

# Barragán

*El 8 de marzo se cumple el centenario de Luis Barragán (1902-1988), estrella mexicana de la arquitectura universal, que se celebrará con la exposición Luis Barragán: La Revolución Callada a partir de noviembre en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.*

**A** Barragán le molestaba el ruido. Esta certeza documentada se mezcla con todo tipo de historias narradas por sobrinos y admiradores que, en cierta forma, han convertido al arquitecto en santo y a su obra única en estereotipo.

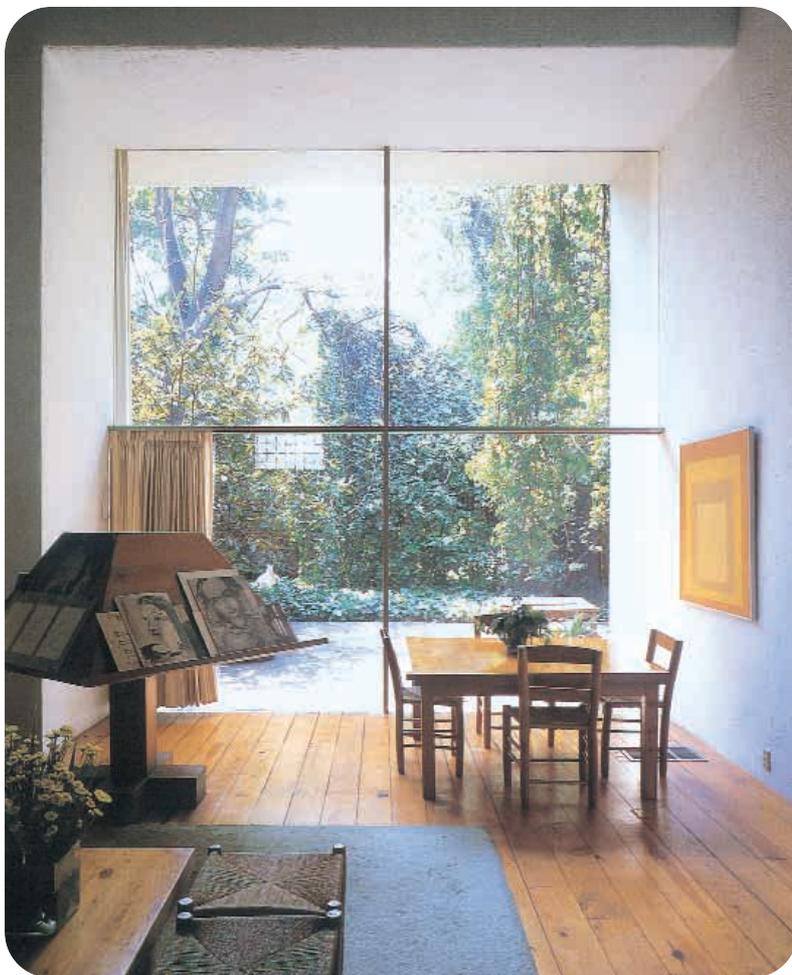
Luis Barragán, después de una primera etapa en su Guadalajara natal y otra racionalista y moderna en la ciudad de México, viajó y se impregnó de la arquitectura y los jardines

mediterráneos. A su regreso se instaló definitivamente en la capital mexicana y dio un giro a su producción arquitectónica asimilando el lenguaje moderno pregonado por Le Corbusier para definir su propio estilo: la construcción de un lenguaje arquitectónico abstracto a partir de los materiales y soluciones aprehendidos de la tradición mexicana.

Como su tocayo Louis Kahn, en plena madurez interrumpió su carrera. Quizá necesitaba pensar y ganar dinero. Así, Barragán se dedicó a la especulación inmobiliaria conquistando su independencia financiera, indispensable para poder trabajar libremente. Su desencanto con los límites creativos impuestos por la construcción comercial, y su distanciamiento con los líderes de la arquitectura que conseguían los grandes encargos, desencadenaron su “retiro” de la profesión. En pocos años Barragán consiguió hacerse rico. Quizá por ello pudo aceptar como pago a sus honorarios los rezos de las hermanas carmelitas a cambio de “un lugarcito en el cielo”, y construir sin hacer concesiones. Discretamente, detrás de altos muros.

Si bien Barragán no fue un dibujante virtuoso, ni quizá fuera un iluminado que entraba en trance recortando muros para dejar ver la copa de un árbol—como se le atribuye—, siempre fue reconocido por su talento. Ya en la monografía de arquitectura mexicana que publicó Esther Born en 1937 aparecería como una de las revelaciones locales, junto a arquitectos de la talla de Villagrán García, Juan O’Gorman y Carlos Obregón Santacilia, entre otros. En ese incunable, Barragán publicó las dos casas del parque México, con imágenes sesgadas de corte corbusieriano que demostraban su filiación—la ventana corrida y la azotea hacia el parque—, y donde ya aparece una imagen enigmática de cielos grises sobre muros ciegos y blancos: un *Orozco avant la lettre*. O mejor, un *Barragán*, como los de unos años más tarde.

Revisitando su obra desde las fuentes origina-



les, desde los croquis, las cartas con sus clientes y las fotos de Armando Salas Portugal, se puede deducir su proceso creativo. Barragán proyectaba con el espacio y el tiempo, es decir con el proyecto, la construcción y sus modificaciones posteriores. Es bien conocida la evolución que sufrió su propia casa en Tacubaya una vez construida. Fue un laboratorio de ideas y formas. Su archivo fotográfico permite identificar distintas fases: un barandal se convirtió en muro bajo y finalmente creció hasta encerrar la azotea hacia el cielo a la vez que la ventana del desayunador se encogió para seleccionar las vistas al cielo. Menos conocida, quizá, sea la evolución del proyecto para la Capilla de las Capuchinas, en Tlalpan, donde los croquis permiten ver cómo, poco a poco, va apareciendo la cuña que inunda de luz y confiere una tensa y misteriosa asimetría a la capilla hasta llegar a la dramática solución final, con la cruz perpendicular al altar. También es revelador el proceso de diseño de la casa Gilardi, con cartas cruzadas y comentarios sobre los planos del dueño de la futura casa, paradigma del color barraganiño. Cartas y comentarios respetuosos, concisos, concretos, en busca de un único fin: la obra maestra. Una lectura inmersa en el proceso de diseño de Barragán, desde los planos, deja dilucidar etapas, ajustes o incertidumbres en proyectos que hasta ahora se entendían y se leían como obras herméticas e incuestionables.

Es especialmente relevante la condición fotogénica de su arquitectura. Barragán—o su “lazarillo” Salas Portugal—enmarca sus obras escenográficamente, paraliza instantes *chiriquianos* y se recrea en espacios vacíos y opresivos.

Luis Barragán recibió el Premio Pritzker (1980) por “su compromiso con la arquitectura como un acto sublime de imaginación poética, creando jardines, plazas y fuentes de inquietante belleza”, según declaró el jurado del “Nobel de arquitectura”. Más interesada en la imagen resultante que en el discurso, su obra es un diálogo callado, sobrio, entre el sol y los muros ciegos. Cuando en 1976 Elena Poniatowska reprendió a Barragán porque su deseo por la penumbra parecía “la actitud de un pecador católico, de un penitente que disfruta la tortuosa oscu-

ridad del confesionario”, él le respondió: “Soy un ferviente católico, como sabes: amo las catedrales, amo la austeridad de los conventos, pero no me gustan los confesionarios. Lo que me parece insoportable es el ruido”. Si Barragán tenía algún secreto lo mantuvo en silencio. Y creó una arquitectura abstracta y laberíntica hecha de silencios. Fruto de un acto de sincretismo entre la modernidad internacional y la idiosincrasia mexicana, la obra de Luis Barragán ha sido un paradigma para las generaciones siguientes y sigue siendo un manifiesto arquitectónico para la cultura mundial. —

— MIQUEL ADRIÀ



*A la izquierda y arriba: Dos aspectos de la casa de Luis Barragán en Tacubaya.*

# El Cono Sur en México

*Veinte años de trabajo artístico que contribuyeron a la consolidación del abstraccionismo en Buenos Aires y Montevideo: eso es lo que puede esperar quien asista a esta importante exposición, comentada con lucidez y cercanía por Lelia Driben.*



Martín Blaszczo,  
El gran ritmo, 1949.

El Museo Rufino Tamayo presenta la exposición “Arte abstracto del Río de la Plata / Buenos Aires y Montevideo / 1933-1953”. De insoslayable importancia y con impecable museografía, esta colectiva muestra un período fundamental en el arte de esa región conosureña: nada menos que la gestación de una serie de grupos cuya actitud estética consumó el abstraccionismo llevado a su máximo nivel minimalista para la época. No se trató de una propuesta simplemente artística, sino, más bien, de una investigación formal que establecía relaciones, siempre mediadas, por supuesto, nunca directas, con los cambios producidos en el campo político social.

Una de las figuras precursoras y simultáneamente protagónicas de dicha gestación, fue el uruguayo Joaquín Torres García. De este autor, la exposición presentada por el Tamayo sólo incluye tres obras muy ad hoc con el resto. Se trata de superficies en las que no se observan elementos neofigurativos como los que aparecen en otras obras del oriental. Torres García volvió a su país en 1934, después de dos décadas de estadía en Europa. Allí conoció a Piet Mondrian, creador del neoplasticismo, a los constructivistas y a los suprematistas rusos, con Malevich a la cabeza. En el Río de la Plata Torres García instaura el constructivismo universal, concretando un manejo iconográfico donde predomina la línea recta y estableciendo, al mismo tiempo, relaciones sutiles con las conformaciones visuales indoamericanas.

Pero volvamos a la escena europea. Las vanguardias nacidas a principios del siglo XX ejercieron una abstracción que tendía a un nutrido despliegue formal. Provocaron un cambio radical, aunque persistía cierta leve continuidad respecto al despliegue realista de la pintura de los siglos pasados. Asimismo, no eliminaban la línea curva, en cuyo seno habitaba un vestigio de la figura humana. En la misma época, nacían nuevas búsquedas de organización social: la abortada revolución rusa de 1905 fue un signo de ello.

Malevich impulsó un desalojamiento extremo de todo aquel

despliegue antes nombrado con sus cuadrados rojo negro y blanco; Lissitzky compuso diagramas análogamente reductivos; Rodchenko, también ruso, pinta lo que él llama el último cuadro. Mondrian organiza sus obras mediante puras líneas rectas. Alrededor de 1910 Duchamp ejecuta sus primeros *ready made*. ¿Resultan casuales estos cuestionamientos de las formas pictóricas, y del cuadro mismo, en plena formación de un nuevo sistema social como el emprendido por la Revolución Rusa del 17? No:



Joaquín Torres García, Estructura con formas ensambladas, 1933.

las realidades particulares no son insulares. Malevich, Rodchenko, Lissitzky, Tatlin, Mondrian simbolizaron la disolución (o el intento en tal sentido) de todo un mundo. Y los artistas que ahora están en el recinto de Chapultepec, con sus alteraciones del formato del cuadro, entre otros rasgos, continúan esta tendencia.

En efecto, en las décadas que abarcan a los años cuarenta y cincuenta, los miembros de la revista *Arturo*, el Movimiento Madí y la Asociación Arte Concreto-Invencción recogieron estéticamente la herencia de las vanguardias políticas y visuales internacionales. Tuvieron también su legítimo grado de autonomía y de "invención" para la zona, pusieron al Cono Sur a tono con las vanguardias extranjeras. Y constituyeron un antecedente importantísimo del conceptualismo de los años sesenta, que cundió en Buenos Aires en torno al Instituto Di Tella y que, según algunos, fue simultáneo al conceptualismo neoyorquino del mismo período. La exposición del Museo Tamayo reúne, de los años treinta, a los precursores Juan del Prete, Joaquín Torres García y Esteban Lisa. Lisa fue un pintor que mantuvo una irrenunciable soledad automarginal y me parece valioso que se lo exhiba aquí, pero sus formas corresponden a maneras organizativas de la imagen que no coinciden totalmente con los planteos de los demás. Usa mucho la línea curva y es proclive al nutrimiento de las formas antes que a la reducción. ¿Cómo es posible que se lo incluya con seis obras mientras que de Torres García sólo se presentan tres?

En cambio, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Raúl Lozza, Juan Melé, Lidy Prati, Martín Blasko, entre otros, están adecuadamente representados. No así una figura central como Gyula Kosice, de quien se



Tomás Maldonado, *Tres zonas y dos circulares*, 1953.

exhiben sólo dos obras. Precursor del cinetismo, Kosice intentaba vincular el arte con la ciencia y la tecnología. Fue el primero de la región que usó la luz del neón, el movimiento y el agua en sus obras volumétricas. Otra gran ausencia es Lucio Fontana, quien en 1946 publicó en Buenos Aires el Manifiesto Blanco, que propugna ideas semejantes a las de sus colegas. —

— LELIA DRIBEN

## CINE

### Entrevista con Alejandro González Iñárritu

# El fin del cine primitivo

*Alejandro González Iñárritu saltó a la fama mundial con Amores perros, película que ha sido aplaudida en los cuatro rincones del planeta. En esta entrevista se deja ver el cine de mañana: digital, interactivo, no lineal, fragmentado y libre de conclusiones.*

No siempre ocurre que la historia de una película y su vertiginosa celebridad se conviertan, simultáneamente, en el análisis de sus repercusiones al interior de una cinematografía. En adelante, será imposible referirse a *Amores perros* sin aludir, de golpe, al caso más dramático y solvente de internacionalización del cine mexicano. El fenómeno, con to-

do y su apariencia celebratoria, tiene una contraparte dolorosa: el cuestionamiento sobre las causas que lo habían aplazado. El nombre que de un día a otro pasó, de pertenecer a un publicista prestigiado pero relativamente anónimo, a moneda corriente entre iconos establecidos del cine alrededor del mundo es, por ello mismo, una referencia andante de esta evolución tan

abrupta como sintomática, contradictoria y por tanto esclarecedora. Desde Los Ángeles, ciudad en la que reside actualmente, González Iñárritu observa, con distancia literal y figurativa, los primeros brotes aislados del movimiento que pondrá fin a la era primitiva, excepciones tácitas, del primer siglo de cine.

*Cuando se habla de un medio de naturaleza tan híbrida como el cinematográfico —mezcla de industria, recursos tecnológicos y elementos narrativos y audiovisuales—, ¿hacia dónde apunta la idea de modernización?*

Podemos hablar de dos partes: la parte técnica y la filmica, porque el cine se reduce finalmente a contar una historia con imágenes. En lo que se refiere al proceso técnico de realizar una película, en los últimos cinco años el cine ha dado un giro de 180 grados. Las posibilidades y herramientas con las que puedes contar hoy son inauditas. Ya no hay impedimentos para contar una historia.

*¿Y tener a la mano todas las herramientas técnicas equivale a decir que se ha alcanzado un tope en la posibilidad de experimentar?*

No, yo creo que todavía estamos en un proceso equivalente a cuando en la música se inventaron los sintetizadores: ya se podía tener en un teclado la batería, ya se podía tocar en un teclado la guitarra, ya empezaba a existir el sampleo, pero faltaba saber cómo establecer relaciones. En cine se está utilizando la tecnología, pero subordinada todavía a los lineamientos de narrar una historia.

*Y en tanto que la tecnología dará la pauta para la futura experimentación, ¿qué tanto la modernización es un eufemismo para hablar del desarrollo de la industria?*

Sí hay, evidentemente, una industria detrás de todo. También están los avances en la reproducción de cine —el DVD—, que están representando el inicio de algo tremendo por venir. La gente ya no sólo puede ver cine en sus casas, sino que puede explorar las escenas. La interactividad que existe va a ir creciendo hasta que existan los DVDS donde tú vas a poder meterte a una escena, o a la escena donde filmó el otro director, o a finales totalmente distintos. Por otro lado, la distribución va cambiar total y absolutamente. El cine será digital, se va acabar eso de mandar las copias en 35 milímetros por todos lados como en la película italiana *Cinema Paradiso*. Aún en las salas ultramodernas, el cine sigue viéndose igual a como se veía en París hace cien años: el fotograma dando vueltas de 24 cuadros por segundo. Eso es lo que no ha cambiado, lo que está a punto de cambiar, y lo que va a ser revolucionario. Hoy la distribución es muy cara, y hace que las películas no se vean en muchas partes del mundo. Cuando la distribución sea por computadora, las cintas van a estar bajadas digitalmente; un tipo va a poder enviar una película de esta manera hasta Tombuctú, y no va a haber un costo por la copia. Una de las claves de la modernización está, definitivamente, en la distribución.

*Con la perspectiva que te da residir en Los Ángeles, ¿en qué estadio de este proceso tecnológico-creativo consideras que se encuentra México?*

Estamos muy atrasados. Para arrancar todo este proceso, primero tendría que haber una industria, y todavía no existe. El que haya doce o quince películas al año no quiere decir nada. Estamos muy lejos todavía de esa revolución tecnológica.

*¿Por eso que emigraste después de Amores perros?*

No, fue por motivos personales.

*¿No fue porque consideraste que tu siguiente película pediría mucho más de lo que dispondrías aquí?*

Creo que sí hay limitaciones evidentes, no sólo económicas, sino porque es muy poca la gente con la que puedes contar. Además, creo que como artista tengo el compromiso de explorar.

*¿Dirías que Hollywood cumple, en algún sentido, con el estándar de absoluta modernidad?*

Para nada. Aun con el desarrollo tecnológico del que hablo y con el tradicionalismo de ejecución que tiene, están contando las mismas historias de siempre. Son las mismas fórmulas, sólo que ahora mejor filmadas y mejor producidas. Y eso no tiene nada que ver con el cine. Por eso al principio te dije que existe la revolución tecnológica, pero que el desarrollo del cine —a diferencia de otras artes que han evolucionado en sus procesos, estilos y exploraciones— ha sido lineal, primitivo.

*Peter Greenaway, el gran iconoclasta de las formas convencionales, afirma que después de cien años se siguen produciendo nada más que guiones coloreados.*

Estoy totalmente de acuerdo. Por la misma fragmentación a la que actualmente estamos expuestos, y que cada vez asimilamos mejor, creo que ya está empezando a surgir una serie de películas que juegan con la estructura y con la forma de contar una historia. Lo hizo Kurosawa con *Rashomon*, por ejemplo, o Faulkner en literatura, pero en cine siguen siendo muy pocos los ejemplos.

Creo que David Lynch es un gran experimentador, o Christopher Nolan con *Memento*. Creo que *Amores Perros* exploró eso de alguna u otra forma. No es nada nuevo, te repito, pero ahora se da con mayor frecuencia como vía de exploración, y, sobre todo, hay más gente dispuesta a ver y a que le gusten esas películas.

*Aunque no parecería una decisión colectiva consciente. ¿Dirías que la gradual aceptación del espectador tiene que ver con su propia evolución en la forma de percibir la realidad?*

Sí, creo que la gente ya está viviendo una vida con mucho estrés y ya no es fácil librarse de él.

*¿Llegará el momento en que la representación lineal y realista en el cine se considere algo del pasado?*

Total y absolutamente. No es que se vaya a considerarse moderna o vieja, sino que va a ser muy difícil mantener al público con una historia lineal de un sólo personaje. Lo clásico es lo clásico, no quiero que se me malinterprete. Tú vas a poder ver *El patri-*

no en cien años, y seguirá siendo una gran película. La modernidad es más que cosas que sean fragmentadas: es una posibilidad de exploración. Tuve la oportunidad de conocer a Martin Scorsese hace unos meses, y me dijo que estaba sufriendo con la misión de mantener al público tres horas y media con una historia. Le dije que yo admiraba y respetaba a quien pudiera hacer lograrlo, y él —que se dice fan de *Amores perros*— me contestó que para él lo difícil era eso de contar tres historias que se entrecruzan, porque la gente lo que quiere es una pregunta dramática, brincar de un lado a otro, cuestionarse cada minuto del pinche guión. Así que la fragmentación es una de las alternativas de la modernidad, pero no la única. Por eso respeto tanto a un director como Scorsese, que pueda mantener al público sentado en su silla. Creo, simplemente, que si el cine no explora por esos caminos, se va a quedar estancado.

*¿Esta búsqueda está presente en tu próxima película, 21 gramos?*

Sí, vamos [Guillermo Arriaga y yo] a explorar esa posibilidad. No sé si vamos a salir triunfantes, pero esta película es un intento de contar una historia de otra manera. Se trata de hacer una película desde una teoría puntillista, donde si tomas perspectiva, los puntos adquieren una forma y sentido. *Amores perros*, fue un pequeño ladrillito. Con *21 gramos* va a arriesgar mucho más, y me emociona la idea.

*También se ha abandonado la sintaxis tradicional en su forma más extrema, que es la relacionada con la conclusión. Ya no se exige que las películas se resuelvan, que tengan un final tal y como lo conocemos.*

Creo que la gente espera, más que un final, un *statement* del director. Hay una película deliciosa, *Mulholland Drive*, la última de David Lynch, que es una locura: no se entiende nada, pero que a mí en lo personal me valió madres no haberla entendido. Es como un cuadro abstracto: no tienes que entenderlo. Es algo que Godard a veces ha logrado —a veces falla, y mucho—, porque en muchas de sus películas uno dice: no sé de qué trató pero sentí algo. O el mismo Nanni Moretti con sus documentales raros, en los que de pronto se llega al momento poético. Él dice: vamos a ver dónde murió Pasolini, y con su moto empieza a dar vueltas en el lugar donde asesinaron a Pasolini. Da vueltas y vueltas, y es una toma aérea. De pronto se escucha una música. Y de pronto, sin saber por qué, empiezas a sentir algo. Destellos ha habido siempre, pero creo que este cine está empezando a permear en las audiencias masivas. Como cuando ir a una exposición de Monet se consideraba una rebelión.

*Y tú te sientes parte de esto*

Me siento mucho parte de esto, y de hecho *21 gramos* es parte de eso. De esos intentos es de donde va a venir la modernidad. En México la desgracia

es que ni hay industria, ni hay tecnología, y con la narrativa hubo este cine de autor que era una borrachera: no pertenecía a ningún movimiento, ni a ninguna exploración de ninguna especie, sino que era una masturbación intelectual espantosa.

*¿Extenderías esto a Latinoamérica y España?*

Creo que en España hay industria, aunque también creo que muchas veces se cae en esta cosa de provincia retrógrada, localista. Mi película va estar hablada en inglés pero filmada en español. El arte no debe tener ese tipo de limitaciones.

Ahora: para también ser justo con México y Latinoamérica, algo que sí tiene como ventaja sobre otros países, y en especial en Estados Unidos, es la calidad de la gente. Si en Estados Unidos se hacen 300 o 400 películas al año, y en México se hacen doce, yo diría que en México por lo menos hay seis películas al año —la mitad del total— con una gran intensidad y una exploración de problemas, mientras en Estados Unidos apenas se salvan cuatro.

Aunque estén mal ejecutadas, o sin rigor, o sean fallidas en general, las películas en México y América Latina contienen un tema humano, cosa de que carece la industria americana —con toda su técnica, con todos sus recursos, pero hambrienta de esas historias. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

