

Deslumbrarse con el teatro

Entrevista con Sabina Berman

Dramaturga, directora, novelista, guionista de cine, periodista, es una de las voces principales de la escena mexicana contemporánea. Trabajos como *Entre Pancho Villa* y una mujer desnuda, Molière, Feliz nuevo siglo doktor Freud y *Extras sobresalen por una convocatoria de público sin precedentes. Ganadora de numerosos premios, su obra dramática se ha representado en México, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Chile, Argentina y Perú. Recientemente, publicó la novela La mujer que buceó dentro del corazón del mundo.*



¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Yo estudiaba psicología. Hubo un concurso de la Ibero donde había que presentar entre diez y veinte minutos de lo que quisieras. Con dos amigos hice un espectáculo tomando el sueño de Chuang Tzu y la mariposa como punto de partida. Ganamos el primer premio y eso significó recorrer la mayor parte de las universidades del país. La experiencia me impactó muchísimo. Nunca pude recuperarme de haber hecho teatro frente a un público. Apartar un trozo de tiempo del devenir real y hacer lo que te dé la imaginación para compartirlo con mucha gente que no conoces. Eso me emociona más que nada en el mundo.

¿Entonces por qué te alejaste del teatro?

Llegó un momento en que estaba produciendo, escribiendo, a menudo dirigiendo y luchando contra las condiciones concretas para hacer teatro en México.

Con mucho éxito.

Sí, pero era una lucha muy intensa. Estar del lado de la producción implicaba todo mi tiempo. Con *Extras* fuimos a 28 ciudades. No quise volverme una representante de mí misma. Solté las riendas del teatro y decidí dedicarme a desarrollar mi prosa y escribir guiones de cine. Me

tomé un sabático que se ha prolongado. Siempre me ha llamado la atención tu visión de la escena porque me parece muy integral. Eres una autora que dirige y produce. ¿Esto ha afectado tu escritura?

Por supuesto. Entendí las posibilidades del medio. Eso te permite hacer más.

Ese conocimiento del artefacto teatral y de cómo opera en todas sus dimensiones es algo que hace mucha falta, ¿no crees? Veo mucha gente con una visión romantizada.

Yo diría indolente. Hay dos fenómenos en México: por un lado, el teatro comercial, movido sobre todo por la ganancia económica, lo cual no me parece mal. Sin embargo, nuestros productores comerciales generalmente van a Broadway o a Londres, ven una obra llena, con el público exultante y dicen “quiero esto”. La compran y le piden a sus directores que copien hasta cierto punto el diseño, suplan a los actores. Si pudieran comprar al público, lo harían. En ese tránsito, la obra con frecuencia pierde el corazón, porque hacer teatro no es comprar una silla en Londres y ponerla en otro lugar. Y luego está el teatro subsidiado, donde hay un productor anónimo, fantasma, burocratizado, que lo hace muy mal. Te pongo un ejemplo: quise ir a ver una obra muy exitosa de la que he oído, desde hace meses, cosas muy buenas. La busqué en todas las carteleras y no estaba anunciada en ningún lado. El teatro debe ser un acto público, no un evento secreto. Cuando produces con el Estado, no es raro que todo esté en tu contra.

Parte del problema tiene que ver con disposiciones sindicales que inhabilitan mucho de lo que se podría hacer.

Cierto, pero también veo que en el teatro subsidiado hay una inercia peligrosa que pretende no mover las aguas, no incomodar, tener una buena relación con la gente del gremio, que son los que van a votar por ti, te van a dar la beca o no. Es una comunidad que se mira a

sí misma y que no mira al público, que es otra manera de decir, a la sociedad. A menudo, los temas están completamente desfasados del interés general. Sí hay una brecha con la sociedad en las maneras de producción, pero también en los temas. Por supuesto, hay excepciones muy notables y brillantes. Y la gente que va al teatro, ese pequeño grupo que sí sigue lo que se hace, sabe exactamente quiénes son.

Esa lógica autorreferencial ha sido muy destructiva.

Uno no va al teatro para que le confirmen lo que ya sabe. Vas para deslumbrarte. Y uso esta palabra lujosa porque el teatro debe provocar emociones lujosas.

Varias de tus obras han masacrado la noción de que el teatro es intrascendente o que no dialoga con la sociedad. Y lo han hecho de una forma muy lúdica. Molière es prácticamente un manifiesto contra la pesadez y la solemnidad. ¿Siempre has visto el teatro como un espacio lúdico?

Casi. En mis primeras dos obras tal vez pensé que para captar la atención del espectador la gente debía sufrir mucho sobre el escenario. Pero esa es una visión primeriza de la condición humana. Para mí lo difícil es ser ligero, transparente, convivir en alegría. La tragedia muestra el castigo terrible, horrendo de fallar. En ese sentido, pienso que es un género reaccionario. La comedia, en cambio, te enseña cómo derrotar la adversidad, cómo la vida gana sobre el fracaso y la muerte. Es el género que cambia las cosas. Ahora Molière vendría mucho a cuento. Hay un parlamento de la obra que dice: “Detesto a esos comerciantes del dolor, pomposos, pesados, arrogantes; no saben bailar y quieren atarles los pies a todos, no saben cantar y quieren taparles las bocas a todos; su nombre es el espíritu de la gravedad y, sí, los detesto.” Algo así...



Escena de *Molière* de Sabina Berman, dirigida por Keith Turnbull. Teatro de Calgary, Canadá.

Eso definitivamente resuena en el México de hoy.

Es adonde nos ha metido este presidente. En nombre de la gravedad y del destino histórico está limpiando al país y convirtiéndolo en un moridero de mexicanos. El discurso de Calderón es esencialmente trágico: “abrí al paciente y lo hallé invadido de cáncer”. Es una retórica que existe desde tiempos inmemoriales. Cuando el poder usa un discurso trágico, casi siempre hay efectos trágicos.

Aunque generalmente se piensa al revés. En la actuación, por ejemplo, lo común es esgrimir la inferioridad del cómico frente al trágico.

En *Entre Villa...*, había una actriz que salía a escena y recibía cada parlamento con una carcajada. En el camerino, agobiada, se me acercaba diciendo: no me toman en serio. Y yo le respondía: pero esto es una comedia. Ese malentendido me ha perseguido a lo largo de todo lo que he hecho.

¿Por eso te animaste a dirigir el montaje?

Le mandé la obra a un connotado director y me dijo que era un melodrama exquisito. Se la llevé a otro y me dijo que tenía a un actor muy chistoso para hacer a Villa. Un día, mi productora, Isabelle Tardan, me dijo: “Si no encuentras quién la entienda, dirígela tú.” Me dio miedo, pero me alegra mucho haber dado ese paso.

Entre Villa... es una comedia que requiere un tono realista.

La comedia sucede en el espectador, en su ideología incorporada. Cuando menos, esa es la comedia que me interesa. Recuerdo que en Monterrey, en la escena donde Diana Bracho se volteaba e invitaba a bailar a un chavo veinte años menor que ella y ponía su mano en la cintura de él y ella lo llevaba, se levantaba la cuarta parte del público. Una horda de señores jalaban a sus esposas para que se fueran porque entendían que estábamos rompiendo con una ideología patriarcal. Y eso a otros les daba mucha risa.

De algún modo, tu obra sobre Freud es una continuación del mismo tema.

Supongo que sí. Soy hija y sobrina de psicoanalistas. Estudié psicología. Desde que estaba en la universidad me inquietaba mucho el caso Dora. Me horrorizaba que el gran padre de nuestra disciplina viera a las mujeres independientes como enfermas mentales. Yo sentía que la visión femenina de Freud contradecía mi propia presencia en la universidad. Quise hablar sobre eso.

¿Te esperabas esa respuesta del público?

Me sorprendió muy gratamente que, a lo largo de esa temporada, hubiera muchos jóvenes interesados en ver la obra. Tal vez se identificaban con la incompreensión de la que Dora era objeto. Entiendo el arte como una forma de examinar la realidad. Intento involucrar al espectador en ese proceso. —

— ANTONIO CASTRO

Entrevista con Helen Escobedo

para Ináki Herranz Margain

Elena Escobedo Fulda nació el 28 de julio de 1934 en los Edificios Condesa. De su madre heredó el gran sentido del humor y la pasión por el teatro y la música. Estudió violín desde muy pequeña con Sandor Roth, integrante del quinteto Lener. En 1949 actuó junto con su madre en La loca de Chaillot; la escenografía y vestuarios los realizaron Leonora Carrington y Remedios Varo, quienes se congregaban en casa de la familia Escobedo, junto con Gunther Gerzso y Germán Cueto.

Siempre se adelantó a su tiempo; no solo como artista sino también como gestora: fue la primera en montar una exposición de arte geométrico mexicano en 1957 en el MUCA y la primera también en realizar una exposición sobre problemas ecológicos en 1970.

A mediados de septiembre de este año falleció Helen Escobedo en la ciudad de México. Esta entrevista fue la última que concedió.



Quizás la monumentalidad y el gesto arquitectónico de algunas de tus obras son influencia de Mathias Goeritz. Por otra parte, parece haber siempre, en tu trabajo, una búsqueda de la esperanza.

Así es. Todo lo que hago, lo hago porque hay una esperanza. Si fuera desesperante yo no podría comentarlo, no sabría por dónde ir. Manejo dos horizontes: el vertical, que puede ser el espíritu de los árboles muertos—alguien va a volver a plantar árboles, pero mientras su espíritu sigue ahí, transparente, y le afecta al sol—, pero también la horizontalidad, y ahí están mis muertos. Siempre hay esperanza, porque hay una especie de humor en lo que hago y con qué lo hago.

Germán Cueto, uno de los fundadores de la vanguardia estridentista y maestro tuyo, era también alguien que experimentaba mucho con lo poco que tenía.

Me acuerdo de su taller, lleno de obras que no llegaban a nada porque no tenían salida. Nunca lo reconocieron, nunca le dieron el crédito que ameritaba, porque no estaba dentro de la escuela de la época. No tenía público, no tenía el feedback de los artistas de su época; claro que hablaba con ellos y congeniaba con ellos, pero nunca se metían a su obra.

¡Y yo sí aprendí con él! Fue quien notó la juventud con que yo entré al Mexico City College. Era yo quinceañera. Él me enseñó lo que hacía con piroxilina y vinilitas. También me dijo: “tú no quieres buscar hacia adentro, tú quieres construir hacia afuera”. Y tenía razón. Soy una constructora, no soy una investigadora hacia adentro.

A comparación de otros artistas de tu generación siempre estás en una búsqueda...

Sí, pero es un poco como nuestra vida: la permanencia no existe. Yo no soy la que era hace cuarenta, treinta o veinte años. Las piedritas que va pasando uno en la vida automáticamente le cambian la manera de ver las cosas, y según yo las ve uno con más claridad. Va quitando los sobrantes, todas esas preguntas: “¿y si no les gusta?”, “¿y qué tal que no se vende?” Eso empieza a salir sobrando y lo que quiere uno hacer es lo que trae dentro.

Cuando regresaste de Inglaterra tenías veintiún años. Amigos tuyos, como Manuel Felguérez,

Vicente Rojo y Lilia Carrillo tenían ya una galería, la Juan Martín. ¿Cómo te integraste a la escena artística mexicana?

Yo decía: “bueno, si todos mis amigos que son un poco mayores que yo ya tienen equipo hecho, es un grupo en el cual no quepo”. Y de hecho no cabía. Cuando yo llego, tanto Gunther Gerzso como Mathias Goeritz le recomiendan a Inés Amor que me ayude. Me acuerdo muy bien el día en que me dijo: “te quiero conocer, quiero ver lo que haces”. Primero mi inseguridad: yo no sabía ni quién era ni lo que iba yo a hacer. Le dije a Inés: “bueno, me gustaría trabajar en bronce, he hecho una pieza en el College, pero tengo ganas de hacer una serie”. Me dijo: “tú haz lo que quieras, déjame ir viendo cómo vas, y cuando vea que estás lista para una exposición, te la haremos”. Así que ya estaba yo en la Galería de Arte Mexicano.

Inés era como mi madrina: me cuidaba, me protegía, me sugería, me proponía. Creo que hice cinco o seis exposiciones con ella, y la última tuvo un éxito rotundo. Ahora mirando hacia atrás me doy cuenta de que la figura central de esa exposición era yo, en el sentido de que era una serie que tenía que ver con el artista y su público, y creo que así se llamó: *El artista y su público*. Se vendió casi todo. Muchas piezas se fueron a Holanda. Pero ahí fue donde rompí. Yo le dije que ya no iba a trabajar el bronce y tronamos. Lo entiendo perfectamente: tanto tiempo empujando, respaldándome, y luego digo que ya no quiero hacer eso. Así que empecé a hacer mis muros dinámicos.

En 1991 la China Mendoza, que era la directora del Bosque de Chapultepec, te ayudó para realizar la instalación “Negro basura, negro mañana”...

Ella había escrito algo que a mí me aterró: que se recogían diez toneladas por semana de basura. Entonces puse los cien metros; no reaccionó mucho el público. La pinté de negro, como si la hubieran quemado, y ahí sí hubo una reacción de todo mundo.

Cuando se inauguró propiamente ya estaba de negro, y el día que pasé para ver que todo estuviera en orden vi un personaje sentado en medio de la basura, un teporocho. Me acerco y le digo: “oiga, señor, por favor, sálgase de ahí, ¿no ve que esto es basura?” No me contestó. “Señor, le estoy hablando, por favor, sálgase de ahí, ¿qué está haciendo aquí?, yo lo ayudo.” Cero. “Bueno, pues le voy a pedir a alguien que me dé una mano y lo vamos a sacar de ahí.” De repente se da la vuelta y me enseña la otra mitad de la cara. Era Marcos Kurtycz.

Es cuando lo habían operado. Me dio no sé qué. Se levantó y caminó a lo largo del basurero. Y se desapareció, no dijo “yo soy...”, nada. Nunca se hacía publicidad: hacía su cosa y se iba caminando.

Pero años antes fue el propio Marcos Kurtycz quien te envió 450 cartas al Museo de Arte Moderno, cuando eras directora.

Sí. Bueno, Marcos era muy especial, nos conocíamos desde antes. Yo había ido a muchos de sus *performances* en la Casa del Lago. Pero casi el primer día en que estaba yo en el Museo de Arte Moderno, llegó Marcos, abrió la puerta de sopetón, se metió a mi despacho, y yo como que lo vi furioso. Le digo: “Marcos, ¿qué te pasa?” Dice: “Te voy a bombardear.” “¿Por qué?, ¿qué te he hecho?” “Vas a ver a diario una bomba.” Se da la media vuelta, sale y pega el trancazo con la puerta.



Helen Escobedo con la maqueta *Ambiente gráfico*, 1970.

Fotografía: Archivo Brian Nissen

A mí me dejó como temblorosa, hasta que después me dije: “Este es un *showman*, ¿qué querrá decir?” Pues al día siguiente lo supe: la primera bomba. Cartas bomba, eran de todo tipo. Ahí tengo tres que monté porque no sabía cómo protegerlas. Los sobres en sí eran también recolectables, porque tenían un sentido del humor canijo. Algunas cartas llegaban a mi casa, otras llegaban al museo. No las llegué a ver todas. Hasta que un día, cuando ya no estaba en el MAM, fui a visitar una exposición y salió la secretaria; me dijo que tenían algo mío y me trajo una cajota llena de cartas de Marcos. Me las llevé a mi casa y poco a poco las empecé a revisar; había unas muy creativas. Pero ya el que se dio realmente a la tarea de revisarlas una por una y a archivarlas fue Francisco Reyes Palma. Eventualmente voy a hacer una donación.

No eran un mensaje sino una forma que tomaba su creatividad. Tenía que deshacerse diariamente de algo. En el MAM le di una oportunidad perfecta para mandarme estas bombas a diario con mensajes. A mí, digamos, no me cambiaban la vida ni la manera de ver

las cosas. Eran mensajes de Marcos a Marcos, no de Marcos a Helen; estampaba mi nombre, pero eran su creatividad.

Tu esposo y tú formaron un grupo con Alejandro Jodorowsky en 1971, ¿cómo fue la historia?

Había visto sus obras, lo que había hecho con Manuel Felguérez en torno al cine Diana. Yo veía sus *Fábulas pánicas* y una vez nos metieron a la cárcel a una bola de nosotros; ahí tuvimos un contacto muy directo, porque yo estaba con las mujeres, con su esposa, y mi esposo estaba con Alejandro. Fue una redada en casa de unos argentinos en Las Lomas, una fiesta con música, pero es cierto que había unos chavos fumando marihuana y ya con eso tuvieron para agarrarnos a todos. Fue un encuentro muy personal. Eso nos juntó mucho también: pensar después qué se podía hacer para que no se viera tan feo el que hubiéramos estado en el bote juntos.

Juegas mucho con lo público y lo privado; encuentras en los problemas urbanos los soportes de tus instalaciones.

Hace mucho me empezó a preocupar lo puerco que somos, cómo tiramos, cómo nos deshacemos de cosas. Entonces yo decía: “ahí están los materiales, hay que reutilizarlos”.

Cuando me invitaban a hacer una instalación yo no podía pedir que me trajeran tabiques o madera que ahí no se conseguían. Me dio por conseguir lo que sí estaba, lo que sí me regalaban, lo que sí me prestaban. Material que ahí se conoce y que le habla a la gente. Si es paja es porque ahí se produce, y si son paraguas es porque ahí hay una fábrica de paraguas. Eso me pone inmediatamente en contacto directo con la gente a quien le estoy haciendo la obra. La estoy haciendo para ser vista, no para jactarme yo de que me eché otra instalación. —

— OCTAVIO AVENDAÑO TRUJILLO

BroadBand: la vigencia de la expresión

Entrevista con Ricardo Zohn-Muldoon, Carlos Sánchez-Gutiérrez y Juan Trigos

Las obras de los compositores Ricardo Zohn-Muldoon, Carlos Sánchez-Gutiérrez y Juan Trigos están enraizadas en la cultura mexicana y son, al mismo tiempo, contemporáneas y universales. Grabadas por varias orquestas de calibre mundial, parten de una búsqueda de la expresión individual y no de la manipulación experimental de elementos musicales.

Zohn-Muldoon y Sánchez-Gutiérrez se iniciaron como roqueros en Guadalajara. Hoy ambos pertenecen a la facultad de composición de música clásica del Conservatorio Eastman, en Rochester, y juntos formaron allí la orquesta de cámara BroadBand, dirigida por Trigos.

En su gira reciente por Estados Unidos y México, BroadBand presentó un programa con música propia, de Revueltas, Crumb y Berio. El día anterior a su partida al Festival Cervantino platiqué con ellos en Nueva York.



¿Por qué formaron Eastman Broadband?

Ricardo Zohn-Muldoon: La orquesta es una plataforma para nuestra música y de lo que pensamos que es importante que se conozca.

Carlos Sánchez-Gutiérrez: Desde Takemitsu hasta Messiaen. Y también, evidentemente, gravitamos hacia algunos compositores mexicanos. Específicamente Revueltas, porque su música es transparente, sincera, expresiva.

¿Cómo saltaron del rock a la música clásica?

RZM: Estudiábamos música clásica pero con los amigos tocábamos rock, era lo que estaba a nuestro alcance tocar.

La distancia entre el rock y la música clásica ha disminuido. Los géneros coexisten y se combinan. Algunos intérpretes se cruzan de un género a otro. Sin embargo, el crossover parece ser

más exitoso cuando sucede de lo clásico a lo pop. Reconocidos roqueros han fallado en cruzar en la dirección opuesta. ¿Por qué?

CSG: La música popular tiene un tope. Un ejemplo evidente es que el compositor popular está forzado a pensar simplemente en términos de canciones. En cambio el compositor clásico ve la estructura musical desde una perspectiva más amplia.

RZM: La música popular tiende a reflexionar sobre sí misma. La música clásica, en cambio, es capaz de absorber otras cosas. El artista clásico tiene el componente artesanal muy desarrollado y además tiene una base: el conocimiento de una tradición muy antigua, que le ofrece una estructura mental distinta, especializada. El clásico logra dar el salto porque para él la música popular es una fuente de inspiración y su preparación le permite contemplarla desde ángulos muy amplios.

Carlos, escribiste que tu obra Ofcourse Henry the horse hace referencia a Being for the Benefit of Mr. Kite! de Los Beatles.

CSG: Esa pieza fue una referencia emocional. La pieza me impactó por lo que significó, por la circunstancia histórica y no por la música.

Juan: Tu trabajo reciente se basa en la “bemofición”, una estética literaria inventada por tu padre, dramaturgo. La raíz griega hemo significa sangre...

Juan Trigos: Sí, es una estética asociada a la sangre. Obviamente se refiere a la familia, a la herencia, al homicidio, al espíritu, a la vivencia. Es un género emparentando con el horror. El tema principal de mis óperas es la ausencia presente. Por ejemplo: el padre que está pero no está. La falta de afecto.

¿Cómo se manifiesta en el sonido?

JT: Para mi ópera tomé textos de mi padre. Les quise aplicar todas las técnicas. La ópera no se dejó componer hasta que dejé que el texto hablara por sí mismo. Tuve que inventar un sonido específico. Tuve que inventar toda una situación afectiva y emotiva hasta lograr una penetración del texto con la música.

Juan, se te reconoce como el creador del concepto “folclor abstracto”. ¿Se refiere a algo distinto a lo que hizo Bartók con el folclor?

JT: El término “folclor” se refiere a la fuerza que tienen las costumbres arraigadas en la herencia cultural. En cada persona es distinta. Como dijo Villalobos: “¡El folclor soy yo!” En mí, tiene que ver con mi origen veracruzano. La diferencia con Bartók es que él tomó su folclor personal pero en su época había una atracción al exotismo. Se tomaba prestado “lo exótico”. Lo mío no suena exótico, es precisamente lo mío.

Tu serie de obras Ricercare parece explorar la imitación de voces y el contrapunto...

JT: Ricercare quiere decir rebuscar, investigar. También se refiere a una forma musical renacentista y barroca en la que se utilizan formas imitativas, sobre todo virtuosas y sobre todo para teclado. En mi caso, hace alusión a estas formas y se refiere también a la especulación: a la búsqueda de la técnica y de la voz propia.

Carlos, varias de tus piezas están inspiradas en obras de arte plástico, de Klee, de De Kooning y de otros artistas. ¿Cómo convierte la sensación visual en motor auditivo?

CSG: La música es la mejor explicación de ello. Si pudiera articularlo verbalmente, sería un texto y no música. Creo un mecanismo técnico que expresa la

emoción que me genera la obra plástica. Por ejemplo, en el caso de De Kooning, mi obra es muy angular: los gestos son extremos, hay contrastes de dinámica constantes y la sensación de la obra es extrema. Formalmente es esquemática y la estructura es aparente como la de De Kooning. Pero lo que digo surgió del análisis posterior. Compongo dialogando con la obra plástica.

Describes tu obra Ex Machina, para piano, marimba y orquesta, e inspirada en las esculturas cinéticas de Arthur Ganson, como un circo. ¿A qué te refieres?

CSG: A que tiene una gran sofisticación y profundidad técnica y a la vez tiene como fin velar el tecnicismo. Se basa en la creación de pequeños mecanismos musicales muy complejos pero cuya finalidad es que no se vean, que simplemente le den forma a una expresión puramente emocional y que produzcan asombro.

Ricardo: fuiste alumno de George Crumb, una de las figuras clave en la música de vanguardia. ¿Hay afinidad entre tu obra instrumental y la suya?

RZM: Sí, hay afinidad en el uso del timbre. En el hecho de que el timbre forma parte de la música y no es solamente un adorno, ayuda a destilar la expresión. Aunque lo más importante que le aprendí es la claridad expresiva. Hacer que la técnica esté al servicio de la expresión y que la música refleje una inspiración emocional. Crumb usaba un verbo que me gusta: *chiseling*. Se refería a esculpir los pequeños gestos y motivos de manera clarísima.

Varias de tus obras están inspiradas en la literatura. Tu miniópera Niño Polilla, con libreto de Juan Trigos [padre], es una sátira, una comedia cruel en la que los padres acusan al hijo de portarse mal y le expresan que merece haber sido infectado por un virus. ¿Cómo lo tradujiste a sonido?

RZM: A lo largo de la escena, el hijo se va haciendo pedazos. Para reflejarlo en la composición orquestal, el Niño Polilla, que es el tenor, tose y su tos infecta al



Sánchez-Gutiérrez, Trigos y Zohn-Muldoon.

resto de los ejecutantes. Primero se infectan los metales: tosen y se callan; luego se infectan los alientos: tosen y se callan; luego las cuerdas y después solo quedan los pianos y la percusión, así como el esqueleto del niño, la parte angular. Al final, regresa todo el conjunto con un canon de tosidos y escupitajos. La parte más interesante es difícil de explicar: la manera en la que reaccionas al texto, la violencia de los padres, los gritos. Es una obra corta pero intensa y agotadora.

Tu cantata escénica Comala se basa en Pedro Páramo, de Juan Rulfo. ¿Cómo capturas las cualidades de la novela en la música?

RZM: Le pedí al dramaturgo Juan Ibáñez que escribiera el libreto. Me contestó

que era imposible y que debía utilizar fragmentos del texto. Entendí que no es una obra teatral. Casi todos los personajes están muertos. Para separar a los vivos de los muertos hice una cosa sencilla que funcionó: los vivos hablan; los muertos cantan. La idea es que los vivos tienen que hablar en tiempo real porque el tiempo transcurre y los muertos tienen tiempo para reflexionar, el tiempo no existe para ellos: cantan. Juan Preciado es el narrador. Al final, cuando muere, canta y se descubre a sí mismo. Es paradójico: para descubrirse tiene que morir y es entonces cuando entiende de dónde viene.

¿Cómo le explicarían a alguien que no ha oído su música cómo suena?

CSG: Lo que nos une a los tres es que nos interesa la música como expresión emocional y como vehículo de comunicación. Nuestro fin es, ante todo, poético. Eso nos aleja de la vanguardia más recalcitrante, que es autorreferencial. También nos une el interés por la literatura, por el arte en general y por cierta manera de apreciar la vida. Una manera que por cierto refleja nuestra esencia mexicana.

RZM: Somos amigos de mucho tiempo. Por algo estamos haciendo proyectos juntos. Nuestras obras tienen valores tradicionales: líneas melódicas reconocibles aunque distintas a lo que uno espera. Tienen un sentido de pulsación de vida de la música que tiene que ver con muchísimas tradiciones y no con cuestiones ideológicas o de investigación académica. La vanguardia ve la música como vehículo de investigación. Para nosotros la investigación es hacia dentro.

¿Cuál es el impacto de la música clásica contemporánea mexicana en el ámbito internacional?

RZM: Ya no se puede etiquetar algo como mexicano porque suena de tal o cual manera. Hoy en México se produce música muy diversa, lo que refleja la riqueza expresiva de un país con una enorme cultura. —

— FEY BERMAN

El amor de mi vida, de Jane Campion

Poeta antes que director, Bernardo Bertolucci dijo alguna vez que, de todas las artes, la poesía era la expresión más cercana al cine. Así como nada mediaba entre la idea y el poema, explicaba, tampoco había mediación entre idea y película.

Fea ironía, entonces, que el cine *sobre* poesía y poetas sea, en su mayoría, un desastre. Y es que a los problemas del género biográfico se suma la complicación de que un artista de la palabra crea su legado al mundo enconchado sobre una mesa y contemplando un papel. La imagen de alguien garabateando hojas no aguanta demasiadas vistas. Si se suma la pretensión de *explicar* la dichosa obra, la película se hace verbosa. Si la obra es, encima, poética, se hace verbosa e incomprensible. Suelen quedar melodramas poblados de personajes “de época”, donde la histeria del protagonista es sinónimo de *genio*, y que dejan al espectador preguntándose qué parte de esa vida extraña tiene que ver con él.

La película *El amor de mi vida*, de la neozelandesa Jane Campion, es la excepción a la regla. Su mirada a los últimos años de la vida de John Keats evita el regodeo en la tragedia que, dados los hechos reales, parecería una opción natural. Sumido desde niño en la pobreza, creyéndose toda su vida un poeta fracasado, y muerto a los veinticinco años de una tuberculosis que arrasó con su familia, Keats llena los zapatos de un estereotipo hecho para el cine. Pero al ser Campion la narradora detrás de la historia, difícilmente los reflectores estarían puestos solamente en este personaje. *El amor de mi vida* rescata a la musa de sus últimos años, Fanny Brawne, a quien Keats dedicó el soneto “Bright Star” (el título original de la cinta, masacrado en la “traducción”). Para fines de la historia de Campion, Brawne es un personaje a la altura de Keats. Tejió con el poeta un vínculo a la vez apasionado y etéreo, que no consumaron por razones concretas —la falta de medios de él, el deterioro de su salud—, porque el amor a punto de hervir era el estado habitual victoriano y porque todo, al final, convenía al temperamento contemplativo de Keats.

La historia empieza en 1818, año en el que Keats se muda a la casa de su amigo Charles Armitage Brown. Campion se ahorra la manida recreación del *flecbazo*, y desde la primera secuencia muestra a los personajes relacionándose con familiaridad. El amigo de Keats, Brown (Paul Schneider), trata a Fanny (Abbie Cornish) con sarcasmo y desprecio. La cree frívola y ligera, y una distracción peligrosa para Keats. Fanny responde a los

embustes de Paul presumiendo su buen gusto y sus habilidades como costurera. Keats (Ben Whishaw) parece divertirse con los duelos en su honor. Más que eso, ve en la “frivolidad” de Fanny una expresión de ese mundo placentero y tangible que una y otra vez recrea en sus poemas. Cuando, escenas más adelante, ella le pide que le enseñe a *entender* la poesía, él le responde que es, por definición, imposible. Lo poético, le dice, es ante todo “experiencia sin pensamiento”.

Campion dirige *El amor de mi vida* siguiendo el precepto de Keats. En vez de exposiciones orales, recurre a viñetas que estimulan los sentidos del espectador. Nada que ver con preciosismos gratuitos. La belleza en el estilo de *El amor de mi vida* es mesurada y precisa; un vehículo expresivo y correlato de la emoción.

La directora suele decir que su obra no es feminista, pero afirma ver el mundo “con los ojos de una mujer”. Las heroínas de sus películas se rebelan ante un destino impuesto, y, en épocas distintas, retan el ideal femenino celebrado por la sociedad. El romance es visto por Campion como juego de espejos en el que las mujeres se pierden, y que casi conduce al abandono o la decepción.

En buena medida su Fanny Brawne es una “mujer Campion”: no se deja intimidar por los insultos de Brown, y es (casi) indiferente a los rumores que provoca su relación indefinida con Keats. Pero a diferencia de sus predecesoras en la obra de Campion, su condición

de mujer *diferente* no es lo que la hace sufrir. En *El amor de mi vida*, la lucha histórica entre mujer y sociedad patriarcal se concentra en el antagonismo entre Fanny y Charles Brown. Fuera de esa relación, Campion le permite a Fanny vivir un romance tan idílico como el que más: no a pesar de la muerte de Keats, sino posible gracias a ella. Suspendida en el tiempo y preservada en su memoria, la historia de amor entre ambos estuvo a salvo de la erosión a la que está condenada toda relación terrenal.

Si este modelo amoroso, alimentado por el anhelo y anclado en la imposibilidad es, al final, encomiable, es una opción que por fortuna Campion no quiso explorar. Esta vez pone a su pareja bajo una luz que los favorece a ambos (no solo a ella), volviéndolos encantadores (no solo mártires o héroes) y permitiendo al espectador entender su fascinación mutua. Más que entender, sentir. Experiencia sin pensamiento —o vivencia poética, según John Keats. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



El poeta John Keats, interpretado por Ben Whishaw.

publicidad