

EL SUEÑO ATEMPORAL

Ricardo Legorreta (1931-2011) estuvo a punto de morir cuando tenía treinta años y acabó viviendo hasta los ochenta. Cuando en su juventud sobrevivió a una enfermedad que termina con la vida del 99 por ciento de quienes la padecen, escribió: “Cuando me estaba muriendo me sentía atormentado por el pensamiento de no haber logrado nada. No se puede saber el verdadero significado de la vida hasta que se muere.” Tuvo cincuenta años más para desarrollar una arquitectura que en aquel momento comprendió que debía estar al servicio de los grandes ideales humanos. Entonces se quejaba de que muy pocas obras se fundaban sobre principios longevos. Decía que se hacía “poca verdadera arquitectura”. Entre el rescate de raíces y una vocación universal, Legorreta dedicó su vida a exportar la imagen construida de un México contemporáneo.

La fábrica de Automex en Toluca (1964), realizada a los 31 años de edad, fue su primer manifiesto para devolver el carácter expresivo que el Estilo Internacional había olvidado y, asimismo, reevaluar *lo mexicano*. Para él, Automex fue una rebelión en contra de las corrientes importadas; quería transformar un complejo industrial en

una hacienda moderna. El proyecto significó el inicio de un discurso incansable basado en el rescate de lo vernáculo y en una arquitectura escenográfica desarrollada por medio de secuencias entre volúmenes pesados y patios generosos. Ahí invitó a colaborar a Mathias Goeritz—presente en las formas cónicas esculturales—, originando el estrecho vínculo con las artes plásticas que Legorreta siempre disfrutó promover. En la inauguración, a través de Goeritz conoció a Luis Barragán, quien le reclamó no haber entendido la importancia del paisaje. Para la construcción del Hotel Camino Real de Polanco en 1968 invitó a ambos como colaboradores y desde entonces precisó un vocabulario tras el cual Barragán había transformado en rito palabras como luz, color, misterio y agua.

En el Camino Real, Legorreta modificó el deseo del cliente de hacer un edificio alto para reinventar tanto el concepto de claustro como el sentido de lo urbano. Construyó un oasis conformado por bloques horizontales tejidos entre jardines, patios, fuentes y terrazas. En esa obra definió al arquitecto como director de orquesta, volviéndose defensor de las colaboraciones. Ese mismo año completó el edificio Celanese en Avenida Revolución, caracterizado por su estructura

suspendida. Si el hotel expresaba el carácter emocional defendido por Goeritz y Barragán, en la torre de oficinas se hallaba la sensibilidad técnica aprendida con José Villagrán. Gracias a este “padre de la arquitectura moderna en México”, con quien había trabajado durante doce años hasta convertirse en socio, cultivó el oficio. De la racionalidad de Villagrán al romanticismo barraganiano, Legorreta tomó al muro como símbolo y al color como bandera. Tanto que, en lugar de decir: “Haré un muro rojo”, expresaba: “Haré un rojo que será muro.”

Graduado de la UNAM en 1952, inició su carrera dividido entre la honestidad material y constructiva inculcada como aprendiz y las cualidades sensoriales que aportaba la calle. Progresivamente, sus obras fueron ocultando la estructura en favor de las superficies. Refutó la estética de lo necesario del Funcionalismo a cambio de lo que Villagrán llamó despilfarro espacial. La arquitectura de escala sobrada de Legorreta fue parte de una narrativa hecha por medio de efectos. En sus dibujos cambiaba incluso el grosor de los lápices para enfatizar la pesadez de los muros. La fuerza de la mano era insuficiente para marcar el acento de volúmenes y la abundancia de masa contra el vacío.



+La célebre fábrica Automex (1964) de Toluca fue la primera obra maestra de Ricardo Legorreta (1931-2011).

Buscó vencer lo inhóspito de las formas monumentales con la amabilidad del color y lo sorprendente de la luz. Le gustaba entender los edificios como juegos de secuencias entre lo abierto y lo cerrado; hacer recorridos que ofrecieran “el placer de perderse”.

Evocar las inigualables experiencias espaciales creadas de forma anónima en épocas pasadas le valió la calificación por parte del crítico estadounidense Richard Ingersoll como “uno de los primeros arquitectos auténticamente posmodernos de nuestro tiempo”, dado su interés por lo popular, lo contextual y lo histórico, “al borde incluso de lo kitsch”. De manera paralela a sus coetáneos —como Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Agustín Hernández o Pedro Ramírez Vázquez—, el exceso de masa, las geometrías primarias y la proliferación de escaleras se sustentaban con metáforas sobre la tradición. En consonancia con su compromiso cultural, la arquitectura de Legorreta fue una oportunidad por exhibir la riqueza del lugar. De pesados trabajos en piedra a laboriosos pavimentos, de fuentes insólitas a aplanados imposibles, su diseño fue aquel del artesano, a quien tanto supo valorar. Redignificó igualmente maderas comunes, textiles y montañas.

Del hotel Hacienda en Cabo San Lucas (1972), donde las habitaciones se vuelven dunas de arena, al mágico Camino Real de Ixtapa (1981), convertido en parte de la montaña, o a su casa en Valle de Bravo, camuflada como topografía, hasta aquellas obras que buscaron ser por sí solas un paisaje, destacando como figuras aisladas del contexto —como la Biblioteca de San Antonio en Texas (1995) o el pabellón de México en la Feria Mundial de Hannover (2000)—, su arquitectura transitó de lo introspectivo y abstracto a lo literal. Su obra, entendida como ambiente, fue construyéndose a partir de referencias. La Alhambra de Granada, las ruinas de Egipto o Monte Albán en Oaxaca fueron tan imprescindibles como la influencia de los artistas Chicho Reyes Ferreira y Pedro Coronel, así como su obra tampoco podría explicarse sin el legado de arquitectos como Aldo Rossi y Louis Kahn.

Legorreta diseñó desde ciudades hasta sillas. Bajo la firma LA Diseños hizo tanto mobiliario como objetos, y para el proyecto urbano de Jurica, en Querétaro, incluso planeó la estructura laboral de la comunidad, proponiendo una economía basada en el trueque. Buena parte de su obra la realizó en el extranjero, iniciando con la casa de Ricardo Montalbán

en Hollywood (1985) y el proyecto de Westlake en Dallas (1991) la explosión de su etapa más fecunda. Con su hijo Víctor Legorreta trabajó las últimas dos décadas, continuando desde el año 2000 bajo el nombre de Legorreta+Legorreta, la trayectoria que había iniciado en sociedad con Noé Castro, Carlos Vargas y Ramiro Alatorre en los años sesenta.

Con reconocimientos como la Medalla de Oro de la Unión Internacional de Arquitectos así como el Premio Imperial de Japón, otorgado poco antes de su fallecimiento el penúltimo día del año 2011, la arquitectura de Legorreta seguirá siendo noticia. Sobre todo con proyectos como la torre de cincuenta niveles para BBVA-Bancomer en el Paseo de la Reforma, prevista para inaugurarse el próximo año e ideada junto con el británico Richard Rogers (autor del Centro Cultural Georges Pompidou en París). Nada mejor para reunir su vocación sintética que la mezcla resultante del trabajo con uno de los arquitectos inventores del High-Tech que ahora vestirá de rosa el sueño mexicano de Legorreta. Como escribió la novelista Ángeles Mastretta: “Cuando uno camina por los espacios que Legorreta ha creado, nunca camina solo.” Dormir en un recinto suyo “no solo es dormir, es soñar”. —

TEATRO

Antonio
Castro



Fotografía: © José Jorge Carneón

EL ACTOR CREADOR

ENTREVISTA CON ARTURO RÍOS

A lo largo de 35 años de trayectoria profesional como actor ha formado parte de la *Compañía Nacional de Teatro*, el *Centro de Experimentación Teatral*, así como de varios grupos independientes. Ha participado en más de noventa puestas en escena entre las que figuran *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese, *Noche de epifanía* y *Los justos*, ambas dirigidas por Ludwik Margules, *La Malinche*, dirigida por Johann Kresnik, y *El otro exilio* de José Acosta. En 2002 recibió el *Ariel* al mejor actor por la cinta *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*.

¿Cómo fue que empezaste a actuar?

De chico fui un pésimo alumno. A tal grado que, a los dieciséis años, mis papás, dándome como caso perdido, me consiguieron un trabajo en la Comisión Federal de Electricidad. Ahí sacaba copias en un Xerox. Un día llegó un tipo que, según me enteré después, manejaba un grupo de teatro de aficionados dentro de la Comisión. Venía a sacar copias de un libreto. Ese fue mi primer contacto con el teatro.

¿Y te acuerdas qué obra era?

Sí, una pastorela que él había escrito. Y como no debía sacar las copias ahí porque no era un documento oficial, yo aproveché ese acto clandestino para hacerle muchas preguntas sobre su

grupo. Me invitó a un ensayo, fui y me gustó. Al poco tiempo ya estaba en una de las obras. Debo decir que por primera vez en mi vida sentí que estaba en el lugar donde quería estar. Fue como una epifanía, una revelación. Me volví un individuo, una persona y no el ente abstracto que andaba deambulando por ahí.

¿Y cómo fue que entraste al ínclito Instituto Andrés Soler?

En el grupo de la CFE había un tipo que estudiaba ahí. Él me invitó a ver la escuela y entré. Había una instrucción muy formal, muy a la antigua. Sin embargo, ahí conocí al dramaturgo Antonio González Caballero, mi primer maestro. Con él comenzó el descubrimiento del teatro como un espacio imaginativo, de introspección, de manejo de energías personales. Sus ejercicios daban resultados muy interesantes. En esa época vi *El juego de los insectos* de los hermanos Capek, dirigida por Julio Castillo. Estaban el Flaco Ibáñez, Ofelia Medina, Blanca Guerra, Salvador Garcini. Esa obra me transformó: cambió radicalmente mi forma de ver el teatro.

Tal vez Julio Castillo sea el director del teatro universitario de ese tiempo que mejor se conectó con el público.

Aunque el menos teórico de su generación, poseía una intuición y una inventiva teatral formidables. Lograba narrar un mundo muy personal a través de los textos que escogía. Además

de su gran capacidad para manejar el lenguaje teatral, dominaba muy bien una serie de personajes arquetípicos de la psique mexicana, que lograba volver universales. Había una gran complicidad con los actores y con el público. Es un lugar común decirlo, pero era genial.

¿Cómo fue que entraste a la Compañía Nacional de Teatro (CNT)?

Luis Gimeno daba clases en la Andrés Soler. Cuando se fundó la CNT en 1977 nos invitaron a un grupo de actores jóvenes a formar parte del elenco estable. Fue una gran experiencia porque pude trabajar con actores que admiraba mucho como Augusto Benedico, Carlos Ancira, Miguel Córcega, Mónica Serna, Mercedes Pascual. Con ellos aprendí a hacer teatro. Hice *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, *Qué formidable burdel* de Ionesco, dirigida por Julio Castillo, *Opereta* de Witold Gombrowicz. Fue un gran ejercicio de formación de públicos.

¿Cómo ves la CNT de hoy?

El elenco me parece muy sólido. Es una compañía mucho más heterogénea que la de aquel entonces. Sin embargo, no entiendo bien el esquema de presentación de las obras. Pienso que amerita una revisión porque no veo que logre un cometido de Compañía Nacional. No trasciende fuera de la comunidad teatral.

Regresemos a Julio Castillo.

Con él, los actores trabajaban de una manera muy comprometida. Su teatro hablaba de la realidad, decía cosas que eran importantes para uno como espectador en ese momento. Hice tres obras con él. La última fue *De película*, producida en el Centro de Experimentación Teatral.

¿Ahí trabajaste con Georges Lavaudant?

Sí, vino a dirigir *El balcón* de Jean Genet. Fue una colaboración interesante porque su visión de Genet, desde la tradición francesa, se enfrentaba a la realidad mexicana.

¿Cómo haces para trabajar con tantos directores? ¿Tienes una metodología o tratas de adaptarte a cada proyecto?

Los directores con los que me gusta trabajar son los que tienen una visión particular del mundo que con frecuencia va más allá del texto dramático. No son coreógrafos de la escena, proponen algo. Tienen una visión personal.

De tu trabajo, me llaman la atención varios momentos performativos que van más allá de la literatura. Estoy pensando, por ejemplo, en ese momento brutal de *La Malinche* de Johann Kresnik cuando te masturbabas con un pastel de merengue, o esa escena de la violación con Ari Brickman en *Devastados* de Sarah Kane, en varias escenas *El otro exilio* de José Acosta.

Es algo que caracteriza el teatro contemporáneo. Ya no es solamente la literatura, sino también la expresión del cuerpo en el espacio. El cuerpo tiene su propio lenguaje poético, que construye imágenes muy poderosas. Hay una gramática del cuerpo, una forma de escribir con él.

Me da la impresión de que muchos actores de tu generación están peleados con eso. Recuerdo que en *La Malinche* un grupo de actrices célebres fue a ver la obra y les pareció indignante lo que ocurría en escena, como si el director hubiera maltratado a los actores.

Hay gente que tiene una visión muy limitada, no solo del teatro sino del arte en general. Aunque se construye a partir de parámetros específicos, el arte es ilimitado. Supongo que es paradójico hacer algo concreto, que no tenga limitaciones, pero así es. Y si uno como actor se autolimita (física o mentalmente), trabaja en contra de uno mismo y de ese modo no hay posibilidad de desarrollarse como artista.

¿Podrías hablar del proceso de *La Malinche*?

Kresnik es un tipo enloquecido, furibundo, anarquista, que quiere con-

mover desde la plataforma del teatro. Confronta al público en un plano social y político. Le interesa mucho provocar a una clase política intelectual. Dirige como un pintor más que como un director de teatro. Dibuja con los actores. En *La Malinche* éramos como sus colores, sus brochas. Nos pegaba en el lienzo según le convenía. Era muy divertido. Lo recuerdo como un *gymboree* de adultos.

Fue un gran éxito de público que incomodó al entonces gobernador de Guanajuato, Vicente Fox, quien estuvo tentado a prohibir la obra. Y en el Jiménez Rueda molestó a funcionarios del INBA y Conaculta. En ese sentido, Kresnik logró su objetivo.

La obra era muy fuerte. En esa escena que mencionas del pastel yo representaba a Hernán Cortés cargando una pirámide (que era el pastel). Eventualmente, me masturbaba con él. En el estreno en Guanajuato, logré que casi cien personas se salieran del teatro.

A mí me pareció un trabajo formidable por el compromiso de los actores hacia una propuesta escénica. Y siento que eso le hace falta al teatro mexicano: actores que se asuman parte de una búsqueda estética y no empleados de un director o de un productor. Seguimos muy permeados por una lógica sumamente paternalista.

El actor es un creador o, por lo menos, debería serlo. Es una idea que viene desde Grotowski, o incluso desde Artaud, quizá, porque él pensaba que el actor no era un mero representante sino un catalizador.

¿Cómo ves el panorama general del teatro en México?

Acabo de estar en Nueva York. Vi varias cosas desde lo comercial hasta lo alternativo. Y veo que aquí en México tenemos un abanico más amplio de propuestas. Al mismo tiempo, es tan vasto el panorama que hay una atomización entre los que hacemos teatro... Necesitamos más vasos comunicantes. —



HUGO,

DE MARTIN SCORSESE

Quien haya seguido la filmografía de Martin Scorsese diría que *Hugo*, su película más reciente, es también la más atípica. Niños, fantasía y París —y el uso de la tecnología 3D— no parecen encajar al lado de sus fábulas crudas sobre los saldos del sueño americano: criminales, sociópatas y/o megalómanos que acabaron marcando el rumbo de la historia de Estados Unidos. Vista de otra manera, *Hugo* es la película que deja al descubierto las pasiones personales de Scorsese, su proyecto de vida, y otras vocaciones además de la de director.

A grandes rasgos, la trama: en el París de los años treinta, un niño llamado Hugo (Asa Butterfield) se ocupa, todos los días, de dar cuerda al reloj de la torre en una estación de trenes. Por razones que se van revelando, Hugo libra una batalla solo para sobrevivir: se alimenta de panecillos robados, vive escondiéndose del inspector de la estación (Sacha Baron Cohen) y de su dóberman Maximiliano, y no

tiene a nadie que se encargue de él. Su única ilusión es completar las piezas del muñeco mecánico que su padre encontró abandonado en un museo, y que llevó a casa de ambos poco antes de morir. El autómatas sostiene una pluma fuente entre sus dedos metálicos; Hugo está convencido de que, si logra echarlo a andar, el robot escribirá un mensaje de su padre muerto. Es lo único que conserva de sus días de infancia feliz.

En la búsqueda de las piezas faltantes, Hugo tiene un mal encuentro con el dueño de la tienda de juguetes de la estación (Ben Kingsley). Es un viejo malhumorado que, para colmo, lo despoja del cuaderno que describe el funcionamiento de su autómatas. El cuaderno perturba al viejo, y esto desata una serie de peripecias. Estas lo obligan a revelar un pasado oculto y una identidad ligada al presente de Hugo. No solo resulta ser el inventor del autómatas, sino de algo que, sin exagerar, cambió la historia del mundo. A partir de ese momento se narra la vida del hombre, de su apor-

tación increíble, y se muestran al espectador pedazos de su obra genial. Es un relato dentro de otro, pero no puede ser confinado a los límites de una sinopsis. Basta saber que el viejo era mago, y que su apellido es Méliès. Con esta pequeña historia, Scorsese se presenta ante el público en su faceta de historiador.

Lo suyo no es solo un hobby: el estudio, organización e intento de difundir las películas más relevantes en la historia del cine lo llevaron en 1990 a fundar The Film Foundation: una asociación que financia la restauración y digitalización de copias de clásicos y promueve la creación de una memoria fílmica colectiva. (Ese proyecto dio lugar a The World Cinema Foundation, que apoya a países con pocos recursos para que hagan lo mismo con sus archivos fílmicos.)

Aunque *Hugo* es la adaptación de una novela de Brian Selznick, y en ella se cuenta la historia increíble pero verídica del auge, ocaso y redescubrimiento de Méliès (en la vida real, por los surrealistas), ese episodio es casi un

ideario de las fundaciones que preside Scorsese. También, una misión cumplida. En las notas de producción de *Hugo*, el director describe el esfuerzo delirante que exigió la reconstrucción de fragmentos de la obra de Méliès para que pudieran ser empalmados con la película original. Las viñetas son brillantes y lo mejor de *Hugo*: solo podían ser el producto de devoción/obsesión de un fan, además legendario por su manías perfeccionistas.

¿Era necesario insertar la minibiografía de Méliès dentro de una película sobre un niño huérfano, rebosante de personajes y acción, con una producción igual de exigente y filmada en formato 3D? Scorsese respondería con un contundente “sí”. Al ser lo mismo juez y parte de la historia del cine de su país, el director ha desarrollado una tercera faceta: la de crítico de una industria movida por millones de dólares, que exige de los creadores la aplicación de estrategias. En el documental de 1995 *A personal journey with Martin Scorsese through American movies* (entrañable y necesario como complemento de *Hugo*), el director sostiene que los grandes autores de Hollywood han tenido que jugar el papel de contrabandistas. Es decir, han sabido aprovechar las grietas del sistema para colar una visión del mundo oscura, arriesgada o “no comercial” a producciones financiadas por los grandes estudios. No habla de su experiencia ni de la de otros de su generación, aunque algo sabe del tema: Coppola, Spielberg, Lucas —y, por supuesto, él— fueron los contrabandistas más notables del cine gringo. Aun así, de todos ellos solo Scorsese continúa *contrabandeando*, logrando hacerse visible sin traicionar su proyecto. Difícilmente un estudio del calibre de Paramount habría invertido (como lo hizo en *Hugo*) en un proyecto que *solo* hablara de la figura y obra de Méliès. Para eso los estudios han creado divisiones de arte, término que en Hollywood es sinónimo de “lo raro”.

Esto no significa que el resto de los elementos de *Hugo* —la incursión en el 3D, el trasfondo dickensiano, y el punto de vista de un niño— sean concesiones

por parte del director. Asmático desde los tres años, el niño Martin Scorsese observó las dinámicas y peligros de la vida callejera desde la ventana de su habitación, como Hugo aprendería a hacerlo desde la torre del reloj. Aunque Scorsese no fue huérfano, tanto él como Hugo quedaron prendados del cine gracias a sus respectivos padres, ellos mismos cinéfilos. Para Hugo y para Martin, la experiencia de entrar a una sala quedaría siempre asociada con sus días más felices, al lado de un padre cómplice y protector.

El uso del formato 3D en *Hugo* no es un intento desesperado por mantenerse vigente sino el punto de la historia misma, y otro de los principios creativos de Scorsese. La lección que más subraya en su documental sobre la cinematografía norteamericana es que hubo grandes directores que mataron sus propias carreras por rechazar, *a priori*, los avances de la tecnología. La transición al cine sonoro, el uso del cinemascopio y las posibilidades de la posproducción digital fueron vistas por algunos puristas como el tiro de gracia al aspecto artístico. Para hablar de este punto Scorsese sí recurre a la opinión de sus contemporáneos: mientras que Lucas habla en ciertos círculos del beneficio económico de, por ejemplo, prescindir de extras, un Coppola más reflexivo afirma que

la tecnología es un elemento de la creatividad, pero nunca será su origen.

A más de quince años de esas opiniones, es irónico que Scorsese sea el único de su generación —y el más inesperado— en hacer un uso sensato e impecable del 3D. A pesar de que Lucas colocó los efectos especiales al centro mismo de la industria, fracasó estrepitosamente cuando quiso incorporar la digitalización a su saga. Coppola, por su lado, no ha logrado —o no le interesa— conectar con la sensibilidad del público de hoy.

Al final, *Hugo* es una película sobre aquello que se percibe como los límites de la realidad, y sobre cómo ciertas personas se proponen atravesarlos. La historia de un innovador (Méliès) y de un niño convencido de que un robot guarda el mensaje que hará su vida tolerable es un espejo de lo que pasa más allá de la pantalla. En la estructura de cajas chinas de *Hugo*, la historia de Méliès parece ser la más breve pero es en realidad la mayor: contiene a un Scorsese que, a cuarenta años de carrera, se pone en los zapatos de un cineasta/ilusionista, y a un público que confía en que la tecnología truculenta es un medio para recuperar el mensaje de “padres” muertos: los cientos de directores que a lo largo del siglo XX lograron que prefiriéramos el cine a la realidad. —

•Hugo (Asa Butterfield) y Méliès (Ben Kingsley).



FOTOLIBROS: OTRA PASIÓN

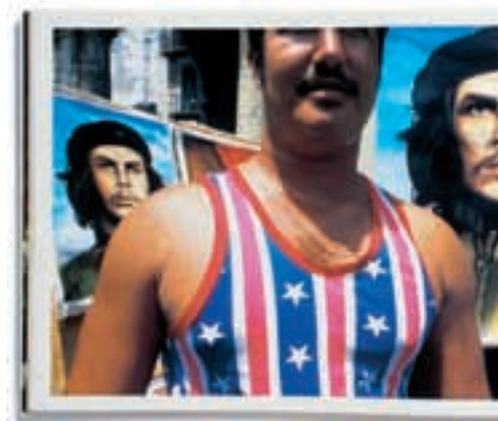
La cámara miente tanto como la máquina de escribir.
Bertolt Brecht

Además del auge de la cámara engarzada al teléfono móvil, estos años ofrecen al mundillo de la fotografía un nuevo *darling*, que durante más de siglo y medio gozó de una existencia tan discreta como decisiva, y que apenas la última década imantó la atención de expertos, coleccionistas, historiadores del arte, editores, blogueros y diletantes, tendencia que no menguará: el fotolibro.

Su industria ha crecido con tanta celeridad, que en el marco de la feria alemana Documenta se le dedica un festival anual con premio incluido (el año pasado mereció un segundo lugar *Ciudad Juárez*, de la mexicana Mayra Martell). En la red se multipli-

can los blogs especializados en discutir obras clásicas y evaluar novedades (notablemente, *bintphotobooks*). En otras latitudes, algunas editoriales —destaca *Book on Books*, de Jeffrey Ladd, que también bloguea en *5b4*— trabajan en reediciones comentadas de fotolibros clásicos inconseguibles, como las *American photographs* (1938), de Walker Evans. Incluso surgió un nuevo coleccionismo, liderado por Manfred Heiting, Martin Parr y la *Maison Européenne de la Photographie*.

Esta pasión engendró en Parr la ambición de reescribir la historia de la fotografía desde los fotolibros, para superar las interpretaciones manidas a partir del desarrollo técnico de la cámara y las distintas estéticas. Parr si-



guió la pauta marcada por el pionero *Book of 101 books* (2001), de Andrew Roth, y se asoció con Gerry Badger para editar lo que algunos han llamado “el canon” de los fotolibros, *The photo-book: A history* (Phaidon, 2004), publicado en dos gruesos volúmenes, donde presentan los inicios de la fotografía a manos de los exploradores y científicos decimonónicos, de la propaganda política, de los artistas vanguardistas y hasta de las empresas más vigorosas. Como resultado natural, esta obra ha incitado a otros autores a publicar cánones locales.

Parr y Badger juzgan que el fotolibro es el espacio natural de la fotografía, que solo muy tardíamente se precipitó en las galerías, para terminar colgada en las paredes. Desde el primer ejemplar —*The pencil of nature* (1844), de William Henry Fox Talbot, publicado en Londres justo después del surgimiento del daguerrotipo—, por necesidad demanda el fotolibro una cuidadosa convergencia de fotógrafos, editores, diseñadores, tipógrafos, artistas y, en ocasiones, escritores: “Estos libros son, tanto como cualquier otro, o más si cabe, hijos de muchos padres”, asegura el historiador de la fotografía Horacio Fernández. Con el auxilio de Parr, que incluyó en su “canon” una veintena de títulos latinoamericanos, Fernández presentó en el marco de Photo Paris el pasado noviembre *El fotolibro latinoamericano* (RM, 2011).

Si es cierta la tesis propuesta de que “el fotolibro es el libro del siglo XX”, entonces esta obra encierra los títulos latinoamericanos más notables. Comienza con los diversos cuadernos del *Álbum histórico gráfico* (1921)



de Agustín Casasola e hijos, que recoge una historia gráfica de la Revolución mexicana, y que aduce ser el primero en su género en Latinoamérica (lo cual es inexacto, pues, por ejemplo, ya en 1910 Eugenio Espino Barros había publicado *México en el Centenario de su Independencia*, un fotolibro con casi cuatrocientas imágenes). De los incluidos, el más reciente es el *Archivo por contacto* de Óscar Muñoz, un fotolibro disfrazado de cámara Olympus Pen que cela retratos de paseantes sobre un famoso puente donde socializan los caleños.

La busca del material fue para Fernández una hazaña detectivesca. Hurgó en bibliotecas alrededor del globo, lo que de paso le reveló qué fotografías han sido estudiadas con lupa y minucia por generaciones más jóvenes (por ejemplo: en la biblioteca de don Manuel Álvarez Bravo, el ejemplar de *Photographie de Paris*, de Eugène Atget, está escurpulosamente leído y anotado). Algunos son tan raros ya, que sus propios autores apenas poseen un último ejemplar en sus estantes; es el caso de *Avándaro* (1971), de Graciela Iturbide.

Tanto Parr como Fernández ensalzan los fotolibros japoneses por su hermosa confección y su valor artístico de muchos quilates. Pero en cuanto al contenido, los latinoamericanos han hecho un tributo capital: la articulación de la literatura y la fotografía. Parr y Badger redescubrieron *Chimeneas* (1937), un fotolibro-novela del mexicano Gustavo Ortiz Hernán, acompañado de fotografías de Agustín Jiménez, expresamente tomadas para este proyecto de ficción. La inspiración

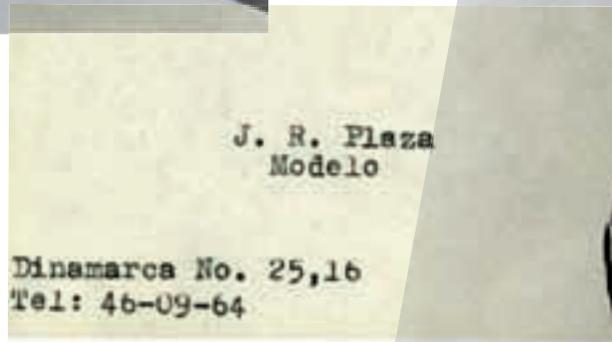
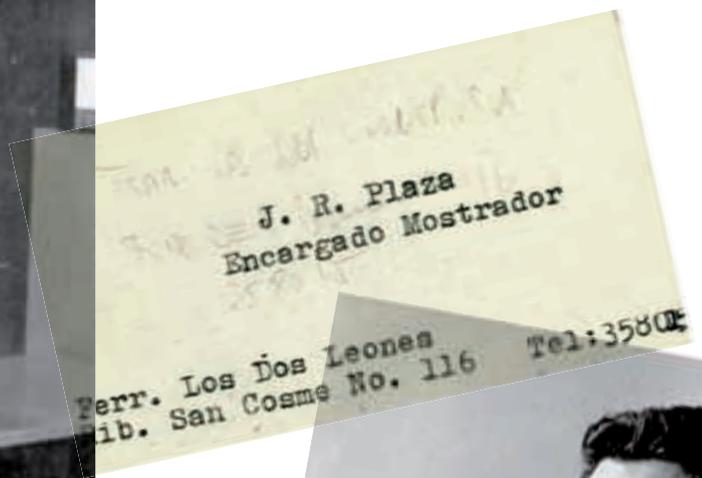


+Arriba a la izquierda: Marcos López, *Pop latino* (2002). Arriba a la derecha: Pablo Ortiz Monasterio y José Emilio Pacheco, *La última ciudad* (1996). Abajo en vertical: Aloisio Magalhaes y Eugene Feldman, *Doorway to Brasilia* (1959).

fue circular: las imágenes de la película *La mancha de sangre*, fotografiada por Jiménez, causaron tal efecto en el autor agorista Ortiz, que escribió una novela sobre los abusos al proletariado. En *El fotolibro latinoamericano*, Fernández recupera muchos otros libros de poesía y narrativa complementados por ensayos fotográficos: por ejemplo, libros de Pablo Neruda con imágenes de Sara Facio y Alicia D'Amico (*Buenos Aires Buenos Aires*, 1968), o de Victoria y Silvina Ocampo con fotos de Gustavo Thorlichen (*San Isidro*, 1941); incluso Julio Cortázar esgrimió pluma y cámara para echar, junto con Antonio Gálvez, un *Último round* (1969).

Más allá, algunos títulos –insertos en la latinoamericanísima tradición de la demagogia– tienen una clara resolución política, como *Sartre visita a Cuba* (1960), con textos del filósofo francés y las imágenes bien conocidas de Alberto Korda. En otros casos se abocan –sobre todo las fotografías– a retratar la inequidad de los indígenas, los enfermos psiquiátricos y otros olvidados de la sociedad (*Jaula*, 1974 y *Humanario*, 1976), o bien su contraparte, en *Ricas y famosas* (2002), donde una mujer retrata a otras mujeres en sus torres de marfil. Este vasto espectro de obras permite “explicar los parecidos, las influencias, los estilos, todo lo que une a los fotógrafos. Y asimismo todo lo que los separa, las diferencias”, escribe Fernández.

Con *The photobook: A history* no solo comenzó una nueva era en la historia de la fotografía y su percepción, sino también el develamiento de otra pasión, ampliada ahora por *El fotolibro latinoamericano*. —



INQUIETOS FANTASMAS

Una tarde un hombre, J. R. Plaza, se sacude el sopor de todas las tardes y realiza una acción poco ordinaria. Primero: reúne las tarjetas de presentación que ha ido coleccionando a lo largo de su vida, en su paso por distintos puestos y empresas —trece tarjetas corporativas, todas del mismo tamaño, todas con su nombre en el centro. Después: pega esas tarjetas, una a una, lado a lado, en las dos caras de una hoja tamaño carta. De pronto: entre unas y otras coloca, en apariencia aleatoriamente, once tarjetas más, también de presentación pero ya no corporativas —tarjetas diseñadas y mecanografiadas por él mismo, quién sabe con qué propósito,

al parecer con datos ficticios. En una de esas tarjetas puede leerse: “J. R. Plaza. Armador. Dinamarca No. 25,16. Tel: 46-09-64.” En otra: “José R. Plaza. Mecánico. Garage Minerva. Dr. M. M. Sterling No. 28. Tel: 35-86-73.” En una más: “José R. Plaza. Borreguero. Rock Springs, Wyo. EEUU” Etcétera.

Otra tarde otro hombre, Iñaki Bonillas, extrae de una pequeña carpeta de piel esa hoja y copia, una a una, las once tarjetas de presentación que su abuelo mecanografió años antes. Después coloca cada una de las copias —reproducciones facsimilares— al lado de un autorretrato del propio Plaza y encierra ambos materiales en un mismo marco. Allí donde el pedazo de papel consigna que Plaza fue un

modelo vemos a Plaza posando, en efecto, como un modelo. Allí donde se indica que Plaza fue un *machetero* vemos a Plaza, qué más, cortando leña. Allí donde se asegura que Plaza fue un *borreguero* vemos a Plaza en el campo, vestido de vaquero, echado entre la hierba, tal vez en Wyoming, quizás hastiado de arrear ovejas. Una última tarjeta, no obstante, descansa a solas —sin imagen que parezca confirmarla o realizarla. Es una tarjeta extra, la número doce, ya no ideada por Plaza sino por su nieto, quien, luego de andar entre los numerosos autorretratos de su abuelo, ha decidido regalarle una tarjeta más, ampliar su biografía, avivar otro poco su fantasma. En esa tarjeta, también ya parda, también

mecanografiada, puede leerse: “J. R. Plaza. Autorretratos. 8 de Septiembre No. 42. Tel: 5896714.”



Rara vez se habla de ello pero nadie lo ignora: en casi toda relación afectiva uno de los dos habrá de morir primero, alguno tendrá que sobrevivir al otro. Tampoco se dice muy a menudo pero quién no conoce el pacto: el que sobrevive debe honrar al que muere e impedir que sea consumido por la nada. Está claro que el vivo debe hablar *del* muerto –y a veces *con* y *por* el muerto. También está claro, o a la larga acaba por serlo, que la relación entre uno y otro es de lo más injusta –el muerto no tiene voz para defenderse– y que el vivo siempre violenta, distraídamente, al otro. Ya para hablar de él hay que reducirlo: representarlo de cierta forma, contar unas anécdotas y no otras, exagerar algunos rasgos y desdeñar otros no menos característicos. Aparte, mientras más se le menciona y trae a cuento, más se le reinventa y falsifica –pues ya se sabe que nuestros recuerdos más frecuentes son también los menos veraces. Por otra parte, es imposible no arrastrar a los muertos hacia nuestro propio discurso. ¿Porque, a fin de cuentas, cómo honrar al desaparecido sin ir perfilando, poco a poco, un espectro a nuestra medida? De cualquier modo siempre es mejor eso, serle un poco infiel al muerto, que no serlo en absoluto y dejarlo allí, solo, a un paso de la nada, su pacto con los vivos sencillamente ignorado.

Pocos artistas contemporáneos –pocos artistas, punto– han cumplido tan cabalmente con ese pacto como Iñaki Bonillas (ciudad de México, 1981). Hay que ver: buena parte de su obra se dedica a hablar del abuelo muerto o, mejor, con el fantasma del abuelo muerto. Bonillas no honra a

su abuelo en privado –como hace cualquier nieto en cualquier sobremesa– sino públicamente, a la mitad del circuito del arte contemporáneo, arrastrando la figura de Plaza –en vida circunscrita a unos cuantos espacios– a otros ámbitos. Hace todo eso empleando –exhibiendo, interviniendo, interpretando, agrandando, radicalizando, potenciando– el archivo de Plaza que heredó hace años –treinta álbumes fotográficos, ochocientas diapositivas, dos volúmenes de una enciclopedia de cine y una carpeta de piel con diversos documentos, entre ellos aquella hoja, esas tarjetas. Véase, por ejemplo, *Martín-Lumas* (2004): una obra en que el artista elimina de las fotografías a los enemigos de su abuelo. Véase *Tineidae* (2010): una pieza en que expone ciertas imágenes a la destructiva avidez de las polillas. Véase *Archivo J. R. Plaza* (2005): un trabajo en que exhibe solo las palabras y las manchas de tinta dispuestas al reverso de las fotos. Véase, claro, *Una tarjeta para J. R. Plaza* (2007).

Ahora bien: ¿quién habla a través de estas obras? ¿El nieto o el abuelo? ¿Bonillas o Plaza? Si me preguntan, quizá ninguno: ninguno desborda al otro y habla a solas en esas piezas. El abuelo no se expresa directamente en las obras de su nieto: aparece siempre mediado. El nieto no se expresa soberanamente a partir del archivo de su abuelo: este respinga y dice también lo suyo. Al final uno termina por corroborar que la relación entre el archivo y sus usuarios es siempre de lo más compleja: no basta con ir hasta este, sacar a la luz sus documentos y esperar a que estos hablen por sí mismos o por nosotros. Los archivos –y cuando digo *archivos* digo casi todo: los textos y las imágenes que nos preceden, el lenguaje que heredamos, la cultura– no están ahí, a nuestra disposición, listos para ser usados o exhibidos; están siempre en otra parte, en las manos o

los armarios de otros, sirviendo a otros fines –y uno debe apropiarse de ellos. Los archivos, además, no ocultan un mensaje sino muchos; están siempre saturados de sentidos y aporías –y uno debe intentar someterlos y apuntarlos hacia alguna parte.



La muerte, escribió Derrida en una de esas elegías que dedicó a sus amigos, tiene el terrible efecto de desprender los nombres de los cuerpos. Es decir: el cuerpo desaparece súbita, irreparablemente, pero el nombre que lo acompañaba persiste, ahora a solas, ya libre de su referente. Si se le repite, no es ya para designar un cuerpo o para llamarlo a nuestro lado; es para invocar el fantasma de su antiguo propietario, más difuso a medida que pasa el tiempo. A la larga ese nombre, no importa qué tanto lo repitamos, deja de invocar fantasma alguno y acaba por ofrecerse como el fantasma mismo, como el último resabio de aquella vida. De pronto ya no resta sino eso, un nombre, y uno ya no puede saber otra cosa del muerto que lo poco que ese nombre connota.

J. R. Plaza.

José María Rodríguez Plaza.

Justamente para que eso no ocurra, para que el espectro de Plaza no se ciña a unas cuantas letras, es que Bonillas ha asaltado y resignificado el archivo de su abuelo. No una vez: muchas. No con orden: intermitentemente, siempre actualizándolo e insertándolo en obras plurívocas. No para restaurar y fijar a su abuelo: más bien para impedir que se fije, para mantenerlo inestable –un fantasma inquieto, elusivo, presente. –

La exposición *Arxiu J. R. Plaza*, que muestra el trabajo de Iñaki Bonillas en torno al archivo de su abuelo, estará abierta del 23 de febrero al 6 de mayo en La Virreïn Centre de la Imatge, en Barcelona.

CESÁRIA ÉVORA

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2012

Frente a las costas de Senegal, en un rosario de islas volcánicas arrojadas en medio del océano Atlántico, arraigó la *sodade*, surgió la *morna* y nació Cesária Évora. Allí también, tras una operación a corazón abierto, se cerró su corazón hace apenas un mes, setenta años e infinitas canciones después.

Traicionando su nombre, Cabo Verde es un archipiélago tropical árido y marrón, anegado de azul y separado de tierra firme por más de quinientos kilómetros, que permaneció deshabitado hasta su descubrimiento por los portugueses alrededor de 1460, quienes lo colonizaron y convirtieron, durante casi cuatro siglos, en centro neurálgico del tráfico comercial y la trata de esclavos con destino a América. Así, los caboverdianos son la amalgama resultante de uno de tantos cruces violentos de la historia entre numerosos negros de distintas etnias con portugueses, judíos españoles, marinos y comerciantes europeos. Un entorno hostil de tierras poco férciles y sobreexplotadas, la recurrente sequía, su asfixiante ais-

LA AZUL MELANCOLÍA DEL TRÓPICO

lamiento y el declive de su importancia logística y comercial como puente entre tres continentes acentuaron la miseria y el éxodo de sus habitantes. En la actualidad viven más fuera de las islas que en ellas, con unos setecientos mil emigrantes repartidos entre Estados Unidos, Portugal, Francia, Senegal y Angola. Sin embargo, nada de todo ello ha podido destruir la vitalidad y alegría de su gente ni la inveterada nostalgia de su lugar de origen, la *sodade du petit pays*, como dicen en crioulo, el portugués africanizado que allí se habla.

En la seca y deforestada isla de San Vicente, al norte del archipiélago, se encuentra Mindelo, ciudad de origen de la cantante y, definitivamente, la capital musical del país. Un puerto que se desarrolló en el siglo XIX,



✦ Los discos que grabó en París y revolucionaron la *world music*.

con la expansión de las rutas atlánticas por los barcos de vapor y el establecimiento de grandes depósitos de carbón por los ingleses para abastecer sus calderas. En 1941, fecha de su nacimiento, Mindelo era un lugar languideciente, aunque conservaba, junto a bellos edificios coloniales, el aroma cosmopolita y la vida arrabalera del puerto. Las bases de la música caboverdiana, una original mezcla de influencias africanas, portuguesas y brasileñas, ya habían fraguado y la escena local contaba con un buen número de artistas talentosos. La melancolía portuguesa del fado, la *modinha* brasileña y el *lundum* angoleño dieron luz a ese *blues* atlántico llamado *morna*, mientras que la vitalidad y alegría de otros ritmos africanos y brasileños propiciaron el nacimiento de la *coladera*, el *funaná* y el *batuque*, animados géneros de baile y canciones de una ligereza y frescura inconfundibles. Cize, como la llamaban los amigos, era hija de una cocinera y de un intérprete de violín y cavaquinho, llamado Justino da Cruz, que falleció cuando ella tenía siete años. Creció en un entorno musical, pues su tío segundo, B. Leza, era uno de los grandes compositores del momento, el autor de “Mar azul” y “Miss Perfumado”. Pasó, no obstante, una infancia difícil, con años de orfanato, vida en la calle, y fascinación nocturna con las canciones de Amália Rodrigues y Ângela Maria que sonaban en la radio. Cesária empezó a cantar a los dieciséis años en los bares y en los barcos que atracaban en el puerto a cambio de unas monedas o unos tragos de grog, el aguardiente local, labrándose cierta fama que la llevó a grabar en Rádio Barlavento y Rádio Clube a finales de los años cincuenta. Este material se ha recuperado recientemente en el disco *Rádio Mindelo* (2008) que incluye canciones de Gregório Gonçalves (Ti Goy), el músico que la descubrió y su

promotor en aquella primera época. Resulta fascinante asomarse al timbre afinado, ingenuo y claro de esa muchacha de veinte años, para compararlo con la voz rotunda, cálida y conmovedora que todos conocemos, llena de matices y registros emocionales: triste y sensual, alegre y profunda, como si viniese de un territorio áspero y lejano pero bañado de una brisa azul. Fumadora, bebedora y vividora empedernida casi hasta el final, juntó dos maridos y tres hijos aunque en realidad casi nunca convivió con sus parejas y su vida amorosa fue variada y tumultuosa. Dejó de cantar desde 1975, año de la independencia del país, y anduvo largos años oscuros sumida en la depresión y el alcoholismo. A finales de los ochenta y animada por Bana, un músico caboverdiano emigrado a Portugal, se presentó en Lisboa, desde donde el productor José da Silva (que se convertiría en su protector para el resto de su vida) la llevó a París donde grabó su primer disco, *La diva aux pieds nus*, en alusión a su costumbre de cantar descalza, algo que venía de su propia infancia y que mantuvo siempre en homenaje a sus orígenes y solidaridad con los humildes. El disco no tuvo mucho éxito pero su presencia en París le facilitó grabar los discos que la catapultarían a la fama, *Mar azul* (1991) y *Miss Perfumado* (1992), en un momento en que la *world music* se había convertido en un género en auge que aprovecharon las multinacionales discográficas y que revolucionó la escena del rock, propiciando su encuentro con las músicas de raíz. A partir de entonces se sucedieron interminables giras por todo el mundo y se convirtió en la máxima embajadora de la música de su país. Ello le permitió también abrir su repertorio a la música latina (*Café Atlantico*) y colaborar en diversos proyectos con Goran Bregović, para la banda sonora de la película *Underground* de Emir Kusturica,

Caetano Veloso, para el disco benéfico *Red Hot + Rio*. También llegaron los reconocimientos oficiales, como el Premio de Música de la Unesco (1998) y el Premio Grammy (2003) por *Voz d'amor*. En 2003 también se había editado un disco, *Clube Sodade*, en el que jóvenes DJ y productores como Carl Craig, Osunlade, Señor Coconut y Château Flight se atrevieron a remezclar sus canciones y el tradicional acompañamiento de guitarra, piano, clarinete y cavaquinho con las nuevas tecnologías, la electrónica, el *dub* o directamente el *bouse*. En 2010 se publicó un recopilatorio, *Cesaria Evora & Friends*—que será el último hasta que vea la luz el que dejó inacabado—, con los duetos más señalados de su trayectoria y que da cuenta del reconocimiento universal de su música, cantando junto a artistas tan variados como el maliense Salif Keita, el senegalés Ismael Lo, el angoleño Bonga, la brasileña Maria Bethânia, el cubano Compay Segundo, la norteamericana Bonnie Raitt, el japonés Ryuichi Sakamoto, el italiano Adriano Celentano, la griega Eleftheria Arvanitaki o el poeta del rock francés Bernard Lavilliers, cuya canción “Elle chante” contiene versos definitorios y definitivos sobre su arte:

Ella canta a la tierra roja, a la tierra yerma, a la tierra seca;
Ella canta a los hombres proscritos, a los desterrados que viven en las ciudades;
Ella canta palabras que improvisa, venidas de las profundidades más lejanas;
Su voz que fluye, de repente se quiebra y se reconstruye;
Ella es la vida, la muerte, la fragilidad y la fuerza.

Y siempre cantó desde la arena blanca, el mar azul turquesa y la cálida melancolía del trópico. —