

García Ponce: miradas circulares

Mitología personal y mitología generacional se entremezclan y se complementan en Juan García Ponce, a quien estos días se recuerda en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México con una exposición (*Trazos y encuentros*) que reúne testimonios diversos, reconstruye etapas de su vida y escenifica el transcurso de unas artes visuales cuya ejecutoria tanto le importó. El esfuerzo, con acopio de libros, documentos, fotografías y cuadros, significa la reconstrucción responsable y esmerada, intelectual y emocionalmente comprometida, de una suerte de biografía de las ideas del homenajeado. Situado en el que acaso fue el centro más fértil de la cultura mexicana que se expande a partir de mediados del siglo pasado, un centro que fundó revistas literarias, animó instituciones y sobre todo alentó transformaciones en muchos ámbitos del acontecer doméstico, García Ponce fue una figura resonante, invasora, militante de sí misma, de sus pareceres y sus convicciones. Seguro de su vocación, y decididamente leal a ella hasta convertirla en la demostración enérgica de un carácter, su propósito mayor se fincó en hacer inteligible y congruente una estética que implicó, a su vez, una ética, ambas engendrándose y protegiéndose de manera mutua. En efecto, un gusto (un modo de hacer y de sentir literario, plástico, intelectual) surgió de una estrategia artística empeñada en plantear expresiones singulares y desafiantes, un gusto marcado por resonancias vicarias y rechazos localistas. Allí, en las tramas y las texturas de esa estrategia, el conflicto dramático que reverbera en el interior de la obra de arte se presentaba como la ilustración y el comentario de unas preocupaciones lastradas por una voluntad de trascendencia, de raíz filosófica, y de raro imaginario alemán, que indagaba en ciertas líneas de un pensamiento de inflexiones existencialistas y situaba al artista como el impulsor de una reflexión sobre los influjos del arte en el destino del hombre.

Novelas que son ensayos, cuentos que son crónicas: cruzando las fronteras entre los géneros, adaptando éstos a las exigencias interiores del discurso, la obra de García Ponce se dedicó a conciliar una doble vertiente inspiradora. Por un lado, hubo en ella un designio de cuño realista y psicológico que buscaba mostrar una arqueología (heterodoxa y anticonvencional, nunca confortadora ni documental) de un momento determinado de la historia de su país y muy en especial de un sector de su clase intelectual. Y, por otro lado, aparecía allí el deseo de nadar más allá de la raigambre circunstancial costumbrista para alcanzar una dinámica dramática que, en sus extremos más intensos, ilustraba las mezquindades y la estrechez de un vacío expiatorio vuelto común, acaso pesadoso. Una peculiaridad que se impone aquí y allá en sus libros está determinada por esos afanes reiterados: sus ideas y sus



Juan García Ponce (1932-2003)

decires, amén de sus personajes y sus héroes, se nos aparecen por lo general como espectros con hambre de encarnación. El acento en la gravitación del eros, el propósito de hurgar en las fantasmagorías de lo perverso y, sobreponiéndose y envolviendo tales escarceos, el despliegue de algo así como una reverberación constante de retumbos filosóficos, recubrían los textos con una rarificación llamativa, despertaban una curiosidad vagamente morbosa —unas expectativas del ánimo lector que, por cierto, no siempre encontraban parejas respuestas satisfactorias. De ahí que recordar ahora la lectura que en su momento se hizo de García Ponce induzca a esbozar una sonrisa cómplice, una sonrisa de conspiradores. De ahí, también, que pueda añadirse que la relación de parte de sus lectores con él haya sido una suerte de amistad personal. Se lo reconoce, se lo estima, pero más que nada se lo quiere —y se lo quiere con un afecto cercano, cariñoso, confabulado.

Se sabe que hay rasgos que definen a una persona. Aquejado desde edad temprana por una enfermedad degenerativa, que lo fue inmovilizando, García Ponce nunca dejó decaer su entrega al arte, su energía vital, su talante compulsivo, abrupto, retador. Fue un ejemplo heroico y patético. Quizá puede rastrearse, en ese destino de desventura, el cumplimiento cabal de su vocación de infatigable *voyeur* —en un doble y solidario sentido del término: el de mirón furtivo y el de observador al acecho. Había algo a un tiempo fiero y voluntarioso en la figura parálitica de quien nunca se permitió apearse de su registro clínico inclemente y minucioso de las manías y los vicios y virtudes que tejen los destinos de la criatura humana. El ojo audaz, el ojo que mira de refilón, el ojo crítico, el ojo que, agarrotado, se concentra y rapiña, traducían desde la inmovilidad tiránica el empeño por atrapar el movimiento múltiple del gran teatro del mundo y el ansia por fijar ese movimiento en una instancia perdurable. Al fin, y como si de un ritual empático se tratara, García Ponce y nosotros, sus lectores —sus lectores amigos—, llegábamos a la inerme conclusión de que el mapa sobre el que nos parábamos, y los subsuelos que en él oteábamos, uno y otros cartografiados en las páginas de sus libros, no eran sino figuraciones de una única impostura. La impostura que es la vida, la impostura que es el arte.

Mucho nos hablan de ese ambiguo y dichoso enmascaramiento, con su rescate de documentos y fotografías, papeles y telas, “los trazos y encuentros” que nos propone la razonada exposición que hoy se muestra en las salas del Palacio de Bellas Artes. —

— DANUBIO TORRES FIERRO

Juan García Ponce. *Trazos y encuentros*.
Museo del Palacio de Bellas Artes. Hasta el 23 de octubre.



La ciudad moderna de Terence Gower

En la entrada del Laboratorio de Arte Alameda, un anuncio espectacular montado sobre un andamio obstruye la vista de la portada de la antigua iglesia de San Diego, recinto del museo. Es una fotografía en blanco y negro del Instituto Politécnico Nacional tomada por Guillermo Zamora en 1964, año de su inauguración. Los edificios del instituto se ven tan racionales y tan abstractos que no se sabe si son arquitecturas reales o más bien una serie de carritos de gelatinas o las cajas que algún entomólogo olvidó en un jardín. La única pista en la fotografía son un par de hombres que arreglan los arbustos. Ésa es la broma, la arquitectura representada a otra escala que se confunde con la arquitectura misma de la ciudad y a la vez se sobrepone a ella con el espíritu lecorbusieriano de arrasar con todo lo viejo. El funcionalismo ha llegado. La broma se extiende cuando uno recuerda la época en que los anuncios espectaculares representaban el optimismo de la modernidad urbana. En los cruceros viales había sonrisas gigantes que anunciaban bebidas refrescantes. A la vez, se inauguraban los multifamiliares, el Periférico, el Metro. Eran tiempos felices, tiempos modernos. Eran también tiempos ingenuos.

Esta fotografía es el inicio del recorrido de la exposición *Ciudad moderna* del artista canadiense Terence Gower, una revisión a la vez nostálgica e irónica de la arquitectura mexicana de mediados del siglo XX, la que aún se tomaba en serio aquello de “construir una nación”. El juego de Gower consiste en mostrar la arquitectura con una inocencia aparente para luego añadirle los comentarios al margen. Es una sutil estrategia de apariencias donde siempre hay que desconfiar de lo que vemos. En el documental titulado *The Polytechnic*, la voz de una mujer, entre robótica y burocrática, narra con seriedad, mientras vemos imágenes congeladas del campus de Zacatenco: “*The campus was built according to the latest construction technologies*”, o “*The unusual form of the auditorium is determined by its function*”. Lugares comunes que provocan sonrisas tiernas, aún más cuando el zoom de la cámara se olvida de la arquitectura y se concentra en el detalle: la manija de una puerta, la mesa del laboratorio recién estrenado, los estudiantes con sus lentes de pasta, concentrados en su oficio, jugando a ser los hombres del futuro. Desde este futuro, sólo queda sonreír e imaginar qué tan viejos serán ahora.

La pieza central de la exposición es *El pabellón de proyección*. Los pabellones, estas piezas ambiguas de la arquitectura, son una de las obsesiones de Terence Gower. En 2002, construyó un pabellón de bicicletas para la planta de Jumex en Ecatepec, que continúa en uso; la parte superior funciona como mirador



Terence Gower, *El pabellón de proyección*.

y la inferior es un cobertizo para que los trabajadores dejen sus bicicletas. Los pabellones son objetos sin otra función que la de exhibirse y, al igual que las historias trágicas de los exhibicionistas, su vida es efímera. De cierta forma, los pabellones son maquetas arquitectónicas a escala real, el punto intermedio entre las vitrinas comerciales y los objetos arquitectónicos.

El pabellón de proyección es un homenaje al Pabellón de Barcelona de Mies van der

Rohe y a la Casa de Tacubaya de Enrique del Moral, incrustado entre la nave principal de la iglesia y la capilla lateral. Rem Koolhaas decía que “los pabellones son moluscos sin concha, parecen los interiores *exiliados* de los rascacielos de Manhattan”. Aquí, el molusco tiene por concha un techo plano y por tentáculos, muros de tablarroca y una celosía de bloques de concreto que lo hacen ver como un Mies tropicalizado. Su cuerpo intenta liberarse de la concha y al hacerlo crea tres espacios distintos a su alrededor. Este pabellón es la evolución irónica de la “integración plástica” entre arquitectura y arte, uno de los aportes más originales de la arquitectura moderna mexicana. En uno de sus muros aparece un fotomural en blanco y negro con obras arquitectónicas mexicanas y en otro se proyecta la película *Despedida de casada* de Juan de Orduña, manipulada digitalmente para que los personajes se difuminen y dejen abandonados sus escenarios —el Hotel Elcano, el Museo de Antropología o un edificio de Mario Pani en Reforma. Los personajes bailan, se ríen y luego desaparecen, como fantasmas con vocación de merolicos. La arquitectura permanece. En un muro cercano, aparecen los *stills* falsos de la película. No hay gente en ellos. “El mundo es mi representación”, decía Schopenhauer. ¿O no? Surge la duda: ¿Vivimos en una escenografía o simplemente no hemos aceptado que nosotros somos la escenografía?

La culminación del recorrido es *El muro rojo*, una reelaboración de *The Red Wall*, expuesto en el Queens Museum en 2004. Una fotografía de la azotea de la casa de Luis Barragán, una de las más conocidas de Armando Salas Portugal, es vuelta a tomar por el fotógrafo Jorge del Olmo, esta vez en blanco y negro. El rojo del muro original de Barragán se pasa al muro de la sala, como si el color se hubiera derramado. Un truco visual por demás sutil. Una contraposición inesperada que hace evidente que todo ha sido un ejercicio de ilusiones. Bailamos y reímos para luego desaparecer, y duele que nos recuerden que alguna vez fuimos modernos. —

— JUAN CARLOS CANO

Terence Gower: *Ciudad moderna*.

Laboratorio Arte Alameda. Hasta el 16 de octubre.

La cueva de Alí Babá

En México nos pintamos solos para eso de inventar clubes, sindicatos, asociaciones, sociedades, instituciones y todo tipo de grupos y grupúsculos, con el fin de hacer el bien a la comunidad. Lo malo es que casi siempre el beneficio recae en unos cuantos. Es el caso de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), fundada en 1948 y presidida hoy por “nuestro” líder Roberto Cantoral y “nuestro” sublíder (es el vicepresidente) Armando Manzanero, ambos prominentes funcionarios y cantautores.

Algo que llama poderosamente la atención en esta sociedad es el singular proceso democrático que se lleva a cabo en las asambleas en las que se elige (o reelige) a la planilla (los que quieren ser dirigentes siempre se agrupan en planillas) que “guiará los destinos” de los compositores mexicanos. Es un modelo único en su género: gana la planilla que tenga más votos. Pero esto no quiere decir que gana así nomás. No. Una de las innovaciones democráticas de la SACM hace posible que, en una asamblea con un *quorum* de, pongamos por caso, quinientas personas, 460 voten en contra de la, llamémosla, planilla verde pardo, y, no obstante, triunfe ésta con los votos de los restantes cuarenta miembros. ¿Cómo es esto posible? ¿En dónde fallaron las cuentas? Aquí interviene el ingenio nacional. Sabemos que las sociedades autorales del resto del mundo otorgan a sus afiliados un número determinado de votos de acuerdo con las percepciones que genera su música a través del derecho de autor. Es decir, si sus obras se tocan con frecuencia, producen más dinero y, por consiguiente, el compositor tendrá más votos en las asambleas, pero nunca por encima de diez (así sucede con la Sociedad Autoral Española –SGAE–, a la cual pertenezco). Pero la SACM es generosa y ciertamente ingeniosa: otorga una mayor cantidad de votos, pero, eso sí, nunca por encima de mil. Así, un autor “de éxito” puede llegar a tener 75, 173, 400, 702 ó 933 votos, dependiendo no sólo de lo exitoso que sea, eso es lo de menos, sino de la magnanimidad de “nuestro” líder. Y sucede, es inevitable, que, debido también al ingenio nacional, los miembros de la planilla verde pardo, una vez en el poder, se dan a sí mismos 999 votos cada uno, es decir muchísimo dinero, y le dan otro tanto a sus cuates. De esta manera, entre ellos y sus cuates (que suman cuarenta) podrán llegar a tener en las asambleas democráticas, algo así como 29,003 votos, lo que, evidentemente, los hace invencibles.

La limpia y bien engrasada maquinaria democrática funciona requetebién, cómo no. Ha permitido, entre otros beneficios, que “nuestro” líder, Roberto Cantoral –el de la planilla verde pardo–, lleve ya cerca de veinticuatro años enriqueciéndose de manera firme y disciplinada, y “sacrificándose”, como debe ser, por el bien de los autores nacionales. Además, está a punto de desbancar en cuanto a permanencia a “nuestro” anterior líder, Carlos Gómez Barrera, quien, durante la friolera de veintisiete años, “guió” nuestros destinos.

Otra chulada de innovación, fraguada por “nuestro” líder, ostentaba, hasta hace poco, un nombre que suena a sistema de ventas Avon; la llamaban: “Sistema Piramidal” (hoy la llaman, con todo y fanfarrias militares: “Generales”). Es un sistema mediante el cual ciertas obras se clasifican dentro de un orden rigurosamente jerárquico que les otorga la categoría de superéxitos, pasando por el éxito a secas, hasta llegar al casi éxito. Según el lugar que ocupe en la pirámide, a cada obra se le asigna el nombre de una joya: hay, así, obras diamantes, rubíes, perlas, zafiros, y piedras pómez también. Las afortunadas obras que integran la pirámide les generan a sus autores mucho dinero y, aquí viene lo bueno, percepciones *se toquen o no se toquen*, innovación también única en la historia de las sociedades autorales, las cuales, como se sabe, le pagan al compositor cuando su música *se toca*.

Pero la SACM y “nuestro” líder van a la vanguardia en los asuntos autorales. Para ella y para él, las obras de la pirámide merecen esto y más, ya que son “patrimonio de la nación”. Así se explica por qué se encuentran en ella unos 38 boleros de “nuestro” líder, 35 de “nuestro” sublíder, veinte o veinticinco de cada uno de los miembros de la planilla verde pardo, más diecisiete de cada uno de sus cuates. Y explica, asimismo, que sólo haya habido dos elecciones en los últimos 51 años de vida de la SACM: la de Cantoral, hace veinticuatro años, y la de Gómez Barrera hace 51. En todas las demás asambleas sólo ha habido reelecciones. Sí, qué duda cabe, la maquinaria democrática de la SACM es impecable e implacable: hace posible que cuarenta compositores “de éxito” derrotan, con sus 19,334 votos, a 15,002 compositores “sin éxito”, algunos de los cuales no alcanzan a tener ni un méndigo voto.

Con la SACM pasa lo que con los sindicatos: sus agremiados son pobres, pero sus líderes son riquísimos. Ahí está el Sindicato de Maestros, del cual formo parte como profesor del Conservatorio Nacional de Música. Los agremiados tenemos, por fuerza, que dar clases (o hacer lo que sea) en varias escuelas, dados los salarios tan ridículos de los profesores. Pero, eso sí, los dirigentes continúan luchando año tras año por mejorar nuestra precaria situación económica... y por hacerse más ricos. Lo primero nunca lo logran; lo segundo, siempre.

Pero volvamos a la SACM. Resulta bastante claro que la permanencia de “nuestro” líder, y la planilla verde pardo que lo acompaña, es posible gracias a una cadena de complicidades, corruptelas, ineficiencias y, faltaba más, impunidades. Hay una Secretaría de Hacienda que se encarga, eso quiero pensar, de auditar puntualmente a la SACM. Tenemos una Dirección General del Derecho de Autor que depende de la Secretaría de Educación Pública, y que controla los asuntos autorales. Seguro que existe en el Congreso de la Unión una especie de comisión que atiende este tipo de cuestiones. Estas instancias administrativas tienen que ver con la SACM, con su funcionamiento, su contabilidad, su administración, su rendición de cuentas, y con los sueldos que se

asignan a sí mismos los miembros de la planilla verde pardo, sus cuates, “nuestro” líder Cantoral y su familia (dos de sus hijos trabajan con él, uno se encarga de cobrar y el otro de pagar: el círculo se cierra y el negocio es redondo). ¿De veras no les parece altamente sospechoso a las autoridades responsables que líderes como éstos se conviertan en hombres riquísimos sólo por “cuidar” los intereses de los compositores? ¿No es rarísimo, por decir lo menos, que ganen tanto dinero por sacrificarse durante años en aras de la “dignificación de la música mexicana?” Pero no hay que hacerse ilusiones, las fortunas de “nuestros” líderes y sublíderes se han formado bajo el manto protector de la ley. Son ellos los que han redactado y aprobado los estatutos y reglamentos internos de la SACM. Así que la ley los protege y, por tanto, no hay delito que perseguir.

Las innovaciones democráticas de la SACM nos han obligado, a no pocos compositores, a afiliarnos a sociedades autorales extranjeras de España, Inglaterra, Francia, Holanda, Estados Unidos y otras más. Y mientras esto sucede, nuestros dirigentes, con todo y familia y cuates (que suman cuarenta), continúan velando por nosotros. Ni modo, a “nuestro” líder Cantoral, el *Gobierno del cambio* no nos lo cambió. Acaso su permanencia tenga algo que ver con esa “joya” de desplegado que publicó la SACM, en mayo de 2003, en varios diarios nacionales, y que a la letra dice así (se respetan la sintaxis y la puntuación):

*Exmo. Sr. Presidente de los Estados Unidos Mexicanos
C. Lic. Vicente Fox Quesada,
Cámara de Senadores y
Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión*

Reciban el más profundo agradecimiento de la Sociedad de Música, S. de G.C. de I.P. (SACM), así como también de más de dos millones de autores y compositores internacionales, miembros activos de las sociedades hermanas de gestión colectiva, afiliadas en la Confederación Internacional de Autores y Compositores (CISAC), que orgullosamente representamos en nuestro país, a través de los convenios bilaterales de reciprocidad, porque estamos conscientes del arduo trabajo que desempeñaron para reformar la Ley del Derecho de Autor, que generosamente nos confiaron y que tanto necesitamos para preservar la cultura milenaria que nos legaron nuestros antepasados y para apoyar las múltiples expresiones artísticas contemporáneas, inspiradas virtualmente por el sentimiento lírico de la creatividad innata del espíritu, esencia de nuestra raza.

*Atentamente
Maestro Roberto Cantoral García
Presidente del Consejo Directivo de la SACM*

Juro que eso dice. Qué le vamos a hacer: no tenemos remedio. —
— MARIO LAVISTA

**todo buen viaje
inicia en la imaginación**

Y HACERLO REALIDAD HOY ES MÁS FÁCIL GRACIAS
AL TRANSPORTE, QUE TE ACERCA A ESE LUGAR
DONDE SIEMPRE QUIERES ESTAR.

Este 27 de septiembre, Día Mundial del Turismo,
celebramos en La Paz, Baja California Sur, el esfuerzo de
miles de mexicanos para hacer del turismo una
palanca de desarrollo y apoyo a la economía nacional.

Imagina un México con más turistas. Imagina tu destino.

“TODAS LAS QUE QUIEREN UNA PRIMAVERA PUEDE IMAGINARSE,
SÓLO QUE ALGUNAS PUEDEN HACERLO EN LA REALIDAD.”
Julia Verne

Contigo me garantizo

**Hagamos del turismo
el destino de México**
www.sectur.gob.mx

Instrumenta

Lo efímero de la música: a un tiempo su encanto y su perturbación. La más abstracta y –acaso– pura de las expresiones artísticas, aquella que se ejecuta y traza sobre otra falacia –el tiempo– y cuya tangibilidad apenas se puede retratar por un disco compacto, por un osciloscopio. Música. Apartado de la política cultural oficial de nuestros tiempos que ha sido castigado como ninguno otro. Mínima compensación, podría exclamar alguien, al trato privilegiado que recibió durante la administración anterior.

En este panorama ha surgido en años recientes *Instrumenta*, honrosa excepción que confirma hoy por hoy una triste y desalentadora regla del quehacer musical en México. Perfectible todavía, este proyecto cuenta ya con una serie de características que lo vuelven peculiar y deseable en momentos en los que dichos rasgos brillan por su ausencia: profesionales y especialistas verdaderos en cada uno de sus apartados (desde aquel que se refiere a la conceptualización, hasta el de su ejecución y supervisión mismas); una serie de ideas claras, nobles, útiles y articuladas que se reproducen y conforman una imagen mayor, más ambiciosa, que a su vez se retroalimenta y equilibra; un auténtico compromiso con la música (generación y perfeccionamiento de instrumentistas, compositores y directores “de alto rendimiento”), y no con la inmediatez del flashazo concertístico o de la –mucho más esporádica– contratación de una estrella.

Difícil de catalogar, *Instrumenta* es un proyecto anual, fundamentalmente pedagógico, que cuenta con tres vertientes: una escuela veraniega de perfeccionamiento musical, con alumnos y maestros de elite venidos de todo el mundo; un concurso internacional de dirección orquestal –el “Eduardo Mata”– y un concurso iberoamericano de composición –el “Rodolfo Halffter”–, estos dos últimos apartados con un jurado internacional (que no descuida la presencia mexicana) de primer orden. Así las cosas, el maridaje de todo esto genera clases magistrales individuales y de conjuntos con verdaderas figuras protagónicas de cada instrumento, series de conciertos con alumnos y maestros –por separado o en estimulante convivencia–, procuración y comisiones de obras por ser interpretadas durante el verano, impulso a jóvenes directores y directoras orquestales. Así de simple y coherente, de complejo y ambicioso.

Unos cuantos días pasados en la ciudad de Oaxaca, nueva y definitiva sede de este proyecto, durante el más reciente agosto, me permitieron constatar que *Instrumenta* ha logrado varias cosas que no parecían posibles en nuestros malogrados tiempos: 1) articular un mecanismo/proyecto inteligente que, a su vez, consta de una serie de piezas/proyectos inteligentes; 2) lograr un avituallamiento de recursos privados y públicos para algo que no desemboca en el mero relumbrón –con visita de la pareja presidencial incluida– o en un artículo de la revista *Caras*; 3) salir de la capital y buscar un nicho en el interior de la República

(primero Puebla y ahora Oaxaca); 4) entender lo obvio, aplicar el menos común de los sentidos (el sentido común), y así asumir que, sin la formación de intérpretes de gran calidad, de compositores y de públicos, el fenómeno sonoro cabal no existe: apostar al futuro, y no a un ineludiblemente transitorio presente; 5) abrirse al extranjero, tomar de él lo necesario, lo mejor (tanto en la plantilla académica, cuanto en la matrícula).

Ya se ha dicho que resta mucho por hacer y perfeccionar en *Instrumenta*; sin embargo, lo visto hace unos meses en Oaxaca –en espacios que iban del precioso e impecablemente restaurado Teatro “Macedonio Alcalá”, al Museo de Arte Contemporáneo, pasando por el Templo de Santa Lucía del Camino, entre otros sitios (hubo incluso un corredor sonoro callejero en el que, a través de altavoces, se escuchaba música compuesta por participantes)– es capaz de hacer renacer en uno las esperanzas musicales. Saber que en un momento preciso dan clases y tocan en una ciudad mexicana trombonistas como Christian Lindberg, contrabajistas como Stefano Scodanibbio o violinistas como Jorge Rissi resulta, hoy por hoy, inverosímil. Creer que, durante esas semanas de agosto, Oaxaca se convirtió en la capital académica musical de América Latina y que acogió a alumnos de múltiples nacionalidades, no es fácil. Pero es cierto.

Qué queda por hacer, por depurar. Varias cosas. En primer lugar incorporar *Instrumenta* verdaderamente a la ciudad (en general se veía poco público, mayoritariamente conformado por alumnos, maestros y turistas), integrarla y hacerla parte de lo que acontece: crear público en ella, de ella, incrementar sustancialmente la difusión. En ese sentido, los conciertos (algunos de ellos, al menos) podrían probablemente tener un perfil más didáctico y de difusión (sin que ello implique la reducción de la sanamente vasta cuota de música contemporánea que le es habitual). Y ya que se habla de los conciertos, no estaría de más trabajar con mayor profundidad y equilibrio las cuotas de maestros y de alumnos en su cartelera (evitando desequilibrios), así como en el propio número de eventos musicales para el público (entre los cuales, por qué no, podrían incluirse algunas de las lecciones magistrales). También valdría la pena reconsiderar si la voz y la enseñanza de la música vocal no deberían estar también presentes.

Instrumenta es hoy un “garbanzo de a libra” en nuestro país. Es una semilla independiente (fundamentalmente concebida, generada y sufragada desde la iniciativa privada) que parece haber germinado y que está por dar sus primeros frutos. Sólo necesita un poco de tierra (Oaxaca puede y debe dársela), de agua (privada y limpia, por favor) y de sol (inteligencia y capacidad). Y, claro, del pesticida que sanamente la mantiene alejada de las plagas burocráticas que tan fácilmente podrían devorarla. –

– GERARDO KLEINBURG

Lhasa: trovadora que recorre un camino solitario

Si tuviera la oportunidad de entrevistar a Lhasa de Sela, antes de hacer cualquier pregunta le pediría que me dejara tomarle la mano. Hay discos que escucho y me hacen querer encender un cigarro, abrir un grifo o caminar debajo de un puente. El álbum más reciente de Lhasa, *The living road*, me lleva por otros caminos.

¿Qué le preguntaría durante la entrevista? Podría preguntarle sobre su infancia, sus influencias musicales, su primer amor, política, deportes, etcétera, pero ya muchos le habrán preguntado cosas igualmente inútiles.

Me preocuparía por no atosigarla. Mientras estoy junto a ella, su mano en la mía, mi grabadora dispuesta a recolectar cada palabra, esculcaría nerviosamente en busca de esa pregunta exclusiva.

Lhasa nació en 1972, en un lugar remoto del estado de Nueva York, muy cerca de Woodstock, ese paradigmático espacio donde una generación llegó a su apoteosis bajo una gran sombrilla de drogas y música.

Ella es fruto de una de esas parejas nómadas que se persignaba frente a la mota y el amor, soñando con ideales utópicos y un futuro matizado por los múltiples colores de la mescalina. Su papá, mexicano; su mamá, judía. Algo aprendió Lhasa de esa existencia errante, nada típica, donde la banca de un parque podía ser un hogar improvisado: la vida era una gran carpa donde hay que ser pregonero, actor o saltimbanqui. Sus tres hermanas decidieron entregarse a la vida circense; Lhasa decidió cantar.

The living road es una fina muestra de su talento. Producido con elegancia y candor por Françoise Lalonde & Jean Massicotte, más que superior a *La llorona* (su primer disco, 1997) es un siguiente paso lleno de dimensiones y colorido.

Desde los primeros compases, el disco establece su temperamento y personalidad. Nostalgia, pasión y búsqueda, temas que en versión de Lhasa a veces parecen oscuros himnos antes que dulces baladas. Y mientras que en *La llorona* canta exclusivamente en español, ahora su realidad de mujer errante, multicultural, se abre ante nosotros con interpretaciones en español, francés e inglés.

El segundo track, *Anywhere on this ground*, de golpe muestra la totalidad del álbum. Su producción, basada en múltiples percusiones y teclados, escala lentamente sin opacar la voz gruesa, hartó sensual, de esta mujer mexicano-canadiense. En el centro de la canción, un discreto instrumento de aire se convierte en un alucinante solo de trompeta con



Lhasa de Sela.

profundas raíces en Medio Oriente.

En cuanto a letras, Lhasa signa con elocuente agudeza: *I love a man who's afraid of me. He believes if he doesn't stand guard with a knife, I'll make him my slave for the rest of his life.* El hombre disminuido por el amor, resistiéndose a ser víctima y posesión, pero finalmente entregándose a los grilletos. Más adelante, la cantante pronuncia su manifiesto, su secreto de supervivencia: *If I can stand up to angels and men,*

I'll never get swallowed in darkness again.

He notado que los comentaristas tienden a buscar puntos de comparación. Por alguna razón buscan compararla con Björk cuando ni siquiera habitan en el mismo mundo. No sólo nacieron en lugares opuestos, sino que sus visiones existenciales parten de mitos y realidades contrapuestos.

Si tuviera que comparar, no me iría tan lejos. Buscaría entre los viejos discos del papá de Lhasa. Sacaría uno de boleros interpretados por Elvira Ríos: quizás ahí encontraría algo de esta artista-cantante-ilustradora-cirquera. Elvira Ríos, Chavela Vargas, en un mundo totalmente ajeno, pero igualmente intenso.

Encuentro rastros de un solitario trovador en las canciones de Lhasa. La desesperación, el fuego, la pasión desmedida, la espiritualidad de Leonard Cohen inundan la atmósfera del disco. No hay como escuchar el track número seis, *La frontera*, acompañada de algo que bien podría ser un mariachi tradicional (pero que más bien se escucha como un supermariachi), para recordar *The ballad of the absent mare*, aquel intento de canción ranchera que apareció en *Recent songs* (1979).

Todavía tomando su mano, sin encontrar la pregunta perfecta, recuerdo que ella alguna vez contó que, después de su inesperado éxito con *La llorona*, la atención, la prensa, los conciertos la agotaron tanto que tuvo que esconderse. Se refugió en el circo itinerante de sus hermanas y recorrió Europa, cantando junto a malabaristas y payasos. Tardó años en volver a escribir canciones. Lhasa buscaba su lugar.

Quizás, antes de encontrar la pregunta perfecta para la entrevista, tendría que hacerle una confesión. Le diría, escondiendo mi pudor detrás de una falsa valentía, que ella no está sola, que en el mundo hay gente como ella. Le diría que he conocido a esa gente, que la he tenido cerca y que siempre la he perdido.

Pero mejor suelto su mano y acabo con este texto lo más pronto posible. Intento escribir la reseña de un disco... y no una tonta declaración de amor. —

— LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

Lhasa, *The Living Road*, Warner.



Batalla en el limbo

Según como se vea, *Batalla en el cielo* ha sido a) La segunda película de Carlos Reygadas, director de la aclamada *Japón*, b) La película mexicana que fue seleccionada para la competencia oficial del pasado Festival de Cannes y c) La película que empieza con una escena de felación.

Digo *ha sido* en vez de *es* porque hasta ahora —mes de su estreno— las medallas y el miniescándalo son los únicos marcos de referencia de una película que, de otra manera, no despertaría curiosidad. Ésta no es una descalificación: que *Japón* haya sido coronada por el periódico *Le Monde* como “la película más bella del mundo” y haya obtenido una veintena de premios, que el comité de selección de Cannes no haya dudado en mezclar en su terna el apellido Reygadas con los de Cronenberg, Wenders o Van Sant, y que un *blow job* como escena de arranque nazca con legitimación artística es algo que pocos directores de tan breve currículum podrían imaginar posible. Lo que toca ahora es ponderar *Batalla en el cielo*, más allá de su brillante pedigree.

Tomemos como punta de la madeja la intención manifiesta del autor. Según ha dicho Reygadas, sus películas son reflexiones sobre las luchas que se libran en un ámbito existencial.

Las batallas de *Japón* eran todas hacia el interior. En ella se narraba la historia de un suicida en potencia, que en ruta hacia su objetivo conoce a una anciana con la que entabla una relación íntima, tanto en lo emotivo como en lo carnal. La película transcurre en un pueblo del campo mexicano, pero la intención de Reygadas era exprimir de su relato una parábola sin asideros geográficos que no concediera nada al costumbrismo rural: su puesta evitaba las convenciones del realismo y los personajes no eran actores profesionales: su intervención en la película se limitaba a la presencia y no a la construcción de un rol.

Con menos eficacia, *Batalla en el cielo* lleva al extremo las premisas de *Japón*. Es la historia de un chofer (Marcos Hernández), críptico y monosilábico, que, en complicidad con su esposa (Bertha Ruiz), lleva a cabo el secuestro y asesinato involuntario de un bebé. Agobiado por la culpa, confiesa su crimen a la hija de su patrón (Anapola Mushkadiz), una *junior* que se prostituye, al parecer, por aburrimiento de clase. La chica le expresa piedad y tiene relaciones sexuales con él; la confesión del crimen provoca en el hombre un segundo acto homicida. Las culpas acumuladas lo llevarán a realizar una peregrinación ante la Virgen.

Tal y como lo hiciera en *Japón*, Reygadas altera los escenarios de *Batalla en el cielo* para, a pesar de su localización unívoca, salvarla de ser un relato más sobre la ciudad de México. Si en su primera película los colores del campo mexicano eran, por intensos, hiperreales, en *Batalla en el cielo* la paleta es de colores fríos y los interiores aparecen desprovistos de mobiliario. Mucho más que un diseño de arte minimalista, el espectador se encuentra frente a atmósferas asépticas que buscan incomodar por su desnudez: estamos en el cielo, o en una estación anterior.

Como en *Japón*, Reygadas recurre a actores no profesionales. Esta vez, además, los filma en cuadros estáticos que cancelan la ilusión de continuidad.

Hasta aquí las semejanzas entre películas y la preocupación reiterada del director: que lo suyo no se entienda como un melodrama tramposo y que los actores no caigan en vicios de la profesión. Le interesa desenmascarar los artificios del realismo, una paradoja que —dice— bloquea la receptividad del espectador. Si en aquella primera película se nos pedía contemplar la redención de un hombre a raíz de una transformación interna, en ésta se nos sugiere que aquello que el protagonista padece y expía se deriva de sus relaciones con el mundo exterior. Y es aquí donde *Batalla en el cielo* genera una contradicción: sugerir la guerra de un hombre y su contexto, cuando este contexto ha sido despojado de toda connotación. Que aparezcan la Basílica de Guadalupe o Paseos del Pedregal no es suficiente (o no debería serlo) para que un espectador comprenda cuál es la supuesta tensión entre el individuo y la sociedad que lo contiene; sí son suficientes, en cambio, para que la película bordeé los terrenos del exotismo de exportación. En *Batalla en el cielo* no hay sociedad ni contexto que equivalgan a antagonista del héroe. Si un mexicano comprende el conflicto es quizá por inferir el código; si a un extranjero le atrae es porque está consumiendo folclor.

Concedamos una posibilidad: que los personajes fueran símbolos autosuficientes de inequidad social: que *Batalla en el cielo* fuera una alegoría apoyada en la personificación de virtudes o defectos. Los actores, en este caso, tendrían la misión de representar con claridad.

Hablemos entonces de lo que sería el problema número dos. Tiosos, confundidos y sin mucha claridad de dicción, los no-actores traen consigo a la película lo peor de cada mundo: nerviosismo *amateur* restringido por los límites a la expresión que el director impuso.

Ya sea por fallas que se derivan de una exploración de la forma (algo muy loable) o por un cálculo anticipado de críticas europeas a favor (algo nada loable), *Batalla en el cielo* es una película en la que a) el contexto es reconocible en su símbolos pero no en los significados profundos, b) los personajes no son personajes sino estereotipos de clase y c) la puesta en cámara y la actuación se niegan a involucrar al espectador. O esta es la historia de un cierto país y sus *freaks*, o el mensaje es tan sublime que no está en las masas la capacidad de comprenderlo (aunque parece que en las masas francesas, sí).

Me inclino por una posibilidad intermedia, concediendo en Reygadas el valor de no pactar con fórmulas que le garantizarían éxito comercial: que haya un brecha entre idea y resultado, limbo en que el director habita en vías a la maduración. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Batalla en el cielo, de Carlos Reygadas, se estrena el 7 de octubre.



LOS CAZA NOVIAS de David Dobkin

Es cierto: el cine cómico en Estados Unidos ha perdido la verguenza y la sofisticación. Todo ahora se reduce al pastelazo, la vulgaridad y la torpeza. Todo esto es verdad. A pesar de ello —o quizá por ello— *Los caza novias* me pareció una verdadera delicia. Owen Wilson y Vince Vaughn son la pareja dispareja de mediadores de divorcios que, en un acto de despreciable, repulsiva y deliciosa cacería misógina, se han vuelto especialistas en infiltrarse en bodas ajenas y conquistar a doncellas sedientas de amor. Los trucos utilizados por los dos “hermanos”, la hilarante secuencia de bodas que los protagonistas toman por asalto (la hindú resulta particularmente memorable) y las inesperadas consecuencias de todo el tinglado hacen de ellos un placer a prueba, incluso, de la más severa pedantería. — **LK**

NACIDOS EN LOS BURDELES de Ross Dauffman y Zana Briski

ganadora del Óscar pasado en la categoría de Mejor Documental, *Nacidos en los burdeles* se inscribe en la variante más arriesgada del género: la del documentalista que interviene en la realidad que decide filmar. Frustrada por las dificultades que rodearon su proyecto original —describir la vida en la zona roja de Calcuta—, Briski decidió involucrarse con los niños y niñas de la zona —hijos de padrotes y putas— que por su estigma no son aceptados en ninguna escuela de la India. Briski asume la tarea de inscribirlos en escuelas y, a través de un taller de foto impartido durante dos años, crearles intereses que los provean de una nue-

va identidad. A pesar su incidencia en la maloliente metáfora del gringo reudentor, *Nacidos en los burdeles* consigue mostrar aquello a lo que los autores no tuvieron acceso en un primer momento: las condiciones miserables de vida y los lastres culturales de padres que inmolan a sus propios hijos generación tras generación. — **FS**

LOS AMOS DE DOGTOWN de Catherine Hardwicke

amedios de los setenta, California sufrió los efectos de una larga sequía. Uno de los efectos más inesperados fue la surrealista imagen de cientos de piscinas vacías en las prósperas vecindades de Los Ángeles. Los huecos azules, con sus pendientes y curvas, se convirtieron en el inesperado escenario de un nuevo deporte, mezcla casi cómica entre el patinaje y el *surfing*: la patineta. *Los Amos de Dogtown* cuenta la historia de los Z-Boys, un grupo de adolescentes enamorados de la tabla que lograron convertir su muy marginal *bobby* en una obsesión nacional. Por increíble que parezca, la historia —de competencia, celos y genuina capacidad atlética— resulta atractiva. Sin tomar demasiado en serio el asunto, Hardwicke logra darle el suficiente peso a Stacy Peralta y compañía como para que su lúdica aventura importe al espectador. Vale la pena, sin embargo, echarle un vistazo a *Dogtown & Z Boys* (2001), el documental dirigido por el ex Z Boy Peralta: allí, el afán histriónico de los propios patinetos supera cualquier ejercicio de ficción. — **LK**

II:14 de Greg Marcks

Hay cosas que empiezan a sobrar en el mundo: una de ellas, las películas sobre accidentes de auto que cambian el curso de la humanidad (o, por lo menos, de la humanidad que pasaba ese día por ahí). De *Amores perros* a *21 gramos* (González Iñárritu) y la más reciente *Crash* (Paul Haggis), hemos aprendido a deconstruir la fórmula

narrativa del Efecto Mariposa Vial: un guión cronológicamente fragmentado que pone el énfasis en la confluencia de historias y en la relatividad del azar. La buena noticia es que hay directores capaces de renovarla, libre de pretensiones y cuotas de solemnidad. Es el caso de *II:14*, filmada hace tres años pero con distribución limitada. Se apoya en buenas actuaciones (Hillary Swank, Patrick Swayze, Barbara Hershey), y en cierta comicidad negra que la acerca a los hermanos Coen más que a otros culebrones con el tema de la fatalidad. — **FS**

WALLACE Y GROMIT: LA BATALLA DE LOS VEGETALES de Nick Park y Steve Box

Tres lugares comunes, de lo general a lo particular: a) que las películas de animación no son para nada infantiles; b) que las animaciones en plastilina del grupo británico Aardman son las mejores del mundo, y c) que las viñetas de Wallace y Gromit, el perro listo y su amo inventor, son homenajes geniales a los géneros de Hollywood y parodias de su propia tradición de cine de horror. Las tres sentencias se cumplen en el segundo largometraje del grupo



(antes vino *Pollitos en fuga*), y el primero con Wallace y Gromit como protagonistas. Al igual que en sus cortos previos, el

dúo intenta resolver un misterio: la identidad de un destructor de hortalizas (se sospecha de un conejo gigante) que pone en peligro la celebración del concurso de “El Vegetal más Grande de la Comarca”. Al reto superado de sostener esta premisa en un largo, se suma un homenaje brillante a la mitología del terror. Frankenstein, el Hombre Lobo y King-Kong se emparientan en adelante con el terrible y maligno roedor. — **FS**