

Bicentenario monumental

Las naciones necesitan ritos periódicos, celebraciones, afirmaciones de su identidad, al menos para tener la ilusión de que algún evento pasado es capaz de determinar su futuro. El lenguaje de estos ritos casi siempre tiene algo de anacrónico, una solemnidad impostada que se confunde con la autoparodia, más cercana a los Juegos Florales o a la Coronación de la Reina de la Primavera que a un evento de espíritu contemporáneo. Frases como: “El Gobierno del Distrito Federal a través de La Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, La Secretaría de Cultura, Secretaría de Obras y Servicios, La Autoridad del Centro Histórico, La Comisión de las Celebraciones del Bicentenario invitan a participar en el: Concurso Internacional Plaza y Símbolo del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución”, me parecen francamente cómicas. Sucede que la proliferación de mayúsculas o la enumeración de tantas autoridades reunidas me divierten más de lo que me imponen.

Supongo que cierta solemnidad es necesaria para los ritos, a fin de cuentas son eventos teatrales. Sin embargo, estos eventos periódicos, más allá de sus intenciones políticas, plantean preguntas interesantes: ¿Qué celebrar? ¿Cómo celebrar? ¿Es necesario celebrar? Las festividades nacionales cambian de acuerdo con la retórica de su tiempo. Y en ocasiones esa retórica nos hace olvidar aquello que pretendemos conmemorar. En septiembre de 1910 se celebraba el Centenario de la Independencia; pocos meses más tarde una revolución terminaba con la fiesta, pero daba motivo para que cien años después se pudieran celebrar dos fiestas conmemorativas en vez de una, un Centenario y un Bicentenario de eventos bélicos que le recuerdan a una sociedad aparentemente democrática y pacífica que nada es estático.

Las conmemoraciones también significan oportunidades, utilizar el pasado para afianzar una situación presente. Las obras públicas son ideales para celebrar. Eso lo han entendido siempre los políticos. Las Fiestas del Centenario de la Independencia de 1910 y su programa elaborado por la Junta Patriótica (cada generación tiene su lenguaje favorito) tenían el objetivo de consolidar el régimen y la figura de Porfirio Díaz. El repertorio de obras públicas elegidas tocaba puntos estratégicos de la historia mexicana del siglo XIX: la Columna de la Independencia y el Hemiciclo a Juárez, la fe en el progreso científico y técnico de una sociedad positivista (el Manicomio General de la Castañeda, la Estación Sismológica Central de Tacubaya, el Palacio de Correos inau-

gurado poco antes, en 1907), o las obras cívicas que fundarían las instituciones del futuro, aunque ese futuro se adelantó y las obras tuvieron que postergarse o suspenderse, como el Palacio de Bellas Artes o el Palacio Legislativo que posteriormente se convertiría en el Monumento a la Revolución.

Casi cien años después, el Gobierno del Distrito Federal quiere bautizar todas las obras públicas aprovechando el Bicentenario. Tras un primer acto fallido, la Torre Bicentenario, ahora el GDF ha lanzado un concurso para una Plaza del Bicentenario que sirva como punto de partida para el ordenamiento territorial del área que rodea a la Plaza de Tlaxcoaque, que actualmente alberga las oficinas de la Secretaría de Seguridad Pública y que es una zona urbana confusa y desordenada. El propósito es consolidar el eje urbano ya existente de la avenida 20 de Noviembre, cuyos remates son la Catedral Metropolitana y el Zócalo al norte y la pequeña capilla franciscana de la Concepción y la Plaza de Tlaxcoaque al sur. Me parece que esta vez el gobierno ha acertado. Más allá de la retórica de la creación de un símbolo, la apuesta es por la revitalización del espacio público, comenzando por el Centro Histórico de la ciudad de México. Además, se plantea que la futura Plaza del Bicentenario sea parte de un plan que incluya la reutilización de los tranvías como medio de transporte público desde la Estación Pino Suárez hasta la nueva Estación de Buenavista, la progresiva peatonalización del centro y la recuperación de plazas como espacios de convivencia.

Otro aspecto que se puede resaltar es que el proyecto urbano-arquitectónico ha sido sometido a concurso. México tiene una tradición nula en cuanto a concursos arquitectónicos públicos y las pocas experiencias recientes no han sido muy satisfactorias. El concurso para la rehabilitación del Zócalo capitalino en 1999 fue más que nada una ocurrencia demagógica que carecía de sustento real. El Zócalo funciona sin remodelación alguna. Lo mismo sucedió un año después con el concurso que pretendía instalar la residencia del gobernador de la ciudad en la Casa de las Ajaracas, ubicada en una esquina del Zócalo. Pésimo planteamiento estratégico. De todos modos, la comunidad arquitectónica se entusiasmó y se generaron varias propuestas interesantes que pronto el gobierno olvidó con pocas explicaciones de por medio. Más polémico fue el caso de la Biblioteca José Vasconcelos. El proyecto fue concursado, la biblioteca fue construida a toda prisa en esa gran tradición mexicana de las obras sexenales,



Maqueta de la Plaza del Bicentenario: "el muro verde más grande del mundo".

inaugurada con un acervo improvisado e incompleto y luego cerrada para ser reparada. Su futuro es incierto. La Plaza del Bicentenario corre el mismo riesgo, pero el hecho de plantear un espacio público y la regeneración de la zona aledaña puede generar inversiones privadas y públicas que consoliden el proyecto. Sin embargo, a pesar de los fracasos, los concursos de proyectos públicos deben continuar: es la manera más inteligente de promover una sólida cultura arquitectónica.

En cuanto al concurso, cinco proyectos llegaron a la fase final. El proyecto ganador fue el del equipo italomexicano formado, entre otros, por Antonio Esposito, Elena Bruschi, René Caro y Carlos Rodríguez Bernal, con una propuesta de un muro vegetal sustentable que rodeará la capilla de la Concepción. Ya lo dijo la burocracia en uno de esos arranques de orgullo plétórico que acostumbra: "Va a ser el muro verde más grande del mundo." La cuestión es cuánto tiempo durará verde. El proyecto tiene la virtud de evitar la monumentalidad, la obviedad de considerar el "Símbolo del Bicentenario" como un objeto arquitectónico grandilocuente; simplemente se concentraron en enfatizar el eje sin retóricas anacrónicas. Sin embargo, hay algo contradictorio en la idea de un muro, aunque sea verde, que encierra al espacio público, en vez de

que este se vuelva más poroso hacia las circulaciones que llegan a él y hacia los edificios que lo contienen.

Es cierto que las celebraciones masivas nunca son inocentes, tampoco lo son las obras públicas. Se utilizan para promover candidaturas o proyectos políticos. Sin embargo, es necesario entender que la obra pública es un bien común. ¿De dónde surge la insensatez de pensar que los ejes viales fueron de Hank González o el segundo piso del Periférico de López Obrador? Una ciudadanía que piensa que las obras públicas dependen del genio o el capricho idiota de sus gobernantes es también una ciudadanía idiota. Mientras no exista la madurez para entender que las obras son obligaciones de un gobierno que debe prestar atención a sus ciudadanos y que estos deben participar más activamente en esas decisiones, será difícil evitar que estas obras sigan funcionando como operaciones demagógicas. Si los ciudadanos no somos los primeros en erradicar estos vicios, no hay que esperar que los políticos lo hagan. Entonces tendremos la Plaza del Bicentenario de Marcelo Ebrard, en vez de una plaza pública de la ciudad de México. Por lo pronto, hay que celebrar, pero que la pregunta sea: ¿cómo celebrar?, y no: ¿a quién celebrar? —

— JUAN CARLOS CANO

3 o 4 gotas de altura, por favor

Es muy posible que entre los coleccionistas, el de arte sea el que más abiertamente colecciona para los demás. A diferencia del discreto coleccionista de timbres, que si llega a descubrir su repertorio es sólo frente a otro filatelista; o del de coches, que los colecciona sobre todo por el gusto de usarlos, el coleccionista de obras de arte rara vez se guarda su colección sólo para sí. Los grandes museos del mundo nacieron de ahí: de las más exquisitas colecciones privadas (o reales, que para el caso es lo mismo) que en cierto momento sus dueños (los Medici, Catalina la Grande, Peggy Guggenheim, Paul Mellon o quien se quiera) decidieron abrir al público. (Para nuestra felicidad.) Ese, sin dar más vueltas, es también el origen de la Colección Jumex, cuyo acervo (de más de dos mil obras de arte contemporáneo internacional) ha ido revelándose, desde su apertura en 2001, por partes.¹ Cada año un curador es invitado a “interpretar” la colección; es decir, a darle algún sentido; algún orden. Esta vez tocó el turno a Jessica Morgan, curadora de arte contemporáneo de la Tate Modern, de Londres.

El ejercicio ya es interesante: dos mil obras para contar algo, para decir alguna cosa no sólo sobre la colección misma, sino, quizá, sobre el arte; quizá, incluso, sobre el mundo. Y, la verdad, difícilmente podría fallarse: la colección tiene obras tan notables, tan variadas, tan desconocidas para el público, que casi cualquier combinación es buena. Esto no significa que las cinco lecturas anteriores no hubieran ido mucho más lejos que eso (algunas lejísimos),² pero es cierto que se corre el riesgo de quedarse corto. La interpretación de Morgan es, me parece, el caso. Y desde el título: “An Unruly History of the Readymade” (algo así como “Una historia ingobernable del readymade”). ¿Qué quiere decir que una historia sea ingobernable? ¿Que es la historia pero contada sin rigor, al “ahí se va”? Suena a una manera de curarse en salud: si algo le llega a faltar a esa historia, o no acaba de contarse con claridad, será por su ingobernabilidad. Lo más curioso es que si algo tiene esta exposición es una voluntad ordenadora, gobernosa: cada pieza está en su lugar (dentro de una ajustada cuadrícula)³, y todas apuntan (en concertada espiral⁴ cronológica) hacia lo evidente: desde mediados de los años cincuenta,⁵ no ha habido un solo artista al que Marcel

Duchamp y su célebre invención, el readymade, no hayan influido en alguna medida. Muy bien, pero ¿por qué entonces mostrar sólo a algunos artistas de la colección y no a todos? Como gesto, habría sido mucho más contundente vaciar por completo las bodegas.

Cabe preguntarse, además, si lo que Duchamp hace a los artistas es propiamente influirlos. Uno puede advertir, por ejemplo, una influencia más o menos evidente del Greco en el periodo azul de Picasso: en las figuras afiladas, tortuosas. Picasso buscaba algo y lo encontró en la pintura del Greco. Sin el Greco, sin embargo, simplemente habría dado más vueltas hasta dar con ello. ¿Puede decirse lo mismo, digamos, de la relación de Andy Warhol con Duchamp? ¿Sin Duchamp habría Warhol llegado tarde o temprano al mismo lugar? Difícilmente. Sería interesante imaginar la obra de un artista que no mostrara ni la más mínima huella de las maneras de Duchamp; y no porque sencillamente no las conociera: como, supongo, le ocurre a muchos pintores de los jardines del arte. No, cómo sería el trabajo de un artista de avanzada que se resiste a moverse dentro de los límites duchampianos. Curioso habría sido que la curadora explorara ese territorio tan poco visitado. Pero, claro, para eso se debe contar con una definición bastante puntual del readymade; y eso es justamente lo que no parece haber en esta exposición. (Por eso, quizá, uno se va de ahí con la sensación de que las obras –por muy buenas que sean– están ahí no para responder a una necesidad ineludible de la exposición sino a un antojo; es decir: que podrían perfectamente ser otras, cualesquiera.)

La única definición de readymade que se publicó alguna vez bajo el nombre de Marcel Duchamp (“MD”, más bien), descansa en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de André Breton y Paul Éluard, de 1938, y dice: “Un objeto ordinario elevado a la dignidad de obra de arte por la simple elección de un artista.” Con esta idea, Duchamp otorgó una nueva condición de posibilidad a la obra de arte: que ahora *sería* sólo porque antes *fue* otra cosa: una no obra de arte. Esto, desde luego, no apunta a una definición negativa de readymade: “todo lo que no es obra de arte” (el mundo como *readymade* en potencia). Al contrario, readymade es sólo lo que alcanza la dignidad (nótese que Duchamp usó este término particular, de corte jurídico, y no, como podría esperarse, el más modesto “categoría”) de obra de arte en el momento en que es elegido por un artista. Dicho de otro modo, el readymade⁶ es la expresión de una decisión: la del artista de declarar un estado de excepción. Así, por ejemplo, *Peine* (literalmente, un peine para

¹ El conjunto nunca se ha mostrado en su totalidad, y es muy poco probable que algo así ocurra ya; se dice que la colección crece a una velocidad de una obra por día.

² Pienso en “La colmena”, que curó Guillermo Santamarina, o en “Esquiador en el fondo de un pozo”, de Michel Blancsubé.

³ Pretendidamente duchampiana, por aquello del ajedrez (juego al que el inventor del readymade era en extremo aficionado).

⁴ Que emula los rotorrelieves de Duchamp.

⁵ Y no antes. Los readymades más importantes de Duchamp –realizados entre 1913 y 1919– no se hicieron del todo públicos hasta el final de la década de los treinta; naturalmente, tendrían que pasar todavía algunos años antes de que la profecía, como la llamaba Walter Benjamin, pudiera asimilarse.

⁶ Parafraseando a Carl Schmitt cuando dice que “es soberano quien decide el estado de excepción”. Una analogía que, desde luego, no puede llevarse mucho más lejos.



Marcel Duchamp, fotografía de Arnold Newman, 1942.

perros)⁷ es claramente una excepción: los peines sirven para peinarse, menos este, que, al volverse obra de arte, “hace la norma”: el resto de los peines seguirá siendo lo que siempre ha sido. Desde luego, está contemplada la obviedad: a priori, no

7 Y al que añadió una enigmática inscripción: “3 o 4 gotas de altura no tienen nada que ver con la salvajería”.

hay la menor diferencia física entre el ready-made y un peine común que pueda encontrarse en cualquier farmacia. Uno de los casos más paradigmáticos—por radical—es en este sentido el de la Mona Lisa, a la que Duchamp dedicó dos episodios: el primero, y más conocido, en que agregó barba y bigotes, en 1919, a una postal de la famosísima Gioconda de Leonardo da Vinci;⁸ el segundo, casi cincuenta años después, en que se limitó a firmar otra postal del mismo personaje, intitulándola *L.H.O.O.Q. rasurada*. Luego, es la obra *exacta* de Da Vinci pero firmada por Marcel Duchamp.

Algunos estudiosos sienten que el ready-made debe ser defendido y advierten, como el expertísimo Arturo Schwarz,⁹ que no basta “con elegir y firmar un objeto ordinario”: la operación es de orden conceptual “y, como tal, es mucho más compleja de lo que parece a primera vista”. Proceden entonces a enumerar las razones de esa complejidad; por ejemplo, que Duchamp, más que elegir, provocaba el encuentro con los objetos, estableciendo previamente unas coordenadas precisas.¹⁰ Cuando, en realidad, todas las reglas que Duchamp impuso para acotar el territorio del ready-made hablan de lo mismo: de una elección. El propio Duchamp lo explicaba así: “Uno puede cortar las manos al artista y, sin embargo, al final obtener algo que es producto de la elección del artista ya que, en general, cuando un artista pinta con una paleta elige los colores. Así que la elección es el factor crucial en la obra de arte.” Lo único cierto de las obras de arte, como observó el teórico Thierry de Duve, es que “se exhiben para ser juzgadas como tales”; y, más allá, nada indica cómo deban ser. ¿Por qué no podrían ser como ruedas de bicicleta sobre bancos de cocina? Eso es lo que está detrás del ready-made, nada más. Pero nada menos.

Siguiendo esta lógica, la pieza más cercana al ready-made en estado puro de la exposición es sin duda la cáscara de un plátano que la artista mexicana Adriana Lara dejó en el suelo. También es la pieza menos interesante del conjunto. Si lo de Duchamp no fue un llamado a ser simplemente flojos. No fue un llamado a nada, de hecho; pero si acaso hubiera sido algo, habría sido una invitación a estar un poco por encima de la situación: ¿una cáscara de plátano? Por favor. Como escribió alguna vez John Cage: “Parece que Pollock intentó pintar en un cristal. Se admitió el error. Esa no era la manera de hacerlo. No es cuestión de hacer otra vez lo que Duchamp ya hizo. Ahora debemos por lo menos ser capaces de mirar a través, lo que está más allá, como si se estuviera dentro mirando afuera.” —

— MARÍA MINERA

8 A la que llamó *L.H.O.O.Q.* (letras aparentemente sin sentido pero que leídas de corrido y en francés revelan que “ella tiene calor en el culo”).

9 Autor, entre otras cosas, del más completo catálogo razonado de la obra de Marcel Duchamp. Las citas han sido tomadas de su texto “The Philosophy of the Ready-made and of its Editions”, en *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Tate Modern, 2008.

10 Así, *Peine* fue elegido por Duchamp como ready-made “el 17 de febrero de 1916, a las 11 de la mañana”.

Wieland Kuijken en México

La Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada viene celebrando una serie de conciertos de música antigua (impulsados por el director de la biblioteca Juan Manuel Herrera y coordinados por Claudine Gómez) con solistas y grupos de cámara de la mayor relevancia a nivel mundial. Gracias a ese trabajo, especializado en música antigua, han logrado traer a una de las glorias mundiales de la viola da gamba, leyenda ya, el maestro Wieland Kuijken (Bélgica, 1938), quien el pasado 15 de mayo tocó –junto con dos singulares músicos mexicanos, Miguel Cicero (clavecín) e Israel Castillo (viola da gamba)– un programa conformado por obras de Marin Marais (Francia, 1656-1728) y Monsieur de Sainte-Colombe (Francia, 1640-1701).

Esta es la tercera ocasión que Kuijken visita nuestro país. La primera vez tocó con instrumentos modernos; la segunda, con copias, y esta tercera, con una viola original de 1705 construida por Nicolás Bertrand (1686-1735), uno de los más célebres constructores de violas. En el concierto se destacó la calidad de fraseo, los adornos múltiples, los vibratos en lugares muy específicos y notados en la partitura, lo cual nos refleja que ya existía el vibrato como noción en el barroco, y no es exclusivo del romanticismo.

Después de la *suite del primer libro de piezas* de Marais, continuó un *concert à deux violes esgales* de Sainte-Colombe y, después, el famosísimo “tema y variaciones” *Les Folies d’Espagne* de Marais, tema muy trabajado por los compositores de la época. Al terminar, Kuijken tocó de *encore* una obra de Carl Friedrich Abel (Alemania, 1723-1787), donde fue muy notable la riqueza de sonoridades de sus arcadas, de sus acentos y adornos ricamente dibujados, dibujando paisajes de tiempos muy lejanos que quedaron guardados en esa memoria que es la partitura y que el maestro, ¡magó!, la trae viva a nuestro presente.

En el clavicémbalo estuvo Miguel Cicero, músico especializado en el continuo barroco. Siempre pertinaz y mesurado, el maestro Cicero tocó en un clavecín copia de un Nicolás Blanchet (1660-1731). En la otra viola da gamba estuvo Israel Castillo, alumno de Kuijken, quien tocó con total soltura su viola de siete cuerdas e hizo gala de virtuosismo.

La innovación de una séptima cuerda se atribuye a Sainte-Colombe, personaje enigmático del que se sabe poco. Obsesionado por el recuerdo de su mujer fallecida, se recluye en su granja, donde desarrolla la técnica y la música para este instrumento. Son famosos sus tríos para viola que tocaba con sus dos hijas. Sin embargo, no existe ningún retrato grabado de Sainte-Colombe, ni acta de naturalización, ni honorarios en calidad de miembro de la Cámara del Rey, tampoco ningún inventario tras su defunción; ningún escrito personal: Monsieur de Sainte-Colombe es un músico sin biografía, al contrario de Marais, una de las figuras más destacadas de la

escuela francesa de viola de gamba que surgió a final del XVII. Estudió composición con Lully y fue discípulo de Sainte-Colombe durante seis meses. Su gran destreza al tocar le llevó en 1676 a Versalles para actuar como violista en la corte francesa de Luis XIV. En los años siguientes fue nombrado Violista Regular de la Casa del Rey y allí permaneció hasta su retirada en 1725. Es el compositor más prolífico de música para viola da gamba (500 composiciones) y sus obras más importantes para este instrumento fueron publicadas en cinco colecciones entre 1686 y 1725.

Kuijken, que ha grabado para tantas compañías disqueras y orquestas que ni siquiera recuerda el número, también dio un curso de viola y chelo en el Cenart. Hace años que dejó de dar clases, por lo que es muy valioso que haya accedido a dar este curso en México.

El maestro, fundador del célebre grupo La Petite Bande y del Cuarteto Kuijken, y que ha colaborado con sus hermanos Sigiswald y Barthold, así como con Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller y Anner Bylisma, comenta un detalle curioso: siendo parte de una familia de músicos (recientemente tocó con su hijo Piet), cuenta de su padre, el séptimo de nueve hijos, que todos los hermanos tocaban salvó él, muy desafinado.

Kuijken, de actitud serena, dice que le gusta México y espera seguir regresando, sobre todo porque le gustan el tequila y las margaritas. Nosotros nos percatamos de que Kuijken sigue teniendo la razón en su interpretación de la verdad... musical. —

— HÉCTOR GUILLERMO RAMOS GUTIÉRREZ



Wieland Kuijken en plena interpretación.

publicidad

Siempre tendremos *Lake Tahoe*

Hace apenas cuatro años una película mexicana sobre adolescentes que perdían el tiempo en un departamento de la Unidad Tlatelolco recolectó más de veinte premios dentro y fuera del país. *Temporada de patos* llegó a conocerse como una película “sobre nada”. Era, más que eso, una *polaroid* generacional.

A diferencia de tantos otros defensores del anticlímax, su director, Fernando Eimbcke, había recurrido a un estilo de dirección minimal (gestos mínimos, tiempos muertos, a la manera de su admirado Jim Jarmusch) no para contagiar el tedio de sus personajes sino para revelar que bajo su apatía hervía un caldo de hormonas, temores y desencantos precoces. Esa revelación se desprendía de lo nunca dicho, de lo no evidenciado, de aquello que los personajes no sabían o podían expresar. Desde aquella, su primera película, y ahora, en la recién estrenada *Lake Tahoe*, Eimbcke demuestra ser de los pocos directores mexicanos capaces de dar sentido al silencio y a la inacción.

La anécdota de sus dos películas transcurre en, más o menos, un día. Sus personajes, sin embargo, rara vez lo experimentan así. Con un pie puesto en el recuerdo y otro en la expectativa, el tiempo corre distinto para cada uno de ellos. De ahí que la ausencia de drama pase a un segundo término o bien apunte hacia el tema más filosófico que parece interesar al director: la diferencia entre los hechos y la percepción que se tiene de ellos. Al estar inevitablemente limitados por la segunda, resulta absurdo pensar en la noción de una vivencia objetiva, ya no se diga igual a la de los demás. Y así como cada nueva experiencia moldea nuestro temperamento, todas las anteriores iluminan o ensombrecen lo que todos los días definimos como realidad.

Si *Temporada de patos* tenía a sus personajes sobre la cuerda floja que va de la niñez a la adolescencia, el protagonista de *Lake Tahoe*, Juan (Diego Cataño), se resiste con todas sus fuerzas a cruzar el umbral de la adultez. Y no le falta razón. Tiene sólo dieciséis años y acaba de morir su padre. Con la madre hundida, al parecer, en una depresión y un hermanito naturalmente incapaz de dimensionar la pérdida, Juan ha decidido “congelar” el dolor.

De entre todas las definiciones de duelo, Eimbcke eligió la que menos se prestaría a un tratamiento cinematográfico común. En *Lake Tahoe* hay muy pocas lágrimas; ya no se diga

rituales. Lo que hay es la sensación que tiene el protagonista de que el mundo podrá ser el mismo, pero todo lo que ocurre en él ha perdido su valor.

El público es el que primero percibe esa fractura de la realidad. Los planos fijos y abiertos de una ciudad calurosa son de pronto atravesados por una figurita pequeña, ensimismada y ajena. Hay algo que no encaja bien. Pronto se entera de que el personaje ha estrellado su coche. Verá cómo, en su búsqueda de un taller mecánico, el personaje de nombre Juan entrará en contacto con un viejo y su casi humana perra bóxer; una madre adolescente con aspiraciones de roquera; y un muchacho entregado en cuerpo y alma al kung-fu. Un muestrario completo de pasiones, obsesiones y vínculos.

Ninguna de estas personas interesa o intimida a Juan; a ninguno le intriga su vitalidad de piedra. Durante una primera media hora somos testigos de este choque de ánimos;



Lake Tahoe: el elocuente anticlímax.

disfrutamos del absurdo pero no lo desciframos bien. Un poco más adelante sabremos de la tragedia en la vida del protagonista: su segunda ronda de encuentros, igual de raros pero más cercanos, cobrará un sentido distinto. Cuando, por fin, Juan dice en voz alta qué es aquello que ha alterado su vida, el sonido de sus propias palabras lo despierta del letargo. Con las heridas al aire, encontrará que las pequeñas alegrías y dolores ajenos han dejado de ser un enigma. Una vez adquirida la conciencia de lo irre-

versible, encuentra en las emociones de otros las claves para ajustar su reloj.

Las calles de Puerto Progreso, el calor y la humedad tangibles, y los sonidos inconfundibles de una ciudad costeña se oponen a los lugares comunes sobre la muerte y la depresión. La brillante (en todos sentidos) fotografía de Alexis Zabé insiste en el contrapunto: tanto los colores vivos como las líneas definidas y limpias que componen los planos también parecen hostiles a la confusión e inestabilidad de Juan. Así, el punto queda más claro: quizá lo intolerable del duelo son las disonancias entre paisaje exterior e interior.

¿Y en dónde quedó el lago Tahoe? Igual que los patos en vuelo de aquella primera película, este puede mirarse desde una ventanita que ofrece a los personajes el consuelo de una dimensión más. Ni tan triste como los recuerdos ni tan voluble como la realidad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

publicidad

ARTES Y MEDIOS

DIÁBOLOS

Quantum

de Marc Forster

James Bond sigue siendo una franquicia rentable. Contra todos los pronósticos, Daniel Craig resultó ser un buen 007, diferente a los anteriores, menos sofisticado y a la vez más viril. *Quantum* continúa delineando la personalidad del nuevo agente especial que se perfiló en *Casino Royale*: rebelde, de métodos poco ortodoxos y éticos, y herido de muerte en el corazón. Sin embargo, esta película apuesta más por la adrenalina y el montaje frenético que por la historia, y por momentos da la sensación de que ni el mismo director sabe hacia dónde se dirige. El filme es entretenido, pero fallan los elementos indispensables que rodean a Bond en cada aventura: no hay un villano atractivo y las chicas parecen un mero pretexto. Habrá que enderezar el barco antes de que se pierda todo lo ganado. —

— BE

Mi vida dentro

de Lucía Gajá

Premiado en su categoría en varios festivales, el documental *Mi vida dentro* sigue el juicio por asesinato en Texas a la inmigrante mexicana Rosa Estela Olvera, acusada de la muerte de uno de los niños para quienes trabajaba como niñera. Además de las escenas dentro de la Corte, incluye entrevistas con la prisionera desde su celda, testimonios de su familia, y la opinión de activistas dedicados a defender a mexicanos inmigrantes en Estados Unidos. Si bien el argumento de Gajá es insuficiente cuando sugiere que el caso de Olvera es representativo de un sistema jurídico adverso a los mexicanos, cobra fuerza cuando logra captar las particularidades de los personajes involucrados. Los comentarios increíblemente racistas de la fiscalía hablan ya no sólo de la injusticia cometida con Olvera, sino de la incompetencia de los funcionarios que todos los días deciden las vidas de otros. —

— FS



Fotograma de *Cosas insignificantes*.

Cómo perder amigos y enloquecer gente

de Robert B. Weide

Este filme mantiene la buena reputación de los ingleses a la hora de hacer comedias románticas. Además, es una fina y divertida sátira sobre las bagatelas del mundo del espectáculo y Hollywood. El protagonista es un periodista inglés, tan vulgar como entusiasta, que es contratado en Nueva York para trabajar en una importante revista. Ahí empezará desde abajo e irá ascendiendo, mientras descubre lo caro que puede costar alcanzar algunos sueños. Sobre todo, porque su motivación no es el éxito profesional, sino conseguir acostarse con una de las estrellas emergentes de la meca del cine. El final no evita la cursilería, pero las risas cosechadas hacen que se le perdone esa concesión. Jeff Bridges y Kirsten Dunst cumplen, pero sobre todo destaca Gillian Anderson en el papel de una agente sin escrúpulos. —

— BE

Cosas insignificantes

de Andrea Martínez

Una película más sobre vidas cruzadas, buenos que redimen a malos, malos que encienden la luz, y niños inocentes que sufren y le dan sentido a todo. El azar, en este caso, se manifiesta en forma de “cosas insignificantes” (es decir, muy significativas: un recurso también

trillado) que pasan de mano en mano entre personajes de la ciudad de México, y que le dan nombre a capítulos que desarrollan sus historia. La coproducción entre España y México deriva en problemas como diálogos que intentan —pero no consiguen— reflejar diversidad social. El nombre de Guillermo del Toro entre los créditos de producción lleva a creer que se trataría de una película de mayor interés. —

— FS

Red de mentiras

de Ridley Scott

Hollywood está enrachado haciendo filmes que reflexionan sobre la relación de Estados Unidos con Medio Oriente, y sobre su política intervencionista en general. A la reciente *El reino* se suma *Red de mentiras*, que aborda la historia de un agente de la CIA (Leonardo DiCaprio) infiltrado en Jordania para dismantelar una red de terroristas que ataca blancos civiles. Las alianzas, tratos y negociaciones entre los servicios de inteligencia de ambos países son expuestos con meticulosidad, dejando claro que nadie cede ante sus propios intereses. La aparición de una enfermera de la que se enamora el agente complica las cosas, y le da a este filme de acción y estrategia una dimensión sentimental. Russell Crowe hace buena contraparte a DiCaprio, como el jefe que mueve las piezas desde Washington. —

— BE