

ARTES+ MEDIOS

88

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2014



Postales de **SAN SEBASTIÁN**

CINE

FERNANDA
SOLÓRZANO

Dicen que los donostiarras vieron con malos ojos la aparición de Kursaal, el conjunto de salas que se inauguró en 1999 y que aloja desde entonces al Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Al lado de la desembocadura del río Urumea y al final de un puente de piedra con farolas Art Decó, los dos cubos gigantes de metal y cristal opaco parecen las oficinas de una corporación del futuro. Puras líneas rectas y ni un solo remate dorado, el Kursaal niega metro por metro el paisaje arquitectónico afrancesado de la ciudad. Con todo y su afrenta al pasado, pronto el Kursaal enraizó en San Sebastián. No tenía el pedigrí de sus abuelos enjoyados —el Teatro Victoria Eugenia, el hotel María Cristina y el Teatro Principal, las otras sedes del festival—, pero la

gente comprendió que, a falta de candelabros y escalinatas de mármol, ofrecía funcionalidad. Y de la mano, prosperidad. La historia de la modernidad en una cáscara de nuez.



En once años que llevo visitando San Sebastián, una cosa permanece igual a pesar de haber mudado de rostro. Sigue igual la majestuosidad de sus vistas, que en ciertos puntos y recorridos alcanza niveles que estrujan el corazón. Lo que dejó de existir fue la asociación casi inmediata entre los términos “País Vasco” y “terrorismo”. Durante mis primeras visitas escuché decenas de historias de enojo y frustración en boca de los donostiarras. Todavía en 2008 viví por primera vez el miedo a lo invisible cuando la cuadra de mi hotel fue desalojada por amenaza de bomba. Ese mismo año,





Fotografía: Fernando García

en la proyección de *Hunger*, de Steve McQueen (sobre los prisioneros de la IRA), un asistente estalló en aplausos en la escena en la que una bomba explotaba en las manos de la madre de un policía. Hoy, los habitantes de la ciudad siguen en duelo por la violencia pero hablan del miedo como algo del pasado. Se alegran por los turistas que han decidido volver.

Fuera de los cines el paisaje se conserva espléndido; dentro, no tanto. Hasta hace poco, una vez que se apagaban las luces y aparecía el primer crédito la sala quedaba en una oscuridad perfecta. Considerando que se trata de teatros y auditorios que alojan un promedio de mil espectadores, ese despliegue de civilidad colectiva era en sí mismo grandioso. Pero llegó a las vidas de todos el teléfono celular. Y de su mano, la manía de interactuar con él a todas horas y en todo lugar. Este año perdí la cuenta de las funciones en las que fue necesario que alguien del festival diera palmaditas en el hombro a quienes, sin empacho, sacaban sus teléfonos (¡y iPads!). La visión de lucecitas salpicadas en la penumbra podría describirse como

el reflejo de un cielo estrellado. Pero no. Si esa vista de la naturaleza llega a quitar el aliento, esta otra solo provoca furia y desesperación.

Que uno de los premios Donostia fuera para el actor Denzel Washington explicaba que el título inaugural fuera *The equalizer*, de Antoine Fuqua. En 2001 dirigió a Washington en *Día de entrenamiento*, película por la que el actor ganó un premio de la Academia. *The equalizer* sigue la fórmula: esta vez, trata de un exagente de la CIA que consume una venganza. Antes de viajar a España ya había visto en la ciudad de México pósters que anunciaban el estreno de *El justiciero*, como se tituló aquí. La descarté como a tantas otras de hombres con pistolas. No imaginé que la cinta que no tenía intenciones de ver a dos cuadras de mi casa sería mi primera probada del festival. En la butaca del Kursaal, esa noche repleto, observé cómo la audiencia reaccionaba a cada gesto de Washington: alientos contenidos, suspiros de alivio, aplausos espontáneos. Ningún otro actor en las películas que siguieron demostraría tal control de la atención de su público. Recordé que semanas antes alguien lo había mencionado como ejemplo de actor con *gravitas*: el atributo que distingue a una estrella de cine del actor de moda o la *celebridad*. Era cierto. Más allá de que el héroe de acción es el rey de las preferencias del público, lo que aquí relucía era que Washington podía hacer que incluso ese personaje pareciera relevante. Esto ilustraba un apunte de la crítica Pauline Kael en su defensa del cine basura: no importa si una película es estúpida y vacía (como *El justiciero*), a veces basta un gesto subversivo o un diálogo en el tono preciso para que en el mundo del espectador adquiera sentido. Por mucho que odie las alfombras rojas y otros escenarios de histeria, no negaría la función simbólica (además de económica) que cumple el actor. Su influjo forma parte del misticismo del cine, desde los primeros años de su historia. Resistirse a su seducción es poner trabas al ritual.

El sol de las tres de la tarde llamaba a caminar junto al mar, o a sentarse a comer al aire libre. Lo que fuera, menos renunciar a él para pasar en cambio dos horas en una sala oscura. La película en turno, *Haemu*, sugería además que este cambio de luz a penumbra no sería solo literal. La sinopsis la describía como un relato de aventuras marinas que derivaba en tragedia; involucraba inmigrantes escondidos en un barco, y se basaba en un hecho real. Camino hacia el cine supuse que la sala estaría más o menos vacía. A lo sombrío del argumento se sumaba la ausencia de un director prestigiado, caras famosas en el reparto o polémica alrededor. Era simplemente la ópera prima de su director, el coreano Shim Sung-bo. La primera sorpresa fue encontrar casi lleno el Kursaal —no de acreditados ni prensa, sino de gente que paga ocho euros por entrar—. Luego, la película misma: una proeza de dirección. Trágica como se veía venir, sin escatimar ni un detalle espantoso, pero sin caer en sadismos ni alejar a la audiencia. Como es costumbre al final de las funciones al público, el director salió de la sala y bajó por la escalinata. Vestido de negro y con el rostro cubierto por los lentes y el cabello, Shim Sung-bo recibió uno de los aplausos más sonoros y extendidos que he escuchado, en esa misma escalera, a directores de larga carrera. Se notaba sorprendido, y eso encendía la ovación. El momento capturaba lo esencial del intercambio entre el artista y quien recibe su arte: cientos aplaudían a un desconocido por haberlos transportado a un lugar extraño y revelado verdades de su propia naturaleza. Hasta antes de la función, el hombre del traje negro no habría llamado la atención de nadie. Ahora lo mirábamos como a una especie de mago que nos había aserruchado el cuerpo y al que agradeceríamos salir de la caja con los miembros en su lugar.

—De México.

—¡Pues no lo pareces!



—Pero lo soy.

—Mira que a los mexicanos los reconozco con verlos...

—Ya ves que no.

Corté la conversación mirando hacia fuera del auto. Eso le daría alguna clave al taxista, que esperaba mi respuesta desde su espejo retrovisor. Pocas veces en Europa —pero muchas en Estados Unidos—, mi piel pálida tirando a traslúcida me ha llevado a padecer conversaciones del tipo. Según el ánimo y las circunstancias hablo del racismo que se esconde en comentarios en apariencia inofensivos, o dejo que el silencio haga el trabajo por mí. Pensé en las únicas dos películas mexicanas exhibiéndose en el festival. Cosa curiosa, ambas rozaban el tema. Una era *César Chávez*, de Diego Luna, sobre el activista que en los años setenta defendió los derechos de los inmigrantes que trabajaban los campos de Estados Unidos. La otra era *Güeros*, ópera prima de Alonso Ruizpalacios, que entre otras cosas habla de la costumbre mexicana de llamar “güeros” hasta a los morenos, como una forma de acusar privilegio social. Me pregunté si estas películas resonarían entre los españoles. Después de todo, no eran ajenos a estos problemas, y quizá por eso habían respondido con emoción

a la coreana *Haemu*, el relato de inmigrantes que mueren en el mar. Tuve mi respuesta hacia el fin del festival. Entre las veinte películas candidatas al Premio del Público, *César Chávez* obtuvo los votos que la colocaron en cuarto lugar. *Güeros* simplemente arrasó. Ganó el premio de la sección “Horizontes Latinos” y el muy significativo Premio de la Juventud. Sobra decirlo, sus méritos van más allá del comentario social. Es una de las películas más frescas de 2013. Ojalá no se demore su estreno comercial.

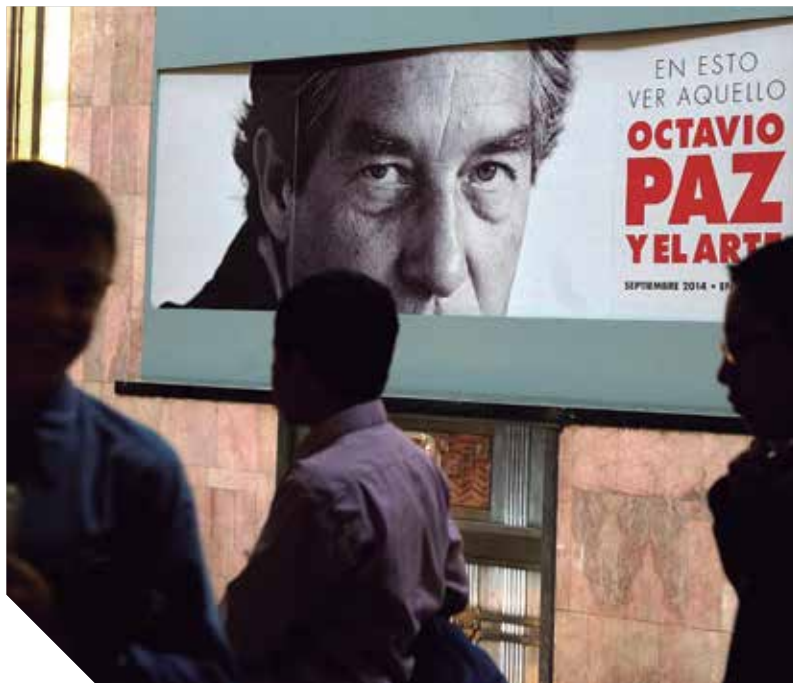
Planeaba cenar en el restorán que presume la cava subterránea más grande de San Sebastián. Por eso no vería *Autómata*, una de las competidoras de la sección oficial. Busqué su ficha en el catálogo, convencida de que no me tentaría a cancelar. Fallé. Filmada en locaciones búlgaras, *Autómata*, de Gabe Ibáñez, partía de la premisa de ciencia ficción más famosa del siglo xx: una cuadrilla de robots con funciones humanas habían decidido “vivir”. Si en *Blade Runner* su persecutor era un policía, en *Autómata* era un agente de seguros. Y era Antonio Banderas, que además producía la cinta porque de otra forma nadie

lo habría hecho. Imposible no ver *Autómata*. Era mucho lo que arriesgaba y con probabilidades de salir muy mal.

“¿Valió la pena que te saltaras la cena?”, preguntaron mis amigos cuando los alcancé después. Dije que sí y se echaron a reír. No creían posible o verdadero que *Autómata* me pareciera fresca, inteligente y con un diseño de producción espléndido. Les hablé de los curiosos *pilgrims*, los autómatas en cuestión, y de cómo su aspecto de robot primitivo los salvaba de cualquier comparación con los *replicantes* de Ridley Scott. Los *pilgrims* generaban emociones contradictorias y llevaban a plantearse dilemas muy cercanos sobre nuestra relación con las máquinas. No paraban de reír y la mirada vidriosa de todos me llevó a ver por qué. Se habían perdido de *Autómata*, pero no de los tesoros de la cava bajo nuestros pies.

Algo más que se conserva a lo largo de los años: mi incapacidad absoluta para predecir los premios. Peor aún, la certeza equivocada de que una película va a arrasarse con todos. En 2013 pasé la semana anticipando el triunfo de *Canibal* (solo ganó Mejor Fotografía) y en la edición de 2008, de *Camino* (nada). Esta vez mi “ganadora” fue *Autómata*, que pasó sin pena ni gloria. Dada la tradición, aplaudí como triunfos casi personales los premios a Mejor Actor y Mejor Fotografía entregados a *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez, y el premio a Mejor Guión que recibió Dennis Lehane por *The drop* —las otras dos cintas por las que aventuré tuits—. Española y estadounidense, ambas pertenecen al género que dominó el festival: el cine negro y/o de corrupción moral. Si el auge de este género en las nuevas series de televisión ha contribuido al fenómeno, es tema de otra conversación. Basta decir que *La isla mínima* fue comparada una y otra vez con *True detective* y que Lehane es autor de varios capítulos de la insuperable *The wire*. Y más: *The drop* muestra a James Gandolfini en el último papel de su vida, interpretando a un mafioso traidor. —

Casa de la presencia: **OCTAVIO PAZ Y EL ARTE**



Fotografía: Alex Cruz/EFEBENSUAL

ARTES PLÁSTICAS **ADOLFO CASTAÑÓN**

En esto ver aquello congrega más de doscientas obras de diverso formato, tendencia, origen, estilo y época. Se articula en tres polos: arte moderno, arte mexicano prehispánico y colonial, arte oriental. La muestra que ahora se exhibe en el museo del Palacio de Bellas Artes se inspira y amplía la exposición *Los privilegios de la vista*, que fuera inaugurada el 28 de marzo de 1990, en vida del poeta, en el Centro Cultural Arte Contemporáneo.

El arte era y es importante en la concepción que Paz tenía tanto de su propia obra como de la cultura. En la primera, los vasos comunicantes entre arte y poesía quedan manifiestos por

el hecho de que, además de lo escrito en prosa sobre arte, la obra poética misma despliega su manto de palabras envolviendo a las obras y a los artistas, como, por ejemplo, los poemas dedicados a Miró y a Rauschenberg en *Árbol adentro*.

Para el autor de *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp, el arte no era un accidente, algo externo a su propia creación ni a la escritura de su discurso poético y político, crítico. El arte era algo esencial. Esa condición es la que hace de esta exposición el eje alrededor del cual gravitan las conmemoraciones del centenario del poeta. “Los privilegios de la vista”, cabe recordarlo, era el título de la sección dedicada al arte en uno de los primeros libros de madurez de Octavio Paz: *Puertas al campo* (1966);

la frase proviene de un verso de Luis de Góngora: “ejecutoriando en la revista / todos los privilegios de la vista” (“Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora”, 1616). Si el hombre, como se dice en la advertencia de ese libro, es el olmo que da peras, estos frutos son el poema y la obra de arte. El hombre: animal que produce poemas; animal que produce obras de arte. Discípulo y lector de Charles Baudelaire, Paz lo fue también de otros escritores y pensadores sensibles al misterio de lo real encubierto en la expresión artística: Martin Heidegger, André Breton, André Malraux, Marcel Duchamp, Fernando de Szyszlo, Élie Faure, Bernard Berenson, Dore Ashton, José Juan Tablada, Luis Cardoza y Aragón, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Juan García Ponce, Marta Traba, Salvador Elizondo, Damián Bayón, Saúl Yurkievich, Julio Cortázar, etcétera.

¡Cuidado! No hay que tropezarse; no hay que reducir esta exposición a una traducción o trasposición del discurso de Octavio Paz sobre el arte; desde luego, ese discurso aflora en el intersticio *entre* una obra y otra, como un umbral que enmarcara con su irradiación verbal la masa crítica y poética que encierra esta prodigiosa *suma*.

La exposición puede ser recorrida de muchas formas y según el ánimo y la disposición de cada cual. Hay que poner el cuerpo y echar pierna, estar dispuesto a subir escaleras y recorrer los tres pisos del Palacio de Bellas Artes con sus pasillos, pasadizos, salones, salas, salitas, rincones, pabellones, donde no solo hay cuadros, sino maquetas, esculturas, libros, proyecciones, sorpresas y más sorpresas.

En esto ver aquello se puede y debe, en primer lugar, recorrer como quien toma una lección sobre el arte moderno a partir de las manifestaciones de sus actores, agentes, efectos, causas, orientaciones y circunstancias. Cabe también leerla siguiendo las huellas y correspondencias entre las obras expuestas y la escritura y los silencios del propio Paz. No puede desde luego descartarse la visita abierta y cándida del que va al Palacio de Bellas Artes como quien asiste a un ritual donde



Fotografía: Alex Cruz/EF/EFE/AGF

el espacio se le transformará en “casa de la presencia” y donde lo sorprenderán las fuerzas de lo increado cautivas en la creación. Tampoco se puede desautorizar la actitud de quienes van al museo a hacer un juramento amoroso ante, digamos, un cuadro de Robert Rauschenberg, Joan Miró, Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Remedios Varo, Max Ernst, Vicente Rojo, Juan Soriano, Balthus, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso, Diego Rivera, Wassily Kandinski, Jasper Johns, Edvard Munch, Saturnino Herrán, Hermenegildo Bustos, José Guadalupe Posada, Edward Hopper, Giorgio de Chirico, Pierre Alechinsky o de la propia Marie-José Paz, o ante una escultura de Henry Moore o de Eduardo Chillida, Marcel Duchamp, Brian Nissen. Estamos entre amigos y presencias amistosas: bienvenidos a la “Casa de la presencia”.

Ningún paseo será inocente. Cada paso está vigilado por la mirada de la analogía que sabe en esto ver aquello y seguir la música disruptiva del pensamiento en acción y obra, trazo, forma y color. Desde luego, la exposición se puede visitar como quien sigue un curso sobre la educación estética del hombre en el mundo contemporáneo y se expone a la irradiación de las energías solventes y disolventes, pedagógicas y anagógicas, que encierra este espacio imantado por la mirada tutelar de alguien que hizo del mirar una vía de acceso a realidades y

esferas superiores, distintas. De ahí que el que visite esta exposición con los sentidos abiertos corra el riesgo de sentirse transportado a otras esferas y concordias. La exposición se va elevando como una sinfonía de obra en obra, poderoso faro a la orilla del mar de la historia del arte y de la cultura. Un faro, desde luego, que acaso permita al espectador salvarse del naufragio o al menos tomar el buen rumbo hacia el horizonte o la tierra firme. Más que un libro, la exposición se abre como una mina al aire libre, como una biblioteca y —como sugiere su título— se da como una cataulta analógica capaz de transportar a otros espacios. Se antoja pensar en términos editoriales que la exposición se desdobra en uno o varios volúmenes en donde se alojaron no solo los textos luminosos escritos por Octavio Paz sino las biografías de los artistas y la esquina real o imaginaria donde —ambos: poeta y artista— se encontraron. La fantasía del paseante improvisa la memoria improbable de las cartas cruzadas entre algunos de los artistas y el poeta, por ejemplo, las de Rufino Tamayo o Vicente Rojo a Octavio Paz... Está en juego y se juega en nosotros, aquí, “una nueva universalidad plástica”, fundada en el reconocimiento de la libertad. El secreto, uno de los secretos o claves de la escritura de Octavio Paz, es su memoria visual, su experiencia y su saber intuitivo que le permite saber que Rufino Tamayo desciende de Georges Braque

y que, en última instancia como dice André Malraux, “el arte es el único absoluto”.

A la sombra de esa verdad, que se abre paso en la experiencia crítica de Paz como una ola, se inscribe esta vertiginosa lección. No se ha dicho lo suficiente que cuando Octavio Paz llega a París en 1946 tendrá una revelación: el encuentro con Rufino Tamayo y su pintura. Como aquel que cierra los ojos para ver el mundo exterior, Octavio Paz descubre en París otro México a través de la pintura de Tamayo que también le abrirá las puertas del arte moderno y contemporáneo.

Lo absoluto es lo perdurable: Paz vuelve los ojos al examen del arte con una exigencia de contemporaneidad, de presencia e inmediatez y con un lenguaje preciso y a la vez plástico. Se asoma al pasado prehispánico y colonial desde la misma altura inteligente con que sorprende al arte moderno y contemporáneo. Encuentra que uno y otro están ordenados por un movimiento y una visión rítmica: son calendarios danzantes. Esos encuentros son los que se traducen en esta “casa de la presencia” que es *En esto ver aquello*. —

En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte estará en el museo del Palacio de Bellas Artes hasta enero de 2015.



Fotografía: Alexey Kudenko / ZUMA Press / EFE/SAL

La transparencia opacada

URBANISMO

GEORGINA
CEBEY

I.
Los aeropuertos representan el paradigma de la posmodernidad; son lo que el antropólogo francés Marc Augé definió como *no lugares*, sitios anónimos y de tránsito, puertas de entrada a una nación, sinónimo de oportunidad que grandes arquitectos han sabido aprovechar para hacer de lo genérico un emblema de identidad. De la imagen romántica del viajero que encuentra en el aeropuerto el inicio del periplo queda poco; hoy estos espacios consolidan una postal de la globalización asociada con la idea de una nación-mercado (entrada y salida de flujos económicos).

La construcción de un aeropuerto es una de las obras que mayor

complejidad logística, urbanística y social implica. Los grandes proyectos para levantar terminales aéreas conllevan una modificación de la ciudad así como rispidez social. El aeropuerto de Pudong, en Shanghái, se construyó sobre arrozales milenarios. La construcción del aeropuerto de Narita, en Japón, sustituyó grandes extensiones de tierras destinadas a la agricultura y generó enorme oposición social. Un intento similar puso fin al proyecto de 2001 con el que Vicente Fox pretendía establecer un aeropuerto en los ejidos fangosos de Atenco.

A partir de la necesidad de una terminal más amplia y aunada al ánimo de impulsar el desarrollo nacional, el pasado 3 de septiembre se presentó el proyecto para el Nuevo Aeropuerto Internacional de

la Ciudad de México. Con una inversión que superará los 120 mil millones de pesos, la nueva terminal aérea se ubicará junto a las actuales instalaciones del aeropuerto, y cuadruplicará su capacidad gracias a las seis nuevas pistas previstas para la última etapa del proyecto. A cargo de esta obra faraónica se encuentra el binomio conformado por los arquitectos Norman Foster y Fernando Romero.

II.

Si los grandes aeropuertos del mundo hoy tienen un estilo reconocible, ello se debe en gran medida a Norman Foster, arquitecto británico galardonado en 1999 con el premio Pritzker y autor de una cantidad considerable de obras, entre las que destacan las terminales aéreas de Beijing, Hong Kong, Kuwait y ciudad de Panamá. Foster es el padre de un estilo global que recurre a la geometría y la innovación tecnológica como sello. La transparencia es una constante en los trabajos del británico, con ella se generan espacios de gran luminosidad, a los que se añade, como característica, la sostenibilidad ecológica. Para el arquitecto, la transparencia es sinónimo de accesibilidad, una cualidad que sobrepasa al edificio y busca traducirse en los aspectos políticos y sociales que normalmente implican sus obras. El ejemplo más conocido de esta visión lo ofrece el domo de vidrio del Reichstag, palacio legislativo de Berlín, donde cualquier paseante puede asomarse y, a través del cristal, observar a los legisladores en funciones: una metáfora arquitectónica que alude a la transparencia en la democracia.

Nadie pone en duda la capacidad del británico para desarrollar este proyecto. Las razones de incluir a Fernando Romero en cambio son misteriosas, pues la obra más conocida de este joven mexicano es el polémico edificio del Museo Soumaya. La alianza estratégica de un *starchitect* con un arquitecto incipiente apunta en otra dirección: la familiar. Romero es yerno de Carlos Slim. El magnate representa una fuente de respaldo financiero y político atractivo para un proyecto de esta dimensión.



III.

La transparencia estructural que promete Foster para el aeropuerto mexicano se ha visto empañada por el secretismo del proyecto. Su sitio web oficial (www.aeropuerto.gob.mx) no aporta información precisa al ciudadano que desea aclarar dudas. Sabemos, por ejemplo, que la dupla Foster-Romero fue seleccionada por unanimidad por un jurado, pero desconocemos las características del resto de los proyectos. Poco sabemos de los planes de desarrollo, las evaluaciones que se llevaron a cabo para definir la ubicación de la obra, etcétera. En suma, hay poca transparencia y, en consecuencia, escasa legitimidad social.

Uno de los temas que acapara el debate público tiene que ver con la sostenibilidad que promete el aeropuerto. En otras partes del mundo, las estructuras cristalinas de Foster se han posicionado como emblemas urbanos y ejemplos del desarrollo sostenible. En México, este valor añadido desaparece cuando el proyecto pone en juego lo que queda del lago de Texcoco. Tampoco queda claro

si un megaaeropuerto es la mejor opción logística para una ciudad caótica. Al respecto, Luis Zambrano, en *Nexos*,* señala como alternativa la idea de una red de aeropuertos regionales que proporcionen conectividad con el exterior, lo que evitaría la centralización del tráfico aéreo.

Desconocemos la viabilidad del proyecto ganador en contraste con la propuesta de aeropuertos regionales, pero todo indica que para el gobierno esto no es de importancia. Aquí, la lógica de las megaobras es otra: la obra por sí misma y el gigantismo como insignia del progreso. Del mismo modo, tampoco se ha explicado cuál será el plan de conectividad y la infraestructura asociada con estas nuevas instalaciones, estrategia comunicativa imprescindible para una ciudad en la que el tema de la movilidad no deja de ser piedra angular del desarrollo urbano. Sin un plan preciso de conectividad, la pregonada sostenibilidad del aeropuerto corre el riesgo de desvanecerse entre la contaminación que se generará alrededor, de ahí el

riesgo de apostar tanto en la conectividad –desconocida– de la obra.

El tema de la transformación del oriente de la ciudad no resulta menos inquietante. Los informes del proyecto son optimistas. Prometen que las olas de progreso generadas por el aeropuerto alcanzarán la zona que lo rodea, activándola económicamente y generando por consiguiente nuevos empleos e incluso áreas verdes. La fórmula está incompleta, pues la marginalidad y desigualdad prevalentes en la zona no son problemas que se resuelvan con la simple construcción de un polo económico. Es necesario considerar si este polo de desarrollo incluirá a sus habitantes. Antes que aeropuerto, en estas zonas hay ciudadanos con necesidades precisas: ellos formarán parte del proyecto aun cuando el espacio que ocupan ahora difiere de la imagen de entorno estandarizado que promete la nueva terminal aérea. La cuestión de cómo trasladar e integrar los intereses de estos habitantes al contexto fosteriano requiere de un sustento serio que dé voz e información a las comunidades aledañas.

Idealmente, los grandes proyectos arquitectónicos reflejan las aspiraciones de la ciudadanía. Si este fuera el caso, por “gran proyecto arquitectónico” deberíamos entender uno que comprometa a la sociedad civil mediante la información y atención de sus necesidades. Si bien un aeropuerto no es de uso de toda la ciudadanía, el impacto de una obra así afecta a todos los habitantes de la ciudad. Del discurso al hecho real hay un camino largo y, en este caso, incierto.

México sigue siendo un país poco transparente. De acuerdo con la ONG Transparencia Internacional, nuestro país ocupa el sitio 106 en el ranking de corrupción, muestra clara de que aquí los ciudadanos desconfían de los gobernantes. El proyecto para el nuevo aeropuerto, aunque sustentado en un modelo de arquitectura traslúcida, ha despertado la suspicacia de una nación acostumbrada al mal manejo de la información. La ironía es grande: las ambiciones fosterianas de luz y claridad, que en otros sitios han servido de metáfora para la democracia, en México parecen opacadas por las interrogantes sin resolver del proyecto. —

* <http://bit.ly/WJbSbH>