rinto, conviene a la obra de Rojo en su conjunto. Es su cifra. Es su ritmo.

Es por eso que, hace cuatro años, al escribir sobre sus nuevos "Escenarios" titulé mi texto" *Vicente Rojo: La música de la retina*. Hoy que el laberinto superficial de la mirada resuena en el hondo laberinto del oído, confirmo mis intuiciones: "Esta es la música de la retina: trabajos que son un solo trabajo en continua reformulación: habrá que interpretar y reinterpretar esta obra una y otra vez."

Lo que sigue, a estas alturas del juego, no debe extrañarnos: Vicente Rojo va a ir con renovados bríos hasta el límite de una nueva complejidad. Dialéctica de la interpretación y la reinterpretación. El artista ya no sólo va a reorganizar su vocabulario y su sintaxis en aras de conseguir una mayor densidad, sino que va a enriquecer los papeles en profundidad. Con un trato netamente pictórico las últimas obras sobre papel de Vicente Rojo nada le piden ya a sus hermanas mayores pintadas en tela. Así, el *Gran escenario primitivo* que redondea esta muestra emana directamente de estas propuestas y se constituye, más que en un *encore*, en un verdadero compendio de la trayectoria del artista. Una *Summa*.

Aquí podemos encontrar de una forma u otra, las "Señales", los "Recuerdos", los "Paseos", los "Acordes", las "Lluvias", los "Códices" y los "Escenarios" que en otro tiempo dieran pie a series completas de cuadros, integrados ya en un solo laberinto. Un solo mundo. Como dice J.L. Borges en *La casa de Asterión:* "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo". Una obra donde —las palabras son de Jean-Clarence Lambert a propósito de Vicente Rojo— "el rigor semántico se ha ido disolviendo progresivamente en las redes cada vez más complejas de sus obras recientes". Redes donde podemos ver por un instante todas esas células que en algún momento dieron lugar a los cuadros y a las series que con el tiempo conformarían la obra de este artista. Es por esta razón que cada vez que veo el ensamble del políptico final me gusta pensar en él con una ligera pero, a la vez, significativa variación en el título: estoy convencido de que, más que ante un *Gran escenario primitivo*, nos encontramos en presencia de un *Gran escenario primigenio*.

Pero dejemos ya de lado las especulaciones y las teorías, porque —como insuperablemente lo dijo Goethe— "Gris es la teoría y verde al árbol de la vida." Intentemos mejor, siguiendo el ejemplo del pintor y su *Gran escenario primitivo*, una síntesis, una coda, para que logremos ver al final del laberinto una caverna y al centro del laberinto un corazón. Emprendamos, pues, el viaje de la pintura que esta muestra nos ofrece siguiendo el ritmo de sus alternancias y sus hallazgos. Sístole y diástole de las apariciones. Podemos escuchar su cálido ritmo en la obsesiva gota de tinta y en las solicitudes del silencio y del ruido: música para volar.

Las bandas horizontales que estructuran los 60 cuadros del *Gran escenario primitivo*, pueden verse, desde una cierta distancia, como las líneas de un pentagrama. La pintura canta: la melodía es el color. Una canción para el corazón y el laberinto; o, podría pensarse, una canción para el cuerpo y la mente. Una canción para Icaro y una canción para Dédalo. La canción de cómo hacer más con menos y la canción de cómo hacer más con más.

Pero —como dice uno de los pintores cuyo trabajo está más cerca de Rojo: Jasper Johns— hay que irse con tiento: "Cuidado con el cuerpo y la mente. Hay que evitar las situaciones polares. Hay que pensar en las orillas de la ciudad y en el tráfico allí."

Porque si las formas en la obra de Vicente rojo constituyen un laberinto —el tráfico y su ciudad— la clave para entrar a él, así como el camino para salir del mismo, es evitar las situaciones polares: la música de la retina: la poesía de la pintura.

A final de cuentas, los escenarios no están vacíos... hay una estrella viva, hay un ritmo en las manos, hay un corazón latiendo... es el arte de Vicente Rojo.

Manuel Álvarez Bravo y el andante con moto

Rubén Gallo

En una entrevista publicada unos días después de la inauguración de *Variaciones* —una muestra que se presenta en el Centro de la Imagen y que recoge más de un centenar de fotografías tomadas entre 1995 y 1997— Manuel Álvarez Bravo explicaba que todas las imágenes de esta muestra fueron tomadas con cámaras que adquirió recientemente con los fondos de una

beca. Se trata de aparatos modernos que incorporan los últimos avances tecnológicos y que desde hace tiempo habían despertado la curiosidad del fotógrafo mexicano. Quizá este sea el aspecto más interesante de *Variaciones*, especialmente si recordamos que para un fotógrafo cambiar de cámara significa volver a aprender cómo tomar fotos: debe acostumbrarse al peso y a la forma del nuevo aparato, descubrir sus mañas, adaptarse a la nueva visión del mundo que le ofrece el visor. Es un cambio drástico —como el del poeta que se aventura en un metro desconocido—, que explica la frescura y el carácter experimental de estas fotografías.

*

Quizá a raíz de su carácter experimental, estas fotografías han confundido a los críticos. ¿Cómo interpretar estas nuevas fotografías? ¿Representan acaso una ruptura total con la obra anterior del fotógrafo? ¿Hay en ellas continuidad, ecos de las imágenes más conocidas de Álvarez Bravo? Susan Kismaric, organizadora de una reciente y monumental restrospectiva del fotógrafo mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, aventura una interpretación: estas imágenes de jardines interiores, de árboles hinchados y muros de adobe, evocan el interés temprano de Álvarez Bravo en Eugène Atget, fotógrafo de edificios y callejones parisinos. Hay por lo tanto —asegura Kismaric— una rigurosa continuidad entre las primeras y las últimas imágenes del fotógrafo mexicano. Alberto Ruy Sánchez, en una breve introducción al catálogo de *Variaciones*, también ve en estas fotos otro tipo de continuidad. Tanto las primeras fotos como las de *Variaciones*, nos dice, contienen un alto grado de sensualidad y erotismo: "es evidente que su relación con el mundo es altamente erótica. Mira un pequeño espacio o traspatio como quien corteja".

Creo, sin embargo, que ninguna de estas dos interpretaciones logra descifrar el misterio de estas nuevas imágenes. Las fotografías de Atget, como las de la primera etapa de Álvarez Bravo, son obra de un *flâneur* incansable que explora los lugares más recónditos de su ciudad. Las imágenes que componen *Variaciones*, en cambio, pertenecen a otro tiempo, a otro ritmo. No son fotografías de juventud sino de madurez. En ellas el fotógrafo apenas se desplaza mientras su cámara recorre lentamente espacios íntimos de lo cercano: el jardín de su casa, los árboles del barrio, los paisajes reflejados en el automóvil familiar. Álvarez Bravo, como el viajero que vuelve a casa después de una larga odisea, se recluye en la intimidad de un espacio pequeño y conocido.

La intimidad, sin embargo, no siempre desemboca en el erotismo. Quizá algunas de las fotos anteriores de Álvarez Bravo —como la célebre imagen del obrero asesinado— pudieran ser calificadas de eróticas, si recordamos que el erotismo surge de la transgresión. El realismo de la imagen del obrero asesinado, escribe Octavio Paz, "es sobrecogedor, y podría decirse, en el sentido recto de estas palabras y sin el menor fideísmo, que roza el territorio eléctrico del mito y lo sagrado". Ese cuerpo joven y deseable, bañado de sangre, despierta en nosotros sentimientos intensos y encontrados.

Pero las fotografías de *Variaciones* tienen un carácter muy distinto al del obrero asesinado: éstas son escenas sobrias y apacibles que nos hacen pensar en el formalismo de las imágenes del colchón enrollado (*Colchón*, 1927) o de *Calabaza y caracol* (1928). Son juegos de luz y sombra, composiciones de volúmenes y líneas que respetan el más estricto orden formal y que poco o nada tienen que ver con la transgresión erótica.

Ni recorridos urbanos ni visiones eróticas: las fotografías de *Variaciones*, frutos de la intimidad y la razón, apuntan hacia otra interpretación.

*

Aun con su experimentación e innovación técnica, *Variaciones* no constituye una ruptura total con la obra anterior de Álvarez Bravo. En ellas hay ecos de otras fotografías, de temas y situaciones que siempre han fascinado al fotógrafo mexicano. Hay, por ejemplo, fotos que capturan los reflejos de varias imágenes sobre un mismo cristal —un fenómeno que nos hace pensar en las fotografías de aparadores tomadas en los años treinta. Una de las imágenes más complejas de *Variaciones* es un extraño autorretrato: una fotografía de la ventana de un coche, en cuya superficie vemos dos imágenes sobrepuestas —el interior del vehículo y el reflejo del fotógrafo, apuntando su cámara hacia el coche. El resultado es una imagen doble, una composición fantasmagórica en donde la figura humana se desvanece entre una confusión alucinatoria de formas y texturas.

La doble imagen ha sido un elemento importante en la obra de Álvarez Bravo, aunque no siempre se manifiesta de manera literal. Octavio Paz pensaba que todas las fotografías de Álvarez Bravo, al igual que la poesía de Eliot o Pound, presentaban imágenes dobles en su contenido metafórico. "Cada imagen", dice Paz, "convocaba e incluso producía otra imagen. Así las fotos de Álvarez Bravo fueron una suerte de ilustración o confirmación visual de la experiencia verbal a la que me enfrentaban diariamente mis lecturas de los poetas modernos: la imagen poética es siempre doble o triple. Cada frase, al decir

lo que dice, dice otra cosa. La fotografía es un arte poético, porque al mostrarnos *esto*, alude o presenta a *aquello*". La fotografía de unas sábanas tendidas sobre magueyes, por ejemplo, se vale del título —*Las lavanderas sobreentendidas*— para conjurar una imagen mental de las mujeres ausentes.

La fotografía de la ventana del auto lleva el juego de la imagen múltiple más allá de la metáfora. En esta foto, como en *Caballo en aparador*, la doble imagen se hace visible sobre la superficie del cristal al combinar la transparencia y el reflejo. Este tipo de imagen doble fascinó a los surrealistas: Breton observó que con frecuencia las formaciones pétreas en los muros de las cavernas imitan a la perfección la apariencia de objetos del mundo exterior: son rocas y esculturas a la vez. Caillois, en sus ensayos sobre el mimetismo animal, se maravillaba de que la figura de un pequeño insecto, el *lanterna fulgoris*, imitara fielmente la cabeza de un cocodrilo. En *La femme visible*, Salvador Dalí escribió que las imágenes dobles, al igual que el delirio y la alucinación, revelan correspondencias insospechadas entre sus elementos: aprendió a pintarlas y las llamó "imágenes paranoicas".

De entre todas estas versiones de la imagen doble, la de Dalí es la que más se aproxima a la que Álvarez Bravo plasmó en sus fotografías. En 1930 —el mismo año en que el fotógrafo mexicano creó *Caballo en aparador*— Dalí pintó *Durmiente, caballo, león, invisibles*, un cuadro lleno de juegos ópticos en el que una misma figura podía verse a la vez como un caballo, una mujer o un león. La imagen doble en pintura explicaba Dalí, "es la representación de un objeto que sin sufrir la menor modificación figurativa o anatómica es simultáneamente la representación de otro objeto totalmente distinto". Así como la pintura de Dalí presentaba simultáneamente un caballo, un león, y una mujer, la fotografía de Álvarez Bravo nos muestra a la vez un caballo y un paisaje, el interior de un vehículo y un autorretrato.

Además del autorretrato, hay mucha otras fotografías en *Variaciones* que contienen imágenes dobles. Las fotos de la serie *Maniquíes* presentan cristales de aparador en cuya superficie se combinan los productos del interior y los reflejos del exterior. En la serie *Espejismos*, el parabrisas de un auto estacionado se transforma en un espejo que refleja enormes copas de árboles que parecen salidos de una pintura china. Hay, en este juego de reflejos, una continuidad en la obra de Álvarez Bravo que se extiende desde 1930 hasta 1997.

No todas las fotografías de *Variaciones*, sin embargo, son reflejos de la obra anterior de Álvarez Bravo. Hay una serie en particular que nos sorprende por su diálogo con la fotografía contemporánea. Se trata de *Andante con moto*, un grupo de fotos que nos presentan la imagen enigmática de una mujer anónima que deambula por las calles de la ciudad empujando una motocicleta. El absurdo se vuelve aún mayor cuando descubrimos que en algunas fotos la mujer aparece usando un casco, como si su apacible caminata requiriera tan alto grado de protección contra accidentes.

Esta es una pieza que nos hace pensar en las obras de ciertos artistas conceptuales que a partir de los años setenta revolucionaron la función de la fotografía. Con la invención de nuevos géneros como los *happenings* y el *performance* —que surgieron del impulso por alcanzar la "desmaterialización" del arte— la fotografía adquirió un nuevo papel como documento de estas acciones. Las imágenes fotográficas ya no se juzgaban como creaciones independientes sino como documentos de la acción efímera y del concepto que la animaba. Una de las obras más célebres de Vito Acconci, por ejemplo, consistió en seguir —durante horas, si era posible— a transeúntes elegidos al azar por las calles de Nueva York. Un puñado de fotos dan fe de que esta acción se llevó a cabo: nos muestran la figura amenazadora del artista en pos de sus víctimas. Al igual que este tipo de obras conceptuales, *Andante con moto* es el registro fotográfico de un *performance* impromptu en el que un peatón camina por las calles de la Ciudad de México con una motocicleta.

Hay otros elementos en estas fotos que nos hacen pensar en el arte conceptual. Un buen número de artistas conceptuales, incluyendo a Vito Acconci, fueron admiradores del teatro del absurdo, de sus situaciones extrañas, repetitivas, y de sus juegos con el lenguaje. Como las obras de estos artistas, las fotografías de *Andante con moto* también documentan una situación absurda, que bien podría figurar en una obra de Beckett. ¿Por qué insiste en caminar esta mujer, pasando tantos trabajos para empujar su motocicleta? ¿Por qué lleva puesto un casco mientras camina? Esta escena —como muchas escenas del teatro del absurdo— surge de un juego linguístico. "Andante con moto" es una notación musical que indica el ritmo a seguir en una partitura, aunque en otro contexto también podría referirse a la imagen de un peatón con una motocicleta. Es la misma alteración de contexto que realiza aquel personaje de Ionesco al advertirle a su interlocutor "tome un círculo, acarícielo, y se volverá vicioso".

*

¿Cómo interpretar las fotografías de *Variaciones*? Por un lado, en-

contramos una continuidad innegable, ecos de los temas que siempre han estado presentes en la obra del fotógrafo mexicano, como las imágenes dobles y los espejos. Por otro lado, estas imágenes constituyen una ruptura radical con la obra anterior: son fotos experimentales, tomadas con las cámaras más avanzadas, que entran en diálogo con las estrategia vanguardistas del arte conceptual. Trátese de continuidad o ruptura, hay en estas imágenes una frescura que sólo admite una explicación: Manuel Álvarez Bravo, a sus 95 años de edad, sigue teniendo el espíritu travieso de un andante con moto.

Estampas de Liliput

TEORÍA DEL MUÉGANO

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO

Para Javier Elguea, afectuosamente

Decir de algo que se ha hecho "a la mexicana" no suele ser un elogio. Equivale, poco más o menos, a decir que ha sido improvisado, amañado, hecho un poco a la buena de Dios y sobre todo sin hacer caso de las reglas. La idea obedece seguramente a lo que los sociólogos dirían que es un estereotipo autodenigratorio; pero también es cierta. Quiero decir, que la entiende enseguida cualquiera que tenga tantito sentido común, y no le suena rara.

Arreglar un trámite a la mexicana, redactar una ley, ganar un concurso, hacer un negocio a la mexicana son cosas que parecen poco edificantes. Aunque no se diga —porque esas cosas no se dicen— todo el mundo lo piensa; por eso nos gana la risa cuando se habla del riguroso apego y el respeto irrestricto, del Honorable Congreso y demás cosas por el estilo. Tenemos la convicción, al menos la muy razonable sospecha de que hay pocas cosas en este país que sean serias, unívocas y transparentes, que no tengan doblez y segunda y algún enredo de fondo. En particular las máquinas, las empresas, burocracias, reglas y servicios que por abreviar habría que llamar modernos (y que no terminan de serlo nunca).

Sabemos que casi todo puede, incluso debe arreglarse a la mexicana: desde el pago de impuestos o la contratación de un profesional hasta la administración de un mercado, la elección de un alcalde, la salida de una huelga, la redacción de un plan de estudios. Hay en todo una turbiedad característica (aquí una mordida, allí el empujón de una influencia), una manera de torcer los procedimientos que le dan al conjunto un aire de familia. Eso en que consiste, precisamente, hacer las cosas a la mexicana.

Desde un cierto punto de vista, todo eso no es más que inmoralidad y corrupción. Pero es tan persistente, tan costoso e irracional a veces, que a más de uno se le ha antojado buscarle un fundamento genético, incluso metafísico; algo así como el ser del mexicano. La verdad, suena un poco exagerado, improbable.

Por mi parte, tengo la idea de que esa incapacidad para cumplir con las reglas, o esa habilidad para sortearlas, obedece en efecto a una causa general, aunque en cada caso concurran otras específicas. En mi opinión se trata de que la forma básica, elemental de las relaciones sociales en México es el *muégano*.

Confío en que el tecnicismo resulte asequible y se entienda sin mayor dificultad. De hecho no es más que una extensión, por analogía, de la acepción conocida del término: dulce hecho a base de miel, melaza o caramelo con que se pegan trozos de pasta; para Santamaría es forma inexplicable pero derivada del español nuègado que, en el Covarrubias, aparece como "cierta golosina para acallar a los niños, que se haze de miel y de nuezes, aunque también se haze de almendras, avellanas y piñones y cañamones".

En el sentido técnico que quiero darle, el muégano es una forma de sociabilidad caracterizada por la aglomeración, sobre una base personal, de vínculos económicos, familiares, profesionales, políticos, de cuya mezcla resulta una confusión de ámbitos funcionales que, en la teoría, responderían a principios propios y distintos. El muégano complica a la gente en un sistema denso, también confuso de relaciones personales, de límites bastante imprecisos y del que cuesta mucho trabajo desprenderse. Lo decisivo, en todo caso, es que procura la generalización de una serie de obligaciones personales, que prevalecen sobre cualquier otro criterio a la hora de tomar decisiones.

Por eso sucede que, en general, no se cumpla con las reglas o que sea tan fácil darles de lado. Hay que atender siempre, antes