

El infierno, de Luis Estrada

Si todo sale como debería, el viernes 3 de septiembre se verá el estreno –con 300 copias– de la película mexicana *El infierno*, del director Luis Estrada. Situada en 2010, será el primer filme en hablar de la espiral de violencia desatada por la guerra contra el narcotráfico emprendida en años recientes por Felipe Calderón. La fecha en que llegará a las salas –el mes de las celebraciones en el año de las celebraciones– no es, como podría creerse, una pésima coincidencia. Es justamente el punto. *El infierno* es uno de los proyectos que respondió a la convocatoria de Imcine para apoyar a las películas que participarían en la reflexión sobre México en este año de sus centenarios, con la condición de que estuviera lista para ser exhibida en el marco de la conmemoración. La película de Estrada respondió a cabalidad: el póster muestra a un narco inequívoco (traje blanco, sombrero y botas, la pistola clavada en la hebilla del pantalón) apoyado sobre un letrero; otro narco, unos metros detrás, se ocupa en la tarea de disolver cadáveres dentro de un tambor lleno de ácido. El letrero que sirve de apoyo muestra el logo oficial de las fiestas del Bicentenario. Debajo, como grafitado, se lee: “Nada que celebrar”.

Mucho que celebrar, visto por otro lado, si recordamos que hace apenas once años el propio Imcine (brazo de Conaculta, brazo del Ejecutivo) quiso frenar el estreno de *La ley de Herodes*, también de Estrada, en uno de los desplantes más torpes y malogrados en la historia del manoseo oficial. Tan torpe y malogrado –en un festival de cine, frente a decenas de periodistas– que acabó significando el fin de la censura estatal a las películas que denunciaran –como si nadie sospechara nada– las dinámicas del priismo y las truculencias del poder.

“Y algo más que celebrar”, le pasó por la cabeza a quien firma esta nota, cuando hace menos de tres meses asistió a una proyección de *El infierno* en las oficinas de Videocine: una de las empresas privadas que invirtió en la producción del proyecto (“*El infierno*, de Luis Estrada, retrato de México”, *Proceso*, 1739) y que –todo apuntaba hasta entonces– se encargaría de la distribución. A la luz de la crítica a la turbia relación entre partidos y medios que hiciera el mismo director en *Un mundo maravilloso* (2006) el respaldo de Videocine –filial de Televisa– se leía como un gesto de autonomía y valor (cosas que, se supone, festejamos en el Bicentenario).

¿Pero qué de *El infierno* resulta tan “insubordinado” como para que su llegada a salas parezca una victoria inaudita, ya no se diga en un sistema de supuesta libre expresión? Ante todo, la última cinta de Estrada es particularmente puntual (ya se

verá qué tanto) al plantear alianzas corruptas (sin embargo, es ficción) y retratar una violencia *in crescendo* que no es jocosa ni *ponedora*. El tipo de violencia que suele esperarse del cine, pero que, en el caso de esta película, resulta demasiado cercana a nuestra realidad como para servir de evasión.

Haciendo eco a *La ley de Herodes*, las primeras secuencias de *El infierno* ocurren en un México más abstracto que real. Veinte años después de haber cruzado la frontera, “el Benny” (Damián Alcázar) es deportado. Para resumir el estado de cosas con el que se topa su protagonista, Estrada se apega a la farsa. La pobreza, corrupción y atraso del México de 2010 se hacen obvios en situaciones que sirven a ese solo propósito. También de acuerdo a ese género, pronto desfilarán personajes que encarnan distintos tipos de vileza y degradación: trampas y tentaciones que habrán de corromper al único personaje con un centro moral. El guión de Jaime Sampietro le asigna al Benny un objetivo que explique su disposición a chapotear en el lodo: quiere encontrar al hombre que, durante su ausencia, asesinó a su hermano.

Tampoco es que el Benny sea un santo. Es un hombre común y corriente. No solo eso, sino un hombre *muy mexicano*: esclavo de la gratificación inmediata, sabe que todo acto tiene una consecuencia, pero no le ve sentido a preocuparse antes de tiempo. Así, sin pensarlo mucho, apenas llega al pueblo sucumbe ante los coqueteos de su cachonda cuñada (Elizabeth Cervantes), viuda de su hermano, madre de su sobrino, y, de profesión, prostituta del pueblo. La cuñada es *amiga* de los narcos encabezados por “el Cochiloco” (Joaquín Cosío), que a su vez son simples empleados de los señores María y José Reyes (María Rojo y Ernesto Gómez Cruz). Los Reyes son hacendados y, sobra decir, millonarios. Amigos de gente influyente, benefactores de campañas y causas, y básicamente dueños del territorio. Solo los amenaza la presencia del otro Reyes, hermano de don José: un hombre igual de influyente, con sicarios a su mando, empeñado en infiltrar su negocio en la misma la región.

Víctima del enculamiento pero fiel a su noción de honor, Benny decide hacerse cargo de la mujer y el muchacho que, por cierto, ya aprendió a delinquir. Para evitar que lo encarcelen por un intento de robo, Benny se ofrece a pagar una mordida delirante a la policía municipal. Recurre a sus nuevos amigos (los empleados de los Reyes), quienes le dan lo que necesita y un poquito más. Una bicoca para ellos, pero más de lo que Benny ganó en sus veinte años de *mojado*. Como primero goza el derecho y luego piensa en la obligación, Benny descubre las mieles de ser un hombre con joyas y acepta, por qué no,

ser fuerza de trabajo del único negocio que prospera en la región. Lo que sigue es previsible y a la vez fuera de registro para un hombre como él. Todo el tiempo con la conciencia a cuestas, recorre el camino criminal que va desde corruptor de policías a redactor de narcomensajes, asistente de tortura, experto en disolución y descuartizamiento de cuerpos y, claro, asesino. Aun cuando dispara entre los ojos de un hombre, Benny es capaz de dimensionar el horror.

Si en las películas anteriores de Estrada la ingenuidad del personaje principal es la grieta por la que se filtran la egomanía (*La ley de Herodes*) y el oportunismo (*Un mundo maravilloso*), en *El infierno* es el atributo que lo conserva más o menos humano y lo distingue de la galería de monstruos a su alrededor. Con todo y que sucumbe a las botas finas y a las cadenas de oro (o justo por eso), más que un personaje satírico, el Benny es un héroe trágico que en cumplimiento de una misión —la venganza—, descubrirá una verdad que lo hará enloquecer de dolor. Solo eso, el reconocimiento, lo llevará a despojarse del velo. El protagonista reacciona y, en consecuencia, como en toda tragedia, el despilfarro de sangre y el exterminio de vidas no solo es un espectáculo, sino que cumple una misión: sirve de lección colectiva —advierte al público de los peligros y, gracias a su cualidad de ficción, funciona como catarsis de todos los sentimientos acumulados en el espectador. Quien diga que *El infierno* es nociva y siembra miedo, frustración e impotencia en un año de celebración, no entiende que es justamente al revés. Si esta vez Estrada y Sampietro casi eliminaron la sátira y optaron por sentar al público en un carro de montaña rusa, es porque los esperpentos que antes ser-vían de modelo a dicho género salieron de sus agujeros (o del panal, en la metáfora del avispero golpeado) y se instalaron en la cotidianidad. Si el retrato de sicarios y capos fuera una caricatura grotesca, y los policías y capitanes no resultarían creíbles en lo que ya es un lenguaje estandarizado de la corrupción, no podría convivir a cuadro —como sucede en cierta escena— con la imagen de un personaje importado de la realidad, el presidente Felipe Calderón, en una fotografía que adorna el despacho de un agente de policía encargado de esclarecer el asesinato de un federal.

Es la escena que ha llegado adonde el cine mexicano no había llegado jamás. No solo por la alusión al hombre de la imagen, sino porque el capitán Ramírez (Daniel Giménez Cacho) comenta sobre su gestión, al ofrecerle protección al Benny en tanto “la política de nuestro Sr. Presidente es convertir a México es un país de soplones”. Los Reyes también tienen fotos en las paredes de su mansión: con los presidentes de México de los últimos sexenios (y sus esposas), con el Papa Juan Pablo II, y con todos los que, como ellos, representan los pilares sobre los que descansa el país.

¿Qué efecto podría tener tanta “osadía” y especificidad? Al día de escribir esta nota, hay rumores y especulaciones sobre un retraso en la fecha de estreno, disminución en el

número de copias o un tiempo de cartelera anormalmente corto. Probabilidades acrecentadas por el hecho de que Videocine decidió no distribuirla (su crédito no aparece en el póster ni en el sitio oficial), lo que vuelve menos potente la estrategia de promoción.

En un México con visión 20/20, el estreno de esta película sería un acontecimiento no solo disfrutable, sino necesario y urgente. Desde un punto de vista político, desinflaría la idea arraigada de que los comités y consejos son órganos serviles que desalientan la crítica. También llenaría las salas: más allá de la polémica, *El infierno* se sostiene sobre un guión que no deja al público tiempo para pestañear, una dirección de quien sabe lo que hace, actores en su mejor momento (Alcázar, para



El infierno de la corrupción y el narcotráfico.

no variar) y, para los más sensoriales, un *soundtrack* extraordinario por derecho propio. Coordinado por Lynn Fainchtein, incluye temas de Los Lobos, el Flaco Jiménez y Los Tucanes de Tijuana, y música original del guitarrista Michael Brook, inventor de uno de los sonidos que distinguen a U2 y reputado compositor de *scores*. (Apenas vio la película, cuenta Fainchtein, aceptó colaborar.) Por último, pero lo que más importa, *El infierno* llenaría las expectativas de un público que por un lado escucha que el cine mexicano está en su mejor momento, y por otro echa de menos la experiencia de ser sacudido por una película que aluda a su propio país.

¿Vivimos en ese México? Ponga a un lado la revista y saque una conclusión. Si todo sale como debiera, al tiempo de publicarse esta nota *El infierno* ya estará en cartelera y usted tendrá muchas opciones —de cine, fecha y horario— para escoger una función. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

El museo del Chopo

Parecía una buena idea. Una caja de vidrio flotando dentro de un almacén industrial. El contraste entre dos lenguajes arquitectónicos con un siglo de diferencia y el uso de materiales similares: acero, vidrio y madera. La ocasión no podía ser más propicia, el Museo Universitario del Chopo necesitaba una ampliación y una rehabilitación urgente. Además, era la oportunidad para reforzar las áreas culturales de Santa María la Ribera y Buenavista, el complemento ideal de la Biblioteca Nacional José Vasconcelos. Pura corrección política, la puesta al día del patrimonio arquitectónico de la ciudad de México.

En 1903, un empresario mexicano, José Landero y Cos, compró un pabellón de la Exposición de Arte e Industria Textil de Düsseldorf, una estructura metálica con grandes ventanales de vidrio diseñada por Bruno Möhrig, lo desarmó, lo embarcó y lo volvió a ensamblar en la entonces naciente Santa María, cerca de la estación ferroviaria de Buenavista. En 1910, esta estructura sirvió para albergar el Pabellón Japonés en las Fiestas del Centenario de la Independencia de México y en 1913 el edificio fue convertido en el Museo de Historia Natural, un museo muy popular en su tiempo; aquí la gente venía a observar esqueletos de mamuts y dinosaurios. Posteriormente, se construyó el Museo de Historia Natural de Chapultepec y el pabellón metálico fue abandonado y de vez en cuando utilizado para filmar películas de terror. La UNAM lo rescató en 1975 creando el Museo Universitario del Chopo, un espacio cuyo propósito ha sido promover y exponer proyectos artísticos de movimientos culturales urbanos que tienen poco acceso a otros sitios. El museo funcionaba relativamente bien; sin embargo, era un hecho que el edificio había quedado obsoleto frente a sus necesidades. En 2006 el museo fue cerrado para que su rehabilitación a cargo del arquitecto Enrique Norten se llevara a cabo. La reinauguración tuvo lugar en mayo de 2010.

Así apareció entonces la idea de la cajita de vidrio. Un volumen exento al centro del espacio que aumentaría el área de exhibición y alojaría todos los servicios necesarios. Parecía ser una intervención sutil y al mismo tiempo contemporánea, alejada de las tendencias conservadoras de

cierta tradición mexicana de restauración de monumentos. Sin embargo, el resultado decepciona. El programa resultó ser demasiado grande, provocando que la escala de la caja aumentara y terminara por invadir el espacio. La sutileza quedó en el olvido. Ahora el gran vacío del edificio antiguo es imposible de observar de un solo golpe como sucedía anteriormente, solo quedan perspectivas angustiadas en las orillas del museo. La caja de vidrio resultó ser un volumen solipsista de concreto, metal blanco y vidrios opacos. En lugar de que la ampliación del museo funcionara como un pabellón transparente para observar la estructura del edificio antiguo, ahora parece que la construcción original es solo un contenedor de lujo para admirar la nueva inter-

acción. El museo queda entonces dividido en dos espacios que compiten entre sí. Uno, el contenedor, ha perdido su fuerza espacial; el otro, la caja introspectiva, contiene unas salas-rampas de proporciones excesivamente ajustadas que ascienden en completo autismo. Incluso la cafetería, que ocupa el espacio central y que podría ser el centro visual del proyecto, se pierde en la claustrofobia al estar oprimida bajo un nuevo techo. Los únicos espacios en que los dos edificios se relacionan son: la sala superior, de uso ambiguo, desde donde es posible observar la techumbre antigua a pocos metros de distancia, y la terraza exterior, que perfora uno de los antiguos ventanales y crea un mirador rodeado de árboles.

El lenguaje arquitectónico de Enrique Norten, repetido una y otra vez, ha perdido fuerza con el tiempo.

Algo que en su momento tenía cierta radicalidad en el contexto mexicano y que era una sana reacción en contra del lenguaje regionalista y de las cursilerías posmodernas, ahora se ve como una arquitectura cansada, envejecida desde su nacimiento. El nuevo edificio al interior del Chopo, al ponerse a competir con la estructura original, no solo sale perdiendo sino que estorba. De hecho, la estructura original del museo, restaurada de manera impecable, tiene un carácter más atemporal y en cierto sentido parece más contemporánea. Es una paradoja que la intervención sea excesiva y al mismo tiempo lo sea utilizando un lenguaje anodino. No tiene la elegancia formal de la Tate Modern de Herzog & de Meuron



La nueva cara del Chopo.

ni tampoco la radicalidad conceptual de la remodelación del Palais de Tokyo de Lacaton y Vassal. Una idea inteligente ha sido víctima de su miopía. Pudiendo abrir perspectivas, la caja se cierra en sí misma; pudiendo generar un diálogo, se enfrasca en un monólogo; pudiendo asumir un papel discreto, se expande. Si en la Biblioteca Nacional José Vasconcelos el esqueleto de una ballena se ve opacado por la escala del edificio, aquí ya no hay sitio para el esqueleto de un dinosaurio. El nuevo edificio, torpe, pesado, es el dinosaurio.

Un inmueble histórico ha sido rescatado. Ahora cuenta con 1,186 m² de exhibición adicional, 847 m² con control de temperatura y humedad, un foro teatral para 216 personas y un cine para 132. Está equipado con red inalámbrica, gene-

ración de energía eléctrica con celdas solares, reutilización de aguas pluviales. Ahora es “El Chopo Sustentable”. Genial. Todo esto era sin duda imprescindible y ha sido un acierto, sin embargo, las adaptaciones técnicas deben darse por descontadas en una rehabilitación de este tipo, no tienen nada que ver con la calidad espacial ahora ausente. El contraste y diálogo de dos lenguajes arquitectónicos de épocas distintas no se ha dado. La caja de vidrio quiso comerse el armazón de metal. Se necesitaba discreción, quizá algo de humildad, y la comprensión fundamental de que hay vacíos contundentes que deben respetarse. Algo que podría parecer obvio se olvida con frecuencia: el vacío importa. —

— JUAN CARLOS CANO

MÚSICA

“La libertad de Camarón fue mi escuela”

Entrevista con Diego El Cigala

El Cigala camina por la alfombra gruesa de su habitación de hotel, sus pies descalzos se bunden y se oye el tintinear que lo persigue en cada paso: el ruido suave dulce y agudo de las cadenas de oro que chocan entre sí. Clin clin, como un brindis. El hotel chillaba de tanto color, y allí va y viene este hombre que acomoda cojines y sillones, trae una botella de agua, busca su computadora y trae el iPod donde lleva su último juguete, una maravilla en forma de disco que acaba de terminar hace apenas unos días. El Cigala pone las canciones, canta en voz baja, se mueve y con él el oro que carga: reloj, anillos, colgantes, pulseras, que hacen clin clin y brindan por él, por su disco Cigala & Tango, por el tango que acaba de reinventar y con el que se ha reinventado en Buenos Aires.

¿Cuánto oro llevas encima?

No lo sé. Tengo una efigie egipcia, este indio, varias cosas que me acompañan desde hace tiempo. Son regalos. También me gusta la plata, pero más el oro, porque no ensucia.

¿Y cómo haces en los controles de los aeropuertos?
¡El oro no suena!

El Cigala, nacido Ramón Jiménez en Madrid hace 42 años, tiene todo bajo control. Nos movemos a un restaurante español de la zona, jabugo y cava en un apartado del ruido. Llegan amigos. Pasa la tarde. El iPod va de oreja en oreja. Un argentino llora. El Cigala estrena en la mesa el videoclip de “En esta tarde gris” y comenta sus viajes, sus discos, su vida. Amparo, su mujer, la mujer que hace que el mundo del Cigala gire, lo mira y oye la historia por enésima vez. Es un hombre del flamenco al que Madrid le quedó chico muy rápido, sobre todo cuando conoció a Bebo Valdés y con él el mar y la música de Cuba. Se conocieron en dos minutos y tres minutos después ya estaban abrazándose como los amigos de toda la vida. En tres días (sí: ¡tres días!) grabaron Lágrimas negras, una de esas obras artísticas que deberían enviarse al espacio para que otras galaxias vean que esta humanidad a veces puede ser genial.

Para entonces, 2003, El Cigala ya era un reconocido en el ambiente del flamenco. Había salido de los tablaos madrileños, y ya cantaba basta en Japón. Pero nadie es nada en el cante jondo sin la venia del severo Concilio Flamenco, una casta dura que exige muestras de ADN y pruebas de talento y dolor. Cuando estos sabios empezaban a tomarlo como uno

de los suyos, a darle el bautizo de Grande bajo la mirada siempre protectora de Camarón de la Isla, El Cigala ya estaba volando a Cuba. No pidió permiso, no esperó su aprobación y ya tenía un disco en el que, por partida doble, plantaba nuevas bases para el flamenco, su flamenco y, de paso, para el bolero y la música latinoamericana. Los popes callaron ante la evidencia. Luego aplaudieron. Nadie volvería a intentar hacer un disco de fusión o world music o como se llame esto de juntar dos ritmos de geografías diferentes, sin el balo de Lágrimas negras. Años después, cuando parecía cómodo en una fórmula dominada y copiada, pateaba otra vez el tablero, no le pide permiso a nadie y toma un avión a Buenos Aires. En plena calle Corrientes, sale al escenario y frente a 3 mil 300 porteños les canta “Las cuarenta”. Podemos imaginar las caras de asombro de esas personas en el Teatro Gran Rex. El Cigala sale al escenario, punta en blanco, lleno de oro (clin clin). Se para frente al micrófono y empieza a cantar. Un tango. Diez tangos y una milonga después, tenía un disco exquisito y el público rendido a sus pies que cantaba “Olé, olé, olé, olé, Diegooo, Diegooo”, jaculatoria futbolera que hasta el momento solo se le ofrendaba a Maradona.

ARTES Y MEDIOS

MÚSICA

¿Cuándo descubriste el tango?

Me di cuenta que yo conocía el tango de toda la vida. Me di cuenta ahora. “Las cuarenta” (el tango que dice “Aprendí que en esta vida hay que llorar si otros lloran, y si la murga se ríe, uno se debe reír...”) la cantaba mi tío Rafael Farina. Fue con el grupo de Concha Piquer a Buenos Aires y, cuando regresó a Madrid, rompió con todo. Pensaban que se había vuelto loco. Todo el mundo cantaba con guitarras detrás, y él ¡con una orquesta!

Treinta años después lo cantas tú.

Vengo yo a descubrir todo esto en Buenos Aires. En la gira anterior canté un tango que no es muy conocido fuera de Argentina, un homenaje al Polaco Goyeneche que se llama “Garganta con arena”. Y el público de pie. Desde entonces he tratado de entender lo que pasó. Estaba obsesionado, quería hacer un disco de tangos. Compré colecciones de discos y me escuché en YouTube todos los tangos que hay. Busqué los que me podrían quedar mejor. Los canté, los grabé. Te juro que durante meses en casa no se oyó más que tangos.

¿Qué tangos buscabas?

Buscaba tangos que me hirieran, que me dieran en el corazón. Quería hacerlos míos, como “Nostalgias” por bulerías, ¿te imaginas? Así: ta ca quetaca, ta ca quetaca. Escuché mucho a Gardel, Goyeneche y a Julio Sosa, con el que me entendía mucho más, sobre todo a la hora de vocalizar. Hubo un momento en el que pensé en tirar la toalla; con esto no puedo, decía, el tango lleva tanta letra, que cómo le hago, no llego, no sale.

Pero salió...

¡Marconi! Sin conocernos de nada, yo empecé a mandarle las grabaciones a Néstor Marconi (bandoneonista de Piazzolla y Goyeneche). Se las cantaba por teléfono. Él me dio el mejor consejo: “canta el tango como quieras”. Y me dijo: “Cuando llegues a Buenos Aires

esto va a cambiar. Vamos a ver los tiras y aflojas, los ritmos, los tiempos, cómo nos sentimos todos juntos.”

Así nació este disco que se llama Cigala & Tango, es decir Diego y el género entero que se hace suyo con el fraseo entrecortado y nasal del flamenco, sin las eses, con el leréi leréi sobre el bandoneón de Marconi o la guitarra de Juanjo Domínguez. “Me he guiado por ellos que conocen la pauta del tango, ellos son los maestros. A Juanjo me lo presentó Andrés Calamaro. Cuando lo vi tocar ‘Volver’, ¡pufff!” El Cigala abre los brazos y con ellos reemplaza las palabras. Cuando algo lo impresiona, lo expresa con un pufff, un ay, un soplido y una sonrisa.

¿Tenías miedo?

Sí, porque el miedo te hace tener respeto. Te pone en un lugar muy especial. Cuando una música te genera respeto y miedo, es porque hay algo.

¿Y que hay en el tango?

Hay dolor; un dolor que yo conozco bien. Es lo que yo buscaba.

Aquí entre nosotros, me parece que el dolor del bolero te sobraba. Eso de “te extraño como se extrañan las noches sin estrellas...” es poco dolor para un flamenco.

Sí, el tango es hondo de verdad. Es como cantar por soleá con la guitarra, cantar de soledad, de desengaño. Ahí está toda la tragedia, todo lo que es el tango. Yo conozco muy bien eso, por eso me atreví a cantarlo. Podía hacerlo, sin perder un ápice de lo que es el tango, pero sin faltarle el respecto al flamenco.

Muchos lo han intentado...

Se han hecho muchas incursiones que han andado o no han andado. Pero es que precisamente yo no hago incursiones, yo intento encontrarme con el otro, pero sin dejar de hacer flamenco. Si me emociono yo, el público se va a emocionar.

¿Cómo lidias con los puristas?

No pienso en ellos. ¿Sabes lo que les digo yo a los puristas? Súbanse uste-

des y cántenlo, a ver si sienten como yo. Cuando puedan sentir de verdad, podrán hablar. Y a mí no me pueden venir a explicar cómo es un taranto, una bulería...

¿Has tenido una formación purista?

No, siempre he sido abierto, pero con respeto. Cuando voy a escuchar una soleá, quiero escuchar una soleá, [cuando] una seguriya, quiero escuchar una seguriya, y cuando quiero escuchar un fandango, quiero escuchar a mi tío Rafael Farina, a Manolo Caracol o a Camarón de la Isla.

¿Cómo ha sido tu relación con Camarón?

Lo conocí en una fiesta, yo tenía 18 años. Hubiéramos sido muy buenos amigos. Yo entendía perfectamente cómo cantaba Camarón, entendía sus inquietudes, su desasosiego, yo entendía dónde quería ir. Cuando le decían “canta”, no cantaba, pero, cuando menos te lo esperabas, saltaba libre. Ese era Camarón.

¿Qué te enseñó?

La libertad de Camarón fue mi escuela. Me enseñó muchísimo, sus discos son fuentes inagotables para mí. Yo escuchaba a otros, grandes también, pero este señor ya se destacaba. Camarón era un vendaval. Cuando sacó el disco *La leyenda del tiempo*, en el que metió bajo, teclado y batería, los gitanos pensaron que se había vuelto loco. Iban a devolver el disco. Y al cabo del tiempo, se convirtió en la antología más importante del flamenco.

¿Tu carrera sería muy diferente sin Camarón?

Hubiera sido muy difícil. A mí me ha llenado de inspiración artística.

Hablemos de dos discos tuyos, Picasso en mis ojos y Lágrimas negras. ¿Picasso... fue una manera de acercar a los poetas al flamenco?

Ha habido muy buenos cantaores que han cantado a poetas como Miguel Hernández, Lorca, Machado, pero



Foto: Fernando Aceves / Cortesía de Auditorio Nacional

El tango de El Cigala.

nadie le había cantado a la pintura. Y de la generación de grandes pintores de esa época, al que yo veía más flamenco era a Picasso. Como buen malagueño le gustaban los toros, un cante por malagueñas, amanecer por la mañana. Invité a poetas como Javier Krahe, Ruibal, y a Juanito, el autor de Camarón. Las guitarras de Paco de Lucía fueron los pinceles de Picasso.

¿Te gusta leer poesía?

Mucho. Leo a Machado, a Lorca.

¿Y a quién no has cantado todavía?

A Miguel Hernández. Todavía no lo encuentro. Otros ya le han hecho, pero yo le sigo buscando un poema bueno que nos quede bien. Lo voy a encontrar.

Le pregunto por Lágrimas negras, por su encuentro con Bebo. Toma un trago, se moja la boca y lo cuenta de un tirón:

Vi a Bebo en la película Calle 54 de Fernando Trueba y me puse a llorar. Da la casualidad que en esos días Bebo venía a tocar a Madrid. Fui al camarín, y lo invité a grabar en mi disco *Corren tiempos de alegría*. Tocamos una guajira y un tema de Consuelo Velázquez,

“Amar y vivir”. En el estudio me di cuenta de todo. “Hagamos un disco”, les dije. Bebo respondió: “Cómo no, mi amigo.” Así respondía a todo: “Cómo no.” Y lo grabamos en tres días y sus tres noches. El señor tenía 84 años. Yo no sabía lo que era cantar en clave, ni en son, yo seguía las indicaciones de Bebo, que lo único que me decía era: “Tú canta como ese gitano que tú eres, que yo tocaré el piano como ese cubano que soy.” La mayoría de los temas yo ni los conocía. Los únicos que conocía eran “Inolvidable”, “La bien pagá” y “Corazón loco”. ¡No sabes lo que fue cantar en portugués! Fueron tres días y tres noches increíbles. En el estudio lloraba todo el mundo, hasta el apuntador. Trueba decía que esto es algo que no se da ni en el cine, ni en el teatro, ni mucho menos en un estudio de grabación, con lo frío que es. Al ver al Bebo se hizo la magia. Hicimos la grabación sin planes, sin fines de lucro, no teníamos ni disquera, no sabíamos qué iba a pasar con ese material.

¿Un renacimiento?

Me di cuenta que mi mundo era más amplio.

En tus primeros discos todavía te llamaban Dieguito. ¿Cuándo pasaste a ser Diego?

Es que llegó un momento en el que les dije basta, que voy a tener cincuenta años y van a seguir llamándome Dieguito... Cigala me lo pusieron los hermanos Losada, los guitarristas con los que yo cantaba, porque me movía más que los precios. Inquieto, desgarradillo, como una cigala.

Un día te diste cuenta de que tenías un don. Pero eso no es muy importante. Mi padre iba al bar y le decía a todo el mundo que su hijo cantaba muy bonito; pero a mí nunca me dijo nada, al contrario, me decía: “ese cante no era así”.

¿Soñabas en que ibas a ser lo que eres hoy?

No, porque, si piensas eso, no llegas. No me atrevía a soñar esto. Cuando yo vi a mi tío Rafael Farina cantar en el Teatro Calderón me di cuenta de lo que quería. Pero sin dejar de jugar. Yo jugaba al balón o a la bici aunque, cuando escuchaba una guitarra, ahí iba.

¿Sigues jugando?

Hasta ahora.

¿Estás agradecido a la vida?

Absolutamente.

Se te nota feliz en el escenario, cantando tanto dolor. Qué paradoja.

¿Sabes por qué? Porque es una manera de exorcismo. Yo lo expreso y lo echo pa’fuera, tanto la alegría como las penas, la tristeza, la soledad...

¿Qué es ser flamenco?

Una forma de sentir, de vivir. Para poder vivirlo, expresarlo, hay que tener un pasado. Si te lo dan a plato puesto, no puedes cantar. Dolor y quebranto son parte de la vida. Haciendo *zapping* en un sofá no vas a hacer nada.

Lo mismo decía Goyeneche del tango...

¡Es que es lo mismo! —

— GASTÓN GARCÍA

El teatro como experiencia

Entrevista con Marco Vieyra

Director y dramaturgo, es el fundador de la compañía *La Cuarta Teatro*. Actualmente, dirige el proyecto *Trolebús Escénico*, así como la compañía del estado de San Luis Potosí. Desde hace algunos años, produce espectáculos en espacios no teatrales. Ha dirigido, entre otras, las obras *Asfixia*, *A-mar en fuga*, *Jardinería electronik* y *Pérdida total*.

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Estaba en la sangre. Mi abuelo era portugués y vino a México con una compañía de teatro. Se fue a Angangueo, en Michoacán, donde dirigía las representaciones de la iglesia con sus hijas. Hacían las once visitas de la casa, el vía crucis, la magdalena. No vi esas obras porque mi abuelo murió antes de que yo naciera, pero crecí oyendo las historias. Empecé a hacer teatro formalmente en Guadalajara. Estudié actuación en el Instituto Cultural Cabañas. Mis maestros fueron Daniel Constantini y Werner Ruzicka, un austriaco que tenía una visión teatral muy arriesgada. De ellos aprendí la disciplina y la pasión por el teatro.

¿Cómo llegaste a la ciudad de México?

Después de graduarme, hubo una época en que yo dirigía obras en un teatro que manejaba Ofelia Cano. Todos los jueves presentaba algo distinto. Una vez hice *Miércoles de ceniza* de Luis G. Basurto. Imagínate. Y en mi puesta resolvía todo con una silla, que se volvía confesionario, tren, burdel, cárcel. Y un día terminando mi función fui a ver *Carta al artista adolescente* de Martín Acosta, que estaba de gira en Guadalajara. Y cuando empezó la obra, me quedé frío: también usaban una silla con la que significaban todo. No sabes el aliento que me dio. Se me abrió un panorama enorme. Ese día decidí venir a México para buscar a Martín y

trabajar con él. Literalmente dejé todo. Él me hizo una entrevista y una prueba. Estaba montando *Superhéroes de la aldea global*. Al poco tiempo, Luis Mario Moncada me escribió un papel. Salía de punk, fue muy valioso ver cómo trabajaban, cómo llegaba al escenario lo que ambos traían en la cabeza.

¿Querías ser actor?

No, yo quería dirigir. Y después de *Superhéroes*, pasé momentos muy duros porque no lograba convencer a nadie de que me produjera. Estuve casi cinco años tocando puertas sin poder estrenar nada y me regresé a Guadalajara, deprimidísimo. Ahí escribí y monté una obra que se llamaba *Sod*. Trataba la destrucción de una pareja y ya contenía algo de una cierta corriente de teatro muy físico que iba a desarrollar después. Casualmente, un día la fue a ver Otto Minera. Al final, se me acercó y me dijo: “cuando vengas a México búscame”. Le tomé la palabra, le presenté un proyecto y me programó en La Gruta del Teatro Helénico, donde estrené *El último piso* de Malcolm Leiva. Ahí me empezó a conocer la gente.

Otto ha sido uno de los curadores más importantes del teatro mexicano de las últimas dos décadas y eso no se le ha reconocido.

Gracias a él yo empecé a producir con regularidad.

¿Por qué te fuiste a España?

Me dieron la beca de la Fundación Carolina, que en ese entonces contemplaba una estancia de seis meses y varios talleres. Ahí estudié con Daniel Veronese, Rodrigo García, Rafael Spregelburd, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, entre otros. En aquel entonces no eran tan famosos como ahora, pero ya estaban haciendo cosas

increíbles. Vi muchas obras memorables, como *Perro muerto en tintorería* de Angélica Liddell, que se representaba en una casa. Acabando la beca, me fui a Buenos Aires al estudio de Veronese para ver cómo trabajaba con sus actores.

¿Cómo cambió tu visión del teatro con estas influencias?

Me di cuenta de que lo más importante es el discurso, lo que se quiere decir. Y que para poder dialogar con alguien se tiene que defender una postura radical. Yo no sentía que hubiera eso en México. Incluso hoy, los trabajos de la Compañía Nacional de Teatro no me dicen nada. No entiendo para qué hacen lo que hacen. En general, veo muchos directores que carecen de discurso. Solo hacen obras.

¿Crees que el teatro en México atraviesa una crisis?

A mi juicio, el problema es que muchos se rehúsan a entender que el espectador quiere ver otra cosa. Ya no quieren teatro y los creadores quieren seguir haciendo el mismo teatro de siempre. Yo veo que es algo que les duele mucho a las generaciones mayores.

Veronese piensa lo mismo.

Por supuesto. Cuando dirige a sus actores, la indicación más común es “no hagan teatro, no actúen, no interpreten”. Está absolutamente en contra del artificio escénico. Siempre pretende llevar al actor para que entienda el personaje a partir de su propia experiencia. Él piensa que si hay una emoción real en el actor, forzosamente tendrá que llegarle al público.

Veronese desteatraliza la actuación de un modo muy eficaz. Nunca tienes la sensación de estar viendo a un actor...



FOTO: ARCHIVO DE LA CORTINA TEATRO

Escena de *Pérdida total*.

Yo lo que hago ahora ni siquiera lo llamo teatro sino acontecimiento escénico. Me interesa que el espectador realmente viva una experiencia. Creo que el teatro ha perdido mucho de eso. Y bueno, la influencia de Veronese incluso me ha llevado a zonas que ya no tienen que ver con estructuras o diseños físicos, sino a trabajar con los actores para buscar cómo aprovechar escénicamente sus emociones. Eso fue lo que me propuse con *Asfixia*. Hice una disposición no teatral sobre el escenario. Había una mesa con café y galletas para el público y un micrófono al que los actores se acercaban a decir cosas. Desde entonces estoy explorando acercamientos distintos al espectador. Procuero hacer cosas que no parezcan teatro.

¿Cómo fue que empezaste a trabajar fuera del teatro?

Tomé un taller con Emilio García Wehbi sobre intervención de espacios

no convencionales. Y ahí entendí que para alejarme del artificio escénico lo más lógico era salirme del edificio teatral. Empecé a buscar un espacio alternativo. Me tardé más de un año en encontrar el trolebús.

¿Cómo fue ese proceso?

El trolebús estaba varado en el Parque México. Yo vivo a dos cuadras de ahí y me obsesioné con él. No dejaba de pensar cuáles podían ser sus usos escénicos, si había que abrirlo, romperlo. Hablé con Richard Viqueira y Luis Mario Moncada y conseguimos un apoyo para echarlo a andar. Se inauguró hace un año y medio con una reacción de público muy buena, que es lo que me da más satisfacción porque yo quería tener un lugar de investigación, pero no cerrado como se hacía antes con los laboratorios teatrales. Para mí es fundamental hacer mis procesos abiertos y confrontarlos con el público.

¿Y el montaje de Hamlet que estás trabajando es para el trolebús?

No, pero sí va a ser en un espacio no convencional. Va a ser una producción de la compañía del estado de San Luis Potosí. Edgar Chías está haciendo una versión libre, que voy a dirigir en colaboración con Viqueira. La vamos a hacer en un vagón abandonado de un tren. Va a ser para seis espectadores. Estoy muy contento trabajando en espacios alternativos. Incluso si entro a trabajar a un teatro, ya lo hago de otra forma. Ahora en octubre voy a estrenar una obra en El Galeón. Lo único que va a haber adentro de la sala es un coche. La idea es hablar sobre esa batalla que es salir a la calle y encontrarte siempre con coches. Van a ser cuatro actores batallando con un coche. Mi trabajo ahora tiene que ver con el actor. No me preocupa lo coreográfico, ni lo plástico sino desarrollar un discurso emocional que sea contundente y radical. —

— ANTONIO CASTRO

El arte y el escándalo

Nos puede resultar difícil de creer que a estas alturas de la vida del mundo queden todavía obras de arte capaces de escandalizar. Escandalizar en serio: como antes, cuando un cuadro (digamos, el *Desayuno sobre la hierba*, de Manet) podía ponerle los pelos de punta a medio París,¹ o cuando el estreno de un ballet (*La consagración de la primavera*, de Stravinski, por ejemplo) terminaba con la platea al borde de una batalla campal.² Y sin embargo todavía hay obras que pueden dar en el blanco de ciertas susceptibilidades. O, visto de otro modo: lo que no falta es quien se escandalice, o se sienta incluso profundamente injuriado. Cada vez más raras, sin embargo, son las ocasiones en que la ofensa se encarna en franca iconoclasia, como hicieran los jóvenes que una noche de hace no tanto entraron al Museo Sájarov,³ en Moscú, y en un arcaico arranque destruyeron las piezas que ahí se exhibían, cubriéndolas de pintura roja, con la cual también pudieron anotar de prisa en una pared: “blasfemia”. El título de la exposición era una clara advertencia: ¡Cuidado: religión!, y adentro, como era de esperarse, las obras cumplían: podía verse a un Cristo retratado junto a un cartel de Coca-Cola en el cual, además del famoso logo, se leía: “Esta es mi sangre”. Más allá: una escultura de una catedral hecha con botellas de vodka vacías o un icono a escala humana listo para ser llenado por detrás, como en las ferias, con la propia cabeza y las manos: “No tendrás dioses ajenos delante de mí”. Etcétera. La muestra cerró al día siguiente del ataque, y lo único que alcanzó a decir el director del museo —antes, por cierto, de ser llevado a un juicio por “incitación al odio religioso” que se prolongó por más de dos años⁴— fue que “en efecto, algunas de las obras eran bastante provocadoras”, pero que qué se podía hacer, si era “arte moderno”.



Duchamp, el origen del gesto.

Es cierto, el arte moderno es siempre un poco provocador, belicoso —a ratos, él mismo medio iconoclasta. Así nació: de una radicalización de la idea de progreso artístico, para la cual la tradición no solo era perfectamente incapaz de llevar el arte hacia delante, sino que representaba un verdadero estorbo en el camino de la avanzada. No es una casualidad que el término vanguardia provenga de un contexto militar: había que combatir, con fuerza, al arte antiguo para abrir hueco a las nuevas posibilidades. Los realistas (con Courbet a la cabeza) se deleitaban imaginando distintas maneras de derribar el Louvre para acabar con su gusto corruptor. (“El fuego es el artista esencial de nuestro tiempo”, decía el escritor Joris-Karl Huysmans.) Al final, prefirieron dar la batalla en las telas,⁵ para el horror de los señores de la Academia⁶ (el máximo órgano rector de los destinos del arte), que castigaron sus licencias pictóricas negándoles el derecho a participar en el esperado Salón anual, que era prácticamente la única ocasión en que los artistas podían poner su trabajo a la vista del gran público. Las protestas no se hicieron esperar y, seguramente más para frenar el alboroto de esos “hombres sin miedo”, como les decía la prensa, que por otra cosa, Napoleón III, después de expresar su deseo de que fuera el público el que juzgara “la legitimidad de tales reclamos”, decretó la apertura de un espacio de exhibición paralelo (puerta con puerta, de hecho), al que,

sin dar más vueltas, llamó Salón de los Rechazados⁷ (ahí fueron a parar muchos de los cuadros que hoy nos parecen más respetables, como el ya mencionado de Manet, *Desayuno sobre la hierba*). Los ánimos se calmaron; e incluso los críticos más conservadores celebraron la moción: después de todo, hasta “la honorable mediocridad” merecía un lugar en este mundo. A partir de ese momento, además, a todo el mundo le quedó muy claro quiénes eran “los unos” y “los otros”; y a ellos, los rechazados, se les hizo evidente que el arte nuevo, para serlo realmente, tendría que mantenerse así: fuera del obtuso canon oficial y de las anticuadas expectativas academicistas. Por tanto, era necesario —obligatorio, casi— desmarcarse, romper.

1 De lo cual se mofó a gusto Zola: “¡Dios mío! ¡Qué indecencia: una mujer sin el menor abrigo entre dos hombres vestidos! Nunca se había visto algo así. Mentira: en el Louvre hay más de cincuenta pinturas donde personas vestidas y desnudas se mezclan tan tranquilas. Pero, claro, nadie va a Louvre a escandalizarse.”

2 En verdad, un pintoresco episodio en que “antiguos” y “modernos” pasaron, en solo unos acordes, de los respectivos abucheos y chistidos a los golpes —hubo un par por ahí que incluso decidió batirse más tarde a duelo, después de que la esposa de uno le diera una cachetada a la del otro por escupirle en la cabeza—, lo cual, desde luego, devino en un histérico motín que ni la policía consiguió aplacar.

3 Dedicado al científico ruso Andréi Sájarov, célebre por sus actividades disidentes.

4 Los agresores, en cambio, fueron puestos de inmediato en libertad por “falta de pruebas”.

5 Un cuadro de Courbet (ya no digamos *El origen del mundo*) podía resultar mucho más demolidor que cualquier bomba.

6 Las referencias, inevitablemente, son todas al arte francés, pues ahí es donde se gestó el arte moderno.

7 En los periódicos le decían la “contraexposición”.



Desayuno sobre la hierba, de Manet.

El repudio del público y de la crítica llegó incluso a verse como un indicio de que se andaba por buen camino.

Y es verdad que algunos se contentaron con eso: con *épater le bourgeois*,⁸ como dicen los franceses. (No Manet, desde luego; ni Courbet, ni Stravinski, ni tantos otros admirables *refusés*.) Muy posiblemente de ahí provenga la idea, bastante extendida, por cierto, de que los artistas modernos no son más que una bola de impostores que “tienen el descaro de cobrar por arrojarle un bote de pintura en la cara a los espectadores”.⁹ (Bien visto, de lo único, entonces, de lo que no se puede acusar a los asaltantes del Museo Sájarov –unos auténticos vándalos, en el sentido original de la palabra– es de no tomarse en serio el arte.) Y ese también es el origen de malentendidos como el que llevó a Lady Gaga semanas atrás a “hacer arte” en forma de conocido urinario, sobre el que, girando la tuerca con ganas, inscribió: “I’m not fucking Duchamp but I love pissing with you.”¹⁰ Es cierto, la señorita Gaga tiene el mismo derecho que Marcel Duchamp de exponer en una galería un urinario si así lo decide. Y puede, además, aprovechar que, siendo infinitamente más famosa que lo que nunca fue el artista francés, nadie

va a lamentar su falta de imaginación, ni tampoco habrá quien se tome la molestia de explicarle que lo que era escandaloso en 1917 no necesariamente lo es hoy día; y que hace cien años era posible –y necesario– reparar en el hecho de que lo que parecía inamovible en cierto momento (por ejemplo, que una pintura debía ser considerada arte si, y solo si, representaba a la figura humana con decoro –no como hacía el “bárbaro” de Manet) no era otra cosa que una convención y que, como tal, podía modificarse, y mucho más radicalmente de lo que cabía suponer entonces; nadie va, pues, a decirle que lo que hizo Duchamp, al introducir un objeto tan notoriamente ajeno al arte, fue apuntar una definición negativa de la obra de arte a partir de lo que esta no es, pero que, ciertamente, podría llegar a ser; y no habrá tampoco quien le recuerde que, gracias a Duchamp, ni ella ni nosotros tenemos ya necesidad de andar pensando en estas cosas, pues hace mucho que los urinarios se exponen tranquilamente en los museos. Quizá entonces lo único que podríamos llegar a decirle, con algún efecto, es que, para alguien que busca, como ella, ante todo escandalizar, hay mucho mejores caminos que repetir un viejo chiste. Y, si no, que le pregunte a los artistas armenios que, después de la exposición *¡Cuidado: religión!*, tuvieron que huir de Rusia para no ser encarcelados. —

– MARÍA MINERA

⁸ Literalmente: “pasmarse al burgués”.

⁹ Eso decía Ruskin que hacía Whistler... Whistler, ¡ni más ni menos!

¹⁰ Que dice algo así como: “No (me) estoy jodiendo a Duchamp pero me encanta mear(los) a ustedes”.