

El narco y los medios

Hasta hace poco tiempo los narcotraficantes aparecían en los medios de comunicación como síntomas que correspondía a los especialistas analizar en función ya fuera de narrativas de lo oculto –reuniones secretas, acuerdos, rencillas– o de las leyes inflexibles del interés económico –las ganancias, los costos, la demanda, los monopolios. La figura del narcotraficante ocupaba simultáneamente el lugar emblemático de lo irracional –del impulso, el deseo desmedido– y de lo racional –los únicos personajes que seguían al pie de la letra el mandato económico de optimizar beneficios. En todo caso, esta serie de atribuciones, y otras más o menos fantasiosas, era posible porque los narcotraficantes aparecían en los medios como signos a ser interpretados y no como voces intentando autorrepresentarse; como objetos y no como sujetos. El hecho de que en los últimos años los narcos hayan sentido la necesidad de tener acceso a los medios nacionales de manera directa habla de las implicaciones políticas de un fenómeno que repetidamente hemos tratado de reducir a sus dimensiones económicas, penales o morales. Vale la pena preguntarse por las causas de esta nueva necesidad de interpelar ya no a un público inmediato que se forma a través de vínculos locales sino a un público abstracto y anónimo. Los acontecimientos recientes han ofrecido tres ejemplos de esta tendencia que son diversos a la vez que extrañamente coherentes: el encuentro entre Julio Scherer e Ismael Zambada, el fenómeno de las “narcomantas” y la llamada de Servando Gómez “la Tuta” a un canal de televisión local.

La crónica

Hay en la opinión pública nacional una creciente obsesión con la transparencia, una idea cuyas bondades se dan por obvias. Predomina el gesto que expone, desenmascara, publicita: la insistencia en la producción de verdades oculares. De forma directamente proporcional, abundan los discursos centrados en la idea de lo oculto: prolifera la sospecha, el miedo a lo inauténtico. En otras palabras, la realidad se desdobra vertiginosamente en la medida en que se diseminan las referencias al “dizque”, lo “presunto”, lo que “supuestamente”. A la insistencia en la transparencia corresponde siempre el

terror de la ceguera, la opacidad. No debería sorprender entonces que las voces del narco se hayan situado de manera tan natural en esa misma dialéctica de la transparencia y la opacidad, buscando, como otros, interrumpirla mediante gestos de aparente destape y verdad contundente.

Publicada en la revista *Proceso*, la crónica del encuentro entre el periodista Julio Scherer y el narcotraficante Ismael Zambada ofrece una ocasión inigualable para entender cómo opera esta dialéctica. De manera sutil pero inconfundible, el tema fundamental de la crónica, el único que realmente le da sentido al suceso, es el de las relaciones entre la verdad y la sospecha. El texto abre y cierra con una preocupación por establecer la verdad –la producción de transparencia–, siempre partiendo del supuesto de la ubicuidad de lo engañoso y artificial. Al principio, Scherer señala que la invitación del “Mayo” Zambada llegó a *Proceso* en la forma de un mensaje “que ofrecía datos claros de su veracidad”. Así se delimita el tema y se define el mundo: todo es falso hasta que no se pruebe lo contrario. Luego viene esa curiosa insistencia en los números, tal vez como últimos depositarios de una verdad indudable: dos pisos, tres recámaras, cinco cuadros, dos sofás para diez personas, un comedor para seis, tres cajones polvosos. También Zambada parece estar preocupado fundamentalmente por la fragilidad



de la verdad. Le confiesa a Scherer: “He leído su libro y usted no miente.” Aunque después se corrige: “Todos mienten, hasta *Proceso* miente. Su revista es la primera, informa más que todos, pero también miente.” Sigue un duelo que intenta fijar la veracidad de la boda del Chapo. ¿Existió o no existió? Queda ilustrada la paradoja: el deseo de transparencia es imposible de satisfacer, porque un cierto grado de opacidad le es indispensable para sostenerse como exigencia. No importa cuánto logremos ver. Siempre será insuficiente: la opacidad sólo cambiará de lugar.

El lector espera un desenlace parecido a aquellos a los que nos han acostumbrado las ficciones sobre la mafia: el capo querrá transmitir algún mensaje, hacer llegar una amenaza, algo que justifique haber corrido el riesgo. Nada de eso. Se trata de algo más sutil: Zambada quiere hablar de sí mismo. Como si anticipara una nueva acusación de encubrimiento y

disimulación, nos ofrece un autorretrato de estudiada sinceridad: es un hijo del monte, llora por la captura de su vástago, tiene pánico de que lo agarren y “carga miedo” todo el tiempo. Trata de fijar su identidad, de darle contenido estable a un nombre que circula demasiado. Se puede comparar este gesto con el de los hombres que, jaloneados por soldados o policías tras un aseguramiento de droga, se cubren el rostro frente a las cámaras de televisión.

Casi asombra hasta qué punto Scherer y Zambada parecen estar sumergidos con la misma intensidad en las redes de la verdad y la sospecha. Pero no debería: ese lenguaje se ha vuelto el idioma de lo público, el atajo de la opinión política. Otros ejemplos: Zambada, como todo narco, habla de sus posibles traidores —el tema de la inautenticidad convertido en pesadilla constante. Enseguida, señala la ceguera del presidente (“lo engañan”, afirma) y que el mayor problema del país es la corrupción. “Corrupción” es la palabra que condensa todo aquello que es opaco, que se ve a medias, que no sale a la superficie, lo que está fuera de control. Es la causa y el efecto de la simulación y la duplicidad. Este es el tipo de diagnóstico que se nos ha vuelto sentido común: hay una fuerza oculta que frustra todo intento, bien o mal dirigido, por cambiar el estado de las cosas. El problema es que la lógica de la sospecha engendra el deseo de verdades contundentes. El desenlace del encuentro entre el periodista y el narco es de una coherencia perfecta. Zambada ofrece: “¿Querría ver al Chapo?” Scherer responde: “yo lo vine a ver a usted”. Queda claro que de lo que se trata es de ver y ser visto —el tema detrás de la transparencia—, y como si una forma de entendimiento surgiera al convergir en el interés por la verdad oculta, Zambada propone: “¿Nos tomamos una foto?” Scherer relata su entusiasmo y concluye con alivio que la autenticidad ha triunfado nuevamente sobre la duda: “la foto probaba la veracidad del encuentro con el capo”.

Las narcomantas

Si medios como el teléfono, o incluso el cine, tienden a volverse invisibles y a producir la ilusión de una transmisión no mediada, en las “narcomantas” el medio casi oculta al mensaje, la forma al contenido. Es como si la forma de las letras, las faltas de ortografía, los colores y la posición espacial de las mantas excedieran en significado a las palabras contenidas. Las mantas se señalan a sí mismas como diciendo: esta es la forma en la que se encarna el discurso ahí donde uno esperaría sólo violencia sin palabras. ¿Por qué de pronto existe la necesidad de comentar, de representar, de verbalizar la violencia? ¿En qué momento emerge entre los narcos la preocupación por la presencia de un tercero, un espectador? En *Publics and Counterpublics* Michael Warner delinea la complejidad intrínseca a la noción de público: ¿Cómo puede alguien

hablar públicamente si no existe un público? ¿Cómo puede existir un público antes de que alguien se dirija a él? Warner sugiere que se trata de una estructura circular: el público se forma en el momento en que alguien se dirige a él, pero para dirigirse a él hay que suponer que ya existe, y para que exista basta que alguien se sienta interpelado, aludido. ¿Qué clase de público presuponen y constituyen las narcomantas?

Aunque algunas mantas se dirigen a un público anónimo, “la ciudadanía”, y otras a figuras concretas, como el presidente de la república, en casi todas hay siempre una tensión entre el destinatario principal, los aludidos en el mensaje y un tercer espectador sin el cual el gesto del desenmascaramiento no tendría sentido, pues para revelar un secreto hace falta que alguien no lo sepa. Por ejemplo:

Si quieren que se acabe la inseguridad en el país. Ya dejen de proteger al Chapo Guzman, al Mayo Zambada, y a los Michoacanos así como también a los Mandatarios Partidistas que son igual de Narcos que ellos ya que llevan: 40 años de Narcomandatarios.

La primera oración podría dirigirse por igual al gobierno y a la “sociedad civil”, y en realidad a cualquiera que se identifique con el deseo descrito. Pero la segunda es un anfibio: amenaza a los protectores, alude a los protegidos, y después se extrae de su propia voz para encarnarse en la de un público anónimo que habla de los narcos en tercera persona y se queja de los “narcomandatarios”. Escuchar a un narco quejarse de la corrupción y los narcomandatarios es como escuchar a Elba Esther Gordillo quejarse de las prácticas sindicales. La variación en la “voz” y en el uso de pronombres en las mantas es un patrón recurrente que tiene efecto particulares. El que no sea deliberado sólo lo hace más relevante. Un ejemplo aún más claro:

SI QUIERES QUE TERMINE LA ANARQUIA DEL NARCOPORQUE TU GOBIERNO NO ATACA A NARCOS COMO JOAQUIN EL CHAPO GUZMAN, ISMALE EL MAYO ZAMBADA, IGNACIO NACHO CORONEL, OSCAR NANA VALENCIA, EL REY ZAMBADA Y MICHOCANOS NARCOS DE 30 AÑOS DE EXISTIR Y PROTEGE LOS CUALES TIENEN 9 AÑOS QUE TU GOBIERNO LOS PROTEGE LO CUALES GOZAN DE IMPUNIDAD ABSOLUTA. LA CIUDADANIA ESTAMOS CANSADOS DE ESTO.

Nuevamente, el mensaje comienza tratando de instaurar, por medio de la alusión pronominal —con el *tu* de “tu gobierno”—, una frontera clara entre “los narcos” (nosotros) y “la sociedad civil” o “el pueblo” (ustedes). Pero termina produciendo un

ARTES Y MEDIOS

PERIODISMO



todo indiferenciado en que el gobierno protege a los narcos (ergo, el gobierno es narco), y los narcos son la ciudadanía. Las mantas, en tanto que actos discursivos, intentan definir fronteras, establecer identidades o categorías, pero con frecuencia el intento se ofusca a medio camino. Parece un detalle sin importancia, pero es un punto crucial. Si la operación fundamental del discurso político consiste en el establecimiento de un “nosotros” y un “ellos” (*amigos y enemigos* diría Carl Schmitt), la atrofia de dicha operación debe tener consecuencias. Las mantas son sólo una manifestación más entre las muchas que produce una extendida dificultad para establecer distinciones. Dificultad implícita, por ejemplo, en el temor de que los sicarios sean ex militares y de que los militares sean narcos; es decir, que la diferencia entre “policías” y “ladrones” quede reducida a la igualdad entre dos hombres armados.

La llamada

La llamada telefónica que Servando Gómez “la Tuta”, presunto líder de la Familia Michoacana, realizó a una televisora local en julio de 2009 tuvo el efecto de producir una ilusión de cercanía y transparencia. No sólo porque el acto mismo de llamar a un noticiero para hacer una aclaración parece situar al narcotraficante como miembro de un “público crítico y atento”, sino porque el contenido del mensaje intenta convencer a los espectadores de la existencia de tal familiaridad entre la población de Michoacán y los miembros de la organización. Nuevamente, la llamada no tiene ningún propósito más allá de intentar corregir una imagen falsa, instaurar una representación adecuada: “sondeen ustedes los medios de comunicación si aparece en la televisión lo que realmente somos”, “mi corazón es noble, a lo mejor no me lo cree”. Al igual que Ismael Zambada, Servando Gómez intenta producir un retrato de sí mismo que lo autorice a representar el

sufrimiento emblemático de algunos sectores de la población: “Ya en el pueblo no tengo ningún familiar”, “Yo tengo un hijo preso injustificadamente [...] quería ser profesor”.

Son dos los tipos de argumentos empleados en esta llamada, los cuales también son utilizados por Zambada. El primero es el argumento de la futilidad: “Nunca van a poder acabar. El día que yo fallezca, ¡que yo fallezca!, van a poner a otro en mi lugar y así se va a ir. Esto nunca se va a acabar.” Este argumento está basado en una serie de falacias históricas: imagina una falsa continuidad en la historia del tráfico de drogas en México y se figura que la forma actual del fenómeno era la única posible, estaba destinada a ocurrir y, por lo tanto, está destinada a permanecer. El segundo argumento es la reducción del conflicto a sus implicaciones morales: la noción de ciudadanía se sustituye por las de familia y parentesco; a la legalidad se antepone el honor, y a las palabras o “palabrerías” de la política, la palabra singular, unívoca e inflexible.

Lo que sorprende es que los narcotraficantes no sean los únicos en utilizar ese tipo de argumentos. Tanto la fascinación por el destape como la expresión de indignación moral son gestos mecánicos que perpetúan el desquiciamiento de la sospecha. Así contribuyen a la formación de otredades radicales que impiden analizar lo más accesible: los procesos sociales que realmente pueden ayudar a entender una violencia que, de por sí, tiene el efecto del silenciamiento. No sirve de nada el modelo reconfortante que asocia lo criminal con lo patológico, y que convierte a la violencia en la emanación de una interioridad monstruosa. El narcotráfico es un fenómeno político, y sólo la miopía que reduce la política al discurso de una ideología podría no verlo. Si por política se entiende la distribución de recursos, el control de territorios, la creación de redes sociales bajo principios de asociación nuevos, y la destrucción de un orden social anterior, poco queda en el orden rural mexicano que pueda competir con la diversidad de procesos que por comodidad se aglomera bajo el término “tráfico de drogas”.

Esbozo un argumento para futuros análisis. La entrada de los narcotraficantes a los medios nacionales, su deseo de interpelar al espectador anónimo, parece coincidir con la escisión de sus vínculos comunitarios más inmediatos, con su progresivo aislamiento de los públicos locales. Tanto Ismael Zambada como Servando Gómez evidencian dicha ruptura, pero hay muchos otros indicios. Si por muchos años el tráfico de drogas había sido contenido por la existencia de controles comunitarios (porque los narcos eran sujetos conocidos, porque alternaban el tráfico con otras actividades, porque no atacaban a una población con la que compartían un gran número de vínculos), el tipo de violencia reciente supone un “destierro”. Los traficantes intentan volverse sujetos activos en los medios de comunicación al mismo tiempo que dejan de serlo en la vida local, donde perdieron la voz y se convirtieron en signos inescrutables. —

— NATALIA MENDOZA ROCKWELL

Pessoa en el cine

La naturaleza fugaz de la poesía nunca ha escapado al arte cinematográfico. El cineasta alemán Wim Wenders y el director suizo Alain Tanner abordan, en sendos filmes, la presencia fantasmal de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa es uno de los más seductores enigmas de la literatura del siglo XX. La personalidad múltiple del poeta, esa constelación de individuos concentrados en una sola persona, hacen de él una metáfora viviente, palpitante, de la identidad humana. Pessoa pertenece a la estirpe de los escritores que llevaron existencias borrosas de hombres sin atributos. Merced a una estrategia existencial perfectamente planeada, Pessoa logró aislarse para dejar que aparecieran esos otros que escribieron su obra portentosa, el “Drama en gente”, un conjunto de poemas escritos por sus heterónimos que dejó guardado en un legendario y mágico baúl destinado a la posteridad.

Fue Pessoa un hermano espiritual de Kafka. Como este, Pessoa decidió llevar una vida solitaria, acaso un poco gris, para darse el tiempo y la libertad de erigir una obra monumental y prodigiosa. Desde este punto de vista la personalidad del poeta de Lisboa es materia ideal para realizar filmes donde su ausencia se nos revela en toda su plenitud gracias a su poesía.

En su *Historia de Lisboa* de 1994 (obra que por cierto continúa la tetralogía de road movies iniciada con *El estado de las cosas*) Wim Wenders, a medio camino entre la ficción y el documental, cuenta la historia de un director de cine que llama a su sonidista para que lo ayude a realizar un filme en la capital de Portugal. Cuando el sonidista llega a la ciudad, el director ha desaparecido dejando tan sólo secuencias inconexas. En cierta forma el director desaparecido es como Pessoa: sólo quedan sus imágenes para comprobar su existencia. Decidido a continuar el trabajo del director, el sonidista se dedica, a lo largo del filme, a registrar los sonidos de la ciudad. Al mismo tiempo que va grabando el sonido, el protagonista asiste a un concierto de Madreus y a lo largo del filme también pueden escucharse fragmentos de la poesía de Pessoa hasta que, en algún momento, aparece en un tranvía un hombre de sombrero, con un pequeño bigote y de gafas redondas que no es otro que el fantasma de Pessoa que deambula por la ciudad como su emblema.



El enigma Pessoa.

El cineasta suizo Alain Tanner, por su parte, realizó, en 1998, el filme *Réquiem*, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Antonio Tabucchi, una de las máximas autoridades en la obra del poeta portugués. En cierta forma, como en el caso de Wenders, Tanner continúa el camino abierto en su espléndido filme *En la ciudad blanca* de 1983, protagonizado por Bruno Ganz, un hermoso homenaje a la ciudad de Pessoa. La película cuenta la historia de un escritor que acude a una cita en Lisboa. Quien lo ha llamado es nada menos que el fantasma de

Pessoa, que le ha pedido encontrarse con él al mediodía. Convencido de que los fantasmas sólo aparecen a la medianoche, el protagonista se dedica a deambular por las calles de Lisboa en busca del fantasma de Pessoa acudiendo a los diversos cafés y lugares por los que vagaba el poeta. En su vagabundeo, y mientras llega la medianoche, el escritor se encuentra con diversos amigos que ya han muerto hace tiempo. A medio camino entre lo fantástico y lo real, el filme se sitúa en esa frontera indefinible que separa a los vivos de los muertos, logrando, como el filme de Wenders, un ejemplo de lo que Pier Paolo Pasolini llamara cine de poesía.

Tanto Wenders como Tanner exploran la naturaleza huidiza de la identidad, la melancolía, el presentimiento, lo fantasmal, la memoria, enmarcados en la esplendorosa capital de Portugal, una ciudad que invita a la contemplación.

Habrà que esperar el milagro de que a alguien se le ocurra traer el filme del cineasta griego Stelios Charalambopoulos titulado *La noche que Fernando Pessoa y Constantino Cavafis se encontraron* de 2009, basada en el testimonio de un hombre que afirma que tal encuentro tuvo lugar en 1929.

En los primeros versos de “Tabaquería”, uno de sus poemas emblemáticos, Pessoa escribe:

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de esto, llevo en mí todos los sueños
[de este mundo...]

Acaso esos sueños sean los que el cine es capaz de otorgarnos. —

— MAURICIO MOLINA

Chicogrande, de Felipe Cazals

En varias entrevistas y ensayos, el historiador Luis González y González cuenta que, a mediados de los años ochenta, él y su colega Friedrich Katz —el principal historiador del villismo— organizaron una convocatoria de textos con el tema “Mi pueblo durante la Revolución”. La idea, explicaba González, era invitar a la gente, sobre todo a la que vivía en el campo, a que en pocas cuartillas hablara de la huella que había dejado en sus comunidades el paso del movimiento armado. De esa manera —creían los organizadores— quedaría documentado el cariño que le tenía todo mexicano a su Revolución.

Los trabajos llegaron por miles. González y González se llevó una sorpresa (pero el más sorprendido —aclara— acabó siendo Katz). Cada texto más crudo que el anterior, los recuerdos resultaron ser crónicas aterradoras de pobreza, vandalismo y muerte sin compensación. La prosa era, en sí misma, violenta: el reclamo contra una catástrofe sin medida ni justificación. Nada que ver con el mito, hasta entonces propagado, de una Revolución benéfica y popular.

Por un lado, testimonios como esos y, por otro, los cientos de trabajos de intelectuales e historiadores formados en institutos autónomos, publicados durante la segunda mitad del siglo XX, han desvelado el aspecto caótico de la Revolución, bajado del pedestal a sus héroes (o levantado del piso a sus llamados villanos) y analizado las consecuencias de una furia y sed de sangre que a veces se disfrazó de idealismo, otras de pragmatismo y, en todo caso, de cruzada por un bien común. A 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución, queda claro que los esfuerzos de revisar la historia de México sin cartas bajo la manga o ímpetus triunfalistas no encontraron un espacio libre en la agenda institucional de “festejo” y “conmemoración”. Cursis, despilfarradas y algunas de plano idiotas, las actividades enlistadas en el Catálogo Nacional de Proyectos van desde la recreación de batallas y fusilamientos hasta un juego de exhibición de la NBA y el lanzamiento al mercado de una nueva variedad de verdura: la papa corregidora. Todo salpicado con loas a *los que nos dieron patria*, tan críticas y renovadas como el texto en formato cuadrado atrás de los monigotes en las monografías de papel.

De frente a este horizonte, entre frustrante y vergonzoso, cabría esperar la participación del cine en su modalidad patrioter. Después de todo, la narrativa maniquea de la historia ha sido construida tanto por presidentes y políticos ávidos de legitimidad, como por las visiones del cine, literalmente charras, sobre jefes revolucionarios adorados al unísono por un Pueblo que los venera y entona corridos en su honor.

Pero el cine dio la sorpresa, y en pleno bicentenario aporta una honrosa excepción: *Chicogrande* da la espalda al género de

la hagiografía patria para contar la historia de anónimos que dejaron la vida por razones más bien personales, ligadas a revolucionarios pero necesariamente a un proyecto de nación.

Del veterano Felipe Cazals, *Chicogrande* narra la historia de un villista (Damián Alcázar) que defiende con los dientes la vida de su general. Son los tiempos de la expedición punitiva: la incursión en 1916 de tropas estadounidenses en territorio mexicano, después de que Francisco Villa invadiera sin razón aparente el poblado insignificante de Columbus, Nuevo México. Herido en una rodilla por las tropas de Carranza, Villa se ve obligado a esconderse en una cueva. Gringos y carrancistas, en forzada misión conjunta, lo buscan sin ningún éxito en la sierra de Chihuahua. Durante su reclusión, y urgido de cuidados médicos, Villa pone en *Chicogrande* la responsabilidad de mantenerlo vivo. Acosado por ambos bandos, y acallando a los soplones, el villista lleva a otro plano la definición de lealtad.

Más que la violencia que termina con su vida, el drama de *Chicogrande* es la disparidad entre su fidelidad a Villa y la (in)utilidad de su sacrificio a esas alturas de la Revolución. Podría decirse que su lealtad es un fin en sí mismo que ennoblece su muerte más allá de cualquier provecho, pero eso sería recaer en la retórica de la Revolución. De los muchos episodios de aquel movimiento armado (para entonces, una lucha entre guerrillas), la invasión a Columbus expone mejor que ninguno las fuerzas irracionales que en más de una batalla movieron a jefes y tropas: el resentimiento incubado, la exigencia de restitución, y la venganza entre calculada y bruta a todo lo que olierá a deslealtad y traición.

El primer acierto de Cazals consiste en reconstruir —en pleno año de festejos— un capítulo que no aporta nada a la historia oficial. Al contrario, la anécdota de la expedición punitiva mancha la imagen de nación soberana y pacífica que habría sido inaugurada por el gobierno constitucional. En apenas unas semanas, exhibe al Primer Jefe teniendo que aceptar una “propuesta” de invasión, a las tropas carrancistas tan depredadoras como las gringas, y a hombres que seguían viendo a Villa (y por ende a Madero) como su único redentor.

No hay consenso entre los historiadores sobre el móvil último de Villa detrás de la invasión a Columbus. En su amplia biografía, Katz expone distintas hipótesis que van desde la manipulación por parte del servicio secreto alemán, el apoyo de empresarios gringos y, la más probable de todas, una venganza contra el gobierno de Estados Unidos, a quien había manifestado simpatía y respeto, tras enterarse de que no sólo había reconocido el gobierno de Carranza sino que había contribuido a la derrota en Agua Prieta. En las notas de prensa de *Chicogrande* se menciona que Villa buscaba en Columbus a un vendedor de armas que le había robado dinero. (En medio de la invasión



Felipe Cazals y Damián Alcázar, revolucionados.

—relata Friedrich Katz— Villa buscó al traficante, que ese día había viajado a El Paso a una cita con su dentista.)

El porqué de la invasión no se explora en *Chicogrande*, justo porque la Historia no es el punto a resaltar. La película arranca con imágenes del mayor Butch Fenton (Daniel Martínez) indagando a punta de latigazos el paradero del invasor. Su misión militar hace mucho que dejó de serlo; se ha convertido en obsesión personal. Imbuido de odio racial y de un sentido de superioridad nacional, Fenton no concibe que un pueblo de miserables se empeñe en proteger a un ladrón. Es ciego a la dimensión de Villa y al influjo que seguía ejerciendo sobre la mayoría de los chihuahuenses. No entiende que su lealtad hacia el hombre que incendiaba haciendas, mataba a los hacendados y se hacía de sus pertenencias, se debía a que con sus puros actos los redimió de una miseria ancestral. El odio y el resentimiento fueron, para una mayoría, el motor de la Revolución. Por lo menos, de la revolución villista (y, claro, zapatista).

De aquel retrato lúgubre que emergió de la recolección de testimonios, Luis González y González extrajeron conclusiones

que arrojaría en un texto cuya sola relectura tendría más sentido que la ejecución completa del Catálogo Nacional de Proyectos. En su ensayo “La Revolución Mexicana desde el punto de vista de los revolucionados”, el historiador aborda el desfase entre la historia grandilocuente y la que cuenta, por ejemplo, el *Chicogrande* de Cazals. Una de las revelaciones más claras fue que la mayoría de los mexicanos de entonces no tuvo una idea de conjunto de lo que fue la Revolución. Cada comunidad habla de la revolución que le tocó padecer (villista, cristera, obregonista, etcétera) y si acaso Madero y Villa son los únicos que se recuerdan sobre todo con aprecio. “La fama de delincuente de Pancho Villa —dice González y González— proviene de la élite revolucionaria, no de la voz del pueblo. [...] a los villistas se les recuerda con cariño por ser hostiles a los carranclanes, por haber vapuleado a los güeros.”

Ya que *Chicogrande* es una historia sobre personajes “pequeños”, mucho del peso cae sobre los hombros de los actores. Tanto el villista como su enemigo Fenton y el médico de las tropas de Pershing (Juan Manuel Bernal), que desapruueba la “cacería humana” que ha desatado la expedición, debían ser verosímiles como individuos y a la vez encarnar un arquetipo (que no estereotipo) que hiciera vigente una fábula sobre vidas sacrificadas en nombre de un ideal. Vale decir que tanto Damián Alcázar como Daniel Martínez y Juan Manuel Bernal exhiben en *Chicogrande* sus mejores interpretaciones en cine hasta hoy.

Mérito, hay que decir, en el que es fácil distinguir la mano de un director cuyas mejores películas lidian con personajes incendiarios, fanatismos que desembocan en la muerte y las peores vejaciones humanas. Difícilmente Cazals dejaría que personajes como los de *Chicogrande* resbalaran hacia la caricatura, al sentimentalismo o el panfleto social. El monólogo en que *Chicogrande* explica, mientras agoniza, sus razones para seguir a Villa podría ser intolerable en boca de algún otro actor, incluso del propio Alcázar, si otro director en turno hubiera privilegiado el discurso sobre la estética de la violencia, a estas alturas distintiva de Cazals. La fotografía impecable de Damián García muestra el paisaje del norte de México como esos tantos espacios que bien podían ser en ciertos momentos el centro de la rebelión, pero que la mayoría recuerda como un terregal inhóspito, devastado y fantasmal.

Nada que se recuerde del cine mexicano reciente prepara al público para la crudeza y tenebrosidad de las secuencias finales de *Chicogrande*. Esto, se entiende, como único remate posible para una película que da la espalda a los clichés y al folclor que el propio cine de la Revolución propagó. Del lado opuesto a la exaltación *gore*, son imágenes con efecto poético —sintético y de significado abierto— que enchinan la piel del espectador. Un final alternativo a la película que se nos ha contado, y una imagen que podría ilustrar las crónicas pesadillescas de los *revolucionados* por la Revolución. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Magritte y el surrealismo

Adiferencia de los pintores cubistas, que contaban con un vocabulario formal común (inconfundible a pesar de los usos individuales: un parecido de familia une nítidamente a Léger y a Gris, por ejemplo, aunque sus cubismos sean casi opuestos en espíritu), los artistas ligados al surrealismo nunca llegaron a un acuerdo, ya no digamos acerca de cómo debía verse el arte surrealista, sino si debía verse en absoluto. El pintor Robert Motherwell (asociado al expresionismo abstracto)¹ recuerda que al comenzar los años cuarenta era bastante común encontrarse a André Breton y a los surrealistas² entonces exiliados en Nueva York escudriñando las estanterías de las tiendas de segunda mano de la Tercera Avenida, en busca de objetos a través de los cuales el surrealismo tuviera a bien manifestarse. No se trataba, desde luego, de elegir simplemente lo más raro de la tienda. No, la presencia del surrealismo en las cosas de este mundo era una cuestión bastante sutil (o más arbitraria, si se quiere), como pudo comprobar el pintor chileno Roberto Matta, cuando una tarde señaló, para la completa conmoción del grupo, la cabeza de una gárgola que descansaba en el aparador de una tienda de antigüedades. ¿Una gárgola gótica? ¡¿A quién se le ocurre?! Breton se sintió entonces llamado a presentar un contraejemplo: el del mítico día en que, de paseo con Giacometti por el mercado de pulgas de París, sacó, de entre un montículo de curiosidades, una cuchara “cuyo mango, cuando reposaba sobre la parte convexa, se elevaba desde la altura de un pequeño zapato, formando cuerpo con ella”. Ese día —la concurrencia se estremeció al recordarlo— el surrealismo había verdaderamente dado la cara.

Todo con el surrealismo era un poco así: antojadizo (o intuitivo, si se quiere). El manifiesto de 1924 decía: “Las imágenes surrealistas, como las que produce el opio, no son evocadas voluntariamente por el hombre, sino que ‘se le presentan de un modo espontáneo y despótico. No puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales’.”³ En la práctica, no obstante, se vio que dichas imágenes eran bastante menos desenvueltas sin opio de por medio. Los artistas tuvieron entonces que salir a cazarlas (o, más bien, entrar a buscarlas en el inconsciente). Algunos de ellos se inclinaron más por los métodos que, si bien involucraban un cierto grado de premeditación, permitían disparar casi por completo el control de la razón

¹ Al que, por cierto, Motherwell siempre prefirió llamar “surrealismo abstracto”, por el papel central que jugaba el automatismo en la creación de la pintura también conocida como pintura de acción.

² Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson y Marcel Duchamp, que no era propiamente un surrealista; era, en todo caso, el Generador-árbitro, como se le designó en el catálogo de la exposición surrealista de 1938.

³ Baudelaire.



El imperio de las luces (1953-1954), de René Magritte.

y del gusto: ahí estaban, entre otros, Max Ernst, inventor del *frottage* (técnica que consiste en *frotar* un lápiz sobre un papel colocado encima de una superficie rugosa para desencadenar, decía Ernst, “una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, que se sobreponen unas a otras, con la persistencia y la rapidez de los recuerdos amorosos”) y André Masson, quien se dio a la tarea de acallar la conciencia de sí mismo, en provecho de la mano que dibuja (para lo cual, podía pasar días enteros sin comer o sin dormir hasta poner completamente en duda sus aptitudes como dibujante). Otros, sin embargo, prefirieron seguir el camino del “azar objetivo”, e inventaron sus propios métodos de inspiración contraria al automatismo (por lo cual, las consignas originales debieron ser rápidamente

modificadas).⁴ En esta corriente ha de ubicarse, por ejemplo, la actividad paranoico-crítica: el invento de Dalí para lograr la suspensión de la incredulidad; indispensable no sólo para creer en “las sombras de la imaginación”, como decía Coleridge, sino para percibir la realidad “con ojos puros”. Para tal propósito se podía, por ejemplo, mirar algo detenidamente –una nube, por ejemplo– hasta encontrarle forma de otra cosa. Así produjo Dalí su famosa obra, *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire*,⁵ en la cual, el rostro del filósofo francés, si uno se fija bien (o se pone paranoico, diría Dalí), se construye repentinamente, a partir de la forma de las dos monjas que ocupan el centro del cuadro. Joan Miró empleaba, a ratos, un técnica similar que consistía en observar un muro o el techo para encontrar una posible constelación de manchas, a partir de la cual pudiera elaborarse una composición pictórica. Pero hubo quien incluso se negó rotundamente a suscribir la idea (¡el corazón del credo surrealista!) de que el “modelo interior” sólo podía ser alcanzado a través de técnicas en las que el azar jugara un papel definitivo: René Magritte. En lugar de hacer como los “informales” o los “paranoico-críticos”, el artista belga optó por una pintura que requería de la máxima deliberación y la destreza propia del que se formó en la academia. El resultado es un cúmulo de imágenes extremadamente creíbles de asuntos por entero incongruentes. “La luz de la anomalía”, la llamaba Breton. A diferencia de Dalí y sus paisajes oníricos (en inglés hay un término exacto: *dreamscapes*), Magritte partía de lo cotidiano, restituyendo con toda fidelidad las apariencias para en seguida proceder a dislocarlas, a ponerlas bajo sospecha. El arte como atentado a la razón inmediata, primaria. Un hombre, por ejemplo, se mira en el espejo sólo para encontrar en su reflejo lo mismo que ve en primer plano el espectador: su espalda. Una vista de la fachada de una casa y sus árboles al anochecer (las ventanas y el farol de la calle encendidos) es, no obstante, acompañada por el cielo límpido de la media mañana. Un caballete sobre el que descansa una pintura de un paisaje que, sin embargo, no se interrumpe con el lienzo: sigue detrás de la ventana. Una pipa que nos recuerda que no es una pipa, sino la humilde representación de una pipa.

Si nos atenemos estrictamente al primer surrealismo, el que buscaba dejar hablar al subconsciente, el que pretendía socavar la búsqueda de verosimilitud en el arte, el que se mostraba intolerante frente a todo aparato de conservación social (como las

viejas maneras del arte), si ese, pues, es el surrealismo que tenemos en mente, es claro que Magritte es entonces el gran traidor: el que más profundamente descreyó de las bondades del *mensaje automático*⁶ (como buen publicista, prefirió la infalibilidad a la belleza convulsiva) y el que más lejos se salió de la órbita del surrealismo (para llevarlo a otras costas: las del arte conceptual, por ejemplo). Una pintura que todavía necesita de la perspectiva y del claroscuro para crear una compleja ilusión naturalista, no puede ser surrealista. Sería, nos dice el filósofo Arthur Danto, como transcribir un sueño en alejandrinos. Y, sin embargo, ese precisamente es el rostro que el surrealismo terminó por mostrar (baste poner la palabra en Google para comprobarlo: Magritte, Magritte, Magritte, Dalí, Magritte, Dalí, Magritte, Magritte, tal vez Miró). Así que tal vez Matta tenía razón y lo que cuenta, al final, es la rareza de las cosas. A saber. –

– MARÍA MINERA

Una muestra de la obra de René Magritte se exhibe en el Palacio de Bellas Artes hasta el 11 de julio.

⁶ Como el ensayo de Breton de 1933.

CARLOS AMORALES
VIVIR POR FUERA DE LA CASA DE UNO
 Exposición temporal
 mayo - septiembre, 2010

Museo Amparo

Museo Amparo: 2 Sur 708, Centro Histórico, Puebla, México. C.P. 72000
 T. + (222) 229 38 50. Abierto de Miércoles a Lunes de 10:00 a 18:00 Hrs.
 www.museoamparo.com

⁴ Como observó la experta Jacqueline Chénieux-Gendron: “Que el término ‘surrealista’ pudiese ser empleado durante algún tiempo en lugar de ‘automático’, demuestra que la definición de la actividad surrealista gira en torno de la del automatismo.”

⁵ Inspirada en el retrato que realizó el escultor neoclásico, Jean-Antoine Houdon, en 1778 (unos meses antes de la muerte de Voltaire).