

Conversación con Gabriel Orozco

Gabriel Orozco es uno de los artistas mexicanos más conocidos del mundo, y con más peso específico en el mercado y en el debate del arte contemporáneo. Hace seis años, el Museo Tamayo presentó una retrospectiva de su trabajo que recibió el aplauso del público y el beneplácito de la crítica, ¿o era al revés? Ahora, el Palacio de Bellas Artes organiza una exhibición de sus obras más recientes, integrada por piezas cuya mayoría se exponen por primera vez en México. En exclusiva y sin límite de tiempo, Orozco concedió esta entrevista a María Minera y Letras Libres.

¿Qué te llevó a aceptar el encargo de la Biblioteca Vasconcelos, un proyecto polémico en su origen, al que se opuso largamente la comunidad cultural y que, para ciertas sensibilidades, te colocaría en el incómodo sitio del artista oficial?

No acostumbro a dar explicaciones de por qué hago las cosas; pero en este caso particular simplemente te respondo que tomé la decisión con toda honestidad. En el momento en el que fui a ver el edificio y surgió la idea de la ballena, pensé que valía la pena intentarlo, por encima de la coyuntura política. Hay momentos en que un artista tiene que pensar su obra —y yo trato de pensarla siempre así— más allá de lo circunstancial. Un artista debe ponerse siempre por encima de la grilla y de la “comidilla” local. Nunca nada de esto me ha hecho titubear; ni dependo de ello para trabajar. Me tomé la libertad de decir que sí, porque la idea era buena y el edificio de Kalach también. Al margen de la polémica, pero con plena conciencia de ella, me pareció que era importante intentar una obra de arte público en un momento como éste en México.

Y la ballena en sí (Matrix Móvil), ¿no es una pieza un tanto anómala en el conjunto de tu obra? Lo tuyo es más intimista, es el diálogo con los individuos, la escala humana. Esto es

algo de un espíritu opuesto: por su monumentalidad —que es algo que parece rechazar— y por su destino público. ¿Cómo explicas esta pieza en el cuerpo de tu obra?

Me parece que es un error decir que rechazo la monumentalidad, eso no es verdad; tampoco que soy un artista “intimista”, nada detesto más que eso. Provengo de la tradición muralista, del arte público, de la izquierda. Mi educación y mi manera de pensar no son para nada intimistas. Pienso que una fotografía como *La isla dentro de la isla* es de hecho tan monumental —en su gesto— como un rascacielos; o tan íntima como un *Aliento sobre el piano*. En todo lo que hago hay un juego de escalas. Mi obra es quizá “antimonumentalista”, pero no antimonumental. Es íntima pero no intimista. En realidad, mi actitud nunca es “anti” nada, no soy un reaccionario; estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno. Creo que en mis mejores obras —las que han generado mayores discusiones o han llamado más la atención— está presente este juego del gesto relativamente económico y mínimo, individual, que genera al mismo tiempo una proyección significativa enorme, como si fuera una obra gigantesca. En ese sentido, no podría decir si la ballena es más monumental que la *Caja de zapatos vacía*. La caja ya probó su monumentalidad, de muchas maneras, la ballena todavía está por mostrar, con el tiempo, qué tan monumental puede ser. Es grande, sí, pero eso no es lo importante. La *Rueda de la fortuna semienterrada* es una obra inmensa; la instalación de las naranjas en el MoMA (*Home Run*) es una obra que ocupa una calle entera de Nueva York; el tamaño no es lo que las hace buenas o malas piezas. Me interesa la palabra monumental, me interesa el arte público, pero también me interesa el individuo y el arte privado, en un sentido de tener una actitud personal ante las cosas.

En una de tus entrevistas con Benjamin H.D. Buchblob, reflexiona acerca de la acción que llevaste a cabo en Cachoeira, Brasil (Turista maluco), y que sólo vieron cuatro personas por casualidad. ¿Esas cuatro personas bastan para considerarla una “obra”? Y cuando miles de personas ven la fotografía ¿se convierte en algo diferente? Esto es, la pregunta ya no sería “¿es esto arte?”, sino “¿cuándo es arte?”

Ése es precisamente el asunto de un arte de proceso como el que a mí me interesa, y con el cual estoy involucrado desde hace mucho tiempo. Lo artístico, o lo poético, si quieres llamarlo así, sucede en varios momentos, desde el proceso creativo hasta la presentación final de la obra, y su desarrollo posterior. Está sucediendo en el tiempo. En mi obra, es el tiempo lo que importa, no el espacio. Tú puedes ir a un museo y no encontrar arte, o no sentir que lo encuentres; salir de ahí vacío, como si hubieras ido a una tienda. Es en el tiempo donde sucede lo artístico, no en el espacio. También ocurre que hay obras en que el proceso es muy interesante, pero el resultado es aburrido. En otras, al revés, el proceso es tedioso pero el resultado final espectacular. Es muy importante el momento en que se presenta la obra, porque es cuando se hace pública, cuando entra en comunicación con los demás. En el caso de *Turista maluco*, cuatro borrachos pasaron por ahí, pero ése todavía no era el momento de la obra de arte como tal, que estaba justamente en proceso. Ahora, al estar consciente, o interesado, en el tiempo del arte, debo ser muy cuidadoso en todas las etapas del proceso, para lograr que el resultado revele todos esos momentos en los que sucedió el arte (no, desde luego, a un nivel anecdótico). La ballena no son sólo unos huesos dibujados, sino que es una pieza cargada de cierta mitología y de su propia historia. Y eso la gente lo ve.

¿Pero qué pasa si el momento poético ocurre cuando estás solo? Tú has dicho que sólo en la arena pública cobra su verdadero sentido el arte. ¿Hablar de arte público no es, de hecho, redundante? ¿No sería una contradicción de términos hablar de un arte privado?

Es un buen punto. Estamos justamente hablando de la circulación de la obra, que es lo más importante. Una obra de carácter público tiene éxito, o funciona, cuando es capaz de convertirse en símbolo de un país, de una identidad nacional. Cuando encontré la idea para la pieza de la biblioteca, me pareció interesante incluso como experiencia. Si la biblioteca termina algún día en ruinas, por ejemplo, y adentro hay unos huesos de ballena dibujados, semienterrados, la pieza aun así tendrá sentido. Las circunstancias pueden y van a cambiar, las elecciones pasarán, los funcionarios se irán, pero la ballena va a estar ahí.

En la película de Juan Carlos Martín hay un momento en el que dices que las expectativas, como espectador y como artista, nos ciegan. ¿Cómo lidias con las expectativas que irremediablemente despierta hoy tu obra?

Yo no tengo expectativas. De hecho, tengo menos expectativas que nunca. Antes me emocionaba más con ciertas cosas, con la posibilidad de exponer en equis lugar o de realizar una pieza con equis características; y trataba de no tener tantas expectativas. Hoy simplemente ya no tengo ninguna: ni siquiera de que el público tenga expectativas.

Pero las tiene.

No estoy seguro. Creo que mi obra sigue generando escepticismo en cierta gente, que no la entiende bien, que no le interesa demasiado. Sigue siendo una obra extraña, que cambia todo el tiempo. No estoy expectante de las expectativas de los demás. La exposición en el Museo Tamayo hace seis años causó gran revuelo en la prensa y en el público. No sé, en cambio, qué va a pasar con la exposición que ahora presento en Bellas Artes: son tiempos raros, turbulentos, la situación política es incierta.



Isla dentro de la isla, 1993.

Estoy, sin embargo, tratando de hacer una exposición interesante, divertida, nueva. Para nada pretendo que sea una exposición consagratoria; no incluyo ninguna de las piezas más conocidas o emblemáticas, salvo *Papalotes negros*. El resto es obra que nunca se ha presentado en México, y ésa es la idea detrás: que se conozcan estas piezas, algunas pinturas, por ejemplo, que quizá sólo se han visto a través de fotografías. Pero no puedo prever, en realidad, cómo voy a decepcionar esta vez...

Me gustaría hablar del lugar que ocupa en tu trabajo la fotografía. Has dicho que estás en contra de documentar, que la fotografía no es sólo el registro de una acción. ¿La fotografía es la obra?

Sí, es la obra. En ciertos casos es la única manera que tengo de presentar algo, una idea, una experiencia. No uso la foto de un modo "paternal", de documento que sirve para mostrar algo importante a los demás, en un sentido explicativo, dramático, didáctico o, incluso, en un sentido político trasnochado. Eso no me interesa. Trato que la foto se presente como una silla, un árbol, como un hecho: ahí está. Tiene que ver con algo más fenomenológico que lingüístico; no hay una acrobacia compositiva, no hay artesanía en la impresión, no hay todo eso que sí había en la gran fotografía mexicana: en la que importaba

sobre todo la manufactura, el oficio del impresor, la copia perfecta, más una carga mística, poética, etc. Yo trato de evitar todo eso, quiero hacer una foto más racional, más técnica, más objetual, no en un sentido físico sino teórico: presentar algo "tal como es"; sin recurrir ni a la magia de la composición, de la narrativa o de la anécdota.

¿Y en qué sería distinta tu aproximación a las piezas, digamos, más materiales? ¿Presentas ahí también las cosas tal como son o como te gustaría que fueran en una especie de futuro utópico?

También puedes pensar que al transformar, por ejemplo, la *DS* o la *vespa*, estoy transformando el pasado. No creo que esté implícita en mi obra una elucubración particular acerca de cómo debería ser el futuro. Creo que si tengo alguna influencia sobre artistas más jóvenes, o sobre el arte en mi país, es justamente porque nunca he dicho "así deben ser las cosas", sino que he estado haciendo cosas, y tratando de provocar situaciones de "presente", más que de un posible "futuro". En mis objetos hay siempre un juego con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones un tenis viejo y tu pie lo recuerda. Trato de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen

ARTES Y MEDIOS

como objetos reales: el coche como coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos. Hay algo ahí de la máquina en funcionamiento, que es un tema fundamental de la escultura del siglo XX.

No me refería a que tus piezas fueran futuristas, sino a la diferencia, que es dada en principio por el medio, entre las fotos, que muestran esos lugares por los que has pasado, y en ese pasar has transformado de algún modo, y que después has dejado atrás, como abandonados por ti, y los objetos tridimensionales, que parecen hablar más de un deseo, una propuesta de cómo podrían ser las cosas.

Hay una palabra que me importa mucho y que aparece constantemente en mis cuadernos de notas, y en la que hace mucho no pensaba: *estela*. La idea del barco o del bote que va navegando y va dejando atrás una estela. Para mí, esta imagen es mi obra. ¿Qué es una estela?, ¿es futuro, es pasado, es presente? ¿Qué es este espacio que se genera? En la *Mesa de ping-pong*, por ejemplo, al abrir el no-espacio de la red, ahí se genera una estela, que toma la forma de un estanque; el juego del péndulo en movimiento sobre la mesa de billar (*Oval con péndulo*) provoca una estela; la *DS*, que es cortar simétricamente un bólido, es crear conciencia de la estela. En ese sentido, también mi cuerpo, al actuar, deja una estela: que puede ser la silueta, el aliento, una línea de agua, una huella, un gesto: que evidentemente se van a perder con el tiempo; las estelas desaparecen. Sería hermoso pensar en una estela infinita, permanente, pero entonces ya no sería una estela. Es una cuestión, en todo caso, que tiene que ver con el lenguaje. Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte. Ahora imagínate la estela que puede dejar una ballena...

El libro que acompañó la exposición del Tamayo tiene una dedicatoria que me llama la atención: "A los maestros y padres de las escuelas activas, porque a ellos debo todo lo que sé." ¿Qué es todo eso que sabes?

Es una exageración, desde luego, pero era una manera de decir que un grupo de gente con una mentalidad innovadora, libre, lúdica, me enseñó a actuar en el mundo de una manera concreta. Tuve la fortuna de crecer en un ambiente creativo, intenso, distinto al México de entonces. Es una manera de agradecer también esa particular aproximación a las cosas: en la que no importa lo que sabes, ni cuánto sabes, pero tienes potencialmente las herramientas para resolver lo que sea. Eso es lo que me dieron: potencialidad. La exposición del Tamayo representaba mi regreso a México: quise entonces recuperar y contextualizar mi obra, y lo que soy, en relación a mi país. Había entonces mucha confusión acerca de quién era yo, de dónde venía, por qué me había ido de México. Me interesaba documentar ese pasado, por eso está la foto de mis padres, la historieta de Damián Ortega; de hecho, los textos son de mis amigos y colegas de juventud. Sentí que era importante trazar esos años de formación.

Durante esos años, tuvo lugar el "taller de los viernes", en el que te reunías con otros artistas a discutir y a pensar en el arte.

¿Me puedes hablar de esto?

A mí me tocó vivir una época en la que en México se despreciaba la información, el saber de más, el leer sobre otros artistas, sobre todo extranjeros. Y tampoco había mucha información, México estaba muy encerrado. En parte por eso se hizo el taller. La gente se empezó a acercar porque yo sabía cosas: por la educación que tuve, sabía pintar, tenía técnica, pero además sabía fechas, cuándo se había hecho tal o cual obra, quién la había hecho (en eso fui autodidacta, no me lo enseñaron en San Carlos); tenía esa clase de información que no llegaba a México tan fácilmente. La palabra misma, "información", era mal vista, despertaba sospechas. En mi taller tratamos de hacer las cosas distintas, sabíamos que era importante conocer lo que ya se había hecho. Todavía lo es, pero ahora la información ha adquirido otro estatus. Cada vez que salía de viaje regresaba con las maletas llenas de libros, y al día siguiente mi casa estaba llena de gente ansiosa por aprender cosas.

¿También de ahí, de las escuelas activas, de esa mentalidad, proviene la recurrencia en tu obra del tema del "juego"? Háblame de esto, de qué reglas te impones a la hora de trabajar. ¿Qué reglas esperas también que el espectador conozca para "jugar" con tu obra?

La idea de regla no tiene para mí un sen-



Ballena en la arena.

Cortés: Galería Kurmarzuto, México

tido represivo, sino estratégico. Tiene más que ver con conductas para construir algo: una situación, un momento. Cuando las cosas están dispersas, cuando no entiendes cómo están, puedes inventar una regla de conducta que tenga una lógica propia. Para empezar, eso es el amor: una serie de reglas que inventas en un cierto momento con alguien, y que hacen que todo lo demás se relativice. Reglas que, además, vas inventando en el camino. Pienso también en las reglas que inventan los niños cuando juegan: tomar un cochecito y en lugar de que corra por la mesa, meterlo al plato de sopa, para ver qué pasa, una y otra vez. La idea es generar nuevas reglas, a partir de una situación conocida. Por otro lado, es interesante pensar en cómo puede trastocarse la geometría que genera esas reglas de conducta (incluso para ti mismo). El juego en el arte es ése: rejuvenecer esa geometría, darle la vuelta.

El mundo del arte es también una zona sumamente reglamentada. ¿Cómo se llevan tus reglas con esas otras reglas, con el juego del mercado del arte, por ejemplo?

Ahí también he generado mis propias reglas. Unas reglas muy básicas, prácticas: por ejemplo, mi galería nunca le vende a un especulador del arte. El mercado es una arena donde se desenvuelve el individuo en función de su ideología, sus intereses, sus valores. El mercado no tiene la culpa. Muchos en México todavía hablan del mercado del arte como si fuera el diablo: es como culpar al mar de que te ahogaste. El mercado en realidad es otro espacio del arte, como el museo, la calle o la sala de la casa; otro espacio donde el arte circula públicamente. El mercado tiene un impacto en la vida pública, y así hay que entenderlo, como a las instituciones en general. Las subastas, la especulación, ésa es la parte más vistosa, el *show* del mercado; pero es mucho más que eso. Hay sobre todo un aspecto del mercado que no ha sido analizado por los teóricos del arte: la manera en que

producimos una obra de arte. Y esto es crucial en mi trabajo. Cuánto dinero gastas, qué material utilizas, cómo lo trabajas: desde ahí, hay una actitud particular. Parte de mis exploraciones como artista tienen que ver con esto: la conciencia del sistema económico de producción del objeto artístico, que va a influir no solamente en el resultado estético (si es de oro o de cartón, si es grande o pequeño, si es frágil o resistente, si es impermeable o no lo es...), sino que además va a imponer unas reglas de distribución y de consumo en el mercado cultural y financiero de la obra. La actitud política, económica e ideológica de un artista comienza en el momento en que decide cómo va a ejecutar una obra. Y esto tiene consecuencias incluso en el destino de la pieza, dónde va a terminar: en un museo, en una casa, en una institución pública o en un basurero. Por ejemplo, *Matrix Móvil*: como no hay mercado de ballenas (no se puede comprar una ballena), todo el circuito de producción y consumo de ese objeto artístico se quedó en el interior de lo que se considera patrimonio nacional. Jamás entró al mercado, todo fue institucional. Para mí era interesante explorar ese terreno. No existiría un objeto así, si no lo hubiera patrocinado y protegido un gobierno. Tal vez por eso no hay tantas ballenas en el mundo del arte.

Desde luego que no cualquiera tiene acceso a la osamenta de una ballena. Pero, puesto así, parecería que la obra se trata sólo de tomar, o elegir, un objeto, el que sea, y cambiarlo de lugar. Algunos artistas hacen sólo eso; en tu obra, sin embargo, me parece que hay una lucha para lograr que el objeto "signifique", se vuelva un signo.

Eso es interesante. Lo otro me parece obvio: al seleccionar un objeto, y moverlo de lugar, éste no adquiere mágicamente otro estatus. Porque, de hecho, algo que para ti es importante, no necesariamente lo es para los demás; una experiencia, por ejemplo. Por eso contar un sueño es tan aburrido, sólo

es relevante para el que lo soñó. Ahora, ¿por qué a alguien le puede importar una caja de zapatos? Ésa es justamente la pregunta. El proceso es mucho más complejo que la simple recolección o el reciclaje de objetos (que, además, a estas alturas es ya una práctica común). Algunas personas tienen objetos encontrados en sus casas, los coleccionan y presentan de un modo particular; aunque para ellos sea importante, parte fundamental de su decoración, eso no basta, no alcanza, y para el visitante puede ser sumamente aburrido.

Eso sería, digamos, el arte privado, si acaso, que no lo hay.

Creo que sí hay arte privado: es el arte que está muerto. Es decir, el arte que termina siendo tan privado que al final nadie habla de él, no significa nada, nadie lo recuerda: se muere en la casa de alguien, o en las bodegas de un museo, o de un banco. Lo privado tiene que ver también con lo privativo: es un arte que estuvo, desde siempre, privado de comunicar, de significar; o que él mismo, en su proceso de muerte, se privó de hacerlo. Quizá logró comunicar algo, o lo hizo a lo largo de algunos años, hasta que murió.

Antes se les preguntaba a los artistas cómo sabían que su obra estaba terminada, que ésa era, por ejemplo, la última pincelada. Ahora la pregunta quizá sería: ¿cómo sabes que el signo está presente en el objeto, que funciona, que es capaz de comunicar? ¿Lo sabes sólo hasta que interactúa con el público, o lo intuyes desde antes?

En efecto, cuando terminas algo y lo lanzas a la arena pública, ya no puedes saber qué tanto va a funcionar. Pero también es cierto que sólo el artista puede decidir cuándo está terminada la obra, o cuándo está lista para ser presentada. Porque no es que esté realmente terminada: lo está, pero la parte que le toca al artista; después comienza justamente la vida pública de la obra. —

— MARÍA MINERA

Niños del hombre: El fin de las distopías

Es un hecho sabido, manido y gastado que el pensamiento utópico del siglo XX desembocó en dictaduras atroces. En su fracasado paso de la teoría a la práctica, las utopías políticas dieron lugar a un nuevo género literario, poco después cinematográfico: aquel que narra lo que pasaría si, en la búsqueda de un mundo perfecto, las cosas salieran decididamente mal. Las fábulas distópicas –tal vez el género distintivo de las narrativas del siglo XX,

cuyo paradigma sería el 1984 de Orwell–nacen, por una parte, del desencanto ante un proyecto social desviado y, por la otra, del miedo a la deshumanización inherente al acelerado desarrollo científico y tecnológico posterior a la Revolución Industrial. Herederas de la picaresca del siglo XVII –*Los viajes de Gulliver* de Swift son producto de la cuidadosa lectura que el británico hiciera de *Los sueños* de Quevedo–, las fábulas distópicas encierran la paradoja del género que les dio origen: son al mismo tiempo hiperrealistas y fantásticas. Discuten un futuro imaginario para hacer escarnio de la realidad presente. Las mejores obras distópicas no pierden de vista que el meollo de sus asuntos es la humanidad, y el punto en que sus ideales se salieron de control. Sin embargo, si carecen de hipótesis transparentes, personajes complejos y un blanco hacia el cual dirigir el dardo de la crítica, terminan en meros ejercicios de estilo futurista. Exhiben, más que un mensaje, un guardarropa.

Justo porque se desborda en símbolos –y los mezcla, y los recicla–, *Niños del hombre*, de Alfonso Cuarón, acaba por privilegiar la ima-

gen sobre el significado. Adaptación de la novela homónima del inglés P.D. James, la película más reciente del director mexicano detecta la importancia de las ideas en la médula de la ciencia ficción, pero, en su intento por ilustrarlas todas, construye un *collage* del género con más sabor a pasado que a un mundo por suceder. Que Cuarón sea un narrador de historias que privilegia el lenguaje visual, y que en esta película se reúna con el fotógrafo Emmanuel Lubezki, hace posible que *Niños del hombre* sea una película deslumbrante en lo estético y con apariencia de profundidad.

Es el año 2027 en la ciudad de Londres. Apenas unas cuantas imágenes confirman la premisa del género: el futuro es sólo el nombre de un presente en descomposición. Los males de las décadas recientes (el terrorismo, la represión, el agotamiento de los recursos naturales) han convertido al mundo en una especie de prisión sin muros. Inglaterra es, según se vea, un último resquicio o la celda más oscura. Las calles desnudas y sucias, los rostros cansados y grises, y los grafitis subversivos que coexisten con letreros que animan a los ciudadanos a denunciar a los inmigrantes son claves de que un gobierno neofascista ha sometido a sus habitantes a cambio de una ilusión de paz. En las pantallas de televisión de un café de la ciudad, un ex activista llamado Theo (Clive Owen) se entera del asesinato de Diego Ricardo, un argentino de dieciocho años. Diego Ricardo era la persona más joven de todo el planeta. Por razones que no quedan claras, nos enteramos de que las mujeres del mundo han dejado de ser fértiles desde el año 2009.



Clive Owen,
protector de la última madre.

Afectado por la noticia, Theo decide viajar al campo y visitar a su amigo Jasper (Michael Caine): un *bippie* de pelo largo que cultiva su propia mota y que escucha “Ruby Tuesday” de los Beatles en lo que suponemos un *cover* (es posible que lo haya) del año 2027. De vuelta en la ciudad, Theo será secuestrado por un grupo de activistas clandestinos liderados por Julian (Julian Moore). El grupo le exige a Theo que le pida a su primo, un hombre crucial del gobierno tirano, los permisos para que una mujer de nombre Kee (Clare-Hope Ashitey) pueda salir de la ciudad. No se trata de cualquier mujer: Kee está embarazada, y es negra en un país de blancos. El viaje tampoco es banal. El grupo pretende llevarla a un refugio llamado “El proyecto humano”, formado por artistas y científicos con esperanza en la humanidad. Como quien dice, en el proyecto humano.

Las cosas se complican para Theo. El permiso le es negado, y Kee será perseguida no sólo por soldados del régimen, sino por una facción rebelde del grupo de activistas que en principio la pretendía salvar. Será necesario esconderla entre quienes parecen terroristas islámicos. Si el fascismo, el terrorismo, la xenofobia o la infertilidad es el verdadero causante del desmoronamiento de la civilización no es algo que le quede claro nunca al espectador. Me temo que tampoco a Cuarón, ni a los actores, que sólo registran entre miedo y enojo pero, en todos los casos, hartazgo y resignación. Diálogos como “Todo pasa por una razón” o “Se me había olvidado cómo eran los bebés: tan hermosos y tan pequeñitos” no son claves que desentrañen el misterio sobre el nuevo caos.

Ante una lectura cuidadosa —en caso de que se tenga paciencia—, *Niños del hombre* no pasa pruebas ni de agudeza ni de claridad ideológica. Según se vea, ésta es una virtud o el mayor de sus pro-



Owen con Michael Caine, inspirado en el Lennon setentero.

blemas. A fin de cuentas y para beneficio de la película, todos hemos aprendido a: 1) repudiar un tirano, 2) desconfiar de un terrorista, 3) simpatizar con los desprotegidos/minorías/perseguidos, y 4) con gobiernos hasta las lágrimas con el nacimiento de un bebé. También a dar por sentado que los Beatles buscaban, sobre todo, la paz, y que algo que se anuncia como “felicidad en pastillas” seguro significa la derrota de la vida espiritual. (La memoria selectiva se presta a la contradicción: los Beatles, antes que nadie, habrían viajado al futuro para probar las famosas pastillas, una nueva variante de los vehículos químicos en los que públicamente viajaban hacia la espiritualidad).

Así que la confusión no es un problema para quien no busca desesperadamente un mensaje esclarecedor. Lo es, únicamente, si se espera que la distopía como género cinematográfico camine hacia adelante y no vuelva sus pasos hacia lo que ya se hizo —y mejor. Cada cliché sobre la represión y el fascismo y, de sus contrapartes, el activismo y la

protesta política es puesto en cámara en *Niños del hombre* con pocos cambios desde Orwell hasta hoy. El imaginario de la tecnología le debe casi todo a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y el pacifismo pasa intacto desde la década de los sesenta hasta lo que serían 70 años después. De no ser porque el movimiento *bippie*, el cheguevarismo y demás inconformismos pop son maneras muy vigentes de vivir la rebeldía desde la comodidad del hogar, el personaje de Michael Caine sería anacrónico para una película de 2006, ya no se diga de ciencia ficción. Por no hablar de la embarazada como metáfora de “la otredad que lleva en su vientre la renovación de vida”.

Lo de menos es si el mundo camina hacia su aniquilación. Parece ser que la fórmula narrativa que florece en la desesperanza ya dio sus mejores obras y, replicando su hipótesis, está a punto de convencernos de que, incluso en lo que respecta a la imaginación distópica, todo pasado es mejor. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Amor y muerte

de Woody Allen

De nuevo el Allen de la comedia *light* que roza lo pueril, el de los *gags* que ya sólo mueven al bostezo, el que por enésima vez se interpreta a sí mismo (ahora se hace llamar Sid Waterman alias Splendini, un mago sangrón). De nuevo Scarlett Johansson, la flamante musa del cineasta, que lucha en vano por sacar adelante un guión escrito para su lucimiento. De nuevo Londres, que en *Match Point* parecía haber dado un segundo aire al neoyorquino por excelencia. La trama es absurda: guiada por el fantasma de un periodista, una reportera incipiente (Johansson) busca resolver una serie de asesinatos y acaba enamorándose del principal sospechoso (Hugh Jackman). Lo de menos, claro, es la solución; lo que le importa a Allen es demostrar que su incontinencia verbal no tiene límites. Y lo logra con creces. —

MMF

El último rey de Escocia

de Kevin Macdonald

Decía Churchill: “Los dictadores cabalgan de un lado a otro sobre tigres que temen desmontar.” Esa megalomanía —al mismo tiempo mesiánica, peligrosa e irresistible— es representada con deleite por Forest Whitaker, como el salvaje dictador ugandés Idi Amin, en *El último rey de Escocia*, la cinta más reciente de Kevin Macdonald, quien ganara el Óscar en 1999 por el documental *One Day in September*. Whitaker, un gigante de ojos nobles que, hasta ahora, se había concentrado en papeles taciturnos y silenciosos, captura de manera notable el carisma casi infantil, la voluntad mesiánica y, por último, la voracidad asesina del dictador en lo que es, quizá, el mejor retrato biográfico en la pantalla grande desde el Bruno Ganz de *La caída*. Con James McAvoy como



Los Hoover on the road.

Nicholas Garrigan, un joven médico escocés que entra al círculo íntimo del dictador para, eventualmente, también dudar apearse del tigre. —

LK

Pequeña Miss Sunshine

de Jonathan Dayton y Valerie Farris

Desde *American Beauty*, magnífica puesta en escena del *spleen* suburbano, la familia atomizada como género fílmico ha ganado en ironía y desparpajo para producir un sabor agríndice, aun melancólico. A esas parentelas unidas paradójicamente por diferencias casi irreconciliables se suman ahora los Hoover (Alan Arkin, Greg Kinnear, Toni Collette, Steve Carell, Paul Dano y Abigail Breslin), protagonistas del debut cinematográfico de los videoastas Dayton y Farris. Con una estructura de *road movie*, la cinta toma como pretexto el concurso de belleza infantil que le da título para referir un viaje de Nuevo México a California que ayuda a estrechar los lazos consanguíneos. Los directores aprovechan el reparto al máximo y constatan que la disfunción doméstica puede funcionar en manos de buenos narradores. —

MMF

Los infiltrados

de Martin Scorsese

Entre más pronto se diga, mejor: *Los infiltrados*, la película más

reciente de Martin Scorsese, es lo mejor que se verá en muchos meses por venir. La historia (que el título en español anticipa) involucra a un grupo de policías y la mafia irlandesa de Boston, y a los informantes —*doppelgängers*— que alertan a su organización de las actividades del bando enemigo. *Los infiltrados* conjuga lo mejor de varios mundos: el Scorsese de narrativa impecable que despuntaba en los años setenta; un Jack Nicholson moderado en sus tics por un contemporáneo y amigo que, sin embargo, nunca había dirigido; Matt Damon y Leonardo DiCaprio en protagonistas verosímiles; y, al final pero no por último, un género actualizado no sólo por la incorporación de tecnologías que han revolucionado el mundo del espionaje aun en la vida civil (los mensajes de texto por teléfono celular), sino por la puesta en cámara, ágil y a la vez sesuda, del dilema sobre quién ostenta superioridad moral: un policía corrupto o un criminal leal. —

FS

El gran truco

de Christopher Nolan

Junto con *Infiltrados*, prueba de que Martin Scorsese no ha perdido músculo callejero ni maestría fílmica, *El gran truco* cierra con broche de oro este 2006 en lo que se refiere al cine en lengua inglesa. Basado en la magnífica novela de Christopher Priest, experto en dédalos literarios —ahí están *La afirmación* y *El glamour*—, el quinto largometraje de Nolan es un anillo de Moebius que acude a la rivalidad entre dos magos (Christian Bale y Hugh Jackman) para reactivar algunos mecanismos narrativos del siglo XIX y dar un nuevo cariz a la figura del *doppelgänger*, gracias entre otras cosas a la presencia del visionario Nikola Tesla (David Bowie). *Thriller* romántico, estudio sobre la ambición, fantasía con ribetes realistas: en *El gran truco* todo cabe porque está perfectamente acomodado. Abracadabra. —

MMF