizaciones privadas, pasando por instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o el Centro Cultural Tijuana. “InSite05” se centra en cuatro componentes: hay la parte de las Intervenciones, curada por Sánchez, en la cual veintidós proyectos de artistas locales y de fuera han iniciado el diálogo con este “Site/Sitio” creando experiencias de dominio público; hay la parte museográfica llamada *Farsite/Sitios Distantes*, curada por A. Pedrosa, que reúne en dos distintos lugares (Centro Cultural Tijuana y San Diego Museum of Art) la obra de 52 artistas que trabajan narrativas urbanas, y cinco curadores adjuntos que trabajan proyectos documentales sobre cinco megalópolis de las Américas; hay la parte de las conversaciones: una serie de diá-

logos, conferencias organizadas con invitados especiales llamados a discutir temáticas relacionadas con el evento; y, finalmente, hay la parte más específicamente visual/informativa de “InSite05”, llamada “Escenarios” y que incluye un “Archivo Fronterizo” curado por Ute Meta Bauer, el proyecto visual “Elipsis” y un proyecto en internet.

La parte a la cual me he sentido mayormente cercana, por ser quizás la más afín a cierto discurso social-antropológico, es la de las “Intervenciones”, o sea la parte que —como Narciso— produce el diálogo más duro y abierto con Eco —el contexto—, enfocada primariamente en dos conceptos: el proceso y la interacción (esta palabra es siempre parte del vocabulario de *InSite*) con diferentes interlocutores locales.

Hay proyectos artísticos más articulados; otros más débiles, más refinados, más ambiciosos, más interesados en penetrar el territorio, más estéticos, algunos más sociales. La lista es larga y compleja, pero la premisa es que casi todos tienen el mérito de poner un marco magritano a ciertas imágenes-situaciones locales, de resaltar ciertas resistencias cotidianas de esta frontera, empezando el juego de espejos que activa Narciso, estimulando el diálogo en algunos casos y su negación en otros. Hay fenómenos que existen desde siempre aquí y que nadie notaba en su singularidad, pero que —con una nueva mirada— toman forma en el sentido de que se hacen evidentes en su utilidad local, como es el caso de los maleteros que existen claramente antes de “InSite”, pero que no habían sido formalmente reconocidos y que Mark Bradford detectó.

Las “Intervenciones” cubren varias temáticas: hay artistas que eligieron trabajar con niñas de la calle y personas con problemas de adicción, tratando de estimularlos a autorrepresentarse con una videocámara (Itzel Martínez del Canizo); hay quien trató el miedo, expresión emocional típica de esta frontera (Antoni Muntadas); hay quien interactuó con migrantes construyendo espacios para ellos (J.M. Martín) o zapatos especiales para brincar muros cada vez más difíciles de alcanzar (J. Werthein); hay quien construyó su discurso a través de la creación de talleres de ropa que refleja las preferencias en el vestuario local (BULBO); y quien se enfocó en la difusión de un rumor positivo que se debería desperdigar en la zona fronteriza de manera artificial, para ver sus efectos sociales y comunicativos (Mans Wrangle); hay quien ha intentado hacer más visibles a los invisibles fronterizos que cruzamos como autómatas esta conflictiva frontera —con un botón asegurado a la ropa (R. Mano); y quien ha trabajado más a un nivel ecológico (SIMPARCH); o estético-urbano, como es el caso de los originales “Jardines de Playas de Tijuana / la Esquina”, que hacen más vivible el espacio pegado a la barda fronteriza (Parral-Glassford); hay quien ha tomado el

discurso del hospital psiquiátrico, del circo, hasta llegar a disparar un hombre-bala de un lado al otro de la frontera, como eje central de su proyecto (J. Téllez). Y mucho más se podría añadir a esta ya larga serie de proyectos.

Si el verdadero viaje está más en la mirada que en la geografía novedosa, “InSite” sin duda lleva nuevos ojos a esta zona, aun sea nada más provocando al contexto, a veces hasta llevarlo a iniciativas paralelas. Ése es el caso del *Para-site* de M. Ramírez Erre, en donde fueron invitados –en el mismo primer fin de semana de inauguración de “InSite05”– una serie de artistas alternativos al proyecto institucional; o el de la intervención crítica en las señales del cruce fronterizo de H. Yépez y J. Otis.

Si el fin de toda la exhibición es un proceso real de interacción con varios fragmentos de la zona, aún no podemos saber cómo Eco reelaborará el mensaje de Narciso. Eco, por prohibición divina, no podía hablar por sí misma, pero dice Derrida que, en su enamorada e infinita inteligencia, encuentra la forma para, repitiendo las últimas sílabas de las palabras de Narciso, apropiarse de los términos para que conformen una respuesta. El asunto más importante aquí es, entonces, la obtención de un resultado que no sea solamente estético sino también ético-social. El arte contemporáneo parece de alguna forma ir en la misma dirección: hacia una poética de lo áspero que sea algo más que un simple acto instantáneo y que pueda perdurar en sus propios términos. El proceso de “InSite” se inicia con la aproximación de los artistas a la frontera y debería seguir después de ellos, en las futuras reacciones de ella a sus intervenciones para que ese proceso no sea de un solo sentido. ¿Cómo reinterpretarán su experiencia las niñas que trabajaron con Itzel? ¿La videocámara habrá llevado una esperanza a sus vidas o se frustrará más esa ilusión con la dureza de cierta realidad tijuanaense? ¿Los pacientes del psiquiátrico se quedarán con una idea diferente de “nosotros” los que estamos afuera, y nosotros aprenderemos a no verlos en oposición a una supuesta identidad “sana”, que se permite encerrarlos en nombre de esa suposición creando circos? ¿Los jardines se volverán un lugar de encuentro para la comunidad local? ¿El miedo que vivimos aquí todos los días alcanzará a llegar a Washington D.C. para que el cruce se haga más visible y más humano?

La otredad tiene miles de formas. Hay la étnica, la de género, la de clase, la experiencial, la psíquica y muchas más. El problema es reconocerla ahí donde es creada y donde contribuimos a crearla nosotros con nuestras representaciones-interacciones-intervenciones, y saber que asumimos una responsabilidad al llevarlas a cualquier marco.

El artista tiene un papel de crítico social, además del de crea-



Hombre bala cruzando la frontera, de J. Téllez.

dor estético. Osvaldo Sánchez habla del ser aliados en un acto de imaginación. El artista, activando o intentando activar algo en ciertos otros, no acaba su trabajo, porque su carga involucra ciertas responsabilidades futuras, incluyendo la de haber dado voz al otro a través de su presencia y de permitir que ese otro siga teniéndola. ¿Es éste un arte consciente de esta responsabilidad? Y, en fin, ¿estas otredades elegidas por el artista –los pacientes del psiquiátrico, las niñas, los migrantes– son más representativas socialmente porque llevan una carga de marginación más genuina, como dice H. Foster, o porque en parte reflejan nuestras propias experiencias de vida? ¿Eco no será siempre parte de la proyección de Narciso? ¿No son los mismos artistas en parte el producto de las experiencias migratorias, psiquiátricas, emocionales, políticas que sienten o detectan en los otros? Narciso y Eco son parte de la misma otredad, son el familiar-extraño, lo *uncanny* freudiano. –

– FIAMMA MONTEZEMOLO

La muestra binacional InSite05 celebrará su última presentación este mes de noviembre.

Colette

En este momento *Colette* es quizá lo mejor que puede verse en los escenarios de esta ciudad. Es una obra técnicamente irreprochable. También es convencional y un poco ingenua. A pesar de ello, o por lo mismo, es uno de los ejercicios más coherentes y serios de nuestra cartelera. No es excesiva ni insuficiente, transcurre de principio a fin sin tropiezos, las actuaciones son todas eficaces; la producción es acertada y el texto, elocuente. Y sin embargo nada en *Colette* nos conmueve demasiado. Tampoco nos sorprende. Todo es incluso un tanto predecible. Esto puede tener que ver, para empezar, con el género mismo. Así como el suspenso se sostiene mucho mejor en la pantalla grande que sobre un escenario, las biografías deberían tal vez estar confinadas a los libros y a la televisión. Podríamos decir que la vida es el asunto del teatro, pero me temo que se necesita mucho más que una biografía notable para tejer una buena trama. (A veces, de hecho, se necesita mucho menos que eso.) Y no hay atajos. Que alguien se haya tomado la molestia de colmar su vida de sucesos interesantes es una cosa; que esos sucesos puedan convertirse en material dramático es otra.

Tampoco pretendo sugerir que no pueda hacerse una buena obra de teatro a partir de una semblanza conocida. Una de las mejores muestras de la dramaturgia reciente es *Taking sides*, de Ronald Harwood, que toma como pretexto —y nada más— la ambigua presencia del director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler en la Alemania nazi para extraer cada gota posible de drama de lo que al final no es sino una discusión filosófica. Es decir, y para no dar más vueltas, ¿cuál podría ser el sentido de representar, el día de hoy, la vida de la escritora francesa Sidonie-Gabrielle Colette? ¿Qué zona de nuestra existencia podría ser iluminada? El único interés, me parece, de retomar la vida —y no la obra, que ésa es otra historia— de algún sujeto famoso no puede ser otro que el de ganar algo para la escena, algo que no podría ser puesto en boca de un personaje común y corriente. Una idea, una visión de una época que nadie más podría encarnar. Aun así, el peligro de caer en el mero didactismo es grande y ésa nunca ha sido la tarea del teatro. Pero sí explorar los misterios de la existencia. Dilemas morales. Las relaciones complicadas, incluso entre instancias abstractas como la política y el arte, que fue lo que hizo Harwood. Al final, puesto de manera burda: el teatro es conflicto. Quedarse o no en la Alemania nazi. Matar o no a Claudio. Esperar o no a Godot. Si lo que el autor busca lo tiene Virginia Woolf o Ronald Reagan, perfecto. Si no, ¿para qué meterse en problemas? Para eso tenemos los espléndidos documentales dramatizados de la BBC.

Dicho todo esto, ahora veo que acaso el problema principal de *Colette* sea que carece de conflicto dramático. Y tampoco es realmente teatral (pienso en Beckett, profundamente antidramático pero siempre teatral. En él, la representación es el drama). Sí, hay una trama: el viaje que emprende una mujer sometida a los

caprichosos designios de un marido infiel hacia su emancipación. Cuántas veces hemos visto esta historia representada. La cuestión aquí es que esa mujer no sólo se llama Colette, que bien podría tener cualquier otro nombre, es Colette, la gran escritora francesa. Me parece desde luego mucho más interesante recurrir a ella que volver al cuento de la mujer ordinaria que se libera de la sujeción de un hombre idiota (para eso, además, ya tenemos a Ibsen). Por desgracia, los asuntos sobre los que se podría reflexionar a través de la figura de Colette quedan aquí apenas esbozados. Peor: quedan sólo dichos. Explicados. Como por ejemplo las ideas brillantes y revolucionarias de Colette sobre el ejercicio teatral, que ella misma menciona casi al pasar.

La obra da inicio cuando una mujer llega al famoso salón de belleza de Colette. Sin preámbulos, la escritora comienza a contarle su vida. Y, en un extraño “corte a”, pasamos a ver eso que le cuenta. La cliente está casi todo el tiempo sobre el escenario, como un fantasma con tubos en la cabeza que, imagino, es el recurso ideado por el director para señalarlos que lo que vemos es en realidad un recuerdo. Al final, ya de regreso a la peluquería, Colette hace un resumen de lo que le ocurrió en la vida a partir del punto en el que termina la escenificación de sus memorias. Este recurso, además de ser cinematográfico, *i.e.* ajeno al teatro, es redundante. La pequeña historia que ocurre en medio debería bastar. Al público no tiene por qué importarle lo que le haya sucedido antes o después a la protagonista. La narración —casi diría: el montaje— es innecesaria, tanto como una respuesta a una pregunta que nadie ha formulado. Todo el tiempo parecería que Colette está a punto de decirle a su cliente/público: “No sé por qué le cuento todo esto.” En efecto, nosotros tampoco. ¿Por cortesía? La gentileza, me temo, es para las señoritas decentes, no para el teatro, y mucho menos para Colette.

A estas alturas puede parecer que es imposible sostener la entrada de esta nota. Al contrario, vuelvo a ella: *Colette* es lo mejor que puede verse ahora. Es un ejercicio que cumple con suficiencia lo que se propone: contar un fragmento de la vida de esta “heroína de la Belle Époque”, como se la define en el programa de mano (muy informativo, por cierto). Pero ésa es de por sí una propuesta convencional. Aunque la disfracen a ratos de atrevida —desnudando a todas sus actrices—, ni el modo de tratar el texto, ni la presentación del asunto son novedosos. Pero no siempre se tienen ganas de pasarse una tarde contemplando novedades que no acaban de tener ni pies ni cabeza. A veces se puede querer ir al teatro sólo para pasar un rato amable. Y eso, si no se tiene particular interés por conocer a fondo a Sidonie-Gabrielle Colette, ni a su Belle Époque, es lo que se nos ofrece aquí. —

— MARÍA MINERA

Colette, de Ximena Escalante. Dirección: Mauricio García Lozano. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario. Hasta el 27 de noviembre

Donostia 2005: catálogo de entomología

A penas arrancado el Festival de San Sebastián leí en la revista *Variety* lo que el crítico Todd McCarthy consideraba el problema a la hora de cubrir un Festival tan desbordado como el de Toronto. Lo llamaba el problema del elefante, al que todos creen que conocen cuando en realidad sólo pueden tocar una parte de su cuerpo. En otros festivales, pasaba a decir, uno podía ver casi la totalidad de la sección oficial (Toronto, que no es competitivo, carece de ella), más dos o tres películas de secciones paralelas y hacer entonces un diagnóstico del momento actual del cine.

No entendí en ese momento —y era apenas la hora del desayuno— si el elefante era el momento actual del cine, el festival de Toronto, o una metáfora de lo inabarcable a la hora de valorar. No era importante, pensé, porque el animal al que yo me enfrentaba era sin duda mucho más pequeño y fácil de domesticar. Con veinte películas en competencia, y el hecho de que su selección es mucho menos estelar (se celebra en septiembre y no

metros atrás— me llegó el día de clausura y, con ella, la intuición de una metáfora zoológica peor: si un festival dicta la taxonomía de nuestras creaciones y gustos en cine, este año San Sebastián era un catálogo de entomología. La nómina de la sección oficial parecía confirmar la consigna del director actual: negar del cine todo lo que lo vuelva un reflejo de lo inaccesible o ideal, y dar la espalda a personajes que emanen grandeza. Una tras otra, con excepciones contadas, las películas de la competencia eran apologías del anticlímax y negaciones del hombre favorecido por algo que no dependa de su trabajo o de su voluntad. Si bien la épica del hombre común —el antihéroe simpático, las batallas de coitidianidad— ha reflejado desde hace décadas la intención del cine de bajarse de su pedestal y su estatus de mito, un grueso de películas recientes se han empeñado en hacer retratos minuciosos de la carencia y el *antiglamour*. No es sólo que frente a ellos el espectador se mire a sí mismo: se trata de asomarse a vidas sin visibilidad.

Esto lleva al desconcierto a la hora de juzgar. Mientras que la Concha de Oro de la edición pasada (*Las tortugas pueden volar*, de Bahman Ghobadi) fue unánimemente aplaudida por empatía con los niños de la guerra, y la del año antepasado (*Schussangst*, de Dito Tsintsadze), unánimemente abucheada por su desprecio a los hombres que matan, la ganadora del 2005 era la historia de hombres pequeños, que sufren por problemas pequeños, que causan daños pequeños y cuya felicidad nos da un poco igual. Se entiende que la pequeñez es un puente a la grandiosidad, y que el problema de la ganadora no es el relativismo de los términos sino la falta de originalidad. Después de que Anjelica Huston, presidenta del jurado, leyera el acta del Palmarés, siguieron algunos segundos de un silencio que nada tenían que ver con el asombro o a la reprobación. Era más bien un silencio para pensar mejor: para acordarse de la mentada película, que seguimos estábamos confundiendo con alguna deslavada y menor.

Luego comprobamos que no, que no confundíamos nada, y que *Algo parecido a la felicidad* era esa película checa memorable por su rara calidad de no ser memorable en nada. A falta de argumentos en contra uno optaba por mejor aplaudir. Parecía que nadie tenía una respuesta a “¿Y por qué no?”

No había respuesta por varias razones. Una de ellas es que la película ganadora no era quizá la mejor, pero sí la que mejor exponía el tema que en la competencia oficial se había revelado como presencia terca: la vida de hombres-insecto, entre más insignificantes, mejor. Vecinos de una colonia industrial de la República Checa, los personajes de la Concha de Oro *Algo parecido a la felicidad*, del checo Bohdan Sláma, no sólo eran hombres y mujeres comunes sino infelices, inestables y pobres. Parientes perdidos de los polacos sufrientes de Krzysztof Kieslowski, estos otros europeos del Este tenían clones igual de anónimos en otras películas de la sección oficial: en *Obaba*, de Montxo Armendáriz



Algo parecido a la felicidad, de Bohdan Sláma.

puede aspirar al estreno de las películas más esperadas de directores de prestigio mundial), San Sebastián tiene las ventajas derivadas de su bajo perfil: la sección oficial es más democrática, artísticamente hablando, a la vez que su sección Zabaltegui recoge lo sobresaliente de los Festivales de Categoría “A”. La sección Horizontes Latinos hace un compendio de lo mejor de las cinematografías habladas en español, y sus retrospectivas temáticas y de autor son indicativas de aquello que se considera digno de revalorar.

Con esa tranquilidad de ánimos —el festival no era un elefante, y si el elefante era el estado del cine podía verlo desde unos

(basada en la novela de Bernardo Atxaga, sobre la vida de pueblerinos grandiosos en su pequeñez); en la danesa *Manslaughter* (el deterioro moral de un hombre adúltero cuya amante asesina a otro hombre); en *Verano en Berlín*, de Alemania (ganadora del Mejor Guión), sobre dos mujeres solitarias y la tragicomicidad de sus días); en la eslovena *Gravebopping* (las interacción entre un recitador de textos fúnebres y sus perturbados vecinos), en *Je ne suis pas là pour être aimé* (un encargado de ejecutar embargos se enamora de una mujer infeliz) y la más lograda de su tipo *Sud-Express*, coproducción entre Portugal y España, convergencia de historias alrededor del tren que une París con Lisboa, todas crónicas desafectadas de vidas aburridas y duras.

Todas éstas podían ganar, y todas, a la vez, perder. Nadie se lo preguntaría ni a nadie le importaba en verdad. Había sólo una pregunta en el aire, que rápido se podía responder: ¿Por qué nada, ningún premio, a la ingeniosa *A Cock and Bull story*, del inglés Michael Winterbottom, a estas alturas perdedor reiterado de San Sebastián (el año pasado concursaba con *Nine Songs*, que ganó Mejor Fotografía, eufemismo para “no ganó”)? Porque si algo no hacía Winterbottom era ceder ni ante la miniatura ni ante la tentación de magnificar. Una adaptación del inadaptable *Tristram Shandy* de Sterne, *A Cock and Bull Story* es un juego autorreferente, fiel a la estructura visionaria del original. A diferencia de la vencedora, es más parecida al cine que a la vida y a sus modestas aspiraciones a la felicidad. Un pecado de soberbia, en fin, en el contexto del Festival.

Esto por no hablar de Gilliam, el único que desafiaba los paradigmas. Entre silbidos, esos sí rotundos, *Tideland* obtuvo el premio Fipresci de la crítica especializada. A diferencia de los otros premios, aquí todos ubicaban el título y a su director.

También en concurso oficial, la película narraba la historia de una niña pizpireta, hija de padres yonquis, cuya mirada limpia le volvía natural preparar jeringas de heroína y, pasado lo que tenía que pasar, jugar con el cadáver disecado de su papá. Del total de la gente que asistió a la función de *Tideland* –sala llena: se trataba de Gilliam–, la mitad vio la película completa. La otra mitad –a la que Gilliam calificaría de estúpida– fue abandonando la sala, hasta hacer cola en la salida del cine. Los porteros de la corrección política, que pueden ver en películas violaciones y muertes siempre y cuando se vean *en contexto*, explicaban que era impermissible mostrar a una niña de nueve años preparando, amorosamente, la dosis para sus papás (“el morbo”, decían. “Lo insoportable es el morbo”). Otros señalaban que el punto flaco de Gilliam seguía siendo, como en sus otras películas, el regodeo en la desmesura (que una cabecita de Barbie le hable a otra cabecita de Barbie durante varios minutos) y, como consecuencia, los baches en la línea de acción.

Así como nadie sabía bien a bien qué era lo loable de *Algo parecido a la felicidad*, nadie sabía tampoco qué era lo imperdonable de *Tideland*. Entre los suéteres luidos de los obreros checos y las menores pero lejanísimas aventuras del caballero Shandy, Gilliam le restituyó al cine su licencia para perturbar. –

– FERNANDA SOLÓRZANO



Fernando Pacheco, *novillero distante*

Toro negro: ética y documental

De entre más de treinta películas –mitad españolas y mitad latinoamericanas–, el jurado de Horizontes Latinos proclamó una película ganadora por unanimidad: el documental mexicano *Toro Negro*, de los directores Pedro González Rubio y Carlos Armella, exhibido primero en el FICCO, y hasta el momento sin prospectos de exhibición comercial.

Toro Negro era una de las cuatro películas que representaron a México en el Festival de San Sebastián. *Sangre*, de Federico Amat, y *El inmortal* de Mercedes Moncada (en coproducción con Nicaragua y España) concursaban en esa sección, y *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas, era exhibida en la sección Zabaltegui, la muestra de las películas que participaron en Festivales previos. Más allá de la suerte que corra una vez legitimada por un premio extranjero (si se trata de especular con base en el pasado reciente, se convertirá en película prodigio que en un principio nadie apoyó), el premio fue un reconocimiento justo a uno de los documentales más inteligentes y equilibrados de los últimos años.

Conservando un equilibrio ético que en teoría se antoja imposible, los directores hacen el retrato de un personaje heroico y repudiable a la vez. Fernando Pacheco, de veintitrés años, es un joven que vive toreando en un pueblo perdido y paupérrimo de la Península de Yucatán. Si el contraste entre aspiraciones y circunstancias de vida no fuera de por sí patético (en un cuarto de piso de tierra, con sólo un colchón en el piso, cuelga de la pared un traje de luces), el personaje se nos revela como un alcohólico de veinticuatro horas (incluidas las del ruedo), un golpeador de mujeres embarazadas (la suya, Romelia, que por cierto le dobla la edad) y, según testimonios a cuadro, ex drogadicto, ladrón y violador. Pero también –y eso es capturado en su esencia– un hombre que por su pasión genuina se erige sobre la inhumanidad de su circunstancias e historia. Un héroe de la vida media, dicho sin ironizar. –

– F.S.

DIÁBOLOS



NUEVE ORGASMOS

de **Michael Winterbottom**

En inglés se llama *Nueve canciones*. Si se juntaran los títulos en ambos idiomas, se tiene, a grandes rasgos, el argumento de la película. Nueve escenas que muestran los encuentros sexuales explícitos de una pareja, son intercaladas con escenas de los nueve conciertos de rock a los que asisten cuando deciden abandonar la recámara. Así narrada, esta película del inclasificable Michael Winterbottom suena como una visita indecisa, desde el control remoto y sin necesidad de pagar el boleto, a una película porno y la programación de MTV. Por eso hay que verla y no sólo leer sobre ella aquí. El genio de Winterbottom es darle la vuelta a los tópicos y hacer de la nostalgia —no el sexo ni la música— el atributo de una película más compleja que sus predecibles cargos por provocación. — **FS**

SUEÑOS MORTALES

de **John Maybury**

Parte del *boom* alrededor de las dislocaciones mnemónicas y temporales, la inmersión del británico Maybury en aguas hollywoodenses plantea un viaje a la construcción y deconstrucción amorosa accionado por un tratamiento psiquiátrico que se cimenta en la camisa de fuerza a la que alude el título original (*The Jacket*). A caballo entre un presente claustrofóbico y un futuro incierto, un veterano de la Guerra del Golfo (Adrien Brody) se vuelve adicto a una gaveta forense, mediante la cual emprende una carrera contra el reloj que

lo lleva a asumir el papel de falso augur en la época de la que anhela fugarse para reunirse con la mujer (Keira Knightley) cuya existencia alterará aunque ella lo ignore. Kris Kristofferson da magnífica vida al creador de la gaveta transformada en máquina de H. G. Wells. — **MMF**

EL EXORCISMO DE EMILY ROSE

de **Scott Derrickson**

Heredera en línea directa de la treintañera *El exorcista*, la historia de un exorcismo es narrada —su novedad— como un problema legal. Basada en un hecho real (los cargos por homicidio imputados a un sacerdote), *El exorcismo de Emily Rose* es una mezcla entre el género de tribunales y el de horror. El pragmatismo de los argumentos legales incluye al espectador en su derecho de no tomar partido por lo sobrenatural ni por la religión; el punto de vista subjetivo de la joven poseída, cumple las expectativas de quien busca experimentar el terror. En esa doble medida, la película complace a todos. Lo mejor, sin duda, la actuación de Jennifer Carpenter como demoniaca contra su voluntad, y la verosimilitud —nada efectista— de su transformación exterior. — **FS**

EL JARDINERO FIEL

de **Fernando Meirelles**

Digno ejemplo de lo que el *thriller* logra cuando se adentra en la naturaleza humana y sus laberintos éticos, la obra de David Cornwell alias John le Carré ha corrido con fortuna en el cine. Pese a algunos vicios heredados de *Ciudad de Dios* —edición y fotografía neuróticas, saturación cro-



mática—, el brasileño Meirelles se suma con decoro a la lista de directores que han adaptado al escritor. La ordalía de un diplomático melancólico (Ralph Fiennes) que busca esclarecer la muerte de su esposa (Rachel Weisz), una activista atormentada por los problemas de salud en Kenia, es el pretexto ideal para alumbrar las oscuras alianzas entre el gobierno británico y la industria farmacéutica. Romance de tintes políticos, el filme expone una de las grandes sombras de nuestro tiempo: el crimen corporativo. — **MMF**

YES de **Sally Potter**

En *Yes*, de la inglesa Potter, se conjugan en mismo número convenciones y trasgresiones. Las primeras son temáticas y hacen de la sinopsis un enemigo de la película: el affaire entre una científica norteamericana (fría y sofisticada) y un cocinero libanés (apasionado y pedestre), y la liberación de sus mentes y almas cuando deciden



abandonar sus contextos, nada menos que viajando a Cuba, siendo la militancia cliché el talón de Aquiles de Potter. Las trasgresiones, hay que decirlo, salvan todo el asunto y la vuelven una película digna de ver y escuchar: distintos formatos y puntos de vista construyen un discurso visual mucho más interesante que el obvio, y el diálogo en pentámetro yámbico (la métrica de Shakespeare) permite que el placer fonético distraiga de los lugares comunes inevitables en toda metáfora sobre política y religión. — **FS**