

Letrillas



Cortesía: Acervo Fimoteca UNAM

CINE

¡Nueva vida a *La barraca*!

por **Carlos Rodríguez**

Incluso el aire parece contenido, un hombre camina en medio de los surcos de la tierra, la cual se extiende en el horizonte infinito, y, mientras más se acerca, su cuerpo parece perder peso y solo por un instante se eleva encima del terruño que ama y que lo expulsa. Esta escena elegíaca en la ópera prima de Roberto Gavaldón, *La barraca* (1945), es un ejercicio de estilo

voluntario. El artificio de las imágenes, un plano secuencia en el que la cámara desciende hasta componer un contrapicado que engrandece la figura del hombre, ya resume en esta obra inaugural la marca del cine de Gavaldón, uno de los cineastas más prolíficos de la historia con una cuarentena de películas entre las que se encuentran varias de las cumbres del

cine mexicano: el drama del infortunio, la fatalidad del destino, la impericia ante lo inevitable. Tanto la alegría como el dolor de Batiste, que junto con su familia llega ilusionado a la huerta valenciana a finales del siglo XIX, que parece *una mancha de mugre en el manto de terciopelo de la bermosa vega*, emanan de la tierra, que para él es *oro puro, riqueza merecida*.

El otro

La barraca es una obra fundacional del cine mexicano de los años cuarenta que abre una nueva senda. La mirada de Gavaldón es más contenida y distanciada que la de sus contemporáneos, por ejemplo, menos desgarrada y extática que la de Emilio “el Indio” Fernández. Esta primera obra establece la preferencia filosófica del director de mirar hacia afuera, al *otro*, para observarse a sí mismo. En *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón* (Conaculta, 2011), Fernando Mino Gracia establece que *La barraca* es una película del exilio español en México. Su fuente literaria es la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, escritor valenciano que gozó de gran interés por parte de Hollywood; varias de sus obras fueron vehículos de lucimiento para Rodolfo Valentino (*Blood and sand*, 1922) y Greta Garbo (*Torrent y The temptress*, ambas de 1926). Luego de casi una década de trabajar como asistente de dirección, Gavaldón, de 35 años, decidió hacer su debut con esta historia por invitación del productor Alfonso Sánchez Tello. Curiosa elección. El tema del terruño era sensible para los exiliados (casi

todo el elenco e integrantes del equipo de producción del filme eran de Valencia); en México, por otro lado, aún estaban frescos el reparto agrario y los despojos de la Revolución, así como la necesidad de migrar a la urbe por motivos políticos o en busca de una mejor vida, dejando la tierra de procedencia —la familia del creador abandonó su natal Chihuahua luego de la muerte de la madre—. De este modo, Gavaldón utiliza una especie de espejo narrativo para que unos y otros puedan reflejarse. Una innovadora operación que inauguró su forma de mirar, que con el tiempo pulirá hasta hacerla más sofisticada en obras como *El socio* y *La otra* (ambas de 1946) y *Rosaura Castro* (1950), donde el protagonista es un tremebundo cacique, es decir, el reverso del héroe clásico.

La casa chica (y otros espacios)

Como Pedro por su casa, Gavaldón entró por la puerta grande al cine. El dominio espacial que demuestra en *La barraca*, que recibió el primer premio Ariel de Oro a la mejor película, es eminente. En el ensayo “Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas”, José María Espinasa comenta que el director “prefiere presentar la trama y sus espacios como si el espectador ya los conociera, hacer sentir el peso de los lugares manteniéndolos sin personajes, como invitándolos a entrar para cargarse de tensión, lo que le permite subrayar las jerarquías visuales y darles una importancia mayor a los trazos que vinculan distintos espacios, como los caminos y después, de manera notable, las escaleras”.

La barraca es una vivienda rural propia de las huertas de las comunidades autónomas de Valencia y Murcia, hecha de adobe y con cubierta de cañas a dos aguas. En la película, este espacio ya existe y tiene una historia propia antes de la llegada de la familia de Batiste. En los primeros minutos se cuenta cómo pasó

del esplendor a la desgracia. Para los recién llegados es un refugio; para la comunidad, motivo de una superstición. Cuando su antiguo dueño es despojado de la barraca a causa de las deudas con un usurero, decide destruir los campos: prefiere *que se lo lleve todo el diablo* antes que un mal hombre. Luego de perder la tierra, la desgracia arrasa con toda su familia. Por eso la comunidad jura que nadie nunca ocupará esas tierras malditas.

Se trata de un procedimiento típicamente gavaldoniano. En obras posteriores, los espacios son de importancia capital. Hablemos de dos casos. En *La casa chica* (1950), una película importante que no ha recibido la atención que merece, se plantea un conflicto extramatrimonial, es la historia de la amante de un respetado médico. Para seguir con el juego de palabras que propone el título, aquí la protagonista no es la *catedral* sino la *capillita*; la contención de la historia se resume en el departamento en el que la pareja, amoral y prohibida para la época, ha proyectado su futuro, lugar en el que ella siempre lo espera. Como en *La barraca*, el inicio del filme da un rodeo por el espacio, aunque en esta ocasión es mucho más sucinto y sobre todo simbólico: de forma indiscreta, la cámara se asoma detrás de un árbol, mira en la noche hacia un edificio, luego de un corte se introduce por una ventana abierta; las cortinas ondean, casi se puede sentir el aire frío de la madrugada; con extrema curiosidad la cámara busca algo o a alguien hasta que aparece una mujer que cruza el umbral de una puerta, camina, baja dos escalones para sentarse en un amplio sofá, sola en medio de la oscuridad; su figura se refleja en un espejo que introduce al espectador al pasado.

Si *La casa chica* es un melodrama sobre el espacio íntimo, *En la palma de tu mano* (1951) es un *film noir* de interés urbano, exterior, una película excepcional donde la ciudad colabora de forma activa no solo para enmarcar la

acción sino los impulsos de los personajes, sombríos y velados. La primera aparición del protagonista es una muestra brillante de la economía y el grado de sofisticación que logró Gavaldón como narrador. El hombre sale de un callejón mal iluminado en cuyo fondo se ve un anuncio vertical de neón que informa sobre su actividad: es vidente, un quiromántico que en realidad es un charlatán; camina, se acerca a la banqueta y entra al bullicio de la avenida Juárez de la Ciudad de México, poblada por automóviles. Tanto él como la urbe están embebidos de la negrura de la calleja, lugar que se asemeja a un pasadizo en el cual la noche es más inquieta, más amenazante. El espacio en Gavaldón nunca fue accesorio ni tampoco un simple personaje, sino un verdadero paisaje, la arena donde tiene lugar el juego fatal de los implicados.

La vida útil de Roberto Gavaldón

A casi ocho décadas del estreno de *La barraca*, la cinta no ha perdido fuerza. La historia de Batiste y su familia sigue siendo una experiencia sobrecogedora. Aunque todo el tiempo bordea con el melodrama más ampuloso de la época, la película es contenida y logra establecer una distancia que permite atestiguar con una sentida sobriedad la barbarie que sufre la familia, la muerte del hijo más pequeño atacado por otros niños, la malvada manera en que el resto de los huérfanos, que temen que Batiste les robe algo que ellos creen que les pertenece, lo despojan y lo condenan al exilio. Todo ello simbolizado con el incendio de la barraca.

Los artistas son víctimas proféticas y, siendo así, Gavaldón apprehendió el espíritu de la época. Tres años después, en 1948, otro Roberto, de apellido Rossellini, impresionó con un filme que, como el del mexicano, captó el sufrimiento y la atrocidad: la película neorrealista *Alemania, año cero*. Pionera, *La barraca* también anticipa el cine de la crueldad que se

espejea con cumbres contemporáneas como *La cinta blanca* (2009) de Michael Haneke.

Menos atendido que Luis Buñuel y el Indio Fernández, Gavaldón ahora es saludado con la restauración por parte de la Filmoteca de la UNAM de *La barraca*, recién editada

en DVD ¡porque todavía hay películas que se deben tener para su disfrute y estudio! Fecundo esteta, Roberto Gavaldón, el más moderno de nuestros autores, maestro del melodrama y el *film noir*; su filmografía es un cuerpo de obra mayúsculo, su mirada, de trazos finos y elegantes, en una

palabra estilizada, es esencial en la historia del cine mexicano. ~

CARLOS RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1984) es periodista cultural, traductor literario y crítico de cine. Próximamente Ediciones del Lirio publicará su traducción de *Las mariposas beben las lágrimas de la soledad*, de Anne Genest.



Fotografía: En el Centro Cultural del Bosque, RMM, Conaculta

TEATRO

Tres obras escritas a pie de escenario

por Verónica Bujeiro

Dada su naturaleza anfibia de pertenecer al escenario, pero también al papel, la literatura dramática guarda una energía que está soñada para vivir en la escena o bien proviene de una existencia probada en las tablas que conserva la carga de su expresión y vitalidad. Este es el caso de *Tres textos para la escena* del dramaturgo y director escénico mexicano Flavio González Mello. Editada por la UNAM, esta triada “de obras disímbolas”, como las define su propio autor, tiene en común el haber sido estrenadas en la máxima casa de estudios. Más que a un hecho fortuito, su publicación alude asimismo a

un acontecer particular en la cultura teatral mexicana al albergar lo que conocemos como teatro universitario, acepción que responde a una tradición histórica fundamental para el desarrollo de la identidad artística nacional y que ha permitido una práctica en donde confluyen la libertad creativa y la formación de un público con conciencia crítica.

Fue justamente gracias al teatro universitario que González Mello alcanzó un éxito sin precedentes con su obra *1822, el año que fuimos imperio*. Estrenada en 2002, bajo la dirección de Antonio Castro, esta pieza centrada en la figura

de fray Servando Teresa de Mier se valió de la mezcla entre humor cáustico y una revisión histórica calculadamente puesta en relación a los acontecimientos políticos de entonces para mantener una inusitada permanencia de dos años en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la Ciudad de México. Es por esta obra que González Mello podría ser encajillado como el heredero de una tradición de teatro histórico que proviene en línea directa de Rodolfo Usigli, Jorge Ibargüengoitia y Juan Tovar, en tanto que prosigue un estilo que “traiciona” al hecho histórico al bajarlo del pedestal y mostrarlo como un cúmulo de intenciones grandilocuentes que se enfrentan a las peripecias y absurdos de la vida cotidiana.

Sin embargo, *Tres textos para la escena* evidencia que los alcances e intereses de González Mello poseen una afortunada naturaleza múltiple que nos permite como espectadores transitar en diversas zonas que nos confrontan con la realidad desde un rigor artístico y una disciplina intelectual que convive en permanente armonía con el sagaz sentido del humor que caracteriza al autor.

Obra negra, la pieza que inaugura este volumen, ejemplifica los alcances y destrezas dramáticas de González Mello al colocarnos frente a una situación límite que padecen un grupo de personajes enfrentados a una catástrofe desconocida dentro de un edificio “inteligente” que se desploma de manera anómala y cuya “mente”, ubicada en una misteriosa caja negra, controla las salidas de emergencia. El autor

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
OBRA NEGRA, OLIMPIA 68, UNA VERSIÓN DE
HAMLET. TRES TEXTOS PARA LA ESCENA
Ciudad de México, UNAM, 2022, 364 pp.

desarrolla un afortunado microcosmos en donde los personajes apresados se revelan a sí mismos en sentencias tan cómicas como juiciosas sobre el arte contemporáneo, la gentrificación de los espacios y las aspiraciones humanas tanto sentimentales como económicas y sociales. Concebida para ser montada como obra de titulación de la generación 2007 del Centro Universitario de Teatro, importante espacio de formación escénica, la inclusión de la pieza dentro de este volumen resulta una experiencia gozosa que anhela un futuro encuentro con la escena.

Escrita para conmemorar el cuarenta aniversario de la masacre de Tlatelolco, González Mello ubica la tragedia de *Olimpia 68* en un ámbito opuesto a los tratamientos habituales del tema, ya que permite a los lectores transitar por la comedia alrededor de los deportistas ajenos a la realidad local y sus diversos conflictos y de los coetáneos que quieren aprovecharse de la situación, sin olvidar el rumor de la masacre en la forma del consecuente acoso y la paranoia policial que se posa como un telón de fondo que crece hasta apropiarse de todo el territorio dramático. Como *Obra negra*, esta pieza también se basa en un muy diestro ejercicio de la situación múltiple, un sello característico del autor que permite ver el desempeño de caracteres y juegos de diálogo tipificados en nuestro modo de entender otras culturas, al mismo tiempo que nos confronta con esa atávica idiosincrasia mexicana vinculada a los cruentos modos de ejercer el poder. Esto último resulta uno de los puntos neurálgicos de la obra al confrontarnos con un tono que vacila con la comedia para causar un desconcierto que apela en el espectador al reconocimiento de un sentimiento ominoso vinculado a la familiaridad de lo cotidiano.

En su carácter auténticamente disímbolo se presenta *Una versión de Hamlet*, un interesante ejercicio que

conjuga al dramaturgo con el director de escena, pero también con el entusiasta espectador que se planta frente a una de las obras más conocidas de la historia para hacerse preguntas y ofrecer sus respuestas. González Mello se propone un reto que establece un ritmo entre lo que el lector/espectador conoce y aporta un revés con una acción constante que descose sobre lo bordado y abre una deriva que nunca se pierde, que regresa al punto con sus hallazgos, suma, hace mofa o plantea una disquisición filosófica, según sea la situación. William Shakespeare es casi una entidad de la naturaleza que trae consigo una erosión impuesta por lecturas cliché que aplanan la riqueza del sentido de sus obras. Pero la versión que el dramaturgo mexicano nos ofrece retoma y abre la riqueza del original dentro de un juego dramático que lo contiene, cual si fuera una extraña proeza geométrica, una operación matemática para la cual se requieren la madurez y el talento de un dramaturgo como González Mello, pues no muchos podrían salir tan bien librados del ejercicio.

Como toda operación literaria, la escritura de una obra teatral es una operación compleja que en su particular caso goza del paso de experiencias que transitan por diversas realidades para establecer su forma. Es por ello que González Mello afirma que estas tres obras fueron escritas “a pie de escenario”, ya sea desde la evocación que comienza en el escritorio, al paso a las lecturas, los ensayos y aun en las funciones de temporada. Su permanencia en la forma de libro es una evidencia de ese proceso que funcionará como un posible vehículo para interpretaciones futuras, pero también nos permite considerar la dramaturgia como un juego de inteligencia, capaz de establecer reflexiones sociales, políticas y literarias, como cualquiera de los otros géneros literarios. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

ARTE

Jannis Kounellis: la pintura fuera del lienzo

por **María Olivera**

A mediados de los sesenta, Jannis Kounellis (El Pireo, Grecia, 1936-Roma, Italia, 2017) sustituyó el lienzo de sus cuadros por placas de acero y asumió con este gesto el fin del cuadro como soporte, lo que generó un espacio de creación abstracto y sin acotaciones en el límite físico de sus obras. A mayor abstracción del soporte, más posibilidades para significar el espacio de la pintura como disciplina, medio y discurso. La exposición *Jannis Kounellis en seis actos*, organizada por el Museo Jumex y el Walker Art Center, es la primera gran retrospectiva en México del artista que pone de manifiesto su interés por descubrir el mundo fuera del lienzo sin dejar de hablar, de una u otra manera, de la pintura.

Kounellis es uno de los artistas más reconocidos a nivel mundial por sus aportes en el movimiento del Arte Povera de la década de los sesenta y principios de los setenta. Este término acuñado por el crítico y comisario italiano Germano Celant se refiere a piezas creadas con materiales no industriales y que basan su estética en las relaciones que hay entre los objetos y sus significados. Es decir, se valoran dos aspectos principales de las obras: los procesos de fabricación y la historia o carga simbólica y poética de los materiales en sí. En el caso de Kounellis, sus piezas de mediano y gran formato son detonadoras de historias que sugieren interpretaciones abiertas y que escapan a toda lógica de explicación.

En 1967, Kounellis comenzó a realizar esculturas, instalaciones y *performances* teatrales con el fin de abarcar lo



Fotografía: Ramiro Chaves / Jannis Kounellis en seis actos, Museo Jumex, 2023

fragmentario y efímero. Su inquietud es la de referir y trabajar con la dimensión poética de los objetos. En este sentido, el proceso de significación, tanto para el artista como para el espectador, es vivencial. Este es uno de los puntos clave de la exposición porque el trabajo del artista está sucediendo siempre en otra parte, en un más allá de la pintura, más allá del Arte Povera, más allá incluso del museo como institución y del aparato crítico como el catálogo de exposición o este texto.

El gesto de escapar a una lectura específica lo encontramos incluso en los títulos de las piezas pues todas, sin importar el año en el que fueron producidas, se llaman *Untitled (Sin título)*. El no nombre en este caso permite que la pregunta ¿qué nos está diciendo el artista? se le devuelva al espectador pues solo desde su individualidad podrá atravesar la experiencia de las obras. Si bien Kounellis utiliza objetos de la vida cotidiana como mesas, café, carbón, pedazos de barcos y lana, estos materiales se convierten en catalizadores de historias y significados que cuestionan la manera en la que solemos leer y representar al mundo a partir de la imagen/pintura. Cada uno de estos materiales cuenta con una carga simbólica que puede sumar a la interpretación de las obras, pero en el fondo lo que en realidad se está tocando es la posibilidad de traspasar la condición matérica de los objetos, para referirse a su condición poética.

La muestra reúne 43 obras que revisan la práctica de Kounellis, reconocida por sus esculturas, instalaciones y *performances*. Sin embargo, el propio artista menciona: “Todo lo que hago es pintar, incluso si no toco un pincel”,¹ evidenciando un análisis profundo de la pintura como medio y cómo a partir de la abstracción podemos reconocer el espectro de acción tan amplio que tiene esta disciplina. Una de las piezas que encontramos en esta exposición, por ejemplo, es una instalación creada con placas de acero de las que se suspenden mesas cubiertas con lienzos y acrílicos. En esencia, son estos los soportes de una pintura: madera para el bastidor, lienzo y acrílico para pintar y un marco de fondo para delimitar la obra, pero en esta instalación están dispuestos de tal manera que hacen pensar que no solamente los materiales o los procesos determinan la clasificación de las piezas. Como se lee en el catálogo que acompaña la exposición, “los cuadros de Kounellis pronto adquirieron una forma más física al descollarse de las paredes para crear espacios propios o convertirse en soportes para otros objetos encontrados e instalaciones, en los que elementos disonantes podían actuar conjuntamente”.²

En 1956 Kounellis se trasladó de Grecia a Roma para matricularse en la

1 Catálogo de la exposición, *Jannis Kounellis en seis actos*, Museo Jumex, Ciudad de México, 2023.

2 *Ibid.*

JANNIS KOUNELLIS EN SEIS ACTOS
MUSEO JUMEX
 Hasta el 17 de septiembre de 2023

Accademia di Belle Arti donde desarrolló temas relacionados con su lugar de origen como la mitología y el teatro. El trabajo de Kounellis no solo representa la realidad sino que además la construye y la significa a partir del uso de materiales orgánicos (no industriales) y en ocasiones cotidianos, e incluso pedazos de esculturas clásicas, instrumentos musicales o telas. La muestra, como el título lo indica, está organizada a partir de seis ejes que ilustran la práctica del artista: lenguaje, viaje, fragmentos, elementos naturales, musicalidad y repetición. En cada uno de ellos se desarrolla una reflexión a propósito de su práctica y de sus inquietudes personales; en el primer acto, por ejemplo, titulado “Lenguaje”, encontramos piezas de una producción aparentemente sencilla, llena de gestos sutiles, pero que sintetizan una investigación profunda sobre los problemas de la migración como la traducción y las implicaciones de los elementos lingüísticos; en estos lienzos recupera el lenguaje de la señalización de la calle y el servicio postal. El movimiento y la migración son dos motivos presentes en su trabajo y es posible que, como respuesta al cambio sociopolítico y geográfico que vivió, el artista optó también por desarticular la lógica del arte.

Las obras expuestas varían de un montaje a otro, puesto que el espacio que las acoge es independiente de ellas. Por ejemplo, una pieza en esta exposición está creada con estantes de acero y frascos de vidrio sobre ellos, los cuales provienen de bazares de judíos en Nueva York—el problema de la migración continúa— y, en la medida en que son presentados en un lugar u otro, naturalmente acumulan polvo. Por petición del artista, esta acumulación debe quedar intacta en los objetos convirtiéndolos así en elementos vivos, en constante transformación, para no olvidar que el arte (y no solo el teatro o el *performance*) es un proceso y una

expresión vivos, que laten y se reconstruyen a través del tiempo.

Con la dismantelación de los soportes tradicionales, descubrimos en la exposición un elemento que se repite y que sirve para acuerpar las piezas, por abstractas que sean: las placas de acero. Estas tienen el tamaño de una cama matrimonial así que, cuando nos posicionamos frente a una instalación, es más sencillo identificar nuestra dimensión en relación a ellas. ¿Cómo hablar de un barco sin meter un buque a la sala del museo? Kounellis descubre en la abstracción una respuesta pues, si bien no nos muestra el todo, integra velas en su obra, pedazos de barcas en sus pinturas y la idea del movimiento y la migración presente siempre. Por muy fragmentado que esté, el tiempo al que remite la exposición es un tiempo donde la cultura clásica y la vanguardia se encuentran y en el que los lenguajes del pasado son relevantes en el presente; como menciona Graciela Speranza, “todo el arte es contemporáneo, que el arte de ayer dice otras cosas hoy y que el pasado fue un presente que anticipó un futuro”³

Jannis Kounellis en *seis actos* es, en conjunto, un manifiesto sobre la pintura y sus alcances. Al recorrerla recordamos nuestra condición como espectadores activos y participamos en la búsqueda de significados del artista sobre las maneras de hacer y representar. Alguna vez Kounellis dijo: “Yo salí del lienzo y descubrí que el mundo estaba lleno de posibilidades”; en el Museo Jumex estamos todo el tiempo dentro y fuera de los límites de un lienzo, dentro y fuera de la pintura, dentro y fuera del mundo. ~

MARÍA OLIVERA es licenciada en escritura creativa y literatura. Ha colaborado en distintos medios culturales y actualmente está estudiando la maestría en estudios del arte y literatura.

³ Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.

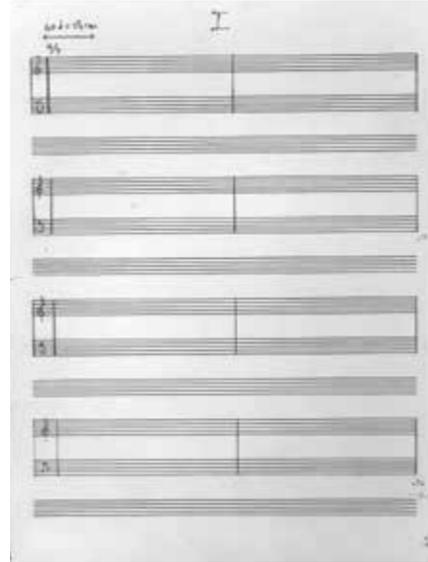


Imagen: Partitura 4'33 de John Cage

MÚSICA

En medio del mundanal ruido

por **Eduardo Huchín Sosa**

“...”
—Wittgenstein, en un momento
en el que fue mejor callar

Durante la edición número 23 de *Cartographies of silence* —un coloquio celebrado en la Universidad de Michigan con el propósito de “investigar los significados del silencio como categoría crítica”—, varios de los participantes recibieron en sus celulares la alerta “Active shooter”, diseñada en los campus de Estados Unidos para informar sobre la posible presencia de un tirador. Según cuenta Elisa Corona Aguilar, a quien el

aviso tomó por sorpresa como a tantos otros asistentes, las reacciones oscilaron entre el pavor y la incredulidad y tuvieron como consecuencia que aquellos investigadores originalmente reunidos para discutir “cómo el estudio del silencio puede ayudar a transformar el conocimiento” acabaran apretujados en una cocina, en medio de una espeluznante incertidumbre.

Por fortuna, el incidente resultó ser una falsa alarma, pero los supuestos disparos que lo habían desencadenado no podía separarse, según explica la autora, de la idea y funciones

otorgadas al silencio por nuestra sociedad. Al reconstruir los hechos, Corona Aguilar advirtió que, en uno de los edificios de la universidad, un grupo estaba orando por el reciente atentado en una mezquita de Nueva Zelanda, mientras en otro lugar cercano unos estudiantes descolgaban globos después de una celebración. Algún alumno irresponsable, por decir lo menos, debió haber reventado varios globos en son de broma, provocando los gritos de otro de sus compañeros. Un transeúnte que pasaba interpretó los sonidos como detonaciones, corrió a ponerse a salvo y realizó el reporte telefónico correspondiente. La confusión y el pánico que le siguió fueron verosímiles no solo por el historial de tiroteos en las escuelas estadounidenses, sino también porque el silencio imperante en la zona estaba cargado de significado. No era la misma “falta de ruido” que se experimenta en una iglesia o en un recital de piano segundos antes de la primera nota, sino un “silencio luctuoso”, que volvía más susceptibles a los escuchas respecto a la violencia por armas de fuego. Sin ese silencio construido de “fantasías y miedos comunes”, dice la autora, de “sucesos inmediatos que lo resignificaban”, el caso del tirador que solo existió en la imaginación colectiva no habría tenido lugar.

Notas sobre silencios, el nuevo libro de Elisa Corona Aguilar, entreteje sucesos de ese tipo y penetrantes lecturas de John Cage, Jane Brox y Max Picard para analizar el paradójico papel del silencio en una época que lo considera “una necesidad básica” y a la vez un asunto “profundamente individualista, trivial, snob, chic, *millennial*”. Asociado con la búsqueda interior y en las antípodas del desesperante caos urbano, el interés por el silencio pone en evidencia una inquietud cada vez mayor por escapar de las frivolidades y rutinas del mundo moderno. En un ensayo sobre el mismo tema, el maestro budista

Larry Rosenberg asegura que en la actualidad “tenemos poca experiencia con el silencio”, una apreciación que—en la línea general del volumen del que forma parte—¹ considera el aislamiento la práctica silenciosa por antonomasia, llámese montañismo, meditación, desconexión tecnológica o pasar una temporada en un rincón remoto de la costa oaxaqueña.² En contraparte, Corona Aguilar pone en tela de juicio que para vivir el silencio haya que expiar primero los pecados de la modernidad y va en busca de las manifestaciones silentes en la música *avant garde*, las ciudades bajo restricciones sanitarias, la protesta política, la vida en el campus y los exámenes médicos. No *lejos*, sino precisamente *en medio* del mundanal ruido.

A pesar de que en algunos ensayos describe, con contagioso entusiasmo, los retiros casi monásticos organizados por el guitarrista Robert Fripp, la autora evita la exotización del silencio al hacer a un lado el aura *new age* que con frecuencia rodea a los proverbios sobre quedarse callado o los encendidos elogios a sociedades no occidentales que, según se rumora, experimentan el silencio de una manera más auténtica que el resto del mundo. Por el contrario, Corona Aguilar distingue—en su calidad de música, doctorante en musicología y residente de urbes ensordecedoras como Nueva York y la Ciudad de México— prácticas concretas, distintas entre sí y no pocas veces contradictorias, con que las personas nos aproximamos, anhelamos y hasta comerciamos con el silencio.

1 Larry Rosenberg *et al.*, *Viajes al país del silencio*, edición y prólogo de José Manuel Velasco, Querétaro, Gris Tormenta, 2021.

2 En el salón de la fama de la cultura, la idea tiene sus partidarios si tomamos en cuenta el amor que Thoreau sentía por los entornos naturales que potenciaban su capacidad de escuchar o las pretensiones de Kafka por encontrar una habitación hermética donde sentarse a escribir. Para más detalles, consúltense la *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, de Alain Corbin, Barcelona, Acanalado, 2019.

Acaso la pieza central para ilustrar este punto de vista sea “Puños arriba”, que examina las labores de salvamento en las zonas afectadas por el sismo del 19 de septiembre de 2017 en la capital mexicana. A caballo entre el reportaje y el artículo académico, este ensayo se detiene en el gesto con el que los rescatistas pedían disipar el ruido en su afán de encontrar sobrevivientes en los edificios caídos. ¿De qué modo coordinar a una masa de voluntarios, cuando el trabajo de retirar escombros los volvía parte del problema? La autora va analizando los distintos métodos para invocar el silencio (el dedo sobre los labios, la mano extendida cortando la garganta) a fin de subrayar la efectividad y el poder de un movimiento, como el de levantar los brazos y cerrar el puño, que obligaba “a detener toda actividad y a permitir que las señales sonoras más precarias se alzaran en un campo de silencio: una persona gritando desde el subsuelo, un teléfono celular sonando que podría estar conectado a alguien, incapaz de hablar, un animal tratando de salir”. La emergencia del sismo había redefinido un ademán que en otra circunstancia podría significar una cosa distinta, pero también había proporcionado una experiencia específica acerca de qué debíamos entender por “silencio”: el nivel mínimo para detectar indicios de vida entre los restos de un derrumbe.

Esa clase de escritura en la que conviven las conversaciones informales, las entrevistas periodísticas, las referencias académicas y los apuntes autobiográficos le permite a Corona Aguilar desmontar, en otros textos, al mito de la “primavera silenciosa” con que hemos identificado el activismo ecológico de Rachel Carson o los equívocos alrededor de “Two minutes silence”—la “canción” de Yoko Ono y John Lennon que ofrece

Reygadas por Reygadas: ¡Esto no es Canadá!

por **Mauricio González Lara**

exactamente lo que dice el título: un silencio de dos minutos—, a la que siempre acompañan comentarios del tipo “Una vez toqué este cover en un bar” o “¿Alguien que me pase la tablatura para guitarra?”. El libro que, siguiendo los cánones, comienza con las conferencias de John Cage y una disertación sobre las “pausas” en la música poco a poco va desplazándose hacia la sala de conciertos y, más adelante, a los problemas sociales ajenos al arte como el uso perverso de las grabaciones policíacas, cuyos fragmentos “inaudibles”—que en un contexto judicial quiere decir “libres de ser interpretados a conveniencia”—han servido para exculpar a agentes de la ley acusados de asesinato.

Es en esta aceptación de los límites de la tecnología, el lenguaje académico o las disciplinas artísticas para expresar, ya no digamos contener, el silencio, donde Elisa Corona Aguilar muestra sus mejores armas para abordar un fenómeno que, como ella misma reconoce, inunda las librerías de los aeropuertos, los congresos universitarios y las ofertas de bienestar espiritual. Debido a este sano escepticismo, *Notas sobre silencios* se deja leer a la manera de un rompecabezas deliberadamente desordenado en el que una página en negro sigue a un poema, una reseña sobre tapones de oídos precede a una fotografía y numerosos aforismos se nos cruzan por obra y gracia del azar. La naturaleza inestable del silencio—parece decirnos la autora—necesita de una literatura a la altura de sus cambios.³ De una disposición al juego que finalmente le haga justicia. ~

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México). Su libro más reciente es *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

³ Sugiero realizar aquí una pausa, de duración indefinida, como la que hace la gente antes de admitir que no sabía cómo concluir lo que estaba diciendo.

No existe un acto descalificativo más lapidario en el mundo de la crítica cinematográfica que tildar a alguien de pretencioso. De manera similar a la del impuntual que utiliza la excusa del tráfico para exculparse de toda acusación de perezoso o indisciplinado cada vez que llega tarde, el crítico—o, mejor dicho, la persona que escribe o comenta sobre lo que aún conocemos como cine—no dudará en señalar como pretenciosa la obra que le demande más concentración que una narrativa genérica dividida en tres actos. Sin reparar, claro, en que descartar una obra por no acoplarse a una idea preconcebida del cine es un acto de presunción más insufrible que cualquier desplante del artista. El análisis demanda un acto previo de rendición, no arrogancia y complejos.

En México, donde la ambición autoral es castigada con particular enjundia por buena parte de la comentocracia cultural y el periodismo de espectáculos, probablemente no exista un cineasta más identificado como pretencioso que Carlos Reygadas, realizador de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Post tenebras lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018).

Expuesto en términos mediáticos, los directores más reconocidos de México en el mundo, los famosos “tres amigos”, cuentan con personalidades bien definidas (aunque no necesariamente acordes con la realidad): Guillermo del Toro es un santo; Alfonso Cuarón, un innovador; y Alejandro G. Iñárritu, qué

remedio, un ególatra insoportable. Reygadas habita un universo distinto, el del cine lento y contemplativo, identificado, de manera prejuiciada, con la pose y el esnobismo. Por fortuna, Reygadas no tiene ningún interés en cambiar esa percepción. Todo lo contrario: en *Presencia*, ensayo editado por AnDante, Reygadas asume abiertamente la intención de realizar un cine que desborde los corsés narrativos y se atreva a capturar la impresión del tiempo para transmitir experiencias más allá del lenguaje: “la flama que nos quema, el viento que nos acaricia, las frecuencias bajas de un volcán, la quietud de una fuente”. El cine concebido como textura y presencia, y no como un mero vehículo para contar una historia. Un arte que no aspire a representar nada, sino que simplemente se debe ante nosotros.

Estructurado en diecisiete capítulos y una sección de fragmentos, el libro abre como un manifiesto en contra de la representación. En la visión de Reygadas, el cine es el arte de la presencia, por lo que debe manifestarse al margen del discurso. El cine de la representación—el que cuenta una historia a través de imágenes simbólicas—pertenece al ámbito de la razón; el cine de la presencia—el que desea transmitir la experiencia vital de las cosas—forma parte del mundo de la sensación. Lo racional es directo y provechoso; lo sensible, amorfo e improductivo. “Las máquinas pueden emular al pensamiento jugando un ajedrez implacable, pero no pueden sentir el deseo de ganar ni el deber de una conducta digna al perder.”

El ideario de la presencia se extiende al manejo de los actores, a quienes les dedica el capítulo seis. Este segmento me recordó a unas declaraciones del actor y director John Turturro publicadas en la sección *Guilty Pleasures* de la revista *Film Comment*, en la edición de mayo/junio de 2001, hace ya más de veinte años. En el texto, Turturro confesaba que la artificialidad de algunos actores le producía sentimientos

encontrados. “Nunca se sienten reales, incluso cuando son salvajes y explosivos. Siempre son autoconscientes de lo que representan. Me gusta verlos, pero todo es coreografiado. Son como actores Kabuki (forma de teatro japonés tradicional caracterizado por el uso de elaborados maquillajes). Richard Gere, Tom Cruise, Val Kilmer, Brad Pitt. La mayoría de las estrellas de cine son actores Kabuki.”

A diferencia de Turturro, Reygadas no tiene sentimientos encontrados respecto al histrionismo. Lo detesta, por lo que prefiere usar no actores: “Como Robert Bresson, también quiero ver a la persona y no a la máscara del actor —por más excelsa que pueda ser esta.” En paralelo, se pronuncia a favor de establecer una relación de confianza que trascienda la formalidad de una relación profesional, donde se construya una intimidad mutua que le permita conocer la tierra, casa, pensamientos y zonas oscuras del no actor. “Para elegir el vestuario, por ejemplo, acudo con ellos ante su propia ropa para elegir las prendas. De sus cajones personales procede la mayoría de lo que llevan puesto.” La idea es congruente con el concepto central del libro (el actor profesional es sinónimo de representación, no de presencia), si bien resulta controversial y arriesgada en un contexto justificadamente sensible a las relaciones asimétricas entre director y actores. ¿Cómo se establecen los límites? ¿Qué tan intensa necesita ser esta relación, exactamente?

Un aspecto que extraña de *Presencia* es la solemnidad con la que el director expone sus conceptos. El lugar común es concebir el trabajo de Reygadas como una expresión carente de sentido del humor. Falso. Botón de muestra: *Este es mi reino*, cortometraje que captura a manera de alegoría del México contemporáneo el paroxismo gradual de una fiesta convocada por el realizador en Tepoztlán. Impulsados por el alcohol, varios invitados proceden a destruir un coche abandonado. Justo después de que tira una banca sobre el

CARLOS REYGADAS

PRESENCIA

Ciudad de México, AnDante, 2022, 112 pp.

automóvil, una mujer de aspecto clasesmediero grita: “¡Esto no es Canadá!” La escena es una de las carcajadas más desmadrosas del cine nacional reciente. En el libro, en cambio, no hay el menor asomo de desenfado. *Why so serious?*

Presencia es un compendio de apuntes valiosos sobre la filosofía creativa del realizador: del diseño detallado de *storyboards* que antecede a la filmación (“mientras más planifiques, más vas a poder improvisar”) a su oposición a la tiranía de la imagen digital (sorpresa: odia los *renders*). También es pretencioso a más no poder. Aunque en el caso de Reygadas, al igual que en el de muchos otros realizadores independientes, dudo que exista una mejor recomendación posible para leerlo. ~

MAURICIO GONZÁLEZ LARA escribe sobre cine, cultura pop y negocios. Ha colaborado en *Letras Libres*, *El Universal* y *El Sol de México*.

FOTOGRAFÍA

Pedro Valtierra: contar una historia

por Óscar Garduño Nájera

Fundador de la agencia y revista *Cuartoscuro* y del periódico *La Jornada* y distinguido con diversos reconocimientos, desde el Premio Internacional de Periodismo Rey de España hasta el Premio Nacional de Periodismo de México, el fotógrafo Pedro Valtierra (Fresnillo, Zacatecas, 1955) habla en esta entrevista sobre su trayectoria de más de tres décadas.

¿Qué es lo que te apasiona de la fotografía?

La fotografía es una forma de plasmar la realidad, tus sueños, tus ideas. Como periodista, la fotografía es una forma de compartir un hecho y de hacerlo con un sentido, con una responsabilidad no solamente con la parte informativa sino con la parte estética, con cómo se presenta.

¿Qué cambios has visto en las fotografías y en los fotógrafos a través del tiempo?

Veo muchos cambios positivos y negativos. La cantidad de fotógrafos que hay actualmente es impresionante; en los setenta y ochenta, éramos pocos. Pero también veo que todavía los periódicos siguen sin dar el espacio que la fotografía necesita, que ellos creen que con publicar fotografías grandes están dando espacio, y no se trata de eso, sino de publicar calidad. También hay una mayor presencia de la tecnología, las cámaras fotográficas de los nuevos teléfonos hacen que todo mundo pueda ser periodista, porque si traes tu cámara y reportas un hecho noticioso, tu fotografía se publica incluso en los periódicos tradicionales. Y no por tener una cámara en tu teléfono se hacen mejores fotografías, sino que se hacen más fotografías. Mira, por ejemplo, un fotógrafo de un medio de comunicación tradicional publica mil fotografías de un evento; en cambio yo, que soy un fotógrafo que fui educado para tomar pocas fotografías, tomo de un evento treinta fotografías. Finalmente la calidad la sigue dando el fotógrafo.

Aunque también están los cambios en los procesos fotográficos.

Claro. Durante la guerra de Nicaragua, yo me tardaba en revelar una hora, y luego en secar otra hora, y cada fotografía se mandaba en quince minutos. Hoy vas al mismo lugar con tu cámara fotográfica, con tu tarjeta de memoria, y en dos minutos se están subiendo las fotografías a la nube.

¿Crees que en la actualidad hay una enorme sobreproducción fotográfica?

Sí, y seguramente mañana habrá más saturación de fotografías, pero también hay fotografías de calidad, y el ser humano tiene que desarrollar mecanismos de selección para escoger la fotografía correcta y no dejarse llevar por tantas imágenes. Aunque sí, estamos inmersos en un mar de fotografías.

¿Cómo le haces para seleccionar lo que vas a fotografiar?

Pues como periodista sales y vas con tu cámara fotográfica mirando lo que pasa, esperando que en un momento dado se produzca una fotografía que sintetice el tema. Depende mucho de lo que sucede donde estás tú trabajando, pero se sufre mucho porque no siempre capturas la esencia de lo que tú quieres, porque no siempre traes el lente en el momento en que ves algo, y pasan horas y horas y no logras la fotografía que quieres. Tienes que salir a la calle listo para hacer la fotografía, pero también tienes que considerar las circunstancias, la luz, el ambiente.

¿Cuándo fue la primera vez que te enfrentaste a la censura?

El PRI era muy inteligente porque tanto la censura como la autocensura la hacían con mucha habilidad, es decir, no era como en Chile o en Argentina, donde había una autoridad del Estado en la redacción revisando todo lo que se iba a publicar. En cambio acá, los mismos jefes de información te decían: “No, esta fotografía nos va a meter en problemas.”

Nunca sufrí bien a bien la censura, solo alguna vez no publicaron una fotografía mía. El día que tomó posesión Miguel de la Madrid, el 1 de diciembre de 1982, hubo un desfile militar en el Zócalo, y un grupo de cadetes que estaban marchando pisó una paloma. En esas ceremonias soltaban palomas, y una de ellas estaba herida o algo le pasó, se cayó y los

cadetes la pisaron. Entonces la paloma estaba en el suelo tirada cuando pasó una tanqueta y yo me crucé la calle, puse la cámara en el suelo e hice dos fotografías. Luego llegué a la redacción de *Unomásuno*, imprimí mis fotografías en 8x10, en aquellos años se imprimía, y la mandé a la junta. Yo era muy terco y me quedaba casi hasta el cierre de edición nada más para ver dónde iban mis fotografías, peleaba el espacio, a ver si les daban más tamaño. Entonces como a las once de la noche pasé por donde estaban formando el periódico y no veía mi fotografía por ningún lado, y



Fotografía: Gregorio Cortés / Secretaría de Cultura

me intrigaba porque yo la había visto bien y me parecía importante, incluso la veía en la portada. Entonces la imprimí de nuevo, ahora más grande, y se la entregué a la secretaria de Manuel Becerra Acosta, quien era el director. A los cinco minutos salió de su oficina y me dijo, con la fotografía en la mano: “Valtierra, ¿cree usted que soy un pendejo?” Le respondí: “¡Claro que no!” Y me preguntó: “¿Sabe cómo se llama la esposa del presidente de la república? ¡Pues Paloma! Yo publico esta fotografía en la portada del periódico y pasado mañana me cierran!” Y comprendí perfectamente que tenía razón.

¿Qué fue lo que te motivó a dedicarte a la fotografía?

Desde que vivía en el rancho en Zacatecas, tenía un tío, que había sido un Dorado de Villa, que leía mucho y

compraba revistas y a mí me gustaban mucho las fotos. Luego, cuando estaba en Fresnillo, me dedicaba a vender periódicos. Cuando llegué a la Ciudad de México teníamos un vecino que decía que era fotógrafo y cuando mi hermana Juanita cumplió quince años él se ofreció a hacer las fotos. Tenía una cámara (que yo creo que era hasta robada) e hizo muchos movimientos en la fiesta para que mi hermana posara y resulta que nunca nos dio las fotos. Entonces me compré mi camarita y yo retrataba a mis hermanos, y así fue un poco como empecé. Pero ya cuando me di cuenta de que era lo mío fue cuando conocí el laboratorio de Los Pinos a los dieciséis años. Yo era bolero, subí al laboratorio y entré al cuarto oscuro y vi cómo imprimían y cómo revelaban las fotos; para mí ese momento fue uno de los más dichosos de mi vida. Yo ya no quería salir de ahí, me parecía que era magia. A partir de ese momento yo me convertí en el asistente de los fotógrafos y poco a poco fui aprendiendo y me dejaban revelar mis rollos, así fue como me enganchó la foto. Me gustaba el tema social, las preocupaciones de los jóvenes de la década de los setenta.

El aspecto social está presente en tus fotos, ¿las fotografías que has tomado en conflictos armados son de constancia de hechos o hay una intención de denuncia social?

Yo tomo las fotos como periodista. Y evidentemente yo no distingo la diferencia, o sea que para mí un hecho periodístico evidentemente lleva una denuncia social. Yo con mis fotografías lo que pretendo hacer, aunque no siempre se puede, es contar una historia, que desde luego cae dentro de la denuncia. Pero yo no soy político, soy periodista. ~

ÓSCAR GARDUÑO NÁJERA es periodista. Ha colaborado en *Newsweek en Español*, *GQ México*, *Laberinto*, *Replicante Revista Cultural*, *Opera Mundi*, *Forbes México*, *Milenio*, así como en distintas antologías.



Palabra y poder en América Latina

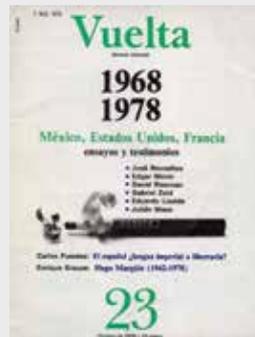
por Saúl Yurkievich

A propósito del clima intolerante y represivo al interior de las dictaduras latinoamericanas, el escritor argentino escribió este artículo que se publicó en el número 23 de *Vuelta*, en octubre de 1978. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

En los países latinoamericanos sojuzgados por dictaduras militares, el delito de opinión constituye un crimen contra el Estado que se castiga no ya con la privación de derechos o la cárcel, sino con la muerte. Contra la palabra liberadora: el asesinato del portavoz. Contra el texto que desacata el orden punitivo y censorio: bala a quemarropa. ¿Por qué semejante desproporción entre el estímulo y la reacción? Los generales latinoamericanos tienen razón al atribuir a la palabra autónoma semejante potencia movilizadora. La razón es doble: una inherente a nuestra historia, otra propia de toda relación entre lenguaje y poder.

Los intelectuales latinoamericanos, formados en la tradición jacobina, mantienen, por oposición, alianza u ocupación, contacto continuo con el poder político. Las revoluciones que nos liberaron del dominio español fueron ante todo acciones textuales, discurso constituyente inspirado en las doctrinas de la Ilustración, luego operativo bélico, campaña militar

para asegurar el cumplimiento de la escritura. Que Vicente Huidobro y Pablo Neruda hayan sido candidatos a la presidencia de Chile no resulta un hecho insólito. Predecesores como Domingo Faustino Sarmiento y José Martí juegan a la par papeles tan decisivos en la historia política como en la historia literaria. Cuando el Che Guevara renuncia a momentos de reposo en el arduo combate para redactar su diario de campaña retoma esa tradición latinoamericana que conjuga como complementaria a la actividad textual y la extratextual: la inscripción consigna lo que las otras prácticas confirman.



Al extremarse la represión, surge la inculpación de delincuente ideológico atribuible a cualquier escritor que contravenga la doctrina de Estado. Por dictamen del poder castrense queda abolida toda distancia entre los signos y las cosas significadas. Asimilados imperativamente lenguaje y referente, la representación artística pierde su carácter espectral, no queda margen para la ficción, el simulacro se confunde con la realidad. Así, operar sobre las palabras equivale a obrar directamente sobre el mundo. Toda mimesis puede volverse acto subversivo. Los inquisidores detectan la herejía, y la castigan con la hoguera, no solo en la expresión directa, también en la alusiva y elusiva. Hasta la metáfora sabotea. Fuera de los estereotipos del lenguaje oficial, toda palabra compromete, toda escritura pone en

peligro. Pensar por escrito es delinquir, escribir es complotar.

La capacidad de transformación del lenguaje se opone a la voluntad de fijeza que pretende imponer el Estado totalitario. Todo totalitarismo quiere adueñarse de la palabra, inmovilizarla en un sentido único, sentido común, sentido recto, sentido reglado. Quiere detener la mutabilidad, parar la proliferación reverberante, podar la ramificación, puntualizar la polución semántica, cercar la expansión de la lengua, contrarrestar su desborde. Instauro en la expresión el imperio de la norma estatal. Para normalizarla, la legisla impositivamente mediante un código restringido que impide y pune el desacato al discurso sancionado por la fuerza del fusil.

La censura castrense impone el régimen de la fórmula unívoca, de la alineación monosémica, de la monodía autoritaria, un lenguaje obligatorio por mandato gubernamental. Ejerce el control policiaco de la palabra insumisa, contraventora de la regresiva sinrazón que se pretende razón de Estado. La libertad de palabra se vuelve acto delictuoso. Esgrimir una palabra autónoma es atentar contra la seguridad de Estado. Descodificar la lengua consentida, desautomatizarla, desentumecerla, volver heterogénea y lábil su previsible monotonía será considerado como acto criminal. Descongelar el bloque de la ideología totalitaria, restituir al pensamiento su proteica pluralidad y al lenguaje su poder generador constituirán transgresiones intolerables, desobediencia pasible de la máxima pena. Para los mandatarios de la muerte, la oposición por la palabra recobra los poderes maléficos que la iglesia otorgara a toda heterodoxia. Contra el atentado por la palabra, la exterminación física. ~

SAÚL YURKIEVICH (La Plata, Argentina, 1931-Caumont-sur-Durance, Francia, 2005) fue poeta, profesor y crítico literario. Entre sus obras destacan *Fricciones* (1969), *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971) y *El trasver* (1988).