

**El Nacional**

Dirección General **Enriqueta Cabrera**

Domingo 13 de octubre de 1996 Nueva Época Número 37

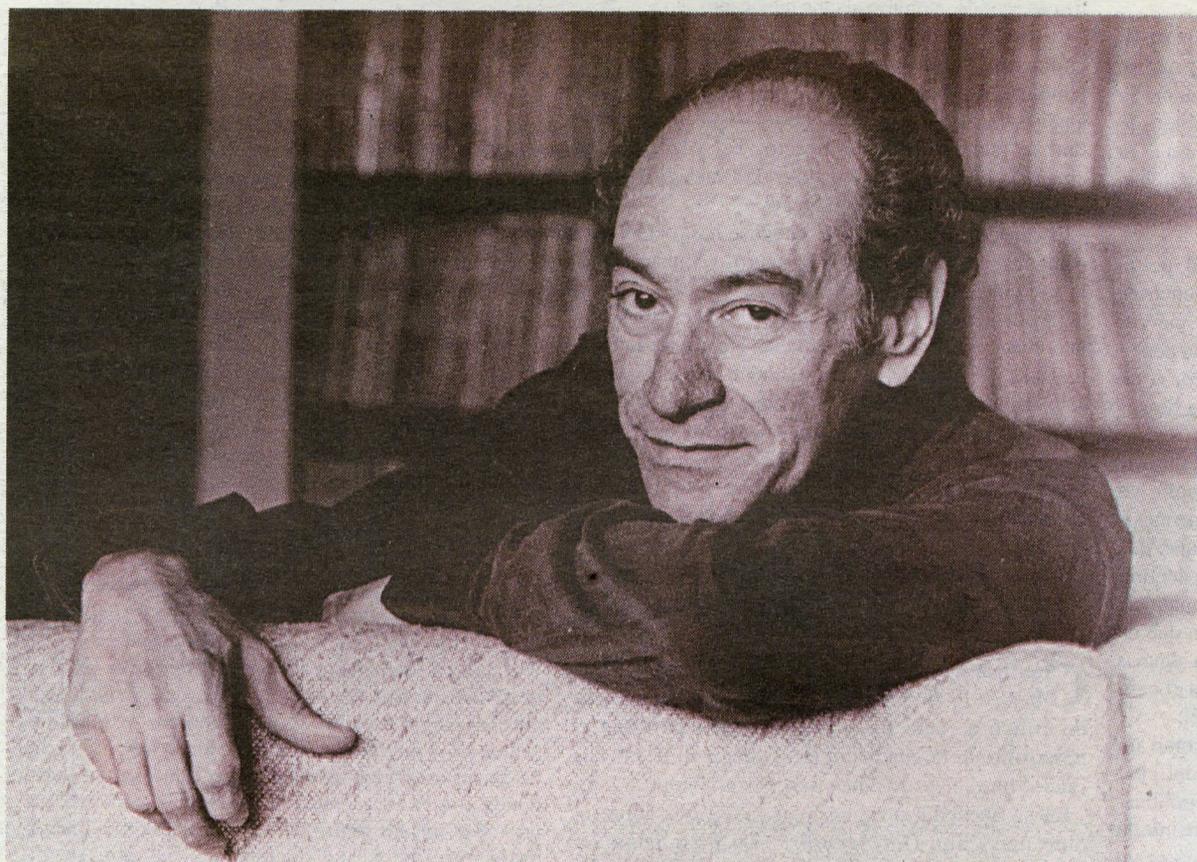
*Revista Mexicana de*



Seki Sano.

*Seki Sano,  
breve semblanza:  
Luisa Josefina  
Hernández  
y  
Soledad Ruiz*

# CULTURA



Jorge Ayala Blanco

Foto: Gabriela Bautista

Mitl Valdez

## *Los vuelcos del corazón*

Un fragmento del guión

## Las mujeres de Cézanne

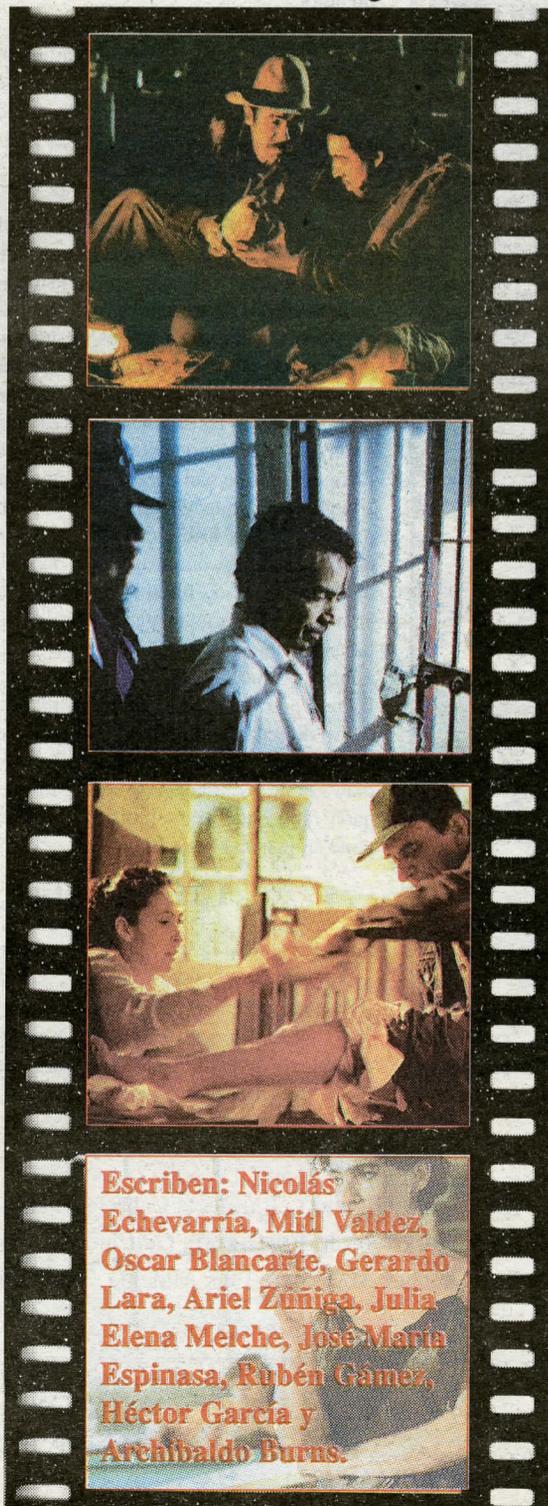
Philippe Sollers

María Díez-Canedo

Roberto García Bonilla

Jorge Ayala Blanco

## El ABCedario de la inteligencia



**Escriben: Nicolás Echevarría, Mitl Valdez, Oscar Blancarte, Gerardo Lara, Ariel Zúñiga, Julia Elena Melche, José María Espinasa, Rubén Gamez, Héctor García y Archibaldo Burns.**

# En torno a la eficacia de Jorge Ayala Blanco

## La insoportable crítica del ser

Oscar Blancarte

Jorge Ayala Blanco ha dedicado la mayor parte de su vida al trabajo analítico del cine mexicano. Algo insólito en México, ya que la mayoría de los críticos no toman como referencia el cine mexicano sino básicamente escriben o hacen ensayos o análisis sobre directores extranjeros. Pero ese no es el único elemento importante, además Ayala posee una visión global que es muy escasa entre los críticos nacionales. Creo se fundamenta básicamente en hacer una especie de símil entre lo que es hacer la lectura de la obra pero también de lo que hay detrás. Esa actitud crítica a mí en lo personal me ha servido como referencia para el propio análisis de mi trabajo. La crítica de Ayala Blanco me ha ayudado a comprender mis propias obsesiones y búsquedas.

Se suele decir que es un hombre visceral, pero yo diría que su análisis es emotivo y apasionado que se complementa con un gran rigor como investigador. Su trabajo, en este sentido, tiene el valor también de documentar aspectos fundamentales del cine ya que su conocimiento de la producción y la realización le han permitido entender por completo el proceso creador de un autor.

Cuando escuchamos que es un crítico visceral, por lo general la gente se refiere a que en sus comentarios hace alusiones o ataques personales y eso me parece natural. Un crítico no se puede desprender de la personalidad de alguien, sea un autor, un director o un actor. Yo entiendo el cine mexicano a través de sus propios autores y su obra.

La obra de Jorge Ayala tiene muchas lecturas y muchos usos. Mencionaré algunos: Por ejemplo, yo logro entender gran parte de la historia del cine mexicano a través de esos escritos. Muchas películas que yo no las recuerdo a través de una primera lectura cinematográfica sino a través de una lectura analítica, y eso me ha permitido entender muchas obras que en un principio no las entendía o las desdeñaba, o algunas otras que habían sido sobrestimadas, y que con el paso justo del tiempo han encontrado su propio nivel.

Debo decir que yo no creo en la crítica como un parásito de las artes, creo en los parásitos del cine mexicano, en los burócratas que han escalado políticamente a través de puestos en diferentes lugares de la cinematografía mexicana. Pero el crítico nunca es un parásito sino un puente de unión entre el artista y el público y que además de eso un crítico como Ayala Blanco permita el análisis personal del trabajo de uno como director, es una fortuna. Para aceptar el trabajo de un crítico como él hay que ser muy autocrítico y la mayoría de los cineastas mexicanos no lo son. No es nada fácil encontrarse con el espejo crítico que nos pone en la cara Ayala Blanco ✓

## Crítica/crítica

Gerardo Lara

Conocí a Jorge Ayala Blanco como mi maestro en el CUEC y de inmediato se hizo presente su impecable manejo de la teoría y la historia cinematográfica, en

ese sentido tiene un aporte inegable en la formación de cineastas en los últimos 20 años.

Pero las audacias de Ayala Blanco como escritor y analista cinematográfico van más allá de sus indudables méritos académicos; en sus múltiples ensayos sobre el cine mexicano y mundial, publicados en los más diversos espacios editoriales, este maestro de la ironía y la antiolempnidad analítica, tuvo el atrevimiento de hacer que la crítica cinematográfica en México fuera crítica, terrible infamia que le han ganado odios que comienzan a ser ancestrales.

En el terreno de darle sustento analítico y conceptual a la historia del cine mexicano, el maestro Ayala ha estado aportando desde hace algunos años el abecedario indispensable en la fundamentación genérica y teórica de nuestro cine: *La Aventura*, *La Búsqueda*, *La Condición*, *La Disolvencia* y *La Eficacia del cine mexicano*, alfabeto inacabable que se hace a cada paso y se revitaliza en sentido contrario al cine mexicano.

Las audacias son grandes receptores de tormentas y en un país de imberbe conciencia crítica, la antiolempnidad es vista como burla chusca, el rigor en el análisis se confunde con denuesto y la ironía conceptual se tacha de ataque directo. Tal vez el punto climático de la obra de Jorge Ayala Blanco esté en la satanización de que ha sido objeto.

El cineasta mexicano suele enojarse hasta la histeria paranoica cuando un crítico es riguroso con su película, ese cineasta acostumbrado a una "crítica" oficialista, benevolente y promocional, pierde los estribos ante la crítica/crítica y es capaz de llevar su miseria intelectual hasta los juzgados y entablar demandas por el solo hecho de que fue desmenuzada su película.

La crítica cinematográfica, naciente en México, tendrá que seguir los pasos del crítico/crítico, si quiere ser orientadora y analítica y tendrá que levantar tras de sí tormentas, demandas y vísceras descompuestas ✓

## La crítica incomoda

Julia Elena Melche

Calificar de valioso el dinámico y persistente trabajo, a lo largo de tres décadas, del controvertido crítico de cine Jorge Ayala Blanco en torno al desarrollo de la cinematografía nacional, desde sus inicios hasta nuestros días, sería insuficiente.

En su abecedario de ensayos históricos sobre el cine mexicano (*La Aventura*, *La Búsqueda*, *La Condición*, *La Disolvencia*, y ahora recientemente publicado *La Eficacia*), Ayala Blanco disecciona y desmonta las películas de manera minuciosa mediante análisis profundos y sustanciales, al mismo tiempo que va haciendo una descripción crítica de las mismas.

Anticomplaciente, pero apasionado a rabiar con el tema, este crítico, alabado por muchos, censurado en algún tiempo y vitupeado sin argumentos sólidos por sus detractores, ofrece una multiplicidad de elementos psicológicos, sociológicos, antropológicos, estéticos, históricos y fílmicos para que el lector descubra, capture y asimile la esencia de cualquier cinta, obligándolo a la reflexión indispensable hacia la elaboración de sus propios juicios. La crítica cinematográfica en la pluma de Ayala Blanco se

transforma en algo más que una simple reseña esquemática. Poseedor de una sensibilidad exquisita, de una riqueza y fluidez en la narración y de un elevado conocimiento de los lenguajes fílmicos, plantea inusitadas posibilidades de lecturas para todo tipo de películas, incluso las más horribles. Su prosa, llena de ironía y sarcasmo, a veces provocadora de irritaciones violentas y descontentos, es sin duda uno de los ingredientes que robustecen e inyectan energía a sus obras.

Según sus propias declaraciones, Ayala Blanco "escribe en gran medida para prolongar el placer del espectador, para socavarlo y despertar en él emociones encontradas". Si bien leer los textos de Ayala Blanco es ya un hallazgo fortuito, después de introducirse en sus planteamientos el lector obtendrá una visión más clara y nutrida de lo que vio en pantalla, independientemente de que comulgue o no con sus opiniones ✓

## La vocación crítica

Archibaldo Burns

Se dice que el crítico de cine es un cineasta frustrado, pero eso qué importa si es bueno. No es fácil descubrir nuestra vocación, hay muchos fracasos antes de llegar a lo que uno quiere. Cuando conocía a Emilio García Riera, ambos queríamos hacer una película, yo si la pude hacer y el no, eso lo dejó frustrado. No dio pie con bola, es un fichro vulgar que esclaviza a sus ayudantes para que recopilen datos, a hecho tomos y tomos de puras fichas ¿Quién va a leer eso?

Jorge Ayala se halló en la crítica. No ha dejado de leer y escribir un solo día de su vida, es un crítico de cine auténtico, tiene una visión muy aguda, cumple con su misión que es la de revelar y descubrir lo que no está a la vista, lo que nos escapa a los espectadores. Su actividad es necesaria, nos facilita y clarifica lo que hemos visto, y no importa si no coincidimos con él, porque estar en desacuerdo también clarifica.

El buen crítico de cine es un magnífico espectador y no es una condición que 100 personas más estén de acuerdo con él para validar sus opiniones. Eso es el populismo, yo no creo en que la mayoría tiene la razón. A veces si la tiene, acierta y desacierta, como los individuos, así que darle tanta preponderancia es tonto. Lo humano siempre está en juego que es lo padre de la vida ✓

## Intolerancias

Rubén Gámez

Un crítico valioso, Ayala Blanco define su verdad aún si ésta resulta un poco heterodoxa para no decir radical. Sus textos son rigurosos y evita a toda costa el elogio gratuito. En el medio cinematográfico es temido y odiado por muchos, por la sencilla razón de que es un crítico independiente. Y esto en mi país, donde grupos autodefensivos desoyen a las voces que no andan por las ramas para exponer sus muy personales juicios, no se permite. Indudablemente, es uno de los críticos más sinceros, honrados e inteligentes ✓



DIRECCIÓN GENERAL: Enriqueta Cabrera Cuarón. Revista Mexicana de Cultura. Suplemento de **El Nacional**. COORDINACIÓN EDITORIAL: Miguel Ángel Quemain. CONSEJO EDITORIAL: Gonzalo Celorio, Alberto Dallal, Carlos Monsiváis, Myriam Moscona, Álvaro Mutis, Elena Poniatowska, Vicente Rojo, Alberto Ruy-Sánchez. CABEZAL: Luis Almeida. Teléfono: 6288769. Fax: 7055615 y 5920263. Dirección: Ignacio Mariscal 25. Primer piso. Col. Tabacalera. C.P. 06030.

## Los tientos del realizador cinematográfico

Nicolás Echevarría

El gran reto del artista es expresarse de un modo particular, es decir, encontrar un estilo, orientar sus conocimientos, su técnica, su experiencia y su talento hacia la creación de su obra como nadie más.

En un principio el autor da palos de ciego: imita, inventa, repite, busca, encuentra. Trata de descubrir a tientas los hallazgos y las fallas de su creación: se levanta aquí, se cae allá, se reconoce y se desconoce, toma y deja. Para bien o para mal, el crítico es su única referencia en esta aventura, además de sí mismo. El crítico es su tiento: la vara de la que se sirven los ciegos como guía.

Jorge Ayala Blanco ha reseñado prácticamente toda mi obra cinematográfica desde mis inicios, y aunque parezca absurdo, con frecuencia me ha ayudado a entenderla. Ha expresado con palabras, conceptos y metáforas lo que yo trato de hacer con las imágenes; definiendo en mi desarrollo estilístico aciertos y errores como si conociera mi trayectoria de antemano.

Con frecuencia, curiosamente, cuando leo sus críticas me olvido que se refiere a una obra ya realizada y me hace descubrir otra película, o mejor aún, me inspira a realizar una nueva.

### II

*Es el crítico que habla a través de mi consciencia y dice:*

Me gustaría traducir al cine la letanía del cosmos primordial, desprender de la oscuridad la natividad del mundo y desarmar su espectacularidad con el voto de pobreza. "¿Cómo fue que brotó tu raza?"

Me gustaría tener la capacidad de transformar la realidad para describir lo real, engañar con la magia del cine; tener el ojo limpio que registra diminutos estruendos visuales, ojo-lago lúdico de las simbologías de donde manan sentimientos sagrados que son ya meros rescoldos; hacer cine como se hace un trabajo sagrado, como se baila o se canta en un ritual; hacer cine crepuscular: "Ayer fui uno, mañana no seré nada".

Me gustaría que el cine fuera una fiesta orgiástica, una celebración de la vida y de la salud como de la muerte, una alucinación prolongada, una inmersión y un desbordamiento, una lectura fascinada, iluminatoria, consciente; una captación iridiscente que englobe y rebase, sublime y desfonde el fenómeno de lo sagrado; domesticar el caos y convertirlo en estructura, abolir el tiempo, reinventar el espacio, crear un vértigo dulce y continuo, lineal, monótono, para salir del tiempo cotidiano; provocar un trance donde nada empieza y nada acaba, simplemente está: "¿Estás preparando para recibir mi santísimo espíritu?"

Me gustaría llegar a la raíz del origen, descender en los abismos del alma, a los manantiales donde surge la palabra que nombra de nuevo la aurora en el ocaso de una humanidad enloquecida; tocar el origen del teatro y la escencia, sumergirme en las aguas de los signos puros, donde la diafanidad y la pureza tienen victorias no menos admirables que las del brillo, el estruendo y la furia. "Y la luz se hizo palabra, y el verbo se hizo luz".

Me gustaría asumir y hacer mío el espectáculo original, plasmar artificialmente un mundo que nunca existió, un mundo personal, sin fronteras entre la consciencia y la inconsciencia, de deliberada energía, rescatando un Estilo en vilo, recreando el drama del mundo desde mi interior ✓

## Las desvinculaciones peligrosas

Ariel Zuñiga

La *Aventura del cine mexicano* es, sin discusión, el primer gran libro de la historia del cine mexicano. Ayala recorre un camino de lo más inteligente, no se queda en la parte documental, ni anecdótica sino que va intentando algo que justamente en su último libro plantea como la historia viva del cine. Es decir, la parte de historia, periodística y de investigación que es paralela al cine. En la etapa más reciente de su

obra hay una especie de ironía, el libro que habla de la eficacia me parece ser curiosamente el más "eficaz". Ayala defiende un tipo de cine que no responde a la inteligencia de su discurso. Creo que realmente para hablar del libro tendría uno que preguntarle su opinión a la India María y al Caballo Rojas, que sin duda alguna ni conocen el libro ni les interesa ni lo leerán. Sin embargo sería interesante dirigirse a ellos para ver cómo lo ven los protagonistas de ese cine que él defiende. El dirá que le importa un carajo si la India María lee o no sus libros, pero tiene que existir una relación entre esas cosas porque en los primeros libros sí existía esa vinculación que ahora no existe. Existirá, pero en este momento no existe.

Por otra parte, sigo viendo omisiones en su trabajo. Cuando un investigador se plantea en un discurso inteligente, correcto, legítimo y tiene la intención de hacer una historia viva, también las omisiones sirven para calificarlo. Puedo hablar de mi caso. En su penúltimo libro, *La Disolvencia*, fui omitido. No quiero que parezca una cuestión de resentimiento porque yo le tengo muchísimo respeto, aunque me tenga sin cuidado si escribe o no sobre mi trabajo. El constantemente dice que a veces corrige, pero muchas veces las correcciones conllevan omisiones y esto a él le parece divertido pero no lo es, porque la historia también se escribe con aquello con lo que no estamos de acuerdo.

En el último capítulo de este libro habla de los jóvenes videoastas, clase media decadentona, que forman parte de la gente, que según él mismo ha planteado, no tienen mucho que decir, pero no adopta esta actitud un poco paternalista que han adoptado otros críticos de cine, como Emilio García Riera que casi abandonó todo eso. Esa vieja guardia lo que está haciendo es refritos de sus libros prescindibles.

A veces uno necesita del discurso de Ayala casi como una retroalimentación, pero al mismo tiempo uno va sintiendo el aislamiento, la absoluta desvinculación de ese discurso con lo que se está haciendo en el cine. Hay un total divorcio entre lo que él está escribiendo, entre esta historia viva y los lectores. No existe una vinculación real entre aquel cine que él está defendiendo y el discurso que él está utilizando



para defenderlo. También nos sucede a los cineastas, la relación entre la distribución y la exhibición se modificó con la consecuente pérdida de espectadores.

Lees a Ayala y tienes la sensación todo el tiempo de que estás leyendo algo inteligente pero que tienes que traducirlo, no te está hablando en un lenguaje absolutamente directo. He leído notas inteligentes de Ayala y las he ido a ver pero no he encontrado en esas películas a lo que Ayala hace referencia. Y yo ya no me sopló una película más de la India María, lo siento mucho.

Hay una cosa muy respetable en su trabajo, con todo y su enorme ironía, su cinismo y su radicalismo para ver el cine mexicano nunca lo odió, siempre lo defendió. Recuerdo que como alumno leías capítulos del libro de García Riera (no por querer insistir en esa polémica antigua), y parecía que defendía al cine mexicano y al final de cuentas te percatabas que odiaba todas las películas, para él lo único bueno era

Bañuel y Alcoriza. Con Ayala las críticas eran brutales, fuertes, algunas veces muy macabras pero siempre estaba rescatando algo del cine mexicano y la idea de establecer esta especie de abecedario pues es un ejercicio intelectual extraordinario.

El discurso de Ayala, quien también tiene un lado cínico e iconoclasta, divierte a los cínicos porque les encanta que ataquen a los otros pero les deja de divertir cuando los atacan a ellos. Defender a Ayala de una manera completamente ciega y elogiosa sería ridículo porque el primero que se burla de eso es él. Negarlo también me parecería ridículo ✓

## La dominación eficaz

Héctor García

La *Eficacia del cine mexicano*, como Jorge Ayala Blanco tituló su más reciente libro, no puede ser más que una sonrisa irónica sobre el desastre. El ha emprendido desde su primer libro un desmonte crítico de las películas, que por burdas que sean, siempre encuentra cualidades fundamentales. No digo cualidades para referirme a si están bien o mal hechas, sino sus características internas, su trasfondo. De entrada debo confesar que no me gusta el título del libro porque para esos seres que leen las cosas de manera literal les dirá que sí, que efectivamente el cine mexicano es eficaz. Pero la sonrisa diabólica de Ayala Blanco dirá lo contrario.

Fuera del análisis estético y del evidente compromiso que Ayala expresa en su crítica, encuentro también el desmonte de estructuras que por lo menos hasta hoy sólo se han dedicado a controlar el cine que se hace en México. No es gratuito que la imagen que nuestro cine refleja de nosotros mismos es la más pueril e inmundicia. Hacia nosotros mismos y hacia el extranjero, el cine que nos representa dice que todas las mujeres son unas prostitutas y todos los hombres unos machos, que los mexicanos todavía somos una especie de cowboys pero muertos de hambre. El cine mexicano sigue triunfando ahora por cuenta y riesgo de la televisión y ha sido un campo de saqueo porque el gran ganador no ha sido el pueblo mexicano. Eso lo sabe Ayala Blanco y además, entre otras muchas cosas, lo dice, por eso es indispensable, por eso siempre permanecerá entre nosotros ✓

## La lectura obligada

Gabriel Retes

Conocí a Jorge en la Casa del Periodista en Filomeno Mata, durante el primer Concurso de Cine en Super 8. Yo presentaba *SUR* y su crítica me pegó. Creo que ha hecho crítica de todas mis películas (11), a la primera que hago industrialmente *Chin Chin el Teporocho* la bautizó como *Chin Chin el Super8*. Desde entonces, veinticinco años ya, cada uno, en su terreno, hemos ejercido nuestra propia vocación. Sobre lo que he leído de él, ya sean críticas a mis películas o las de mis colegas, he notado una marcada evolución en la forma de su análisis, antemperamiento de su carácter, de aquellos escritos en los que se confundía la vida del cineasta con la película del cineasta. Como crítico ha tomado la debida distancia para convertirse en obligada lectura para todos aquellos que les interese saber que ha sido del cine mexicano en las últimas tres décadas. ¡Enhorabuena! y ¡muchas felicidades! ✓

## Desmontajes

Mitl Valdez

Jorge Ayala es un crítico de cine riguroso, ingenioso, punzante y demoledor. Sus textos son un punto de referencia obligado para los que estudian la evolución del cine mexicano. Ellos así, en virtud de que su método de análisis no se limita a comentar la trama y a contextualizar históricamente la producción de la película, sino que se aproxima al discurso fílmico con una visión integral que le permite desmontar e interrelacionar todos los elementos significantes del filme.

Por tal razón, celebro la aparición de su nuevo libro *La Eficacia del cine mexicano* ✓



Entrevista con Jorge Ayala Blanco

## El abecedario de la inteligencia

Miguel Angel Quemain



Cuando Jorge Ayala Blanco escribió *La Aventura del cine mexicano* no se planteó hacer una historia del cine, "quería tener el desarrollo de cada género, de cada corriente cinematográfica, de cada tema, que yo ni siquiera me atrevía a llamarle género, le llamaba corrientes". Era una manera de querer abarcarlo todo, poblar ese desierto que antes de su obra permaneció inédito, "como si se tratara de un regalo".

La sola idea de abordar la historia e inmiscuirse en los problemas sindicales, la relación del cine y el Estado, le aterraba, por eso, casi sin darse cuenta empezó a desarrollar cada uno de los capítulos de su aventura intelectual. Como un narrador, fue conducido por un libro que le exigía un tratamiento, un abordaje distinto en cada capítulo. "El único dónde seguí un plan deliberado, que contemplaba de la primera película sonora hasta la más reciente, fue el capítulo de La prostitución, que además no es buen título, era mejor el título de la cabaretera o la rumbera; porque de hecho no se llamaban prostitutas en las películas, era muy agresivo decir prostituta, se trataba más bien de una figura mucho más decorativa y glamorosa".

Ayala se había propuesto seguir toda la trayectoria del cine para "destapar la cloaca del cine mexicano y seguir el comportamiento de todas sus transformaciones, pero de ninguna manera me lo propuse como una historia, al contrario casi exhortaba yo en el prólogo de *La Aventura* a que alguien, ahora sí, escribiera la historia del cine mexicano. Para que te des más o menos la idea de por donde venían mis afinidades, cuando pedí la beca al Centro Mexicano de Escritores para escribir el libro, lo titulaba *Escarnio y Pasión del Cine Mexicano* que es una glosa del título de un libro de Bergamín".

Esa glosa no era gratuita, respondía a sus lecturas de entonces, llamémosle influencias, entre las que estaban *Cahiers du cinema*, que leyó sin tregua entre los 18 y los 23 años, cuando "empecé a escribir *La Aventura del cine mexicano*, de hecho escribí la parte fuerte a los 23, cuando me dieron la beca del Centro Mexicano en 1965. Mis planteamientos eran esos, un conocimiento muy amplio de la cultura francesa y por otro lado la sociología norteamericana con Wright Mills a la cabeza". Pero si las preferencias explican la obra de este escritor, la brújula también apunta hacia sus rechazos: si su afiliación a los *Cahiers* era tan fuerte fue "porque *Positive*, me parecía abominable con toda su idea del amor loco, surrealista, me parecía muy viejo".

En ese horizonte de crítica y escritura, Jorge Ayala Blanco, sin darse cuenta iniciaba un género, afortunadamente sin nombre todavía, que se enmascaraba de elementos absolutamente reconocibles como la investigación, la crítica de cine, el periodismo. Sin embargo, desde *La Aventura* era perceptible ya su voluntad transformadora del lenguaje, "me mimeticé con las películas, incluso con el lenguaje, que trataba de cambiar capítulo con capítulo. Creí que era como un juego al interior de los mismos materiales que me parecían tan ricos que trataba de encontrarles la manera, no lo veía como una audacia".

Había dos faros intelectuales que guiaban sus primeros trabajos, uno de ellos era Brecht y el otro era Barthes. "Incluso el epígrafe de Barthes que salió botado en la reedición de *La Aventura*, lo considero fundamental. Era muy clara la lectura de *Mitologías* de Barthes. Cuando trabajé para la Revista de Bellas Artes como secretario de Redacción empecé a leer cantidad de literatura francesa contemporánea y ha traducir una gran cantidad de trabajos que se publicaron allí".

"Claro no podía darme el lujo de un lenguaje de vanguardia para hablar de algo tan popular como era el cine mexicano, pero sí había una voluntad de amalgama y claro reconociendo mis propias limitaciones y mis contradicciones. Sobre todo, no quería que apareciera en mi libro lo que yo criticaba en La añoranza porfiriana, esa cosa de regresar a una especie de neo-porfirismo literario".

Era una época antinacionalista, con una mirada muy instalada en Estados Unidos y Europa "me sorprendió

mucho darme cuenta que se empleaba la palabra nacionalista como un insulto. Influidos Rodríguez Monegal y toda esta gente, que me parecían los vende patrias más pavorosos de la tierra porque algo tan extraordinariamente rico como era el cine mexicano y que me decía tanto de mi realidad, era visto con desprecio.

"Por eso, de manera velada, no quería que el libro provocara reacciones violentas en la cultura mexicana. Entonces trataba de estar en todo este movimiento, tipo Casa del Lago y la Revista de la Universidad, que en fin, era una colita de la mafia, la de García Ponce y toda esta gente. Mi esposa de entonces, Rita Murúa era la secretaria de redacción de la revista y me sentía muy integrado a la cultura mexicana en ese tiempo. Fue una buena época, descubrí *Leoncio* y *Lena* actuada por Martha Verduzco o el estreno en México, en La casa del lago, de Apollinaire, de Shoenberg.

El conflicto que había en mí entre estas dos visiones de lo nacional hizo corto circuito cuando me di cuenta de que existían otras urgencias y que introducía otras categorías. Gracias a *La Aventura del cine mexicano* también me invitaron al de Río de Janeiro por marzo del 69 y a fin de año de 1969 al Segundo Festival de Viña del Mar y fue un shock cultural, me enfrenté a todo el cine de Sudamérica, era un continente en ebullición y México una parcela. Fue el gran descubrimiento de todas las corrientes del cine latinoamericano: beligerantes, militantes, etc. Fue muy importante para mí porque, a partir de ese encuentro cambié categorías y el hallazgo se convirtió en *La Búsqueda del cine mexicano* que ya es otra etapa a la que se sumó, el impacto del 68 sobre el cine mexicano y sobre toda nuestra cultura.

—Es muy significativo que inicies el libro con un epígrafe de Crítica y verdad, de Roland Barthes, que para mí es el corazón del libro

—Casi es seguir al pie de la letra esa idea que después ves glosada de mil maneras en autores como Derrida. Nadie hablaba del discurso en esa época y Barthes tenía la idea de suspender la crítica como un juicio, como un tribunal y emprender un desmonte, una separación, un desdoblamiento de los lenguajes. Lo que dice Barthes es lo que hice yo en *La Aventura del cine mexicano*, no me proponía más que eso yo optaba por la nueva crítica y encontré en esa frase la clave. Pero jamás me planteé la ciencia de la crítica del cine, me parecía un poco absurdo y por otra parte, venía huyendo de otras sistematizaciones que eran las de la verdadera ciencia que tuve que estudiar para ser Ingeniero Químico Industrial. Creo que mi formación de Ingeniero actuó de una manera positiva, que consistió en no querer crear entelequias literarias, esos filosemas horrosos de todos los egresados de las Facultades de Filosofía y Letras, o la entelequia absoluta de los García Ponces. Recuerdo un ensayo que tradujo Ibarigüengoitia en la Revista Mexicana de Literatura, donde decía cómo se desprestigió un crítico de pintura que mandaron a cubrir en Nueva York una exposición. El tipo se equivocó fue a la de enfrente entregó el artículo y le dijeron que no era esa, entonces lo único que hizo fue quitar los nombres y sustituirlos, pero el artículo decía exactamente lo mismo. El fraude se descubrió y la anécdota se convirtió en un chiste que hacían Juan Vicente Melo y De la Colina para burlarse de García Ponce, a quien le decían que siempre escribía el mismo artículo, sólo cambiaba el nombre del sujeto a discutir. Mucha gente se había indigestado de una manera bastante absurda con los artículos de Adorno. Como no leían alemán y leían pésimas traducciones españolas pues mitificaban cualquier cosa. Todas esas entelequias las veía muy claramente en esa época y no quería caer en eso. Había una idea de época que para muchos se convertía en un escollo, el mayor era llegar a los 26 años sin tener una obra, mis compañeros del Centro Mexicano de Escritores, que eran relativamente precoces también compartíamos esa idea. Fue una buena generación, sobre todo la gente que recomendó Rulfo, quien me apoyo mucho, más que Arreola.

Ayala Blanco también evitó las aproximaciones académicas, la obsesión por demostrarlo todo con opiniones ajenas "sabía que estaba en un territorio que no

Jorge Ayala Blanco



grijalbo



estaba trabajado y quienes lo habían intentado no habían llegado pero ni a rascarle tantito. Estaba *El Cine Mexicano* de Emilio García Riera que él nunca quiso volver a reeditar porque era pésimo. Su trabajo consistía en tomar la enciclopedia cinematográfica de Portas, la que ha plagiado toda su vida y convertirla en una especie de listas de cineastas. Eso, no es ni historia del cine mexicano ni es nada. Si se hace una mención de algo me interesa que tenga un juicio, una perspectiva, nunca mencionar en balde un nombre, sí menciono una película es porque la he visto y porque hay un elemento que viene a cuento.

—Sin embargo, sus libros son obras referenciales obligadas no sólo por las ideas también por los datos...

—Antes, en *La Aventura*, ni siquiera ponía yo las fechas ni los nombres de los directores, eso fue ya después. Es decir antes de *La condición* no lo hacía porque no estaba concebido como un libro de cine era un ensayo literario sobre cine.

—¿Desde *La Aventura del cine mexicano* existe esa voluntad de buscar lo que de social hay en esos hechos que se presentan como "naturalezas", descubrir moralidades que no son obvias?

—Sí, hay una idea como de buscar lo oculto, buscar estas figuras pero como evidencia, lo que tengo tan pegado a la vista que no lo veo, tengo tan pegada la vista la figura de los indígenas acaramelados de María Candelaria que no los veo, por ejemplo. *La Aventura del cine mexicano* es antes de la semiología, antes del freudomarxismo, es como otro mundo.

Una de las aportaciones literarias de Ayala Blanco consiste en que si se reconoce como autor, no es uno que esté hurgando en "su ombligo si no que está inserto en una realidad cultural de muchos tipos, realmente una realidad simbólica llena de configuraciones culturales ya decantadas". Su abecedario del cine mexicano es un sólo libro, pero el libro de la diversidad donde el orden del diccionario, del abecedario es el único posible para aprender esa realidad compleja al interior de las películas

—¿Es un solo libro, el que ha escrito sobre el cine mexicano?

—Aguilar Camín dice que todo mundo descubre en su juventud una vaca y todo el resto de su vida se la pasa ordeñándola no es exactamente eso porque la veta del cine mexicano es continua. Me atrevería a decir que *La Aventura del cine mexicano* le hizo mucho daño al cine mexicano. Cuando se empieza a leer el libro se percibe la idea de que hay que regresar a Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo pero no en lo que tienen de búsqueda formal sino en lo que tienen de resultado. Por ejemplo, muchos cineastas dicen ya no voy a hacer una película sobre la pobreza sino sobre la pobreza tal como la veía Ismael Rodríguez, lo cual también es un absurdo y eso es una de las malas influencias que ha tenido mi libro al valorar este tipo de obras.

—Cuáles son las condiciones de una crítica de cine...

—Un buen ensayo cinematográfico, un ensayo crítico tendría que tener tres elementos uno descripción, la parte analítica y la parte de interpretación. La interpretación de la película, en este caso de *Los hermanos Del hierro*, la ahogó a las otras, sobre todo al segundo elemento que sería el del análisis formal. Cuando me

## El sendero de las afinidades

José María Espinasa

Una de las cosas que más me sorprendió de Jorge cuando lo conocí fue cómo su vocación de crítico acérrimo, de historiador y de analista teórico del cine se resolvía en una extraña práctica multiforme: atento a la más reciente película del director más innovador del último movimiento cinematográfico en el más escondido rincón del mundo, y eso no le distraía de asistir al estreno de un insostenible churro nativo, que ante su ataque demoleador adquiría otra textura y se volvía interesante.

Podía documentar estreno por estreno la cartelera de una década tan distante como 1930-1940 en un México antes de Lumière a la vez que compartir su entusiasmo por una joya cinematográfica de la vanguardia rusa, desmontar con el mismo rigor una secuencia de Iván el terrible como la de un ejercicio de un aspirante a director del CUEC. Entre ironías crueles y sonrisas apenas cómplices se

tomaba en serio (y sin pretensiones) su oficio.

La experiencia de leer sus artículos semanales —primero en el suplemento de *Siempre!* y más recientemente en las páginas culturales de *El Financiero*— le permitía a un aficionado al cine hacerse la ilusión de que estaba al día, y sentirse un espectador que no transigía ni con las bochornosas coartadas de una industria inexistente ni con las pedanterías que quisieron vestir a la puerilidad con el disfraz del genio. Después esas reseñas, notas y ensayos se organizaban en libros de una sorprendente coherencia —su ABC del cine mexicano por ejemplo— que conseguía reformular el sentido de la lectura para nunca ser rebajado al mecanismo reflejo de un gusto incapaz de hilar dos frases.

Nunca ha caído en la trampa de aislar al cine de un contexto histórico y social, ni lo desconecta de otras experiencias artísticas —se da tiempo de traducir algún poeta que le gusta especialmente o de

recomendar un concierto particularmente heterodoxo— a la vez que exige del oficio una necesaria presencia y reivindica unas exigencias propias de un arte específico.

Todo eso se precipita en un crisol poco frecuente: le gusta conversar, sabe oír, no pretende la propiedad de un juicio con la misma naturalidad que utiliza alguna metáfora traslapada en la plática. Sabe que discutir es una vocación del gozo y no del resentimiento. Su oficio de crítico y su trabajo como profesor e investigador está condicionado por una piedra de fundación: el placer de ver cine.

Cuando empecé a escribir sobre cine lo que yo hacía era muy distinto y lo ha seguido siendo hasta hoy, las distancias estilísticas son en muchos momentos distinciones de fondo, evidentes para cualquier lector menos para aquellos que ven la crítica como el trabajo gregario de una falange en la que está prohibida la diferencia. Pero el lugar de encuentro permanece: el gusto por el cine ✓

refiero a análisis cinematográfico me refiero precisamente al análisis formal, o sea realmente cómo están manejados determinados elementos, las funciones que cumple un movimiento de cámara, el espacio off o la voz off, como los puntos de vista, todo eso que se llama narratología, todos esos elementos del montaje, que sí están en *La Aventura del cine mexicano*, pero todavía en estado embrionario. Claro, todo esto cuando se convierte en un análisis demasiado detallado, pues, conviertes el libro en una cosa como lo que escribió Ariel Zúñiga sobre las películas de Roberto Gavaldón, que es fascinante pero limitado a cierto tipo de lectores; y a mí me interesaba fundamentalmente llegar a todo tipo de lectores. Todos mis libros están hechos como objetos de placer, hablar desde mi placer al placer de los lectores o plantearse lo imposible, compartir mis placeres con alguien.

—En el primer elemento que señalas, la descripción, podría tomarse también como una forma de crónica la película...

—Yo le llamaba exégesis en aquella época, es una palabra pedante pero era eso. Nunca la descripción en primera instancia sino siempre destacando elementos que después voy a retomar desde un punto de vista literario. Ninguna descripción es neutra, cuando sucede eso se cae en algo que siempre he detestado, una aparentemente neutralidad que vuelve ilegibles por ejemplo los libros de Riera actuales. Su segunda versión de la historia del cine mexicano que me parece la mejor manera de castrar un libro; es una narración totalmente neutra y observaciones absolutamente anodinas. Eso impide la lectura. Lo que me he propuesto es una búsqueda ensayística, para mí la interpretación es fundamental. Tiene que estar mi punto de vista, más allá de lo literario, que es digamos, un punto de vista político más que sociológico y que también es una forma de leer el libro; una lectura política, mucho menos desarrollada en *La Aventura* de lo que se va a desarrollar en los otros libros, sobre todo en *La Búsqueda* que es un libro mucho más político.

—Un elemento de tu crítica que te ha atraído muchos odios es la presentación que haces de los personajes, cuando dices: "y la gorda fodonga" y entre paréntesis el nombre del actor por lo general se sienten aludidos personalmente...

—Pongo entre paréntesis el nombre de quien lo interpreta y creen que me estoy refiriendo a fulana de tal, y eso es ridículo porque finalmente me estoy refiriendo a un personaje de ficción o estoy refiriéndome a la trayectoria pública de un cineasta. Puede parecer insultante describir a una señora como una gorda fodonga o vaca echada, si así está presentada en la película lo siento mucho. O da pronto decir que el erotismo del personaje que interpreta María Rojo no va más allá del erotismo de una "tortuga ninja" no le estoy diciendo "tortuga ninja" a la señora, claro, la gente se regocija porque fue lo que vio en la pantalla, pero de ninguna manera me interesa insultar a nadie, aunque claro, se juega con cierta ambigüedad entre el personaje de ficción y el perso-

naje real. Como dice Pasolini: todo personaje es un sintagma viviente y de qué se viste ese sintagma viviente, pues de la presencia física del actor, del comportamiento en la pantalla y su habla, escrita y recitada.

—¿Te resistes a que te llamen, a que te busquen los cineastas?

—Me parece un poco ridículo y difícil. Tengo amistad con algunos cineastas que son divertidísimos, pero es otra cosa. No tiene nada que ver, el cine y la vida están perfectamente separados, vamos no mezclo una cosa con la otra. El cine no es mejor que la vida o sí, es mejor que la vida de García Riera, pero que la mía ni de chiste. Mi vida es docientas veces más rica, pero de calle que cualquier película, para mí sólo es un objeto de conocimiento, me acerco a él con toda la frialdad posible y me pongo a escribir con toda la pasión de la tierra. Le pongo pasión a lo que escribo porque quiero que se sostenga como una construcción de lenguaje no como un simple reflejo.

—Hay quienes piensan que ver "malas" películas es una pérdida de tiempo.

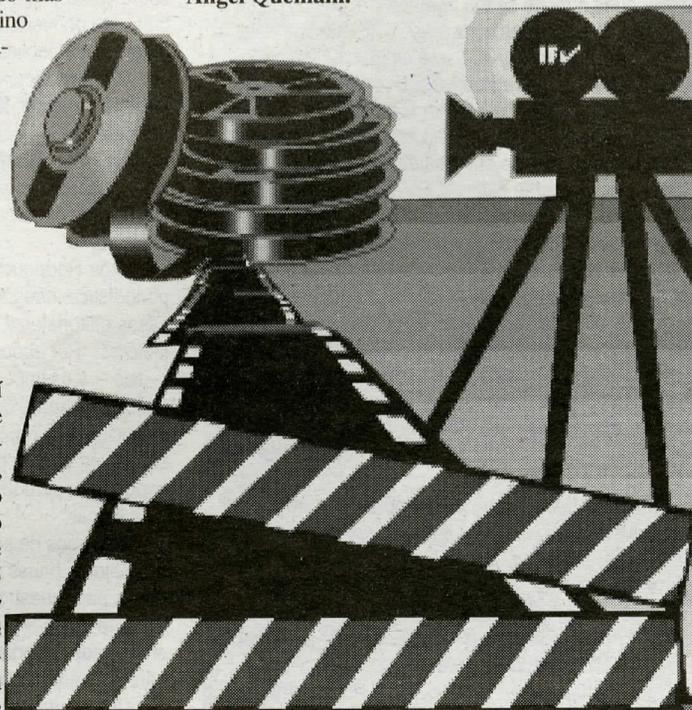
—Mi objetivo es desmontar una película, buena mala o pésima. Además eso es un elemento muy importante en *La Aventura del cine mexicano*: yo buscaba la película significativa pero siempre que tuviera cierta calidad estética, actualmente no, amplí mi espectro de posibilidades de lenguaje y de acercamiento a una película. Para mí "buena o mala" requieren exactamente el mismo empeño y la misma pasión en el momento de escribir claro que la tarea del desmonte es diferente. La dificultad mayor es encontrar las cualidades de esas películas malas, cualidades en el sentido más amplio del término, no sólo virtudes sino las características y sus formas de operación interna, a mí eso me parece apasionante y casi como desafío personal. Me digo éntrale, éntrale a una película infantil que la gente ve con gran desprecio y todo mundo la escupe, a ver realmente qué es lo que dice sobre la infancia, cómo la presenta, qué características tiene, es un reto que tienes que resolver en cosa de horas.

—Tus libros rebeldes se han vuelto libros de texto, referencias obligadas, para trabajos rebeldes o dóciles...

—Pues sin quererlo, eso es para mí como un resultado, digo cuando te dicen es que el libro clásico de los clásicos del cine mexicano es el tuyo, pues puedo repetir con todo el derecho de la tierra, lo hizo otra persona yo no fui, yo ya no soy el que escribió ese libro. Superó la prueba del tiempo 25 años después, *La Aventura del cine mexicano* es el único libro de cine escrito en este país que tiene siete ediciones, ni siquiera los libros de culto a la estrella han llegado a eso, ni las

horrendas cosas de Taibo I (el Riera de los pobres) que además son cazas de citas. Pero el libro agarró su propia fuerza yo creo porque era rebelde en su tiempo y yo mismo no me daba cuenta hasta qué punto era disidente de la cultura que estaba yo respirando, que además la respiraba con gran afecto. Veía con gran respeto a De la Colina y a Riera pero me parecía que nunca entenderían nada del cine mexicano. ¿Qué pasaba? yo hacía un chiste, no van a ver las películas mexicanas por miedo de que les gusten y todavía sucede exactamente lo mismo, no van al cine por miedo a que les gusten y no saber qué decir de ellas. Pobre Riera que dice que ha visto tres mil películas mexicanas de los años cuarentas y cincuentas y uno dice: pues sí se nota que no has salido de ahí. *La Aventura del cine mexicano* es el principio de una serie de libros que es uno de mis proyectos culturales, digamos, pero no es el único. Por ejemplo el que me chupa más tiempo son las investigaciones, fichar todo lo que se ha estrenado en la historia de este país, es a lo que le dedico más tiempo, pero también están mis libros sobre cine extranjero y están los libros sobre cine mexicano y esta mi vida misma como cinefilo. Cada vez que salgo al extranjero trato de ver ese tipo de cine que es el que me atrae, actualmente es el cine asiático, lo cual no me obliga a cerrarme a mi realidad inmediata que es la del cine mexicano. Si hablo del cine mexicano es porque me considero universal ahí no hay ningún complejo de inferioridad, pero la gente se siente muy agredida. Lo siento mucho, ser iletrado cinematográfico es patético. Pero la cultura mexicana misma es iletrada visual, es iletrada auditiva, es iletrada cinematográfica todo este regido por literatos que no es más que una de tantas artes. He visto a los funcionarios mexicanos cuando van al extranjero, al Festival de Berlín por ejemplo, se la pasan encerrados en el cuarto de hotel y se van al café ni siquiera van al cine, los críticos colegas en general sólo van a ver películas gringas que ven después en la Plaza del Ángel, pero los intereses culturales son nulos. Decir o partir de la idea de que la gente estudia cine o escribe cine porque tienen intereses culturales es un error. Ironizo con mis alumnos y les digo que van a la escuela de cine no porque tengan intereses cinematográficos sino porque no los tienen, vienen a ver si los adquieren. En un país como México todavía no se descubre que la crítica de cine puede ser un arte, entonces posiblemente dices soy rara avis y me vale en la medida que sé perfectamente que toda obra cinematográfica remite al conjunto de la cultura de la misma manera que todo el conjunto de la cultura remite a esa obra cinematográfica. Mi problema es no tener más tiempo para poder hurgar más, hay más cosas, lo siento, yo trato de ser universal ✗

**La Eficacia del cine mexicano, su libro más reciente, se presentará el próximo miércoles 16 de octubre, a las 19:30 horas, en el Bar Mata, Filomeno Mata 5, Centro. Los presentadores serán Ann Wakefield, Magú, Julia Elena Melche y Miguel Angel Quemain.**



## ¡Azúcar!, Celia, ¡Azúcar!

Eutimio Sosa

**M**i grito de batalla, surgió aquí mismo en Miami —nos comenta Celia Cruz, con su característica alegría, durante una charla sostenida con ella vía telefónica—. Un día fui a comer a un restaurant cubano y el camarero me pregunta si quiero café, sí, ¿y lo quiere con azúcar?, y le digo, ven acá chico, cómo es posible que tú siendo cubano me vayas a preguntar a mí si lo quiero con azúcar, y entonces le digo ¡no chico, con azúcar, con azúcar!. En la noche, cuando voy a trabajar al cabaret, hablo un poquito y entonces les hago el cuento a la gente de lo que me pasó en la tarde, así que al otro día, todo mundo con el "Celia Cruz, el cuento del azúcar" y era ¡azúcar, azúcar!. Hasta que dije "esta noche no voy a hablar más del cuento" y bajé las escaleras cuando me anunciaron gritando ¡¡azúcar!! y a partir de ahí, imagínese, el domingo fui la madrina de una parada aquí en New Jersey y nadie me dijo Celia, sino ¡Azúcar!, de la calle 80 a la 31 la gente gritó ¡azúcar!, ¡azúcar!, y desde entonces fue mi grito de batalla".

Para Celia Cruz, "los orígenes de la salsa, sus raíces, están en la música cubana. A pesar de que la mayor parte de esta música tenía un sentido religioso, no toda es así. fueron los esclavos quienes trajeron sus religiones al caribe, pero no toda tiene raíces profundas de religión, usted sabe que en Cuba hay Danzón, Són, Guaracha, y no todas hablan de religión, si esos negros no vienen, en Cuba no existiría eso. En el 67 estuve en Venezuela, ahí me invitaron a ir a un programa que se llamaba La hora de la salsa y la música era pura Sonora Matancera, el conductor se llamaba Fidelio Danilo Escalona, y fue a la primera persona a la que yo le escuché decir Salsa. Cuando entré con Fania, 7 años después, a todo lo que se grababa se le ponía Salsa, seguí grabando números como *Quemvara*, como *Turumata* y esas cosas. Eran Guaracha, sin embargo, cuando lo grabé, era una Salsa. Por eso sigo diciendo que la raíz de la Salsa está en la música cubana, yo cantaba Rumba con la Sonora Matancera y a lo que hoy se le llama Salsa es un número más vivo que la Guaracha. El ritmo es el mismo, cualquier orquesta de aquellas con que empezó este movimiento allá por los sesentas, es igual a las de hoy, tiene piano, bajo, trompeta, y algunos como Willi Colón que lo hizo sólo contrombones, pero tienen más o menos los mismo instrumentos: bongó, tumbadora, algunos tocan huiro, maracas. El bajo hay gente que no lo toca eléctrico, sino prefiere el contrabajo, que a mí también me gusta muchísimo. El sonido puede que halla cambiado pero es lo mismo, un poquito más refinado.

Para Celia, la Salsa "sirve para divertirse, donde hay un bongó, donde hay un cuero, hay alegría, ¿se da cuenta?, a mí la Salsa me sirve para sentirme feliz, no solamente porque la hago sino porque sigo aferrada a los ritmos de mi país, que siempre lo tengo en la boca y si se puede decir que yo hice algo por mi tierra es darle un nombre con honradez y con el mayor de los deseos de que, aun cuando no esté yo de acuerdo con lo que está pasando ahí, esté en boca de la gente y en la mejor forma. México me dejó un sabor dulce, de azúcar, de café. Estuve ahí con las Mulatas de Fuego y cantaba también en el grupo que acompañaba a Toña la negra. No me volvieron a llamar hasta el año de 1957, ya conocida con la canción *Tu voz* y a partir de ahí sigo, gracias a Dios México es un país que cuando empieza a querer a un artista lo quiere, tenga un *hit* o no lo tenga".

Celia tiene razones muy personales para no volver a Cuba, nos las comenta con voz más seria: "Mi mamá murió en el año 62 y yo no pude regresar porque como yo me fui en julio y no regresé en octubre como exigían que uno regresara, pues a mí no se me permitió ir al velorio de mi mamá y es una de las cosas por las cuales no regreso y apenas regrese, director del aeropuerto voy a ir a su tumba y eso será cuando se vaya el señor ese. Cuando se vaya entonces yo regreso, y si no se va, me muero por acá y si ustedes me guardan una tumbita ahí en México, ahí me muero".

El estilo de Celia es muy personal, "nadie me ha enseñado. Siempre he escogido lo que canto, no quiero forzar mis cuerdas para no dañármelas, sobre todo ahora que graban el disco y te dicen "Celia, esto es lo que tienes que cantar". Tenemos el caso del disco éste de *los Beatles*, así me lo hicieron y hay una parte que me queda alta, ahí me esfuerzo bastante, pero dije, lo voy a hacer. *Los Beatles* nunca me llamaron la atención como para escoger uno de sus números y grabarlo por mi cuenta. Ahora, cuando se hizo el proyecto, yo me vine a enterar cuando ya tenían el disco hecho, yo hubiera querido cantar *Yesterday*. La verdad es que no me entusiasmó mucho, pero como era un proyecto de muchos cantantes y de Real Mercado, me involucré con ellos, me siento bien cuando hacemos los conciertos porque el público lo acepta, pero no es que yo me muera por volver hacer un número de *los Beatles*. A lo mejor éste, *Obladi obladá*, es el único que se presta para lo que yo hago.

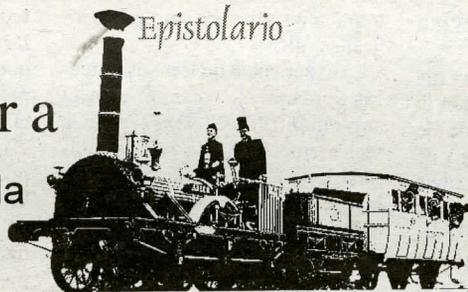
Yo me considero guarachera cubana, me voy a morir cantando el Manicero —Celia canta entonces las primeras líneas—. La música cubana, la salsa, no me debe nada, pero creo que sí he hecho bastante por ella, yo soy quien le debe a la música latina, si no me hubiera dedicado a ella, nadie supiera quien yo soy". Nosotros, le debemos su tiempo y su amabilidad, esperamos con ansia el sábado 19, fecha en la que estará en México, en el Palacio de los Deportes, para gritar ¡Azúcar! y bailar al ritmo de su voz y su música, cobijados todos bajo el ala del ángel más guarachero: nuestra Celia Cruz

## Por tierra

Jorge Arturo Ojeda

17 de diciembre

Dejé el barco *Goslar* en Rotterdam y crucé en un abrir y cerrar de ojos Holanda. Rotterdam es una ciudad nueva toda. Aquí en Colonia espero tomar el tren. He conversado con unos españoles durante este tiempo de espera helada. He caminado durante la noche alrededor de esta impresionante catedral.



18 de diciembre

Baviera, Alemania

Ahora soy como el viejecito heroico: acabo de llegar a Murnau. Espero el siguiente tren con mis pesadimas maletas. Ha sido excelente el paisaje nevado del camino. Corríamos a 140 kilómetros por hora. La nieve ha ido creciendo y el frío cala. —Pero traigo un abrigo que me compré en Nueva Orleans

## Novedades editoriales

## OpCit, el amor a los libros

Miroslava B. Martínez

**E**stá circulando ya el número uno de *OpCit*, el primer periódico especializado en libros que ha surgido en México. Antes de *OpCit* los bibliómanos y algunas editoriales habían lanzado al mercado revistas y publicaciones más encaminadas a la reseña de libros o a la publicación de textos literarios bajo un espectro culterano que solamente interesaba a los iniciados.

Sin embargo *OpCit* tiene un sentido más periodístico. Va enfocado más hacia los lectores de libros que a los escritores o las editoriales. Se trata más de informar acerca de lo que pasa en torno al mundo de los libros que hacer ensayos eruditos sobre los textos que se publican.

Comparado el número uno con el número cero que apareció en los primeros días de septiembre, lo que primero salta a la vista es la congruencia. Su claridad en la línea editorial y demuestra que no es un experimento que cambia a cada número, sino una idea concebida y desarrollada hasta el último detalle. De hecho utiliza un papel más fino que los periódicos diarios, su impresión es de muy buena calidad y se reparte en bolsa de polietileno, rotulada.

Se trata de una aportación muy útil para la cultura libresco de este país porque va encaminada a orientar y asistir a los bibliófilos en sus lecturas. Su columna vertebral es, precisamente, la sección de las novedades bibliográficas del mes. A ese eje central se adosan dos secciones muy atractivas: una de textos periodísticos que incluye entrevistas, reportajes e información general sobre libros y otra, no menos importante, de pequeñas fichas biográficas de la mayoría de los autores que publicaron algo en ese mes.

La organización de los temas está presentada en un formato atractivo, fácil de seguir y su tamaño, más pequeño que tabloide lo hace manejable y uno no resiste a la tentación de coleccionarlo. Su creador y director, Jorge Rodríguez, explicó que el periódico, que aparece en los primeros días de cada mes, ha sido pensado en función de los lectores.

Jorge Rodríguez, de extracción eminentemente periodística, asegura que no tiene compromisos con las casas editoriales y, por lo tanto, garantiza equidad para los lectores. "Por ahora solamente disponemos de 32 páginas —dice— y es imposible colocar en ellas toda la información y todos los libros que surgen cada mes. Hay que hacer una selección muy rigurosa y siempre nos quedamos con la sensación de que hemos dejado fuera mucho material muy importante, pero tenemos que hacerlo así mientras podemos crecer".

"Tratamos de seleccionar, por un lado, no solamente los mejores títulos o los que pensamos que son más importantes para nuestros lectores, pero además cuidamos que siempre estén representadas todas las editoriales que nos envían sus novedades. Tratamos de darle juego a todas, pero siempre pensando primero en el lector".

¿No es una locura emprender un proyecto tan selectivo en un país donde se lee poco y además está en crisis?

"No creo —responde el director de *OpCit*—, al contrario, pensamos que es el mejor momento para lanzarlo porque ahora es cuando los lectores tienen que ser más selectivos en sus compras de libros y porque las editoriales tienen que ser más agresivas en sus campañas publicitarias".

"A los lectores les estamos dando una guía de lectura. Le decimos qué se publica, de qué trata y quién lo edita. Hay lectores que no tienen tiempo de ir cada mes a las librerías para encontrar las novedades. Y si lo hacen, tampoco es garantía de que sobre las mesas las localicen. Un libro nuevo e importante puede estar refundido en un librero y el lector jamás se entera de ello.

"Por otra parte, a las editoriales y a las librerías les estamos ofreciendo un espacio publicitario especializado que no existía. Para comenzar estamos obsequiando cinco mil ejemplares a comprobados compradores de libros: maestros, investigadores, académicos, escritores e intelectuales en general y lo hacemos de dos formas: con base en directorios previamente elaborados y poniéndolo a disposición de los interesados en las librerías más importantes de la ciudad".

—¿Cómo piensan subsistir si lo regalamos?— "De la publicidad, dice Rodríguez. Tratamos de cambiar el concepto del periodismo especializado. No queremos vender papel a los lectores sino espacios a los anunciantes. Es un servicio para ambos: Para los lectores porque los conectamos con los escritores y con las editoriales. Y a las editoriales y librerías porque los ponemos en contacto con su mercado natural. El enlace se cobra y solamente esperamos que ambas partes lo entiendan. Es decir, que el lector no menosprecie el producto por ser regalado y que las editoriales entiendan que si no se anuncian no venden, y menos en estas épocas de crisis".

Jorge Rodríguez explica que no se han escatimado esfuerzos ni gastos para lograr un producto con garantía el tamaño, el papel, la impresión, el diseño, el empaque y, desde luego, el contenido. Nos interesa conocer la opinión de los lectores y las editoriales, señala, cualquier comentario puede enviarse al 598-32-16 o través del e-mail jorrodri@infosel.net.mx

En el número cero se incluyó una entrevista con Fernando del Paso, un reportaje sobre ex-libris y notas diversas sobre novedades editoriales como una antología francesa sobre erotismo. En el número uno hay una original entrevista que le hizo Pilar Jiménez a Oscar de la Borbolla, abordándolo más como filósofo que como escritor; una aproximación a la feria de Frankfurt que este año fue dedicada a Irlanda, donde se nos presenta a los escritores irlandeses más importantes de este momento.

Hay una agradable reflexión de Humberto Musacchio sobre los cafés, refugio de intelectuales, adosados o no a las librerías, a los que les llama "escuelas sin plan de estudios". En fin, hay mucha información y entretenimiento en esta original e innovadora publicación que, de seguir con los planes que tiene su director, pronto se convertirá en el faro guía de los lectores mexicanos

## OpCit



**De la Borbolla escribe y escandaliza lectores**

Los problemas de la filosofía, abordables sólo a partir de la risa



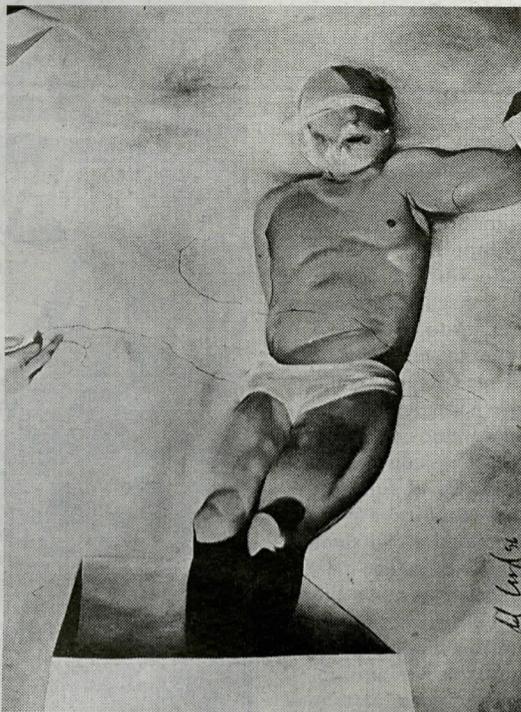
**Frankfurt, feria dedicada a Irlanda**

Se esperan 100 mil novedades de entre más de 300 mil títulos

**Lo mejor en novedades y autores**

# Las seducciones plásticas de Jorge Del Angel

Miguel Angel Muñoz



Obra plástica de Jorge del Angel, Colección *Lugares del alma*, 1996.

"La adopción de los medios mecánicos es el sintoma de la decadencia del arte", Giovanni Papini

Tanto la poesía, la música y la pintura han estado sujetas a un proceso de liberación en la "forma". El siglo XX afirma dos grandes liberaciones: en la pintura, el color se independiza y gana autonomía frente a la estructura (o la forma, como dice Kahler); se libra de la perspectiva y la figura, de ahí la importancia de que la pintura llega a la dictadura del color. La música se libera del sonido con Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky libera el ritmo. Al liberarse, ritmo y sonido adquieren independencia, es decir, valor por sí mismos. Con el abandono de estas formas, comienza la ruptura de lo establecido.

Herederos de estas transformaciones, Jorge Villa del Angel (1967) intenta (no lo logra totalmente) un acoso de imágenes con sus ángeles, que producen en momentos una visión arcaica sobre el tema que maneja, es decir, el personaje se encarna en sueños como símbolo de la realidad, síntesis de lo visible e invisible, que el pintor debe tratar con más congruencia.

El simbolismo nos enseñó el valor de los sueños, asimilados a la obra poética (como en los poetas franceses), y el lugar que ocupa el símbolo y su alusión en el arte, por ejemplo, en el sueño que se manifiesta. En su cuadro *¿Quién devora la luna?*, Del Angel nos introduce a ese sueño inconsciente del que Freud se inspiró, para emprender su libro sobre la interpretación de los sueños "como reveladores del subconsciente, de ese mismo subconsciente que es la fuente de la inspiración".

El cuadro nos presenta una mujer embarazada, que considera la maternidad como lo más importante, y de igual forma sabe que la muerte es considerable como ella. Por ello, la cebra en la parte superior del cuadro, es utilizada como soporte de su contradicción. Es decir, el personaje femenino vive en el interior del vientre, porque en él arde el fuego de la vida, anhela estar en el seno del "bíblico Abraham", y ese deseo es el destino final de su propia extinción. Aquí no se trata de comprender, sino de conducirnos al mundo desconocido del creador, recogiendo los impulsos dispersos e intentar los esquemas que el pintor pretende. Por otro lado, observamos una cierta afinidad con la pintura metafísica —en momentos dispersa del concepto—, por los temas que aborda a lo largo de su producción: caballos, ángeles, retratos, etc. Aunque al igual que De Chirico, Del Angel reincide en sus temas, lo cual nos podría hablar de una falta de riqueza visual, ya que en Giorgio de Chirico estos elementos, eran versiones indefinidas alrededor de su obra, pues los objetos que rodean sus cuadros, están en coherencia con el ambiente que escapa de la lógica humana, para lograr una unidad independiente.

Abusando de las citas, me gustaría traer nuevamente la voz de Freud, para presentar otra de las telas interesantes de la exposición: *Las casas del alma*. El pintor muestra un cuadro bien trabajado, con una atmósfera interesante: un viejo que va hacia el vacío del universo. Partimos al observarlo de una idea romántica de la existencia: lo que se vive y lo que algún día morirá. En esta pintura, hay una permanente preocupación por la muerte y la vejez. Freud, decía: "La vejez nos llega a todos. Golpea a un hombre aquí y a otro allá. El golpe cae, ineludiblemente, sobre un punto vital. La victoria final es siempre el gusano triunfador. Todo lo que vive muere: la muerte es la pareja natural del amor, juntos gobiernan al mundo." Quizá la actitud que toma el artista, se encuentra en volverse "indiferente" a la presencia de la muerte, para ser extemporáneo en momentos, a través de su obra.

El desarrollo de su trabajo consiste en la materialidad de un oficio, esto es, un ejercicio en potencia de crear un espíritu cada vez más allanado por la invención de un estilo. Tal vez, tenía razón Freud de que han sido entendidos y aplicadas sus teorías por los artistas más que por los médicos. De ahí que los personajes de Del Angel, pretendan hablarle al espectador, jugando con el espejo interior de la ofuscación que todos llevamos dentro.

Su reciente exposición nos descubre un nuevo hilo conductor: liberar el presente y el yo creador. Está intención que da conjunto a su trabajo plástico, funciona como un todo, pero también se pierde, se repiten los temas y por ello sus perspectivas pictóricas pierden el mérito de permanecer en nuestra memoria.

*Lugares del Alma*, galería Café Viena, Cacahuamilpa no. 8 Col. Condesa, permanecerá abierta hasta el 18 de octubre.

## Lectura

# Los móviles de la magia

Jaime López

En estas entregas el *I Ching* se ha planteado en un ángulo del análisis racional. El desglose de sus áreas introspectivas y la lógica metódica de sus móviles ya fueron tratados a fin de probar el alcance del idioma oracular, y lo tocante a la metafísica fue traducido a términos de uso corriente.

La idea máxima del *I Ching* es facilitar el desempeño en el campo de operaciones, así como rever y reelaborar los temas muy privados. Consultarlo es hablar a solas y explicarse uno mismo sin zonas ocultas. La sinceridad produce la magia y el oráculo actúa por las palabras, el uso de voz. La voz rompe cristales e instala computadoras; hay palabras incendiarias, dichos clásicos, retórica banal; todo sonido articulado vibra en el espacio, y la consecuencia del discurso es que halla respuesta en otra dimensión.

Asimismo, el solo pensar crea ondas en el vacío: Todo cuanto simboliza a la persona o la exalta vivencialmente sirve de muestra para una reseña espiritual. El espíritu lleva lo dicho y lo secreto y trae lo alusivo, a fin de ser incorporado a la conducta y entendimiento.

Sin embargo, la consulta oracular no siempre depara la mayor felicidad. En el siglo VI antes de Cristo, el rey Cresos fue a Delfos y la pitonisa de Apolo pronosticó que sería destronado por una mula. El monarca gozó sin límite al considerar imposible la profecía; pero en la madre de todas sus batallas lo derrotó Ciro, cuya estirpe venía de lazos emparentados, al modo de las mulas. Así el *I Ching* puede proponer acertijos indescifrables o extraer la máxima simpleza de las cosas, siempre con enunciados que se determinan sobre una base matemática. Jugar con las monedas o varitas arroja números, y su ordenación dibuja signos.

Ver la suerte con el *I Ching* es recorrer los planos de acción, añadir los móviles personales y sumar los aportes consecutivos. El ser en su medio, con su bagaje y presencia física, generando acontecimientos a futuro, modificables a cada paso. Mantenerlos o derogarlos es tarea de

la perseverancia; y sufríros cuando son infaustos o inevitables concierne al carácter.

La lección del oráculo a toda hora es razonar y proceder con higiene mental y fuerza de voluntad aún en la derrota y el imperio de las tinieblas, que también figuran en la temática del destino. Un día Confucio consultó al *I Ching* y le respondió: "Abandona el carruaje y camina". Poco después vino Lao Tse, autor del Libro de la *Suprema Virtud*, y lo increpó: "Quítate los aires de grandeza, pues no te beneficiarán".

Un poco pasmado, Confucio declaró a sus discípulos: "Hoy he visto a Lao Tse, y sólo puedo compararlo con el Dragón".

Lo que considera el *I Ching* más difícil para sí mismo es demostrarse ante la ciencia escéptica; pero en primera y última instancia puede prevalecer sin sus detractores. Al final —cuando no haya más mundo— sólo quedarán sin testigo las verdades expuestas, y así vivirá el oráculo chino, abuelo de la Biblia.

## Bibliografía de los tres artículos:

- *I Ching*/Traducción del chino al alemán por Richard Wilhelm, y al español por DJ Vogelman. Ed. Hermes-Sudamericana.
- *I Ching*/Traducción del chino al español por Mirko Lauer. Ediciones de bolsillo Barral.
- *I Ching*/Traducción al italiano por Judica Cordiglia y al español por Celia Filippeto. Ed. Roca.
- *I Ching*/Traducción al francés por Michel Gall y al español por Juana Bignossi. Ed. Gedisa.
- *I Ching*/Versión adaptada para los negocios por Guy-Damian Knight. Ed. Roca.
- *I Ching*/Versión de Federico Campbell Sr. Editorial Posada.
- *I Ching*/Versión de Jean-Michel Varenne. Ed. Gali-Signos.
- *Tao Te King*/Lao Tse. Ediciones Prisma.
- *Historia de la Guerra del Peloponeso*/Tucídides. Editorial Porrúa.
- *Historias*/Heródoto. Ed. UNAM-Nuestros Clásicos.
- *Las Religiones de Asia*/Geoffrey Parrinder. Ed. Diana.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sergio Ramos  
12:00 hrs.

CENTRO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
Río Churubusco y Tlalpan

Lilia Aragón  
12:00 hrs.

BIBLIOTECA NACIONAL  
DE EDUCACIÓN  
Leandro Valle 20  
Centro Histórico

Xavier Marc  
13:00 hrs.

BIBLIOTECA  
PARQUE ESPAÑA  
Parque España s/n esq.  
Antonio Solá, Col. Condesa

Irma Lozano  
13:30 hrs.

CENTRO CULTURAL  
HELENICO  
Av. Revolución 1500  
Col. Guadalupe Inn

Secretaría de Educación Pública  
ESTÍMULO NACIONAL A LA LECTURA

¿Quieres  
que te lo  
lea otra  
vez?

Domingo  
13 de octubre

¡los invitamos!  
a escuchar  
cuentos en  
voz alta  
para niños  
mayores  
de 7 años.



Seki Sano

## Breve semblanza

Soledad Ruiz

Impulsada por curiosidad muy precoz, de tobilleras, trenzas con moño y uniforme escolar, fui al edificio llamado *Chapultepec* en el Paseo de la Reforma, en cuyos altos estaba la escuela para actores del gran maestro japonés de nombre Seki Sano. Mi intención era sólo recabar informes y supuse que me atendería algún empleado, pero al abrir la puerta, el mismísimo Maestro estaba frente a mí. Un temblor recorrió mi cuerpo. Su figura me resultaba imponente, enigmática. Petrificada como estaba, no podía formular nada hasta que él mismo empezó a preguntarme sobre mi familia, mis estudios, mi interés por el teatro, etc. para concluir que él no daba clases a niños. Sin embargo, anotó mi nombre y dirección. Yo salí de ahí con la idea de que había perdido para siempre la oportunidad de estudiar con un gran maestro.

Pasó aproximadamente un año cuando un buen día llegó un telegrama invitándome a que me presentara en la escuela. Nuevamente me recibió él mismo y me dijo que le había llamado la atención mi edad y mi origen campesino, que me inscribiera y exploraríamos la posibilidad de que pudiera captar su método. Pasé 4-5 meses en la más absoluta confusión. No entendía sus instrucciones y mucho menos sus comentarios tan elaborados en torno a los ejercicios de improvisación. Hasta que un bendito día decidí desembarazarme de todos mis complejos y programaciones absurdas y hacer un ejercicio con lo que yo creía haber entendido de la acción dramática. La improvisación resultó inusualmente larga pero la tensión no decayó, según comentarios posteriores. Ahora el asombrado era Seki Sano. Yo me sentía aliviada, no podía explicar lo que había sucedido pero la sensación era placentera. Hubo muchos elogios, pero yo lo único que recuerdo es que el Maestro concluyó diciéndome que eso que me habían visto hacer era actuar.

Muy poco después me invitó a tomar parte en *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Báez, que estaba empezando a ensayar. Tenía interés en que empezara a relacionarme con la problemática del actor en la puesta en escena. Tuve pues muy pronto la fortuna de estudiar más directamente en montajes que en la escuela. Luego vinieron *Los Sordomudos* de Luisa Josefina Hernández. Me dio el rol simbólico de la obra. Pasó tiempo en el que repuso *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams, y me permitió ver ensayos. Fue una experiencia maravillosa. Al fin podía ver cómo el gran director que fue Seki Sano, iba entretejiendo la puesta en escena que ya había hecho historia en su primera presentación en 1948, con María Duglas y Wolf Rubinski encabezando al reparto, y que produjo un gran impacto, no sólo por su profundidad y belleza, sino porque había introducido el concepto de puesta en escena y el teatro mexicano dejaba de ser un asunto meramente literario.

Y después *Las Tres Joyas* de Anton Chéjov. Un espectáculo totalmente distinto en el que Seki Sano nos dejaba ver otra cara. Y una vez más la extraordinaria actriz que era María Duglas y el excelente Wolf Rubinski, formando la pareja de *El Oso* con gran encanto y delicioso humor.

Posteriormente me invitó a formar parte de Los Trece, grupo que pretendimos convertir en una compañía estable que finalmente no prosperó, habiéndonos limitado a un solo espectáculo que se tituló *Cinco preciosidades francesas*, compuesto por farsas populares del medievo, y que se presentaron en el teatro del IFAL. La experiencia al lado de las grandes figuras de la talla artística de María Duglas, Rosaura Revueltas, José Elías Moreno, Jorge Martínez de Hoyos, Hortensia Santoveña, etc. por mencionar sólo a algunos de las puestas en escena anteriores, me había proporcionado enseñanzas valiosísimas, además de que en el trabajo realizado hasta entonces con el Maestro me hacía pensar que ya poseía elementos sólidos en mi formación. Tal vez porque la concepción estilística de los montajes en los que había participado guardaba una relación muy estrecha con el método de las escenas de estudio, por lo que aún como novata me orientaba en los ensayos. Ah, pero llegaron *Las cinco preciosidades francesas* y yo dejé de entenderlo todo. Aquella espantosa tensión de los primeros meses de

aprendizaje reapareció de pronto ante la necesidad de amplificar la expresividad que exigía el tono farsesco del montaje. Parecía que fuera de la poética de la pieza realista no podía hacer absolutamente nada. Y yo tenía tres personajes. La angustia era un hecho. Seki Sano empezó a hablar de tono y estilo. Lo escuchábamos embobados pero no entendíamos nada. Nos faltaba cultura teatral. Creo que los únicos que la entendían eran Arnold Belkin, nuestro escenógrafo, y Jorge Ibarguengoitia, nuestro asesor literario, quien finalmente me sacó de apuros, porque viéndolo me dije que no tenía que recurrir a fuentes culturales de inspiración, que allí estaba Jorge que era la viva imagen del tono que estaba buscando. Por aquello de que ambos éramos de Guanajuato, me tomé la licencia de comentárselo y él se desternilló de risa y dijo: ¡allá tú! Otro que pienso que entendía era Abraham Stavans.

Intuitivamente fuimos captando la tónica de la dirección y salimos adelante. Curiosamente en estos menesteres estilísticos les iba mejor a los actores menos stanslavskianos que a nosotros los "vivenciales". Muchos teníamos más de algún prejuicio para la elaboración de la forma artística del personaje, a raíz de la relevancia que le concedíamos a los procesos internos de creación.

¿Limitaciones de Seki Sano como maestro? De ninguna manera. Su formación intelectual, cultural y artística era de una vastedad inconmensurable. Heredero directo de la cultura oriental y de una tradición teatral altamente refinada, enlaza con la cultura occidental a edad temprana, simbiosis que le enriquece extraordinariamente en todos los órdenes del conocimiento. Exiliado del Japón por sus convicciones políticas, se refugia en la URSS y trabaja directamente con K. S. Stanislavsky, poco después se integra al grupo de creadores que encabezaba Meyerhold, del que fue ayudante de dirección y en cuyo teatro también dirigió de manera independiente. También se relacionó con otros creadores destacados de la vanguardia rusa como Vachtangov.

En la Europa Occidental estableció lazos de colaboración con lo más granado de la vanguardia alemana y centro-europea. En Praga vivió algún tiempo y tuvo una amistad muy estrecha con el director, dramaturgo y compositor de nombre F.E. Burián, representante brillantísimo de la vanguardia checa del período de entreguerras. En el foyer del teatro, fundado por Burián, está una fotografía grande del Maestro Seki Sano. La vida cultural y artística de Praga le entusiasmó muchísimo, la ciudad le encantaba, le parecía la más bella del mundo. Y de los checos decía que eran cultos, profundos y creativos. Cuando le hablé de mi interés por la dirección escénica, me recomendó que tratara de conseguir una beca para estudiar en Praga si es que quería hacerlo en serio.

La amenaza de una segunda guerra lo hizo emigrar a América y es así como llegó a los Estados Unidos y de allí a México en 1939, por la persecución de que empezaron a ser víctimas los intelectuales y artistas progresistas.

El ambiente teatral de México por esos años no ofrecía mayores expectativas para un hombre de la talla de Seki Sano, no obstante él se quedó aquí, no sólo forzado por las circunstancias sino porque se enganchó con el país. El me contaba que cuando respiró el aire de México al desembarcar en Veracruz, sintió que había llegado al lugar en el que se quedaría para siempre, que México tenía aroma de tradición milenaria y que lo envolvió un intenso deseo de conocerla. Y efectivamente, se adentró en el estudio de la cultura mexicana, a la que amó profundamente.

Apreciaba muchísimo la generosidad del entonces presidente, General Lázaro Cárdenas, por haberle concedido asilo y la nacionalidad. Hizo de México su hogar, y como tal se dispuso a hacer la talacha de formar actores para un gran teatro moderno mexicano. Pero tuvo que empezar desde muy abajo, con grupos muy heterogéneos con los que no se podía trabajar de manera especializada.

Aún después de años de trabajo, siempre estuvo empezando por el flujo un tanto cuanto anárquico de los alumnos. Con todo el número tan impresionante de aspirantes a actores que pasó por su Estudio, fueron muy pocos con

los que realmente trabajó de manera más exhaustiva y prolongada. Muchos se fueron porque descubrieron que no tenían vocación para el teatro, otros porque no resistieron la disciplina que exigía, otros porque les asustaba asumir el compromiso social y artístico que implicaba la concepción del arte escénico de Seki Sano.

Algunos de sus ex alumnos lo recuerdan como una persona irascible e intransigente, rompiendo su bastón, tirando relojes contra el suelo y pegando de gritos. Yo recuerdo haberle visto dos que tres escenas de este tipo y las interpreté como un recurso pedagógico para provocar cambios cualitativos en los actores con respecto al trabajo. En el fondo pretendía sacudirnos nuestra mediocridad y eso siempre duele. Es verdad que muchos de sus alumnos no se quedaron en el teatro, pero enriquecieron mucho su vida, descubrieron vocaciones y pasaron a formar parte muy importante de la cultura mexicana.

Este hecho no lo desanimaba por completo, aunque veía con tristeza el posponer la realización de su proyecto que consistía en un teatro altamente profesional para el que no servían los aficionados ni los diletantes. Además requería de una infraestructura sólida: edificio propio, planta de personal artístico-técnico, administración, relaciones públicas, y por encima de todo, autonomía e independencia.

En este punto Seki Sano era particularmente sensible, no aceptaba injerencias extra-teatrales y luchó denodadamente por mantener su libertad artística.

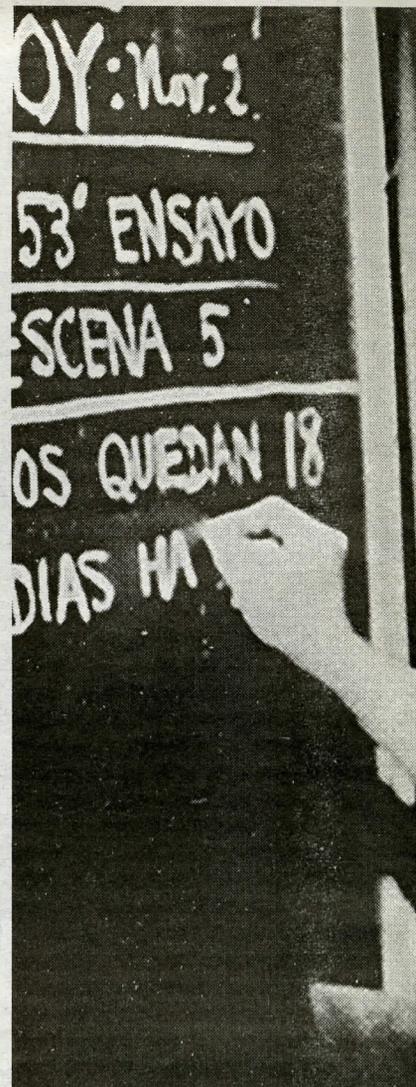
Buscó siempre un mecenas que compartiera su visión del teatro como arte y no como mercancía. Ese anhelado mecenas nunca apareció con todas las características ideales. Y cuando el Estado le produjo no dejaron de suscitarse problemas de carácter ideológico más de alguna vez. Muchos de sus proyectos se vinieron abajo por no encontrar la colaboración idónea. No era hombre dispuesto a las concesiones. Mantener su integridad le costó literalmente la vida, cada rudo golpe era una amenaza para su corazón delicado, hasta que llegó el tercer ataque cardíaco el 29 de septiembre de 1966, truncando una vida plétórica de pasión por el teatro.

## El método de dirección de Seki Sano

Tenía un gran respeto por el texto del autor dramático, pero nunca se limitó a ilustrarlos, siempre buscó una interpretación creativa y finalmente lo que escenificaba era su lectura de la obra, tendencia muy característica en la puesta en escena de nuestro siglo. La parafernalia artificiosa de producción le disgustaba mucho, le interesaba la concisión y la intensificación armoniosa con gran economía de recursos.

La elección de la obra era siempre en él, resultado de profundos análisis del texto dramático y su contexto, no hacía elecciones caprichosas, le interesaba compartir con sus contemporáneos sus preocupaciones por la problemática del hombre actual. Poseía una gran experiencia en el campo de la dramaturgia y de la técnica del director que se advertía desde la elaboración del libreto de la puesta en escena que él llamaba muy certeramente "partitura directorial". Tenía conocimientos musicales muy amplios, pues su intención original había sido la dirección de orquesta, entonces él trabajaba una obra en términos de tempo-ritmo. Todo el significado de la acción dramática la sometía a compás.

Su diseño era muy riguroso y preciso. La concepción de la puesta en escena ocupaba un espacio muy amplio en su libreto. Exponía los contenidos temáticos e ideológicos, su relación personal con los mismos y sus propósitos como creador. Capítulo también extenso constituía el



análisis de los hondura y sentido: planta es tuario, maquil sobre todo la f dad del montaj

Llegaba al p que se sabía de acotaba mucho ciencia, se dab impresiones in propuesta. Est pero al pasar a verbales sino l zo muchos act tener los sufici cías creativas s res clases de actores con ma intensificación que más me in proporción, de del espacio.

La cultura vi nante. La comp dad, obedienci simple gesto no cularmente en prueba de fueg otras muchas v los medios de eso que hace qu dramática. Un recóndito del es

En resumen, hablar de un l complejo y bri mar artísticame ticas en puestas él el creador n México.

Formador de dramaturgia m desarrollo de n tada y puede n trales. Sirvan e un gran hombre el trigésimo añ pre, Maestro &



Conocí a Seki Sano en el año de 1951, cuando me mandó llamar después de haber visto una obra mía en el correspondiente Concurso de la Primavera. Su escuela estaba entonces en Reforma, junto al cine Chapultepec.

Yo sabía quien era él. Había visto *Un tranvía llamado Deseo* en 1949 y poco después *La doma de la fiera*, ambas puestas en escena espectáculos sorprendentes para el público mexicano; era enfrentarse a algo infinitamente deseado, la libertad suprema de un foro en cuanto a expresión física e intelectual. También vi por primera vez a María Duglas y a Noé Murayama, con otros grandes actores formados por Seki Sano.

Si digo que en ese momento no había honor más grande que el de haber llamado la atención de Seki Sano, digo poco. Para mí fue motivo de extremado terror, por eso quizá conservo un recuerdo minucioso de esa entrevista, la entrevista relámpago, debería decir. Seki estaba sentado a su escritorio y después de un corto saludo, me pidió una obra para representarla. Yo, sin haber tomado asiento, le prometí traérsela y literalmente salí corriendo.

Después de años, me contó Seki que yo era la única persona en México que no entendía aquello de "sentarse y platicar", lo cual le había producido buena impresión. Esa fue la técnica de nuestra relación amistosa y profesional que perduró hasta su muerte en 1966, septiembre 29, ocho y media de la mañana.

Unas tres semanas después me presenté con *Los Sordomudos*, mi segunda obra teatral. Esta vez dejé la obra con su asistente, el miedo inicial se había convertido en pánico. En realidad y sin sospecharlo, había entrado en un círculo espacial donde giraban muchas otras personas, incomunicadas entre sí, pero relacionadas con Seki.

Después de leer la obra, Seki me llamó para discutirla. Tuvimos una larga sesión en la cual no se discutió nada sino se explicó la vida pasada, presente y futura de mis personajes, su ambiente, sus éxitos, sus desgracias. Desde ese día me hablaba por teléfono para que fuera a leerle la obra cuando ambos teníamos tiempo. En una de tantas, me dijo que estaba apoderándose de la obra por absorción... pienso que empezaba un ciclo que lo hacía vivir intensamente y que terminaba el día del estreno. Seki no disfrutaba de las obras ya logradas, estaba apasionado del proceso anterior.

Por mi parte, durante algún tiempo me preocuparon algunos rumores que corrían a propósito de su carácter: intransigente, perfeccionista, despota. Nunca viví eso y en cambio pude ver la benevolencia con que trataba a las personas que trabajaban para él y yo, en cierto sentido, (haciendo a un lado las dos obras que me dirigió, cuando era evidente que él trabajaba para mí) trabajé para él todos esos años como traductora y adaptadora, no como maestra. Seki Sano en algún momento me invitó a dar clases en su escuela y no acepté porque se me ocurrió que su evidente superioridad en talento y experiencia no debería chocar con algunos dogmatismos y otros disparates que yo hubiera podido manejar como instrumentos de trabajo. Creo haber hecho bien.

En cuanto a la conducta social de Seki Sano, se decía que era muy compleja, cosa que comprendo porque era un hombre claramente identificado con lo que entonces se llamaba comunismo a secas, y quien al mismo tiempo se veía obligado a sostener tratos con personas muy adineradas, las cuales fungían a veces como patrocinadores; la escuela apenas le daba para vivir. En consecuencia, Seki Sano, según dicen, podía portarse impaciente, burlón y hasta grosero con las encarnaciones del poder económico, privadas y públicas. Los funcionarios de la Cultura no eran su taza de té ni cuando lo ayudaban.

Seki Sano

# El hombre irrepentible

Luisa Josefina Hernández

Su vida profesional presentaba dos facetas: la del maestro y la del director; de la primera no tengo la menor idea, por fortuna, viven todavía alumnos suyos que gustosamente atestiguan cuanto recuerdo.

Como director era deslumbrante. Acostumbraba leer los textos infinitas veces o que se los leyera el autor, si estaba a mano. Trabajo largo, entreverado con otros, podía durar más de un año. Luego, ya en etapa de realización, llegaba para él el momento más jugoso; selección y trato con los actores; aquí él sacaba conclusiones sorprendentes y extrañas. Cuando se trató de obras mías, me organizaba las sesiones con ellos para ser interrogada exhaustivamente en cuanto se refería a intenciones de la obra, carácter de los personajes, etcétera.

Luego empezaba lo que propiamente se llama dirigir; me invitaba cuando le parecía necesario, no por cortesía sino para evitar errores de interpretación, suyos o de los actores, proceder de personas honradas y seguras de sí.

Era un verdadero placer mirarlo dirigir. Parecía girar alrededor de los actores en un estado de suma atención hasta que ellos comprendían a fondo lo que se les pedía. La relación con los actores era autoritaria y paternal como siempre es. El actor, como el hijo, sabe apreciar. Pero esa relación puede ser aplastante y dolorosa. Recuerdo un incidente a ese respecto. Fue a propósito de una muela de Amado Zumaya, excelente actor.

Se presentó al ensayo con un dolor de muelas notable, le lagrimeaban los ojos. Seki Sano no estaba contento de su trabajo y yo, sentada cerca de él, vi cómo se animó cuando entró Zumaya, quien sin duda venía a disculparse por no poder ensayar. Seki Sano no le dio oportunidad, lo llevó al espacio correspondiente y le dijo:

—Ahora es la tuya.

Amado Zumaya empezó a actuar y a llorar, por supuesto, como nunca antes. Cuando terminó todos habíamos llorado... menos Seki quien sonreía con beatitud. Zumaya fue a darle las gracias formalmente.

Seki Sano era un hombre muy inteligente, lo cual no puede decirse de muchos directores aunque sean grandes artistas. El talento y la inteligencia no se alojan en el mismo compartimiento; por fortuna, si así fuera, habría pocos artistas. Tomando en cuenta esta característica de Seki, lo interesante y al mismo tiempo su principal cualidad humana era el amor por la verdad, en otras palabras su honestidad intelectual absoluta.

Un buen ejemplo sería su reacción cuando le ofrecieron la puesta en escena de *Rose Tatoo*, seguramente por haber logrado con tanto éxito la representación de *Un tranvía llamado Deseo*, ambas de Tennessee Williams.

Seki Sano la rechazó.

—Puras mentiras— dijo. Y no hubo forma de sacarle otra cosa.

Me prestó el texto y así me enteré de lo que consideraba mentira: el amaneramiento en el sentir, la condescendencia para con el público, la forja del carácter para lograr buenas actuaciones y circunstancias más o menos intensas y el final feliz. Todo en una obra reconocida hasta ahora como buena. Claro, tenía razón, sólo que ese no es el criterio para seleccionar obras con la intención de representarlas. Más bien lo contrario, cualquier mentira es más aceptada que cualquier verdad; esa es precisamente la tónica del teatro en México, ahora como entonces.

Seki Sano manejaba muchos idiomas. Me

encargaba traducciones de sus obras preferidas y cuando yo no sabía tal o cual idioma, como el ruso o el japonés, lo ayudaba a revisar los textos.

Estos trabajos solían durar muchas horas en medio de diccionarios, diccionarios de sinónimos y otras publicaciones enciclopédicas que Seki adoraba. En cuanto al español, me consultaba siempre porque según decía, él tenía el idioma, pero no la "oreja", o sea la capacidad de elegir la frase que pueda decirse en un foro y la que no puede por faltarle fuerza, melodía o intensidad.

Durante esas sesiones, sin hablar de asuntos personales, llegamos a conocernos mucho aunque tuviéramos en común un afán de simplificar las relaciones humanas; yo me vivía como una mujer joven, casada, primero con una hija y luego con dos hijos más y él como una entidad teatral en funcionamiento. Trabajamos en los camerinos de los teatros, hasta en uno muy elegante de Bellas Artes, en los foros, en las escuelas y en su casa. No tanto en la mía porque allí estaban "los malcriados" o sea mis hijos. Sin embargo, en épocas cercanas a alguna puesta en escena de traducciones o adaptaciones se daba maña para aparecerse a cualquier hora, echar fuera a los malcriados y quedarse dos o tres horas leyendo y revisando.

También ocurría que le dieran accidentes cardíacos al terminar de subir la escalera y todos corriéramos a traer un vaso de agua y a acomodarlo en algún sillón mientras le hacía efecto la pastilla. Ya por entonces era considerado por mi familia como amigo íntimo y mucho nos gustaba la sencillez de su trato y la forma clara de pedir o rechazar las cosas.

Las traducciones a veces llegaban al foro con gran éxito y otras servían para su escuela; asunto que Seki cuidaba mucho: no creía poder enseñar actores poniéndoles en los labios textos insignificantes. A este respecto su exigencia era invariable, aun pasando por encima de reglamentos y derechos de autor o de traductor; recuerdo que me pidió dos traducciones de un autor famoso ya traducido en Argentina, luego les puso el nombre del traductor argentino, a quien enviaron su porcentaje. A mí me pagó los derechos de su bolsa. Creo que muchos asuntos de Seki Sano funcionaban de esta manera, o sea sobreponiendo sus valores a las consideraciones legales. En el teatro suele ocurrir que las personas no sean ni honestas ni legales, o que se vean obligadas a ser legales dentro de la más profunda deshonestidad.

Por todas estas características su vida no era fácil aunque siempre fue austera: contaba con poca ropa, nunca comía con exceso, no ambicionaba bienes de este mundo. A veces estaba pobre y teníamos que trasladarnos en un autobús desde mi casa hasta el centro de la ciudad, pero la serenidad de Seki era contagiosa. Igual que su reacción cuando un presidente de la República le envió una joven amante para que le enseñara a caminar, a hablar, a acomodar el rostro, a ser hermosa en otras palabras. Seki aceptó sin vacilaciones, se trataba de preservar su vida y la de su escuela. Nunca se quejó; pero cuando la muchacha salió de su tutoría dio un suspiro de alivio. Luego decía, meneando negativamente la cabeza:

—Enseñar putas. No.

Estábamos en la traducción de *El Vicario*, de Hochhuth, y la posterior adaptación cuando murió. Quizá ahora, en estos años, se hubiera salvado. Nunca fue viejo, nunca fue un extraño, nunca pudo compararse con nadie.

Entrevista con Mitl Valdez

# El llamado de las raíces

Saúl Santana

Después de su participación en diversos festivales nacionales e internacionales en los que fue nominada para recibir premios en varias categorías, la película *Los Vuelcos del Corazón* (1993) del director mexicano Mitl Valdez se exhibirá en función Premier este martes 15 de octubre en el Cinemark del Centro Nacional de las Artes, y a partir del jueves 18 cubrirá un ciclo de proyecciones por distintas salas del Circuito de Calidad, la Cineteca Nacional y el Centro Cultural Universitario, de la Ciudad de México.

Con un argumento inspirado en el cuento "Resurrección sin vida", de José Revueltas, *Los Vuelcos del Corazón* constituye el segundo largometraje de Mitl Valdez, quien además de dirigir y hacer la adaptación cinematográfica, es responsable de la producción ejecutiva y de la música del filme.

Con la emoción natural que le produce la programación de un nuevo ciclo de exhibición para su película, Mitl Valdez siente una gran identificación entre la obra escrita por José Revueltas y sus necesidades de expresión artística. Sabe que las dificultades de adaptación cinematográfica implican un respeto al sentido esencial del material literario. Asimismo, se reconoce creador de un tipo de cine que se alimenta de sus raíces culturales, que es arriesgado, sin concesiones a un gusto estándar mediatizado y revierte el cuestionamiento sobre el trabajo de los representantes del nuevo cine mexicano para reclamar la presencia del nuevo público.

Por otra parte, señala como tareas correspondientes al Estado Mexicano la preservación del cine como una manifestación cultural, como hecho artístico y la creación de canales alternativos de distribución:

—¿Como describiría la identificación entre el trabajo literario de un autor como José Revueltas y sus necesidades de expresión en el cine?

—Hace doce o quince años decidí leer la obra literaria de José Revueltas porque la primera vez que tuve contacto con algunos de sus cuentos, me inquietaron profundamente, quedé fascinado, pues él trata de una manera muy directa, muy intensa, las contradicciones que se dan entre la lucha política, la lucha por los principios, por una ideología y por otro lado, la naturaleza, las pasiones humanas. Esa confrontación, ese conflicto es lo que yo diría, prevalece en la mayor parte de su obra, es como un tema obsesivo. Siempre mira con una mirada inexorable la realidad humana en un contexto social y político—.

—En el caso particular del cuento "Resurrección sin vida", ¿cuales son los elementos que motivaron el interés para hacer una adaptación filmica?

—Bueno, en principio yo tengo la impresión de que Revueltas escribió ese texto muchos años antes de que lo publicara. Aparece en el libro *Material de los Sueños*, una serie de cuentos que fuera la última publicación suya en vida. Por la temática que él trata en ese cuento, supongo que lo escribió mucho tiempo atrás, pero por ser algo tan entrañablemente doloroso lo mantuvo inédito. Creo que este cuento es como la obra que de alguna manera resume o sintetiza toda una cosmovisión, la lucha por transformar la realidad política y confrontarse en el fragor de esa lucha, con uno mismo, con sus contradicciones, con sus pasiones y limitaciones. Desde que lo leí me quedó la idea de adaptar el cuento y de tiempo en tiempo surgían imágenes hasta que decidí empezar a escribir el guión sin ninguna certeza de que fuera a producirse, sino como una necesidad de expresión, porque había un puente entre lo que él expresaba en el cuento y lo que yo viví en el 68. Fue dar cuenta que muchas personas que decían tener una posición ideológica, en el momento en que se encontraban en una situación límite, flaqueaban y afloraban sus pasiones, sus verdaderas intenciones, que no necesariamente eran las más honestas y las más acordes a la ideología que suponían sustentar—.

—Bajo esa premisa de mostrar las contradicciones y conflictos de la naturaleza humana, ¿qué dificultades implica la adaptación en cine de una historia como la de "Resurrección sin vida"?

—Uno de los problemas más graves por resolver es que el personaje es un antihéroe, es un personaje que atraviesa por un bache existencial, digamos alcohólico, en un estado catatónico; que ha tenido una experiencia terrible al interior de la lucha política que lo hace un descreído, que está desencantado. No es un personaje simpático, bonito y cómo ofrecerlo al espectador que está acostumbrado a ir al cine a identificarse con un héroe, a salir de la sala de exhibición con bríos, con ánimo, divertido y ver la vida un poquito más amable. —¿Se trata de un llamado para un público nuevo del cine mexicano?

—Sí, necesitamos un público crítico, que quiera ver en la pantalla su cultura, su idiosincracia y que sepa diferenciar. Que no sólo quiera lo que le ofrece el cine norteamericano, que es a mi

juicio, en la mayor parte de sus producciones, muy amañado: espectáculo, acciones violentas, eróticas, trama contada de una manera muy rápida, temas muy simples tratados superficialmente. Se ha hecho del cine un mero divertimento de feria y como hecho estético, artístico, se ha olvidado—.

—Pero ¿quién o quiénes son los responsables de formar a ese público nuevo?

—Yo creo que esta es una función primordial del Estado, pienso que si bien no tiene porque subsidiar un arte como el cinematográfico, que es carísimo y que tampoco debe hacerse responsable de reactivar la industria cinematográfica porque eso es también responsabilidad de la iniciativa privada, de los productores privados, sí tiene la obligación de preservar el cine como una manifestación cultural de alta calidad artística. Esto, desde luego, tiene el límite de las posibilidades económicas del Estado para producir o coproducir películas que tengan que ver con su raigambre en la cultura nacional, que traten nuestros problemas, que nos den alternativas a los mexicanos según nuestra forma de ver las cosas, nuestra cosmovisión y creo que es un propósito, una función de alta prioridad para el Estado Mexicano si estamos hablando de soberanía nacional. En dónde esta nuestra soberanía en las salas de exhibición, cuando el cine nacional no se ve, no se distribuye por falta de recursos económicos del Estado o no se siguen produciendo tantas películas porque no hay dinero. Habría que analizar por ejemplo el esquema del cine japonés de los años sesentas o el esquema actual del cine alemán en donde los productores privados sí producen cine digno, pero comercial, de divertimento y por otro lado el Estado apoya a quienes quieren producir un cine de otra calidad. De alguna manera, en el sexenio pasado, durante la gestión del licenciado Durán, esa era la intención. El problema es que hubo una gran trampa, el decir que estamos en una sociedad posmoderna y hay que hablar de liberalismo económico; el Estado ya no puede subsidiar nada, los productores tienen que entender que hay que competir. Pero cuándo nos invitan a competir, cuando el mercado del cine mexicano está acabado, cuando ya el cine norteamericano —se lo ha ganado a pulso— tiene controlado el mercado internacional. Cómo competir, qué productor mexicano tiene dinero para hacer una película de 40 millones de dólares, con toda la tecnología y los efectos de un cine como el estadounidense y además para invertir otros 40 millones de dólares en la publicidad mundial. Es una maquinaria tan bien concebida con la cual es muy difícil luchar.

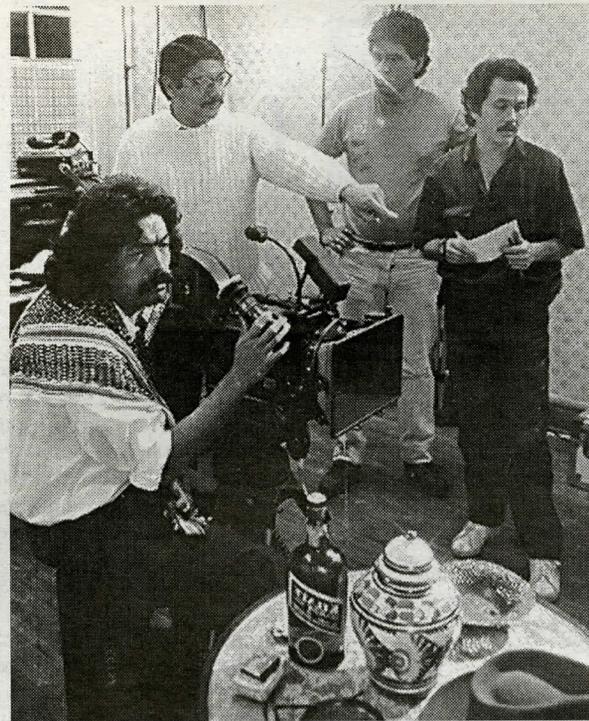
—En *Los Vuelcos del Corazón* ¿cómo intenta romper con los esquemas de mediatización?, qué alternativas conlleva su propuesta filmica?

—En principio mantuve al personaje como un antihéroe, no estoy buscando que el espectador se identifique o gratifique con un héroe, estoy siendo respetuoso con la obra de José Revueltas. Parto además de alguna manera la intención es reproducir en el estilo de la película el estilo cinematográfico dominante en México a principios de los años cuarenta porque la trama del cuento, de la cinta, se desarrolla en 1941. Me nutro de mis raíces cinematográficas al escoger a Revueltas, un escritor mexicano que refleja nuestra realidad en el siglo XX, sobre todo en su primera mitad. También me alimento de las raíces culturales de mi propio país y trato de encontrar una forma cinematográfica acorde a la cosmovisión del autor, al cuento y a mi planteamiento estético. No estoy contando un cine rápido, mucha gente dice "Ay es que el cine que haces es muy antiguo", por qué, porque lo comparan con el cine norteamericano, porque es su único parámetro, su única referencia. Pero por qué tengo que contar un problema o un tema mexicano a la manera norteamericana. ¿Todo lo tenemos que convertir en western, en comedia o en ciencia ficción?, pues no. Hay que hablar en los términos en que nos es dado hablar como cultura, como país, como proyecto de sociedad al futuro.

Esos serían algunos aspectos que consideré en *Los Vuelcos del Corazón*, el uso del color, me basé por ejemplo en los muralistas mexicanos, en una serie de pintores de la época, en fotografías, revisé mucho cine de 1938 a 1942. Hay un estudio muy cuidadoso del lenguaje de los personajes, de su vestuario; la propuesta es sí es hacer un cine mexicano que se nutra en todo de las raíces del cine y la cultura mexicana y proponer otras alternativas de narrativa que no sean necesariamente las de los estilos norteamericanos

—¿Asume los riesgos de tal vez no encontrar al interlocutor del mensaje, al espectador crítico y participativo que no se ha manifestado?

—Efectivamente, siempre he pensado que el cine que yo hago



es un tipo de cine arriesgado porque está sujeto a que el público no lo acepte o lo rechace porque no es de su agrado, porque no es del gusto estándar. Claro que estoy conciente, pero lo único que puedo hacer como cineasta es ser honesto conmigo mismo y ofrecerle al público otra cosa, si es lo que estoy diciendo sostener, tengo que ser consecuente con mis principios y correr el riesgo. Lo que quiero hacer a través de diferentes medios es convocar al público y decirle que no se da cuenta que le están dando "atole con el dedo", que lo están deformando. Por qué no van y nos apoyan y ven otro tipo de cine y abren sus perspectivas, su horizonte cinematográfico y por qué no aceptan el cine francés, el cine japonés, el cine italiano, el cine mexicano, en los términos en que son, la diversidad cultural. Para mí esta diversidad cultural, la aceptación de la misma es la globalización que va a humanizarnos como sociedad posmoderna, pero no la globalización de que todos vamos a ser norteamericanos en cultura y forma de ser. El cine mexicano tiene que ser lo que los mexicanos nos proponemos, pero hay que formar al espectador. Yo sí asumo la responsabilidad e invito al espectador diciendo: "Bueno probablemente no te guste mi película, te parezca un poco lenta, un poco larga, pero creo que así tenía que ser". A veces sale, otras no, pero es el riesgo de acercarse al cine como arte, como expresión personal, como un cine de autor, honesto. Que en lugar de embaucar al espectador le quiere dar su lugar, quiere entenderlo como gente activa, pensante, que va a aportar y que después tiene que incidir por pedir otro tipo de cine—.

—Otro fenómeno que influye de manera importante en la apreciación de nuevas propuestas o alternativas de cine mexicano, es el de la distribución. ¿Cómo enfrentarse a las grandes estructuras de comercialización, con tantos intereses?

—En este aspecto están ocurriendo situaciones muy interesantes en Europa y Estados Unidos. Hay un público acostumbrado a ver buen cine, también a ver buen cine comercial, sin embargo, cada vez es más difícil para los europeos producir cine de calidad y competir con la cinematografía estadounidense que todo lo controla. Pero curiosamente, los mismos empresarios, incluso los norteamericanos, se han dado cuenta de que no se puede hablar de un público con las mismas características, homogéneo, sino que empiezan a surgir distintos segmentos de público. Uno que disfruta más de cine culto, artístico, otro que gusta del cine documental, con intenciones sociales o políticas o el gran público que gusta del cine comercial, de divertimento. Con inteligencia los exhibidores y distribuidores han creado cadenas que ellos llaman de "specialitys" en donde el cine de arte, de autor, tiene lugar y disfruta de una buena acogida por parte del espectador y lo más importante, funciona como negocio. Esta experiencia de crear canales o conductos para mostrar cine de calidad va muy bien en Europa y en Estados Unidos, sólo en los países del tercer mundo no los hemos creado porque los empresarios y distribuidores siguen pensando que somos absolutamente incultos o ignorantes y no se dan cuenta de que en nuestros países también hay una clase media ilustrada o una clase obrera o campesina que tiene otras inquietudes y necesidad de ver otro tipo de cine.

Yo creo que es como en Alemania, en Francia, en Italia, función del Estado entender esto y crear canales alternativos de distribución, que no por eso sean subvencionados o que sean pérdida de dinero para el gobierno. No, que se vean como negocio, pero como un negocio cuya primera y última finalidad deba ser la promoción y la preservación de nuestra cultura, de nuestra identidad y una dignidad humana a través del cine. Es posible crear estos canales, no va a ser sencillo y también hay que decirlo, hay muchos intereses creados. Los grandes trust norteamericanos quisieran tener siempre a un espectador cautivo, determinándolo en sus gustos

Fragmento del guión cinematográfico

# Los vuelcos del corazón

Mitl Valdez

3 EXTERIOR: CALLE Y FACHADA DE LA POSADA INTERNACIONAL AMANECER

El sol emerge por atrás de un horizonte de casuchas suburbanas e ilumina la fachada de La Posada Internacional (hotel de los bajos fondos, de principios de los años 40s). Su anuncio luminoso y rojo aún se prende y apaga incesante. La calle en donde está ubicada la posada se encuentra solitaria. EN SOBREPRESIÓN APARECE Y DESAPARECE LA LEYENDA:

EN ALGÚN LUGAR DE MÉXICO/1941

EL ANUNCIO se apaga definitivamente. Junto hay UNA VENTANA.

4 INTERIOR: HABITACIÓN DE RAQUEL EN LA POSADA INTERNACIONAL MAÑANA

A través de la MISMA VENTANA penetra la luz del sol iluminando la habitación. RAQUEL, sentada ante su tocador,... ya bañada y vestida (su cabello luce húmedo), cuenta animosa un fajo de billetes de baja denominación. Cuando termina, guarda el dinero en una pequeña bolsa que esconde entre la pared y el espejo del mueble. Luego coge un prendedor de encima del tocador, se lo prende al vestido y lo mira como una pertenencia entrañable.

Puesto en el vestido, se advierte que EL PRENDEDOR es un adorno sencillo hecho de bisutería.

Después mira... UNA FOTOGRAFÍA en blanco y negro —en la cual abraza amorosa a UNA NIÑA como de nueve años, muy parecida a ella—, fijada en la parte superior del marco del espejo, junto a dos TARJETAS POSTALES de un puerto. Sonríe con un dejo de ternura y voltea para ver...

...a JOSÉ ANTELMO, quien duerme profundamente en la cama. Se levanta y va...

...hasta una mesa, en donde están una pequeña parrilla eléctrica encendida y un pocillo en el que hierve una infusión. Sirve té en una taza y le echa un poco de azúcar. Luego va

la pañoleta, sonriente. (LA MISMA ACCIÓN SE REPITE TRES VECES, CADA VEZ EN UN PLANO MÁS CERCANO, ACOMPAÑADA DEL FRAGOR —OFF— DEL MAR).

6 PRESENTE

INTERIOR: HABITACIÓN DE RAQUEL EN LA POSADA INTERNACIONAL. MAÑANA.

Turbado, JOSÉ ANTELMO evade la pregunta.

JOSÉ —No sé, Raquel... No me acuerdo.

Ella experimenta un ligero desencanto al advertir que él le miente, que no quiere confiarle sus problemas; y para no incomodarlo, cambia de tema con repentino entusiasmo.

RAQUEL —Ya nos falta poco dinero para reunir la cantidad que necesitamos. Con lo que le pidas al editor y con lo que yo gane, quizá nos podamos ir en dos meses. Tengo tantas ganas de vivir en el puerto; de iniciar otra vida; de ver a Esperancita. Ha de estar más alta y más morena por tanto sol. No tienes idea del remordimiento que me da cuando me acuerdo de ella.

Nostálgica, lleva una mano al prendedor y lo toca con delicadeza.

RAQUEL —Estuvo ahorrando durante varias semanas para regalarme este prendedor.

JOSÉ la ve y la escucha con aparente interés, amodorrado, tomando sorbos de té.

RAQUEL (OFF) —La he tenido tan descuidada... Si no fuera por mi hermana...

Pesarosa, revisa la habitación con la mirada.

RAQUEL —Quisiera olvidar todo lo malo que me ha ocurrido en este lugar.

El deja de verla y se queda ensimismado. Raquel recobra su entusiasmo inicial.

RAQUEL —En el puerto vas a tener toda la tranquilidad que necesitas para escribir y vamos a...

Pero se interrumpe al darse cuenta de que... José no le presta atención.

Entonces, aguijonada por la incertidumbre, se atreve a preguntarle con un matiz mezcla de inseguridad y coquetería.

RAQUEL —¿De veras me quieres aunque sea un poquito?

La pregunta lo saca de sus cavilaciones y un tanto apenado acierta a sonreír.

JOSÉ —(LACÓNICO) Sí, Raquel; ya sabes que sí.

Ella le sonríe tratando de mostrarse complacida, pero el vago temor de profundizar en los sentimientos de José, la hace voltear con el pretexto de ver...

...UN PEQUEÑO RELOJ DE MESA que marca las 7:20 de la mañana.

Y sorprendida, agrega.

RAQUEL —¡Que barbaridad! —Ya es muy tarde!

Contenta le da un beso en la mejilla; y al ir apresurada por su suéter y su monedero, concluye.

RAQUEL —Ojalá que avances mucho en tu novela. No se te olvide que tienes cita con el editor.

Camina hacia la puerta.

RAQUEL —Insístele para que te adelante algo.

JOSÉ —(CON DESÁNIMO). Sí. Después de escribir voy a ir con él.

RAQUEL —Nos vemos.

Sale y cierra la puerta tras de sí.

Meditabundo, José termina de tomar el té.

JOSÉ (OFF) —Había un montón de cosas, inexplicables, ajenas a él mismo hasta la irrealidad, zarandándolo, pero sin alterar esa muerte suya, esa distancia terca que lo separaba de todo. Cosas y más cosas, Raquel y la guerra, como para despertar, como para conmovirse, como para poner un poco de atención.

7 EXTERIOR: CAMINO DE TERRACERÍA EN EL LÍMITE DE LOS CAMPOS DE TRABAJO DE UNA PRISIÓN

INTERIOR: AUTOMÓVIL

DÍA

UN LETRERO fijado en una cerca de alambre de púas, ligeramente oxidado y con las letras desvaídas por el tiempo, indica:

—CAMPOS DE TRABAJO DE LA PRISIÓN ESTATAL DE SINALOA—

—PROHIBIDO EL PASO—



hacia la cama y se sienta con suavidad al lado de él.

Apacible y sonriente observa...

...el rostro abotagado y ojeroso de JOSÉ.

Le habla en voz baja, cariñosa.

RAQUEL —José... Aquí tienes tu té. Me pediste que te despertara temprano.

El entreabre los párpados y aletargado se esfuerza por mantenerlos abiertos. Se recarga en la cabecera, recibe la taza y le da un sorbo. Disimulando su curiosidad, ELLA le comenta.

RAQUEL —Anoche parecía que te estaban matando. Debe haber sido una pesadilla muy fea...

Al recordar, la expresión de José se hace sombría.

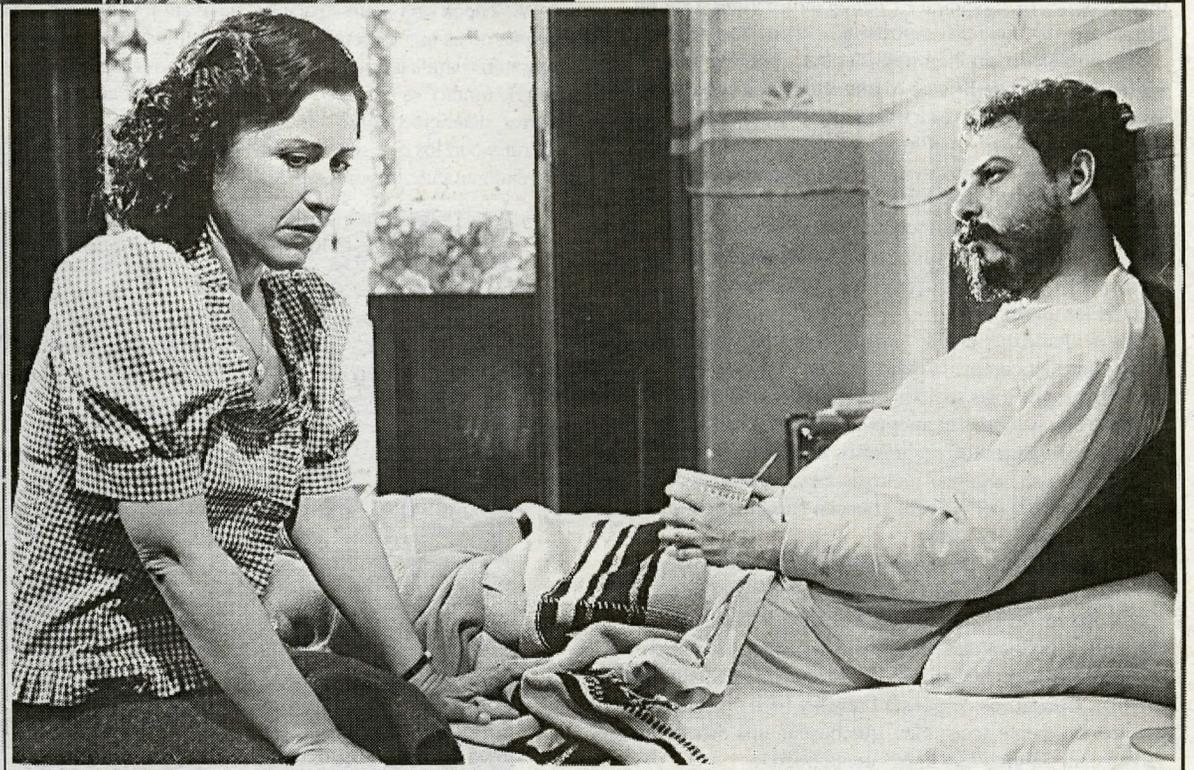
5 TIEMPO IMAGINARIO

INTERIOR: AUTOMÓVIL

EXTERIOR: CARRETERA QUE BORDEA EL MAR.

TARDE

Conforme el automóvil conducido por JOSÉ ANTELMO avanza a gran velocidad por la carretera, a través del parabrisas se ve la creciente figura de LA MUJER (AURORA), que ondea



LOS VUELCO  
del Corazón

Arturo Beristain María Rojo Dobrina Liubomirova  
Ernesto Gómez Cruz Martín Barraza

DIRECCIÓN: MITL VALDEZ FOTOGRAFÍA: MARCO ANTONIO RUIZ  
GUION, MÚSICA Y PRODUCCIÓN EJECUTIVA: MITL VALDEZ

Distribución: Instituto Mexicano de Cinematografía.

## El Tucán de Virginia

Fátima Rodríguez

No son muchas las editoriales especializadas en poesía en nuestro país, y menos aún las que resisten el paso del tiempo y las crisis económicas. Por eso es sorprendente el caso de *El Tucán de Virginia*, dirigido por Víctor Manuel Mendiola, quien tiene ya más de quince años de editar ese género tan poco atendido por otros editores. Tal vez el secreto de su sobrevivencia esté en las firmes convicciones de sus responsables.

Por un lado no se dejan llevar por esas verdades aceptadas por todos. Se escucha una y otra vez la frase siguiente: la poesía no se vende. ¿No se vende respecto a qué? En efecto, son muy raros los poetas que alcanzan tirajes superiores a los mil o dos mil ejemplares, se venden menos que el kilo de jitomate pero más que los Mercedes Blindados. El Tucán tampoco cree en la cultura del saldo y piensa que un libro que se edita es para buscar a sus lectores hoy y dentro de tres años, se niega a rematar sus títulos en las mesas de oferta, extiende el sentido de la palabra novedad.

Su estrategia comercial —si se nos permite usar esta palabra— se apoya en un respeto por el lector y en una confianza en el trabajo de los escritores. Lo primero, los lleva a hacer libros bien presentados, con gusto tipográfico y papel bien seleccionado (si bien algunas veces con demasiadas erratas). Lo segundo a formar un catálogo diversificado, que lo mismo incluye autores de prestigio reconocido —Paz, Segovia, Lizalde, Zaid, Aridjis, Deniz— como autores noveles —Eduardo Vázquez o Jordi Soler—, pasando por una generación intermedia —Eduardo Milán, Manuel Ulacia, el propio Mendiola—, a lo que se suman algunos autores de España y Latinoamérica, como Luis Alberto de Cuenca y Juan Malpartida.

El caso de las traducciones merece una mención aparte. En su colección *Los Bífidos* publica, en edición bilingüe, algunas de las voces más importantes de la poesía del siglo XX, muchas ocasiones por primera vez en español. No está de más señalar que en general sus traductores, poetas ellos mismos, hacen un trabajo brillante y confiable.

Ha sucedido con italianos como Dino Campana, Vincenzo Cardarelli o Mario Luzi, con franceses como Paul Claudel, George Bataille o Pierre Reverdy, norteamericanos como John Ashberry, Elizabeth Bishop o Mark Strand, canadienses, suecos, alemanes, ingleses. El interés por lo escrito en otras lenguas ha llevado a *El Tucán de Virginia* a ser en México la ventana más importante a la poesía mundial.

Ha publicado también importantes y polémicas antologías. Muestras de lírica peruana, cubana, griega, alemana, argentina y uruguaya (Los transplatinos), sumadas a la mexicana *La sirena en el espejo*, forman un importante mosaico de tendencias cuya lectura es referencia inevitable para el aficionado a la poesía. Quien tiene ese vicio, sabe lo difícil que es encontrar nuevos autores, descubrir voces, ver tirlas al español, darles un contexto y establecer un paisaje en el que se vuelvan comprensibles. Justamente ese es el trabajo de las antologías.

Es evidente que una de sus mayores virtudes es conservarse como una empresa independiente que responde más al entusiasmo que a las presiones políticas o económicas. Ha recibido en ocasiones el apoyo de institutos de cultura, fundaciones privadas o de organismos del Estado que han tenido el acierto de canalizar recursos a esta editorial. A su vez, los responsables del proyecto buscan caminos imaginativos para aproximarse al lector.

En este rubro se presentó recientemente un proyecto peculiar, un Mercado de Poesía, que la editorial lleva a cabo con el apoyo del Departamento del DDF a través de Sociocultur, la Sociedad General de Escritores de México y el Fideicomiso de la Central de Abastos de la Ciudad de México. Cuadernos de poesía breves y bien presentados, a precios realmente accesibles, que buscan una difusión masiva entre un público que la frecuenta poco.

Este Mercado es desde luego una iniciativa original que hay que elogiar, destacar la heterogeneidad de los coeditores y desearle un fructífero futuro. La primera serie de diez incluye selecciones de Luis Miguel Aguilar, Horacio Costa, Antonio Deltoro, José María Espinosa, Francisco Hernández, Daniel Leyva, Vicente Quirarte, Jordi Soler,

The Fox Gallery  
Charles Tomlinson  
La Galería del Zorro

Seguido de  
Air Bora / Hijos del Aire  
con Octavio Paz

Traducción  
Roger Bartra

Ediciones El Tucán de Virginia  
Editorial Vuelta

The Fox Gallery (La Galería del Zorro), Charles Tomlinson, Ediciones El Tucán de Virginia, Editorial Vuelta, México 1996

Marianne Toussaint y Verónica Volkow.

Hacer libros de poesía es una empresa digna de elogio, que en lugar de calificar como heroica, hay que hacerle la mejor muestra de admiración: comprar y leer los textos, recomendar la lectura a otros. Porque no basta la consabida convicción de que la poesía no va a morir nunca, hay que oír la respiración de cerca, sentir la palpación de esa vida a través del papel y la tinta, las palabras y las cosas.

Recientemente se publicó Variaciones sobre el Tema de *El correo* de Reiner Kunze en versión de Marco Antonio Campos. Que yo sepa la obra de este poeta alemán nacido en 1933 era desconocida para el lector mexicano. El libro es una buena muestra de las virtudes de la editorial: bien editado y en presentación bilingüe, buena traducción, un prólogo breve y documentado, y —desde luego lo más importante— un poeta importante cuya lectura será gratificante.

Entre los libros que empiezan a circular por estos días hay que destacar una antología de poesía contemporánea de Francia, una edición de *Fraguas* de Victor Sandoval, con un prólogo de Francisco Hernández, y selecciones de los poetas Omar Cáceres, Pedor Lastra y Oscar Hahn que se sumarán a un catálogo cada vez más atractivo.

Entre estas novedades hay una que destaca, la coedición con Vuelta de una antología bilingüe de poemas del escritor inglés Charles Tomlinson, *La Galería del Zorro*, que incluye el largo poema *Hijos del aire*, escrito en colaboración con Octavio Paz, así como un prólogo de Roger Bartra. La importancia de este escritor, traductor de Paz al inglés, no ha sido suficientemente valorada en México, y tal vez este sea el principio de una fructífera y necesaria aproximación.

*El Tucán de Virginia* sabe que la aventura editorial de la poesía no es una carrera de cien metros, ni siquiera es una maratón (para usar metáforas que hace unos meses estuvieron de moda), es un paseo en donde se puede caminar, correr, detenerse, volver atrás, conversar con los compañeros de ruta, con los que se asoman desde un balcón, pero que lo verdaderamente importante es que el viaje no termine.



En el XXIV Festival Internacional Cervantino, se contará con la presencia del Ballet *Stagium* de Brasil, grupo que combina la danza clásica y moderna con elementos típicamente brasileños, con coreografías inspiradas en rituales indígenas y cantos folklóricos. Estará presentándose del 23 al 26 de octubre, en la Explanada de la Alhóndiga de Granaditas, a las 20.00 horas.

## Fiesta de la diversidad

Alejandro Laborié Elías

Música, teatro, ópera y danza son algunos de los géneros artísticos que integran la XXIV edición del Festival Cervantino, considerado como el encuentro cultural más importante de Latinoamérica.

La segunda semana, del 14 al 20 de octubre, se presentarán las siguientes actividades musicales internacionales: el grupo austriaco *Die Knödel* cuyo sonido es el resultado de mezclar las tradiciones musicales tirolescas con armonías y estructuras de la música de cámara contemporánea y jazz; el sexteto *Ensemble Millennium*, especializado en los tesoros musicales de la antigua Guatemala, la música de cámara guatemalteca del siglo XVIII y, en general, del legado barroco de América y Europa.

Piano, saxofones, clarinete, batería y bajos son los instrumentos que se conjuntarán para ofrecer un programa de jazz a cargo del *Ensamble Nada*, grupo finlandés que por primera vez participa en el festival; *Nederlands Blazers*, procedente de los Países Bajos, se caracteriza por su concepción revolucionaria de la práctica camerística tradicional que combina música de los siglos XIX y XX de manera poco habitual.

*Adam Trío*, prestigiado trío, considerado como uno de los más sólidos de Israel, interpretará un programa conformado por obras de Haydn, Beethoven y Mendelssohn; instrumentos tradicionales iraníes como el setar de cuerdas o el ney de viento, así como objetos de percusión y voces, son el medio utilizado por *Molavi* para llevarnos por una exótica fiesta sonora y compartir con el espectador algunas de sus expresiones musicales; *Havatampa*, grupo japonés, interpretará jazz latino con su carácter cadencioso y bullangero, acompañado por Nobuyo, joven cantante conocida como *La Voz de Seda*.

En colaboración con el Instituto Goethe y el INBA, se proyectará la versión restaurada de la película *Faust*, que dirigió Murnau en 1926. La música del filme será interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Berndt Heller, quien se encargó de rescatar y reconstruir la música original de este clásico del cine alemán.

\* La Royal Shakespeare Company que, con una tradición que se remonta a 1879, se ha ganado el epíteto de la compañía más famosa del orbe, llevará a escena la obra *The comedy of errors* (*La comedia de las equivocaciones*), de William Shakespeare, bajo la dirección de Tim Supple y la dirección artística de Adrian Noble.

La presentación del Ballet Nacional Folklórico Garífuna, de Honduras, es una oportunidad para contemplar la herencia negra en el continente americano, pero también cómo se han incorporado elementos indios y españoles en el poderoso crisol del mestizaje americano. Una fusión de ballet clásico, folclor indígena y reggae es la base de una nueva técnica de danza moderna, denominada *L'Anteoh*, que caracteriza el trabajo de *L'Acadco Dance Company*, agrupación jamaicana fundada por *L'Antoinette Stines*.

# Las mujeres de Cézanne

Philippe Sollers

Traducción de Adriana Flores Richaud

A uno le gustaría, aunque sólo fuera por un segundo, interrumpir el estrépito artificial hecho alrededor de Cézanne, dar un espacio de silencio y meditación alrededor de sus cuadros, dejar escapar al aire libre la claridad contemplativa que él se reservó en el Tiempo.

A usted le "muestran" todo de Cézanne. Le detallan su técnica, lo raro de su existencia, su carácter difícil, su obstinación, y eso no quiere decir gran cosa. Ve sus naturalezas muertas (como se dice), su obsesión por el color, sus volúmenes inestables pero tanto más sólidos, sus árboles, sus peñascos, sus casas, su Montaña. Ve reproducciones de su pintura, como si la pintura fuera una imagen. ¿Películas sobre Cézanne? ¿Recorridos turísticos en Provenza? ¿Demostraciones dialécticas? Nada más fácil, le venden todo eso. Pero vea más, hago la apuesta: evitemos en la medida de lo posible, los *Bañistas*, las *Bañistas*. Esos cuerpos no nos convienen, la pasión que los anima se nos escapa. Dan la impresión de arrancarse de la tierra, resucitar en otra vida diferente a la nuestra. Se bañan en un río del que no conocemos, o ya no, las orillas. Su paraíso secreto, profundo, vivo, verde o azul, habla una lengua cercana pero probablemente demasiado fundamental para nosotros.

¿Las *Bañistas*? Son mal vistas, esas mujeres. No las queremos de verdad, pasamos rápido por ellas, las encontramos feas, las exponemos a pesar de todo, pero con reservas. Es difícil mirarlas, comentarlas. Inquietan, irritan, no corresponden a lo que esperaríamos ver. Rechazan nuestra manía por las anécdotas. Inmediatamente las interpretaciones de recubrimiento afluyen. Cézanne, dicen, sentía una molestia particular con el cuerpo femenino. Era inhibido, reprimido, temeroso, sordamente homosexual. ¿La prueba? No tomó, para pintar esos cuerpos, ningún modelo. Un pintor que no depende imaginativamente de sus modelos, da pésimo aspecto. El artista debe tener una vida amorosa complicada, activa. Como Picasso. No imaginamos que pudiera seguir orgías reales de pensamiento. Ahora bien, todo el erotismo de Cézanne es un erotismo de pensamiento. No, no una serie de "fantasmas", una construcción metódica, vibrante, del goce que hay en pintar la violencia y la serenidad del pensar.

Los impresionistas, y eso nos tranquiliza, fueron menos exigentes. Tuvieron la delicadeza de presentarnos mujeres agradables. Renoir, por ejemplo, ¡era un amante de la carne! En cuanto a los demás, tuvieron a pesar de todo el cuidado de situar a sus figuras en su época. Las *reconocemos*. Nos gusta ver sus vestidos, sus sombreros, sus paraguas, sus sombrillas. Son coquetas, insolentes, tranquilas. Caminan en las praderas, hay amapolas. O entonces se trata del campo propio, en familia. La comida tuvo lugar, era buena, hace buen tiempo, los niños juegan. Mientras que con Cézanne, ¿quieren decirme dónde estamos? ¿De qué se trata exactamente? ¿Por qué por un lado esos cuerpos de hombres desnudos, y del otro, esas desnudeces femeninas no identificables? ¿Por qué todas esas espaldas? Esas mujeres, además ¿son mujeres realmente? Hum, hum.

Degas tiene sus lencerías y sus pequeñas bailarinas de tutú; Toulouse-Lautrec sus



Bañistas (1897-1906)

prostitutas tipificadas; Gauguin sus tahitianas; Manet, después del escándalo de su *Comida sobre la yerba* y su *Olimpia*, tuvo el buen gusto de controlarse. Monet es confortable, sin desnudos, podemos salir en canoa con él. Vuillard, Bonnard nunca sobrepasan la medida. Ingres fracasó en turbarnos, antaño, con su *Odalisca* y su *Baño turco*, pero al final de cuentas, bien vemos que la escena pasa fuera de Francia, se trata pues, de exotismo. Van Gogh nos conmueve por su puritanismo trágico. Finalmente, sólo hubo un tipo verdaderamente peligroso, un terrorista: Courbet.

A ése hubo que vigilarlo de bastante cerca. Con sus *Señoritas* más que equívocas, su *Sueño* abiertamente lesbiano, habría terminado por poner el espectáculo en peligro. ¿Qué, dice usted que su obscena *Origen del mundo* es, a partir de ahora, exhibida en un museo? No es grave. La pornografía industrial ha, desde hace mucho tiempo, dado largas al asunto, las películas X pasan en la televisión, pululan los cassettes pseudo-lúbricos. A un maniaco, ese Courbet, podemos acomodarlo en un rincón.

En cambio, el caso de Cézanne no ha sido cerrado siempre. ¿Qué muestra? ¿Qué quiere? ¿A caso no es extrañamente autónomo? ¿De una inquietante libertad? ¿No asume la responsabilidad de un renacimiento de la pintura en el momento en que teníamos los medios para hacerla callar? ¿No se anticipa a todas las deformaciones ulteriores de la visión que nos han hecho tanto mal? Así es como llegamos a esas *Señoritas de Aviñón* que son la negación de toda sensualidad normal, un atentado a la dignidad de la mujer. En el fondo, Cézanne es una especie de alienado objetivo del muy malvado Rodin, un maniaco, ése, que tanto hizo sufrir a la pobre Camille Claudel. Cézanne, Rodin, Picasso: trinidad infernal. Matisse, a veces también nos ha inquietado. No por demasiado tiempo, felizmente: regresó con Aragon a la casa, hasta decoró una capilla. A Picasso, por otro lado, hay que confesarlo, nos acostumbramos. Sólo queda decir que tenía una inclinación por la caricatura: tres ojos, dos narices, trece dedos, eso sorprende un poco al principio, pero luego nos hacemos a la idea.

No tiene usted conciencia del peligro, pero el verdadero problema, créame, es Cézanne, es Cézanne. Zolá tenía razón al temer esta aventura. Cuando se es profundamente humano, progresista, y se escribe *Germinal*, las historias estériles de los *Bañistas* y las *Bañistas*, sólo pueden ser inútiles e incluso reaccionarias. La soledad de Cézanne no nos dice nada de mérito. ¿No tenemos la impresión de que quiera hacernos volver a encontrar no sabemos qué cosa sagrada? ¿Edificar catedrales de cuerpos libres al borde del agua, en plena naturaleza inmóvil? ¿A dónde vamos con esas celebraciones gratuitas? ¿Esa ociosidad? ¿Esa ausencia de trabajo social?

Esas mujeres no se parecen a nada, son anormales, pero no *demasiado*, lo que resulta todavía más turbador. No sabemos de dónde cayeron, hacia qué se levantan, lo que puedan decirse entre sí. No tiene nombres, tampoco rostros. Es imposible saber de qué "medio" son. ¿Son solteras? ¿Madres? ¿Jóvenes muchachas en flor, como las de Proust? ¿Cómo son *en lo civil*? Cuentan que Cézanne ponía a posar a hombres, particularmente a un viejo inválido, para pintarlas. Es absurdo, escandaloso, loco. ¿Qué hacen ahí, sí, aglutinadas cerca de un río, nunca dos veces las mismas, inclinadas unas sobre otras, mirando quién sabe qué? No expresan nada, excepto una imperturbable ocupación del espacio. ¿Son solamente hermosas? No, en todo caso no como se debe ser en las playas, en las tiendas de moda, la publicidad. No conseguimos volverlas a vestir. Vemos mal en qué película podrían rodar. ¿Cómo hacerlas presumir cremas, telas, joyas, lencería, sentimientos, deseos? Están en huelga.

¿Los *Bañistas* tienen entonces por mujeres a las *Bañistas*? ¿Y ellos no se bañan en el mismo río ni a la misma hora? Un poeta, Apollinaire, dijo que pensaba a veces "en las eternidades diferentes del hombre y de la mujer". Ya ven que estamos en plena metafísica, tanto más peligrosa, brillante, cuanto más "natural"; es todo el asunto.

La sociedad del Espectáculo, tratándose de las representaciones femeninas, es más que nunca el triunfo de Bouguereau. El final del siglo XX no es otra cosa que un final

del siglo XIX, considerablemente agravado. El academismo se multiplica por cien mil por la mercancía. Las mujeres de Cézanne se niegan a cualquier uso y a cualquier intercambio. No tienen ningún valor. Son pues, altamente blasfematorias y trasgresoras. Son en realidad diosas como nunca se había visto. Si logramos salir de la representación "platónica" de la metafísica, es decir de una rumia incesante sobre la androginia, presentimos que su elemento natural es efectivamente "pre-socrático". Hay que mirar y escuchar en Cézanne a una especie de contemporáneo de Heráclito o Parménides. Sin lo cual, de veras, no lo vemos.

Que viváramos simultáneamente el acabamiento de la Metafísica en su despliegue nihilista y una época de intensa restauración venida abajo, se necesita una singular mala fé para no admitirlo. Moral, buenos sentimientos, clichés, repliegue sobre sí mismo, psicologismo, miedo al sexo, irrealización de la muerte —todo sobre el fondo de explotación y de violencia, claro, como siempre, pero por así decirlo, vacío.

Un desnudo de Bouguereau encantaba al burgués; el nudista de la *Nana* de Manet les parecía malsano. La *Olimpia* fue una ofensa intolerable: estaba feucha, no desnuda como se debe (es decir, pseudo-mitológica, con perlas, encaramada sobre un peñasco de coral). Las *Bañistas* de Courbet, ellas, eran un insulto personal a Napoleón III. Pero las *Bañistas* de Cézanne son el colmo de la incongruencia: ni de qué indignarse, estamos frente a algo incomprensible, como si saliéramos, ahí, de la condición humana.

## Efectivamente.

Las diosas de Cézanne, aquí están, pues: las de Bâle, de Londres, de Filadelfia. El *Bañista* Cézanne las acercó pacientemente. Las vio, se deslizó entre ellas, asistió a sus encuentros, a sus asambleas rituales. Nos dice lo que es la esfera inaudita en la que se develan. Organizó toda su vida para esta revelación a colores. Permaneció aparte, se calló, todo lo soportó sin debilitarse para ganar ese paraíso de presencia:

"Pues no hay ningún no-ser capaz de impedirle que alcance por doquier su perfecto equilibrio, ni ser que en él sea en mayor o menor medida dado que es, todo entero, inviolable cabida. En todas direcciones se iguala a sí mismo, y de la misma manera toca sus límites". (1)

Una de las últimas formulaciones de Cézanne, en una carta a su hijo, es la siguiente: "A las sensaciones que forman el fondo de mi quehacer, creo ser impenetrable". Su siglo era, no lo dudamos, demasiado estrecho para él. El nuestro también. Valga este homenaje al viejo, al revolucionario Cézanne.

(1) Parménides.

L'Infini, no.53, marzo de 1996.

Entrevista con María Diez-Canedo

# Los tiempos de un instrumento

Roberto García Bonilla

La música es ante todo sonido y los instrumentos, medios que determinan su timbre, su intensidad e incluso su expresión. El oyente en su gusto, entretenimiento o preocupación, por la música pocas veces repara la infinidad de detalles que contiene la ejecución de un instrumento. Es frecuente, por otra parte, que los músicos eludan hablar de su oficio; no sucede así con la flautista María Diez-Canedo (1958) que en la siguiente entrevista habla de su instrumento, la flauta barroca; el lector hará un recorrido sobre aspectos fundamentales de la interpretación, sin dejar de lado el auge que viven ahora las interpretaciones históricas, en las que los músicos se apegan al estilo, instrumentación y ejecución originales.

María Diez-Canedo, fundadora del Trío La Fontegara —e integrante de los grupos de música barroca y virreinal más importantes del país—, describe su paso por distintas organizaciones de las cuales ha sido fundadora; expresa su admiración por Franz Bruggen, cuyos discos fueron un gran impulso en su años de estudiante. La instrumentista, que ha recibido el premio Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos (UNAM), a pesar de provenir de una familia de tradición literaria cree que las letras son mucho más intelectuales, “la música se me da más ‘netamente’, soy más emocional”.

—¿Cómo te iniciaste en la música?

—Me inicié en la música a los trece años, un poco por casualidad; mi hermana tenía que aprender flauta para algún festival de la secundaria y, al ir a una academia particular yo también me interesé por el instrumento. A mis padres les gustó la idea pues les gusta mucho la música. Mi mamá es super musical, aunque yo no la había oído hasta entonces; había estudiado piano muchos años. Y cuando empezamos a estudiar, mi papá comenzó a traerme discos del flautista Franz Bruggen que yo no dejaba de oír; incluso sacaba las piezas de oído.

—¿Cómo fue que te inclinaste más a la música que a las letras?

—Aunque, por tradición, me gustaba mucho leer, la música fue desde el principio algo vital para mí; cuando empecé a estudiar la flauta fue algo muy natural, que parecía que solo estaba esperando dentro para salir. Y el mundo de las letras, en realidad, lo sentí demasiado intelectual para mí; la música se me da más “netamente”, soy más emocional.

—¿Qué semeja y qué distingue las técnicas en la flauta de pico, la flauta transversa barroca, y la flauta transversa moderna?

—Bueno, pues, aunque la transversa barroca es un instrumento muy distinto a la flauta de pico, sí tienen muchos aspectos técnicos en común; no me atrevería a hablar mucho de la técnica de la flauta moderna pues no la toco, pero sí puedo mencionar cuestiones estilísticas que la hacen totalmente distinta a la barroca. Para empezar, la técnica de respiración es básicamente la misma para todas, aunque en la transversa —en las dos— se tiene más resistencia al aire, pues la embocadura se hace con los labios. En la flauta de pico, los labios no intervienen para nada en la producción del sonido, pues el instrumento tiene ya un canal de aire y un bisel de madera fijos. Tener una embocadura hecha con los labios, permite una flexibilidad mucho mayor en el sonido y en la afinación que, me parece, es la mayor diferencia entre las dos flautas; la obtención de un buen sonido en la transversa barroca, así como el control de la afinación, es realmente difícil y requiere de años de entrenamiento. Hay tonalidades muy oscuras y otras mucho más brillantes. La articulación de la lengua es bastante parecida, aunque aquí la flauta de pico “gana” en respuesta y en variedad; la gran diferencia entre las flautas antiguas y las modernas está en que se buscó homogeneizar tanto el sonido como la articulación, perdiendo detalle y variedad de colores para ganar potencia. Salvo honrosas excepciones, no existen



Trío la Fontegara

Foto: Eugenia Vargas

muchos matices de articulación en los flautistas modernos. Las digitaciones en las flautas antiguas, aunque no son iguales, funcionan de manera semejante, son siempre “cruzadas”; es decir, los dedos se alternan para producir las distintas notas, a veces de maneras bastante incómodas —particularmente en los trinos. Esto hace que uno tenga que ser muy flexible, pues ya sea por la afinación o por los distintos modelos de flautas, hay que estar cambiando y ajustando continuamente las digitaciones. En la flauta moderna esto no sucede; inventaron un sistema de llaves (desarrollado por Boehm a fines del siglo pasado), que permite una mayor homogeneidad en el sonido y de alguna manera, facilita las digitaciones.

—¿Cómo puedes alternar la ejecución de la flauta de pico con la flauta transversa?

—Al principio me era muy difícil alternar la flauta de pico con la transversa, pues, como la producción de sonido en la transversa requiere de un entrenamiento tan preciso de los músculos de los labios, si tocaba antes la de pico, mis labios tardaban en estar lo suficientemente flexibles para obtener un buen sonido; con el tiempo se fueron acostumbrando al cambio, y ahora puedo alternar sin problema.

—¿La limpieza de sonido sólo es un problema técnico (de respiración, de emisión de aire) o cuánto depende de factores externos, incluso de calidad de los mismos instrumentos?

—Aquí debo hacer una distinción entre las dos flautas: creo que no se puede hablar de “limpieza” de sonido en la flauta de pico; yo más bien diría la calidad de sonido, la resonancia, la sonoridad, la proyección, el tener un sonido “enfocado”, con cuerpo y “abierto” (sin cerrar la garganta), con dirección y con apoyo. Todo esto depende casi totalmente del intérprete, aunque por supuesto el instrumento hace una gran diferencia: si tenemos un buen instrumento,

que tiene mayor resistencia al aire y —pues es hecho a mano por un constructor— es obvio que las buenas cualidades se amplifican; si tenemos un instrumento chafa, se notará la calidad del intérprete pero todo irá en su contra.

En la flauta transversa barroca, si el sonido es muy disperso, con mucho aire, el problema es técnico. Como mencioné antes, un buen sonido es casi lo más difícil de obtener —el orificio de la embocadura es mucho más pequeño que en una flauta moderna—, y depende de la flexibilidad y entrenamiento de los músculos centrales de los labios, que crean un “canal” por el cual se dirige el aire (además de la técnica de respiración y emisión de aire). El instrumento, al igual que en la flauta de pico, por supuesto que también influye en la calidad del sonido, pero un mal flautista, por más excelente instrumento que tenga, no va a mejorar... (“aunque la mona se vista de seda, mona se queda”...)

—¿Es alcanzable un sonido uniforme (afinación y timbre) en los instrumentos hechos de acuerdo a los originales; que factores pueden resolver el instrumentista y cuáles no (por ejemplo de humedad, temperatura, espacios...)?

—Si te refieres a uniformidad como un ideal de homogeneidad, no, porque creo que una característica de los instrumentos originales es, precisamente, una cierta variedad de colores de sonido y de aficiones, que se utilizaba como parte de la expresividad musical; pero si te refieres a que si es posible tocar afinado y tener un timbre consistente, es muy difícil, pero sí es posible.

Hay variables que no se pueden resolver, como son por ejemplo, el efecto de la humedad en las cuerdas de tripa (si absorben humedad se bajan de afinación, si se secan un poco, se suben) o que el calor hace que los alientos se suban y el clavecín se baje, etc; pero con experiencia de años, se aprende a prever y controlar algunas de ellas. El espacio es crucial para un concierto exitoso: como son instrumentos cuya sonoridad depende en gran medida del

espacio en el que se toquen —pues fueron pensados para lugares pequeños o con muy buena acústica, como iglesias y salones. Tocar en lugares inadecuados, empobrece la calidad del sonido y de la música misma.

—¿Cuánta diferencia hay entre las técnicas de estudio de la música antigua que se enseña en Europa y en Estados Unidos (aunque es claro que muchos músicos europeos dan clases en Estados Unidos)?

—En Europa surgió y se desarrolló todo el movimiento de resurgimiento de la música antigua, y claro, está totalmente arraigado en ellos, es parte de su cultura, de su tradición; las ciudades son las mismas que cuando vivieron nuestros intérpretes y compositores, tú puedes ver el órgano en el que tocó Bach, o la iglesia o el palacio donde tocaba tal o cual músico. Las técnicas de enseñanza reflejan esta asimilación cultural con gran profundidad.

Ahora bien, casi todos los maestros estadounidenses estudiaron en Europa y regresaron a formar gente a su país; en general es gente más joven, y es raro encontrarse con “músicos antiguos” que no estudiaron en Europa (principalmente Holanda, Suiza, Alemania, Inglaterra y Austria). Además, hay un gran intercambio de músicos y, como dices, los europeos van mucho a dar clases y conciertos a Estados Unidos. Aunque el contexto y la cultura es muy distinta, y la música antigua no forma parte de sus raíces, se puede adquirir una formación muy buena en algunos lugares de Estados Unidos.

—Haciendo un poco de historia, ¿cómo surgieron las escuelas de interpretaciones históricas a partir de Gustav Leonhardt?

—Como mencioné antes, Holanda ha sido uno de los centros más importantes en interpretación de música antigua; Leonhardt fue de la primera generación de músicos, junto con Harnoncourt en Austria y algunos otros, que

revolucionaron los conceptos interpretativos de su época. Volvieron la vista a los tratados, instrumentos y documentos históricos, que les revelaron toda una fuente de ideas interpretativas "nuevas" —muy diferentes a las que entonces predominaban en la práctica musical— heredadas del siglo XIX. A partir de ahí surgen las principales escuelas, desarrolladas por músicos de la siguiente generación, pero que conviven totalmente con él: Bruggen, Luce van Del, los hermanos Kuijken, Bylisma, etc. Sus preceptos se expanden de una manera impresionante por toda Europa y otras partes del mundo, como gurús de la música.

—¿Cuánto se han desarrollado los estudios de interpretaciones de música antigua desde que empezaste a estudiar esta música a la fecha?

—Mucho. Han surgido muchísimos grupos del más alto nivel, con distintos estilos interpretativos. Se ha seguido rescatando música desconocida, hay repertorios muy poco explotados (especialmente en música latinoamericana y española). Las investigaciones musicológicas siguen avanzando y arrojando datos o conceptos nuevos. Y aunque los tratados son los mismos, las interpretaciones varían mucho; incluso en un mismo músico, hay cambios en sus interpretaciones a través de los años. La vida actual cambia muy rápidamente y la gente va cambiando con ella. Finalmente, cada quien tiene su estilo propio, de acuerdo a su modo de ser y de vivir. Aunque uno tiene sus preferencias, es muy bueno que haya distintas maneras de hacer música, sino qué aburrido sería! Cada uno tiene lo suyo, y dependiendo del repertorio, se presta a más variedad de instrumentaciones e interpretaciones. Algo que ha cambiado mucho es el concepto del continuo, especialmente para la música italiana y española (con instrumentos como la guitarra, la tiorba y el arpa). Los instrumentos también han cambiado; hay muchos constructores muy buenos que han ido sacando "nuevos" modelos y perfeccionando las técnicas de construcción; ahora por ejemplo, las interpretaciones históricas se han extendido hasta Beethoven y Schubert, por un lado... y por el otro lado, a Hildegard von Bigen (del siglo XII), por dar un ejemplo.

—¿Qué problemas entrañan las interpretaciones históricas; cómo se llega a las fuentes, los archivos y cuál es el proceso filológico musical que culmina con la interpretación de las obras?

—En México es muy difícil llegar a las fuentes. Han estado muy herméticas y apenas ahora comienzan a salir a la luz partituras virreinales que habían estado encerradas en los archivos. Aunque en cierta medida el músico práctico realiza investigación de fuentes, en realidad son los musicólogos los que tienen las herramientas, el entrenamiento y el tiempo suficiente para dedicarse a estas labores; para un ejecutante es muy difícil estar tocando, ensayando, dando clases y además investigando. Lo que es indispensable para un ejecutante de música antigua es conocer el lenguaje musical de los diferentes estilos, la ornamentación adecuada a cada estilo y período, poder leer directamente de los manuscritos originales, o facsímiles (notaciones y claves distintas), y saber el contexto histórico de la música que toca. Uno debe mantenerse al día con las investigaciones y nuevos conceptos interpretativos, lo demás ya es la formación y la creatividad personal que uno tenga...

—¿Cuáles son los rasgos distintivos de las escuelas que trabajan la música antigua y barroca en los distintos países, o básicamente son los mismos principios?

—Aunque los principios son parecidos, y en todas partes hay de todo, sí existen rasgos característicos en los distintos países. Por ejemplo, la escuela de Basilea (Schola Cantorum Basiliensis) se ha orientado más a música del Medioevo, del Renacimiento y del Barroco temprano; se imparten instrumentos como las familias de bombardas, flautas, las gambas, dulzainas, el cornetto, que no en todos lados hay. Los holandeses se centraron más en el barroco con extensión al clásico (y ahora al romántico temprano), desarrollando a fondo el lenguaje orquestal y, en particular, la técnica de flauta de pico y del transverso. Los ingleses han desarrollado enormemente el repertorio vocal, tanto medieval como renacentista, y también las familias de instrumentos renacentistas. En Alemania hay grupos excelentes de música medieval, y orquestas de cámara buenisimas. Los franceses, los italianos y los españoles, entraron un poco después al movimiento, pero ahora hay excelentes instrumentistas y cantantes de música de cámara barroca.

—¿Y por qué los detractores de esta música? ¿a qué crees que se deba que músicos tan importantes como Furtwängler y Karajan (y ahora Maazel) hayan menospreciado las interpretaciones históricas?

—Primero, porque cuando empezó todo esto, fue de una

manera "experimental", y mucha gente no creía en ello. Segundo, porque mucha de la gente que comenzó a tocar instrumentos antiguos no era profesional y esto demeritó mucho la calidad del movimiento. Tercero, porque la gente tiene miedo a los cambios, a lo nuevo y a lo desconocido y se siente amenazada o agredida si no forma parte de esa corriente. Ahora que está más que demostrado que funciona, que los instrumentos antiguos se han "profesionalizado", que la interpretación histórica aporta un concepto nuevo, serio y profesional, los no creyentes comienzan a escuchar y a darle su lugar. Siempre habrá gente que se niegue a aceptar cualquier cambio a lo establecido.

—¿Cómo ha sido tu experiencia en la conformación de los grupos de cámara en México; cómo fue el trabajo en el Cuarteto Tempore?

—Ha sido difícil pues siempre han sido grupos independientes, sin apoyo oficial. Con el *Cuarteto Tempore* tuvimos una etapa de gran "boga": trabajábamos mucho, con muchas ideas, teníamos muchos conciertos, giras, etc. En parte porque había muy pocos grupos que hicieran lo que hacíamos nosotros; éramos muy jóvenes y con mucha energía, y a veces eso ayuda a lanzarse a cosas que más adelante, cuando tienes más conciencia y más desgaste, ya no las haces. La respuesta del público era impresionante pero, afortunadamente, no nos quedamos ahí; aunque nuestro trabajo siempre fue muy serio, no teníamos una formación profesional y para nuestra fortuna, logramos salir de México para seguir estudiando, pues en esa época aquí no había condiciones.

—¿La Fontegara ha hecho recientemente trabajos particulares de autores o corrientes?

—La *Fontegara* se crea a nuestro regreso de estudios en Estados Unidos y Holanda, ya con una preparación mucho más sólida. Después de estar fuera de México cinco años, surgieron algunos conflictos de intereses, de punto de vista musicales y personales con *Tempore*, que nos llevaron a la ruptura y a buscar otra agrupación. Gabriela Villa (también de *Tempore*) y yo buscamos a Eloy Cruz y poco a poco se fue consolidando el trío. Nos ha interesado trabajar y dar a conocer repertorios de calidad, poco conocidos en México. Hemos trabajado varios programas de música italiana del siglo XVII, que es una de nuestras favoritas: rica, variada, energética, loca... Nos gusta mucho también la música francesa de la primera mitad del XVIII, aunque para la gente es un poco más difícil de escuchar. Y el repertorio inglés, aunque no hay tanto para nuestros instrumentos, es de lo más interesante y exótico. Por supuesto nos interesa la música virreinal mexicana, aunque por la mayor parte del repertorio que existe, dependemos de más gente para hacerla (cantantes, en particular). Un descubrimiento reciente que queremos explorar más es el

repertorio español del XVII y del XVIII, que se conoce muy poco, y es muy interesante y original, además de crucial para entender el repertorio novohispano. El problema es que casi todo es vocal —igual que el virreinal— y nos topamos con la necesidad de trabajar con invitados (lo cual nos gusta mucho pero no es fácil).

—¿En la investigación de fuentes, la interpretación de música virreinal requiere del mismo estudio que las obras del barroco, qué distinguiría a una y otra?

—Es exactamente lo mismo. La música virreinal del siglo XVII es más de estilo renacentista que barroco, pues —particularmente la tradición de música eclesiástica— polifónica española— nos llegó más tarde a través de misioneros y religiosos españoles que enseñaban y componían en iglesias y catedrales. La virreinal del siglo XVIII es típicamente barroca, con muchos elementos españoles por un lado, y por el otro, un gran predominio del estilo italiano (recordemos que Italia fue parte del reino español, y que los italianos dominaron el panorama musical europeo en el s. XVIII) La diferencia está en los elementos de las culturas indígenas y negras que se dieron en ciertos géneros musicales (motetes en náhuatl, villancicos como negrillas, tocotines, guarachas, etc.) de la Nueva España. Se escribieron villancicos en lenguas indígenas o dialectos negros; ahora, esto —exceptuando las lenguas indígenas— ya se hacía en España con villancicos como los gallegos, también negrillos, guineos, etc, pero quizás no con tanto colorido rítmico y sonoro como se dio aquí.

—¿Cuánto se acerca la interpretación de la música virreinal a la del barroco, tomado en cuenta la influencia que tuvieron los autores novohispanos —mestizos y criollos— de la música europea?

—Creo que debe ser prácticamente la misma; de hecho, la música virreinal es barroca, pero con un estilo particular (como puede ser el español comparado con otros estilos europeos). Hubo un "trasplante" de la cultura musical europea, aunque sí hubo ciertas mezclas interesantes; como dije antes, elementos indígenas, negros y posteriormente mestizos o criollos. Podemos suponer que sonaría diferente tocada y cantada por indígenas o mestizos y tomando en cuenta los instrumentos que más se utilizaban, como la utilización profusa de las bombardas o chirimías, muchas flautas "en lugar de órganos" —como dice Motolinía—, arpas y guitarras, etcétera.

—¿Hay autores virreinales representativos en instrumentos o en géneros particulares?

—Claro que sí. Un género muy cultivado durante el siglo XVII fue el villancico, que hacia mediados del siglo XVIII llegó ha transformarse en la "cantada" o cantata.

Entre los autores más importantes de este género están Juan Gutiérrez de Padilla y Antonio de Salazar, más tarde Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalém. Las misas y otros géneros religiosos no dejaron de componerse, siendo autores de gran calidad Francisco López y Capillas y Juan de Lienas. De la música instrumental, en cambio, sobrevivió muy poco. Una de las fuentes más importantes es el manuscrito anónimo de la catedral de México que contiene 36 (originalmente más de 50) sonatas o movimientos de sonata, probablemente escritas para violín y continuo. Son piezas muy bonitas con influencia italiana principalmente, pero con un sello muy personal. Acabamos de grabar estas sonatas, con el trío Barroco de México, y la maestra Lucero Enríquez está trabajando en este manuscrito para su edición.

—¿Cuál es el trabajo que has realizado con música virreinal; puede hablar de los autores que has estudiado y del trabajo previo de selección, recuperación e investigación que se ha realizado?

—Junto con *La Fontegara*, he trabajado en piezas instrumentales de otro manuscrito del siglo XVIII, el llamado *Manuscrito 1560* de la Biblioteca Nacional. Hemos hecho transcripciones y completado la parte del bajo que falta en algunos casos; algunas de estas piezas las grabamos en un CD que está próximo a salir; se llama "Tente en el Ayer", como un símbolo del mestizaje, y del medio en el que se da la música. En general son danzas de estilo europeo; unas francesas, otras españolas, algunas inglesas; otras, novohispanas... En esta grabación incluimos varias obras vocales con instrumentos, muy interesantes, de autores desconocidos como Vicente Ortíz de Zárate y Juan Mathías de los Reyes (Guadalajara y Oaxaca, respectivamente) y algunas transcripciones instrumentales de piezas vocales; para algunas de estas piezas hemos contado con la valiosa colaboración de los musicólogos Aurelio Tello y José Antonio Robles Cahero, del CENIDIM.



Distante/Próximo

## Variaciones sobre el agua

José María Espinasa

Hay ocasiones en que se dicen o se escuchan frases como la siguiente: “eres un romántico”, casi siempre aplicadas de tal manera que la expresión quiere darle densidad, desde afuera, a un hecho que no la tiene de origen. Menos trivial resulta decir: “el romanticismo no ha muerto, se vive hoy un desfase”.

Es evidente que no se trata del mismo romanticismo en los dos casos. En la segunda ocasión quien lo dice se refiere a ese que postulaba el romanticismo como movimiento estético y ético, más allá de sus vinculaciones con una escuela plástica o literaria. Pero sería ingenuo pensar que la diferencia de uso de un caso a otro evita que estén vinculados ambos conceptos.

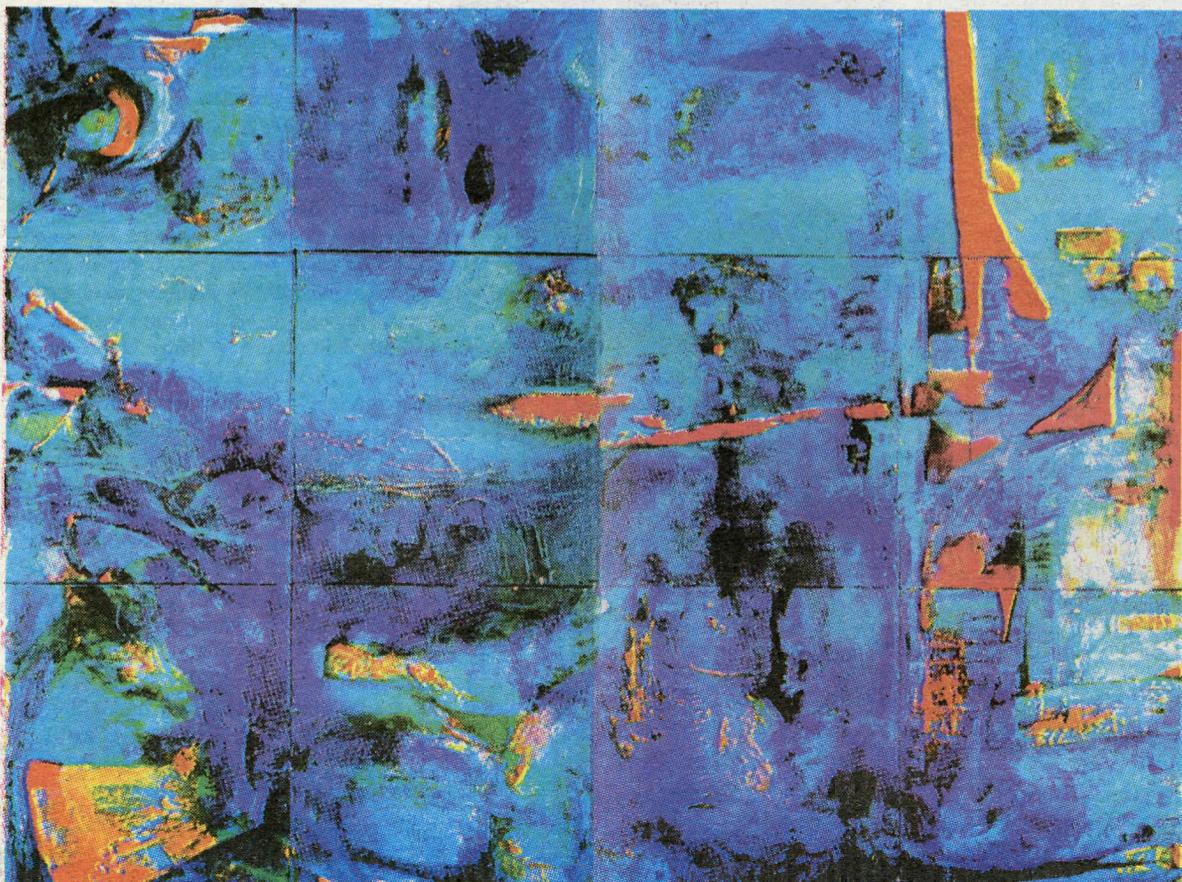
No es difícil demostrar, sin mucho malabarismo retórico, que ambos usos, conectados por el imaginario colectivo, acaban por significar lo contrario de lo que en un principio decía el romanticismo. Dentro de esta vuelta de tuerca está oculto lo siguiente: una escuela artística es en buena medida lo que la trasciende, lo menos ligado a la coyuntura, por lo tanto lo menos circunstancial y —también— lo menos esencial. Por eso es posible que se resuelva en la antítesis en el desgaste de su uso. Eso es más notorio con escuelas que más que un lineamiento preceptivo concreto se formulan como una extraña ambivalencia entre libertad absoluta y postulados universales. Es el caso del Romanticismo y de una de sus secuelas, el Surrealismo.

## II

Con el Impresionismo no sucede lo mismo. Decir que una u otra pintura es surrealista no significa de la misma manera —no se oye igual— que decir: es impresionista. Si aceptamos ambos calificativos como elogios, el primero implica una pertenencia a la modernidad casi de manera genérica, mientras que el segundo una pertenencia a una escuela concreta en una época concreta. Por eso el mismo surrealismo se definió a sí mismo de manera negativa: no era una escuela.

¿Por qué no tratar de hacer lo mismo con el impresionismo? Evitar que esto, dicho hoy, a finales de un milenio, suene a llamarla anticuada o vieja. Por eso una pintura como la de Cecilia Rivera nos viene a desbaratar el lugar común de que el impresionismo nos queda tan lejos como las pinturas rupestres.

Al ver los óleos reunidos en *Distante/Próximo* viene a la cabeza con toda seriedad y de manera casi obligada esa expresión: aún somos impresionistas, para revelar el error de considerar a las escuelas artísticas de forma exclusivamente diacrónica, y no sincrónica. No se trata sin embargo de situarla en una tradición, por otro lado evidente, sino de ubicarla dentro de un marco conceptual preciso, mucho más vivo de lo que se cree y para nada agotado, a la vez que se actualiza el gesto de los Pizarro, Renoir, Monet y compañía en su debido presente.



Blue (políptico) 1996

## III

Los manuales de la historia del arte mencionan a la fotografía como el detonador que provocó que la pintura pudiera encontrarse con el alma de las cosas liberándola de su servidumbre figurativa y que se abandonara a la atracción de los colores. Aunque ya se sabe que esto y aunque suena muy bien, no fue del todo cierto. Sólo históricamente podemos comprender el colapso que significó el impresionismo para la mirada de la época. Hoy mucho de aquello nos parece decorativo e incluso trivial en el seno de una tradición clásica (ese es el sentido equívoco en que se podría decir de alguien que es impresionista).

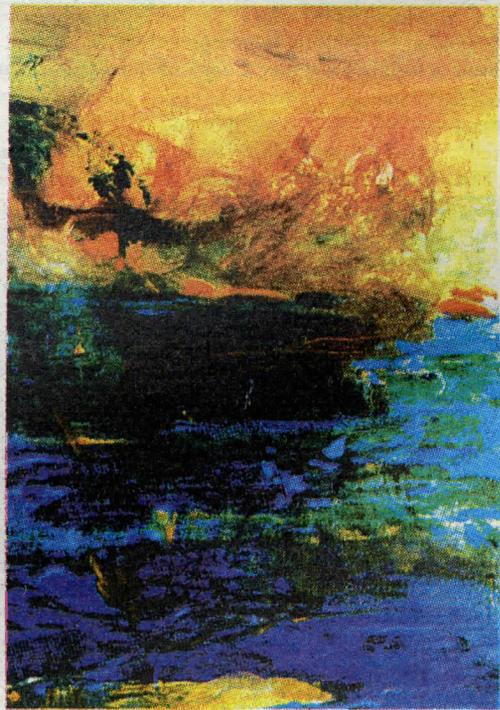
La fotografía, que apuntó primero al rostro y después al cuerpo, a la colectividad y al paisaje, se detuvo ante la dificultad para hacer fotografías del agua, de los mares y los ríos, de las fuentes y los estanques. Dificultad que conocen desde Hiroshi Suigimoto hasta el fotógrafo aficionado. Por eso las aguas fueron territorio impresionista y ahora Cecilia Rivera busca en ellas reconocer no el gesto de Narciso sino el de Orfeo.

El impresionismo, y no hay más que recordar los fabulosos *Nenúfares* de Monet en sus últimos años, representó el paso más importante hacia el futuro abstraccionismo y sus excesos impronunciados. Cecilia Rivera quiere volver a situarse en ese umbral, y no tanto porque piense que se equivocó el camino, sino porque en ese lugar todavía quedan cosas por decir; no perder —por ejemplo— esa capacidad expresiva que representa el “impresionante” tríptico *Giverny en San Ramón*.

Ella pone en duda la relación entre lo figurativo y lo abstracto; el concepto de representación se ve socavado desde la misma esencia, pues por un lado el contenido del cuadro es rápidamente identificable y por el otro no se le puede describir. “¿Qué hay en ese cuadro? Ondas, vibraciones, algo que se mueve y palpita en su interior. Es textura en estado puro pero que no abandona la forma. En esa “superficie” el óleo funciona como el color —contenido del agua. En el sentido más inmediato, la mirada cae en él como una piedra en el estanque, se sumerge en el baño ritual de la pintura como experiencia plena de los sentidos. Por algo a los manantiales se les llama ojo de agua: de ellos brota hecha ritmo, árbol de variaciones sobre un mismo tono. Pero sobre todo en el caso de Cecilia Rivera, como horizonte, ir y venir impredecible de las tonalidades en la tela. No le gusta subrayar el movimiento del agua sino su tranquilidad, su ritmo interno, su activa quietud.

## IV

Hay que volver al impresionismo: de inmediato se pregunta uno por qué no ocurrió eso con el aire. Y la respuesta puede venir disfrazada de clase de física elemental: el aire es agua



Oasis 1996

óleo, 180x200m

abstracta, el hielo figurativo. El agua-agua es el umbral del que se habló arriba, la indiferencia del concepto ante la necesidad del reconocimiento olfativo y táctil. Si las aguas ocupan un lugar sobresaliente en la mitología es porque en ellas nos habla el magma primigenio y la posibilidad genitora anterior a los hombres y a la historia, pero en esta pintura está civilizada en grado extremo al ser habitada por el gesto que mira. Por eso en azul irrumpen tonos amarillos o rojos, un humus que invade el reino líquido como un destello.

## V

Si se miran fijamente los cuadros, la ilusión de movimiento se acentúa, la percepción se vuelve más animada; las corrientes subterráneas crean distintas y a veces más complejas variantes de un mismo cuadro en su interior, esas mareas de color que tanto importaban a los impresionistas en sus marismas. Es, por otro camino, la misma búsqueda de pintores como Tapiés, que buscan en sus superficies oxidadas, y descascaradas, no abandonar a pesar de todo la experiencia sensible y se detiene antes de esa experiencia pura del color límite de la abstracción.

## VI

Es natural que así sea pues el color no existe sin el soporte que le da su apariencia, en esa superficie (y nunca mejor dicho que con esta pintura) que refleja el color. Y es por eso que también crea atmósferas: ya se dijo que la mirada entra en el cuadro como si se sumergiera en el agua, pero se detiene antes de que aparezca su reflejo —por eso es *El Ojo de Perséfone* y nunca, de Narciso contagiando a la orilla en su vegetación apenas adivinada o a la intuición de las nubes de ese mismo carácter envolvente de lo acuático.

Al grado de que al mirar parece escucharse un rumor: texturas líquidas que parecen ser vistas a la vez desde muy lejos —la cumbre de un acantilado— o de muy cerca —tan cerca como lo permita un microscopio. Y sin embargo están a la altura del hombre al alcance de su mirada.

Esa altura y ese alcance no impiden la distancia con que se miran estos cuadros de gran formato: la primera reacción es alejarse de ellos para en cierta manera, contenerlos, evitar que se desborden, que irrumpen más allá del límite que el pintor impone en complicidad con el ojo que contempla.

No me extrañaría que en un futuro esa cualidad de lo acuático Cecilia Rivera la trasladara a lo arenoso en especial —al decirlo pienso en su cuadro *Oásis*— esas arenas del desierto que se comportan como el agua, con olas y corrientes en una intensa gama de amarillos.

## VII

Es difícil pensar en describir el lugar de una pintura como ésta en la situación actual de la plástica mexicana, más aún si se hace referencia a lapsos cortos en los que no se da tiempo de que se sedimenten los hallazgos expresivos.

Por eso estas notas iniciaron con el Impresionismo para reencontrarse con su vigencia hoy en los cuadros de Cecilia Rivera. El espectador encontrará en ellos una extraña mezcla de paz y violencia, de contención y efusión, de fermento y revelación a flor de agua.

Pintar así tiene algo de concentración a la manera oriental, variaciones sobre una misma idea o sensación —desde esta perspectiva no hay diferencia— porque lo que se busca es pintar el tiempo. ✍

Técnica mixta, 150x2.00 m