

### Aniversario colosal

**P**edro Ramírez Vázquez, autor de la mayoría de los edificios más representativos de México, es también uno de los arquitectos más longevos. Tras firmar obras como el Museo de Antropología, la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco o el Congreso de la Unión, Ramírez Vázquez celebra en abril su 90º aniversario entregando nuevos proyectos para concursos y ultimando los detalles de sus obras recientes, que van desde Coahuila hasta Dubái. Estigmatizado como uno de los principales artífices de los sueños monumentales del régimen priista, oculta, bajo un currículum casi irreal, un trabajo certero y propositivo, sobre todo el que corresponde a su primera etapa.

De sus insuperables piezas culturales en el Bosque de Chapultepec de los años sesenta (la Galería de Historia, el Museo de Antropología y el Museo de Arte Moderno) al Museo del Templo Mayor (1987), del edificio de Mexicana de Aviación (1984) a la creación del logotipo de Televisa; o de la organización de los Juegos Olímpicos de 1968 a la Secretaría de Obras Públicas (1976-1982), su trabajo evade distinciones entre las categorías de urbanismo, diseño, orquestación y publicidad. Propulsor de la imagen moderna que sorprendió al mundo a mediados del siglo XX, definida en obras como la Facultad de Medicina en Ciudad Universitaria (1952), el pabellón de México para la Feria Mundial de Bruselas en 1958 —que le valió el máximo reconocimiento de la Exposición—, así como los de Seattle (1962) y Nueva York (1964), Ramírez Vázquez se ocupó tanto de las necesidades como de los símbolos de una población creciente y entonces progresista.

Nacido en 1919, a medio camino entre los pioneros modernos —Juan O’Gorman, Enrique del Moral, Mario Pani...—, originarios de los primeros años del siglo XX, y entre la segunda generación de arquitectos modernos —Abraham Zabludovsky, Teodoro González de León y Ricardo Legorreta—, nacidos en la década de los veinte y los treinta, Ramírez Vázquez comparte los valores y estilos que definieron a ambos frentes. Influenciado por la corriente que pretendía transformar la revolución armada en una revolución social, se enfocó en la infraestructura elemental que el país requería, dedicándose después a abastecer a la ciudad con las dotaciones culturales, deportivas y de planeación que el desarrollo de la segunda mitad del siglo exigía. Al poeta Carlos Pellicer, profesor suyo durante la secundaria, le atribuye el haberse convertido en arquitecto, cuando lo escuchó hablar sobre la urbanización de la ciudad como un concepto dirigido a la convivencia de la gente. La falta de servicios y de lugares de interacción social lo llevó a abandonar la idea de estudiar leyes, como habían hecho sus hermanos, para en cambio dedicarse a organizar espacios. La atención

a las necesidades sociales tras la época de la revolución, así como la filiación monumentalista que definió a la segunda modernidad, confluyeron en un personaje plural, capaz de reunir evocaciones precolombinas con técnicas industriales, circulaciones eficientes con celosías minuciosas y dimensiones ceremoniales con materiales precisos.

Si bien a finales de los años noventa arquitectos como González de León y Legorreta supieron moverse fuera de las asignaciones de grandes encargos públicos para confeccionar además la identidad corporativa y cultural del México democrático, cambiando a políticos por empresarios, o a un régimen por otro, Ramírez Vázquez permanece vinculado principalmente al trabajo que realizó a partir de los años sesenta y hasta principios de los noventa. Pero casi siete décadas de ejercicio profesional, asentados sobre una formación iniciada en la Escuela Nacional de Arquitectura, donde realizó la primera tesis de urbanismo del país, ofrecen mucho más de lo que se ha resumido en arquitecturas titánicas, puestos públicos y volúmenes que se quieren escultóricos. Como sucede también con González de León y Legorreta, es en la obra inicial —y menos protagónica— donde el arquitecto ha ensayado lo mejor de su trayectoria.

Lo que inició a los veinticinco años de edad —en 1944— tras la cancelación por parte del responsable del proyecto de construcción de escuelas rurales en Tabasco, y su improvisado ofrecimiento como voluntario, devino en el concepto del Aula-Casa Rural, donde agregó la incorporación de casas para maestros, una biblioteca, una huerta y avanzadas nociones sobre la prefabricación de materiales, obteniendo el Gran Premio de la Trienal de Milán en 1960. La atención al contexto y a procesos constructivos para aplicarse en serie se materializaron en más de 35 mil unidades repartidas en diecisiete países —de Italia a la India y Brasil—, y en su posterior proyecto para la Casa que Crece (un sistema de prefabricación industrial para vivienda de bajos recursos). A esto le siguió la construcción de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (1954) y quince mercados construidos en dos años (1955-1957) —La Lagunilla, Coyoacán, Azcapotzalco, Tepito, Balbuena...— donde la innovación en las estructuras y cualidades plásticas de las cubiertas, realizadas con la colaboración de Félix Candela, le catapultaron al ámbito de los proyectos emblemáticos.

La realización de la casa de Adolfo López Mateos mientras este era secretario del Trabajo, antes de asumir la Presidencia, y la infatigable pericia política de Ramírez Vázquez lo colocaron también al frente de la arquitectura patriótica que habría de desarrollar desde entonces. Su talento —elevado a la altura de su capacidad representativa— lo hizo exportador



Pabellón de México en Sevilla (1992): obras de latido heroico.

de la imagen oficial del país. Haciendo de un edificio un logotipo, su arquitectura sintetiza las formas más arcaicas de la cultura al tiempo que exalta la condición de México como el primer país latinoamericano que se hizo moderno. Tan innovador en conceptos y en técnicas como interesado en las raíces, ha sabido canalizar las ansiedades y aspiraciones arquitectónicas de la nación.

Del carácter metafórico de construcciones codificadas con referencias, a la inventiva en esquemas y flujos, sus aportaciones suelen cuantificarse en metros cuadrados y en relación al desbordado número de visitantes que sus obras reciben con extrema practicidad. Desde la Basílica de Guadalupe (que da cabida a casi veinte millones de visitantes al año y a más de dos millones en una sola noche) hasta el Museo de

Antropología (donde sólo la sala de exposiciones temporales puede acoger a seiscientas personas a un mismo tiempo), o el Estadio Azteca, para 110,000 personas (previsto para ser desalojado en dieciocho minutos)—resultado de un concurso en el que venció a Félix Candela y a Enrique de la Mora por cuestiones de accesibilidad, isóptica y la idea de sumar palcos y estacionamiento al programa—, su trabajo va ligado tanto a una estética solemne como a la capacidad mágica para organizar espacios de afluencia masiva. Pero más allá de las obras de latido heroico y de la exaltación del orgullo cívico, más allá del rigor geométrico y las estructuras rítmicas, está la improvisación técnica y programática.

Aunque se trata de una carrera estrechamente ligada al crecimiento de la capital, obras como el Museo de Dakar en Senegal (1972), los edificios gubernamentales de Tanzania, en Dodoma (1975), o el Museo Olímpico de Lausanne, en Suiza (premiado por la Asociación de Museos Europeos como el mejor museo europeo del año en 1995), lo ubican como autor de palacios modernos, tanto propios como ajenos. A partir de los años setenta, su obra ha ido enfatizando volumetrías elementales y formas pesadas. La Embajada de Japón en México (1975), en colaboración con Kenzo Tange, el Santuario de Guadalupe en Monterrey (1981) o el Centro Cultural Tijuana (1982) ejemplifican una arquitectura colosal, de gestos imperativos. A veces excesiva, casi siempre dominante, su arquitectura se apoya progresivamente en una expresividad escenográfica y en la perdurabilidad material de los edificios. El pabellón de México para la Feria de Sevilla en 1992, caracterizado por la volumetría en forma de equis, casi una caricatura del poder, simboliza el clímax del discurso retórico de una arquitectura obligada a ser grande. Una arquitectura tan proclive a la mímica como las propias instituciones a las que viste.

Si no fuera por el brasileño Oscar Niemeyer—activo a los 101 años—, el irrenunciable compromiso de Ramírez Vázquez con la profesión sería un caso único. Para él la arquitectura es el vehículo para organizar a la sociedad. Estructuras victoriosas y formas entusiastas dibujan una arquitectura entendida como espacio público y como fábrica de identidad. Del arquitecto José Luis Cuevas (autor de la urbanización de la Colonia Condesa), con quien trabajó tras ser proyectista en su época de estudiante, aprendió que la oportunidad de servir estaba vinculada a la energía política. Así, anduvo un paso o dos delante del resto, sumando a las consideraciones cívicas la idea de construir una nueva imagen de México, en una época que, por medio de la arquitectura, ha sabido atrapar para siempre. —

— FERNANDA CANALES

# El actor creador

## Entrevista con Jorge Arturo Vargas

**F**ormado en la *École de Mime Corporel Dramatique*, en Francia, Jorge A. Vargas es uno de los principales directores del teatro contemporáneo en México. Sus trabajos incluyen, entre otros, *La mujer de antes*, *Blod*, *Galería de moribundos* y *El censor*. Es director artístico de la compañía *Teatro Línea de Sombra*, que recientemente produjo *Mujeres soñaron caballos*, escrita y dirigida por Daniel Veronese.

*¿Cómo empezaste a hacer teatro?*

Yo soy de Durango. Empecé a hacer teatro en la preparatoria. Y, después, en la compañía de la universidad de allá. Sin embargo, me exilié muy temprano. Estuve en varios lugares. En Guanajuato participé en varios laboratorios, un poco a la manera de Grotowski, y fue ahí donde empecé a tomar el teatro en serio. Después de un tiempo en el DF, me fui a Monterrey porque en esa época [principios de los ochenta] había un movimiento de teatro universitario muy activo. Era una ciudad interesante porque se hacía una especie de teatro de empresas, con un gran aparato privado, paralelo a la producción estatal. Y al mismo tiempo había un teatro de riesgo con figuras muy relevantes como Sergio García y León Guajardo. Te hablo de la prehistoria. Además, era interesante que el mercado laboral te permitía subsistir como grupo independiente.

*¿Dirigías tus espectáculos?*

Empecé haciendo teatro de mimo, muy influido por Étienne Decroux. Lo que hacía era muy físico: usábamos máscaras y formas muy estilizadas. Trabajaba en el contexto de lo que en ese entonces llamábamos teatro de grupo. Era una idea que implicaba un discurso muy político. Lo más importante, sin embargo, fue que ese impulso me llevó a descubrir que podía haber cierta autonomía, cier-

tas condiciones de trabajo, donde se podía articular un lenguaje propio y crear obras que no necesitaban de las grandes producciones o de los modos convencionales. Comencé a dirigir después. Fue una especie de coincidencia. Conocí a Gabriel Contreras, un escritor y periodista que no era dramaturgo, y empecé a trabajar con él. A los dos nos interesaba la mitología del norte. Tomamos ciertos arquetipos del desierto, personajes emblemáticos como el Niño Fidencio o Agapito Treviño, un bandido que vivió durante la época de la intervención norteamericana, y creamos textos hechos en una dinámica de escritura recíproca: Gabriel escribía, nosotros improvisábamos a partir de eso, y él volvía a escribir. Así armamos tres espectáculos. Mis inicios como director se dieron en ese territorio, no desde el teatro de texto, ni desde un teatro convencional, sino desde procesos más alternativos. En ese entonces conocí a Rogelio Luévano, que había participado en la fundación del Centro Universitario de Teatro. Juntos intentamos generar un diálogo entre la vena realista en que trabajaba él y lo que hacía yo, que se centraba más en la realidad física del actor. Ahí se cohesionó lo que hoy es Teatro Línea de Sombra.

*Mencionaste a Decroux. ¿Qué entiendes por mimo?*

Definitivamente no me refiero al mimo arlequinado, maquillado de blanco, sino a la idea de Étienne Decroux, un creador escénico del teatro moderno francés, compañero de aventura de Copeau, Dullin, contemporáneo de Artaud, maestro de Barrault. Él construyó una gramática muy precisa a partir de una serie de ejercicios en que los actores improvisaban con el rostro velado. Digamos que inventó un lenguaje

donde el rostro del actor, y por lo tanto su psicología, dejan de ser importantes para que el énfasis recaiga en el cuerpo. Él fundó una técnica, que llamó *mimo corporal*, basada en la idea de que el tronco es la unidad expresiva del actor. Su intérprete está sustentado en ese trozo, en esa arquitectura corporal que es el torso. En los ochenta se organizaba en Guanajuato un encuentro internacional de pantomima. Ahí conocí a Daniel Stein y a otros alumnos de Decroux. En 85 y 86 me fui a París a estudiar con ellos. Incluso conocí a Decroux, que para entonces ya era un hombre muy grande.

*Hay algo muy inspirador en la audacia, en la independencia creadora del mimo.*

Sí, es alguien que no puede esperar a que un director lo llame. Crea su propio material, construye su propia dramaturgia, genera sus propios espectáculos.

*Pienso que uno de los problemas centrales del teatro mexicano tiene que ver con que frecuentemente el actor no forma parte de la propuesta estética, sino que se asume como empleado de una producción teatral. Son contados los actores que se ven como creadores. ¿Por qué?*

Es la luz y la sombra del teatro de director en México. Por un lado, propició renovaciones importantes, nos permitió adentrarnos en eso que llamamos teatro de arte. Por otro lado, lo hizo recurriendo a un paternalismo muy exacerbado, donde las decisiones se toman verticalmente, dando por descontado que el actor sólo obedece. En muchos montajes de nuestro teatro no existe una complicidad entre director y actor. Idealmente, uno aspira a crear el montaje junto con el actor. Sin embargo, ya sea por herencia o por falta de capacidad de riesgo, no sé, son pocos los directores que lo hacen. Es más común



Foto: José Jorge Carrón.

Escena de *Blod*, de Lars Norén, dirigida por Jorge Arturo Vargas.

que el trabajo con el actor ocurra en un territorio seguro, donde las decisiones importantes se tomaron en un proceso previo a los ensayos. Otra razón tiene que ver con la educación de los actores. Es una perspectiva de formación. Si tú los educaras en escuelas europeas, como Lecoq, supongo que eso no sucedería. Ahí te enseñan a ser un creador, no un ejecutante. El actor tiene la obligación de aportar material para definir la puesta en escena.

*Esto me recuerda una obra de la nueva Compañía Nacional de Teatro, Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente, de Wajdi Mouawad, dirigida por Rolf y Heidi Abderbalden, donde trabajan varios actores con trayectorias extraordinarias. Y aun así se ve con toda claridad que si el director no les da la instrucción precisa de qué deben de hacer, aunque lleven cuarenta años actuando, ellos sólo salen a escena, cruzan, se paran, dicen su parlamento y se van. Lo hacen con una gran dedicación y con un gran compromiso,*

*pero no colaboran con la propuesta estética del director.*

Ese es un ejemplo claro de un problema cultural. Hay un actor que entra en conflicto con un modo de producción. Si pensamos que estas formas no son solamente operaciones mecánicas, sino que también reflejan convicciones estéticas, creo que no puedes decirle a un actor “aquí está el planteamiento y ahora espero de ti una propuesta”, si nunca ha trabajado así. No hay diálogo posible. La contemporaneidad no se da por decreto. En ese caso, hay una tensión entre conceptos muy antagónicos del teatro, que se nota en escena.

*En tus puestas veo un interés muy marcado por la dramaturgia contemporánea: Lars Norén, Anthony Neilson, Jon Fosse, recientemente Roland Schimmelfennig.*

Todo empezó cuando leí *Munich-Atenas*, de Lars Norén. De pronto, descubrí una estructura dramática con características muy particulares: había un

realismo que se agrietaba conforme la acción avanzaba. Al final terminaba por volverse otra cosa, como si en un ámbito doméstico el tapiz de una casa se empezara a cuartear, dejando ver cuevas primitivas, heridas donde se filtra lo irracional. Creo que ese uso del realismo me ha ido llevando de un autor a otro.

*El censor funciona de un modo similar.*

Sí, son esas heridas del ego, de la psique, que tocan arquetipos muy primitivos. *Blod* sería la estructura más obvia.

*Abí el mito edípico está en primer plano.*

Hay una corriente constante de esa dramaturgia, aparentemente realista, que conecta la contemporaneidad con los mitos, demostrándonos su resonancia actual, y que me ha permitido construir una teatralidad que recurre a lo físico y al cuerpo sin ignorar las construcciones mentales de los personajes. —

— ANTONIO CASTRO

### W., de Oliver Stone

**S**i uno toma en cuenta que Oliver Stone ha calificado a George W. Bush como el peor presidente que le ha tocado padecer en vida; que dice que cuando lo conoció su arrogancia lo dejó en *shock*; y que en este momento filma un documental al lado de Hugo Chávez, a quien describe como un hombre “con una energía embriagadora”, es difícil descifrar qué lo llevó a filmar una película como su reciente *W.* O qué lo llevó a filmarla con ese tono y desde esa mirada: serena, ecuánime y –hasta donde es posible– compasiva. No lo vindica ni lo perdona (faltaba más), sólo reparte culpas en el desastre de su gestión.

Quizá intuyó que una parodia brutal de *Dubya* (como se suele llamar a Bush por la escritura fonética de “W”) era justo lo que se esperaba de él. A estas alturas del desprestigio del hombre, todo chiste a su costa cae en la categoría de humor políticamente correcto. Difícilmente el *director maldito* haría una película para complacer.

Cualquiera que haya sido el resorte, *W.* confirma una ecuación que se repite en la filmografía de Stone: entre más se aleja de la trinchera ideológica y menos deja que sus filias y fobias se interpongan entre él y la cámara, mejor demuestra que es un director tremendamente eficaz. Esto, se entiende, en el terreno cine político. Aun cuando cae en extremos, no hay punto de comparación entre el cine de Oliver Stone y el populismo de, digamos, Michael Moore.

Como no hay punto de comparación entre *Fahrenheit 9/11* y *W.* Para explicar las conspiraciones de la clase política, Moore obliga a su público a adoptar una lógica conspiratoria. Si Stone hubiera pasado su película *W.* por el filtro que a veces usa, y que divide al mundo en listos y enajenados, víctimas y verdugos, verdad y fabricación, cualquier intento de crítica a sentencias como “el eje del Mal” o “los que no están conmigo son mis enemigos” se hubiera desplomado bajo el peso de la contradicción.

Tomó una mejor decisión. Abarcando, intercalados, tres periodos de la vida de Bush Jr. –la juventud de oveja negra y su incipiente alcoholismo; la conversión religiosa y su entrada en la política; la presidencia y el diseño de la guerra de Iraq–, *W.* es la visión trágica de un hombre con habilidades por debajo de las normales, ocupando el cargo con más atribuciones del mundo. Stone hurga en las razones detrás y la divide en dos grupos: las del dominio público (los tejes y manejes de Cheney y Rumsfeld), y el cuadro psicológico de un joven mediocre, siempre descalificado por una especie

de superpadre: héroe de guerra, empresario exitoso, republicano ejemplar. Después de haberle confesado que su verdadero deseo es dedicarse a algo “relacionado con el beisbol” (y recibir una regañiza brutal), el *junior* se propone demostrarle al *senior* que puede seguirle los pasos. Y hasta rebasarlo. Llegado el momento, completará la guerra y la ejecución del tirano que su padre dejó a la mitad.

El guión de Stanley Weiser narra anécdotas tomadas de biografías (un pleito a golpes entre padre e hijo) y recrea reuniones privadas, como las juntas en que se construye la causa de guerra. En estas, pone en boca de los personajes diálogos que son autodefiniciones de su rol en la guerra. (Cheney: “Saddam habla con Zarqawi que habla con Al Qaeda, y Atta se reunió con el jefe de inteligencia de Saddam. No hay duda de que están conectados.” Rumsfeld: “La ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia de pruebas.” Rover: “Si no hacemos algo ahora, en 2004 nos sacan de aquí.” Powell, una y otra vez: “¿Por qué estamos haciendo esto?”) Más interesantes son las viñetas que describen a Bush como alguien de una simplonería tan franca que acaba por intrigar. Es el caso del convivio en el que queda prendado de su futura esposa, Laura. Ella le dice que es bibliotecaria; “Uh-uh”, le responde él. La mujer queda cautivada por el hombre que le coquetea mientras masca una porción de puré de papa más grande que su cavidad bucal.

La actuación de Josh Brolin es casi sobrenatural. No es que haga una imitación de Bush; sencillamente se convierte en él. Considerando que el original exhibe un repertorio de tics –el caminado vaquero, el gesto de dízque concentración, la mueca chistoretera– que son en sí mismos trazos de caricatura, el trabajo de adoptarlos y quitarles protagonismo era un desafío mayor. Brolin, además, incorpora las facetas que se pasan por alto en la parodia rápida: la falta de vocación política, el complejo de inseguridad, el resentimiento acumulado, las prioridades revueltas.

La tesis de que una cara con el rango de expresividad de un plato es la máscara de un alma atribulada y doliente puede enfurecer a varios. (De entrada, a todos los que se olviden de que *W.* es una ficción.) Y aún así, *Dubya* es un hombre insondable: no mueve un músculo ante la noticia de unos aviones que se estrellan contra un edificio sin motivo aparente (sus razones: los niños se podían alterar), pero esquiva con reflejos de gato un zapato volador. –

– FERNANDA SOLÓRZANO



Josh Brolin como George W. Bush.