

Los sabores del palacio (*Haute cuisine*) es una de las películas del 17º Tour de Cine Francés.

DOS SEMANAS DE CINE FRANCÉS

CINE FERNANDA SOLÓRZANO

En una escena de *Renoir*, de Gilles Bourdos, un joven llamado Jean pasea en la playa junto a su hermano Pierre. Jean ha vuelto de la Primera Guerra con una herida de bala en la pierna. Durante su recuperación en la riviéra francesa, al lado de su padre artrítico, ha estado viendo películas. Piensa que podría ser director de cine. Pierre se ha enterado y quiere disuadirlo. “El cine no es para nosotros los franceses”, le dice. “Es un entretenimiento para

las multitudes, y nuestro bagaje artístico es muy pesado.”

Renoir es uno de los títulos que conforman el 17º Tour de Cine Francés: una muestra de cine contemporáneo que recorre México y Centroamérica durante septiembre y octubre, permaneciendo dos semanas en las principales ciudades. Puede que *Renoir* sea la más convencional del grupo (y la que más rinde tributo a ese bagaje pesado), pero a través del comentario de Pierre da la clave para entender el porqué de la disparidad de tonos y registros dentro de la selección. El cine contemporáneo de cualquier nacionalidad quiere ser relevante para públicos acostumbrados al dinamismo del cine de

Hollywood; el francés, sin embargo, se niega a esconder debajo del tapete su herencia cultural. Esto da lugar a híbridos muy peculiares —y esa es la identidad del Tour—. Aunque podría parecer que la selección de películas es arbitraria, se trata de títulos representativos de la producción reciente. Tanto así que casi todos figuraron en las ternas de los premios César otorgados por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (el equivalente francés al Óscar). Esto no siempre equivale a lo mejor de una cinematografía, pero es un buen medidor de lo que se promueve y consume. Son un punto medio entre las superproducciones pensadas para competir con Hollywood (Luc Besson y herederos) y el núcleo de cine de arte que sigue derivando en corrientes (como el *nuevo extremismo* o “cine del cuerpo”, del que se habló en el número anterior a propósito de la mexicana *Heli*.)

Hay quien sigue asociando “cine francés” a un platillo exquisito, una preferencia de élite o, por lo menos, una alternativa al cine comercial. Esto no es verdad –y tampoco lo demerita–. Lo más disfrutable de las películas francesas híbridas es que casi siempre hacen un guiño a ese estigma –ya sea burlándose de los clichés de la alta cultura (el caso de *Intouchables*, el hit de 2011) o insertando el tema de la tradición en tramas contemporáneas (como *Paseando con Molière*, descrita más adelante)–. Después de todo, la complicidad cultural con el público es una de las pocas armas que tiene este cine frente a la penetración de Hollywood.

Renoir, ya se dijo, es la menos astuta del Tour. Es una pieza “de época” con el tono reverencial y apacible de la mayoría de las biografías fílmicas. Situada en 1915, cuenta cómo la modelo Andrée Heuschling tiende un puente entre la obra plástica del impresionista Auguste y el futuro como director del hijo de este, Jean. Una pelirroja radiante, Andrée es musa de las últimas pinturas del viejo; luego se casará con el director de *Las reglas del juego* y será la actriz de sus primeras películas. El valor de *Renoir* es estético: la fotografía de Mark Ping Bing Lee evoca la paleta y el juego de luces de la obra de Auguste. Aunque una película no es solo su fotografía, en este caso es tan deslumbrante que compensa la vaguedad en el retrato de los dos Renoir.

También fincada en la nostalgia por lo genuinamente francés pero dando más juego a la lectura metafórica, *Los sabores del palacio* (*Haute cuisine*) es la historia de Danièle Delpeuch, cocinera personal de François Mitterrand. Una mujer pragmática y sin pretensiones, Hortense (álter ego de Delpeuch) es mal vista por los empleados del Elíseo. La única a quien Mitterrand cuenta recuerdos de infancia y confiesa sus verdaderos gustos culinarios, Hortense sufre el boicot del resto de los cocineros, jefes de banquetes y hasta contadores que la acusan de usar el presupuesto en gastos personales. Complaciendo al espectador con vistas de platillos *Los sabores del palacio* es una alegoría sobre las fuerzas burocráticas que intervienen en los mandatos. El espectador no familiarizado con la

gestión de Mitterrand –o desinteresado en encontrar paralelos entre cocina y política– igual disfrutará de la actuación de Catherine Frot, nominada por ella al César. Sin aspavientos ni obviedades, Frot expresa la templanza de quien se sabe dueño de su oficio y no se deja intimidar por rangos ni protocolos.

Mi historia entre tus dedos (*Populaire*), de Régis Roinsard, es el ejemplo más claro de la relación simbiótica de este cine con Hollywood, ya sea para imitar sus fórmulas o para reciclar sus mitos. Ganadora a Mejor Ópera Prima en los premios de la Academia, se sitúa a finales de los años cincuenta y narra la historia de Rose: una chica de pueblo que quiere ser moderna, algo que en esos años se lograba siendo secretaria. De espíritu independiente pero enamorada de su jefe, Rose es un personaje copia al carbón de Audrey Hepburn (en *Sabrina*, *Funny face* y *My fair lady*). Imposiblemente *camp*, *Mi historia entre tus dedos* es también una parodia de las heroínas que, como Hepburn en sus cintas, conquistan al mundo pero no al hombre que aman. Que esta película exista en tiempos de *Mad Men* es un arma de doble filo. La evoca demasiado, y no es fácil sacar adelante la recreación de una recreación. Como sátira de los cincuenta, la serie norteamericana la aplasta en comparación.

De las películas del Tour que compartieron múltiples nominaciones al César *En la casa* de François Ozon y *Camille regresa* de Noémie Lvovsky son los polos opuestos. De uno de los *auteurs* que a veces visita el *mainstream*, la primera es una exploración laberíntica de las posibilidades y consecuencias de la invención narrativa: un *thriller* donde los escritores/directores son presentados como manipuladores de vidas ajenas, y los lectores/espectadores como sus cómplices. *En la casa* fue la ganadora en el pasado festival de San Sebastián y es una de las mejores películas europeas del 2012.

Camille regresa (*Camille redouble*), de Noémie Lvovsky, tuvo el *doble* de nominaciones que la película de Ozon. Su protagonista es una cuarentona alcohólica, frustrada en su carrera de actriz, y cuyo marido está a punto de dejarla por una mujer más joven.

Camille se desmaya en una fiesta y recupera la conciencia en medio de las circunstancias que la rodeaban cuando tenía quince años. Como es de esperarse, querrá evitar futuros problemas –su matrimonio apresurado, la embolia de su madre–; aunque conserva su apariencia adulta todos a su alrededor la ven como la adolescente que fue. *Camille regresa* no se conforma con visitar los ochenta, sino que repite sin apologías ni guiños la premisa de *Regreso al futuro*, de Robert Zemeckis. Dos *déjà vu* por el precio de uno.

Junto a *En la casa*, *Paseando con Molière* (*Alceste à Bicyclette*), de Philippe Le Guay, es la película más ingeniosa del Tour. Narra el encuentro de dos actores –uno retirado y uno popular– que por petición del segundo se reúnen para ensayar *El misántropo* de Molière. Las diferencias entre ambos son el motor del argumento y también una alusión a los extremos y contradicciones mencionados hasta aquí. Las ventajas y reversos de la fama mediática, la adaptación de piezas clásicas a formatos populares o el compromiso *versus* las concesiones son temas que atañen a la anécdota pero también parte del debate sobre el arte popular. El reto que plantean recuerda las advertencias de uno de los hermanos Renoir: no es fácil conciliar un bagaje cultural pesado con un medio que, por ser masivo, exige ser legible y liviano.

Cada película apela a sensibilidades distintas. Lo notable es que, en Francia, la diversidad es producto de una cinefilia que marca las pautas de la política cultural. Además de subsidios y fondos, hay leyes de exhibición que impiden que la oferta de Estados Unidos aplaste la producción del país. El cine “ligero” no es una amenaza para las producciones de nicho, porque todas en su momento llegarán a una pantalla. Incluso las películas que hacen concesiones para atraer a un público más amplio se permiten asumirlo y ser irónicas al respecto. Uno de los protagonistas de *Paseando con Molière* describe a una actriz porno que habla de sus aspiraciones dentro de ese género con orgullo y naturalidad. “No sé si es idiota o si está por encima de todo.” En el caso de la actriz, quién sabe. En el caso del cine francés que roza la “baja cultura” no hay duda de que es lo segundo. —



• *Salomé*, un reino del capricho.

SALOMÉ

DE OSCAR WILDE

Fotografía: Ivette Mota-Cruz

ARTES ESCÉNICAS **VERÓNICA BUJEIRO**

Los textos clásicos viven en el apartado del reconocimiento implícito. Como público lo único que queda es darle el beneficio de la duda a quien acometa la labor de sacarlos de su vitrina, pues ante la puesta en escena de un clásico se coloca uno frente al desafío de un director de escena o al paisaje adusto de una empresa didáctica.

En el caso de *Salomé*, además de ser un notable y significativo logro dentro de la obra dramática de Oscar

Wilde, subyace el referente mítico de una feminidad capaz de provocar un deseo indómito y desencadenar a su paso un poder destructivo. Una imagen que ha sido reelaborada por diversas artes a lo largo del tiempo, pero también minada en sus peores acepciones por la cultura de masas.

Por fortuna la apuesta del montaje de Mauricio García Lozano en el Teatro del Centro Cultural Helénico borra toda sospecha y nos sumerge en un mundo por demás fascinante, en donde una lectura audaz nos trae de vuelta el impulso incisivo, poético y perturbado de una noche en la mente de Oscar Wilde.

Lejos de la tentación por una adaptación contemporánea, García

Lozano ha puesto toda su confianza en el original y ha construido un mundo que obedece a su lógica interna. Para lograrlo se ha apoyado en las fortalezas y virtudes de su equipo creativo para cimentar una realidad ligeramente suspendida del piso, cual debe ser el territorio en donde no solo acontecen los clásicos, sino los mitos.

En su personificación de Salomé, Irene Azuela evita presentarse voluptuosa desde el primer momento. Al contrario, irrumpe en escena como una inocente criatura que huye asustada ante la sospecha de haber provocado lujuriosamente a su padrastro, el jerarca Herodes. Será el profeta Jokanaan —un modesto y elocuente Leonardo Ortizgris— el encargado de inocular en Salomé el veneno que hará despertar a esa bestia insospechada por la princesa: su propio deseo.

Es de agradecer que la naturaleza caprichosa de la princesa Salomé se encuentre aquí domeñada por Azuela como una característica que no solo le es propia al personaje, sino al mundo que la rodea. Para cuando aparece Herodes, un genial y burdo José Sefami, su extravagante corte celebrará cada una de sus ocurrencias y atenderá sin chistar todas sus demandas, incluso las más triviales. De ese modo el espectador será convidado a la naturaleza festiva de la noche, pero también se hará partícipe de un reino donde la verdadera majestad es el capricho.

La tensión y el ritmo dramático van en un *crescendo* que muestra los acontecimientos como parte de un orden natural de las cosas. En esta puesta en escena, el efecto y bravuconería de la misma jugua conducirán a que Herodes pida un baile a su hijastra. La corte, febril y enloquecida, celebrará incluso la duda de la adolescente y la madre Herodías —una discreta pero efectiva Aída López— suplicará a su hija que se abstenga, temiendo ya las funestas consecuencias.

El reto para recrear la mítica escena de la “danza de los siete velos” apela aquí más que al imaginario *vulgaris*, al llamado de una furia sensual y primitiva. Como en el erotismo, la apuesta de García Lozano se basa en sugerir

y no mostrar. Danza y música, interpretada por los mismos actores, se corresponden en una insinuación sensorial hipnótica donde al final nadie quedará indemne.

Ella, ya un ente indivisible entre Salomé y Azuela, embriagada del trance animal, reclama posesía aquel trofeo que la coronará como una bestia. Señal de horror que indica a los presentes que la fiesta ha terminado. Sin cortes ni desvanecimientos lumínicos, el verdugo ejecutará su labor y Salomé obtendrá en tiempo real, el despojo de su victoria.

La escena que prosigue al degollamiento fue motivo de censura en la época de Wilde. Y es comprensible, porque difícilmente uno puede encontrar en la literatura dramática universal una convivencia tan cabal entre Eros y Tánatos. Como nota al margen sorprende que el público mexicano, no ajeno a la brutal práctica de la decapitación en nuestros días, suelte algunas risillas propias de una pieza cómica durante esta difícil escena. Especialmente porque lo que el texto sugiere y uno apenas imagina, aquí cobra una realidad contundente y precisa. Silencio absoluto es lo que conmina este momento. Silencio “por el misterio del amor”, como dice el texto de Wilde y porque este grupo ha permitido mirarlo a la cara. La escena desempolva en la memoria la vieja e incansable forma de un actor que sobre un escenario deja caer sobre nosotros el verdadero peso de las palabras.

Salomé es una puesta inteligente de un equipo que conoce sus virtudes y las utiliza para convocar al dios más caprichoso: el del teatro. Su apuesta comercial no desmerece el riesgo que asume y audazmente aprovecha sus recursos para crear constantes impactos visuales y emotivos en una obra que puede correr con la fortuna de permanecer en la memoria de los espectadores como una de las adaptaciones más interesantes de la escena mexicana reciente. —

Salomé podrá verse hasta el 22 de septiembre en el Teatro Helénico de la ciudad de México.



LOS INGRÁVIDOS DE VALERIA LUISELLI

La adaptación teatral de la novela de Valeria Luiselli —con la dirección y dramaturgia de Fernando Bonilla— se presentará hasta el 15 de septiembre en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque. La historia: una joven traductora que vive en Nueva York escribe una obra de teatro sobre Gilberto Owen, y de ahí se desdobra un dueto narrativo entre ambos personajes con múltiples digresiones. “La obra —dijo Bonilla— es un fantasma de la novela.”

•De las maneras de dormir, de Manuel Álvarez Bravo (1940).



Manuel Álvarez Bravo
CAZADOR DE IMÁGENES

© Collette Urbajtel/Archivo

FOTOGRAFÍA IVÁN RUIZ

Formar, construir, aparecer, ver, yacer, exponerse, caminar, soñar... Entre el infinitivo y el reflexivo, verbos como cabos, cabos como señuelos, señuelos como hipótesis para reinterpretar uno de los legados artísticos definitivos del arte moderno: el trabajo de Manuel Álvarez Bravo (ciudad de México, 1902-2002), sin duda uno de los referentes artísticos del siglo XX de cuya vasta producción solo se había dado a conocer una de sus aristas, la

fotografía. Para revalorar el lugar que este autor ocupa más allá del relato nacionalista al que se suele circunscribir, fue necesario emprender una investigación de largo aliento tanto en el archivo personal como en diferentes colecciones públicas y privadas, el cual decantó en una exposición, intitulada *Manuel Álvarez Bravo. Un fotógrafo al acecho*, que concluye su itinerario el próximo 14 de octubre en el Museo Amparo de la ciudad de Puebla.

La muestra es el resultado de una compleja operación de sentido dentro de la dinámica global de las artes, la cual involucra inversiones y desplazamientos tanto a nivel museístico como curatorial. Concebida

ex profeso para el Museo Jeu de Paume de París –con una parada posterior en la Fundación MAPFRE en Madrid, *Un fotógrafo al acecho* asume implícitamente un gesto de desterritorialización: el “padre de la fotografía mexicana”, anclado por la historiografía en un imaginario surrealista, es reexaminado desde el parámetro de una modernidad autocrítica que lo coloca a la par de los maestros de la fotografía del siglo XX y, de paso, sugiere conexiones profundas con artistas como Picasso o Buñuel. Tal aventura proviene de una curaduría que se distingue, desde un primer momento, por presentarse como una fuerte toma de posición en términos de confrontación historiográfica y de sugerencia interpretativa.

A raíz de una investigación que duró aproximadamente dos años, y de una experiencia previa con la fotografía del autor, los curadores –Laura González Flores y Gerardo Mosquera– tuvieron acceso a una gran cantidad de documentación de índole pública y privada (destacan los diarios y cuadernos de notas), cuyo estudio les permitió proponer una hipótesis ambiciosa: por un lado, la idea de que la fotografía en Álvarez Bravo constituye una de las manifestaciones de un proceso creativo más abarcador en donde convivieron simultáneamente la pintura, el cine, la literatura y la música y, por el otro, que su fotografía se encuentra inscrita en una preocupación sobre el lenguaje del arte, ni más ni menos que en una reflexión sobre los fundamentos del sentido, lo cual, a final de cuentas, se traduce en una producción autorreflexiva en relación con los medios de creación.

A la luz de esta hipótesis, el Álvarez Bravo surrealista pasa a segundo plano, pues si bien en muchas de sus fotografías los sujetos y objetos son susceptibles de aludir a una identidad nacional de hondas raíces indígenas y mestizas, esta exhibición destaca el modo de mirar del fotógrafo, un dispositivo de visión oscilante entre el constructivismo y la abstracción que progresivamente fue complejizando el trabajo sobre lo simbólico. Es en este punto donde considero que la exposición despliega su poder

• *Tríptico Cemento-2*,
de Manuel Álvarez Bravo
(1929).

© Colette Urballe/Archivo

curatorial: en reincidir sobre la idea del acto fotográfico como un procedimiento de desvinculación con lo real y, por consecuencia, en producir el engendramiento de un punto de vista *artificial*, derivado de una técnica que se observa a sí misma en su potencialidad expresiva, en especial, en los dos niveles del lenguaje que dinamiza la cacería visual de Álvarez Bravo: el literal y el figurado.

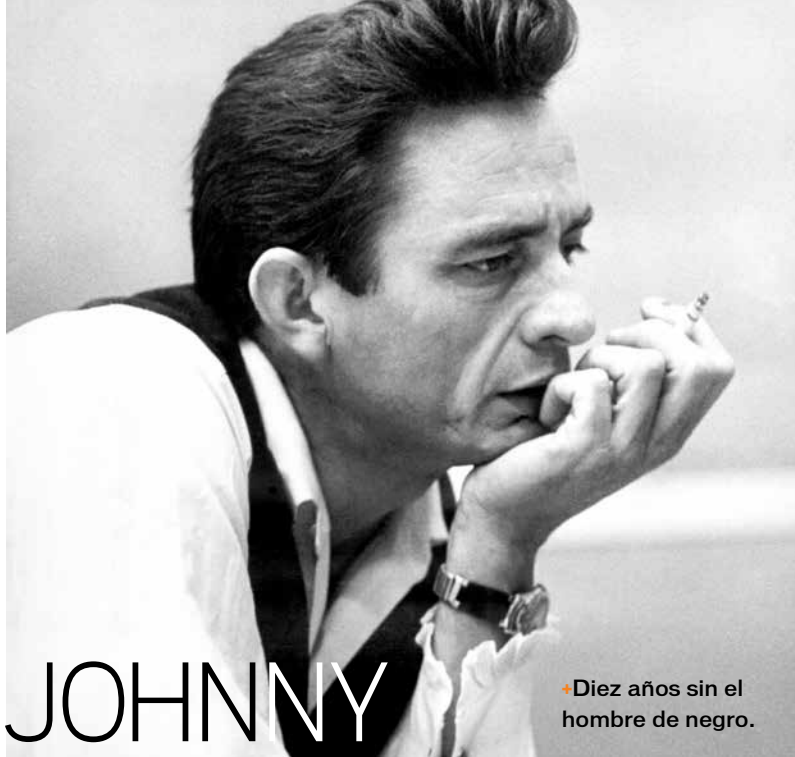
En este sentido, el arranque es contundente: en el primero de los tres pisos que ocupa la exhibición, los núcleos *Formar y Construir* contienen piezas clave para producir una nueva sintaxis en el discurso del autor. “Colchón” (1927), “Ondas de papel” (1928) y “Tríptico Cemento-2” (1929) prefiguran un interés por el objeto descontextualizado y, por ende, despojado de cierta dosis semántica, que, al ser sometido a un examen riguroso sobre ciertos aspectos formales, derivará en una extrañeza objetual; algo que para Laura González Flores se aproxima a un complejo funcionamiento retórico, “un decir y no decir simultáneo previsto por el autor” (texto del catálogo). En esta zona liminal de la palabra-imagen, las fotografías más representativas (“Parábola óptica”, 1931; “Los agachados”, 1934; “Obrero en huelga”, 1934) encuentran otro sentido; precisamente, el de ser depositarias de un pensamiento visual complejo que posibilita los tránsitos entre literatura y fotografía (las afinidades con Paz y Villaurrutia), o bien,

entre medios gráficos y fotografía (la propuesta de incorporar una vitrina que da cuenta de las resignificaciones de “Obrero en huelga” es fundamental para comprender la riqueza de una imagen y sus mutaciones discursivas).

Para redondear una hipótesis de tal calibre, los curadores no solo integraron a la exhibición material fotográfico inédito y documentación personal. Cada una de las tres salas de muestra presenta en diferentes monitores un montaje de fragmentos del cine dirigido por Álvarez Bravo. A pesar de que el resto del material está desaparecido, el documental *Recursos hidráulicos* (1948-1952), filmado en 35 mm., y diversas cintas en Super-8, introducen al espectador en una dimensión conocida y desconocida a la vez, pues si bien el imaginario del autor se hace visible en la imagen, la motricidad que imprime el medio cinematográfico y la temporalidad que despliega en su conjunto la imagen-movimiento abren un horizonte de percepción renovado sobre el lenguaje (audio)visual.

Como una resistencia a una visión retrospectiva que cierra capítulos en la trayectoria de Álvarez Bravo, *Un fotógrafo al acecho* abre rutas alternas de exploración en la obra de este singular artista. –

Esta exposición se encontrará
en el Museo Amparo de Puebla
hasta el 14 de octubre.



Diez años sin el hombre de negro.

JOHNNY CASH

MÚSICA CONTRA LA MUERTE

MÚSICA

DANIEL HERRERA

Dicen que “Hurt” es el epitafio musical de Johnny Cash, pero “Ain’t no grave”, la primera pieza de su álbum póstumo, es el cierre excepcional para una vida como la suya. Músico, escritor, drogadicto, alcohólico, violento pero generoso con sus amigos, esposo y padre de familia, leyenda que trascendió géneros. Johnny Cash murió el 12 de septiembre de 2003 por complicaciones con la diabetes que lo tenía enfermo desde años atrás. Menos de cuatro meses antes murió June, su mujer. No falta quien afirme que eso fue lo que lo destruyó. Ella le ayudó a dejar las pastillas que tomaba para soportar giras interminables y también lo acercó al cristianismo y le dio a su música una espiritualidad que después jamás abandonó.

En su discografía de casi cincuenta años se encuentran diversas formas de composición. Es imposible revisar-la toda en unos cuantos párrafos, pero se pueden identificar ciertos estadios líricos con canciones representativas. Son numerosos, porque era un músico prolífico, pero me enfocaré solo en tres.

Las historias oscuras de asesinos, que él afirmaba disfrutar, es uno de esos estadios: “Cocaine blues”, “Don’t take your guns to town”, “25 minutes to go”. Pero es “Folsom prison blues” la más paradigmática. Un estudio de la discografía de Cash hace fácil reconocer sus obsesiones, como los desechos del estilo de vida americano. Los pobres, los abandonados, los enfermos, los prisioneros. “Folsom prison blues” es su homenaje a todos ellos. Inspirada en una canción de Gordon Jenkins, Cash la convirtió en una definición de lo que él era como cantante. La canción tiene varias perspectivas, el personaje de la historia sufre distintas clases de penas: una porque está encerrado en la prisión, sin ver la luz

del día. Otra, porque resiente el estilo de vida de los millonarios, aquellos hombres que toman café y fuman puros finos. Y también por saber que le disparó a otro hombre solo para ver cómo moría y no siente nada, se sabe vacío, excepto cuando escucha el silbato del tren porque entiende que está atrapado e inmóvil. Cash era un hombre siempre en la carretera, pero podía explicar con sencillez lo que significaba la inmovilidad.

Otro estadio tiene letras llenas de humor: por ejemplo, “One piece at a time” y su versión de “In the jailhouse now”, original de Jimmie Rodgers. Pero la pieza cómica por excelencia es “A boy named Sue”. Poema original de Shel Silverstein, autor infantil de culto estadounidense y amigo de Cash, el cantante la convirtió en canción frente a los presos de San Quentin en 1969. Apareció en su álbum en vivo *At San Quentin* y alcanzó el número uno del Billboard de Estados Unidos. Es una historia sencilla que esconde una reflexión profunda sobre la identidad y los nombres.

La última etapa de su vida está marcada por el estadio Rick Rubin, quien redescubrió al cantante a las generaciones de finales de los noventa. Sería muy fácil analizar “Hurt”, la canción que Trent Reznor compuso para luchar contra su adicción y que Cash retomó dándole un nuevo significado musical y cultural. Por eso prefiero escribir sobre “Ain’t no grave (Gonna hold this body down)”.

“Ain’t no grave” abre *American VI: Ain’t no grave*. Quizá no tiene la misma fuerza que las canciones incluidas en *American IV: The man comes around*, pero demuestra una declaración de principios. Cash, al límite, sabiendo que pronto morirá, decide afirmar la vida. La canción es fúnebre, el sonido de cadenas y pisadas eriza la espalda, pero el cantante está vivo. Mientras siga así, continuará cantando, tal como se lo dijo su mujer antes de morir. ¿En qué momento la música es algo más que simples acordes y melodías? Cuando sobrepasa a la vida y le da nuevos significados. Eso escuchamos en la voz grave y áspera de Johnny Cash, “no hay tumba que pueda retener mi cuerpo, no hay tumba que pueda retenerlo”. —