LO IRREMPLAZABLE. TESTIMONIOS SOBRE NUESTRO ACERVO ARTÍSTICO

"LA MÚSICA" DE TAMAYO

Por Julio Estrada

Entre los pintores mexicanos del siglo XX, Tamayo bien puede ser considerado como el artista plástico cuya temática incluye e integra a la música más que ningún otro: cantores, músicos en plena ejecución, instrumentos varios —como si fueran parte de naturalezas muertas; en particular, guitarrones y mandolinas, especie de variaciones musicales de las características formas de sandía—, el fonógrafo o también bailarines y danzas.

En 1932, al dejar la jefatura del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación —puesto en el que permanece sólo unos meses—, recibe el encargo de realizar el mural "La música", que ocupa la escalera del edificio de la calle Moneda en el que estaba ubicado el Conservatorio. El mural, concluido al año siguiente, presenta a un grupo de músicos entre los que destacan una mujer de tez muy obscura, cuyo cuerpo está semicubierto por una túnica blanca, con el pecho oculto por la mandolina en que ejecuta: guarda un aspecto estático que acentúa su mirada al clavarse en algún punto distante a la izquierda del espectador. Una mujer más, también muy morena, canta con actitud declamatoria, acompañada por la voz de un ángel músico hecho sólo del rostro y las alas, en el estilo de los que aparecen en las iglesias del barroco. Otro personaje es un músico que cuida con los ojos el rasguear de su mano izquierda sobre las cuerdas de otra mandolina que, como la anterior, podría ser de igual manera un requinto, un cuatro o un laúd. El conjunto ofrece la impresión de tocar y cantar música popular en un escenario en el que se confunden el balcón de la serenata, astros y figuras humanas veladas, como si fueran ellas mismas música y danza. Los tonos que emplea el pintor son en general opacos y la escena parece ocurrir bajo una luz tenue y sugestiva.

"La música", 1932-33, Rufino Tamayo, parte central del mural. Foto: Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas.

De curiosa arquitectura, con arcos alargados que sostienen cuatro simples columnas, el edificio del antiguo Conservatorio, antigua casa de la familia Guerrero, miembros del aristocrático Virreinato, dejó de ser sede musical cuando el nuevo Conservatorio se instaló en Las Lomas. El viejo caserón de Moneda, sin embargo, no dejó de ser un sitio histórico para la música mexicana: ahí, en uno de los mejores momentos de nuestra música, después de la lucha armada, van a concentrarse las capacidades y los esfuerzos de superación artística y académica que llevan a cabo Carrillo, Ponce, Revueltas o Chávez, entre otros. El lugar está cargado de anécdotas; en particular las 'revueltianas', que llenan de vida al pasado musical mexicano.

Hoy, el local es ocupado por la Dirección de Prehistoria del INAH y el sitio, por lo que se refiere a su interés arquitectónico, plástico y al aprovechamiento de su atractiva ubicación, bien podría reconsiderarse para estudiar la posibilidad de volver a relacionarlo con la música o con las artes —museo instrumental, centro de investigaciones, centro cultural u otros usos que permitieran el goce de sus atractivos—. El mural de Tamayo, por su parte, se encuentra en un estado de evidente deterioro que exige pronta atención de restauradores y expertos. Las calidades originales —por desgracia insuficientemente registradas en fotografías a color— no se distinguen a causa de una densa pátina que dificulta reconocer tonalidades, formas o siluetas. El mural presenta además todo tipo de raspaduras que van del intento plástico a la ociosa marca de iniciales que hacen resaltar el blanco del yeso por encima del resto.

"La música", de Tamayo, debe ser considerado como una prioridad en la restauración de monumentos artísticos en México: primer mural del pintor, es una obra de referencia para su propia producción y para la plástica y la música mexicanas.◇

Cine

1984; BRASIL; MAD MAX 3

TRES RECUERDOS DEL PORVENIR

Por Leonardo García Tsao

No hay futuro, cantaba Johnny Rotten en los buenos tiempos del punk rock, y tres películas recientes parecen corroborarlo. Si lo que vendrá es como lo pintan, más vale que ni venga.

1984 es, claro, el título de la ya clásica novela futurista de George Orwell y llevarla una vez más al cine en ese mismo año —una primera versión fue filmada por Michael Anderson en 1955— se antojaba oportuno. Fiel en términos generales al texto de Orwell, el director y guionista Michael Radford sitúa la acción en un estado totalitario, Oceanía, en continua guerra con Eurasia, y se centra en el personaje de Winston Smith, empleado del Ministerio de la Verdad que por realizar actos prohibidos —llevar un diario, tener una relación amorosa— es considerado un subversivo por el Hermano Mayor que todo lo vigila; la represión es severa: tras sufrir la tortura física y mental, y ser exhibido al escarnio público, el espíritu de Winston queda irremediablemente quebrantado.

Al hacer una especie de futurismo en retrospectiva —la película está ambientada de acuerdo a una visión que se tenía de

Brasil

nuestros días hace 40 años— Radford no pretende hacer un paralelo en cuanto a posibles situaciones comparables a lo que Orwell imaginaba. En palabras del productor, Simon Perry, "la visión de Orwell tiene afortunadamente poca semejanza con el verdadero estado de las cosas en 1984... cuando uno salga del cine, será animador encontrar al mundo tal como está." Más bien, será animador salir del cine. Punto. Porque la ilustración de Radford es tan opresiva y desolada que, en comparación, la película polaca más pesimista parecería un musical de Busby Berkeley. El director ha hecho a un lado el aspecto satírico de la novela original y se ha concentrado en plantear la eterna lucha de hombre contra el Sistema con una contundencia aplastante.

En este 1984 los personajes secundarios se van borrando hasta que la acción se reduce finalmente al enfrentamiento entre el representante del Sistema, O'Brien —Richard Burton en su última actuación— y Winston, interpretado por John Hurt en lo que es el apogeo de una carrera dedicada a representar el sufrimiento humano. Quizá ningún otro actor en la historia del histrionismo se ha prestado tanto a encarnar víctimas (a su lado, Elisha Cook Jr. se ve tan invencible como John Wayne), y su presencia se ha vuelto ya un lugar común de la derrota. La película se agota en la medida de su propia desesperanza. Con sólo mirar el rostro de Hurt, sentir el ambiente de condena inexorable, uno intuye lo que le espera: un verdadero *gloom fest*, como dicen los gringos, que se regodea en su pesimismo a ultranza.

Curiosamente, resulta más apegada al espíritu orwelliano una cinta que no ha tenido que pagar derechos de adaptación. *Brasil*, de Terry Gilliam, el miembro norteamericano del grupo cómico inglés Monty Python, se sitúa en esa misma metrópolis pesadillesca del futuro pretérito; pero aquí el humor, aunque sea negro, se niega a desaparecer. En base a un guión informe que adopta subtramas con un desparpajo casi onírico, *Brasil* describe otra derrota del individuo a cargo del Sistema. El individuo en este caso se llama Sam Lowry (Jonathan Pryce) y es un burócrata que labora en el Ministerio de Información; con una madre cada vez más monstruosa por cortesía de la cirugía plástica, un trabajo en el que tragar camote es el pan nuestro de cada día y una rutina interrumpida por bombazos terroristas o desperfectos en el sistema de calefacción del hogar, Lowry sólo puede escaparse por medio de fantasías heroicas en las que se imagina como un espadachín alado, al rescate de una damisela en peligro. Para su sorpresa, la damisela se vuelve real en la figura de Jill, una combativa conductora de camiones amenazada por el aparato represivo. Lowry hace lo posible (y quizá lo imposible) para romper su apatía y vivir a la altura de sus fantasías.

Este es también un universo pesimista. Cualquier intento de escape será posible únicamente en la manifestación vicaria de un sueño. Sin embargo, lo que salva a Gilliam de caer en el determinismo gris de *1984* es su sentido del humor y del espectáculo. Con el sello de fábrica de los Monty Python, el filme abunda en situaciones que bordean el absurdo. Situaciones de alguna manera vigentes en la sociedad actual —quién, por ejemplo, no ha padecido los errores y abusos de la maraña burocrática— que son llevados a extremos de delirio. Y aquí entra otra constante del trabajo pythoniano: el humor cruel, muy británico, que por vía de lo grotesco puede detonar la risa en los momentos más macabros (qué tal ese restaurante donde el mesero cubre con una pantalla los restos de las víctimas de un bombazo, para que los demás comensales puedan seguir disfrutando sus repugnantes platillos).

A diferencia de la película de Radford, *Brasil* sí hace pensar en un futuro de concepción orwelliana gracias a su sofocante atmósfera de concreto, estructuras tubulares y suciedad, en la que elementos del pasado —la arquitectura estilo nazi, los aparatos rudimentarios de comunicación, el vestuario de los años 40— se integran convincentemente a una representación del todo ficticia de lo que vendrá.

Pero la imaginación desbordada también puede ser una limitante. Más que un narrador preocupado por la progresión dramática y la coherencia, Gilliam es un inspirado estilista cuya fértil inventiva visual aflora en cada fotograma. Tal vez sería recomendable, incluso, que le pusiera un freno a su imaginación. Al igual que en sus realizaciones anteriores, *Jabberwocky* (aún inédita en México) y *Bandidos del tiempo*, *Brasil* es tan densa en imágenes que se vuelve abigarrada. El cineasta no quiere dejar fuera ninguna ocurrencia y todo puede caber en esta estructura abierta, sabiéndolo filmar.

Brasil

Brasil, desde luego, no tiene nada que ver con el país del mismo nombre. El título se debe a que la vieja canción de Ary Barroso sirve de leit motif musical a la película y que inspiró, según Gilliam, toda la historia, al evocar un sentimiento de añoranza de algo deseable y lejano. Y esa melancolía anhelante es finalmente la sensación que deja *Brasil*, más allá del horror y el humor.

Por ello, es irónico que la más optimista de las películas recientes sobre el futuro sea *Mad Max más allá de la cúpula del trueno* (*Mad Max Beyond Thunderdome*), la tercera aventura protagonizada por el héroe epónimo, el violento justiciero de lo que queda de la humanidad pos-nuclear.

Desde los primeros momentos, los directores George Miller y George Ogilvie

Mad Max 3

ponen sus cartas mitológicas sobre la mesa. Al ser despojado de su carro tirado por camellos (!), Max (Mel Gibson) se dirige a pie al poblado más cercano. Vestido con una túnica que cubre sus pantalones de cuero negro, botas vaqueras y una greña a lo Nuevo Testamento, el personaje asume la dualidad que se jugará a lo largo de la película. El es mitad Cristo/ mitad Clint Eastwood.

En busca de sus objetos robados, Max se interna en Bartertown (Truequelandia), una comunidad de malvivientes que se sostiene al usar como energético el metano, gas extraído del estiércol porcino ("*Bullshit*", dice Max cuando le explican; "*Pigshit*" le corrigen). En el lugar hay una pugna por el poder entre Aunt Entity (Tina Turner) y Master Blaster, un nombre doble que alude respectivamente a un enano (Angelo Rossito, veterano de los *Fenómenos* de Tod Browning) y al gigante que lo sostiene (¿será George Miller un admirador secreto de *El topo* jodorowskiano?). Max es contratado por Aunt Entity para retar a Blaster a un duelo a muerte en el Thunderdome, la cúpula de la que sólo puede salir un sobreviviente tras una lucha cuya única regla es no tener reglas. En lo que es una de las mejores secuencias de acción en la historia del cine, Max vence con dificultades a su rival pero se resiste a matarlo. Castigado por haber roto la ley, el héroe es exiliado al desierto, maniatado y montado al revés sobre un caballo.

Hasta aquí, Miller y compañía cumplen bien con el difícil cometido de mantenerse a la altura de su predecesora, *Mad Max 2*, esa obra maestra de la hiperquinesis violenta. Además, es intencional la ausencia de cualquier vehículo motorizado; *Mad Max 3* (vamos a llamarla así para ahorrar tipografía) quiere jugar en su propia cancha. Por eso también, opta por un tono de cinta bíblica decadente, en lugar del punkismo Heavy Metal de la anterior, aunque conserva su registro de *western*: Max llega al pueblo como el pistolero extraño, en enésima repetición de un clisé fundamental del género; mas su personalidad es como la del Mesías más rápido de la co-

Mad Max 3

marca. En réplica del Hombre sin Nombre que Eastwood interpretaba para Sergio Leone —un personaje bastante *crístico* de por sí— Max es un bienhechor reluctante con madera de redentor. Y por su incapacidad de matar a un hombre inerme, al demostrar ser el único puro en una comunidad de criminales, es enviado a vagar por el desierto (no se sabe si por 40 días).

Desafortunadamente los realizadores sucumbieron a la tentación de hacer explícitas sus intenciones de parábola cristiana. A punto de agonizar en el desierto, Max es rescatado por unos niños tarzanescos que habitan en una gruta paradisiaca. Sobrevivientes de un accidente aéreo, los niños han vivido y crecido con la esperanza de que regrese el piloto, el capitán Walker, y con una vaga idea de que ha ocurrido el apocalipsis ("pox-eclipse", le dicen). Unas proféticas pinturas rupestres confirman que Max es el enviado, el capitán Walker que significa su salvación. En estas secuencias, la película se desvía por el camino al misticismo descarado, con todo y música coral. Así, Mad Max se convierte en Dad Max, el padre ausente que habrá de guiar a la esperanza de la humanidad —estos niños limpios de maldad— a su nueva morada.

Pero cuando la película parece haber perdido su rumbo, Miller y Ogilvie recuperan la brújula y encaminan su historia a un dinámico clímax: después de que han saboteado la fuente de energía de Bartertown —la han volado a la mierda, literalmente— Max, los niños y un condenado a cadena perpetua ("dos o tres años, en estas condiciones") huyen en un camión-tren que será perseguido furiosamente por Aunt Entity y sus secuaces.

Es claro que Miller se sabe las reglas del negocio. Nadie le iba a perdonar el que prescindiera de una persecución. Aunque también sabe que no tiene chiste repetirse. Entonces, esa secuencia está resuelta con la misma habilidad frenética que tanto asombraba de *Mad Max 2*, nada más que aquí se ha buscado el efecto cómico y no tanto el suspenso, por lo que las acciones se suceden como en una comedia hiperviolenta de los Keystone Kops.

Para una película situada después del holocausto nuclear, *Mad Max 3* concluye con un final que podría llamarse feliz.

Los niños, la nueva generación de humanos conscientes, reencuentran su hogar en las ruinas de una ciudad devastada. Su historia —la Historia— comienza a escribirse. Y en el páramo, Max ha sobrevivido a otro sacrificio. ¿Habrá una prueba más para el solitario Mesías de la carretera? ◇