

El robo como una de las bellas artes

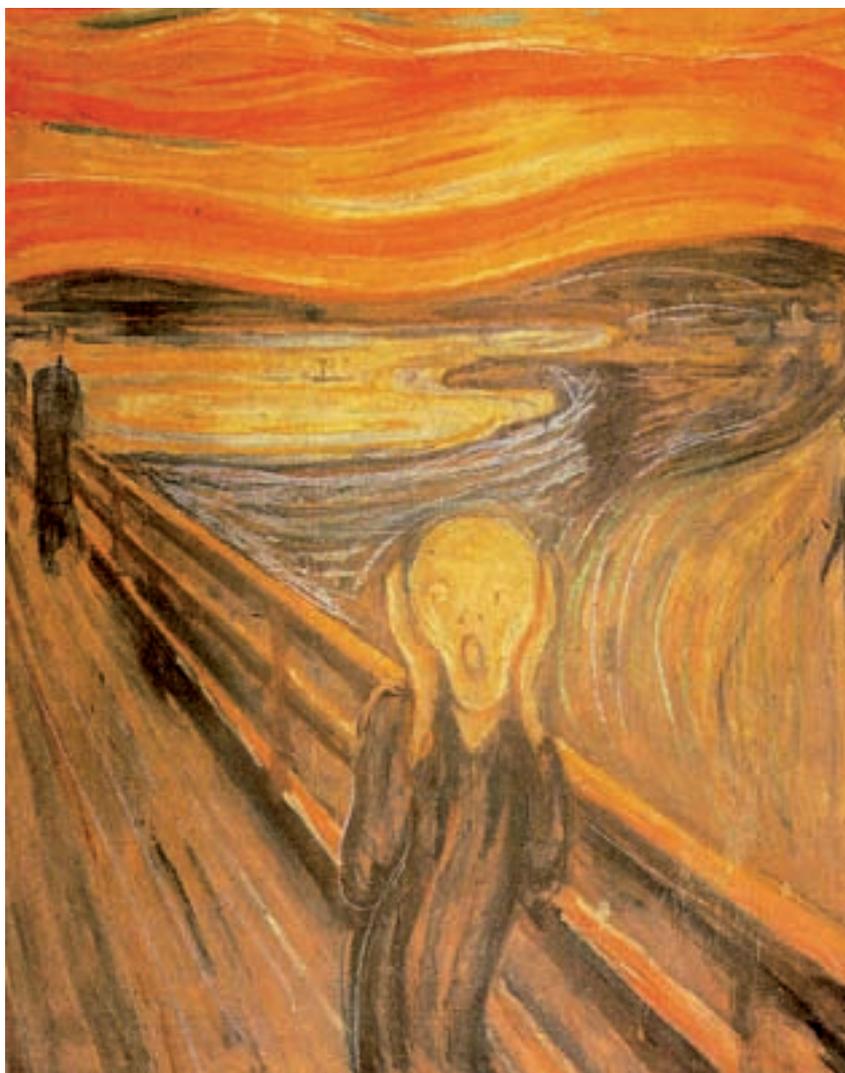
La belleza no se desea en sí misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla.
Georges Bataille

I.

22 de agosto de 2004. Al fondo, el ala de un edificio blanco con grandes ventanales; al frente, el final de una calle; en medio, pasto; sobre él, dos hombres enmascarados que, cada uno con un cuadrado blanco en las manos, se dirigen hacia un pequeño auto negro –detenido exactamente bajo un letrero de “prohibido estacionarse”– donde un tercero, que nos da la espalda, los espera con la cajuela entreabierta. La fotografía, tomada a una prudente distancia por “el que nunca falta”, inspiró los encabezados del día siguiente: “Tan fácil como asaltar un puesto de periódicos.” Pero con el pequeño detalle de que no fueron precisamente una revista y un paquete de cigarrillos lo que los enmascarados se robaron. Noruega no daba crédito: esos cuadrados blancos llevados con torpeza por el césped no eran otra cosa que el revés de *El grito* y la *Madonna* de Edvard Munch.

II.

El mercado negro de arte y antigüedades pone en circulación, a decir del FBI, cerca de cinco mil millones de dólares al año. La Interpol lo ubica incluso en el cuarto puesto de los grandes negocios delictivos (después de las drogas, el lavado de dinero y el comercio ilícito de armas). Quizá las cifras sean nuevas; el asunto, en absoluto. El tráfico de obras de arte y tesoros antiguos robados es tan viejo como su compraventa (¿no desvalijaron los romanos unos cuantos templos griegos?); lo único relativamente reciente es que lo consideremos ilegal. Podrían llenarse cientos de páginas con sólo narrar los más célebres robos de obras de arte de la historia (desde el



Edvard Munch, *El Grito*, 1893.

de la *Mona Lisa*, en 1911, hasta la increíble desaparición de una escultura de Richard Serra de 38 toneladas). Y aquí me permito hacer una pequeña distinción: aunque las autoridades metan todo en el mismo saco, una cosa es el

saqueo, digamos, constante e indiscriminado de antigüedades (en pirámides, tumbas, catacumbas, oratorios, capillas, monasterios y algunos remotos museos arqueológicos) y otra el robo específico de obras de arte, mucho menos frecuen-

te. La diferencia no es sólo de cantidad, por supuesto: el motor es también muy distinto.

El éxito del mercado negro de antigüedades (esto es, de prácticamente cualquier objeto elaborado por un artesano anónimo antes del siglo XIX) depende fundamentalmente de su naturaleza flexible; ahí, todo cabe: lo genuino y las copias, lo valioso y las baratijas, un botón de un traje que nunca usó Napoleón y las vigas de la Mezquita de Córdoba. Además, claro, de la extraordinaria cadena de clientes que, en su largo proceso de “limpieza”, tiene entre sus últimos eslabones a algunas prestigiadas casas de subastas. En cambio, muchas de las obras de arte robadas, ya sea a coleccionistas privados (la mayoría) o a museos, galerías y templos, no llegan siquiera a pisar el mercado negro: van directamente a la bóveda en Bangkok de algún codicioso Dr. No, que esperará unos años antes de poder exhibirlas en el comedor de su yate. No hay que subestimar al comercio ilegal, desde luego, como dicen los expertos: ni siquiera un Da Vinci es imposible de vender; pero no es lo más común. El arte hace demasiado ruido; de ahí que una modalidad que amenaza con extenderse sea la del simple chantaje: unos días después del asalto, el ladrón se comunica con el dueño (o director del museo) y pide rescate a cambio de devolver el botín sin el menor rasguño.

III.

No era la primera vez que los noruegos temían por *El grito* de Munch. Debe saberse que, como parte de sus investigaciones para elaborar el complejo *Friso de la vida* (un amplio ciclo pictórico dedicado a representar, en sus palabras: “momentos poderosos y sagrados”, al que también pertenece la *Madonna*), el pintor realizó, entre 1892 y 1893, cuatro versiones del que ahora es su motivo



más conocido —en técnicas y formatos distintos. Entre ellas, hay una que se considera la “original”: que no es, de hecho, la más temprana, pero sí la que el pintor eligió para decorar las paredes de la *Secesión* de Berlín en 1902 (la primera vez que el también llamado “poema de amor, ansiedad y muerte” se presentaba completo). Este *grito*, el único pintado al óleo, temple y pastel, se encontraba en 1994 en la sala principal de la Galería Nacional (hoy Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño), en Oslo, cuando dos hombres aprovecharon el bullicio de la inauguración de los juegos olímpicos de invierno para entrar por la ventana y hurtarlo. Mucho más elegantes que los ladrones del Museo Munch (que para empezar iban armados), éstos se tomaron incluso la molestia de dejar una nota: “Gracias por la falta de seguridad.”

En aquella ocasión, después de que la policía se negara a pagar el millón de dólares que exigían los secuestradores, la obra apareció intacta —tres meses más tarde— en un oscuro cuarto de hotel. Esta última vez la cosa fue un poco más larga y complicada. Dos años le tomó a la policía dar con las obras que, finalmente, han vuelto a su museo, donde serán restauradas (se dice que la *Madonna* regresó con un hoyo en el estómago: no era para menos). Las autoridades no han querido entrar en detalles, pero se dice que éste, como muchos otros, fue un típico caso de extorsión. Ahora, por parte de un ladrón de bancos que, desde la cárcel, proporcionó

valiosa información a cambio de una reducción de su condena. La supuesta negociación es ya un escándalo en Noruega, pero, con las obras de Munch a salvo, ¿acaso importaría?

IV.

Al día siguiente del asalto al Museo Munch, el crítico del *Evening Standard*, Brian Sewell, declaró que, de no recuperarse nunca *El grito*, “no sería el fin del mundo”, ya que Munch tenía “mejores pinturas que ésa”. Afortunadamente la obra se encontró y ya no pudimos saber si se equivocaba en lo primero. Lo otro puede discutirse, porque no cabe duda que Munch tiene otras muchas obras extraordinarias. Sin embargo, *El grito* (cualquiera de ellos, para ser más exactos) es algo más que una buena pintura. Se ha vuelto también una imagen necesaria, casi me atrevería a decir útil, aunque desde luego no se agote ahí. Y claro que el mundo no se acabaría si lo perdiéramos, pero sí se haría un lugar un poco menos interesante.

V.

Caminaba por un sendero con dos
amigos
el sol estaba por ocultarse
Sentí una ráfaga de melancolía
De pronto el cielo se tiñó de rojo
sangre
Me detuve y me incliné exhausto
sobre la baranda,
A lo lejos las nubes encendidas
parecían
caer como espadas de sangre sobre
el fiordo azul y el caserío
Mis amigos siguieron adelante
Yo me quedé ahí temblando de
angustia
Y sentí un grito interminable
recorrer
la naturaleza. —

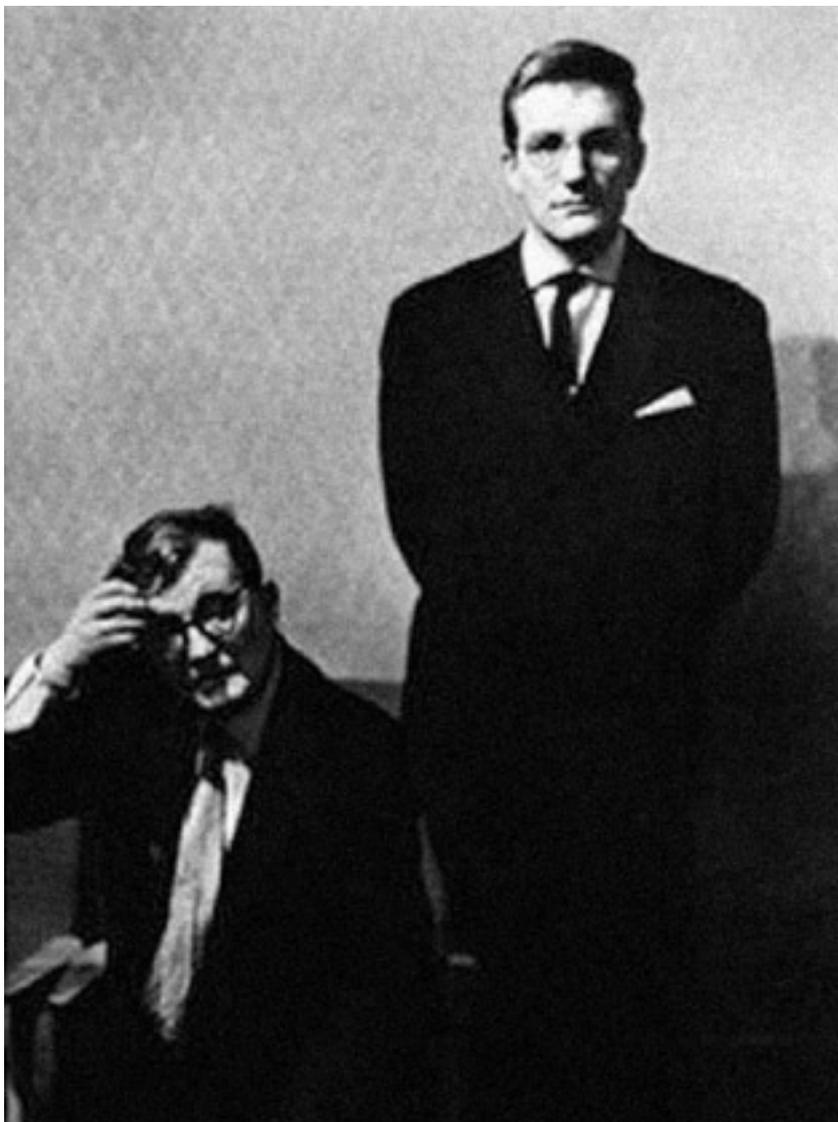
Edvard Munch, 1892.

— MARÍA MINERA

Esperando a Maxim

Después de diez años de ausencia, vuelve a México Maxim Shostakovich a dirigir una OFUNAM que acaba de decir adiós a su director musical y que comienza su temporada 2006-2007 con bríos. Los conciertos de otoño ciertamente tienen mucho de admirable y reflejan una vez más esa capacidad envidiable de presentar programas ingeniosos en el marco de los aniversarios de Mozart y Shostakovich que se conmemoran en este año. Particularmente en el aniversario del primero: homenajes a Mozart de Ibert y Reger; la importante ejecución de su Concierto para Violín y Piano, reconstruido por Philip Wilby en 1991; la presentación de dos misas (y no las más obvias). Sin embargo, a pesar de la llegada del gran Pieter Wispelwey para interpretar los dos conciertos para chelo de Shostakovich; con todo y que viene Anne Queffélec con el último concierto de Mozart; no obstante la rareza que representa *La infancia de Cristo* de Berlioz, la palma se la deben llevar los dos últimos conciertos de octubre, a cargo de Maxim Shostakovich.

Y es que, desde que despuntó su carrera, siempre se ha visto en Maxim al guardián del espíritu musical de Dmitri Shostakovich. Aún más: se le ha exigido representar ese papel, que él ha asumido triunfalmente y con una energía imbatible. Esto parece tan natural que resulta a primera vista una estupidez preguntarse por su razón de ser: naturalmente queremos considerar la opinión del hijo (es más: obtener su venia) si de lo que se trata es de estudiar o interpretar la música del padre. Pero, ¿por qué ha ocurrido de esta manera tan intensa en el caso de los Shostakovich? La respuesta ya no está obvia, aunque



Padre e hijo.

para llegar a ella lo hagamos a través de obviedades parciales.

Familias musicales, por ejemplo, siempre las ha habido, y no vale la pena siquiera comentar lo propicio que es un ambiente como éste para fomentar el espíritu creativo. Lo que hay que seña-

lar para distinguir casos más clásicos del que nos ocupa es que, cuando pensamos en un clan musical hoy en día, solemos pensar en familias de *compositores*: los Bach, los Haydn, los Strauss. Aun cuando la intención de Leopold Mozart era obviamente aprovechar

los talentos prodigiosos de sus hijos como intérpretes, las dotes creativas de Wolfgang resultaron demasiado grandes para esa camisa de fuerza (y ni qué decir de lo absurda que parece hoy, a la distancia, la idea del joven Wolfgang como promotor de las composiciones de su padre). Los únicos casos que son algo distintos (y que habrá que examinar con detenimiento más abajo) son los de los Suk y los Stravinsky: un padre o abuelo compositor, un hijo o nieto intérprete. Habría que recordar también que la idea de este tipo de familias nos parece bien remota como para pensar en ella románticamente, pues hace tiempo que no contamos con una *gens* de compositores de primera (la cadena de suegros y yernos formada por Zemlinsky, Schoenberg y Nono ciertamente no cuenta, y no se puede decir que los hermanos Matthews estén entre los más sobresalientes músicos de hoy, quizá ni siquiera en Inglaterra).

Una segunda obviedad tiene que ver con el papel de guardián del espíritu de un artista, que naturalmente llevan los herederos: a menos que carezcamos de escrúpulos, los consultamos para editar sus obras o exhibirlas en un museo. Con los músicos, sin embargo, existe a veces una distinción: puede ocurrir que, al margen de los herederos familiares o legales, existan *herederos musicales*. Suelen ser los dedicatarios de las obras, a quienes se asocia con ellas y que en ocasiones vuelven un reto su interpretación por alguien más, o los discípulos de los maestros: así ocurre con algunos solistas de Verdi, pero también con Tatiana Nikolayeva, para los *24 Preludios y Fugas* de Shostakovich, o con Robert Craft para la obra orquestal de Stravinsky. Donde existe una relación sentimental entre compositor y dedicatario el reto es mayor, pues se asume que la cercanía necesariamente llevaría a un mejor entendimiento

entre el autor y el intérprete: eso le sucedió a Peter Pears para los papeles de tenor en las obras de Benjamin Britten, o a la omnipresente Yvonne Loriod en el piano y las ondas martenot, en composiciones de Messiaen. Y, aunque los ejemplos del siglo XX son necesariamente los más fuertes, pues están apoyados en la evidencia discográfica, el caso emblemático es el de Clara Schumann, quien (obviando el escalofriante fetichismo de Brahms) encarnó el espíritu de Robert después de su muerte y dictó de manera inapelable cómo se habría de recordar su legado musical.

Pero cuando el hijo es el intérprete se combinan varios elementos: lo que uno espera del ambiente de una familia musical, la asociación de un intérprete con una obra particular, la exigencia tácita de que el vástago siga los pasos del progenitor. Lo único que hace falta es que el hijo asuma este papel por dos caminos: el entusiasmo por la obra del padre y la exclusión, al menos parcial, de la ajena. Por ello no son comparables los casos de los Stravinsky y los Suk. Soulima Stravinsky estrenó junto con su padre un par de obras para dos pianos, pero nunca llevó esta relación mucho más allá, e Igor pronto dejó de hacer giras con él. Y si bien Josef Suk vivió asociado con algunas piezas para violín de su abuelo, pensamos hoy en él por lo que hizo con Dvůrak y Brahms (aunque por una razón no tan fácil de admitir: que la música de Suk simplemente no es tan buena).

A Maxim Shostakovich le ha tocado asumir el papel de heredero y guardián de una figura gigantesca. Para muchos, Dmitri Shostakovich es el último gran sinfonista de la historia, el último depositario de la tradición vienesa que parecía haberse detenido en Mahler. Es, no obstante sus coqueteos con la atonalidad y a pesar de las violentas acusaciones de “formalismo” con que

lo castigó el gobierno estalinista, un músico generalmente diatónico que no resulta violento a un público cada vez más alejado de la composición contemporánea. Es un representante modelo del artista acosado por la opresión cultural de la dictadura. Por los tres aspectos, es de esperarse que despierte pasiones de toda índole y que la investigación sobre su vida y la interpretación de su música nunca puedan ser frías ni objetivas. Me parece que Maxim no podía ser músico y no dedicar de lleno su carrera a la memoria de Dmitri, aun a costa de su reputación como intérprete más versátil.

Perotampocomeparecequese pueda ver el caso como trágico. Ciertamente existe la tentación de enfocarlo siempre bajo la sombra terrible del compositor. Pero, aunque escribí más arriba que prácticamente se le ha exigido a Maxim desarrollar este papel, lo cierto es que lo ha hecho a partir de decisiones concientes. En su graduación como pianista recibió el regalo del Segundo Concierto de su padre, pero la carrera que eligió fue la de director, en un momento en que la decisión de dirigir a Shostakovich necesariamente lo convertía en guardián de su espíritu, con las implicaciones políticas que ello tenía. Y se le ha lanzado más de un anzuelo: validar la biografía de Elizabeth Wilson, por ejemplo. O recibir de manos de Ronald Reagan la Medalla de la Libertad en 1983, un acto político dirigido con no poca malicia al hijo de un ganador de premios Stalin. La integridad de la decisión, sin embargo, nunca ha estado fuera de duda: se trata de un director talentosísimo que tiene una capacidad natural para comprender el espíritu de la obra de uno de los compositores más interesantes del siglo XX. Celebremos que vuelva a México. Lo esperamos. —

— PABLO MARTÍNEZ LOZADA

Dos fantasmas

El documental es la semilla del cine —primero fue el registro, después vino la invención— y desde entonces se aboca a volver relevante un fragmento de la realidad. Ésa es su primera mentira: hacernos creer que la verdad que nos plantea existía antes que él. Si bien existían las cosas, las personas, y las vistas, nunca se habían combinado de la manera en que se combinan ahí. Esa combinación única es lo que se erige en verdad.

Nada nuevo bajo el sol, pero tuvo que pasar un siglo para que esta perogrullada no se considerara una trampa. A partir de que Michael Moore ganara en 2002 el Premio del 55º Aniversario del Festival de Cannes con *Bowling for Columbine*, y en 2004 la Palma de Oro y decenas de premios más por *Fahrenheit 9/11* el género recuperó el interés de una mayoría que había preferido las historias de ficción. Un crítico de *The New York Times* articuló mejor que nadie las razones por las que Moore salía impune de alterar la cronología de los hechos, dejar cabos sueltos en sus teorías y “revelar” un mundo oculto de maldad y conspiración: “Más que documentales —dijo— las películas de Moore son ficciones construidas con documentos.” Las preferencias que llevan a un director a decantar temas, los atributos de sus protagonistas, las múltiples voces del coro y la inclusión de imágenes, sonidos o música son formas refinadas y sutiles de la invención.

Casi al mismo tiempo, se hacen accesibles al público dos documentales mexicanos que dan cuenta de maneras opuestas de crear una verdad. *Niño Fidencio* (1980), de Nicolás Echeverría y *Lucio Cabañas: la guerrilla y la esperanza* (2005), de Gerardo Tort (el primero editado por vez primera en DVD, el segundo

aún exhibiéndose en salas), giran alrededor de hombres elevados al rango de mito por el ansia colectiva de milagro y vindicación. O mejor, giran alrededor de la estela —el fidencismo, las organizaciones guerrilleras— que los mantienen vivos y reencarnando en apóstoles al servicio de una misión: ambos documentales ponen sobre la mesa la supervivencia en espíritu del héroe, y la fusión de la metáfora con la literalidad.

La historia del taumaturgo Fidencio de Jesús Constantino, a quien a fines de los años veinte y hasta su muerte en 1938 se le atribuyeron métodos milagrosos de curación, es abordada por Echeverría no desde la especulación sino desde la evidencia y significados de su santificación popular: la búsqueda irracional de un paliativo a la enfermedad. Echeverría incorpora a su trabajo la investigación de Guillermo Sheridan no como lecciones ni guías para el espectador, sino para enfrentarse de primera mano al fenómeno de espiritismo colectivo que, en memoria de Fidencio, cada año tiene lugar en Espinazo, Nuevo León. A través de imágenes sin pies de foto ni *voice overs* que las enfríen, Echeverría sumerge al público no tanto en la biografía como en el hechizo ejercido por su personaje central.

Llegando por la vereda opuesta, Gerardo Tort y su guionista Marina Stavenhagen reconstruyen la vida del guerrillero Lucio Cabañas a partir de entrevistas con sus familiares, con miembros de la Brigada de Ajusticiamiento Partido de los Pobres que encabezó en la sierra de Guerrero, con guerrilleros de otras organizaciones de izquierda de los años sesenta y setenta, y a través del análisis de historiadores y sociólogos, quienes explican las naturalezas opuestas de la guerrilla campesina



Lucio Cabañas Barrientos.

a las guerrillas socialistas urbanas que colindaron con la de Cabañas. También, con arengas en voz del propio Cabañas, e imágenes de la represión estatal de aquellos años que, concluye Tort, se extiende hasta la muerte del guerrillero en 1974.

La diferencia entre *Niño Fidencio* y *Lucio Cabañas* es también la diferencia entre Echeverría y Tort, en tanto creadores de historias a partir de personajes y hechos tomados de la realidad. El primero se basa en el mito para hablar de la tangibilidad del ritual; el segundo recoge evidencias para, en su película, perpetuar la leyenda y encallarla en las arenas movedizas de la actualidad. Prefiero el primero al segundo no desde apegos temáticos, mucho menos por reclamos a una falta de objetividad. *Lucio Cabañas* es, hacia el final, reiterativo: el *collage* de imágenes que remata este documental, fondeado por un tema que interpreta Rita Guerrero, repite innecesariamente la *verdad* que hasta ese momento era un derecho expresivo legítimo de Tort. El espacio que un director crea entre lo dicho y lo que busca evocar —la toma por asalto de la imaginación del espectador— es el arma (ya no tan secreta) del cine que se autonombra documento de la realidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

El ilusionista

de Neil Burger

La magia ha vuelto a Hollywood. La frase debe tomarse literalmente y no como un deseo cumplido, ya que esta temporada coinciden en cartelera dos cintas protagonizadas por magos: *El prestigio*, de Christopher Nolan, basada en la novela homónima del gran escritor inglés Christopher Priest, y *El ilusionista*, basada en un cuento de Steven Millhauser, una de las armas secretas de la literatura estadounidense actual. Con un buen reparto encabezado por Edward Norton y Paul Giamatti, la película de Burger recrea espléndidamente la Viena de inicios del siglo XX para enmarcar una historia de amor que evita caer en lo convencional gracias a los actos de ilusionismo de Eisenheim (Norton). El final confirma que la mano de un narrador hábil es más rápida que el ojo del espectador. —

MMF

Volver

de Pedro Almodóvar

Porque su cine siempre ha sido honesto —la estridencia de su primera etapa era un llamado al destape emocional—, Almodóvar sale bien librado de las contradicciones que sugieren sus películas más recientes. *Volver* es a la vez un regreso a los orígenes —el pueblo natal, las actrices de los primeros años, el mundo de lo femenino como principio y final—, y una ruptura con su estigma de *enfant terrible* y provocador. Esta vez, lidia con su biografía y con la muerte de su madre, un hecho que, dice, lo devastó. Quizá de todas sus películas la más convencional en la forma, *Volver* se erige como una paradoja. Viniendo del director que se dio a conocer en el mundo por mirar hacia la España nueva y repudiar la tradición, *Volver* es un homenaje al pasado y nostálgica por definición. Trasgresora en sus propios términos, es iconoclasta al punto de dinamitar la mitología extravagante de su propio director. —

FS



Una escena de *La muerte del Sr. Lazarescu*.

Ellos

de David Moreau y Xavier Palud

Ahora que, salvo excepciones, el terror parece haber consumido sus reservas asiáticas, otras latitudes han entrado al quite para mantener vivo el género. Ése es el caso de Francia, que cuenta por ejemplo con Alexandre Aja (*Haute tension*) y Christophe Gans (*Silent Hill*), a los que se suman los debutantes Moreau y Palud. Inspirada en hechos reales, *Ellos* se ubica en los bosques que rodean a Snagov, ciudad rumana famosa por hallarse cerca del monasterio donde —dice la leyenda— yacen los restos de Vlad Tepes, alias Drácula. La referencia no es gratuita, ya que un nuevo y escalofriante tipo de vampirismo se ensaña con una pareja (Olivia Bonamy y Michaël Cohen) para llevar la claustrofobia y el pánico doméstico a niveles pasmosos y demostrar que la crueldad no respeta países ni, lo que es peor, edades. —

MMF

La muerte del Sr. Lazarescu

de Cristi Piu

La espera infinita en la Sala de Emergencia; los enfermeros y enfermeras que ligan y chacotean; los diagnósticos al vapor y en jerga indecifrabable; la firma con la que un hombre a punto de perder la conciencia exime al cirujano de toda responsabilidad. En fin, la burocracia hospitalaria y el hecho

de que un cuerpo en una camilla es para un médico internista como un fólter para archivar. No sólo en México sino, al parecer, en Rumania, según narra el director Cristi Piu, un hipocondriaco confeso. En consecuencia con su nombre de pila —Dante—, el protagonista de *La muerte del Sr. Lazarescu* recorre no sólo el purgatorio como metáfora de una agonía, sino los círculos del infierno en la tierra que empiezan con una ambulancia, pasan por la indiferencia de camilleros, recepcionistas y médicos, y terminan con decisiones tomadas cuando ya no queda nada por hacer. *La muerte del Sr. Lazarescu* basa su impacto dramático en la renuncia de todo efectismo: la mundanidad y miserias de los servicios de salud pública, representados por Piu con absoluta fidelidad, son más escalofriantes que la visión hollywoodense de la vida hospitalaria, expuesta en exitosas series de televisión. —

FS

Niña mala

de David Slade

Cada cierto tiempo surge una joven estrella mediante la cual el cine busca reactivar el dispositivo Lolita, gran legado literario del siglo XX. El nombre que de inmediato viene a colación es Natalie Portman, quien a los trece años logró un rol insuperable en *El asesino perfecto* (Besson, 1994). Ahora toca el turno a la canadiense Ellen Page, que da una salvaje vuelta de tuerca a la nínfula nabokoviana gracias al papel de Hayley Stark, verdadero ángel vengador que secuestra a un fotógrafo (Patrick Wilson) involucrado al parecer en la violación y homicidio de otra adolescente. Aunque no alcanza los extremos de *Audition* (Miike, 2000), el debut de Slade se adentra con *timing* impecable e implacable en los terrenos de la tortura física y psíquica. Un acercamiento sin concesiones al tema de la pedofilia. —

MMF