

Nierika

revista arte Ibero



Cinemática de lo efímero
Cine y artes escénicas en la historia

Nierika

revista arte Ibero

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, A. C.

Luis Arriaga Valenzuela, S. J. • Rector

Alejandro Anaya Muñoz • Vicerrector Académico

Rosalinda Martínez Jaimes • Directora de Ediciones Ibero

Luis Javier Cuesta Hernández • Director de la División de Humanidades y Comunicación

Alberto Soto Cortés • Director del Departamento de Arte

Valeria Sánchez Michel • Directora

Clara Stern Rodríguez • Coordinadora Editorial

COMITÉ EDITORIAL

Verónica Ahumada Chávez, Directora General Adjunta de Promoción Cultural,
Secretaría de Relaciones Exteriores / México

Karen Cordero Reiman, Historiadora del arte y curadora independiente / México

Alfonso Miranda Márquez, Museo Soumaya / México

Luis Rius Caso, CENIDIAP / México

Alberto Ruy Sánchez, Editorial Artes de México / México

Juan Carlos Valdez Marín, SINAFO / México

Jorge Cañizares-Esguerra, Universidad de Texas / Estados Unidos

Stefano Cracolici, Universidad de Durham / Escocia

Benito Navarrete, Universidad de Alcalá de Henares / España

Jorge Rivas, Denver Art Museum / Estados Unidos

Alena Robin, Universidad Western Ontario / Canadá

Mario Sartor, Universidad de Udine / Italia

Martina Vinatea, Universidad del Pacífico / Perú

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ariel Arnal

Sara Gabriela Baz Sánchez

Luis Javier Cuesta Hernández

María Luisa Durán y Casahonda Torack

Olga María Rodríguez Bolufé

Valeria Sánchez Michel

Alberto Soto Cortés

Ana María Torres Arroyo

Diseño de logotipo: Alejandro Magallanes

Imagen de portada: Mariana Yampolsky, Imágenes de coreografía de Ema Pulido, s.f., Contactos
CMY 24611-24615, Archivo Fotográfico Mariana Yampolsky, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero,
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

NIERIKA. Revista de Arte Ibero Nierika, Año 11, Núm. 22, julio-diciembre de 2022, es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A. C. Domicilio de la publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4919, nierika.ibero.mx, publicacionesibero.ibero.mx, revista.arte@ibero.mx. Directora: Valeria Sánchez Michel. Editora: Clara Stern Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-022316380100-203, ISSN: 2007-9648, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Ediciones Ibero. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación: 5 de julio de 2022. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo, su autor y a *Revista de Arte Ibero Nierika*. Éste es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Índice

Año 11 / Número 22 / Year 11 / Number 22
julio-diciembre 2022 / July-December 2022

**CINEMÁTICA DE LO EFÍMERO.
CINE Y ARTES ESCÉNICAS EN LA HISTORIA**
Cinematics of the Ephemeral. Cinema and Performing Arts in History

- **Nota editorial / Editorial Statement** 6
Valeria Sánchez Michel

- **Presentación / Presentation** 9
Ariel Arnal

- **Dossier / Dossier**
 - La danse mexicaine de Gabriel Veyre. La documentación e investigación de las prácticas dancísticas en México** 17
Danse mexicaine by Gabriel Veyre
Studying and Documenting Dance Practice in Mexico
Erick García Sánchez

 - El gran lente. Estudio foto-cinematográfico de Ignacio Medrano Chávez** 40
El Gran Lente. Ignacio Medrano Chávez's Photo-Cinematographic Studio
Jorge Meléndez Fernández

 - Caminar por lo efímero. El proyecto de la revista Primer Plano en el contexto de la crítica de cine en Chile** 81
Walking the Ephemeral. The Project of Primer Plano Magazine in the Context of Chilean Film Criticism
José Manuel Parra Zeltzer, Consuelo Banda Cárcamo y Valeska Navea Castro

 - Lo que queda del día, de Kazuo Ishiguro** 116
Un análisis natarrológico de la novela y de su transposición filmica
Kazuo Ishiguro's The Remains Of The Day. A Narratological Analysis of the Novel and its Film Transposition
Andrea Coghi

Guerra, cine e infancia. La niñez en el cine japonés durante la Guerra del Pacífico 150
War, Childhood, and Cinema. Infancy in Japanese Cinema During the Pacific War
Isaías López Tejada

Cuerpos desdoblados. La relación entre cámara y cuerpo en *Black Swan* y *Mother!* 174
Unfolded Bodies. The Relationship Between the Camera and the Body in Black Swan and Mother!
Raúl Mújica Astorga

Luisa Josefina Hernández, la enseñanza de los géneros dramáticos y la invención de la pieza 198
Luisa Josefina Hernández, the Teaching of Dramatic Genres and the Invention of a Genre Called Piece
Flavio González Mello

Teatro y filosofía. La ontología como puesta en escena 217
Theater and Philosophy. Ontology as Staging
María Luisa Bacarlett Pérez

Una muestra de teatro hagiográfico del barroco catalán. La *Comèdia de Santa Bàrbara* de Francesc Vicent García 251
A Sample of the Hagiographical Theater of the Catalan Baroque. The Comèdia de Santa Bàrbara by Francesc Vicent Garcia
Francesc Massip Bonet

● **Comunidad / Community**

El espacio alternativo “Temístocles 44” revisitado 288
Temístocles 44. The Alternative Venue Revisited
César David Capote Hernández

Paradojas al interior. Espacios alternativos de arte en Xalapa, Veracruz 299
Interior Paradoxes. Alternative Art Venues in Xalapa, Veracruz
Jimena Ortiz

Reflexiones sobre el espacio digital 307
Reflections on Virtual Space
Raúl Mújica Astorga

Blue Women Pink Men. Trascendiendo un sueño 313
Blue Women Pink Men. Transcending a Dream
María del Pilar Aja Pérez y Liat Duque Siman

● **Documentos / Documents**

Realismo socialista y novorealismo 326
Dos corrientes pictóricas de contenido humano
Ángel Chávez-Mancilla

● **Entrevista / Interview**

Arte colectivo, tecnología y modernización en la década 333
de los noventa en México a través de la obra de 19 Concreto
Farah Beatriz Leyva Batlle

● **Reseñas / Reviews**

Sobre Pedro Ángeles Jiménez, Andrés Calderón Fernández 352
y Fernando Ciaramitaro. *Biombos y castas: pintura*
***profana en la Nueva España*. Madrid: Casa de México**
en España / Fomento Cultural Banamex, 2020
José Arturo Aguilar

Sobre *No con una explosión*, de Laureana Toledo 359
María Fernanda Quiroz Zerón

Nota editorial

Editorial Statement

EN LA ACTUALIDAD, LA TECNOLOGÍA Y LAS PLATAFORMAS DIGITALES NOS PERMITEN tener una relación distinta con el cine y con las artes escénicas. Si lo pensamos, hace no tanto tiempo que la danza, la música y el teatro eran disciplinas que sólo podían disfrutarse en directo, con personas reales frente al público. Incluso el cine, no era algo a lo que uno podía acceder a placer. Durante la mayor parte de la historia, terminado su periodo de exhibición, difícilmente se volvía a ver una película. Las artes escénicas y el cine eran espectáculos que se producían en estricta oscuridad, siguiendo la idea de Carlos Monsiváis.¹ Aunque esto ha cambiado, dichas disciplinas-espectáculos continúan teniendo particularidades y comparten algunas características que el doctor Ariel Arnal nos invita a reconocer y analizar en el *dossier* que presentamos en estas páginas.

“Cinématica de lo efímero: cine y artes escénicas en la historia” nos ofrece nueve artículos que dan cuenta de diversas formas de estudiar, problematizar y analizar estas manifestaciones. Nuestro *dossier* ofrece estudios sobre el teatro, la danza y el cine, de distintas épocas y desde distintas latitudes, pero que en conjunto nos permiten conocer aproximaciones teóricas y metodológicas para comprender de mejor manera estas producciones. A pesar de las diferentes perspectivas, Arnal llama la atención de que el movimiento y lo efímero es algo que comparten.

¹ Carlos Monsiváis, “Desperté y ya era otro”, 159.

Cada sección de la *Revista Arte Ibero Nierika* nos permite llevar a nuestros lectores diversos temas relacionados con el arte. En esta ocasión, les proponemos a nuestros lectores el de los espacios alternativos en la sección de Comunidad. La convocatoria fue realizada junto con El Recinto; en ella nos interesaba recibir textos que abordaran las preguntas: ¿cómo promover a las nuevas generaciones de artistas?, ¿cómo y para qué generar espacios alternativos para el arte?, y si estos espacios de exhibición pueden constituir herramientas críticas. Los textos seleccionados permiten que nuestros lectores tengan un recorrido que da cuenta de las diversas aristas y complejidades del tema; desde pensar en la pertinencia del concepto “espacios alternativos”, plantear el tema en términos históricos, considerar las peculiaridades acordes a otras regiones o lugares (como es el caso de Xalapa, Veracruz) e incluso considerar la red como un lugar de exhibición.

La sección Comunidad busca dotar a nuestros lectores de un espacio para la reflexión, entendiendo que ésta es necesaria y permite plantear temas que posteriormente nutren las investigaciones. En este sentido, nuestra sección Documentos también acerca a nuestros lectores fragmentos, rastros o vestigios que llamen la atención y generen preguntas e inquietudes que impulsen nuevas investigaciones. En esta ocasión, Ángel Chávez Mancilla nos comparte el discurso pronunciado por José Chávez Morado en el marco de la exposición “Lenin visto por los artistas soviéticos” en 1951. El discurso nos plantea la relación entre arte y revolución, así como el compromiso social y político que, acorde con Chávez Morado, debería tener el artista.

Otra forma de acercarnos a los artistas es dialogando directamente con ellos. En esta ocasión, en nuestra sección de Entrevistas, Farah Leyva Batlle nos permite recuperar y conocer la experiencia que el colectivo artístico mexicano 19 Concreto tuvo entre 1990 y 1996, ello voz mediante de uno de sus célebres integrantes: el artista Roberto de la Torre. En dicho texto se puede leer el diálogo que entabla Leyva con el artista y que nos permite no sólo conocer sobre los intereses y la forma de trabajo del colectivo, sino también adentrarnos en las dinámicas y la política cultural de

los años noventa en nuestro país. Es interesante cómo en esta entrevista se retoma la idea de los espacios de exhibición y su importancia, algo que nos remite y complementa con lo que publicamos también en los textos de la sección Comunidad.

La expresión y los fenómenos artísticos son una forma de analizar y entender a la sociedad que las produce. Esperamos que este número despierte en nuestros lectores interés y diálogo, para contribuir desde nuestras páginas a impulsar y mantener la curiosidad por generar conocimiento. No existen los temas vanos, ni abordajes superfluos o insignificantes: todo saber nos complementa.

Valeria Sánchez Michel
Directora

Bibliografía

Monsiváis, Carlos. "Desperté y ya era otro". En *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, 155-180. Barcelona: Anagrama, 2006.

Presentación

Presentation

Ariel Arnal

Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://www.orcid.org/0000-0002-7433-7525>

A pesar de sus particularidades, el cine y las artes escénicas comparten un lenguaje común: el movimiento. A lo largo de la historia, el teatro, la danza y el cine han constituido modos de expresión de lo espiritual, lo mundano, lo social, así como maneras novedosas y vanguardistas de materializar esas manifestaciones. Al mismo tiempo, desde la academia se ha tratado de nombrar, analizar y reflexionar sobre estas prácticas artísticas. De este modo, como expresiones sociales y culturales que son, las artes escénicas se tornan en fuente para la historia, materia de estudio que deriva tanto en nuevas didácticas, metodologías e incluso en propuestas sociales. Así, el presente *dossier* dedicado a estas disciplinas artísticas apuesta por lo imposible: atrapar lo efímero entre las letras del ensayo académico. El camino del conocimiento es siempre un mirar hacia el horizonte, sabiendo que nunca ha de alcanzarse.

Si el arte es una representación del sentimiento humano, inefable por entrañablemente profundo, nos hallamos aquí ante un intento de nombrar y retener aquello que por su naturaleza es irreproducible. Asumiendo lo fragmentario de este empeño, cada uno de los autores ofrece aquello que está en sus manos, a saber, su destreza de oficio, erudición, análisis y reflexión sobre lo que ha sido su experiencia frente a los hechos artísticos que analizan. Se convierte por ello en una invitación a adentrarnos más allá de este *dossier* y cruzar la puerta de nuestra propia experiencia.

En los albores de la segunda década del siglo XXI, la crítica y teoría del cine y las artes escénicas comienzan a dar nuevos pasos en su manera de concebirse, de hacerse y, sobre todo, de pensarse. Alejándose paulatinamente del encorsetamiento académico clásico, pero sin perder de vista el objetivo de la búsqueda de rigor metodológico, las nuevas maneras de hacer en la historiografía de las artes escénicas implican tanto a las metodologías de investigación, como aproximación y lecturas del objeto de estudio, así como posicionamientos frente a las nuevas narrativas. Nos referimos a aquello que coloca al historiador y al crítico del arte como un personaje que cuestiona su propia subjetividad y, por ende, se ve obligado a mirar el proceso del arte más allá del objeto y de su historicidad. Todo ello es posible una vez rebasada la discusión entre posmodernismo historiográfico y “viejas” teorías y metodologías clásicas, como se nombraba desde el posmodernismo a las diversas escuelas de la segunda mitad del siglo XX.¹ Es así como estas nuevas metodologías, reflexiones y narrativas son hoy, en su gran mayoría, tributarias de la Teoría crítica, como lo son también de su versión disciplinaria que representa la contemporánea Teoría crítica del arte.

Entrado el siglo XXI, la academia ha sabido hallar un equilibrio entre el miedo a desprendernos de la pretensión de objetividad que requiere el rigor académico y la flexibilidad necesaria para abrir horizontes y materializar nuevas propuestas desde las nuevas subjetividades. Es desde allí que emana la sugerencia de este *dossier* sobre cine y artes escénicas, para aplicar lo antes dicho a aquellas disciplinas artísticas que comparten la cinemática, a veces lo efímero, pero, sobre todo, el transcurrir del tiempo como materia prima de un hacer artístico.

¹ En los años ochenta del siglo pasado, el posmodernismo historiográfico consideró que todas aquellas historiografías anteriores a él respondían a lo que Horhkeimer y Adorno habían denominado “Teoría tradicional”. Pero el posmodernismo incluía en esa condena general a la propia Teoría crítica y a toda la Escuela de Frankfurt. De este modo, de un plumazo deslegitimaba los esfuerzos historiográficos que iban desde Warburg hasta el estructuralismo estético, pasando por Benjamin, Argan, Panofsky, Gombrich e incluso Nochlin. Hacia finales de la década de los noventa, Umberto Eco respondió que la posmodernidad, además de carecer de oferta propia, no era sino la última etapa de la modernidad. Recuperando ese equilibrio historiográfico por el que abogaba Eco, entramos al siglo XXI de la mano de George Didi-Huberman y Philippe-Alain Michaud, entre otros.

Uno de los registros cinematográficos más antiguos de lo que hoy conocemos como jarabe tapatío se convierte en el pretexto de Erick García Sánchez para hablar de la formación de la visualidad de la identidad nacional mexicana. Hallamos en esa “vista cinematográfica” la conjunción de dos elementos: la evolución del folklorismo criollo nacido en las postrimerías del siglo XVIII, así como los primeros rasgos del cine documental mexicano, de mano aún de productoras extranjeras. El artículo de García Sánchez da cuenta de los primeros registros cinematográficos de danzas criollas, al tiempo que nos regala aspectos de la vida cotidiana rural, todo ello a través de lo que entonces constituía vanguardia tecnológica y un nuevo lenguaje comunicacional. Eso es lo que se ha venido a llamar el cine documental. Es bajo este género que nace el séptimo arte, y es desde allí que el autor del presente artículo propone aquello que Rosestone plas-maba en su ya clásica obra de los años setenta del siglo pasado: otorgar al cine la certificación de fuente histórica para cualquier otra disciplina.² Así, esta vista sobre la “danza mexicana” no sólo da cuenta de una crónica coreográfica e instrumental, sino que nos entrega pistas del proceder del camarógrafo, su encuadre, su movimiento de cámara, y el imprescindible diálogo escenográfico con los danzantes y los espectadores.

Si el mundo campesino queda registrado so pretexto de un jarabe tapatío, desde el norte del país —Chihuahua—, a partir de la construcción historio-gráfica de la fotografía, Jorge Meléndez Fernández descubre una nueva veta del fotógrafo Ignacio Medrano Chávez, su doble dedicación a la fotografía y al cine, y corrobora aquello que ya desde los primeros escritos de Aurelio de los Reyes se apuntaba pero en sentido contrario, a saber, cineastas que se dedicaban a la fotografía. Así, sin usar necesariamente esos términos, Meléndez propone una nueva categoría, la de fotógrafos-ci-neastas-fotógrafos, advirtiendo con ello que en su origen los documentalistas (ya sean fotógrafos o cineastas) son en los hechos hombres de la imagen. De este modo, la multidiciplinariedad de Medrano Chávez nos obli-

² Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, 17.

ga necesariamente a flexibilizar nuestra mirada disciplinaria y a volver a abrir los ojos a la manera de los viejos humanistas del Renacimiento.

El cine, su crítica y su historiografía pasan hoy en día por acercarnos de manera analítica a lo que se ha llamado “la historiografía de la historiografía cinematográfica”,³ es decir, aquello que en su momento surgió como crítica de cine, coetánea a la producción fílmica, y que hoy constituye aparentemente una fuente secundaria, pero que con el tiempo es un tesoro de quienes vivieron el pasado de la percepción del mundo del cine, es decir, de la antigua crítica cinematográfica. Eso es lo que el equipo investigativo de José Manuel Parra Zeltzer pone sobre la mesa, el rescate de la historia de una de las revistas de crítica cinematográfica más prestigiosas del Chile del siglo pasado: *Primer Plano*. Cómo estudiar los medios impresos que atendían el cine en la segunda mitad del siglo XX es al fin y al cabo la metodología que nos propone el equipo de investigadores capitaneados por Parra, y que incluye a Consuelo Banda Cárcamo y Valeska Navea Castro. Estudiar el cine hoy requiere poner la lupa en otros aspectos que suelen ser tangenciales a la producción fílmica y que, además, precisan de un equipo bien coordinado y con objetivos claros.

De igual modo, el análisis de la adaptación cinematográfica de la literatura, ampliamente tratado por autores norteamericanos, nos recuerda esa otra veta que no es sino puente entre dos disciplinas con lenguajes distintos, pero absolutamente complementarias, a saber, el cine y la literatura. *The Remains of the Day* (*Lo que queda del día/Los restos del día*, 1989), novela del británico-nipón Ishiguro, y la versión fílmica de James Ivory, es el pretexto para profundizar en aquello que ya a principios del siglo XX proponía Serguei Eisentein, descubrir en la literatura aquello que de cinematográfico tiene esta disciplina. Así, si Eisentein propone “guionizar” a Dostoievski, Tolstoi o Gorki,⁴ Andrea Coghi lleva a cabo su particular interpretación de esta metodología a través del diálogo entre Ishiguro, Ivory o la guionista de la versión cinematográfica, Ruth Praver Jhabvala.

³ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, 23.

⁴ Serguei Eisenstein, *El sentido del cine*, 125.

Entre estos posibles aspectos, aparentemente tangenciales, de la historia del cine que señalaba Rosenstone, hallamos el tema de la infancia vinculado a los nacionalismos. Si bien en la crítica e historiografía cinematográfica abundan ambos temas por separado, Isaías López Tejeda aborda de forma novedosa y original una compleja realidad cinematográfica en la historia del Japón. Siguiendo un conjunto de viejos postulados pedagógicos heredados de la Restauración Meiji, con elementos de propaganda cinematográfica por aquel entonces vanguardista, el Japón inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial pone en práctica un sistema de producción cinematográfica dirigida al público infantil. López Tejeda reconstruye para nosotros los valores formativos de la sociedad nipona, a saber, la jerarquía familiar, el sacrificio por el bien común, y da cuenta así de cómo el Estado japonés de entonces convalida dichos valores a la relación indivisa Estado-emperador. Por ello, la industria cinematográfica japonesa de aquellos años se ve limitada no sólo por una censura explícita, sino por temas y modos que el Estado promueve para la formación de sus súbditos. Es así como López Tejeda se adentra en el análisis de la producción fílmica dedicada a la infancia. Analiza el paulatino caminar desde un cine dedicado a transmitir valores tradicionales, hasta llegar a ejemplificar el sacrificio por el bien común, con la entrega de la vida de aquellos niños por la patria y el emperador. Así, la progresiva radicalización del tratamiento de guiones y proceso de producción son señalados por López Tejeda como reflejo natural de aquello que sucede en el Japón de esos años, más allá de los estudios cinematográficos.

Raúl Mújica Astorga se acerca, desde los estudios contemporáneos sobre la construcción de identidad a través del cuerpo, a la obra del realizador norteamericano Darren Aronofsky. Retoma sus películas *Black Swan* (*El cisne negro*, 2010) y *Mother!* (*¡Madre!*, 2017), para cuestionar y reflexionar sobre el papel de la cámara, sus encuadres y sus movimientos como signos particulares del lenguaje cinematográfico. Mújica Astorga recurre a la semiótica de la imagen, de la cinética, así como a la teoría sobre el cuerpo, para desgarnar cada elemento. Si el autor arranca proponiendo el análisis del cuerpo en las narrativas cinematográficas, pronto descubrimos que su propuesta incluye asumir una nueva corporalidad para la cámara. Es de este modo como la

cámara —el camarógrafo—, se convierte también en un personaje con elocuencia propia. El cineasta-*auteur* emplea su peculiar montaje como una vuelta de tuerca de su discurso dejando intencionalmente más preguntas que respuestas. Si la intención de Aronofsky es dialogar con el espectador (invitación presente en casi todas sus películas, con la excepción de *Requiem for a Dream* [*Réquiem por un sueño*, 2000]), Mújica cuestiona las técnicas del cineasta, al tiempo que ofrece un abanico de respuestas-propuestas que al final sólo competen al espectador-lector.

En el sentido de nuevas propuestas metodológicas pero también de escritura, el cineasta y dramaturgo Flavio González Mello escribe desde su propia experiencia como alumno de Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Si el objetivo explícito de González Mello es reconocer la aportación teórica de Hernández sobre lo que la “pieza” teatral significa, especialmente para el caso del teatro mexicano, a través de su escritura el autor nos ubica frente a una nueva narrativa desde los estudios críticos del teatro. La narración de la experiencia personal, que el autor nos presenta en primera persona, se convierte en material imprescindible para dar cuenta de una pedagogía dramática de la que hoy día carecemos en México. El texto cobra mayor relevancia cuando se piensa que en nuestro país no hay una escuela de pedagogía teatral, como de hecho ocurre en otros lugares.

En los orígenes del teatro occidental, en la civilización helénica, la filosofía se expresaba a través de ese acto performativo que era y es el teatro. María Luisa Bacarlett Pérez se adentra en la complejidad de la transmisión del sentido del teatro desde los antiguos griegos hasta la lectura transtemporal que hoy podamos hacer de ello. Recurre entonces a Derrida, Badiou, Butler e Idigaray para comparar, que no rescatar, dicho sentido original. Bacarlett nos ofrece una novedosa mirada, del presente hacia el pasado, siguiendo los borrosos rastros de ese camino milenario hasta el Egeo antiguo, a saber, mirar la filosofía contemporánea como un acto performativo, el sentido inverso de lo que fue el teatro hace dos mil años. El lenguaje, la iteración del acto performativo, son la urdimbre con que la autora va y viene en ese

constante diálogo que, al fin y al cabo, nos invita a crecer horizontes como aproximación a un acontecimiento espacio temporal que es profundamente humano, el teatro-filosofía.

Por el contrario, desde una metodología investigativa y narrativa radicalmente distinta (por clásica), Francesc Massip Bonet nos ofrece hallazgos archivísticos del teatro barroco catalán, dentro de la tradición de representaciones hagiográficas de Catalunya.⁵ Tras un detallado contexto histórico y social alrededor del poeta de Vallfogona, Francesc Vicenç Garcia, Massip aborda de manera escrupulosa un texto de teatro hagiográfico en lengua catalana del conocido sacerdote y vate. Además, a través del texto de Massip, el carácter de dramaturgo del clérigo vallfogní queda aquí plenamente consolidado. Compara las distintas versiones y fragmentos que el autor logra reconstruir, para después proponer un análisis dramatólogo de la comedia, so pretexto de la vida, milagros y martirio de Santa Bárbara.

Además de conocimiento, esperamos con este *dossier* aportar a nuestra comunidad de lectores metodologías novedosas que les serán útiles en futuras investigaciones, así como contribuir a crear lazos entre la comunidad académica allende fronteras, y fortalecer aquellos que ya existen. Si la cinemática de las artes escénicas pudiera resultar aparentemente huida por naturaleza, las letras que aquí se nos ofrecen se erigen en la palabra que humaniza y retiene la reflexión sobre el hecho artístico.

Bibliografía

- Eisenstein, Serguei. *El sentido del cine*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1994.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. París: Folio, 1993.
- Massip, Francesc. *Teatre religiós medieval als països catalans*. Barcelona: Institut del Teatre, 1984.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

⁵ Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als països catalans*.



Ariel Arnal

Profesor de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Doctor en Estudios Humanísticos por la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, maestro y licenciado en Historia por las universidades Iberoamericana y de Barcelona, respectivamente. Es especialista en historia visual, cine y fotografía. Ha publicado en México y el extranjero obra sobre fotografía de la Revolución mexicana, los exilios español y chileno en México, cine documental, iconografía y simbología religiosa. Ha sido profesor huésped en diversas instituciones de México y el extranjero.

La Danse mexicaine **de Gabriel Veyre**

**La documentación e
investigación de las prácticas
dancísticas en México**

Erick García Sánchez

Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello,
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8932-1633>

Danse mexicaine by Gabriel Veyre

Studying and Documenting Dance Practice in Mexico

Recepción: 1 de octubre de 2021

Aceptación: 8 de febrero de 2022

Resumen

Impresa originalmente en un soporte de nitrato de 35 mm en blanco y negro, la *Danse mexicaine*, vista cinematográfica realizada por Gabriel Veyre en México a finales de 1896, constituye el primer registro fílmico de la danza popular mexicana. En una composición que recuerda la pintura costumbrista decimonónica Veyre retrata a una pareja de bailadores en una hacienda cercana a Guadalajara. Partiendo de la *Danse mexicaine*, se reflexiona sobre la inserción de la imagen en movimiento en la investigación histórica de la danza. Esta propuesta no sólo pretende acercar las disciplinas de investigación y creación, sino ampliar la comprensión de las representaciones cinematográficas de la danza como parte de una cultura visual amplia. Ante la ausencia de otros registros documentales, el material fílmico constituye una fuente con importantes posibilidades para la investigación histórica de la danza, al tiempo que plantea la posibilidad de aproximar las disciplinas de investigación, creación y reconstrucción coreográfica.

Palabras clave

Danza, imagen en movimiento, investigación histórica, creación, reconstrucción

Abstract

Originally recorded on 35 mm black and white nitrate, *Danse mexicaine* is a cinematic output made by Gabriel Veyre in Mexico in late 1896. It constitutes the first video recording of Mexican popular dances. In a composition which reminds us of 19th-Century costumbrist painting Veyre records a pair of dancers inside a hacienda close to Guadalajara. *Danse mexicaine* thus becomes the starting point to study the insertion of the archival image into the historical research of dance. This approach not only seeks to bring research and creation disciplines closer, but also to deepen the understanding of cinematic representations which belong to a broader visual culture. Cinema is a source with important possibilities for the historical research of dance in the absence of other documentary records, and at the same time it raises the possibility for bringing together the disciplines of research, creation, and choreographic reconstruction.

Keywords

Dance, moving image, historical research, creation, reconstruction

Introducción

En su surgimiento el cine fue con frecuencia considerado un desarrollo técnico vinculado a formas de entretenimiento superficiales y transitorias. Sin embargo, desde entonces diversas iniciativas intuyeron sus potencialidades para trascender su estatus comercial y adquirir un valor documental e histórico, lo que derivó, en la década de los años treinta del siglo pasado, en la formación de archivos fílmicos que contribuyeron a legitimar el valor cultural de los medios audiovisuales.¹

La investigación con imágenes en movimiento se vincula a una conciencia creciente del valor documental e histórico del cine, la cual partía de un interés positivista por comprender, catalogar y controlar la realidad, vigente a finales del siglo XIX y principios del XX, y que encontró en el cine la posibilidad de captar y reproducir la vida y el movimiento.² El propio Boleslaw Matuszewski, pionero en la percepción documental de la imagen en movimiento, hacía hincapié en la importancia de preservar registros filmográficos de la vida cotidiana y común, como “costumbres locales (...), cinematografía de familia (...), investigaciones policiales (...), la *danza* y el arte del comediante (...) o la música sinfónica y los directores de orquesta”.³

Llama la atención que desde 1898, cuando Matuszewski escribe sus reflexiones, la danza sea considerada una actividad cuya documentación puede verse enriquecida por la imagen en movimiento. Esto resulta relevante, pues la danza, al tratarse de un arte vivo, recurre a fuentes alternas para su investigación histórica basándose en los restos o soportes sustitutos que dan cuenta de sus procesos de cambio y transformación.⁴

¹ Ray Edmonson, “El archivo audiovisual”, 31

² David M. J. Wood, “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos”, 383

³ Boleslaw Matuszewski, “La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser”, texto citado en Rubén Domínguez Delgado y María Ángeles López Hernández, “El descubrimiento del valor documental del cine”, 539. Las cursivas son propias.

⁴ Margarita Tortajada Quiroz, “En busca de pruebas: la historia de la danza”, 44.

La investigación en archivo es un quehacer fundamental para la reflexión histórica de la danza, dado que programas de mano, registros coreográficos y codificaciones, crónicas, críticas, pinturas, fotografías e imágenes en movimiento son fuentes privilegiadas (y a veces las únicas) para comprender sus procesos históricos. En este sentido, el material fílmico puede adquirir un papel primordial, pues la imagen en movimiento resulta un mediador de inmejorables posibilidades para la investigación, reflexión y reconstrucción de las expresiones dancísticas del pasado.

El siglo XX se caracterizó por la predominancia de la imagen en movimiento como forma de consumo iconográfico, por lo que resulta pertinente considerar su valor en la investigación dancística complementando los procesos de notación y codificación del movimiento humano desarrollados desde el siglo XV, y que, con la incorporación de materiales fílmicos, ha abierto nuevas posibilidades hacia la interpretación, reconstrucción y entendimiento de los hechos dancísticos.

Concretamente, el presente estudio reflexiona en torno a un documento fílmico conservado en los *Archives du Film* en París, capturado el 20 de octubre de 1896 por Gabriel Veyre, director técnico del cinematógrafo Lumière y responsable de la primera función de cine en México, durante su estancia en la hacienda de Atequiza en Guadalajara, México.⁵ Alrededor de dicho filme se reflexiona sobre los posibles derroteros para el uso de la imagen en movimiento con relación a la investigación de las actividades dancísticas en México.

Danza e imagen en movimiento: a propósito de Gabriel Veyre y su *Danse mexicaine*

El jueves 6 de agosto de 1896, en los salones del Castillo de Chapultepec, se realizó la primera proyección del cinematógrafo Lumière en México,

⁵ Aurelio de los Reyes, "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México", 119.

a casi ocho meses de su triunfal aparición en París. Se encontraban presentes Porfirio Díaz y otros ilustres integrantes del gabinete. La función corrió a cargo de Fernand Bon Bernard y Gabriel Veyre, proyeccionistas concesionarios enviados por Louis y Auguste Lumière para explotar el aparato en México, Venezuela, las Guayanas y las Antillas.⁶

Veyre y Bernard, además de popularizar el cinematógrafo, capturaron diversos momentos de la vida pública mexicana, que hoy constituyen los primeros

testimonios fílmicos nacionales y que incluyen vistas —como entonces se les llamaba— de desfiles, fiestas patrióticas, ejercicios militares y distracciones populares. La influencia del romanticismo y las inquietudes nacionalistas decimonónicas que buscaban la identidad mexicana en el paisaje, las costumbres y los tipos nacionales, también se dejó sentir con la llegada del cinematógrafo y en la obra mexicana de Veyre y Bernard es posible notarlo.

Entre septiembre y noviembre de 1896 Veyre y Bernard viajaron a Jalisco, donde imprimieron imágenes de la vida en los poblados y haciendas, particularmente en la de Atequiza (fig. 1). En ellas es posible ver peleas de gallos o lazadas de ganado, pero destaca la filmación de una vista titulada *Danse mexicaine*⁷ (fig. 2), que con una breve duración muestra a una pareja interpretando un baile

⁶ Metzger Morales Sanjuan, “La fotografía en la época de oro del cine mexicano desde la visión de Gabriel Figueroa”, 18

⁷ De los Reyes, “Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard...”, 130-131.



Figura 1. Autor desconocido, Gabriel Veyre vestido de charro en México, c1896. Fototeca Nacional de México, INAH.



Figura 2. Gabriel Veyre, *Danse Mexicaine*, 1896. Film núm 353 - *Danse mexicaine* (c) Institut Lumière.

rodeada de espectadores y ante el acompañamiento musical tradicional de violín y arpa.

Veyre no fue el primer extranjero interesado en capturar las particularidades dancísticas del pueblo mexicano, pues cuando filmó sus vistas en Guadalajara ya existía en la producción artística decimonónica una importante tradición vinculada con la representación de fiestas y danzas populares; destaca por ejemplo la obra de pintores viajeros como el francés Edouard Pingret (*El Jarabe*, 1852), el alemán Johann Möritz Rugendas (*Baile en el canal de La Viga*, 1832, fig. 3), o de artistas mexicanos como Casimiro Castro (*Trajes Mexicanos*, 1855) y Manuel Serrano con *El jarabe* (1858, fig. 4) cuyas imágenes realizadas en años previos a la llegada del cinematógrafo muestran una interesante similitud con la captura de Veyre: la pareja de bailarines protagoniza la escena, rodeados por la concurrencia y acompañados por instrumentos musicales de cuerda como violines, vihuelas y arpas, con frecuencia en medio de la exuberancia del campo mexicano.



Figura 3. Johann Möritz Rugendas, *Baile en el canal de La Viga (detalle)*, c1832. Museo Nacional de Historia, INAH.



Figura 4. Manuel Serrano, *El jarabe*, 1858. Museo Nacional de Historia, INAH.

Sin embargo, con la *Danse mexicaine* por primera vez estas convenciones se representan en la imagen en movimiento. Con ello se pretendía, en la forma más inocente, alcanzar la aspiración moderna de asir la realidad con objetividad y realismo, captando además el movimiento, la dimensión fundamental de la danza. Al mismo tiempo se vinculó con el deseo del régimen político —que pretendió mostrarse como moderno, civilizado y cosmopolita— por consolidar una orgullosa identidad nacional.⁸

De esta forma, vistas cinematográficas como la *Danse mexicaine* y algunas otras como *Desayuno de indios al pie del árbol de la noche triste* o *Mercado de indios en el Canal de la Viga*, resultaron emblemáticas para el pueblo mexicano, que encontró en el trabajo de los camarógrafos franceses la realización de sus deseos de modernidad vinculados a la idea de identidad nacional.

El cinematógrafo heredaba inconscientemente la preocupación de artistas y literatos por captar el mundo exterior. En ese sentido, su llegada a México complació a los círculos literarios y científicos que lo consideraron incapaz de mentir.⁹ Sin embargo, como da cuenta la vista cinematográfica de Veyre, el cinematógrafo no escapó de la visión colonialista que subrayaba lo exótico y pintoresco de la vida del pueblo mexicano, y en su representación de la danza es posible notar estas dos tendencias. Por un lado, el reconocimiento de la documentación de la actividad dancística como primer registro en movimiento de un baile mexicano; frente a la elección del encuadre social que Veyre capturó, que no está libre de tensiones sociales.

En este sentido valdría recordar que, cuando estas imágenes fueron capturadas, el cinematógrafo era entendido como un desarrollo tecnológico, un artificio científico que permitía la captación del mundo y que llevó incluso a pensar en que, además de sus iniciales posibilidades recreativas, conduciría

⁸ Carlo Américo Caballero Cárdenas, “El valor de las primeras vistas cinematográficas de Gabriel Veyre en México”.

⁹ De los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, 104.

a la desaparición del libro como forma de socialización del saber.¹⁰ La falta de desarrollo industrial, así como la experimentación en las cualidades técnicas y de aplicación discursiva que caracterizan este periodo, no impidieron el desarrollo de magníficas imágenes a las que en su momento se atribuyeron estatutos filosóficos y epistemológicos que ofrecían la posibilidad no sólo “de contar la historia, sino de mostrarla”,¹¹ un resquicio del empirismo positivista.

Impresa originalmente en un soporte de nitrato de 35 mm en blanco y negro, la *Danse mexicaine* tiene una duración de 50 segundos, se trata de un plano entero en el que la cámara ocupa un punto de vista frontal, la iluminación es natural, en lo que parece ser un mediodía en exterior. Como sucedía en ese entonces, la cámara no realiza movimientos y se ocupa en registrar lo que está frente a ella en una toma continua. Siguiendo el prototipo de las vistas de la época, se busca el retrato de una escena cotidiana en la que lo importante es el comportamiento de los que aparecen en ella, en su espacio natural, con su indumentaria y sus prácticas habituales.¹² La toma abierta, continua y fija refuerza la retórica de veracidad que pretende la escena costumbrista.

La composición recuerda las obras de Pingret y Serrano: en primer plano y hacia el lado izquierdo puede verse a la pareja danzar, él con traje de manta y sombrero, ella con falda larga, rebozo cruzado sobre el pecho y el cabello recogido sostenido por un prendedor sobre la nuca. Al zapatear realizan diversas evoluciones y permiten ver detrás de ellos a un hombre que toca en cuclillas el violín, mientras que en el lado opuesto alguien hace sonar un arpa. En el segundo 43 el público rompe en aplausos e ingresa a cuadro por el lado derecho quien parece ser Gabriel Veyre, vestido con levita y bombín.

Igual que los pintores viajeros pretendían retratar para la mirada extranjera las particularidades del pueblo mexicano, Veyre se muestra curioso e inte-

¹⁰ Wood, “La historicidad de la imagen en movimiento...”, 384.

¹¹ Carolina Cappa, “Supervivencias (apuntes sobre preservación fílmica)”, 157.

¹² Caballero, “El valor de las primeras vistas...”.

resado por capturar con naturalidad lo que llama su atención en México.¹³ Pero también el creciente público nacional, ávido por encontrar su entorno inmediato en las vistas cinematográficas, recibió con agrado las filmaciones del francés, que sin un afán de registro o documentación fueron asumidas implícitamente como el trazo desnudo de la realidad.¹⁴

Los camarógrafos enviados por los Lumière tenían interés por captar escenas netamente nacionales con la intención, tal vez, de identificar aquello que señalaba la diferencia entre México y las otras naciones; retrataban así aspectos de su vida pública y privada. Las vistas cinematográficas tomadas en los contextos mexicanos se volvieron populares y ampliamente aceptadas entre el público nacional, en parte por la falta de un suministro constante y rápido de películas extranjeras, pero también ante el deseo natural de contemplar lo propio,¹⁵ por ello no resulta desatinado pensar que la *Danse Mexicaine* de Veyre despertó el interés del público ante una escena propia de la vida cultural de la nación que, como se ha dicho, estaba ya en el imaginario visual de los mexicanos como un rasgo de identidad, cruzado por valoraciones raciales y de clase.

En este sentido resulta interesante identificar una continuidad iconográfica en la representación de la danza popular entre el costumbrismo y el cine. Con un claro sentido de distinción, en la pintura costumbrista se representaron los grupos sociales subalternos desde la moral burguesa; con ello se presentó una vida social sin contradicciones ni cambios, legitimando la vida

¹³ En la imagen de Veyre fotografiado en su estancia en Atequiza decide aparecer vistiendo traje de charro, emblema de la identidad nacional mexicana. Es posible intuir el interés que despertó en él la peculiar vida en la hacienda mexicana al final del porfiriato. La vistas que capturó, con peleas de gallos, faenas del campo y reuniones de indígenas, arrojan luz sobre aquello que le interesaba filmar. Al mismo tiempo, su aparición en la *Danse mexicaine* da cuenta de su acercamiento a la vida de la comunidad, su participación en las actividades que pudieron resultarle pintorescas, exóticas o peculiares, como lo revela parte de la correspondencia que durante este periodo intercambió con su madre, en Francia (Véase Gabriel Veyre, *Gabriel Veyre representante de Lumière: cartas a su madre*).

¹⁴ Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, 11.

¹⁵ De los Reyes, *Los orígenes del cine en México...*, 100.

familiar y los valores de las clases dominantes.¹⁶ En la vista filmica de Veyre, la danza también responde a los prejuicios y el deseo colonial de sus creadores, estableciendo una retórica visual en la que el baile de jarabes y fandangos corresponde a determinados tipos sociales y transcurre en medio de prácticas que dan cuenta de la vida rural, idealizada y exótica.

En este sentido es posible pensar que estas continuidades iconográficas crearon convenciones sobre qué es y cómo se representa la danza nacional en el cine. Para ello podríamos remitirnos a filmes como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *La Perla* (Emilio Fernández, 1947) o *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948), en las que, en el contexto del arte nacionalista posrevolucionario, la incorporación de la danza popular retoma formas de representación que remiten al encuadre social que capturó Veyre (fig. 5).



Figura 5. Emilio Fernández (director) / Gabriel Figueroa (cinefotógrafo), “La paloma” en *Pueblerina*. ©Televisa. *Pueblerina*, 1948.

¹⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo”, 2.

Más allá de determinar si el cine trivializa, falsea o presenta la verdad histórica, las imágenes en movimiento contribuyen a pensar en cómo se construyen e implementan modos particulares de ver y representar. En este sentido, la puesta en escena social en la que Veyre colocó al centro la representación dancística refleja también un proceso de selección y clasificación de objetos, lugares, personas y acontecimientos que al circular entre el público dan cuenta de los “sistemas ideológicos que subyacen a los modelos culturales y estéticos”.¹⁷ Contribuye también a entender la investigación histórica de la danza como un proceso que busca la reconstrucción de los hechos dancísticos del pasado entendidos en su contexto y vinculados a una serie de tensiones y flujos en lo ideológico, lo político, lo cultural y lo estético, que median nuestra relación con el pasado.

En el caso concreto de la danza ocurre una particularidad, pues “la aprehensión del movimiento dancístico en la imagen cinematográfica genera además otro tipo de percepción [...] y a partir de ello se establece una relación y un acercamiento distinto con el espectador”.¹⁸ Tanto cine como danza comparten su interés en el movimiento como aspecto distintivo en la producción artística; para la danza se trata de un movimiento efímero e irrepetible, en tanto que en el cine se pretende capturarlo. Al encontrarse ambos discursos, la danza adquiere nuevas posibilidades de representación y percepción, y el cine realiza su aspiración de capturar el movimiento del mundo, por ello no es casual que desde la invención del cinematógrafo la danza se haya concebido como una actividad cinética con grandes posibilidades para ser plasmada en el cine.

¹⁷ Edward Goyenche-Gómez, “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, 393.

¹⁸ Sureya Alejandra Hernández del Villar, “La danza en el cine, movimiento contenido y representado”.

La imagen en movimiento y sus posibilidades como documento histórico de la danza

Es mediante la labor de investigación y creación que se interpela a las representaciones dancísticas presentes en los materiales fílmicos, con ello se logra enmarcarlas en un nuevo contexto, que al mismo tiempo resignifica los materiales fílmicos que otrora hablaron sobre su entorno y momento histórico.¹⁹ Por ello es que éstos son elocuentes y susceptibles de ser abordados desde otras miradas —por ejemplo, desde la óptica de la investigación dancística—, para poder construir nuevas líneas de pensamiento.

La investigación histórica de la danza a partir de materiales fílmicos debe tener en cuenta una doble articulación entre imagen en movimiento y danza; por un lado los registros dan cuenta del discurso y ejecución del hecho dancístico, es decir quién y cómo baila, las calidades y cualidades de movimiento, los códigos corporales y las convenciones coreográficas; por otro, la interpretación o lectura que hace la cámara de este hecho, su discurso visual, la reconfiguración que hace del espacio y su relación con otras colecciones y filmes. En este punto vale la pena mencionar el material no fílmico, como programas de mano, registros coreográficos, hemerografía, crónicas, críticas, reseñas, etcétera, pues puede arrojar luz sobre la naturaleza del registro fílmico que, como se ha mencionado, no puede concebirse como un ente neutro.

En ese sentido, la investigación dancística basada en los registros fílmicos abre la posibilidad de revertir una problemática frecuente en los estudios históricos de la danza, que como consecuencia de la falta de fuentes se limita al examen de las condiciones sociales y culturales alrededor de ella. En rigor, “la investigación y enseñanza de la historia de la danza tiene que ver con el conocimiento de los modelos formativos dancísticos, es decir, con los modos de moverse, de utilizar el cuerpo, el tiempo y el espacio que han estado vigentes a lo largo de la historia, de modo que conocer la historia de

¹⁹ Aleida Assman, “Cannon and Archive”, 103.

la danza, idealmente, tendría relación con la capacidad de entender e incluso reproducir kinéticamente los patrones formativos de las diversas formas de danza”.²⁰

Sin embargo, al tratarse de un campo teórico-práctico que no puede reducirse al examen intelectual de las condiciones históricas que rodean una manifestación dancística, debe considerar el movimiento como aspecto sustancial de aquello que se investiga. Entonces, la imagen en movimiento presenta inmejorables posibilidades para constituirse como un espacio para la investigación dancística, dada su condición como fuente para el análisis y reconstrucción cinética del hecho dancístico, al tiempo que permite problematizar los mecanismos bajo los cuales la danza se ha representado visualmente y su estatus dentro de las nociones de patrimonio, identidad y herencia cultural.

Además, esta particularidad abre la posibilidad no sólo de investigar, sino también de crear mediante los materiales fílmicos, tanto en términos audiovisuales como dancísticos. Resulta interesante pensar en propuestas de creación basadas, por ejemplo, en la compilación de materiales que den nueva elocuencia a las representaciones silentes de la danza y que al mismo tiempo permitan entender con mayor complejidad la imagen en movimiento “como lenguaje de gestos, sensaciones, emociones y experiencias”²¹ y, por supuesto, la creación coreográfica partiendo de los registros en archivo.

Aquí es significativo considerar las complejidades y posibilidades que implica la investigación histórica de la danza con un registro fílmico silente. Dado que el interés de los estudios académicos e historiográficos del cine no ha considerado en su complejidad el aspecto sonoro, existe una ausencia en investigaciones que tengan como tema central la música y el sonido en el cine mexicano.²² En este sentido es importante señalar que si bien el

²⁰ Hilda Islas, “Presentación”, 9-10.

²¹ Catherine Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, 16.

²² José María Serralde, “Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible”, 217.

cine de los primeros tiempos carecía de grabación sonora, considerarlo un espectáculo “mudo” debe hacerse con cierto matiz. Las proyecciones de cine pocas veces fueron realmente silenciosas, pues con frecuencia estaban acompañadas por pequeños ensambles musicales, solistas e incluso por bandas militares, cuyas interpretaciones las hacían más atractivas, lo que permitió que el cine confluyera con otras formas artísticas del siglo XIX, como los espectáculos de variedades en los que también aparecían piezas bailadas o pausas en la proyección que permitían bailar a la concurrencia.²³ De hecho, ya para la década de los veinte, los grandes vestíbulos de los cines fungían también como salones de baile e incluso convocaban a concursos que eran reseñados en la prensa de la época.²⁴

Sin embargo, poco se sabe sobre las composiciones musicales que se tocaban en los cines, pero es posible intuir que se trataba de la música de moda, como valeses, polkas, números de zarzuela, entre otros.²⁵ Lo anterior constituye un importante reto para la investigación, que en términos generales debería incluir una perspectiva especializada en composición, análisis e interpretación musical.

En el mismo sentido, la aproximación a un registro fílmico silente implica para los hacedores y hacedoras de danza la puesta en marcha de un riguroso trabajo de análisis e interpretación tomando en cuenta los códigos corporales y las tradiciones musicales y dancísticas de la época y la región, pero también la posibilidad de experimentar y crear con diversas formas musicales a partir de la imagen en movimiento. Es decir, la ausencia sonora abre la posibilidad de generar propuestas diversas desde la creación y la investigación para la reconstrucción de los hechos dancísticos, para lo cual nuevamente se hace necesaria la presencia de conocimientos especializados sobre la interpretación y el lenguaje dancístico en diálogo con disciplinas como la Historia del arte y la Música.

²³ Serralde, “Música y músicos en los cines de la Ciudad de México (1910-1916)”.

²⁴ De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, volumen II: Bajo el cielo de México (1920-1924)*.

²⁵ De los Reyes, “La música en el cine mudo”.

En el caso de la *Danse Mexicaine*, las calidades cinéticas en diálogo con diversas crónicas y registros visuales de la época llevan a pensar que el género dancístico-musical que interpretan los bailarines de Veyre es un jarabe, que entonces era popular entre indígenas y mestizos como elemento afirmativo de las identidades criollas.²⁶ El jarabe se caracteriza por ser un baile de pareja suelta independiente, de carácter picaresco, tiempo vivo y movimientos airoso y ágiles; tiene dos rasgos imprescindibles en la ejecución dancística: el zapateado y la idea de representar una escena de cortejo.²⁷

Lo anterior constituye un ejemplo de la forma en la que el material fílmico presenta amplias posibilidades para la investigación y la creación desde la danza. Si bien es cierto que se han hecho filmaciones de grandes obras coreográficas o de compañías de danza y bailarines estelares, con frecuencia las expresiones dancísticas cotidianas han pasado desapercibidas; con regularidad éstas han sido abordadas desde una perspectiva antropológica que subraya las danzas indígenas como parte de la cosmovisión de los pueblos, pero aquellas manifestaciones dancísticas populares con frecuencia son mimetizadas bajo ideas como fiestas o conmemoraciones. Al tratarse de manifestaciones que forman parte de la cotidianidad, su estatus como acontecimientos que merecen ser preservados en sí mismos es periférico.

Al asignarles un lugar como fuentes para la investigación y creación no sólo se reconoce su contribución para la conformación de la memoria colectiva, sino que también permite reflexionar sobre la forma en la que la imagen en movimiento deposita en los actos de bailar tensiones ideológicas, culturales y sociales. La investigación histórica de la danza permite plantear preguntas que abran la posibilidad de un nuevo diálogo con los materiales fílmicos y abre nuevas posibilidades para la investigación y creación dancística.

²⁶ Ricardo Pérez Montfort, "Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos", 20.

²⁷ Juan José Escorza, "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano".

Conclusiones

Luego de su estancia en México, Gabriel Veyre viajó por Venezuela, Panamá y Colombia, llegó a Canadá, de donde partió, en 1898, a oriente, y filmó y proyectó en China y Japón. A su regreso a París decepcionó a los Lumière por haber capturado vistas demasiado cotidianas y realistas de un Japón que se antojaba exótico y desafiante. Esto marcó su abandono del cine y su partida a Marruecos, donde murió en 1936, a los 65 años de edad.

Sin duda, los registros de Veyre son significativos para comprender la producción cinematográfica de los primeros tiempos, y su preservación en instituciones archivísticas como los *Archives du Film* en París o la sección de cine de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, da cuenta de ello.

Estas imágenes en movimiento, que han sobrevivido a una importante desaparición del material fílmico producido a finales del siglo XIX y principios del XX, y que tienen origen antes del proceso de institucionalización sociocultural del dispositivo cinematográfico, dan cuenta del surgimiento de nuevas formas de visualización que hoy son constitutivas de la experiencia histórica y no únicamente ilustraciones de ella; por lo que su incorporación como herramientas para la investigación histórica de la danza constituye una aproximación novedosa y rica que propone nuevos andamios para la creación y reconstrucción de la danza, al tiempo que abre la posibilidad de cuestionar los valores estéticos, culturales y sociales presentes en los actos de bailar y sus representaciones visuales.

De esta manera, acercarse a los materiales fílmicos constituye una aproximación novedosa a un ámbito —el de la investigación histórica de la danza— que se ha desarrollado en la ambigüedad de dos derroteros: por un lado, la investigación que con una clara orientación hacia la creación, la docencia y la representación, genera productos como registros, notaciones, descripciones y biografías, y que se ha desarrollado desde la danza o las instituciones vinculadas a ella; por otro, las investigaciones que

desde las ciencias sociales se han centrado en tópicos vinculados con el género, el poder y la identidad, entre otros.²⁸

La investigación con materiales filmicos puede insertarse en esta área gris suscitada entre los campos académico y artístico de indagación de la danza, promoviendo un diálogo más cercano entre investigación y creación, mientras contribuye a enriquecer las fuentes documentales.

¿En qué medida la danza grabada por Veyre puede considerarse como un registro “fiel” de la danza tal como se bailaba entonces y en qué medida fue una representación hecha para complacer al visitante francés? Esta pregunta concatenada a la *Danse Mexicaine* es un ejemplo de las complejas relaciones que el material filmico puede adquirir en el contexto de la investigación histórica de la danza y de las amplias posibilidades para dialogar desde los ámbitos de la de investigación, la creación y la reconstrucción coreográfica. Sin duda este proceso no está libre de tensiones y plantea preguntas relativas al papel del documento filmico, interpelando también los límites y flujos entre cine etnográfico, videodanza y cine de metraje, encontrado que contribuyen a pensar las múltiples y dinámicas relaciones entre danza e imagen en movimiento.

En este sentido suelen distinguirse tres intenciones principales en la filmación de los hechos dancísticos: primero, la mera grabación de la coreografía que capta todo el espacio en el que transcurre, en plano general fijo; segundo, el montaje de restitución en el que la coreografía se filma respetando la continuidad de tiempo y espacio, pero recurriendo a diferentes planos y generalmente con varias cámaras; y tercero, el uso de los recursos del lenguaje audiovisual para filmar la danza rompiendo con su continuidad de tiempo y espacio y con la integridad visual de los cuerpos.²⁹

²⁸ Adriana Guzmán, “Investigar la danza”, 16-17.

²⁹ Blas Payri, “La videodanza como arte de edición del cuerpo”, 58.

Al ver la *Danse Mexicaine* de Veyre queda claro que la intención no es la fusión del lenguaje audiovisual —que aún estaba en ciernes— con la coreografía, sino una búsqueda que pretendía fidelidad a la cotidianidad de un hecho dancístico; sin embargo, la obra recalca la forma en la que, desde las primeras vistas cinematográficas (como los estudios de Edison y los Lumière sobre la *danza serpentina*), el cine se interesó por capturar los cuerpos en movimiento no sólo como registro etnográfico o social, sino como una forma de realizar en plenitud el interés por captar el movimiento,³⁰ lo que recalca la reciprocidad de los vínculos e influencias entre las dos grandes artes dinámicas.

El estudio de la imagen en movimiento, como el de la danza, es un campo multifacético, por lo que un relato lineal impide considerar las discontinuidades y rupturas en su desarrollo histórico. Por ello, el aproximarse al cine de los primeros tiempos desde la óptica de la danza contribuye a reconocerlo como una expresión con principios, lógica y sensibilidad propios, interpellando al material fílmico con el fin de repensar las historias del cine en México y de enriquecer la labor de investigación, creación, coreografía y ejecución dancística.

Bibliografía

- Assman, Aleida. "Cannon and Archive". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 97-108. Berlín: De Gruyter, 2008.
- Cappa, Carolina. "Supervivencias (apuntes sobre preservación fílmica)". En *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*, editado por Carolina Cappa, 157-168. Buenos Aires: Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", 2019.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, volumen II: Bajo el cielo de México (1920-1924)*. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1993.

³⁰ Sophie Walon, "Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène", 40.

- De los Reyes, Aurelio. "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 67, (1995): 119-137.
- De los Reyes, Aurelio. "La música en el cine mudo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XIII, núm. 51 (1983): 99-124.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. Ciudad de México: FCE, 1984.
- Domínguez Delgado, Rubén y María Ángeles López Hernández. "El descubrimiento del valor documental del cine". En *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, coordinado por Mercedes Miguel Borrás, 535-545. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Edmonson, Ray. "El archivo audiovisual". En *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, 29-50. París: UNESCO, 2004.
- Escorza, Juan José. "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano". *Heterofonía* 107 (julio-diciembre de 1992): 11-23.
- Goyenche-Gómez, Edward. "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual". *Palabra clave* 15, núm. 3 (diciembre de 2012): 387-414.
- Guzmán, Adriana. "Investigar la danza". En *México coreográfico: danzantes de letras y pies*, coordinado por Adriana Guzmán, 15-34. Ciudad de México: INBA, 2017.
- Islas, Hilda. "Presentación". En *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, coordinado por Hilda Islas, 9-10. Ciudad de México: Conaculta, 2012.
- Miquel, Ángel. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.
- Morales Sanjuan, Metzteri. "La fotografía en la época de oro del cine mexicano desde la visión de Gabriel Figueroa". Tesis de licenciatura, UNAM, 2006.
- Payri, Blas. "La videodanza como arte de edición del cuerpo". *Sobre* 6 (2020): 57-74.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, 2007.

- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Londres: Durham University Press, 2018.
- Serralde, José María. “Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible”. En *Miradas al cine mexicano volumen I*, coordinado por Aurelio de los Reyes García-Rojas, 216-239. Ciudad de México: IMCINE, 2016.
- Tortajada Quiroz, Margarita. “En busca de pruebas: la historia de la danza”. *Casa del tiempo* 81 (octubre de 2005): 44-47.
- Veyre, Gabriel. *Gabriel Veyre representante de Lumière: cartas a su madre*. Ciudad de México: IMCINE, 1996.
- Walon, Sophie. “Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d’un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène”. Tesis de doctorado, L’Université PSL (Paris Sciences & Lettres), 2016.
- Wood, David M. J. “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos”. En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación, percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón, 380-394. Ciudad de México: UNAM-IIE, 2014.

Recursos electrónicos

- Caballero Cárdenas, Carlo Américo. “El valor de las primeras vistas cinematográficas de Gabriel Veyre en México”. *Corre cámara*, 16 de diciembre de 2017. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6875 (consultado el 3 de enero de 2021).
- Hernández del Villar, Sureya Alejandra. “La danza en el cine, movimiento contenido y representado”. *Corre cámara*, 10 de julio de 2012. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3628 (consultado el 3 de enero de 2021).
- Serralde, José María. “Música y músicos en los cines de la Ciudad de México (1910-1916)”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2004. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/163849> (consultado el 3 de enero de 2021).

Velázquez Guadarrama, Angélica. “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3 (diciembre de 2013): 1-12 (PDF digital). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=113&vol=3 (consultado el 3 de enero de 2021).



Erick García Sánchez

Maestro en Historia del Arte por la FFyL de la UNAM. Licenciado en Psicología, por la UNAM FES Iztacala y Licenciado en Educación Dancística por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBAL. Docente, bailarín y coreógrafo; ha desarrollado su labor en enseñanza de la danza con grupos de adolescentes, adultos y adultos mayores, explorando la relación entre danza y desarrollo humano. Sus intereses de investigación giran en torno a las representaciones visuales de la danza, particularmente en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX.

El Gran Lente

Estudio foto-cinematográfico de Ignacio Medrano Chávez

Jorge Meléndez Fernández

Fototeca Instituto Nacional de Antropología e Historia, Chihuahua, México

ORCID: <https://www.orcid.org/0000-0003-2663-0011>

El Gran Lente

Ignacio Medrano Chávez's Photo-Cinematographic Studio

Recepción: 15 de septiembre de 2021

Aceptación: 22 de febrero de 2022

Resumen

Un acercamiento al cinematografista Ignacio Medrano Chávez, desde el estudio fotográfico El Gran Lente, a través de tres momentos en su carrera cinematográfica: sus inicios en el contexto de la Revolución mexicana, su desarrollo durante el establecimiento de los primeros gobiernos emanados del movimiento social y la gira norteamericana que realiza con una compilación histórica en la transición de la industria hacia el cine sonoro. Se analiza el contexto socio-histórico y la cultura visual que influyó la creación filmica de Medrano Chávez, así como la circulación que tuvieron sus exhibiciones; se recupera su labor para valorar la trascendencia cinematográfica de su obra durante la primera mitad del siglo XX en Chihuahua, México.

Palabras clave

Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, cinematografía, fotografía, Chihuahua, Revolución mexicana, documental

Abstract

An approach to cinematographer Ignacio Medrano Chávez, from photography studio El Gran Lente, through three moments in his cinematographic career: its beginnings in the context of the Mexican Revolution, its development during the establishment of the first governments emanating from the social movement, and the North American tour that he did with a historical compilation in the transition of the industry towards the talkies. The socio-historical context and the visual culture that influenced Medrano Chávez's film creation are analyzed, as well as the circulation that his exhibitions had; his work is recovered to value the cinematographic significance of his work during the first half of the 20th-Century in the Mexican city of Chihuahua.

Keywords

Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, cinematography, photograph, Chihuahua, Mexican Revolution, documentary

Se trata de una metáfora de la memoria; no todos los recuerdos se conservan ni todos llegan de inmediato, algunos requieren de tiempo para salir a flote

Juan Villoro¹

En septiembre de 1929 Ignacio Medrano Chávez se preparaba para emprender una gira cinematográfica estadounidense; había fabricado un ingenioso artefacto de promoción para una selección compilada de sus películas. Nacho Medrano hacía de nueva cuenta una aventura comercial de su trabajo.



Figura 1. Ignacio Medrano Chávez, sobre para orden de pedido de El Gran Lente, c1913, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

¹ Juan Villoro, "El gol que cruzó el mar".

Ignacio Medrano Chávez (1887-1960) fue originario de Nochistlán, Zacatecas, de donde su familia migró a la próspera ciudad de Chihuahua hacia 1895. Su matrimonio y posterior paternidad lo empujaron a buscar el sustento como fotógrafo con la apertura del estudio fotográfico El Gran Lente alrededor de 1905 (fig. 1).²

Desde sus inicios en la fotografía como retocador, fue su personalidad la que le valió buena parte de su éxito:

No ya en la línea artística se revela la popularidad del Sr. Don Ignacio Medrano Chávez, sino en su vida práctica y sus relaciones sociales donde ha sabido captarse todo género de simpatías, y esto unido a sus demás características, son las bases más firmes que le han hecho prosperar.³

Sin embargo, sería la Revolución mexicana la que impulsaría su profesión como fotógrafo y lo introduciría a la cinematografía.

“Cinematógrafo gratis”

La efervescencia que ocasionó el movimiento social durante los primeros meses del gobierno revolucionario en la ciudad de Chihuahua llevó al éxito comercial el trabajo fotográfico de El Gran Lente de Nacho Medrano. Su ascenso se debió a la identificación que los revolucionarios, y la sociedad en general, sintieron con su persona, pero sobre todo a sus estrategias comerciales. A los retratos que obsequiaba de los héroes del momento como Pascual Orozco y Abraham González, para quienes compraran sus fotografías de actualidades, sumó su empatía por las causas sociales, como las

² Ignacio Medrano Chávez sostenía que había establecido el estudio fotográfico El Gran Lente en 1905, fecha cercana a algunas de sus fotografías familiares; sin embargo, hasta ahora sólo se ha podido rastrear evidencia publicitaria de su existencia hacia 1909, cuando ya aparece en los periódicos locales *El Correo*, *Revista Chihuahuense* y *El Universo*.

³ Francisco de Pegueros, *Patria Libre*, s/p.

huelgas de las trabajadoras en los molinos de nixtamal⁴ y la fábrica de ropa La Paz, quienes exigían reducción de jornadas laborales y mejora de salarios.

El galante Nacho Medrano Chávez, propietario de la fotografía El Gran Lente está preparando unos magníficos retratos de Pascual Orozco, hijo, en tamaño grande y que venderá a 0 75c., obsequiando además un distintivo de actualidad, aun cuando el valor de ambas piezas es de \$3 50. Nacho desea vender de estos retratos el mayor número posible, porque la mitad del dinero que obtenga con tal venta lo donará generosamente para sus hermanas, las obreras huelguistas de La Paz. Aplaudimos el proceder del popular fotógrafo.⁵

Actos como éste o el obsequio del retrato grupal a los reos de la Penitenciaría, durante la comida que el Comité Patriótico les organizó con la presencia de Orozco,⁶ vincularon no sólo a Nacho Medrano con el líder victorioso de la batalla de Ciudad Juárez, sino al estudio El Gran Lente con la beneficencia. En el panorama general se manifestaba también una cierta afinidad ideológica entre Adolfo Fuentes Gámez, director del periódico *El Padre Padilla*, y Nacho Medrano, en la relación comercial que mantuvieron mientras El Gran Lente se anunció ahí.⁷ Fue en *El Padre Padilla* donde

⁴ "Otras notas", *El Padre Padilla*, 22 de julio de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución de Chihuahua en las páginas del periódico "El Padre Padilla"*, 1: 67.

⁵ "Para las obreras de La Paz", *El Padre Padilla*, 18 de julio de 1911, 3, en Vargas, *La Revolución...*, 1: 47.

⁶ "Fiesta en la Penitenciaría", *El Correo* (Chihuahua), 18 de septiembre de 1911, 1; y "El banquete a los presos", *El Padre Padilla*, 18 de septiembre de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 1: 407.

⁷ Adolfo Fuentes Gámez "fue un periodista comprometido con la Revolución" y como Director de *El Padre Padilla* (1909-1913) "fue determinante en la difusión de las ideas revolucionarias durante el año de 1911". Jesús Vargas Valdés, Introducción al primer volumen de *La Revolución de Chihuahua en las páginas del periódico "El Padre Padilla"*, 7-14. Nacho Medrano anunció El Gran Lente con regularidad en *El Padre Padilla* de junio a octubre de 1911, además de las menciones que se hacían de su actividad en varias notas en noviembre y diciembre del mismo año.

Nacho Medrano solicitó “dos fotógrafos expertos”⁸ como efecto de la bonanza en sus operaciones comerciales⁹ y también fue en sus páginas donde se avisó de la incursión de Nacho Medrano en la cinematografía.

El Gran Lente se equipó con una cámara de la *Los Angeles Motion Picture Company* para película de 35 milímetros; un aparato de madera con cuadrante para medición de pietaje y dos magazines con capacidad de 200 pies de película, que funcionaban al girar una manivela exterior para impresionar las imágenes en movimiento.¹⁰

El estreno público de la cámara cinematográfica de Nacho Medrano enfocó sobre lo que pensaba un éxito seguro, la corrida de toros del domingo 19 de noviembre de 1911, a cargo de Manuel Muñoz “Andaluz”, Luis Guardado y el banderillero “Ojitos”; sin embargo, el desastroso espectáculo que presentaron los toros de Bachimba terminó en reclamo violento del público que exigió la devolución de “su tostón” pagado por entrar a la plaza.¹¹ El siguiente intento de Nacho por filmar era acaso más promisorio, se trataba de las fiestas oficiales al cumplirse el primer aniversario de la Revolución, donde rodó el desfile de las fuerzas militares al mando del Coronel Marcelo Caraveo, acto principal del programa festivo,¹² reminiscencia de la

⁸ “Dos fotógrafos...”, *El Padre Padilla*, 15 y 18 de septiembre de 1911, 1; 16 de septiembre de 1911, 3; 19 de septiembre de 1911, 2; en Vargas, *La Revolución...*, 1: 396, 401, 407, 412. “Dos fotógrafos...”, *El Padre Padilla*, 20, 21 de septiembre de 1911, 4; 22, 23 de septiembre de 1911, 3; en Vargas, *La Revolución...*, 2: 426, 430, 433, 437.

⁹ Otro factor a considerar es el desplazamiento de Charles C. Harris, quien aparecía como “Fotógrafo oficial” en la “Guía-Directorio de la Ciudad de Chihuahua” de la *Revista Chihuahuense* y que para junio de 1911 se asoció al fotógrafo José Villegas Albano y dejó uno de los dos locales que ocupaba. Su calidad de extranjero y su asociación con el régimen de Luis Terrazas y Enrique C. Creel debieron afectar sus negocios localmente.

¹⁰ La cámara cinematográfica se conserva en la colección particular de Socorro Quezada Medrano.

¹¹ “La bronca de ayer en los toros”, *El Padre Padilla*, 20 de noviembre de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 2: 668. “La desastrosa corrida de ayer en nuestro coso”, *El Correo* (Chihuahua), 20 de noviembre de 1911, 1.

¹² “Cómo se celebrará el 20 de noviembre”, *El Padre Padilla*, 19 de noviembre de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 2: 663. “La fiesta de hoy”, *El Correo* (Chihuahua), 20 de noviembre de 1911, 4.



Figura 2. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, Asistentes a banquete en la Penitenciaría de Chihuahua, 17 de septiembre de 1911. Fototeca INAH Chihuahua.

victoria revolucionaria y la entrada del ejército libertador a Chihuahua al mando del General Pascual Orozco; de la que Nacho Medrano había editado una serie de postales (fig. 2).¹³

Una escena de la cotidianeidad redondeaba su estrategia publicitaria, cuando emplazó su cámara “[...] al medio día, á la hora del despacho de nuestro periódico, Nacho tomó una vista de los niños papeleros frente á las oficinas de ‘EL PADRE’ [Padilla].¹⁴ El revolotear de papeleritos afuera del popular diario¹⁵ aseguraba la propaganda del próximo estreno cinematográfico.

¹³ “Las vistas mejores...”, *El Padre Padilla*, 23 de junio de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 1: 67.

¹⁴ “‘El Padre’ en el cinematógrafo”, *El Padre Padilla*, 22 de noviembre de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 2: 675.

¹⁵ El precio de los periódicos de mayor circulación en Chihuahua eran de 1 centavo *El Padre Padilla*, 3 centavos *El Correo* y *El Norte*. Sobre la popularidad de *El Padre Padilla*, véase la introducción al primer tomo de Vargas, *La Revolución...*, 7-14.

Esta noche a las 8 en el Teatro de los Héroes, se exhibirán gratuitamente y por vía de prueba algunas películas locales tomadas por el popular fotógrafo Nacho Medrano Chávez.¹⁶

El revuelo fue grande la noche del viernes de aquella semana pues “Como la entrada fue gratuita no hay para que decir que la concurrencia fue numerosísima, en su mayoría muchachos”.¹⁷ Entre los motivos del público para colmar la sala se encontraba su afinidad con el triunfo revolucionario y su irrupción en pantalla como masa de mil rostros; la posibilidad de encontrarse entre las sombras proyectadas de los acontecimientos filmados del cinematógrafo resultaba muy atractiva.¹⁸ Por otra parte, el trabajo de montaje como revista realizado por Nacho Medrano se enmarcaba no sólo en su formación como fotógrafo sino en el contexto de una cultura visual muy influenciada por el cinematógrafo, como lo señala Diana Perea Romo;¹⁹ su educación visual como espectador de las imágenes en movimiento se remonta a la llegada del cinematógrafo a Chihuahua en 1898,²⁰ las primeras temporadas del francés Carlos Mongrand en los teatros Betancourt y de los Héroes, hasta la inauguración de Salón Rosa del empresario Eduardo Albalfull, donde además se proyectaban películas de autores nacionales.²¹

Sin duda la entrevista de los presidentes Porfirio Díaz y William H. Taft en El Paso y Ciudad Juárez en 1909 fue un precedente trascendental en la cobertura mediática y relevancia de un acontecimiento, como lo indica Miguel Ángel Berumen;²² evidente en el éxito cinematográfico que tuvo durante una semana de exhibición en la ciudad de Chihuahua *La Entrevista Díaz-Taft*, aun

¹⁶ “Cinematógrafo gratis”, *El Padre Padilla*, 24 de noviembre de 1911, 1, en Vargas, *La Revolución...*, 2: 683.

¹⁷ “Exhibición”, *El Correo* (Chihuahua), 25 de noviembre de 1911, 4.

¹⁸ Rosa Casanova, *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política 1901-1913*, 20; Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. 1, 47.

¹⁹ Véase Diana María Perea Romo, *Cultura Visual durante la Revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad. 1911-1914*, 112, 211 y 240-244.

²⁰ “El cinematógrafo Lumière”, *El Norte* (Chihuahua), 5 de junio de 1898, 2.

²¹ Alma Montemayor, *Cien años de cine en Chihuahua*.

²² Miguel Ángel Berumen y Pedro Siller, *1911 La batalla de Ciudad Juárez*, vol. 2, 31.

pasados dos meses de la visita.²³ Nacho Medrano había visto a los hermanos Alva en acción durante su seguimiento a la apoteósica recepción a Díaz en Chihuahua, incluso en Ciudad Juárez,²⁴ y tuvo la posibilidad de ver su trabajo proyectado en el Teatro de los Héroes.²⁵ Igual de importante era el “desarrollo alcanzado por la técnica mexicana del documental” en la narración del viaje presidencial, como lo destaca Aurelio de los Reyes.²⁶ Este entorno y preparación le habría permitido a Medrano Chávez sortear la decepcionante escena de la corrida de toros, de la que se leyeron expresiones como: “Fracaso tau-rino como éste no se registraba desde hace 5 ó 6 años, en esta ciudad”;²⁷ los disturbios que generó muy probablemente fueron el detonante para exaltar de nuevo a los espectadores en la oscuridad de la sala.

Tras su estreno en viernes, ese fin de semana volvieron a proyectarse las vistas y actualidades a precios populares junto a un programa variado que incluía la zarzuela “Para casa de los Padres”, el sábado, y la “[...] lucha de jiu-jitsu entre el Prof Yokohama y ‘Morita’”, el domingo.²⁸ La incursión cinematográfica de Nacho Medrano resultó exitosa; el periódico chihuahuense *El Correo* apuntaba: “En el Teatro de los Héroes ha comenzado una serie de exhibiciones cinematográficas y de variedades, las que hasta la presente han dado buenos resultados”.²⁹ Para exhibir sus películas Nacho se hizo de un

²³ *La Entrevista Díaz-Taft* fue una producción de los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva. Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, 107-110; “Vista Díaz-Taft”, *El Correo* (Chihuahua), 11 de diciembre de 1909, 4; “Éxito de la vista Díaz”, *El Correo* (Chihuahua), 14 de diciembre de 1909, 1; y “En el Salón Rosa”, *El Correo* (Chihuahua), 15 de diciembre de 1909, 1.

²⁴ “Viajeros”, *El Correo* (Chihuahua), 15 de octubre de 1909, 4.

²⁵ “En los Héroes”, *El Correo* (Chihuahua), 17 al 19 de diciembre de 1909, 4.

²⁶ De los Reyes, *Cine y sociedad...*, vol. 1, 96.

²⁷ “La bronca de ayer en los toros”, *El Padre Padilla*, 20 de noviembre de 1911, 4, en Vargas, *La Revolución...*, 2: 670.

²⁸ “Función en el de los Héroes”, *El Padre Padilla*, 25 de noviembre de 1911, 1; y “Teatros y cines para hoy”, *El Padre Padilla*, 26 de noviembre de 1911, 1; en Vargas, *La Revolución...*, 2: 687, 691.

²⁹ “Temporada en los Héroes”, *El Correo* (Chihuahua), 28 de noviembre de 1911, 1. Aunque surgió en 1898 bajo el nombre de *El Correo de Chihuahua*, el periódico de Silvestre Terrazas Enríquez se encabezó sólo como *El Correo* entre 1909 y 1913, y retomó su nombre original cuando se volvió a editar en 1925.

proyector cinematográfico Imperator de fabricación alemana en la casa Heinrich Ernemann, del cual se presumía la fijeza y claridad de sus imágenes en movimiento, que evitaban oscilaciones gracias a su sólida construcción (fig. 3).³⁰

El debut de Nacho Medrano como cinematografista recogió el gusto taurino del público y cosechó el ánimo triunfal revolucionario para proyectarlos en el mejor y más grande escenario que ofrecía la ciudad de Chihuahua, el Teatro de los Héroes, con capacidad para dos mil cuatrocientos espectadores entre butacas y palcos; paradójicamente, un recinto construido con todo el refinamiento en el cénit del porfiriano era escenario para proyectar la irrupción del pueblo en los acontecimientos de la ciudad.³¹

La escena en apariencia cotidiana de los peleritos afuera de *El Padre Padilla* funcionaba en un esquema publicitario que redundaba en Nacho Medrano, quien se anunciaba frecuentemente ahí; bajo esta visión comercial, el estudio El Gran Lente era la gran beneficiada pues ahí se encontraban las imágenes de actualidades y se ofrecían los servicios de retratos, ampliaciones y reproducciones para el público asistente a las exhibiciones. Nació así el Estudio Foto-Cinematográfico de Ignacio Medrano Chávez, obra de una mente atenta a su entorno, dispuesta a invertir y sacar ganancia de ello.

³⁰ De los Reyes, *Cine y sociedad...*, vol. 2, 350.

³¹ Hubo reserva para aceptar proyecciones cinematográficas durante los primeros años del Teatro de los Héroes. "Un cinematógrafo", *El Norte* (Chihuahua), 19 de junio de 1902, 2; "Locales y personales" (sección), *El Correo de Chihuahua*, 26 de junio de 1902, 2.



Figura 3. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, Ignacio Medrano Chávez y asistente con proyector cinematográfico, c1915, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

Teatro de los Heroes
Domingo 13
de Diciembre de 1925
Acontecimiento Cinematográfico sin
Precedente en esta Ciudad

Grandemente invitado en su anterior vez, todas las fiestas organizadas con motivo de la primera

GRAN FERIA REGIONAL
Y DE LA
VISITA PRESIDENCIAL

Iniciado de las Pabellones del Parque Infantil.—Excepcionistas de El Paso y L. Juárez.—Banda Militar Americana del T. de California.

La gentil Reina María Luisa
Las hermosas Duquesas y Damas de Honor.

Banda del Estado Mayor Presidencial.—Banda Cívica Militar.

Noche Mexicana. Concurso de Trajes.

FIEBOS ARTIFICIALES—Cahuret—Iluminación de puentes.

Concurso de Niños — Clausura de la Feria, etc.

Llegada del C. Presidente a Chihuahua.

El pueblo de Chihuahua se manifiesta de su gran cultura.—El Sr. Calles dirige la marcha al Parque.

El Gran Desfile Cívico-Militar

Hermoso aspecto de la Plaza Hidalgo.—El Sr. Calles visita la Feria. Destinos especiales de la visita a la Feria.—El Presidente Calles llega al Parque Lerdo.

Banquete Popular para 1000 Personas.

El C. Presidente en la mesa de honor, acompañado de los señores Gobernador General Jovito Andrade Alarcón y Gobernador General, Nacirón, Alarcón, Escobar, Amador y otros, y señor Luis Risher Estrada, Secretario General del Gobierno del Estado.—Sentimos a precios de las mesas.

CLUB DE TIRADORES

Nan de mil niños hacen evoluciones.—El C. Presidente aplaudiendo las artes allí celebradas.

ARCO del Comercio, Banca y Agricultura.—ARCO de la Minería. — ARCO del Ayuntamiento. — ARCO del Trabajo.

Calle Libertad adornada los nuevos Edificios.

El Presidente Calles en Santa Isabel.—El Presidente Calles en San Andrés.—El Presidente Calles en San Antonio.

Gran Coladero en San Antonio, etc., etc., etc.

PRECIOS:
 Luneta \$1.00 - Palcos 1os. \$0.50 - Palcos 2os. \$0.25

Figura 4. Autor sin identificar, cartelera de función cinematográfica en el Teatro de los Héroes de *El Correo de Chihuahua*, 12 de diciembre de 1925, Archivo Histórico del Estado de Chihuahua.

“Acontecimiento Cinematográfico”

La cartelera del periódico *El Correo de Chihuahua* anunciaba un detallado programa cinematográfico para el domingo 13 de diciembre de 1925 en el Teatro de los Héroes, con los recientes sucesos en la ciudad: “Todas las fiestas organizadas con motivo de la primera GRAN FERIA REGIONAL Y DE LA VISITA PRESIDENCIAL” de Plutarco Elías Calles, durante la cual “El pueblo de Chihuahua da muestra de su gran cultura” (fig. 4).³² Aunque el nombre de Nacho Medrano o El Gran Lente no figuran acreditando el anuncio, se trataba de la exhibición de su trabajo pues había realizado el seguimiento de los acontecimientos según lo relatan algunas notas de *El Correo*:

[...] el próximo domingo, será exhibida en el Teatro de los Héroes la cinta cinematográfica que últimamente tomó el acreditado y competente fotógrafo, señor Ignacio Medrano Chávez.

Hay gran entusiasmo por ver esta película, en la que aparecen, con gran perfección, algunos personajes muy conocidos en esta población [...].³³

Habían pasado dieciséis años desde la visita presidencial de Porfirio Díaz a la ciudad de Chihuahua, con motivo de la entrevista con William H. Taft en la frontera, y el pueblo se rendía ahora al gobernante emanado de la Revolución en maneras muy semejantes. El marco de la Feria Regional daba el pretexto para concentrar en el Parque Infantil el desarrollo comercial y las aspiraciones sociales de Chihuahua. Así

³² “Teatro de los Héroes”, *El Correo de Chihuahua*, 11 al 13 de diciembre de 1925, p. 4.

³³ “En la Feria Regional”, *El Correo de Chihuahua*, 17 de noviembre de 1925, 1; “Se emprenderán las grandes obras de irrigación”, *El Correo de Chihuahua*, 20 de noviembre de 1925, 1; y “El domingo 13 se exhibirá una gran película”, *El Correo de Chihuahua*, 10 de diciembre de 1925, 1.

lo evidenciaron “La Gentil Reina María Luisa [...], Las Hermosas Duquesas y Damas de Honor”,³⁴ y la Noche Mexicana organizada como número principal de la Feria con la participación de agrupaciones locales.³⁵

“Su Majestad” María Luisa I, “Soberana del Reino de Chihuahua” había sido electa en una reñida contienda de tintes políticos, pues su candidatura surgía de las “buenas familias” de Chihuahua; fue coronada en un fastuoso Teatro de los Héroes, junto a los miembros de “su Corte”, quienes representaban algunos municipios de Chihuahua, de Monterrey, Nuevo León, y del importante vecino comercial El Paso, Texas.³⁶ La modernidad se encontraba con la tradición: el “Reinado de Belleza, de Paz y de Alegría” de María Luisa Luján contrastaba con el rol que la mujer desarrollaba en esos años, como lo plantea Rebeca Monroy Nasr.

Estas mujeres a las que les tocó nacer y crecer bajo la revuelta armada para llegar a una primera atapa adulta en los años veinte del siglo XX, formaban parte de una sociedad que se recomponía entre las balas y los bailes [...], entre una moral que decaía a todo galope frente a la modernidad y los nuevos planteamientos sociales mientras la sociedad atávica se mantenía vigente en gran parte de la población.³⁷

Esta fábula real tuvo un antecedente inmediato en la boda del gobernador en funciones, Jesús Antonio Almeida Fierro y Susana Nesbitt Becerra (fig. 5).³⁸

³⁴ “Teatro de los Héroes”, *El Correo de Chihuahua*, 11 de diciembre de 1925, 4; “Hoy se efectuará en la feria la primera ‘Noche Mexicana’”, *El Correo de Chihuahua*, 11 de noviembre de 1925, 1.

³⁵ “Sigue el entusiasmo en la gran Feria Regional de Chihuahua”, *El Correo de Chihuahua*, 13 de noviembre de 1925, 1.

³⁶ La corte se integraba por: Elena Chávez, duquesa de Hidalgo del Parral; Aurora González, duquesa de Ciudad Guerrero; María Laguera, duquesa de Monterrey, Nuevo León; Belén Adame, duquesa de Ciudad Juárez; y Birdie Krupp, duquesa de El Paso, Texas. “Hoy se inauguró la Feria”, *El Correo de Chihuahua*, 8 de noviembre de 1925, 1; “La coronación de las Duquesas”, *El Correo de Chihuahua*, 10 de noviembre de 1925, 3.

³⁷ Rebeca Monroy Nasr, *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo*, 26.

³⁸ “El matrimonio de C. Gobernador Almeida y la Srita. Susana Nesbit”, *El Correo de Chihuahua*, 6 de octubre de 1925, 1.

La conveniente unión de un militar revolucionario y una heredera de la vieja oligarquía chihuahuense era un método probado que también funcionaba en beneficio de los líderes revolucionarios, les daba estatus social, les granjeaba aliados inmediatos y respaldo económico, como apunta Mark Wasserman.³⁹



Figura 5. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, el matrimonio de Susana Nesbitt y Jesús Antonio Almeida cuando salen del Santuario de Guadalupe, 5 de octubre de 1925, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

El evento también había sido filmado por Nacho Medrano y se proyectó junto con otras películas durante la contienda de candidatos⁴⁰ a Reina de la Feria Regional.⁴¹ La función cinematográfica a beneficio de la candidato

³⁹ Mark Wasserman, "Strategies for survival of the porfirian elite in revolutionary Mexico: Chihuahua during the 1920's", 87, 93, 106.

⁴⁰ En todas las menciones hemerográficas del concurso se les denominaba "candidatos", pues aún no era aceptada la acepción femenina del término.

⁴¹ "Teatro Centenario", *El Correo de Chihuahua*, 8 al 11 de octubre de 1925, 4; "Fiesta en el Centenario", *El Correo de Chihuahua*, 11 de octubre de 1925, 1; y "La función del Centenario", *El Correo de Chihuahua*, 12 de octubre de 1925, 1.

Natalia García en el teatro Centenario era promovida por el Club Cultural Marcelo Caraveo y apelaba al recuerdo de la Revolución mexicana para conseguir simpatizantes. En dos mil pies de imágenes en movimiento⁴² de actualidades se narraba el enlace de los recién casados Almeida y Nesbitt, las “Fiestas Patrias” y un “Combate de Confeti”; una selección que evocaba el triunfo del movimiento social revolucionario con sus protagonistas y lo vinculaba con una esperada victoria del prospecto a Reina. Ahí tuvieron presencia los veteranos revolucionarios Caraveo, Jefe de Operaciones Militares en Chihuahua, en un palco junto al de la candidato y el gobernador en funciones Almeida proyectado en la pantalla grande. Sin embargo, era turno de la Cámara de Comercio para mostrar su poder en la organización de la Feria Regional con el impulso a la candidato María Luisa Luján. Lo que aparecía como la comunión de fuerzas política y económica en una muestra del desarrollo local era en realidad una disputa con el régimen revolucionario trasladada al terreno social; era otra oportunidad para que la suntuosidad y “el arte” marcaran la diferencia entre los empresarios y los nuevos gobernantes:

Y cuando los celajes de la mañana comienzen a sonrosarse en el confín del horizonte, el 8 de noviembre, las campanas al vuelo, las fanfarrias lanzando al viento sus dianas y la artillería atronando el espacio, anunciarán que el Comercio y la Industria, la Agricultura y la Minería, se cobijan en el manto púrpura y oro de la Reina Chihuahuense.⁴³

De entre los recursos para llevar al triunfo a María Luisa Luján destacó el uso del popular cine hollywoodense entre la sociedad. El Circuito Alcázar, que proyectaba cintas norteamericanas en cinco cine-teatros de la capital chihuahuense,⁴⁴ era manejado por la sociedad de los empresarios Juan Salas Porras, los hermanos José U. y Rafael Calderón. Bajo su patrocinio

⁴² Mil pies de película cinematográfica equivalían a alrededor de 15 minutos.

⁴³ “La Reina de la Feria y su Príncipe el Arte”, *El Correo de Chihuahua*, 18 de octubre de 1925, 4.

⁴⁴ El circuito lo integraban los cine-teatros Alcázar, Ideal, Apolo, Estrella y Centenario.

se publicaba una “Página Cinematográfica” todos los domingos en el periódico *El Correo de Chihuahua*, en la cual aparecían las reseñas de los estrenos, las noticias de los grandes estudios, las notas sobre los nuevos ídolos de la pantalla de plata e incluso consejos e información sobre producción fílmica. La sección es evidencia de la gran influencia que el cinematógrafo tenía entre el público asistente a las salas:

La película es el libro universal y es el libro que todos leen en una hora y que queda más grabado en el espíritu del lector; es el libro que se expresa sin palabras y no necesita ser traducido; es la expresión misma de la materia y de los elementos naturales.⁴⁵

Bajo este pensamiento se entiende la función organizada a beneficio de María Luisa Luján el domingo 18 de octubre que proyectó la cinta “‘Su Majestad la Reina’ con la divina Gloria Swanson”, una producción de la Paramount musicalizada por el quinteto local liderado por Ernesto Talavera, notable primer violín de la Orquesta Sinfónica Chihuahuense. *El Correo* adelantó e ilustró sobre la película que:

Se trata de un primoroso romance de los amores de una princesa con un apuesto capitán de la guardia real, presentándonos un bellísimo capítulo de la vida de las mujeres de sangre azul, en las que corren parejas la nobleza de la cuna con la grandeza del corazón.⁴⁶

La ficción atávica rivalizó con la realidad de las actualidades, pues “el notable fotógrafo Nacho el de El Gran Lente” invitó ese mismo día a “los aficionados que se sientan artistas de cine que no dejen de concurrir [...] y así se den cuenta de como podrán trabajar en otra película que va a hacerse próximamente en las calles de esta ciudad”. Los precios en luneta “en el Gran Teatro de los Héroes” eran menores a la función de *Su Majestad*

⁴⁵ “Página Cinematográfica” (sección), *El Correo de Chihuahua*, 11 de octubre de 1925, 5.

⁴⁶ “Página Cinematográfica” (sección), *El Correo de Chihuahua*, 18 de octubre de 1925, 5.

La Reina en el teatro Centenario. Ahí Nacho exhibió una peculiar selección de su trabajo cinematográfico de “las dos de la tarde hasta las once de la noche”. Por la pantalla pasaron: “Pancho Villa’ ‘Proceso del General Felipe Angeles’ ‘Las Fiestas Patrias’ ‘Jura de la Bandera, solemne acto presidido por el general Marcelo Caraveo’ ‘Matrimonio del señor Gobernador Jesús Antonio Almeida con la señorita Susana Nesbitt, ‘Matando Liebres a Palos’ [...] ‘El general Álvaro Obregón’”.⁴⁷

La compilación ya no tenía la orientación propagandística de exaltación a los caudillos de los reportajes de actualidades realizados durante los años de la Revolución, en los que “algunos documentalistas trabajaron al servicio de las causas en que creían [...], al menos por temporadas todos se dejaron arrastrar por el entusiasmo”;⁴⁸ como el vínculo señalado en el campo de la fotografía por John Mraz entre Ignacio Medrano Chávez y Pascual Orozco.⁴⁹ Las referencias a la Revolución, en el nuevo montaje de Medrano, reivindicaban a los héroes y sucesos en la localidad. Las imágenes se movieron para legitimar al régimen surgido de la revuelta social.

Aunque Nacho omitió cualquier película que hubiera filmado durante la rebelión orozquista de 1912, debido a la posterior adhesión de Orozco al gobierno huertista, la elección de episodios revolucionarios lo sugiere con la aparición de Marcelo Caraveo, uno de sus principales jefes. Los antiguos vínculos reaparecían en la coyuntura de la elección de Reina para la Feria Regional en el apoyo a la candidato Natalia García por el Club Cultural Marcelo Caraveo, el periódico *La Voz de Chihuahua*, dirigido por el orozquista José Reyes Estrada,⁵⁰ y las películas de Nacho Medrano; incluso Pascual Orozco apare-

⁴⁷ “Películas locales se exhibirán hoy”, *El Correo de Chihuahua*, 18 de octubre de 1925, 1.

⁴⁸ Ángel Miquel, “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, 24.

⁴⁹ John Mraz, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e íconos*, 12.

⁵⁰ José Reyes Estrada fue periodista e impresor en varios diarios de la ciudad de Chihuahua, entre ellos *El Padre Padilla*. Su adhesión orozquista lo llevó a fundar el diario *El Liberal* como órgano de difusión de la rebelión de 1912. Luego de varios años de exilio regresó y fundó el periódico *La Voz de Chihuahua* en 1921. José Reyes Estrada, *Diputado José Reyes Estrada. Impresor y Periodista*, 1-8. Durante un desfile organizado por el Comité en pro de la candidata María Luisa Luján, Leonardo Revilla Jr., su presidente, detuvo el

ció en escena por esos días cuando un comité de ciudadanos de El Paso, Texas, buscaba el apoyo del Congreso del Estado de Chihuahua para trasladar, honrar y enterrar sus restos en la ciudad de Chihuahua.⁵¹ Los esfuerzos fueron fallidos tras el contundente triunfo de María Luisa Luján,⁵² “Su Majestad la Reina” era la elegida para la Feria organizada por la Cámara de Comercio, dirigida por el empresario y exhibidor cinematográfico José U. Calderón (fig. 6).



Figura 6. Ignacio Medrano Chávez / Juan Barney, entrada de María Luisa I a la Feria Regional, 1925, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

contingente frente a las oficinas de *La Voz de Chihuahua* y dirigió un reproche a su director por no haber acatado la Convención que designaba a su candidata. “Continua animado el regio torneo”, *El Correo de Chihuahua*, 12 de octubre de 1925, 1.

⁵¹ “Los restos de Orozco”, *El Correo de Chihuahua*, 10 de octubre de 1925, 4; “Los restos de Orozco”, *El Correo de Chihuahua*, 12 de octubre de 1925, 4; “El asunto Orozco”, *El Correo de Chihuahua*, 23 de octubre de 1925, 1; “El caso Orozco”, *El Correo de Chihuahua*, 27 de octubre de 1925, 1; y “No será declarado Benemérito Orozco”, 8 de noviembre de 1925, 1.

⁵² “María Luisa triunfó”, *El Correo de Chihuahua*, 27 de octubre de 1925, 1.

No obstante la participación de El Gran Lente durante la competencia de la Reina, el trabajo, popularidad, relaciones y simpatía que posibilitaron la trayectoria de Nacho Medrano se manifestaron en el apoyo de su propuesta al Congreso local para realizar “una revista cinematográfica del Estado, que será de positivo mérito”,⁵³ cuando se confirmó la visita de Plutarco Elías Calles a Chihuahua durante la Feria Regional.

“[...] EN EL TEATRO DE LOS HÉROES FUE TODO UN ÉXITO” encabezaba una nota del 15 de diciembre en *El Correo de Chihuahua*:

Debido a la perfecta adaptación que se hizo de cada una de las partes de que está compuesta la cinta a que nos referimos, el público salió satisfecho haciendo favorables comentarios sobre de nuestros artistas, que lo son el señor Ignacio Medrano Chávez y el señor Juan Barney, pues hay que hacer constar, según se nos dice, que éste último fue autor de gran parte de la cinta cinematográfica, por lo que el señor Barney merece las felicitaciones que justamente le corresponden.⁵⁴

El “Acontecimiento Cinematográfico” que reunía los últimos sucesos y personajes relevantes en Chihuahua tenía como camarógrafos a Nacho Medrano y al también fotógrafo Juan Barney.⁵⁵ El motivo de la colaboración tiene un antecedente importante, pues días antes del inicio de la Feria, Nacho sufrió quemaduras en su rostro al explotarle una lámpara de gasolina. Esta situación no le impidió cumplir su objetivo y compromiso de filmar el desarrollo de la Feria Regional y la visita del presidente Calles,

⁵³ “Revista cinematográfica”, *El Correo de Chihuahua*, 9 de octubre de 1925, 1.

⁵⁴ “La presentación de una película local [...]”, *El Correo de Chihuahua*, 15 de diciembre de 1925, 1.

⁵⁵ Juan Barney realizó una serie de tarjetas postales de la ciudad de Chihuahua alrededor de 1925, algunas de las cuales fueron reproducidas en publicaciones de la época; no se han encontrado registros de algún local comercial a su cargo.

como lo reportó *El Correo de Chihuahua* al mencionar su presencia y la de Barney en la comitiva que acompañaba las actividades oficiales.⁵⁶

En su cartelera, Nacho invitaba a que “Cómodamente sentado en su butaca verá Ud. todas las fiestas organizadas con motivo de la primera GRAN FERIA REGIONAL Y DE LA VISITA PRESIDENCIAL”; el precio de un peso por asiento permitía ver juntos y en un solo lugar los eventos ordenados cronológicamente en más de 36 escenas. La extensa película también registró el inesperado incendio de algunos pabellones de la Feria la noche anterior a su inauguración y el peculiar coleadero organizado por los rancheros de las cercanías de San Antonio de los Arenales para el presidente Calles.⁵⁷

Las reminiscencias a las fiestas organizadas para recibir la visita de Porfirio Díaz y la película *La Entrevista Díaz-Taft* de 1909 fueron evidentes en el programa de recepción a Calles y las escenas de la película de Medrano y Barney; los arcos triunfales, el desfile militar, el gran banquete, las acrobacias infantiles y el discurso del mandatario se coronaban con la presencia de “Su Majestad la Reina” María Luisa I en la Feria Regional. Pasados 15 años, los gobiernos emanados de la Revolución utilizaron estas imágenes de tendencia formativa que se consumieron masivamente y prolongaron la representación y asimilación de rituales cívicos entre el público.⁵⁸

Como parte de la presentación estelar de la Noche Mexicana durante la Feria figuraba la Orquesta Típica de La Alianza de Empleados de Chihuahua, la cual era dirigida por Alfredo Rubio, también conductor de la Orquesta Sinfónica Chihuahuense. Entre sus miembros se encontraba Margarita Medrano Legazpi, tercera hija de Nacho Medrano e intérprete de arpa y piano. Aunque María Luisa Luján y Margarita tuvieron acceso a

⁵⁶ “Sufrieron quemaduras en una explosión”, *El Correo de Chihuahua*, 20 de octubre de 1925, 4; “Se emprenderán las grandes obras de irrigación”, *El Correo de Chihuahua*, 20 de noviembre de 1925, 1.

⁵⁷ “El General Calles en San Antonio de los Arenales”, *El Correo de Chihuahua*, 18 de noviembre de 1925, 1.

⁵⁸ Leal y Jablonska, “Los rollos del cine revolucionario”, 158 y 164-165.

educación y una formación musical, era la hija de Nacho quien vivía como mujer moderna, pues formaba parte de la agrupación laborista más importante de Chihuahua y su orquesta típica, del club Ariel y aparecía con regularidad en recitales, funciones de beneficio y veladas musicales donde se comentaba su destacada interpretación; en ocasiones al lado de su hermana mayor, María de Jesús.⁵⁹ El contrapeso a la figura de la Reina se acentuaba con el concurso de trajes típicos nacionales al que invitó a participar el comité organizador de la Feria (fig. 7):

[...] lucirán los sarapes de Saltillo, las cinceladuras de plata de Amozoc, los rebozos de Santa María, los galoneados de México, los charros de palma ligera y frescos de Tehuacán.

Y si junto a la china poblana, vemos a la Tehuana y a la Yucateca, a la Michoacana y a la Sonorense [...] ⁶⁰

Las etnias regionales de los rarámuris, pimas, guarijíos y tepehuanos brillaron por su ausencia en el discurso, pues se intensificaba la adopción de una visualidad centralista que difundía sólo las culturas de aquella región y del sur del país. Esta visión nacionalista y de reivindicación cultural indigenista, impulsada por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, había



Figura 7. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, Margarita Medrano Legazpi en traje de china poblana, 1925, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

⁵⁹ “Beneficio de la Sra. Sapién”, *El Correo de Chihuahua*, 16 de octubre de 1925, 4; “Velada y baile”, *El Correo de Chihuahua*, 17 de octubre de 1925, 4; “El Sindicato de Panaderos”, *El Correo de Chihuahua*, 28 de octubre de 1925, 2.

⁶⁰ “La Feria Regional de Chihuahua”, *El Correo de Chihuahua*, 3 de octubre de 1925, 1; “La primera Feria Regional en Chihuahua”, *El Correo de Chihuahua*, 12 de octubre de 1925, 3.

tenido un gran escaparate en las imágenes de las fiestas de la Consumación de Independencia en 1921.⁶¹

Al concurso atendieron Margarita junto con todos sus compañeros de la Orquesta Típica de La Alianza en trajes de china poblana y charro, con matices de marcada influencia hollywoodense en varias mujeres con el corte a la *bob*, anchas bandas sobre la frente que enmarcaban sus polveados rostros. Nacho Medrano tampoco escapaba a la visualidad de su época que se apropiaba de las publicaciones ilustradas capitalinas como *Jueves de Excélsior*, en la que llegó a colaborar con la fotografía de una formación

pétreo que evocaba el perfil de una *flapper*, y expresaba en sus retratos de novios y en la *Revista Regional Chihuahua*.⁶² El contrapeso al atavismo de los oligarcas chihuahuenses se diluía en referentes con una visión de México centralista, excluyente de los pueblos originarios del norte y una ineludible influencia hollywoodense.

El repertorio e intérpretes de la Noche Mexicana resultaron un éxito en la esperada presentación durante la visita del presidente Calles, a pesar de su ausencia (fig. 8). El mandatario envió a un representante y se disculpó alegando un dolor de garganta, lo que no impidió su reunión con la logia masónica Cosmos



Figura 8. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, orquesta típica y cantantes de la Alianza de Empleados, noviembre de 1925, Fototeca INAH Chihuahua.

⁶¹ Sobre la construcción de la identidad nacional y el indigenismo, véase Arturo Ávila Cano, “La India Bonita (1921) y la Reina Metiza (1924). Discursos etnográficos y anhelos estéticos”, 47-60.

⁶² “México en fotograbado”, suplemento de *Jueves de Excélsior*, 7 de junio de 1928, portada reproducida en Monroy, *María Teresa de Landa...*, 156; la fotografía original está en la Colección “Socorro Quezada Medrano”. Un ejemplo de las novias de Nacho Medrano en “Medallones” (sección), *Revista Regional Chihuahua*, junio de 1930, 16.

esa misma noche.⁶³ Por la mañana había pronunciado desde el balcón del Palacio de Gobierno: “Os exhorto a que sigáis buscando por medio del mejoramiento material vuestra propia dignificación, porque con ello se logrará el engrandecimiento de la patria”; una convocatoria a la comunión del gobierno y el empresariado. En cambio, sus palabras al interior del edificio, en el Congreso de Diputados palpaban el pulso de la República:

Los países de espíritu verdaderamente liberal y democrático, en este recinto o en estos recintos donde trabajan los más grandes representativos de la voluntad popular, deben estar santificados por la pureza de aspiraciones, por la verdad absoluta, y estos representantes populares no tienen o no deben tener más miras al congreso que buscar el mejoramiento de las colectividades que representan.⁶⁴

Con sólo un año en la presidencia, Calles aludía las numerosas destituciones de gobernadores que varios Congresos Estatales habían efectuado en entidades como Oaxaca o San Luis Potosí y en el equilibrio que le significaban las cámaras de Diputados y de Senadores en la capital del país. En el estado de Chihuahua se elegirían nuevos presidentes municipales y a un año de gobierno de Almeida, Silvestre Terrazas, director de *El Correo de Chihuahua*, denunciaba una imposición en Ciudad Juárez y Chihuahua;⁶⁵ se aprestaban candidatos y estrategias políticas para obtener el poder. La visita del presidente Calles durante la Feria Regional era quizá el cénit político de Almeida, quien en poco más de un año conocería la oscuridad del ostracismo tras el golpe de Estado organizado por Caraveo. Nacho Medrano atestiguó y registró con sus cámaras interesantes episodios de este proceso en imágenes fijas y en movimiento.

⁶³ “En la Logia Cosmos”, *El Correo de Chihuahua*, 18 de noviembre de 1925, 1.

⁶⁴ “Habla el Presidente”, *El Correo de Chihuahua*, 17 de noviembre de 1925, 1. Nacho Medrano cita las palabras de Calles en el cartel-mampara referente a esa película.

⁶⁵ Silvestre Terrazas firma los textos: “Chanchullo en puerta”, *El Correo de Chihuahua*, 11 de noviembre de 1925, 3; “Un telegrama azas elocuente”, *El Correo de Chihuahua*, 23 de diciembre de 1925, 1; y “¿Del Capitolio a la roca Tarpeya?”, *El Correo de Chihuahua*, 26 de diciembre de 1925, 1.

“Acontecimientos Históricos en Chihuahua”



Figura 9. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, portada de los carteles-mampara “Acontecimientos Históricos en Chihuahua”, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

Durante septiembre de 1929, Ignacio Medrano Chávez trabajó en un artefacto para la gira que había planeado con rumbo a Los Angeles, California, y que le ayudaría a promocionar su compendio de películas sobre la Revolución mexicana y los sucesos de años recientes en Chihuahua. El artilugio que ideó tenía la forma de un libro, en cuya portada escribió el nombre de su recopilación “Acontecimientos Históricos en Chihuahua”; sus dimensiones de mamparas (2 m de altura aproximadamente) le permitirían emplearlo como carteles en los lugares de exhibición (fig. 9). En las hojas del libro aparecían rótulos e imágenes de las películas que conformaban la revista histórica: “Matilde y la Brujes”, “Matando liebres a palos”, “Consejo de guerra y funerales del Gral. Felipe Ángeles”, “Francisco Villa en Chihuahua después de su rendición” (fig. 10), “Suntuosas fiestas patrias y solemne juramento militar. General de División Marcelo Caraveo y demás altos Jefes” (fig. 11), “Coronación de S. Majestad María Luisa I en la Gran Feria Regional” (fig. 12), “El presidente Calles en Chihuahua hablando al pueblo” (fig. 13), “Excursionistas después de apaciguado Pancho Villa”, “El Gral. Obregón y esposa”, “Matrimonio del Gobernador Almeida” (fig. 14); un programa casi idéntico al presentado cuatro años antes durante el concurso para la Reina de la Feria, al que integró las escenas de la coronación en el evento y la visita presidencial.



Figura 10. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, libro-mampara "Acontecimientos Históricos en Chihuahua" de las películas *Consejo de guerra y funerales del Gral. Felipe Angeles* y *Francisco Villa en Chihuahua después de su rendición*, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.



Figura 11. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, libro-mampara "Acontecimientos Históricos en Chihuahua" de la película *Suntuosas fiestas patrias y solemne juramento militar. General de División Marcelo Caraveo y demás altos Jefes*, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.



Figura 12. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, libro-mampara "Acontecimientos Históricos en Chihuahua" de la película *Coronación de S. Majestad María Luisa I en la Gran Feria Regional*, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.



Figura 13. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, libro-mampara "Acontecimientos Históricos en Chihuahua" de la película *El presidente Calles en Chihuahua hablando al pueblo*, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.



Figura 14. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, libro-mampara “Acontecimientos Históricos en Chihuahua” de las películas *Excursionistas después de apaciguado Pancho Villa*, *El Gral. Obregón y esposa* y *Matrimonio del gobernador Almeida*, septiembre de 1929, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

Llama la atención la ejecución de los carteles muy posiblemente pintados por el propio Nacho Medrano, pues él mismo iluminaba las ampliaciones fotográficas en El Gran Lente.⁶⁶ Aunque de estilo sencillo, las representaciones recurrían a los símbolos para complementar los títulos de las imágenes en movimiento, algunas mejor logradas que otras pero todas eficaces: un lienzo blanco que cubre un detallado elemento arquitectónico para Felipe Ángeles; un jinete esbelto como Francisco Villa; la bandera de México y el orden marcial en las fiestas patrias; el ferrocarril como medio de transporte recreativo; cupido y un par de corazones flechados como unión amorosa; la realeza en la corona y cetro sobre un almohadón; y el poder en dos hombres

⁶⁶ Entrevista realizada a Socorro Quezada Medrano el 12 de julio de 2020. Las fotografías que registran el libro-mampara están inscritas al reverso con fecha de septiembre de 1929.

gesticulando desde un balcón palaciego. El conjunto previsualizaba la vuelta a una vida cotidiana ordenada bajo el régimen revolucionario enmarcado en el sitio del poder; así lo sintetizaba la portada del libro-mampara que recreaba una fotografía de Nacho Medrano tomada desde el interior de Palacio de Gobierno viendo hacia el Monumento a los Héroes de Independencia, en la Plaza Hidalgo.

Los rollos de nitrocelulosa con cientos de cuadros impresionados eran el elemento unificador en todo el artefacto, al que se agregaba un sintomático autorretrato “sudando la gota gorda”, al cargar cámara, trípode y magazines⁶⁷ extras de película para filmar.

Las compilaciones históricas surgieron durante la gesta revolucionaria con una orientación propagandista. La sucesión de rebeliones, golpes de Estado y prolongados enfrentamientos se montaban y exhibían como nuevas películas, como las realizadas por Salvador Toscano desde 1912. Hacia la década de los veinte el discurso visual se tornó unificador y de legitimidad para todos los protagonistas. Nacho Medrano abrevó de estas producciones para sus compilaciones de 1925. Aquella ocasión presentó diferentes montajes de sus filmaciones para expresar su apoyo al régimen revolucionario. Cuatro años después las rearticulaba para una nueva proyección con los acontecidos de la Feria y la visita presidencial, un *bricolage* para preservar sus representaciones cinematográficas, como lo conceptualiza Kimberly Tomadjoglou.⁶⁸

Las circunstancias locales, nacionales e internacionales que permeaban el entorno de Nacho Medrano al aventurarse a Norteamérica hacia el último trimestre de 1929 eran contradictorias y poco esperanzadoras. Aunque Nacho continuaba registrando fotográficamente la actividad de los poderes Ejecutivo y Legislativo, de los cuales llevaba un seguimiento desde los primeros gobiernos revolucionarios, el Estado de Chihuahua se encontraba agazapado una vez más ante la

⁶⁷ Los magazines contenían los rollos de película, que tenían una capacidad de 200 pies (aproximadamente 3 minutos de filmación cada uno).

⁶⁸ Kimberly Tomadjoglou, “Film compilation as restoration?”, 30, 31, 38, 42.

federación pues el gobernador Marcelo Caraveo se había unido a la infructuosa rebelión Escobarista y su “Movimiento Renovador”.⁶⁹ La inestabilidad política se instaló en Chihuahua con las sucesivas licencias y sustitutos del gobernador interino Luis L. León, hombre de confianza de Plutarco Elías Calles y secretario acompañante en la comitiva de la visita de 1925. Por su parte, el “Jefe Máximo” de la revolución regresaba de un prolongado viaje a París, Francia, al cierre de la elección presidencial entre Pascual Ortiz Rubio y José Vasconcelos, quienes visitarían de manera casi simultánea un convulso Estado de Chihuahua.⁷⁰

Sin embargo, la vida seguía para los ciudadanos quienes encontraban en las salas de cine novedades semanales de los exitosos estudios hollywoodenses que comenzaban a producir las primeras películas sonoras. La primera de ellas fue el musical de la Warner Brothers *The Jazz Singer (El cantor de Jazz, 1927)*, estrenada en la renovada sala del cine Alcázar el 10 noviembre de 1929. Fueron las gestiones de Rafael Calderón, en sociedad con su hermano José U. y Juan Salas Porras, empresarios distribuidores y exhibidores cinematográficos del Circuito Alcázar, que lograron advertir la necesidad de incorporar el novedoso cine sonoro en las carteleras nacionales.⁷¹ La transición no dejaba de ser un riesgo, pues requería la inversión de recursos para el acondicionamiento sonoro de las salas de exhibición. Un momento de coyuntura para las grandes productoras que no se atrevían a dar el paso decisivo y dejar el cine silente. Reflexionaba Rafael Calderón:

[...] en México, pueden los exhibidores sostenerse con buenas vistas mudas por algún tiempo todavía, y [...] por lo tanto no constituye el cine hablado una necesidad urgente. Pero dudo que aún bajo esas circunstancias [...] se resuelvan ustedes a permanecer indiferentes a los buenos resultados pecuniarios que se están obteniendo con

⁶⁹ Luis Aboites, *Breve historia de Chihuahua*, 149-152; Francisco R. Almada, *Gobernadores del Estado de Chihuahua*, 568-570.

⁷⁰ Véase el seguimiento de *El Correo de Chihuahua* durante septiembre de 1929; Francisco R. Almada, *Resumen de historia del Estado de Chihuahua*, 398-405.

⁷¹ “Terminó la convención cinematográfica en México”, *El Correo de Chihuahua*, 18 de agosto de 1929, 1.

ALGUNAS vistas sonoras [...] y pronto, estoy seguro, todos procurarán obtener sus aparatos para explotar DISCRETAMENTE este nuevo filón de la industria, so pena de pecar de retardatarios e inertes.⁷²

Así lo hicieron él y sus socios cuando cerraron temporalmente el cine Alcázar para dejarlo “perfectamente adaptado para la presentación de películas parlantes”.⁷³ El exitoso circuito de distribución y exhibición Alcázar acababa de inaugurar en esos días de septiembre el cine Azteca, acaparaba la taquilla y desplazaba del gusto popular las producciones de actualidades con modernas narraciones estadounidenses y sus atractivas protagonistas. Los Calderón y Salas Porrás no descansaban en su esfuerzo por ofrecer espectáculos musicales en sus recintos, como lo demuestran los cine-conciertos que presentaban una película musicalizada por la Orquesta Sinfónica Chihuahuense en el teatro Centenario o la presencia de Lupe Rivas Cacho y su zarzuela *El bueno de Guzmán* para la apertura del Azteca.⁷⁴

En este ambiente cinematográfico de amplia influencia hollywoodense y algunas producciones del centro del país, se perdió el interés en las actualidades y viejos documentales como los realizados por Nacho Medrano frente a un nuevo concepto de cine. La escasa exhibición, circunscrita a conmemoraciones en fechas históricas,⁷⁵ hizo imperativa la búsqueda de nuevos públicos y la meca del cine pareció un lugar ideal para El Gran Lente. Los connacionales y trabajadores migrantes mexicanos, avecindados en algunas ciudades estadounidenses, se convertían en público potencial que ya estaban explotando los empresarios del Circuito Alcázar con la distribución de películas mexicanas allende la frontera.

⁷² Silvana Flores, “Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia regional y transnacional en México”, 592.

⁷³ “Películas parlantes en el cine Alcázar”, *El Correo de Chihuahua*, 26 de septiembre de 1929, 1.

⁷⁴ “Habrá novedosos cines conciertos”, *El Correo de Chihuahua*, 22 de octubre de 1925, 1; “Al margen de la semana”, *El Correo de Chihuahua*, 1 de noviembre de 1925, 3; y “El cine Azteca es honra no solo de Chihuahua, sino de todo Mex”, *El Correo de Chihuahua*, 17 de septiembre de 1929, 1, 4.

⁷⁵ Ángel Miquel, “Cine silente de la Revolución”, 36.



Figura 15. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, consejo de guerra a Felipe Ángeles, 24 de noviembre de 1919, Fototeca INAH Chihuahua.

Entre las películas compiladas destacan dos cuyos contextos de creación y exhibición mostraban el olfato para los negocios de Nacho Medrano, sin dejar de arriesgar su empresa. La reciente desaparición del General de División Marcelo Caraveo, derrotado una vez más al integrarse a la rebelión escobarista siendo gobernador de Chihuahua, le daba un toque de morbo al “solemne juramento Militar”, presidido por el mismo Caraveo en 1925; las imágenes en movimiento del general orozquista recuperaban su vigencia y resultaban muy atractivas por tratarse de un tema de actualidad. Por otro lado, se encontraban las escenas del “Consejo de guerra y funerales del Gral. Felipe Ángeles” (fig. 15), proceso que había calado hondo en la sociedad chihuahuense en noviembre de 1919. Traicionado y capturado por tratar de rebelarse con Francisco Villa, Ángeles fue sentenciado por órdenes de Venustiano Carranza, quien ya había ejecutado a Emiliano Zapata en abril del mismo año. El consejo de guerra, de gran interés público, fue escenificado en pleno Teatro de los Héroes donde el entrañable recuerdo de Felipe Ángeles entre la población, por su actuación durante

las campañas de la División del Norte en 1914, se tornó memorable durante su lúcida autodefensa, condena y fusilamiento. “El General no había logrado salvar su vida, había salvado solamente su muerte”, meditó Adolfo Gilly,⁷⁶ en una “última prédica” como la llama Odile Guilpain:

[...] Ángeles, en efecto, hace algo parecido a un Dantón imprecando hasta el último momento a quienes lo iban a matar, y dirigiéndose no a sus jueces, sino al público allí reunido, para antes de morir justificar ante él sus acciones y sus posiciones políticas. Asimismo, Ángeles, no está justificándose ante sus jueces, sino ante el público asistente al que logra conmover, y a él se dirige para explicar que la razón profunda de su lucha, y de su muerte próxima, es una razón ética inscrita en el hecho de que más allá de los motivos inmediatos de las divergencias y discordias, y más allá del alegato sobre una constitución u otra, o acerca de una persona u otra, lo que está en juego son las aspiraciones del pueblo, su voluntad, su libertad y su destino.⁷⁷

Nacho Medrano no perdió la oportunidad de filmar el proceso ni su fatídico y triste desenlace, del cual produjo también una serie fotográfica que debió encontrar numerosos compradores entre la gente que abarrotó el teatro y quienes no pudieron asistir o ver de cerca los momentos importantes del acontecimiento (fig. 16). Resulta una incógnita qué posibilidades comerciales de exhibición tenía esta cinta en el estado de Chihuahua.

Ignacio Medrano Chávez preparó su viaje a Los Ángeles al encuentro de otros espectadores para su compilación histórica, un público que no estuviera “ya harto de ver historias de un conflicto armado ya superado, y más interesado en conocer las innovaciones técnicas y narrativas del cine sonoro hollywoodense que en volver a ver las ya viejas modalidades del documental de la

⁷⁶ Adolfo Gilly, *Felipe Ángeles, el estratega*, 716.

⁷⁷ Odile Guilpain Peuliard, *Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución mexicana*, 177-178.



Figura 16. Ignacio Medrano Chávez, El Gran Lente, restos de Felipe Ángeles en el cementerio de Dolores, 26 de noviembre de 1919, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

Revolución”.⁷⁸ Había fabricado un ingenioso artefacto de promoción e involucrado a su familia que lo acompañaba, con Margarita como encargada de musicalizar la proyección de imágenes en movimiento.⁷⁹ La experiencia de más de dos décadas, el inestable entorno político y la posibilidad del encuentro con un nuevo mercado no previno a Nacho del colapso de la bolsa de valores estadounidense en noviembre de 1929, de profundas repercusiones económicas en el mundo durante los años por venir. La hasta ahora desconocida fortuna que habrá sorteado la aventura norteamericana de Nacho Medrano le incluye, a su justa proporción, en la reflexión que hace David Wood sobre “la paulatina transición de Salvador Toscano de periodista y propagandista

⁷⁸ David M. J. Wood, “Cine documental y Revolución mexicana. La invención de un género”, 43.

⁷⁹ “Medallones” (sección), *Revista Regional Chihuahua*, mayo de 1930, 16.

audiovisual a historiador cinematográfico”.⁸⁰ La conciencia histórica no le era ajena a Nacho Medrano, evidente en su colección fotográfica de autores locales que le precedieron y de la cual comercializó por esos años tres imágenes en *El Gran Lente*;⁸¹ sus películas también pasaron de ser actualidades a un registro documental de los “Acontecimientos Históricos en Chihuahua”.

El cinematografista Ignacio Medrano Chávez

Entre los fragmentos que se conservan de la producción cinematográfica de Nacho Medrano⁸² subsiste el registro de un evento considerado como “Trabajos Comerciales”, pero cuyo análisis redondea su actividad fílmica. El desfile en apoyo a la candidatura de Rodrigo M. Quevedo (fig. 17), por el Partido Revolucionario de Chihuahua (PRCh), a la gubernatura del Estado de Chihuahua en 1932, condensa el desarrollo de recursos y lenguaje



Figura 17. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, desfile del candidato a gobernador Rodrigo M. Quevedo, c1932, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

⁸⁰ David M. J. Wood, “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano”, 47.

⁸¹ Las tres fotografías fueron inscritas en *El Gran Lente* con la leyenda “Del Chihuahua histórico 1850”, aunque en realidad fueron tomadas alrededor de 1885.

⁸² El material cinematográfico conservado de Ignacio Medrano Chávez se encuentra a resguardo en el archivo personal de Jesús Vargas Valdés (conversación del 22 de junio de 2021). Hacia finales de la década de 1990 se transfirió a dos cintas magnéticas. Recientemente se identificó el contenido de una de las cintas, en la colección Socorro Quezada Medrano y se convirtió a un formato digital, razón por la cual las imágenes presentan distorsiones visuales relativas a ambos formatos.

cinematográficos de Medrano Chávez, así como sus vínculos con la Revolución y la relación laboral con los gobiernos emanados de ella. El *travelling* que toma al caudillo entre la multitud que lo acompaña tiene su antecedente en el recorrido por las mismas calles que hicieron los hermanos Alva para *La Entrevista Díaz-Taft*. Durante una pausa en el trayecto recoge el vuelo de un biplano que surca el cielo como elemento cosmopolita (fig. 18). El cine, las estampillas postales, la publicidad y los fotomontajes con aeronaves como atractivo alimentan la aspiración de utilizar este medio de transporte. Una fascinación por las proezas de los pilotos en todos los ámbitos: los infortunados Emilio Carranza y Pablo L. Sidar como ídolos nacionales y Roberto Fierro como héroe local; en cuya breve gubernatura establece una Escuela de Aviación en el campo aéreo Abraham González,⁸³ con vuelos comerciales habituales. No parece casual que Nacho lo filme justo con el local de El Gran Lente a cuadro (a la derecha), mientras espera el desfile entre los Palacios de Gobierno y Federal.

El elogio al pasado de Quevedo como caudillo revolucionario se mostraba en un medio plano de José Reyes Estrada, director del periódico *La Voz de Chihuahua* y también veterano orozquista, quien dirigió un efusivo discurso al candidato frente al monumento a Benito Juárez (fig. 19). Largos paneos evidencian el respaldo popular del héroe

⁸³ "Llegó ayer el primer avión postal", *El Correo de Chihuahua*, 18 de agosto de 1929, 1. Fotografía de la escuela de Aviación Roberto Fierro en la Colección Socorro Quezada Medrano.



Figura 18. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, vista de la calle Libertad con aeroplano durante el desfile del candidato a gobernador Rodrigo M. Quevedo, c1932, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.



Figura 19. Ignacio Medrano Chávez, *El Gran Lente*, José Reyes Estrada se dirige al candidato Rodrigo M. Quevedo, c1932, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

revolucionario que concluía su apoteosis en el Teatro de los Héroes. Quevedo se dirigió a la masa reunida en la Plaza Hidalgo desde su balcón, pero arriba de un escalón por su corta estatura.

Se rodaba así el inicio del proceso que llevaría a Rodrigo M. Quevedo a concluir el primer periodo gubernamental en Chihuahua desde Miguel Ahumada en 1900, pero poco cambiaba la situación para Ignacio Medrano Chávez, quien llevaba un seguimiento, cuando menos fotográfico, de los gobernantes desde el establecimiento de las primeras administraciones revolucionarias.



Figura 20. Autor sin identificar, Nacho Medrano y el reportero Francisco Ernesto Durán de *El Heraldo de Chihuahua*, 7 de octubre de 1956, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

Décadas después, en una entrevista con el reportero Francisco Ernesto Durán del periódico *El Heraldo de Chihuahua* en 1956 (fig. 20), pasado medio siglo del estudio El Gran Lente, Don Nacho compartió algunas anécdotas sobre su archivo de películas, entre las que relató cómo pintó una bandera “cuadro por cuadro” en una película. Fue el valor inestimable de lo propio que Ignacio Medrano Chávez tenía con su trabajo lo que evitó su venta, como lo escribió Durán: “En dos ocasiones han venido de México y de Hollywood a ver sus películas, pero él no las vende en tanto no le den lo que pide y realmente valen”.⁸⁴ Esto, junto con el paso del tiempo y la falta de las condiciones particulares de conservación que requieren las películas de nitrocelulosa, tuvo como consecuencia el deterioro de sus cintas. Si bien para entonces Don Nacho seguía activo, ya no era el fotógrafo predilecto de la sociedad chihuahuense; la competencia de estudios fotográficos como el Ramírez Studio y la incorporación de la fotografía en los diarios locales y el surgimiento de fotorreporteros habían desplazado a El Gran Lente del lugar preponderante que ocupó durante décadas (fig. 21).

⁸⁴ Francisco Ernesto Durán, “Nacho Medrano, hace cuarenta años hizo la primera película en technicolor”, *El Heraldo de Chihuahua*, 7 de octubre de 1956, s/p, recorte en la Colección Socorro Quezada Medrano.

El viejo adagio de la historia escrita por los vencedores tomó forma de película en *Memorias de un mexicano* (1950), ejemplo de que “las revoluciones regionales de las películas de guerra se convertían en la Revolución mexicana, es decir, en un solo movimiento colectivo de alcance nacional” como apunta Ángel Miquel.⁸⁵ La cinta con la experiencia de vida de Salvador Toscano, narrada por su hija Carmen, reunió sus imágenes en movimiento con las de otros cinematografistas pioneros, a las que se añadió sonido sincronizado; un relato que según investigó David Wood se basa estructuralmente en la compilación *Los últimos treinta años de México* (c1934) de Toscano padre.⁸⁶ El aliento oficialista de la película invisibilizó trabajos como los de Medrano Chávez o Eustasio Montoya, un caso similar a la amplia difusión de las fotografías sobre la Revolución del archivo de Agustín V. Casasola.⁸⁷ La prevalencia de personajes *non gratos* y sin lustre para la historia de bronce en las cintas de Don Nacho, como Pascual Orozco, Marcelo Caraveo, Felipe Ángeles o Plutarco Elías Calles, e incluso personajes de controversial y triste memoria local como Jesús Antonio Almeida y Rodrigo M. Quevedo, fueron claves para su prolongado reposo.

Los tres momentos revisados en la carrera cinematográfica de Nacho Medrano han permitido un primer acercamiento al origen y circulación que tuvieron sus películas. De ello se desprende una indefinida pero constante relación laboral con el poder político, sostenida en el prestigio y notoriedad que adquirió durante la Revolución mexicana, vínculo que atraviesa en forma y fondo sus cintas.

⁸⁵ Miquel, “Cine silente de la Revolución”, 36-38.

⁸⁶ Wood, “Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano”, 46-47; Wood, “Cine documental y Revolución mexicana...”, 43-44.

⁸⁷ Miguel Ángel Berumen, “El 3,6% del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación”, 113-126.



Figura 21. Autor sin identificar, etiqueta identificadora de El Gran Lente, c1939, Colección Socorro Quezada Medrano, Fototeca INAH Chihuahua.

La obra cinematográfica de Nacho Medrano resulta invaluable para la historiografía chihuahuense como primer y más longevo cinematografista avecindado en la localidad.⁸⁸ La contextualización de su registro documental y el estudio de sus representaciones posibilitará su incorporación como material del patrimonio cultural nacional.

“Sólo Dios... y Nacho” fue la frase que el ingenio de Medrano Chávez articuló para promover su trabajo cuando, al entregar un retrato amplificado, una cliente expresó conmovida: “Sólo Dios” y oportunamente remató él: “y Nacho”.⁸⁹ Sólo el pensamiento detrás de *El Gran Lente* sabía que con el tiempo resurgiría su memoria cinematográfica.

Bibliografía

- Aboites, Luis. *Breve historia de Chihuahua*. Ciudad de México: Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Almada, Francisco R. *Gobernadores del Estado de Chihuahua*. Chihuahua: Centro Librero La Prensa, 1981.
- Almada, Francisco R. *Resumen de historia del Estado de Chihuahua*. Chihuahua: Gobierno del Estado de Chihuahua, 1997.
- Ávila Cano, Arturo. “La India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924). Discursos etnográficos y anhelos estéticos”. *Alquimia* 68 (enero-abril de 2020): 47-60.
- Berumen, Miguel Ángel y Pedro Siller. *1911 La batalla de Ciudad Juárez*. 2 volúmenes. Chihuahua: Cuadro X Cuadro / Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2003.
- Berumen, Miguel Ángel y Claudia Canales, coords. *México: Fotografía y Revolución*. Ciudad de México: Lunwerk, 2009.
- Casanova, Rosa. *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política 1901-1913*. Ciudad de México: INAH, 2012.

⁸⁸ Antecedió a Jesús Hermenegildo Abitia (1881-1960), originario de la comunidad de Batuchic, Uruachi, Chihuahua, quien al incorporarse a las filas del obregonismo fijó su nombre en la cinematografía nacional.

⁸⁹ Durán, “Nacho Medrano...”, s/p.

- Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi. *La mirada desenterrada: Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*. Ciudad Juárez: Cuadro X Cuadro, 2000.
- Del Moral González, Fernando. *El rescate de un camarógrafo. Las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*. Ciudad de México: Arqueología Cinematográfica A. C. / AGN, 1994.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. 2 volúmenes. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1996.
- Gilly, Adolfo. *Felipe Ángeles, el estratega*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2019.
- González Casanova, Manuel. *Las Vistas. Una época del cine en México*. Ciudad de México: INEHRM, 1992.
- Guilpain Peuliard, Odile. *Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Laboratorio Audiovisual de Investigación Social. *Tejedores de Sueños. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Ciudad de México: Instituto Mora, 2013. Libro electrónico.
- Leal, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución mexicana*. 2 volúmenes. Ciudad de México: Voyeur, 2012.
- Leal, Juan Felipe y Alejandra Jablonska. "Los rollos del cine revolucionario". En *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía 1915-1921*, 155-232. Ciudad de México: Voyeur, 2012.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. Ciudad de México: UNAM, 1993.
- Miquel, Ángel. "Cine silente de la Revolución". En *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, editado por Pablo Ortiz Monasterio, 33-47. Ciudad de México: Conaculta, 2010.
- Miquel, Ángel. *En tiempos de Revolución: El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. Ciudad de México: UNAM-DGAC, 2012.
- Miquel, Ángel. "Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano". En *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, editado por Pablo Ortiz Monasterio, 23-37. Ciudad de México: Conaculta, 2010.

- Monroy Nasr, Rebeca. *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo*. Ciudad de México: INAH, 2018.
- Montemayor, Alma. *Cien años de cine en Chihuahua*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1998.
- Mraz, John. *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e íconos*. Ciudad de México: INAH, 2010.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe, coord. *La Construcción de la Memoria. Historias del documental mexicano*. Ciudad de México: Conaculta, 2013.
- Orellana, Margarita. *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*. Ciudad de México: Artes de México, 2010.
- Pegueros, Francisco de. *Patria Libre*. Chihuahua: s/e. s/f. Colección particular de Socorro Quezada Medrano.
- Perea Romo, Diana María. *Cultura visual y fotografía durante la revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad. 1911-1914*. Michoacán / Sinaloa: UMSN-IIH / UAS, 2019.
- Reyes Estrada, José. *Diputado José Reyes Estrada. Impresor y periodista*. Chihuahua: José Reyes Estrada, 1939.
- Vargas Valdés, Jesús. *La Revolución de Chihuahua en las páginas del periódico El Padre Padilla*. 2 volúmenes. Chihuahua: Gobierno del estado de Chihuahua, 2001.
- Wood, David M. J. "Cine documental y Revolución mexicana. La invención de un género". En *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*, editado por Pablo Ortiz Monasterio, 41-53. Ciudad de México: Conaculta, 2010.
- Wood, David M. J. "Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano". En *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, editado por Pablo Ortiz Monasterio, 42-47. Ciudad de México: Conaculta, 2010.

Hemerografía

- Revista Chihuahuense* (Chihuahua), 1909, 1910.
- Revista Regional Chihuahua* (Chihuahua), 1929, 1930, 1931, 1933.
- El Norte* (Chihuahua), 1898, 1902.

El Correo de Chihuahua (Chihuahua), 1902, 1909, 1911, 1925, 1929, 1931.
Durán, Francisco Ernesto. "Nacho Medrano, hace cuarenta años hizo la primera película en tecnicolor." *El Heraldo de Chihuahua*, 7 de octubre de 1956.

Archivos

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Chihuahua, A. C.
Archivo Histórico del Estado de Chihuahua.
Fototeca INAH Chihuahua.

Entrevistas

Ayala Pérez, Bertha Cristina y Jorge Meléndez Fernández. Entrevista a Socorro Quezada Medrano, 12 de julio de 2020, vía Zoom Meetings, 2 horas, conversación privada.
Meléndez Fernández, Jorge. Entrevista a Jesús Vargas Valdés, 22 de junio de 2021 en la Unidad de Estudios Históricos y Sociales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, Chih., 1 hora, conversación privada.

Recursos electrónicos

Berumen, Miguel Ángel. "El 3,6% del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación". *Caravelle* 97 (2011): 113-126. <https://journals.openedition.org/caravelle/1396> (consultado el 5 de marzo de 2022).
Flores, Silvana. "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia regional y transnacional en México". *Arte, Individuo y Sociedad* 3 (julio-septiembre de 2020): 581-602. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/63320> (consultado el 1 de septiembre de 2020).
Tomadjoglou, Kimberly V. "Film compilation as restoration?: borders, bricolage and La venganza de Pancho Villa". *Vivomatografías, Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* 2 (diciembre de

2016): 13-45. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/89> (consultado el 28 de febrero de 2022).

Villoro, Juan. "El gol que cruzó el mar". *El Siglo de Torreón*, 29 de abril de 2012. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/734769.el-gol-que-cruzo-el-mar.html> (consultado el 10 de julio de 2021).

Wasserman, Mark. "Strategies for survival of the porfirian elite in revolutionary Mexico: Chihuahua during the 1920's". *Hispanic American Historical Review* 1 (1987): 87-107. <https://read.dukeupress.edu/hahr/article/67/1/87/147805/Strategies-for-Survival-of-the-Porfirian-Elite-in> (consultado el 14 de agosto de 2021).



Jorge Meléndez Fernández

Investigador independiente y divulgador de la fotografía histórica en el Estado de Chihuahua, ha realizado la curaduría para varias exhibiciones sobre historia de la fotografía en Casa Chihuahua Centro de Patrimonio Cultural. Como encargado de la Fototeca INAH Chihuahua ha recuperado colecciones fotográficas particulares en los municipios de Julimes, Boquilla, Santa Bárbara, Valle de Zaragoza, Santa Eulalia, Hidalgo del Parral, Ciudad Jiménez y Valle de Allende (entre 2016 y 2022*) y presentado seis exposiciones sobre fotografía histórica en dichos municipios como parte del proyecto "Camino Real de Tierra Adentro".

Caminar por lo efímero

El proyecto de la revista
Primer Plano en el contexto
de la crítica de cine en Chile

José Manuel Parra Zeltzer
Universidad Católica de Chile, Chile
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3208-4961>

Consuelo Banda Cárcamo
Universidad Católica de Chile, Chile
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2976-339X>

Valeska Navea Castro
Universidad de Leipzig, Alemania
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7368-7339>

Walking the Ephemeral
The Project of Primer Plano Magazine in the Context of Chilean Film Criticism

Recepción: 15 de octubre de 2021
Aceptación: 8 de febrero de 2022

Resumen

La revista chilena de crítica de cine *Primer Plano*, fundada en 1972, tuvo una breve y acelerada trayectoria. Nacida durante el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, en menos de dos años logró publicar cinco números, dejando un sexto suspendido a causa del golpe militar de septiembre de 1973. Paralelamente al movimiento continental conocido como nuevo cine latinoamericano, *Primer Plano* se levantó como una de las primeras revistas de crítica especializada en Chile, preocupada por la dimensión estética de la imagen fílmica y el estatuto de la crítica dentro del sistema cinematográfico. A partir del contexto político y social que ronda su creación y su vínculo con las tendencias del cine local, el presente artículo se centra en la crítica antes que en las obras fílmicas, a través de dos claves para comprender este singular proyecto crítico. En primera instancia se examina una crítica que discute su propia historia y su lenguaje, particularmente en la relación con la irrupción en el cine de ficción de la realidad social; en segundo lugar, se trabaja el punto de vista de la revista con el llamado nuevo cine chileno; finalmente, se concluye con las aristas que transforman a *Primer Plano* en un referente fundamental para la historia del cine latinoamericano y la crítica en Chile.

Palabras clave

Crítica de cine, política, realidad, *Primer Plano*, cine chileno

Abstract

The Chilean film criticism magazine *Primer Plano*, founded in 1972, had a short and fast-paced history. Created during the *Unidad Popular* government of Salvador Allende, in less than two years it managed to publish five numbers, leaving a sixth number suspended because of the military coup of September 1973. During the years of the continental movement known as New Latin American Cinema, *Primer Plano* became one of the first magazines in Chile aimed at carrying out specialized film criticism, concerned with the aesthetic dimension of the cinematic image, taking the critical exercise to a central position within the cinematographic system. Centered foremost in film criticism rather than the films themselves, this article addresses some key elements to understand this singular critical project; the political and social context surrounding its creation and its links with local cinema trends. Thus, we study first a type of film criticism that begins to examine its own history, its work and its language, particularly in the relationship that the magazine built with the intromission of social reality in fiction cinema. Secondly, we work the critical point of view of *Primer Plano* towards the so-called New Chilean Cinema. Finally, the article concludes with some of the key elements that turn *Primer Plano* into a core reference for the history of cinema and criticism in Chile.

Keywords

Film criticism, politics, reality, *Primer Plano*, Chilean cinema

Introducción

La historia de la cinematografía chilena está llena de hiatos y vacíos. Durante el siglo XX, los intentos por construir una industria cinematográfica robusta y autosustentable en Chile fracasaron por diversas razones. La crítica de cine no es ajena a este devenir volátil. El surgimiento del llamado nuevo cine chileno estuvo acompañado por una transformación técnica y estética, pero también por un importante crecimiento en la producción; en 1967 se estrenaron cinco filmes, la misma cantidad de películas chilenas que en todo lo que iba de la década. Junto con otros fenómenos, como la emergencia de cineclubes y el interés de los espacios académicos por el campo cinematográfico, aparecen progresivamente nuevos referentes de discusión crítica que intentan responder a lo que el cine local comenzaba a proponer. El presente artículo se centra específicamente en la revista *Primer Plano*, y pretende indagar en su forma particular de ejercer la crítica de cine y el papel que cumple en la historia de esta práctica en Chile.¹

Nacida en 1972, al alero de la Universidad Católica de Valparaíso, la revista surge con la intención de dialogar de manera activa y reflexiva con el cine de su presente. En su primera etapa, el medio alcanza a publicar cinco números antes de ver detenida su labor por el golpe militar de septiembre de 1973, cuando quedó en pausa el sexto número a punto de ser impreso. De esta forma se congeló uno de los proyectos críticos de carácter especializado que abordaron con mayor densidad teórica al cine local. En 2018 el proyecto se reactivó con la publicación del número faltante, esto a cargo de un grupo de académicos de la Universidad de Chile que busca dar continuidad a la revista bajo un nuevo formato, esta vez dentro del circuito de crítica de cine *on-line*.

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno", folio 595698, financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

Primer Plano contó con la dirección de Héctor Soto y un consejo editorial compuesto por Hvalimir Balic, Luisa Ferrari, Aldo Francia, Orlando Muñoz, Sergio Salinas y Agustín Squella. La revista fue publicada por el Comité de Extensión Cinematográfica de la Universidad Católica de Valparaíso, como parte de los esfuerzos de esta casa de estudios por ampliar una oferta editorial de índole cultural. Su ánimo inicial recoge las discusiones que empezaron a darse en Chile desde fines de la década de los sesenta, cuando la realización cinematográfica vivió una revolución, tanto de estilos como en sus contenidos.

Para entender el trabajo de *Primer Plano*, el artículo presenta un breve panorama de la crítica de cine en Chile hasta la aparición de la revista, así como también un marco general del cine local con el que los autores dialogan principalmente, el llamado nuevo cine chileno. Posteriormente, el análisis se centra en dos aspectos vinculados al proyecto crítico de la revista: 1) Su quiebre con la trayectoria de la crítica cinematográfica en Chile hasta ese momento, buscando la especialización y posicionamiento de la crítica de cine en el sistema cinematográfico chileno; y 2) la relación de *Primer Plano* con el nuevo cine chileno. Un diálogo poco transparente que genera tensiones entre la urgencia política del cine y las perspectivas fílmicas abordadas por los realizadores.

Con esto, la revista propone ser un espacio en el que puedan ser abordadas interrogantes complejas de las que a su juicio, la crítica periodística no da abasto, como el ingreso de la realidad nacional a las producciones locales, que tiene distintas formas de ser filmada e interpretada. A través de la noción de “verosímil crítico” propuesta por Roland Barthes, analizamos cómo *Primer Plano* se opone a las tendencias críticas de la época, a la vez que busca desmarcarse también de los discursos que rondan el ánimo de lo nuevo. Es posible inferir en la revista un rechazo a la primacía del propósito político de un cine de denuncia y concientización, y más una cercanía hacia el cuestionamiento de sus características estéticas y del uso del lenguaje cinematográfico.

Contextos

La crítica de cine en Chile

En el número inaugural de *Primer Plano*, Hvalimir Balic publicó un texto titulado “Crítica cinematográfica en Chile. Caída sin decadencias”. En él, el autor hace un duro repaso por la intermitente trayectoria de la crítica nacional y parte del supuesto de que la crítica cinematográfica como tal no existe en Chile, o en realidad no sirve en lo absoluto, acusando superficialidad y ligereza en su práctica. A pesar de sus inconsistencias e interrupciones, la crítica de cine en Chile sí posee una larga trayectoria, no obstante son pocos los estudios que han indagado su historia. Respecto a esto, Stange y Salinas advierten al menos tres problemas: la inexistencia de un cuerpo uniforme de crítica cinematográfica, la dispersión y fragmentación de los textos, y la dificultad para modelar su práctica. Para los autores, los críticos de cine en Chile han trabajado gran parte del tiempo desde el anonimato, la intuición y la improvisación. Asimismo, lo que sabemos de la crítica de cine en Chile está lleno de supuestos y vacíos. Una de las pesquisas más completas pertenece a Jaqueline Mouesca y su libro *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, desde la cual recogemos algunos de los momentos más decisivos de la historia de la crítica en Chile hasta el surgimiento de *Primer Plano*.

Esta práctica de escritura ha estado presente en Chile desde la temprana llegada del cinematógrafo. Mouesca indica que incluso ya la primera proyección que se hiciera en el país, el 27 de agosto de 1896, estuvo acompañada de un comentario que la reseñara. Desde entonces, diversos “tipos de crítica” —algunos de carácter más informativo, otros ligados a relatos etnográficos sobre la experiencia de ir al cine y enfrentarse a su proeza técnica, hasta llegar a la más “especializada”— han convivido y se han hecho espacio en el escenario local a lo largo del siglo XX.

Kuhlmann y Ahumada realizan un trabajo de recopilación y clasificación de las revistas especializadas de crítica de cine y revistas con espacios

dedicados a comentarios cinematográficos. En su trabajo constatan la aparición de algunas revistas ya en 1915. Ejemplos de estos primeros esfuerzos son *Chile Cinematográfico* (1915-1916) y *Cine Gaceta* (1915-1918), a los que posteriormente le siguen *El Film* (1919), *La película* (1918-1921), *La Semana Cinematográfica* (1918-1920), *Arlequín* (1922), entre otros. Como podemos ver, sus trayectorias son fugaces. Algunas revistas duran meses, otras sólo un año, lo que las hace poco rastreables en nuestros días.

A pesar de contar con gran variedad de medios, la crítica de la época es aún un ejercicio en definición. Para Mouesca, una de las dificultades en su apreciación y consideración como práctica autónoma, es que no logra separarse del comentario y la publicidad, donde la relación con las distribuidoras se hace explícita la mayoría de las veces y las películas más recomendadas son precisamente las películas más distribuidas. La cercanía de los escritores y distribuidores, junto con lo moderado del comentario crítico, generan cierto rechazo ante la figura de los críticos y ponen constantemente en duda la rigurosidad de su método y, por cierto, de su juicio.

Durante los años veinte del siglo XX, el espacio de la crítica es principalmente periodístico, donde diarios como *La Nación* y *Las Últimas Noticias* dedicaron amplio espacio para hablar y publicitar cine, como explica Mouesca. En 1930 la llegada del cine sonoro despierta aún más el interés por escribir de cine, dando surgimiento a la revista *Ecran*, la que se mantuvo activa casi 40 años, así como también aumentan los espacios destinados al comentario cinematográfico en otras revistas culturales como *Hoy*.²

Ya en los años cincuenta la crítica comienza a mostrar avances en variedad y calidad. La revista *Ercilla* se posiciona también, junto con *Ecran*, como espacios de gran importancia tanto para la información del público general como para la formación de cinéfilos. A pesar del crecimiento de la

² Kuhlmann y Ahumada cuentan al menos diez revistas en circulación alrededor del año 1935. Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, "Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo XX".

crítica cinematográfica, Mouesca advierte los serios problemas que las revistas presentan al momento de comentar películas que se desmarcan —como es el caso del cine europeo— de los estándares del buen gusto acuñados por los críticos hasta ese entonces. Para la autora, en aquellos comentaristas dominaba “todavía una visión del cine condicionada por la estética hollywoodense”,³ así como también el entusiasmo popular por el cine argentino y mexicano. Por otra parte, y a decir de Carlos Ossa,⁴ las élites chilenas hicieron de la crítica un instrumento de gobernabilidad, instaurando gusto, claves de lectura y criterios cívicos. Es por esto que la irrupción de otro tipo de crítica a fines de los sesenta y principios de los setenta es vital también para comprender la irrupción de otro tipo de cine, uno que da lenguaje y cabida a nuevas clases de subjetividades.

En estos años aumenta contundentemente el interés local por el cine, tanto por el acceso a una mayor diversidad de títulos, como por la reconocida calidad que las revistas le confieren. En efecto, el cine europeo y el cine norteamericano dominaron contundentemente el gusto de las audiencias. Si el primero lo hizo en las capas medias, el segundo lo hizo con el sector popular, espectro ocasionalmente disputado también por el cine mexicano. Para Mouesca el desarrollo de la cinefilia no sólo depende del acceso a las películas y las recomendaciones que van nutriendo su experticia, sino también por la existencia de los cineclubes y cinematecas, núcleos de congregación para el interés fílmico que luego darán vida a los primeros festivales de cine en Chile. Kuhlmann y Ahumada señalan que hay una relación directa entre el cine y la escritura especializada en tanto que, a medida que la producción nacional cinematográfica va en aumento, también lo hacen las revistas de crítica de cine.

El surgimiento de *Primer Plano* es sin duda un punto de quiebre en la historia de la crítica cinematográfica chilena, en parte por su disruptiva sentencia de presentación al declarar la inexistencia de la crítica en el pasado.

³ Jacqueline Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 146.

⁴ Carlos Ossa S., “El vigía y la Flapper”, 31.

Tal como se ha mencionado esa trayectoria es, aunque zigzagueante, amplia y diversa. No obstante, la declaración de Balic puede ser entendida como una provocación a pensar otra forma de crítica, la cual plantee en su cometido otro tipo de preguntas, no sólo para la producción cinematográfica sino para el oficio crítico en sí.

El nuevo cine chileno

Durante la década de los sesenta del siglo XX, el mundo entero enfrenta una época de convulsiones, reformas y revoluciones. Latinoamérica vive un complejo proceso de cambios políticos, culturales, económicos y sociales. Hitos como el triunfo de la Revolución cubana en 1959 o el golpe de Estado en Brasil de 1964 dan cuenta de un periodo de suyo agitado, cuando los discursos emancipadores y descolonizadores atraviesan la región, en parte por el éxito del proceso cubano, que hizo mirar con ilusión los inicios de una posible emancipación continental. Este clima político empapó las expresiones artísticas, incluyendo al cine.⁵

Herederos de tendencias transformadoras europeas, principalmente el neorealismo italiano, y con obras que comienzan a mostrar la realidad de sus pueblos mediante una escisión con un cine anterior considerado caduco, es que comienza a gestarse el llamado nuevo cine latinoamericano. Antônio Paranaguá en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* suma a la deuda neorrealista del cine latinoamericano tanto el crecimiento de la cultura cinematográfica como la explosión de nacionalismos desarrollistas.

La Escuela de Santa Fe en Argentina y *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) como una de sus obras cumbres, el *cinema novo* en Brasil y la figura de Glauber Rocha, el Grupo Ukamau en

⁵ Para ahondar en los discursos de la izquierda, y cómo el arte se sumó al proyecto revolucionario en Chile, véase Martín Bowen Silva, "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política".

Bolivia liderado por Jorge Sanjinés y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica son algunos de los ejemplos más renombrados de un movimiento cinematográfico cuyas obras, como indica Mariano Mestman, “son en su mayor parte sobre una realidad ‘nacional’, y si bien remiten muchas veces a la situación regional (de subdesarrollo, dependencia o insurrección), se focalizan en un caso, el del país en que se realizan o el del país originario del cineasta”.⁶

Chile no queda ajeno a este panorama y, con sus particularidades, vive también un proceso de renovación cinematográfica catalogada como “novedosa”. No existe acuerdo sobre los límites temporales que pueden enmarcar este periodo, mucho menos si efectivamente existió un nuevo cine en Chile. Por su parte, la crítica de cine comienza a hablar tímidamente de este fenómeno desde 1966, y ya más ampliamente hacia fines de dicha década, luego de los festivales internacionales de cine en Viña del Mar en 1967 y 1969.⁷ El término de este periodo se produce de manera abrupta por el golpe de Estado, donde los proyectos son cancelados, los artistas son reprimidos o asesinados, y los cineastas obligados a partir al exilio.⁸

Antes de esto, durante los tres años del gobierno de la Unidad Popular, la producción cinematográfica se tiñe de las tensiones políticas que atraviesa el país, tanto el desarrollo institucional como las tramas mismas de las películas. En este lapso se alcanzan a estrenar doce largometrajes de ficción, entre los que destacan *Voto + Fusil* (Helvio Soto, 1971), *Los Testigos* (Charles Elsesser, 1971), *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972) y *Palomita Blanca* (Raúl Ruiz, 1973), hasta 1973 donde muchos proyectos deben estrenarse en el extranjero.

⁶ Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, 15.

⁷ Para un estudio detallado de estos certámenes y su importancia a nivel continental, véase Ignacio del Valle, *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental* y Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*.

⁸ Una de las principales investigadoras en torno al nuevo cine latinoamericano, y específicamente el nuevo cine chileno y sus prolongaciones en el exilio es Zuzana Pick. Véase Pick, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*.

El nuevo cine chileno no es un movimiento oficialmente constituido, no hay un gesto originario determinado ni un discurso que aúne sus propuestas. Sólo el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular puede funcionar como documento aglutinador, pero su representatividad es puesta en duda por los mismos firmantes.⁹ Si bien la participación de algunas cintas fundamentales en los festivales arriba mencionados ayudó a su difusión, su realización no devino en un trabajo coordinado que pudiera reunirse bajo esta categoría. Incluso, autores como Isaac León Frías, de larga trayectoria en el estudio del cine latinoamericano de la época, señalan que la aparición de las obras nacionales en tales festivales se debe más a condiciones de azar que a un proyecto común.¹⁰

Más allá de estas desavenencias, lo cierto es que el cine chileno, particularmente el de ficción, jamás consiguió establecerse de manera autosuficiente. Un par de décadas antes de la discusión sobre el nuevo cine, en línea con los procesos de industrialización del país, se intenta generar un mecanismo de producción cinematográfica que imitara a Hollywood, o bien a los países latinos que contaban con similar capacidad productiva, como México, Argentina o Brasil. El fracaso de Chile Films fue rotundo, y por años los estrenos fueron escasos.¹¹ El informe presentado al V Festival Cinematográfico de Viña del Mar en marzo de 1967 es tajante respecto a su evaluación de los primeros 50 años de cine en Chile. El documento comienza así:

En un país que no tiene cultura cinematográfica, que no ha logrado desarrollar todavía un movimiento fuerte de cineclubes, que no posee revistas especializadas de importancia, crítica o teórica, y que, sobre todo, no ha llegado a superar su terrible crisis económica,

⁹ Para un análisis detallado de este conflicto, véase José Miguel Palacios, "Contradicciones del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular".

¹⁰ Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, 367.

¹¹ Para un estudio detallado del periodo y los intentos por establecer una industria cinematográfica consolidada en Chile, véase María Paz Peirano, *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno*.

parece lógico y concluyente que nunca se hayan dado las posibilidades para el nacimiento de una industria cinematográfica estable y permanente y, menos aún, para el cultivo de un cine de expresión con trascendencia nacional o internacional.¹²

El informe narra cómo recién en 1958 se crearon los primeros cineclubes de la mano de las jóvenes generaciones del mundo universitario, en particular el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile. Se trata de los primeros indicios de un cambio, el que es innegable tanto en lo formal como en lo discursivo. Las obras toman prestados recursos del cine autoral que triunfa en festivales europeos; se aligeran los equipos técnicos, lo que da paso a puestas en escena más libres, con cámaras que se desplazan por territorios antes sólo observados en la distancia y quietud del plano fijo. Aparecen con una potencia rara vez vista en el cine de ficción local una serie de conflictos sociales: el sistema carcelario, la pena de muerte, el alcoholismo, la pobreza, la falta de oportunidades. En palabras de Iván Pinto, respecto a la escena fílmica de los sesenta, es “en la ‘realidad concreta del cine’ en la que se hacen visibles los cambios en el cine mismo”.¹³ Esa vocación transformadora —vanguardista en ese sentido— es una de las principales características del nuevo cine chileno. Es en este contexto que aparece la revista *Primer Plano*, que se desmarca de todas estas tradiciones, tanto de lo que venía desarrollando la crítica de cine en Chile, como de las tendencias militantes del cine que se comenzó a realizar en el país desde fines de la década del sesenta.

¹² Fundación Mexicana de Cineastas, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 250.

¹³ Iván Pinto, “Chile: Crítica y crisis en el *nuevo cine*”, 198.

Análisis

El proyecto crítico de Primer Plano

Primer Plano es, antes que todo, una revista especializada en crítica de cine, la que toma forma en textos y artículos de distinta naturaleza. Cada número inicia con una extensa entrevista a un director nacional, el artículo principal de la respectiva entrega. Esta sección, titulada *Cine chileno* y realizada de forma colectiva —en ella participan tres, cuatro o incluso cinco miembros de la redacción—, es seguida por diversos artículos más breves, que van desde reseñas a menciones de ciclos y festivales, textos de colaboradores externos, monografías, correspondencia entre críticos y teóricos de distintas latitudes y columnas que reflexionan sobre el estado de la actividad cinematográfica en Chile. Las páginas finales están destinadas a la crítica de películas individuales, reseñas de libros y un sistema de evaluación, denominado como “Consejo de guerra”.

La revista gozó de una muy buena recepción desde su primer número. Como indica Mouesca, dado su éxito, en noviembre de 1972 “aparece una segunda edición, lo que ocurre muy rara vez con una revista”.¹⁴ Hans Stange, uno de los académicos a cargo de la nueva etapa de *Primer Plano* en la actualidad, indica sobre el tiraje y alcance de la distribución de la revista: “si bien no hay claridad al respecto, ciertamente era de mínimo mil ejemplares. La revista se armaba en Santiago y se imprimía en Valparaíso, estas ciudades eran sus principales focos de distribución”.¹⁵ La concentración del público de la revista en estas dos ciudades no es fortuita, si consideramos que gran parte de la actividad cinematográfica está aconteciendo de manera sistemática en estos espacios; Aldo Francia y el cineclub de Viña del Mar, el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y Cine Experimental de la Universidad de Chile en Santiago. Era en estos lugares donde la

¹⁴ Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 177.

¹⁵ Entrevista con el académico Hans Stange realizada en marzo de 2022, parte del proyecto “Las Ficciones de la Inscripción”. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698.

revista circulaba y su público solía ser quien los frecuentaba, sumando a las salas de Cine Arte, cineclubes y las actividades organizadas por los institutos binacionales, como el chileno-francés o el Centro Cultural de España. De esta manera, *Primer Plano* se insertó en un circuito cultural que vino desarrollándose desde fines de la década de los cincuenta, y que durante la década de los sesenta vió florecer iniciativas vinculadas a la distribución, enseñanza y discusión de cine, claves para entender su desarrollo hasta el golpe militar.¹⁶

En los seis números de la revista se observa una preocupación minuciosa por temas relativos a la cultura cinematográfica local: destacan temas como 1) la distribución e importación de materia prima, funcionamiento técnico de salas; 2) las actividades y falencias del proyecto de Chile Films, empresa estatal que nunca logra asentar bien sus bases operativas en los tres años de gobierno de la Unidad Popular; y 3) las consecuencias del contexto político en la cartelera, particularmente en los estrenos internacionales. En las más de 500 páginas que se alcanzan a publicar en la primera etapa de *Primer Plano*, las reflexiones ubican a la crítica de cine en un lugar central dentro del engranaje fílmico. Este sitio de privilegio exige que los diferentes elementos que hacen funcionar tal sistema estén lo suficientemente operativos para que la crítica desarrolle de manera correcta su labor.

En su primera editorial se expresan abiertamente algunos de sus principales propósitos, como el de acercar el quehacer académico y el conocimiento científico a esa “usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es el arte de las imágenes en movimiento”.¹⁷ Es interesante destacar cómo, a diferencia de otras publicaciones colectivas que asumían una posición editorial común, en *Primer Plano* conviven diferentes posiciones políticas, ideológicas y cinematográficas.

¹⁶ Algunas fuentes relevantes para profundizar en torno al desarrollo de la cultura cinematográfica en Chile son, además de la citada Mouesca: Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*; y Hans Stange y Claudio Salinas, *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*.

¹⁷ Nota editorial de *Primer Plano* 1, 3.

Lo que Mouesca llama un “signo verdadero de amplitud y apertura intelectual”,¹⁸ se manifiesta casi a modo de declaración de principios en la editorial del número inaugural: “Nos unen a todos una misma pasión por el cine y una misma vocación universitaria. Más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político”.

*Primer Plano y la pregunta por el lenguaje.
El verosímil crítico y la realidad*

Definir el ejercicio de la crítica es complejo, tanto a nivel práctico como teórico. Es una operación que posee diversas aproximaciones y escuelas, dependiendo del periodo estudiado, disciplina artística y lugar en las que se ejerza. Para Noël Carroll la crítica no sólo consiste en producir una evaluación, sino llevarla a cabo de una manera razonada, mediante una serie de operaciones que permiten construir un argumento y que conducen a un juicio. Por otra parte, Rosalind Krauss privilegia el método por sobre la evaluación, y piensa en una crítica que no esté atada a una dimensión temporal ni historicista que la defina.

Roland Barthes, en su texto *Crítica y verdad*,¹⁹ elabora una reflexión sobre las posibilidades y características de lo que llama una “nueva crítica”. Su definición, nacida a raíz del cuestionamiento hacia el modo de hacer crítica de sus coetáneos, busca alejarse del juicio tradicionalista de la academia francesa en torno a la literatura. En cambio propone una crítica que tenga más una labor hermenéutica, que genere diálogos entre un texto original y uno que nazca de él. Un texto crítico con vida propia. Para Barthes, la “verdadera crítica” no consiste en “juzgar”, sino en distinguir, separar y desbordar la pregunta por la obra y el lenguaje. Es también un cuestionamiento

¹⁸ Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 184.

¹⁹ El ensayo de Barthes responde al texto del académico francés Raymond Picard, titulado “Nueva crítica o nueva impostura”, de 1965, en el cual Picard reniega de la aproximación que Barthes hace de Jean Racine en su libro *Sobre Racine*, del año 1963. Para Barthes, Picard representa la “vieja crítica”, de la que propone distanciarse con lo que llama “nueva crítica”.

ideológico en torno al dominio del gusto. Lo que debiera pretender la crítica, para el autor, es hacer hincapié en la operación misma del lenguaje, en “poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje”.²⁰

La distinción entre vieja y nueva crítica que hace Barthes en su texto instala la idea del “verosímil crítico”, como una suerte de régimen que estandariza los parámetros de la crítica, lo que permite unificar su método y por tanto su discurso. Estos parámetros poseen un anclaje histórico, cuyo estudio permite comprender las tendencias dominantes en la crítica a través del tiempo. En otras palabras, lo que la crítica tradicional entrega es una escala de valoración basada en lo moral y lo estético asociado al gusto, parámetro que oscila entre lo que es moralmente bueno y útil como discurso, donde lo bello y verdadero son los elementos que deben ser exhibidos, enseñados y por tanto reproducidos. Barthes identifica tres reglas desde las cuales se establece el verosímil crítico de su presente: objetividad, gusto y claridad. Si bien el autor elabora la idea del verosímil crítico aplicada particularmente a la literatura, su defensa hacia una nueva crítica alejada de las reglas clásicas da cuenta de la posibilidad de un lugar propio para la escritura como producción en sí.

No sería del todo efectivo denominar el proyecto de *Primer Plano* exactamente bajo los términos de nueva crítica que Barthes propone. Esto fundamentalmente porque a diferencia de lo que pasaba en el campo de la crítica literaria en Francia unos años antes, en Chile no se observa una escisión respecto a una tradición crítica que se entienda como caduca, un corpus textual que reniegue de lo nuevo y lo ponga bajo sospecha. El surgimiento de *Primer Plano* se gesta ante la total ausencia de una tradición en sí. A pesar de que el parangón entre la situación descrita por Barthes y la emergencia de *Primer Plano* no es literal, sí es posible detectar, siguiendo a Mouesca, que la crítica en Chile —más allá del apelativo de aficionada con la que Balic la trata—, estuvo gobernada por aquellos preceptos que dominan el verosímil crítico contra el que se revela la nueva crítica

²⁰ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, 13.

francesa. En palabras de la autora: “La crítica que se ejerce en los diarios y magazines tiene como misión ser un mecanismo de comunicación entre el film y el público, en el que el crítico ayuda a éste en la comprensión de la obra fílmica y procura, de alguna manera, guiarlo y educarlo”. Luego añade que se trata de un texto “lo menos crítico y lo más cronista posible” que debe ofrecer información “‘simple y pura’, porque la crítica cinematográfica es, en buenas cuentas, un ‘servicio público’”.²¹

Muchos años más tarde, Héctor Soto entrega una definición de la crítica de cine que se separa explícitamente de este enfoque, y que nos sirve para situar la crítica realizada en *Primer Plano*:

No es cierto que la crítica de cine sea una instancia mediadora entre la obra y el público (...) es un insumo para la discusión fílmica, que toma forma de un juicio analítico e interpretativo sobre los propósitos, las continuidades y las rupturas de cada realización.²²

Podemos enlazar esta perspectiva con la dura crítica que hace Soto a la cinta *Operación Alfa* (Enrique Urteaga, 1972), un drama político que fabula con la historia verídica del asesinato del general René Schneider.²³ Antes de dar su apreciación, Soto comienza reflexionando sobre la negativa recepción que tuvo la cinta en los nacionales y, de paso, analizando el ambiente crítico en su conjunto:

Operación Alfa es la película chilena recibida con mayor hostilidad en mucho tiempo por la crítica nacional. Esta severidad, sin embargo, no se explica en términos puramente cinematográficos y ni siquiera en

²¹ Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 112-113.

²² Héctor Soto, *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*, 14.

²³ El 25 de octubre de 1970, cuadros de extrema derecha asesinan al general del ejército René Schneider con la intención de colaborar con un clima de tensión política que dificultara la eventual llegada de Allende a La Moneda. Las películas de ficción *Operación Alfa* y *Voto + fusil* giran en torno a este hecho y son ejemplos de la inmediatez con la que el cine chileno se relaciona con los acontecimientos políticos del país.

términos políticos. De hecho, varias cintas concebidas en defensa de los planes del actual Gobierno, tanto o más discutibles que ésta, encontraron, a la hora de los comentarios, palabras harto benevolentes; de modo que si el contenido merecía reservas, siempre existía el empeño de rescatar una bella fotografía, un digno desempeño de los actores, un indudable interés del tema u otros factores aislados que a la postre no tienen mayor incidencia en lo que podría considerarse un buen filme.²⁴

Soto busca separarse del verosímil crítico desde el cual ha sido leída esta y otras cintas del periodo, principalmente a partir de la vara del “buen gusto”, con el argumento de que el rechazo proviene del lugar equivocado. Para el autor, en la recepción del filme se demuestra el limitado arsenal analítico del medio, el que insiste en valorar de manera aislada los componentes fílmicos que debieran organizarse de manera global: “La observación del desarrollo del fenómeno cinematográfico es, para éste como para otros efectos, fundamental y entrega numerosas luces”.²⁵ Desde esta perspectiva, Soto analiza lo que a su juicio es el principal error en *Operación Alfa*, esto es, la manipulación artificiosa de la realidad social en pos de construir un mensaje determinado. Los problemas no están ni en la fotografía, ni en las actuaciones o incluso el montaje, sino en realidad en “su tendencia irrestricta a cargar las imágenes con una significación que, en sí mismas, ellas no poseen”.²⁶

La crítica de Soto no sólo arroja luz sobre el quiebre que el proyecto de *Primer Plano* representa en el ejercicio de la práctica en Chile, sino que además da paso a otro de los puntos clave que permiten singularizar tal quiebre, vinculado al tratamiento de la realidad en el cine chileno, lo que tiene un correlato tanto desde la realización como desde la crítica.

²⁴ Soto, “Operación Alfa”, 99.

²⁵ Soto, “Operación Alfa”, 100.

²⁶ Soto, “Operación Alfa”, 101.

Como hemos visto, una de las características fundamentales del nuevo cine latinoamericano es la puesta en imagen de las luchas revolucionarias que caracterizaron la década de los sesenta del siglo pasado trabajando con la realidad social y la dureza de la precariedad como motor dramático, pero también como vehículo de transformaciones políticas. La perspectiva del cineasta Miguel Littin es clara en este sentido: “en nuestro país el cine tiene que ir por delante de los acontecimientos [...] clarificando en qué consiste la revolución y convirtiéndose al mismo tiempo en testigo de la realidad, pero proyectándola sin demagogia a las transformaciones futuras”.²⁷ Este punto de vista asume las capacidades pedagógicas del cine, así como de concientización política, lo que permitió transformarlo en una herramienta importante dentro de los procesos políticos de izquierda.

Por su parte, la crítica toma nota de cómo el cine chileno, desde la segunda mitad de la década de los sesenta, va incorporando cada vez más elementos de la realidad nacional. Esto decanta en una puesta en valor de aquello que permite identificación, que la búsqueda de cierta autenticidad se transforma en signo de calidad o falencia: “La autenticidad del ambiente, casi siempre bien conseguida”, dice Juan Ehrmann al respecto de *Largo Viaje* (Patricio Kaulen, 1967) en *Ercilla*; “el espectador sigue [...] sin encontrar un cine donde ver reflejada su problemática real, en donde pueda por fin, reconocerse”, escribe Carlos Ossa a propósito de *Tierra Quemada* (Alejo Álvarez, 1968) en *El Siglo*; “escabulle cualquier presunción para aferrarse al más acendrado realismo, por ingrato que sea”, afirma M. R. sobre *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) en *El Mercurio*; y “cine distinto, sin rebusques, humano, dramático, duro y con realidades”, apunta William Zeta, crítico de *Clarín*, al respecto de *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969).

La mencionada crítica a *Operación Alfa* permite entender cómo *Primer Plano* se alejó de esta visión trabajando la representación de la realidad desde una perspectiva teórica. Dice Soto:

²⁷ Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, 56.

El cine es un arte de la realidad. Un arte que reconstruye o accede a una realidad precisa, global, imaginaria o concreta. Un buen filme, sin embargo, no es aquel que con mayor escrúpulo la traduce, sino aquel que sumergido en ella la rescata. La acción de traducir a imágenes una realidad dada ya implica un divorcio, un abismo insalvable, entre lo que la obra es y lo que esa realidad propone. Lo único válido es el cine de la realidad.²⁸

El distanciamiento con esta premisa sería el principal problema de un filme como el de Urteaga. Un segundo ejemplo es el otorgado por Sergio Salinas, otro de los principales redactores de *Primer Plano*. Su reseña a *Voto + Fusil* (Helvio Soto, 1971) es relevante en tanto que es la que abre la sección de comentarios individuales a películas en el primer número de la publicación. En ésta, la crítica de apertura, el autor reconoce el valor contextual y político de la obra:

El último filme de Helvio Soto era esperado con interés, dadas las implicaciones del tema, que trata directamente acontecimientos políticos recientes, de una u otra manera presentes en la vida de todos los chilenos: la elección de Salvador Allende a la presidencia del país y los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a esa elección. La película ha tenido una acogida mayoritariamente favorable de público y comentaristas; no obstante, desde un punto de vista cinematográfico, resulta un filme fallido, aunque no absolutamente rechazable, y sobre el cual es preciso formular algunas reflexiones.²⁹

Para Mouesca este texto de Salinas es fundamental al interior del registro de *Primer Plano* por dos razones. De inicio, porque ofrece un “salto cualitativo”³⁰ para la crítica nacional, en relación a un estudio en profundidad entre las pretensiones del director y lo que éste logra plasmar efectivamente en

²⁸ Soto, “Operación Alfa”, 100.

²⁹ Sergio Salinas, “Voto Más Fusil”, 72.

³⁰ Mouesca, *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*, 181.

el resultado. En segundo lugar, y dada la conocida filiación de izquierda de Salinas, porque no subsume su comentario en pos de una película políticamente afín a sí, lo que grafica aquella declaración de principios citada más arriba. Sumamos un tercer elemento vinculado a la preocupación constante por la representación de la realidad, pero cuestionando siempre la calidad fílmica del producto.

Si bien no podemos individualizar en Soto y Salinas³¹ el colectivo de las perspectivas críticas reunidas en *Primer Plano*, sus voces relevantes permiten entender algunas de las características principales del medio. Asimismo es interesante tomar en consideración el momento histórico donde este debate se produce. A dos años ya de iniciado el gobierno de Salvador Allende, con una beligerancia política y social en aumento, y cuando el cine de ficción nacional se encuentra sumergido en su presente, la resistencia crítica que ofrece esta mirada tiene valor en un contexto discursivo adverso. Es importante destacar que, en su oposición al verosímil crítico, *Primer Plano* no se posiciona en una vereda opuesta a la vertiente militante del nuevo cine chileno, sino que, en realidad, no escatima anteponer la pregunta por el lenguaje cinematográfico y cómo este representa el mundo. Este argumento, sumado a la sospecha que les genera el concepto, ayudará a comprender el vínculo de la revista con esta corriente.

*Primer Plano y el nuevo cine chileno:
la legitimidad de lo nuevo*

Múltiples interpretaciones rondan la conceptualización del nuevo cine chileno. A partir de un estudio de más largo aliento sobre los diversos medios activos de la época, se desprende que en general, la crítica nacional comprendió el epíteto de “nuevo” de tres maneras: como compromiso político, el

³¹ Del equipo de *Primer Plano*, Soto y Salinas son los críticos con mayor trayectoria e influencia posterior en el campo local. Sus trabajos se encuentran compendiados en Soto, *Una Vida Crítica...*; y los tres volúmenes de Sergio Salinas Roco, *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*.

ánimo de una juventud rebelde o como la búsqueda por el cine de autor. La primera, cuya obra cumbre es *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin, es la que se alinea de manera más directa con los preceptos continentales del nuevo cine latinoamericano, heredera del neorrealismo italiano pero además con un fuerte sentido movilizador, decolonial y combativo. Medios como *El Siglo*, vinculado al Partido Comunista de Chile, y diversas revistas de izquierda defienden esta visión de novedad, la que toma fuerza tanto en el gobierno de la Unidad Popular como posteriormente en el exilio.

La segunda interpretación hace eco de lo nuevo como ánimo de época, que asocia la juventud con la rebeldía, sin sopesar demasiado sus potencias políticas, sino en realidad en los cambios que nuevas generaciones suelen imprimir en los sistemas culturales. *Ecran*, revista que trabajó con este público objetivo, hizo suya la idea de un nuevo cine con estas características, levantando al filme *Lunes 1ro, Domingo 7* (1968) de Helvio Soto —una comedia sobre dos estudiantes universitarios que se enamoran en la ciudad de Santiago de fines de los sesenta—, como el más trascendente y relevante del periodo.

En sintonía con su cinefilia, y con revistas como *Cahiers du Cinéma* —de la que Barthes, por cierto, es un claro referente—, *Primer Plano* se ubica en la tercera interpretación, vinculada al cine de autor, a un cine que propone una búsqueda desde sus capacidades expresivas antes que la sola transmisión de un discurso político. De todas formas manteniendo distancia con el uso explícito del concepto de nuevo cine.

Como ya se ha dicho, la crítica de la estudiada revista no reniega del vínculo propositivo entre el cine chileno con la realidad social del país, sólo se opone a su instrumentalización. La discusión que se da en torno a *El Chacal de Nahueltoro* (1969) en la entrevista realizada a Littin en el segundo número de la revista es elocuente. En ella, uno de los entrevistadores afirma que la segunda parte de la cinta, donde se profundiza sobre la pena de muerte a la que es condenado el protagonista, es menos “creativa” que la

primera, y que tiene “una sensibilidad muy periodística”;³² el rechazo al sistema carcelario en esta segunda parte tendría un peso tal que se sobrepone al drama narrado a lo largo del metraje, con ello exponiendo una crítica social que fagocita la potencia cinematográfica del armado. Por su parte, el cineasta no coincide con esta perspectiva.

“Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, titulan los redactores la entrevista con Littin, quien ya había renunciado a la dirección de Chile Films y que a lo largo de la conversación defiende su posición como cineasta de izquierda, en medio del contexto latinoamericano y mundial que se vivía. En cambio, la entrevista a Raúl Ruiz, en el número 4 de *Primer Plano*, lleva por título “Prefiero registrar antes de mistificar el proceso chileno”. La diferencia es nítida y marca también una predilección por el único realizador que cumple plenamente con el carácter autoral que este tipo de crítica espera ver de un cine de primera línea.

El estreno de *Tres tristes tigres* (1968), ópera prima de Ruiz, marca un hito crítico en tanto que rara vez existe tanto consenso para celebrar la emergencia de una obra chilena. Si bien los comentarios tienen distintos grados de lucidez y especificidad analítica es transversal la percepción de que se trata de una cinta que refleja de manera potente una realidad nacional desagradable, la de capas sociales sin destino que deambulan improductivamente por una ciudad ahogada en bares interminables. Críticos de la época señalan que el nivel de realidad representado en la película generó rechazo en las audiencias,³³ siendo éste uno de los argumentos para explicar su bajo rendimiento en la taquilla.³⁴

³² Franklin Martínez *et al.*, “Entrevista a Miguel Littin: Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”, 6.

³³ “No estamos acostumbrados a que se nos dé tanta realidad, de un viaje”, dice el crítico de *Clarín*, quien firma como Incinerador. En *Ecran* Sergio Vodanovic utiliza la interesante metáfora de la foto de pasaporte para hablar del “exceso de realidad” presente en el filme, foto en la cual nadie aparece bien representado. Sergio Vodanovic, “Tigris Chilensis”, 22.

³⁴ El estreno de *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) produce en el público chileno una reacción similar a la que generara la primera proyección de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) en México. Como describe el propio Buñuel en sus memorias, tituladas *Mi último suspiro* (1985),

En la entrevista realizada a Raúl Ruiz en *Primer Plano* se discuten en profundidad algunos de sus preceptos creativos, de cómo observa el creador la realidad nacional y las cualidades del cine para abordarla, todo esto sin rehuir del debate en torno al momento político por el que atravesaba el país. Es un diálogo que gira en torno a una política cinematográfica y cultural, pero desde una vereda menos militante que algunos de sus pares:

[...] algunos compañeros que se sacrifican apoyando al proceso haciendo un cine que lo mistifica y que también mistifica la realidad nacional [...]. Y se sacrifican porque estoy seguro de que el interés de ellos sería registrar lo que está pasando con la libertad que yo —con presupuestos bajos— me puedo permitir. Es una lástima por ellos, pero en ese sentido los admiro.³⁵

En una tecla similar, unas páginas antes, el autor propone lo que podría entenderse como un programa de desarrollo cinematográfico para un país como Chile en 1972, el que estaría fundamentado en tres ejes: talleres de formación, producciones que difundan mediante el cine las iniciativas del gobierno y lo que denomina un “cine de expresión”, que entendemos de carácter autoral. En su propuesta, este último tipo de cine estaría siendo siempre empujado por las otras líneas, de donde “estarían surgiendo siempre nuevos cineastas y nuevos formatos en los frentes de masa que el cine de expresión rescataría, aprovecharía e incorporaría a su bagaje cultural.”³⁶

Este cine “de expresión” iría un paso más allá que los nuevos cines, los que empujados por su propia historia están condenados a su caducidad.

el retrato decadente representado en el filme dio pie a violentas respuestas en las audiencias mexicanas, y sólo después de obtener alabanzas de cineastas, críticos y festivales europeos tuvo una mejor recepción. En ambos casos, una realidad sucia y conflictiva se vuelve intolerable para un público que pareciera anhelar una representación cinematográfica siempre en un tono positivo, como si la imagen fílmica tuviera la misión de redimir aquello que en efecto ocurre en la vida cotidiana de los pueblos, pero que no se desea ver.

³⁵ Salinas *et al.*, “Entrevista a Raúl Ruiz: Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”, 18.

³⁶ Salinas *et al.*, “Entrevista a Raúl Ruiz...”, 8.

No es extraño que Ruiz sea visto como el estandarte de estas posibilidades expresivas de un cine de autor que no abandone la preocupación por lo real local, aunque sea para trabajarlo desde la ironía o la abstracción.

De esta manera, el vínculo de *Primer Plano* con el nuevo cine chileno estuvo marcado por la sospecha, por un trabajo lateral, pese a que compartiera algunos de sus preceptos cinematográficos. Una de las pocas veces que se discute abiertamente es en la entrevista realizada al director Aldo Francia en el segundo número de *Primer Plano*, cuando el director entrega su definición al respecto:

El nuevo cine es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia. Es un cine que trata de liberar al espectador [...], este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador. Esto es lo que yo entiendo por un nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social. En Chile creo que ha nacido un nuevo cine, tal vez no muy bueno aún. ¿Por qué? ¿Por qué afirmo esto? Porque no tiene nada que ver con el cine anterior, que buscaba sólo la entretención barata del espectador, y no le interesaba nada lo artístico. El nuevo cine chileno trata de activar, de motivar al espectador y esto lo conecta con las otras experiencias que se están dando en nuestro continente.³⁷

De este diálogo emerge la discusión en torno a la necesidad de activar al espectador. Aquí emerge una divergencia interesante, que resume la postura de la revista para con esta idea del nuevo cine. Francia señala que entre un cine que produce evasión y uno que activa, sólo el segundo será válido políticamente como nuevo, y aunque existan filmes de calidad, si no invitan al cambio social estarán de algún modo vacíos. La contraparte apela a lo contrario, desde una posición propia de la cinefilia, indicando que el buen cine siempre será “activante”,³⁸ capaz de provocar el análisis crítico,

³⁷ Osvaldo Muñoz *et al.*, “Entrevista a Aldo Francia: Todo cine es un engaño”, 7-8.

³⁸ Muñoz *et al.*, “Entrevista a Aldo Francia...”, 11.

y que, sólo si el cine chileno encuentra un modo particular de ejecutar este procedimiento, específico para su realidad, podría hablarse con entereza de un nuevo cine chileno.

Esta afirmación da cuenta del tipo de cine que la revista defiende, y por qué Ruiz es el cineasta más representativo de aquello. En el sexto número de la revista, rescatado en 2018 por académicos del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, aparece uno de los textos más iluminadores en este sentido, “Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores”, escrito por Hvalimir Balic. Este texto, en retrospectiva, debe ser considerado como uno de los esfuerzos iniciales por sistematizar un canon para el cine de ficción local, antes que se desplegaran los estudios más reconocidos sobre el nuevo cine latinoamericano en los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Pese a cierta ambigüedad presente en el título, de su lectura se desprende que Balic está dando cuenta de un fenómeno plenamente activo y en desarrollo. El autor rescata la noción de “generación” de Ortega y Gasset, para diferenciar entre una muchedumbre y una minoría selecta, y señalar la constatación de “la aparición de un ‘hecho’”, anunciando que “en los últimos siete u ocho años ‘algo’ distinto ha comenzado a ocurrir en el cine chileno”.³⁹ Este enfoque incorpora dentro de este momento particular del cine chileno a una multitud de cineastas que, con sus diferencias, impulsan la maquinaria fílmica nacional, así como también a aquellos cuatro directores que forman parte de esta minoría selecta del nuevo cine chileno: Helvio Soto, Miguel Littin, Aldo Francia y Raúl Ruiz; coincidentemente, los mismos autores que fueron entrevistados en las primeras cuatro ediciones de la revista.

En su análisis, Balic le entrega un lugar especial a Ruiz y mantiene así la línea de una crítica que favorece el cine de autor, de exploración estética y del lenguaje cinematográfico, una deuda para sus otros tres pares. “Raúl Ruiz, es la figura mayor del ‘nuevo cine chileno’ y, junto a Glauber Rocha y

³⁹ Hvalimir Balic, “Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores”, 48.

Tomás Gutiérrez Alea, el cineasta más importante del cine latinoamericano joven”,⁴⁰ dice el autor, sin reparar en elogios para el realizador. El cierre de su reseña termina por configurar el modo en que esta trayectoria fílmica es valorada por la revista: “Sus personajes no tienen ni partido ni causa. Son vagabundos de tomo y lomo, melancólicos poetas en trance a algún paraíso, fracasados hasta el agotamiento, embriagados publicanos que se sientan en la mesa de los fariseos, chilenos sin herencia ni futuro”.⁴¹

¿Por qué *Primer Plano* rehúye del concepto de nuevo cine si hay entre sus exponentes una expresión plena de sus intereses cinéfilos? Esto puede explicarse en tanto que, ante la falta de precisión en su uso, la idea de lo nuevo se acerca demasiado a una esfera crítica de la que la revista quiere alejarse: una aplicación pasajera, de moda entre medios menos especializados. Héctor Soto, en su texto *Cine moderno y cine de moda*, publicado en el quinto número, reniega de la existencia efectiva de un cine moderno que se separe tan nítidamente del clásico, principalmente por los argumentos críticos que sostienen dicha separación. Se trata de una “crítica tradicional” que encubre con epítetos superficiales su “precario instrumental analítico”⁴². En este sentido, lo nuevo, así como lo moderno, son recursos críticos que son vistos como parte de aquel verosímil del cual la revista busca separarse.

No obstante esta distancia, es interesante destacar el lugar preponderante que tuvo *Primer Plano* en la posterior instalación del nuevo cine chileno. Como indican Cortínez y Engelbert, en su trabajo *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, es a través de la influencia internacional del crítico italiano Francesco Bolzoni y su libro *El cine de Allende* (1974), que el concepto gana legitimidad en los años posteriores al golpe militar. Pues bien, la principal referencia de Bolzoni en su estudio, basado principalmente en las obras de Littin, Francia, Soto y Ruiz, son los textos de *Primer Plano*, e incluso reproduce las cuatro entrevistas a estos autores.

⁴⁰ Balic, “Apuntes sobre una generación...”, 54.

⁴¹ Balic, “Apuntes sobre una generación...”, 54.

⁴² Soto, “Cine moderno y cine de moda”, 77.

Si seguimos a Cortínez y Engelbert en su muy documentada investigación podemos constatar que, pese a las resistencias de la revista respecto a nominar lo nuevo, fue gracias a su trabajo con el cine chileno del periodo que el nuevo cine chileno toma forma más adelante. Esto también da cuenta de la importancia de la crítica de cine en la inscripción de estos paradigmas cinematográficos, y cómo esta puede operar en el tiempo. Concebir la crítica de cine como eje fundamental en estos procesos, trazando las líneas de influencia que ella misma articula desde su ejercicio y en relación con otras instituciones del mundo cinematográfico, le entrega una dimensión más completa a su estudio.

Conclusiones

No hay en Chile una revista de crítica especializada, regular y sistemática que tome la posta luego del fin —o interrupción— de *Primer Plano* producto del golpe militar de 1973,⁴³ hasta entrado el nuevo milenio con la irrupción de publicaciones digitales. Hoy en día la crítica de cine ha visto transformada su práctica de manera sustancial. Como indica Mcwhirter, la tradición que se cimentó durante el siglo XX no permite comprender lo diversificado del ejercicio crítico actual, cuando las lógicas de publicación, circulación y consumo han variado radicalmente. Es en medio de este escenario que *Primer Plano* reconfigura su quehacer. Transformada en una revista digital, su nueva etapa puede considerarse como una crítica de cine especializada, pero que, a diferencia de textos de carácter académico, se mueve por circuitos de difusión ajenos a las universidades. El Internet y las redes sociales aparecen como una herramienta idónea para esto.

⁴³ Excepcionalmente, rescatamos el año 1983, cuando surge *Enfoque*, revista que albergó a algunas de las plumas que originaron *Primer Plano*, así como también a escritores más jóvenes. Publicada hasta el año 1991, *Enfoque* logra ocupar un espacio para una cinefilia amplia; luego de su término, sin embargo, vuelve a limitarse el panorama crítico a los grandes medios de comunicación y sus columnas periódicas.

En 2018 el sexto y suspendido número de *Primer Plano* ve por fin la luz, lo que es crucial al menos por dos motivos. En primera instancia hace justicia a una publicación necesaria y se colabora con la restitución de la memoria de la crítica de cine en Chile, lo que arroja luz para el entendimiento que hacia 1973 se tenía sobre la noción de nuevo cine chileno. Segundo, su rescate posibilita el levantamiento de la segunda etapa en la historia de la revista. Todavía anclada a una institucionalidad universitaria, pero fuera de sus márgenes de circulación, este nuevo y todavía incipiente momento parece querer mantener vivos algunos de los preceptos que dieron vida al proyecto desde su génesis.

Al referirse a las transformaciones discursivas que comienzan a desarrollarse en la crítica de cine en Chile desde la segunda mitad de la década de los sesenta, Carlos Ossa señala que ésta se convierte en “práctica política, en pensamiento disconforme, en rigor semántico destinado a hacer visible lo postergado”.⁴⁴ El agitado trabajo en la primera etapa de *Primer Plano* se ajusta a esta proposición, con un énfasis en establecer una crítica desde la cinefilia, siendo claros en esa disconformidad y en el rechazo a los modos y maneras que este ejercicio de escritura tuvo en el pasado en el país. “[...] ejercer la crítica de cine en Chile es caminar por lo efímero”,⁴⁵ dicen Claudio Salinas y Hans Stange en la introducción a su libro *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. La historia de *Primer Plano* es un ejemplo elocuente de ello. Lo efímero no significa superficialidad o falta de compromiso, muy por el contrario, también puede ser signo de intensidad y profundidad. Es desde este rasgo característico que *Primer Plano* colabora profusamente a entender la irregular cartografía de la crítica y el cine de ficción en Chile.

La relevancia de *Primer Plano*, su particular caminata por la senda crítica nacional, toma forma en el cuestionamiento del “verosímil crítico” en su momento de emergencia a través de la problematización del tratamiento

⁴⁴ Ossa, “El vigía y la Flapper”, 42.

⁴⁵ Salinas y Stange, *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, 19.

cinematográfico de la realidad, y la tensión que instala con el nuevo cine chileno. El tono áspero que a ratos se lee en la revista es reflejo del ánimo disruptivo con el que ingresa al campo de la crítica nacional. Es también muestra elocuente de la disputa que el medio está dispuesto a realizar para con el verosímil crítico instalado en aquel campo, dominado por el “buen gusto” y observado como limitado a la hora de enfrentarse a las transformaciones que comenzaron a ocurrir en las obras locales. La impugnación a estas críticas superficiales, así como a una manipulación artificiosa de la realidad por parte de los cineastas, son los ejes de esta confrontación discursiva. El hecho de que dicha confrontación ocurra en un momento clave en que parte importante del cine local está trabajando en torno a la realidad nacional, termina por iluminar cuán actualizada estaba la crítica de *Primer Plano* en relación con las discusiones filmicas más contingentes.

Por otra parte, y pese a la distancia que *Primer Plano* tomó respecto al nuevo cine chileno, es importante subrayar el papel que jugó en la consolidación posterior de la categoría. Esto es particularmente relevante a la luz de las cuatro entrevistas que abren los cuatro primeros números. En ellas se trabaja un derrotero pormenorizado de las propuestas filmicas de avanzada en uno de los momentos más importantes de la cinematografía nacional. Se abordan tensiones institucionales y estéticas, se leen los núcleos de conflictos políticos y artísticos trascendentes en el momento mismo en el que son articulados. Son también materia de amplia indagación, y han colaborado con la instalación y legitimación de lo que hemos conocido como el nuevo cine chileno. Múltiples reproducciones y citas en libros especializados dan cuenta de un material que logró superar su instante de enunciación y volverse un referente indispensable. Poner en valor su trabajo inicial, tanto así como las proyecciones que en la actualidad se abren para su trabajo hoy, es clave para comprender la historia de la crítica de cine chilena, sus propuestas de lectura y su rol en el complejo engranaje de la cinematografía latinoamericana.

Bibliografía

- Balic, Hvalimir. "Apuntes sobre una generación que tal vez exista y cuatro directores". *Primer Plano* 6 (1973-2018): 47-54.
- Balic, Hvalimir. "Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencias". *Primer Plano* 1 (1972): 51-56.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Bolzoni, Francesco. *El Cine de Allende*. Valencia, España: Fernando Torres Editor, 1974.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1985.
- Carroll, Noël. *On Criticism*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar Editores, 2007.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. 2 volúmenes. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Del Valle, Ignacio. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC, c1990.
- Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2016.
- Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, A. C. / UNAM, 1988.
- Kuhlmann, Carolina y Cristian Ahumada. "Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo XX". En *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, editado por Hans Stange y Claudio Salinas, 45-76. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

- Krauss, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Martínez, Franklin *et al.* "Entrevista a Miguel Littin: Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine". *Primer Plano* 2 (1972): 4-16.
- Mestman, Mariano, coord. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- McWhirter, Andrew. "Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools". *Journalism Practice: Cultural Journalism and Cultural Critique in the Media* 2 (2015): 890-906.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
- Mouesca, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- Muñoz, Osvaldo *et al.* "Entrevista a Aldo Francia: Todo cine es un engaño". *Primer Plano* 3 (1972): 3-17.
- Ossa S., Carlos. "El vigía y la Flapper". En *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, editado por Hans Stange y Claudio Salinas, 31-44. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Palacios, José Miguel. "Contradicciones del manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular". En *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, coordinado por Mónica Villarroel, 127-135. Santiago: LOM Ediciones-Centro Cultural La Moneda, 2013.
- Paranaguá, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Peirano, María Paz. *Chilefilms, el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 2015.
- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Pinto, Iván. "Chile: Crítica y crisis en el nuevo cine". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, editado por Mariano Mestman, 183-215. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

- Salinas Roco, Sergio. *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. 3 volúmenes. Compilado por Lucy Oporto. Santiago: Editorial USACH, 2017.
- Salinas Roco, Sergio. "Voto Más Fusil". *Primer Plano* 1 (1972): 72-75.
- Salinas Roco, Sergio *et al.* "Entrevista a Raúl Ruiz: Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano* 4 (1972): 3-21.
- Soto, Héctor. "Cine moderno y cine de moda". *Primer Plano* 5 (1973): 77-80.
- Salinas Roco, Sergio. "Operación Alfa". *Primer Plano* 5 (1973): 99-104.
- Salinas Roco, Sergio. *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*. Editado por Alberto Fuguet y Christian Ramírez. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Stange, Hans y Claudio Salinas. *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago: Uqbar Editores, 2008.
- Stange, Hans y Claudio Salinas. *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Vodanovic, Sergio. "Tigris chilensis". *Ecran*, 26 de noviembre de 1968, 22.

Entrevistas

- Parra, José Manuel. Entrevista con el académico Hans Stange, 3 de marzo de 2022, vía correo electrónico.

Recursos electrónicos

- Bowen Silva, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 21 de enero de 2008. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732> (consultado el 4 de marzo de 2022).
- Ehrmann, Juan. "Estrenos: Largo Viaje". *Ercilla*, 16 de agosto de 1967, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/estrenos-largo-viaje-2/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

M. R. “Crítica: Tres tristes tigres”. *El Mercurio*, 19 de noviembre de 1968, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/critica-tres-tristes-tigre/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

Ossa S., Carlos. “Tierra Quemada y el cine chileno”. *El Siglo*, 1 de septiembre de 1968, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/tierra-quemada-y-el-cine-chileno/> (consultado el 4 de marzo de 2022).

William Zeta. “El Chacal de Nahueltoro, en cinta, cosechó aplausos”. *Clarín*, 6 de mayo de 1970, s.p. Disponible en <https://cinechile.cl/el-chacal-de-nahueltoro-en-cinta-cosecho-aplausos/> (consultado el 4 de marzo de 2022).



José Manuel Parra Zeltzer

Maestro en Estudios de Cine (Pontificia Universidad Católica de Chile); licenciado en Teoría e Historia del Arte y realizador en Cine y Televisión (Universidad de Chile). Investigador responsable del proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. Sus áreas de investigación son la crítica de cine, el cine chileno contemporáneo y artes visuales chilenas contemporáneas.



Consuelo Banda Cárcamo

Maestra en Desarrollo Urbano (Pontificia Universidad Católica de Chile); licenciada en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile). Asistente de investigación en proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. Sus temas de investigación abordan el estudio de las geografías feministas, espacio público, prácticas de ocio, cine chileno y cultura comunitaria.



Valeska Navea Castro

Doctoranda bajo la dirección del profesor emérito doctor Alfonso de Toro en el Centro de Investigación Iberoamericana del Instituto de Romanística en la Facultad de Filología de la Universidad de Leipzig. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Asistente de investigación y encargada de archivo en proyecto Fondart (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio convocatoria 2021, Chile) “Las Ficciones de la Inscripción. Crítica de cine y legitimidad cultural en el nuevo y novísimo cine chileno”, folio 595698. También es encargada de investigación de Sónec. Sonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro. Sus áreas de investigación son la Estética, la Teoría del Arte y los Estudios Culturales.

Lo que queda del día, de Kazuo Ishiguro

Un análisis narratológico
de la novela y de
su transposición fílmica

Andrea Coghi

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
y Tecnológico de Monterrey, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1398-0725>

Kazuo Ishiguro's The Remains Of The Day
A Narratological Analysis of the Novel and its Film Transposition

Recepción: 28 de septiembre de 2021

Aceptación: 15 de febrero de 2022

Resumen

La novela *Lo que queda del día* del Premio Nobel de Literatura 2017 Kazuo Ishiguro representa un significativo ejemplo del poder de la literatura al construir narraciones articuladas alrededor de sentimientos y visiones del pasado contrastantes, las cuales dan vida a reflexiones basadas en la experiencia y permiten una representación compleja de las emociones en las que conviven la melancolía y la auto-ironía. Al mismo tiempo, la película de James Ivory, basada en la novela de Ishiguro, ofrece un notable ejemplo de adaptación transmedial y, con sus modificaciones, omisiones y énfasis diseñados, a través de la trama, un retrato del mismo personaje principal fuertemente modificado, en un sentido más marcado por la nostalgia y el arrepentimiento. En el presente estudio, el análisis de los dos productos narrativos y de la operación transpositiva gracias a las herramientas provistas por la narratología, permite identificar la manera en la que se desarrolla un cambio de tono entre las dos obras; estas observaciones serán posibles en la medida en la que se subrayen las técnicas utilizadas en cada medio, las cuales exaltan los rasgos de originalidad o aquellos aspectos que parecen referirse a géneros específicos y proporcionarán así una muestra de la distancia expresiva que frecuentemente marca la transición entre los dos medios, el literario y el cinematográfico.

Palabras clave

Transposición, literatura, cine, Ishiguro, Ivory, narratología

Abstract

The Remains of the Day, a novel by the 2017 Nobel Prize in Literature Kazuo Ishiguro, represents a meaningful example of the power of literature to build articulate narratives around contrasting feelings and views of the past: these give life to reflections based on experience and allow a complex representation of emotions where melancholy and self-irony coexist. At the same time James Ivory's film based on Ishiguro's novel offers a remarkable example of a transmedia adaptation and, in its modifications, omissions, and emphasizing designs, through the plot, a portrait of the same main character that is strongly modified, in a sense more marked by nostalgia and regret. In the present study the analysis of the two narrative products and of the transposed operation, thanks to the tools provided by narratology, enable us to identify the way in which a change in mood is developed between the two works; these observations are possible as far as they underline the techniques employed for each medium, which magnify traits of originality or those aspects that seem to refer to specific genres, and will give a sample of the expressive distance that often characterizes the transition between the literary and the cinematographical media.

Keywords

Transposition, literature, film, Ishiguro, Ivory, narratology

*Everything in nature is lyrical in its ideal
essence, tragic in its fate, and comic in its
existence*

George Santayana¹

*Hanging on in quiet desperation is the
English way*

Pink Floyd²

Introducción, método y objetivos

LA RELACIÓN ENTRE UNA OBRA LITERARIA Y SU TRANSPOSICIÓN FÍLMICA ES UNA fuente constante de interrogantes sobre los retos y las oportunidades expresivas ofrecidos por estos dos medios. En algunos casos el estudio de los rasgos peculiares de la narración novelesca, con los aspectos más significativos que se encuentran en la trama en la versión escrita y el análisis de las elecciones operadas en la correspondiente versión cinematográfica pueden brindarnos elementos para hacer observaciones de cierta relevancia sobre las diferencias entre los dos medios, en sus elementos estructurales imprescindibles —como lo son los canales verbales de la literatura o los canales audiovisuales del cine— o en el uso que normalmente se suele hacer de los dos modos expresivos. Gracias a estas observaciones es posible subrayar la exaltación en el producto fílmico de aspectos importantes presentes en la obra original, como, por ejemplo, su melancólico remordimiento, o la omisión de otros elementos, como las frecuentes revisiones de la realidad en la voz interior del personaje de la novela: también pudieran identificarse operaciones adaptativas que sustituyen un tono o un mensaje general por otros, incluso de naturaleza contradictoria con respecto de los originales.

¹ George Santayana, *Animal Faith and Spiritual Life*.

² Pink Floyd, "Time", pieza perteneciente al álbum *The Dark Side of the Moon* (1973).

En el caso de la novela *Lo que queda del día* (1989)³ de Kazuo Ishiguro, la impresión general a partir de la lectura implica un evidente contacto con una compleja mezcla de elementos nostálgicos, grotescos, irónicos, mediativos y de una contraposición dinámica entre varios sentimientos que involucran las esferas histórico-políticas, personales y profesionales de la trama y de los personajes. Esto se materializa en el hecho de que, en el libro, el material narrativo se encuentra inicialmente centrado en las memorias del protagonista, pero éstas son representativas de manera creciente con el paso de las páginas y de los capítulos por intromisiones de su reelaboración, tanto de la realidad como de su valor íntimo, en la forma de un doble eje de arrepentimiento y de aceptación con tintes de ironía. En cambio, en la configuración de la misma historia en el filme de James Ivory (1993) basado en la novela, la selección de elementos de la trama original y una serie de elecciones de estilo apuntan hacia una imagen fuertemente reducida: sobre todo desde el punto de vista emotivo; los recursos audiovisuales condicionan la representación de las elaboraciones existenciales del protagonista, caracterizando así la historia con unos tintes de nostalgia y de decepción que omiten diversas e importantes paradojas y ambigüedades respecto del texto original.

Para llevar a cabo un análisis sistemático de los elementos estructurales de las dos obras, que en los dos extremos de la operación transpositiva marcan estas considerables diferencias de estilo, es fundamental proceder a partir de la elección de un referente teórico que funcione de guía para las reflexiones transmediales. El análisis de los elementos de las transposiciones cinematográficas construido por Peter Verstraten en su texto *Film narratology* muestra una interesante serie de aspectos que nos invitan a adoptar su método para entender mejor obras literarias significativas y aspectos relevantes en sus versiones fílmicas. Este método es, por admisión del autor, el desarrollo de la narratología introducida por la obra postestruc-

³ También conocida como *Los restos del día*, Editorial Anagrama la publicó por primera vez en español hacia el año 1990, apenas un año después de su versión original en inglés, y fue debido al éxito comercial de la versión fílmica (1993) que el nombre *Lo que queda del día* impera desde entonces.

turalista de Mieke Bal, *Narratology*. Este último libro, nos dice Verstraten, aunque surgido de una adaptación sucesiva de un estudio de 1978 que se ocupaba de la literatura desde un punto de vista estructuralista, es “el resultado de sus intentos en los años siguientes por superar una simple oposición binaria entre palabra e imagen”. El nuevo modelo se encuentra en la propuesta de *Film Narratology*, en la doble modalidad explicativa y aplicada de los elementos del análisis: los varios capítulos se concentran en aspectos narratológicos clasificados en puntos específicos y explicados a través de ejemplos de varias obras (en particular, películas) en paralelo con una muestra de análisis exhaustivo en el caso de la novela *The Comfort of Strangers* (1981) y de la versión de esta historia en la homónima película de Paul Schrader (1990). A partir del ejemplo de Verstraten y de las indicaciones metodológicas que se pueden identificar en su obra, se intentará, en este ensayo, hacer un doble análisis comparativo de la novela y del filme *Lo que queda del día* con la finalidad de entender algunas de las técnicas narrativas de la versión literaria, como la copresencia de tramas diferentes, el uso de la perspectiva y de la focalización diegéticas, el ritmo, la frecuencia de los episodios y la organización temática, para compararlas con los mismos elementos en la construcción fílmica junto con aquellos propios del medio cinematográfico, como lo son, por ejemplo, la focalización audiovisual, la interpretación actoral, la música o la reducción de la trama original. A través de este estudio será sucesivamente posible observar y argumentar las elecciones compositivas y relacionarlas con algunos elementos específicos de la literatura en contraste con aquellos de los géneros dramáticos que encuentran aplicación en la reconfiguración visual de los productos cinematográficos. Se observará de esta manera cómo es que los medios expresivos característicos de los dos géneros narrativos tienden a la construcción de representaciones de la realidad ficcional en tonos diferentes, a pesar de ser una obra la transposición de la otra. De hecho, la hipótesis detrás de este análisis es que, por la naturaleza, sea ésta técnica, comercial y tradicional de los dos medios, la novela tiene, por lo general, una mayor propensión hacia la diversidad, la ambigüedad de tonos y la copresencia de más elementos de varios subgéneros en su tratamiento de un tema, mientras que la representación fílmica se inclina más fácilmente hacia tematizaciones marcadas por emociones específicas.

La novela

La trama y los planos diegéticos

La novela *Lo que queda del día* del Premio Nobel de Literatura 2017, Kazuo Ishiguro, constituye un precioso ejemplo de narración cargada de paradójicos elementos emotivos en contraste con la represión de las reacciones más espontáneamente humanas del personaje principal, un anciano mayordomo, quien expresa sus conflictos interiores a través de un relato en primera persona sobre una serie de hechos estrictamente personales y de los que ha sido testigo directo: la voz de sus pensamientos y la reconstrucción de su historia como un diálogo entre pasado y presente son espejo de las actitudes, constantemente condicionadas por la compostura general y la contención de acciones, pulsiones, palabras y emociones en nombre de una defensa de la dignidad que, si por un lado es justificada por su profesión y encuentra respaldo en el prestigio alcanzado en ella, por el otro se ha convertido en la jaula de su dimensión más genuinamente afectiva y de las oportunidades para que ésta encuentre expresión en su vida. El tema del vínculo causal entre el decoro y la limitación emocional, autoimpuesto por el protagonista, guía la obra y domina lo que es generalmente, según el análisis de Verstraten, una de las técnicas narrativas de mayor interés; es decir, la interacción entre la perspectiva diegética y la focalización,⁴ que en la novela se expresa en sus modalidades interna y homodiegética, a través del flujo de crónicas, observaciones y recuerdos del protagonista.

La narración de la novela está estructurada en tres tramas contadas por el inglés Mr. Stevens, a la cabeza de la servidumbre de Darlington Hall, una mansión en Oxfordshire pertenecida por generaciones a los nobles Darlington, la cual, al fallecer el último de dicha dinastía a mediados de los años cincuenta, pasa a subasta pública y es adquirida por un magnate estadounidense de apellido Farraday.

⁴ Paul Verstraten, *Film Narratology*, 40.

Las tramas se dividen en dos ejes temporales: el tiempo cero de la narración es un tiempo presente, con su relación especial con las expectativas futuras del protagonista; destaca, además, la importancia de los relatos del pasado, en los que se cuentan momentos medulares de su propia vida, junto con una serie de episodios sobre el ilustre antiguo dueño de la casa. La primera historia, constituida por el relato de hechos ocurridos pocas horas o pocos días antes, sirve también de contenedor para otros dos niveles diegéticos y se encuentra introducida por las palabras iniciales del capítulo de apertura: "Parece cada vez más probable que realmente emprenderé la expedición que ha estado preocupando mi imaginación por algunos días".⁵ El nuevo amo, en vista de un breve periodo en el que tendrá que ausentarse, pide a Stevens que tome su viejo y lujoso auto Ford y que haga un viaje con la finalidad de buscar una persona más para completar el personal de servicio de la mansión: al empleador, cuenta el mayordomo, le complace la idea de saberlo disfrutando del gusto de viajar, de ver nuevos lugares y de vivir nuevas experiencias fuera de la casona, en la que ha permanecido muchos años casi sin salir.

El viaje que Stevens acepta emprender atraviesa buena parte del sur de Inglaterra, hacia Cornualles, donde, según los planes descritos ya en las primeras páginas, y después de una serie de aventuras, está destinado a encontrar a la exseñorita Kenton. Ella le habría confiado por correspondencia cómo más de una vez había considerado la posibilidad de abandonar al marido con quien no ha encontrado la felicidad esperada, para así regresar a su antigua actividad como ama de llaves en Darlington.

A pesar de las premisas iniciales de Stevens, no encontramos en este nivel diegético una verdadera narración en forma de prolepsis (o *flash-forward*) que realmente adelante escenas de su viaje en sus expectativas. La imaginación del narrador, cuidadosamente más atenta a los eventos reales, se limita a anticipar pocas proyecciones hacia eventos futuros en

⁵ Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, 3. En éste y todos los casos siguientes, se cita la versión de Vintage de 1993.

forma de imágenes y eventos esperados, aunque éstos están cargados de gran importancia: por ejemplo, se concede soñar que la antigua amiga acepte su invitación, y de su nuevo amo, para que ella regrese a trabajar en la mansión; o también se encuentran proyecciones sobre partes de su viaje, las cuales se forman en su mente al consultar ciertos volúmenes sobre *Las maravillas de Inglaterra*,⁶ encontrados en la biblioteca de Darlington Hall, anticipando así algunos elementos paisajísticos que lo esperan a lo largo del camino.

Esta historia, con su ordenada construcción lineal de los eventos de la fábula, está organizada en los ocho capítulos que cuentan los seis días del viaje —con un capítulo de prólogo y los otros correspondientes a las ocasiones casi cotidianas de redacción del diario del protagonista— los cuales funcionan además como marco para las otras dos tramas narradas a través de frecuentes analepsis (o *flashbacks* verbales) de varias extensiones.

Por un lado, podemos entonces seguir la narración en primera persona de una serie de episodios y momentos de la vida profesional y personal de Stevens a lo largo de más de treinta años de servicio en la casa, en su difícil equilibrio entre las actitudes requeridas por su profesión y su reprimida dimensión afectiva, en la relación con su anciano padre, y con un afecto especial que no supo expresar, con la que podía llamar, antes de su matrimonio, Miss Kenton.

Por el otro lado, se puede identificar la historia de la figura privada y, sobre todo, político-diplomática del señor de la casa, el último Lord Darlington, a través de sus importantes amistades internas y externas, sus ideas de relaciones internacionales en el complicado escenario europeo de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sus simpatías ideológicas —entre las cuales encuentran espacio el antisemitismo y el fascismo que, desde el continente, también tenían cabida en Gran Bretaña— y su delicado papel de posible mediador entre las naciones que en los años siguientes se

⁶ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 11.

juntarán con el nombre de Alianza y la Alemania nazi del periodo de entre-guerras, papel que lo llevará a ser un importante mitigador de la intransigencia del Tratado de Versalles, antes, y un incómodo simpatizante del gobierno de Hitler, después. El paralelo entre las identidades de Stevens y de su amo y la identidad nacional de Inglaterra, tanto en la reconstrucción histórica como en la importancia de sus maravillas paisajísticas, se encuentra sintéticamente, aunque con precisión, analizado en un texto de Adam Parkes (2001), que resume muchos de los aspectos significativos de la novela.⁷ Vale la pena recordar brevemente aquí cómo es que existe cierta confluencia entre la revisión del rol del país en las dos fases históricas representadas por el periodo de preguerra y la fase postbélica y el proceso de reflexión sobre sus propias prioridades, éxitos y fracasos, en la vida del mayordomo, entre los mismos dos periodos.

Regresando a las indicaciones teóricas de Verstraten,⁸ la mayor parte del segundo capítulo de su texto, dedicado al formato de la novela, analiza la obra *The Comfort of Strangers* de Ian McEwan, con atención en el tema del “punto de vista” como un elemento de particular interés en la presentación de una doble focalización ambigua presente en el texto literario que se convierte en un elemento explícitamente doble, y analiza en comparación con la obra cinematográfica de los capítulos siguientes. Al observar los mismos aspectos literarios de la voz narrante y de la focalización en la novela de Ishiguro se puede notar que el empleo de la perspectiva homodiegética de las dos tramas en las que Stevens es protagonista (e igualmente de tipo homodiegético pero extradiegético con Lord Darlington, protagonista en la tercera trama) abre el espacio para que se exprese uno de los artificios retóricos de ficción más característicos de la obra que tanto marca su tono y la modalidad expresiva de los temas contenidos: se trata de la técnica del “narrador no confiable”, la cual consiste en la presencia de frecuentes rectificaciones, revisiones y admisiones de lagunas sobre la historia que se está contando.

⁷ Adam Parkes, *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day: A Reader's Guide*, 57-63.

⁸ Verstraten, *Film Narratology*, 31.

Lodge, en su *The Art of Fiction* expande el análisis de esta técnica e identifica que su nivel óptimo se verifica en el caso en que el texto produzca un efecto de no confianza en el narrador —generalmente un narrador-personaje— aunque, al mismo tiempo, se necesita percibir cierta credibilidad mínima en sus palabras, la cual tiene que permitir a la ficción literaria no resultar totalmente falsa. Por lo que tiene que ver con las posibilidades de significación del narrador no confiable, Lodge da el mejor ejemplo exactamente utilizando la novela objeto de este estudio:

El punto de utilizar un narrador no confiable es de hecho para revelar de una forma interesante la distancia entre la apariencia y la realidad, y para exhibir cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta. No es necesario que ésta sea una intención consciente o malévolas por parte de ellos. El narrador de la novela de Kazuo Ishiguro no es un hombre malvado, pero su vida se ha basado en la supresión y evasión de la verdad, sobre sí mismo y sobre los demás. Su narración es una especie de confesión, pero está mistificada con autojustificaciones desviantes y defensas especiales, y sólo en el final llega a una comprensión de sí mismo demasiado tarde para obtener provecho de ésta.⁹

Gracias a las observaciones de Lodge emerge a la vista un trabajo sinérgico, en el conjunto conformado por la construcción diegética, el tema y la focalización interna del narrador no confiable. La manera en la que se concretiza de la voz narrativa comprueba lo que la historia explica y parcialmente justifica, para luego contar, una vez que se conoce la totalidad de la obra, la soledad que Stevens ha construido a su alrededor, entretenido en su apego a la misión y la búsqueda de una identidad de perfecto mayordomo. La focalización interna, en cuanto insegura de lo que su memoria le reporta, suena como un diálogo entre sus varias personalidades, sobre sí mismo y sobre Lord Darlington. El protagonista, en sus demostraciones de buena amistad con la señorita Kenton, dialoga con su personalidad más

⁹ David Lodge, *The Art of Fiction*, 155. Todas las citas en español son traducciones propias.

inflexible, que no se avergüenza de poner en riesgo los sentimientos de los otros para preservarla de posibles errores o para invitarla a una profesionalidad más inhumana, casi cínica, como la suya. Igualmente la figura profesional, que se nutre también del prestigio del padre, lleva a Stevens a la extrema defensa de las actitudes del viejo hombre, que resiste en el servicio a pesar de su decadencia física, y constituye una forma de conflicto entre la negación de las fallas en su actividad frente al dueño y la necesidad de una conducta profesional ejemplar, en el momento en el que le niega una preferencia familiar para excluirlo de parte de sus encargos y, aún más, en el momento en que el protagonista otorga mayor prioridad a los prestigiosos invitados mientras que el anciano está consumiendo en la cama los últimos momentos de su vida.¹⁰

No tan disímil, a pesar de su intento de revisión de una realidad que nos llega a través de las mallas de su construcción revisionista, son sus esfuerzos para dar un retrato del Lord de la casa como una persona de buen corazón, víctima de malentendidos y dotado de las mejores intenciones: la historia parece escapar de sus buenos propósitos y nos deja el retrato de un hombre que se dejó llevar por la fascinación autoritaria hitleriana, con unas discriminaciones raciales y un manejo de la política internacional sobre bases de simpatías personales. Además de varias apariciones de representantes de Alemania en Darlington Hall¹¹ y de un episodio de clara discriminación racial en la propiedad, con la despedida de dos sirvientas judías,¹² es exactamente intentando negar las simpatías de su amo por las ideas de extrema derecha que Stevens se encuentra reafirmando aún más: “Hay que decir también qué indecente sinsentido es afirmar que Lord Darlington fuera antisemítico, o que tuvo estrecha asociación con organizaciones como la Unión de los Fascistas Británicos”.¹³ Asimismo, Stevens sigue intentando su apología recordando que hubo un solo episodio “menor” de antisemitismo en la vida de su señor, agrandado fuera de las correctas proporciones, así como

¹⁰ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 106-110.

¹¹ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 136 y 221.

¹² Ishiguro, *The Remains of the Day*, 147-148.

¹³ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 13.

las visitas del líder del movimiento fascista a la propiedad fueron, a lo máximo, tres, y el Lord tuvo el mérito de alejarse de ellos, antes de que traicionaron su verdadera naturaleza y revelaron lo abyecto del movimiento.

Secuencialidad, ritmo, frecuencia

Otros aspectos estudiados por Verstraten en su explicación-análisis están agrupados en el apartado dedicado al ordenamiento.¹⁴ El primero de éstos es la secuencialidad: en *Lo que queda del día* los planos distributivos de las tres historias se encuentran ordenados de formas diferentes. El viaje contenedor de la narración, que tiene lugar en julio de 1956, sigue la sucesión de los hechos y la ruptura de esta linealidad es mínima. Sólo se encuentran pequeños desfases entre el tiempo y el lugar en que Stevens se pone a escribir y los hechos que han ocurrido pocas horas o días antes. El protagonista-narrador está intentando darnos la imagen más objetiva posible de los hechos, se resiste a una subjetividad que, no sin esfuerzos, está acostumbrado a reprimir. Y la proyección futura —con rasgos y momentos de prolepsis— de las últimas páginas,¹⁵ en las que se concede la posibilidad de imaginar cómo sería su relación con su nuevo empleador si aceptara ser un poco más irónico, nos recuerda cómo es que el personaje ha reconsiderado su rigidez y se está abriendo, para lo que queda de su vida, a un nuevo balance entre su perfil profesional y sus emociones.

Por el contrario, las secuencias de memoria que nos describen las dos fábulas del pasado, con Stevens y el último Lord Darlington protagonistas de la historia que se desarrolla casi totalmente en la mansión, nos piden operar una atenta reconstrucción porque aparecen en una secuencia sólo vagamente ordenada. Las imágenes del pasado surgen casi fuera del control de Stevens, quien puede apenas limitar los efectos melancólicos de los recuerdos cuando justifica la respetabilidad de las acciones propias y

¹⁴ Verstraten, *Film Narratology*, 33-37.

¹⁵ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244-24.

de su señor, aunque no logra esconder del todo su ser íntimamente consciente de los muchos errores que manchan el pasado de los dos.

El contraste control-emociones marca también la división del ritmo narrativo. La estabilidad que podemos percibir reside en el hecho de que el viaje hacia Cornwallles seguirá de alguna manera y que el capítulo siguiente marcará una nueva etapa y un nuevo día. Si la extensión de los elementos narrativos de esta trama más contemporánea no ocupa espacios muy variados, no podemos decir lo mismo sobre los momentos de narración del pasado: no encontramos ejemplos del inicio de la vida profesional del protagonista y su ascenso al grado de mayordomo; pocas son las anécdotas sobre la vida del padre de Stevens¹⁶ —como la del día en el que se defendió de las bromas de los amigos ebrios de su amo—, a pesar de la importancia que éstas podrían tener en la definición del carácter y el rol de la familia. En cambio otros temas se encuentran frecuentemente expuestos y ocupan extensiones mayores, como por ejemplo las muchas discusiones con Miss Kenton sobre la eficiencia del ama de llaves o sobre las intromisiones de ésta en los espacios íntimos de Stevens.¹⁷ El descontrol en el ritmo se expresa según normas emotivas, que surgen en el protagonista en forma de defensa-confesión sobre su pasado, con rasgos de inestabilidad entre la paradoja y una ironía involuntaria o incluso inconsciente.

También la frecuencia, el último de los elementos de la organización propuestos por el análisis de Verstraten, una vez aplicada a la observación de la novela de Ishiguro devuelve una doble actitud de la narración: la trama que describe el viaje es fundamentalmente lineal, con los elementos que se encuentran descritos según su importancia, pero siempre limitados a la descripción de pocos minutos de cada día, en los varios encuentros y aventuras. Por otro lado, el tiempo de la memoria puede ocuparse, aunque en poco espacio, de semanas de su experiencia, como en el recuento del noviazgo de Miss Kenton y de su salida de la casa; también puede

¹⁶ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 38-40.

¹⁷ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 52-55, 79-80, 152-154, 165.

detenerse largamente en algunos días de marzo del 1923, jornadas densamente pobladas de eventos, en las que, al tiempo que el padre de Stevens iba rápidamente acercándose a su última hora, en la delicada conferencia diplomática que se estaba llevando a cabo en la mansión se hacía clara la lejanía del Lord con las ideas de Estados Unidos,¹⁸ y se abría un espacio para la actitud, propuesta por la diplomacia de Francia, más permisiva en cuanto a las posibles relaciones con Alemania.

Sólo hacia el final de la obra el tiempo presente alcanza dos momentos dramáticos dignos del tiempo de la memoria y de mayor extensión: el narrador permite entrar con mayores detalles en la conversación que entreteje con algunas personas de un pueblo que se ha cruzado en su camino, en los momentos en los que se encuentra simulando ser él mismo el Lord al que había prestado servicio durante años,¹⁹ así como en la conversación en la que se resumen los sentimientos de la que fue Miss Kenton, ahora Mrs. Benn, hacia el esposo que terminó por amar lentamente, a pesar del delicado afecto que siempre ha tenido y mantiene por el amigo mayordomo.²⁰

El espacio y el tono de la novela

Los espacios de la narración, así como están tratados en *Film Narratology*,²¹ nos llevan a observar en *Lo que queda del día* dos dimensiones de la realidad y de los sentimientos que reiteran los conflictos del narrador: la intimidad de Darlington Hall, lugar en el que ocurren las historias de la vida de Stevens que se entrelazan con su amo, su padre y su amiga-amada Miss Kenton, contiene los afectos que nunca alcanzaron la claridad esperada pero sí exaltaron la coherencia de la conducta del mayordomo. Es aquí donde se construye la carrera profesional de la que está tan orgulloso, inspirada en los valores encarnados por los grandes nombres de la mayordomía de las

¹⁸ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 91-110.

¹⁹ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 181-193.

²⁰ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 235-240.

²¹ Verstraten, *Film Narratology*, 36.

décadas pasadas, reconocidos por la Hayes Society. Al igual que en su caso personal, los grandes mayordomos de sus propios tiempos, Mr. Marshall y Mr. Lane, llegaron a su estatus gracias a la dignidad en el mantenimiento de su posición (laboral y física) y a su vinculación con las grandes residencias donde prestaron servicio por tantos años, Charleville House y Bridewood.²² Entonces, si un señor se identifica con su casa, el respeto de su mayordomo por el amo y por su figura pública se muestran con la constancia en el cuidado de toda la propiedad, y por su compromiso en la misión del servicio a la nobleza, considerado por muchos personajes de la novela como un valor superior a su propia vida. Así es como Stevens habla de sí mismo, recordando con orgullo que nunca ha trabajado al servicio de otra mansión: de esta manera Darlington Hall se convierte, de una forma total, en el espacio de la memoria mantenida bajo estricto orden y control, lo cual, a lo largo de la narración, constituye, primero, la base racional del personaje y, sucesivamente, el contexto en el que ocurre el despertar de su conciencia más sentimental.

En contraste con el espacio de la mansión, la experiencia de viaje, el uso privado del auto que Mr. Farraday presta a Stevens y las intensas experiencias con algunos de los mejores paisajes de Inglaterra,²³ acompañados por la emoción anticipada, la esperanza, de volver a ver la amiga alejada desde hace mucho tiempo,²⁴ abren en el mayordomo espacios hacia su dimensión más íntima que parecen salir a la luz y conectarse con los espacios físicos.

La memoria racional, en la novela, pierde gradualmente su control sobre una percepción del pasado que se vuelve cada vez más un recuerdo emotivo; Stevens no solamente recuerda sino que se pierde en los recuerdos²⁵ los cuales crean un flujo de conciencia que se desarrolla en una incontrolable revisión, en una especie de recuerdo-confesión sobre lo que fue su conducta y sus sentimientos ocultados, como por ejemplo en el episodio de la intrusión de Miss Kenton en su oficina y en la insistencia con la que ella

²² Ishiguro, *The Remains of the Day*, 34.

²³ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 26, 29, 68, 121.

²⁴ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 48.

²⁵ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 159.

descubrió que el mayordomo estaba leyendo un libro de amor²⁶ o la noche en la que escuchó a la ama de llaves llorando en su cuarto.²⁷ Lo único que le queda al protagonista ahora es enfrentar las consecuencias de tantos años de enclaustramiento emocional y observar el destino de las últimas posibilidades de cambio en una vida que, al entrar en su última parte, se encuentra fuertemente condicionada por la frecuente pérdida de ocasiones para ponerse en contacto consigo mismo y con las personas con las que habría podido intercambiar afecto. A pesar de la determinación de no perder el ánimo, en la percepción de esta ausencia surge un inconfesable arrepentimiento que destaca en particular en las palabras de circunstancias en la última conversación con Mrs. Benn y en la cuidadosa elusión de cualquier comentario íntimo en la narración del encuentro.²⁸ Ahora que el viaje lo ha puesto en contacto con otra realidad —lo que habría podido ser y lo que aún podría ser— quedan sólo débiles propósitos,²⁹ junto con una sutil, aunque palpable, melancolía. El espacio de esta segunda parte de la novela es el de los panoramas de la campaña inglesa con una serie de encuentros, como forma de interacción con el mundo, que ocurre cada vez más lejos del espacio seguro Darlington Hall.

La historia se desarrolla de esta manera en dos contextos topográficos que representan los dos planos de la actitud del protagonista: uno de ellos es la casa que guarda la memoria en nombre de la justificación de su correcto actuar a lo largo de los años; el otro es la campaña inglesa, que consiste en una apertura hacia los espacios amplios que permite márgenes de reflexión y un inicio de revisión crítica de sus conductas. Los placeres visuales y experienciales del viaje constituyen así uno de los elementos que, si bien descubren las heridas emotivas, contemporáneamente esconden y mitigan la amargura del protagonista frente a la realización de que su dimensión relacional ha sido severamente reprimida durante tantos años.

²⁶ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 164, 165.

²⁷ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 212.

²⁸ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 240.

²⁹ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

Otro elemento que revela y suaviza la posible desesperación y que aparece en varias partes de la novela es una serie de demostraciones de cierto nivel de ironía, consciente e inconsciente, con la que Stevens narra los hechos y sus propias opiniones. Esta ironía, exaltada por el contraste con la compostura del personaje, marca varios episodios en los que el mayordomo intenta entender las bromas de su nuevo amo,³⁰ ensaya construir juegos de palabras para divertirlo³¹ o, en la página final del libro,³² representa el centro de un propósito; es decir, su promesa hecha a sí mismo de entrenar y mejorar su capacidad de hacer juegos, para poder disfrutar de una relación más amena con el empleador norteamericano.

Es también señal del tono irónico de la novela la ambivalencia de ciertas definiciones que mal ocultan pensamientos y proyecciones del protagonista e inevitablemente suscitan en el lector efectos cómicos: el más descarado de éstos se encuentra en la definición del matrimonio de Miss Kenton/ Mrs. Benn, que parece haber “tristemente fracasado”,³³ mientras que todas sus expectativas se concentran en las posibilidades que se abren como consecuencia de este fracaso; o también en sus opiniones sobre la prestigiosa Hayes Society, institución que nunca lo ha aceptado entre sus agregados, y por tanto merece ser descrita como un círculo que se demuestra fastidiosamente “sigiloso, a veces algo místico”,³⁴ lo que nos muestra entre las líneas que Stevens se considera meritorio para encontrarse entre estos famosos mayordomos, o, también, en la manera en la que el protagonista habla del colega tan inmerecidamente celebrado, Mr. Neighbour, a quien tuvo que escuchar, con creciente frustración, contar anécdotas en una ocasión especial. Incluso la delicada conversación con Mrs. Benn, que ocupa buena parte del capítulo final, a pesar del hecho que destaca en ella una fuerte amargura, está llena de momentos en que

³⁰ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 14-15.

³¹ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 17.

³² Ishiguro, *The Remains of the Day*, 241.

³³ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 48.

³⁴ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 32.

los dos se ríen al recuerdo de absurdos episodios del pasado.³⁵ También se puede reconocer en muchos pasajes un uso excesivamente cuidadoso y apropiado de las palabras en su autorrelato, el cual, a lo largo de toda la novela, nos describe un personaje cargado de rasgos grotescos, pese a sus meditaciones melancólicas.

La película

Los elementos temáticos básicos de la novela se muestran con tintes diferentes en la transposición cinematográfica: la mayor relevancia aportada sobre algunos elementos en comparación con otros, la ausencia de algunos efectos narrativos y la reconfiguración de las voces, los tiempos y los personajes junto con los recursos propios del medio cinematográfico evidencian una voluntad de un tratamiento detallado, incluso exhaustivo, de los temas de la novela. Sin embargo, presentan también una serie de tendencias hacia formas que alejan la narración de algunos importantes rasgos estilísticos del original literario.

En su reflexión sobre los caracteres de una transposición de la literatura al cine encontramos en el texto de Verstraten algunas palabras que podrían representar una atractiva premisa para cualquier análisis comparativo:

De todas formas, la fidelidad es un criterio dudoso, porque privilegia automáticamente el original sobre la versión adaptada: el juicio estándar es que “el libro era mejor que la película”. Un punto más interesante es si los cambios entre la novela y el filme tienen algo que ver con la naturaleza de los dos medios.³⁶

Y es exactamente subrayando los caracteres propios del filme que el autor nos recuerda cómo es que “una característica determinante del cine es

³⁵ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 235-240.

³⁶ Verstraten, *Film Narratology*, 93.

que muestra mucho, pero la función narrativa de esta mostración superespecífica tiende a permanecer implícita”.³⁷

La focalización y la trama

En el caso de la adaptación de la novela de Ishiguro para el cine,³⁸ el doble tema de la mostración y de la función narrativa encuentra un primer argumento de análisis en la modificación de la focalización, a partir de la modalidad interna de la obra original, hacia un modo aparentemente externo en la adaptación.

El narrador homodiegético de la obra original no aparece directamente en ninguna parte de la película. La que habría podido ser una narración con una voz superpuesta (*voice over*), incluso esporádica, de los pensamientos, las sensaciones y los recuerdos de Stevens, no se encuentra, en realidad, en ninguna parte de la obra audiovisual. Esta técnica de superposición es utilizada de una forma especial, en parte alejada de la diégesis de las escenas mostradas por la pista visual, en los tres momentos en los que las voces de Mrs. Benn y Mr. Stevens nos informan del intercambio epistolar entre los personajes, y de los temas tratados en sus cartas: el pasado y la intención de encontrarse al final del viaje del mayordomo. La primera impresión es que en la película de Ivory, Stevens no es más el narrador de la historia, sino que se muestra como un protagonista extradiegético de la historia principal, expuesta esta vez a través de una focalización externa.

Para reforzar esta impresión podrían incluirse también escenas que el narrador Stevens nunca habría podido contarnos, como el cortejo de Mr. Benn a Miss Kenton y el diálogo, hacia el final de la película, entre estos dos personajes, con la intención de volver a componer su vida matrimonial. A pesar de la presencia de estos dos momentos narrativos sobre los que Stevens no puede conocer el mínimo detalle, elementos de focalización

³⁷ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 55.

³⁸ James Ivory, *The Remains of the Day* (1993).

interna sobre el mayordomo se encuentran en efectos fílmicos menos evidentes aunque frecuentes en la película. Por ejemplo, en dos momentos—en una de las primeras escenas y a la mitad de la película— Miss Kenton es vista caminar en el pasillo de servicio a través de los ojos de un observador que, como nos dice la contratoma sobre su cara, se revela ser Stevens, y en el primero de los dos ejemplos la disolvenca nos indica cuanto la visión es un recuerdo del pasado, o tal vez una esperanza de volver a verla por esos lugares en breve tiempo.

También otros momentos importantes son visibles para el espectador tal y como los vio el protagonista: así es para los complicados momentos de la conferencia de 1923, entre el servicio prestado a los invitados y la enfermedad que lleva rápidamente al padre de Stevens a la muerte; o también es el caso de muchos de los paisajes que el mayordomo protagonista observa a lo largo de su viaje hacia Cornualles, que nos dan la impresión de ser compartidos entre el protagonista y el espectador. Al final del viaje, además, podemos ver finalmente a Mrs. Benn no más en los recuerdos del pasado sino en el tiempo “cero” de la narración, en 1956, el punto de referencia para las prolepsis y analepsis. La podemos ver preparándose para el encuentro frente a un tocador sin nadie más en la escena: si bien Stevens no está en el cuarto—entonces no puede ser focalizador— es significativo que ahora se encuentra a pocos kilómetros del lugar de esa escena, a punto de encontrarse con ella, así que se puede reconocer que la amiga se encuentra visualizada en la escena en el tiempo del ahora, no más en un *flashback* o en el *voice over* de una carta.

Lo que Verstraten afirma sobre la mediación de los ojos de un protagonista como narrador está en este caso mediado, a partir de la idea original de focalización interna de la novela, por una mayor ambigüedad en la película: “El recurso de un personaje cuya mirada es mediadora de la nuestra adhiere a las convenciones fílmicas. Esta mediación interna es conocida en la literatura, pero no es un elemento tradicional en todas las novelas”.³⁹

³⁹ Verstraten, *Film Narratology*, 95.

En *Lo que queda del día* el punto de vista del filme corresponde muy poco al del protagonista, a diferencia de lo que ocurre en el original literario, en el que narrador y focalizador corresponden: sin embargo, la gran cantidad de escenas visualizadas a un nivel de detalle como si las estuviera narrando el protagonista, justifican, para la película, el uso del término “focalización ambigua”. No obstante esta focalización en la forma cinematográfica puede parecerse, a primera vista, a la perspectiva subjetiva de la novela, la separación entre un impreciso punto de vista y la focalización alrededor del personaje deja la impresión de que el efecto global de las dos obras sea en buena parte divergente, aunque para argumentar la hipótesis de una representación temática diferente hay que considerar más elementos de la puesta en escena.

Secuencia, ritmo

Entre los puntos de discontinuidad que emergen en el estudio de la construcción de la trama destaca también la manera en la que el ritmo narrativo y la secuencia se encuentran organizados en la película de una manera diferente de como pueden observarse en la novela. El *establishing shot* de toda la película es el camino que lleva a la casa y, siguiendo algunos carros que lo recorren, dirige la vista del espectador a una carpa en la que se descubre, después de poco, que está llevándose a cabo una subasta de los bienes de la propiedad. La voz de Mrs. Benn en *voice over* nos cuenta el contenido de una de las cartas de Mr. Stevens, en la que se recuerda la muerte de Lord Darlington y la llegada del emprendedor estadounidense que, tras comprar la casa (y sus obras de arte, como podemos ver en la segunda parte de la primera escena) ha rescatado la mansión de la demolición. Siguen a breve distancia durante pocas escenas de interacción entre Stevens y el nuevo dueño, y, escasos minutos después, se aprecia al mayordomo, que, a bordo del lujoso auto anexo a la propiedad, sale de su edificio principal para empezar el viaje: es aquí donde inicia una breve exposición en *voice over*, con la voz del protagonista que lee la carta de respuesta a Mrs. Benn. Aquí se citan más frecuentemente hechos del pasado, y la voz funciona de puente entre las diferentes imágenes que inician una larga serie de analepsis que se extiende durante más de la mitad de la película.

A diferencia de la novela, construida sobre una alternancia mucho más dinámica entre planos temporales y con interposiciones de consideraciones generales sobre el rol del buen mayordomo (fuera de específicas referencias temporales), en la transposición fílmica el *flashback* ocupa la gran mayoría de la primera parte de la narración y domina también la segunda parte, aunque en ésta se puede apreciar un mayor equilibrio entre los ejes del recuerdo y la crónica del presente. Emerge así un papel diferente del pasado: mientras que en la obra literaria de Ishiguro el presente de 1956 se configura como uno de los tiempos de la narración, en la versión fílmica de Ivory este eje se impone como tema principal, casi único de la primera mitad y más.

La narración compacta de los hechos en los años de servicio de Stevens y Kenton al tiempo de Lord Darlington permite, además, seguir de forma más lineal la secuencia de las escenas. Mientras que los momentos de la memoria del narrador homodiegético Stevens en la novela surgen con una espontaneidad que invita a no considerar la secuencia de la historia como una exposición coherente, sino como una ocurrencia entre lo temático y lo aleatorio, por el contrario en todo el filme destaca el hecho de que la trama sigue un orden cronológico en las varias escenas sobre el pasado de Stevens y de su servicio. El efecto de estas dos técnicas organizativas permite que la película compacte las dos tramas pasadas —respectivamente, la de la vida profesional de Stevens y la vida diplomática del último Lord Darlington— y se forme la impresión de que el tema político es notoriamente secundario con respecto a las experiencias del mayordomo, en su constante conflicto humano y personal entre el surgimiento de sus emociones y su sentido del deber y de la dignidad de la profesión.

Interpretación, guion y música

El conjunto formado por la interpretación actoral y el guion conduce el análisis de este ensayo hacia un paso más rumbo a sus conclusiones finales, en favor de una significación especial para la divergencia entre los aspectos subrayados en las dos obras, y presenta una serie de temas y oportunidades abandonadas en la construcción de la transposición fílmica.

La película está fuertemente marcada por la compostura y la seriedad del personaje de Stevens debido a la interpretación altamente dramática de Anthony Hopkins y por el frecuente empleo de la técnica de la alternancia entre toma y contra toma⁴⁰ que enfoca en un rostro casi siempre caracterizado por expresiones muy melancólicas, sobre todo en ocasión de miradas intensas hacia cosas y personas, como, por ejemplo en los muchos intercambios visuales con Miss Kenton. Esta unión entre los rasgos actoriales y el papel de las tomas logra eficazmente cargar la película de grandes dosis de un dramatismo explícito ausente en la novela. Las sonrisas son raras, de circunstancia, y no recuerdan en ningún momento la ironía de los pensamientos del mayordomo en su versión literaria. En los movimientos de su personaje en las escenas de 1956 su postura típica es recta, aunque con una frecuente tendencia a bajar la cabeza, mientras que en el primer largo *flashback* la misma tendencia es mucho menos reconocible. En la narración de los eventos sucesivos a la muerte de su padre, con una creciente distancia entre el protagonista y Miss Kenton, y a medida en que se acerca el momento de la decisión de la mujer de alejarse con su futuro esposo rumbo el oeste, las ocasiones en las que el protagonista contiene su dolor se hacen más frecuentes y la mirada del hombre está cada vez más hacia abajo, anticipando lo que se convertirá en un hábito del anciano mayordomo, ostensible en las escenas ambientadas en 1956, antecedentes y correspondientes al viaje a Cornualles. En particular la versión filmica de la escena en la que Kenton y Stevens pelean por la curiosidad de ella por descubrir el libro de amor que él está leyendo, es marcada, junto con un intenso juego de luces y sombras, por una serie de miradas hacia abajo que acompañan la retirada del mayordomo hacia un rincón del cuarto, miradas que regresarán más intensas también en las escenas de discusión siguientes.

El tono dramáticamente melancólico de la interpretación de Hopkins encuentra plena coherencia con el guion, escrito por Ruth Praver Jhabvala sobre una primera versión de Harold Pinter (quien no figura en los

⁴⁰ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 78-90.

créditos).⁴¹ Para citar momentos en los que el efecto de la adaptación hace referencias más claras hacia el tormento de Stevens, se puede observar, en dos escenas, que aún con una fuerte correspondencia entre las palabras de la novela y las del guion cinematográfico, el efecto dramático que este último produce en el filme es más evidente que el producido en la novela, gracias también a la interpretación y a las tomas que hacen claras alusiones a los sentimientos y a los pensamientos del protagonista. Cuando Mr. Cardinal, hablando con Stevens de sus fuertes críticas a la actividad diplomática de Lord Darlington, hace alusión a los sentimientos que tiene hacia este último, le dice: “Lo quiero profundamente y sé que Usted también, ¿no es así?”, la respuesta del mayordomo, “así es, de hecho”, cobra un significado especial gracias a su mirada ausente y presenta una focalización interna en el momento en el que la pregunta suena como la voz en *off* de Cardinal: su fuerte expresividad nos dice que su respuesta se refiere más probablemente a la pasión que siente por Miss Kenton, quien hace pocos minutos le ha confesado su inminente salida de la casa y su plan de casamiento. Si bien en la novela la referencia es posible en la interpretación del lector, ésta no se encuentra igualmente reforzada por ningún elemento de la escena⁴² de la manera en la que lo está en la película. El efecto en el último encuentro con Mrs. Benn es similar: las palabras del guion se encuentran adaptadas a partir del pequeño intercambio que, en la novela, Stevens entretiene con un anciano señor, ausente en el filme. Esto cambia claramente el sentido de las palabras del protagonista: en la novela, al recordar la frase de su interlocutor “el atardecer es la mejor parte del día”⁴³ Stevens intenta filosofar y recomponerse después del

⁴¹ “En noviembre de 1994 Pinter escribió: ‘Acabo de escuchar que me sustituirán con otro escritor para la película *Lolita*. No me sorprende.’ [...] El contrato de Pinter contenía una cláusula que reservaba a la compañía cinematográfica el derecho de reemplazarlo con otro escritor, pero, de suceder esto, él podía retirar su nombre de así quererlo (exactamente lo que ocurrió en *Lo que queda del día*)—él había insistido en aplicar la cláusula entonces, luego de la mala experiencia con las revisiones hechas en su guion de *El precio de la fertilidad*)—; nunca fue informado de las razones por las que fue intercambiado por otro escritor.” Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter’s Screenplays and the Artistic Process*, 352.

⁴² Ishiguro, *The Remains of the Day*, 221.

⁴³ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

definitivo rechazo a Mrs. Benn y contesta “Estoy seguro que es correcto”. Por el contrario, en el filme, cuando las palabras son pronunciadas por Mrs. Benn, con la que está sentado en el muelle de Weymouth, su triste mirada se pierde una vez más en el vacío y su respuesta “¿es así?” nos habla de una amargura irrefrenable, así como de la incapacidad de encontrar consuelo en frases de sabiduría popular. Muy similar es el cambio de sentido que se observa en la misma página, cuando Stevens reflexiona por cuenta propia sobre “la felicidad con que la gente le da la bienvenida al evento de las luces que se encienden sobre el muelle”, mientras que en la película el análogo “la gente se alegra cuando prenden las luces el atardecer”, una vez más pronunciado por Mrs. Benn, encuentra como respuesta de un afligido Stevens: “Me pregunto por qué”.

Finalmente, pocas palabras pueden describir el sentido trágico de la música y de su fuerza narrativa en el filme. El tema principal está constituido por una sinfonía de violines —acompañados por metales y piano— densamente dramática que acompaña los *establishing shots* —la parte introductoria de la película—, algunos momentos de analepsis y la mayoría de las escenas que marcan el acercamiento de Stevens al último encuentro con su amiga y antigua ama de llaves de Darlington Hall. Aunque otros motivos musicales se insertan en la historia —como aquel que acompaña el frenesí de los preparativos para la conferencia de 1923 y algunas músicas diegéticas en la escena del evento—, la sinfonía principal es el único tema recurrente, y es usado mediante la técnica del *fade in* para marcar los momentos de un sentido de tensión a veces palpable, como aquellos presentes durante las discusiones con Miss Kenton, y otras veces exactamente sugeridos por la banda sonora, como en las partes que nos recuerdan que, entre memorias y pequeñas desventuras, el viaje sigue hacia su meta final, donde al protagonista le espera una dura hora de la verdad.

Otras diferencias en la adaptación

Si bien los elementos principales del análisis narratológico aquí considerados ya contribuyen con una visión global sobre la distancia entre la obra original y la película basada en ella, otras elecciones transpositivas merecen ser observadas por su manera de participar en una diferente tematización entre las dos obras. Entre éstos encontramos cambios en los personajes, la genérica densidad expositiva de tramas y subtramas, y el contraste entre la abundancia y la escasez de elementos irónicos para el texto literario y la composición cinematográfica, respectivamente.

El cambio más significativo en los personajes de la película es la adaptación de los dos personajes estadounidenses de la novela: el senador Lewis, en la conferencia del 1923, y el nuevo dueño, Mr. Farraday, se fusionan en un único personaje con el nombre del primero e interpretado por el actor protagonista de las famosas películas de Superman de los años ochenta, Christopher Reeve. Al parecer la elección de hacer de los dos personajes originales uno, no solamente otorga a la historia de la película una mayor cohesión, sino que transmite, desde las primeras escenas, un sentido de coincidencia casi determinista: el propio senador estadounidense que en la conferencia de 1923 salió humillado y perdedor por su exceso de desconfianza hacia el nuevo gobierno alemán, regresa, después de veinte años y una guerra mundial, con una doble victoria, moral y material, en cuanto es ahora orgulloso por haber reconocido tempranamente la peligrosidad del régimen nazista y es también triunfante sobre el fallecido Lord Darlington en el momento en que se puede permitir adquirir su propiedad. Esta elección adaptativa se inserta en el marco de una típica simplificación de la película, que intenta limitar el número de personajes, pero también subraya un sentido de fracaso alrededor de la figura de Lord Darlington, póstumamente despojado de sus bienes por un adversario político. Esta vez es la trama diplomática aquella que se encuentra simplificada hacia una celebración más explícitamente antifascista, con respecto a las sutiles ambigüedades ideológicas de la novela.

Un elemento más de la reconstrucción fílmica es el cambio del auto anexo a la mansión que pasa a ser de propiedad de Darlington a la de Lewis y que servirá para el viaje del mayordomo, el cual no es más un coche americano, un Ford, como en la versión literaria, sino uno alemán, un Daimler: el enemigo vencido puede ahora ser representado como un objeto de uso y al mismo tiempo el ligamen entre las pertenencias del Lord y Alemania se refuerza visualmente por este cambio de marca.

Igualmente marcado por una voluntad de simplificación y unidad compositiva es el hecho de que Mr. Benn no es un verdadero personaje de la novela, sino una referencia externa a la diégesis, que aparece por primera vez cuando Miss Kenton revela al protagonista que recibió “de parte de un conocido” una propuesta de casamiento. En contraste, la versión fílmica presenta a este hombre en Darlington Hall al servicio de uno de los nobles que pasan de visita, incluso en un momento de la noche él cruza palabras con el mayordomo de la casa, quien aprovecha para reafirmar su lealtad a los valores exigidos por su profesión: Stevens entonces tiene ocasión para conocer y enfrentarse con el señor Benn, quien habrá de casarse con su ama de llaves mientras que el protagonista no logra confesarse a sí mismo un interés por ella hasta que la vea alejarse. En esta ocasión también el filme cierra aquellos espacios de indeterminación y aleatoriedad que caracterizan la evolución de la novela, a favor de una mayor circularidad de la nueva configuración de los eventos, como si el medio cinematográfico, o su espectador, tuvieran una mayor necesidad de sistematización de la realidad, comparados con el libro y su lector.

Operaciones compositivas como la recién mencionada, junto con los cambios previamente citados en la organización de la narración, construyen en el espectador de la película una taxonomía de prioridad entre la trama y las subtramas en favor de una simplificación de la compleja estructura de la novela. En la obra de Ishiguro se puede hipotetizar que el lector encuentra mayores espacios de libertad para decidir si el tema principal es la justificación-revisión histórica de las ideas políticas de Darlington, la vida de un mayordomo entre emociones y contención, el viaje de la esperanza

para recuperar su última posibilidad de encontrar abierta felicidad en lo que le queda de vida o el dinámico soliloquio que cubre los temas profesionales y existenciales de Stevens, representados por la dignidad,⁴⁴ la ironía⁴⁵ y —entre líneas— el calor humano.⁴⁶ En contraposición, la película de Ivory subraya en todos los elementos la primacía de la historia emotiva de Stevens, elimina cualquier rastro explícito de su ambivalente monólogo interior, guía nuestras consideraciones a través de la trágica expresividad de Anthony Hopkins y marca la subtrama del fracaso diplomático del Lord como una especie de metáfora del fracaso sentimental de su propio mayordomo. Esto junta las historias del pasado con las esperanzas del viaje en el tiempo de la narración, además de los elementos ya analizados, es también una escena más reconstruida con cierta originalidad en la película; es decir, en la respuesta a la provocación del doctor Carlyle que, con referencia a los errores políticos de Darlington y la aparente falta de postura personal de su mayordomo, le dice: “si había que cometer un error ¿no preferiría ser responsable de sus propios errores?”. Stevens, como en otros momentos de la película, transforma lo que es la reflexión sobre la vida pública de su Lord en una meditación sobre su vida privada y responde revelando la fuerza de sus expectativas: “En cierto modo, soy responsable de mi propio error, pero tal vez tenga la oportunidad de enmendarlo. En realidad, estoy en camino para intentar eso”.

A la luz de este pasaje cabe destacar una vez más, antes de considerar una interpretación significativa detrás de todas estas elecciones transpositivas, la casi total ausencia en el filme de la voz irónica que se puede percibir en Stevens a lo largo de la novela. Podríamos considerar este fenómeno como una consecuencia de la adaptación fílmica, es decir, el resultado más obvio de un cambio de perspectiva de una narración homodiegética con focalización interna a una puesta en escena heterodiegética, con una tímida sobrevivencia de los rasgos de ambigüedad de la obra

⁴⁴ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 33.

⁴⁵ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 1.

⁴⁶ Ishiguro, *The Remains of the Day*, 244.

original. A pesar de esto, la ausencia de intentos de la película de contar las actitudes bromistas, los propósitos de mejorar ese aspecto en la relación con su amo o la envidia mal ocultada del protagonista por mayordomos más reconocidos parece ser, más que un elección obligada por el medio y sus rasgos típicos, una ocasión más en la que los responsables de la transposición rediseñaron la intención comunicativa original de su versión de la historia.

Adam Parkes, en su estudio monográfico sobre la novela, analiza los rasgos generales de la transposición cinematográfica de *Ivory*, subrayando en particular las reducciones temáticas y algunos cambios significativos—como lo son la fusión de Farraday y Lewis en un sólo personaje o el cambio de automóvil de Ford a Daimler— y de forma menor los cambios en la focalización y la perspectiva diegética para llegar a una de las conclusiones principales de este estudio; es decir, que el filme subraya casi sólo el elemento nostálgico de la reflexión y de la vivencia de Stevens.⁴⁷ De esta manera, y como se ha evidenciado a lo largo del estudio narratológico de los dos productos, se excluye de la representación cinematográfica toda la intención del personaje principal de mirar hacia delante, con su fuerza irónica y con la conciencia de su crecimiento personal como hombre, capaz ahora de reconocer sus fracasos y saber convivir con ellos, para privilegiar una visión trágica de la historia del mayordomo que dedicó toda su vida a su profesión y que, ya anciano, lamenta no haber tomado en cuenta su esfera íntima en las decisiones importantes de su vida privada.

Conclusiones

Como primer paso en el intento de comprender el significado de los cambios adaptativos hasta ahora analizados, habría que reconocer, en primer lugar, que su selección puede ser vista como un reconocimiento de la enorme riqueza de la obra original y de la necesidad de la película de

⁴⁷ Parkes, *Kazuo Ishiguro's...*, 78-80.

concentrarse en una sola de las líneas emocionales diseñadas por la vida, por el viaje y por los recuerdos de Stevens. La omisión en la película de los aspectos irónicos, de la filosofía práctica y de la crítica sutil hacia una visión totalmente nostálgica del pasado que tanto caracterizan la novela conforman un claro ejemplo de la imprescindible tarea interpretativa de los complejos rasgos de la construcción narrativa que se encuentra en la base de toda transposición. Igualmente podría ser considerada necesaria una simplificación, para la transición al medio cinematográfico, del carácter más peculiar de la obra original, su naturaleza de disolución de un cuento racional en una revisión personal cada vez más emotiva. La decisión de operar una reducción hacia los tonos más melancólicos del texto de Ishiguro podría ser también el resultado de una elección basada en cierto afianzamiento comercial: el público de las películas de Ivory de los años inmediatamente anteriores a *Lo que queda del día* era, supuestamente, apegado a los usos expresivos del director estadounidense marcados por la melancolía “eduardiana” de las novelas de E. M. Forster, la cual inspira varias de sus películas anteriores a la transposición aquí analizada.

Otra hipótesis que podría justificar los importantes cambios en la transposición sería posible tomando en consideración que se haya actuado una reducción de la obra fílmica a un género más específico, sobre todo en relación con los géneros teatrales. En tema de géneros vale la pena considerar aquí las palabras de Todorov: “no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros”.⁴⁸ Esto bien aplicaría al libro de Ishiguro, que se encuentra marcado más por la libertad del género novelesco, con su caleidoscopio de emociones y actitudes, que por algún rígido esquema compositivo anterior. Para lo que tiene que ver con la película de Ivory, se puede registrar un producto cinematográfico que se presenta ante sus espectadores de una forma que no necesita de las elaboraciones lentas y articuladas permitidas por la lectura del libro, sino que se ofrece al público para su fácil digestión y comprensión sin muchas necesidades

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, 49.

ni posibilidades de elaboración. En esta obra de un cine de arte simplificado y centrado en los sentimientos que solicita los elementos de la tragedia doméstica, como está descrita por Benson,⁴⁹ y de la comedia lacrimosa,⁵⁰ según García Garrosa, han sido empleados para obtener un filme de una rara amargura, resultado de una trama poderosa, de unas interpretaciones intensas y de una reconstrucción que favorece la linealidad y la priorización de los temas omitiendo los elementos suavizadores de la novela, y que ofrece con ello una imagen sin consolación de un protagonista atrapado para siempre en su quieta desesperación inglesa.

No obstante estas hipótesis puedan parecer más o menos válidas según la perspectiva y la intuición personal, lo que subyace en la reflexión de este estudio y merece ser explicitado en estos párrafos finales es el hecho de que toda operación intertextual o intermedial, como lo es la transposición de la literatura al formato fílmico, implica un rediseño de la obra original basado en la interpretación de los elementos fundamentales, pertinentes y prescindibles para la transmisión a otro medio. En otras palabras, como recuerda Verstraten, una transposición tiene que ser observada en el contexto de su valor expresivo y por el uso del medio a través del que se expresa, no por la supuesta fidelidad hacia la obra original.⁵¹

Como se ha intentado demostrar en las páginas anteriores son muchos los elementos de la adaptación de la novela *Lo que queda del día*, en su versión dirigida por James Ivory, que nos invitan a considerar las diferentes ópticas del tema, con una mayor acentuación de la fuerza narrativa sobre su cuerda principal, lo que sacrifica la pluralidad de intenciones presente en la versión literaria. La soledad y la pérdida de esperanza de un hombre arrepentido por el mal manejo de sus relaciones, en la película, pierden toda la ambigüedad que disfrazaban en la novela los tintes trágicos de la narración y le agregaban matices auto-irónicos: el soliloquio, el dinamismo

⁴⁹ Sean Benson, *Shakespeare, Othello and Domestic Tragedy*.

⁵⁰ María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*.

⁵¹ Verstraten, *Film Narratology*, 93.

de las subtramas, la voz del protagonista que varía entre una apología de la dignidad de su profesión, la voluntad de descubrir el humor en sus formas salvíficas y sus intentos de dominar la memoria tanto en sus contenidos como en la carga emocional que ésta conlleva.

La película, con su mayor unidad compositiva y ciertos elementos de recurrencia y circularidad, evita a Stevens todas las indecisiones en la formación de un juicio de sí mismo; apunta directamente al dramatismo de la nostalgia inevitable y pone en escena la dimensión del tiempo perdido en la forma de la decadencia del protagonista, no sólo en la mostración filmica de su ancianidad sino también en las duras consideraciones de que lo que queda de su vida no es más que la amargura que estuvo narrando a lo largo de la historia. El tono funesto de la música, la creciente tristeza de sus palabras y la inevitabilidad que marca su destino parecen indicar una firme pertenencia del filme al género dramático, con rasgos de tragedia existencial, alejándose en buena medida de los intentos expresivos de la novela, la cual, a través de un complejo juego de cambios de perspectiva, diluye los tonos trágicos hacia una dimensión grotesco-irónica y hacia una esencia lírica de la vida misma, que merece ser vivida incluso ante la más crítica retrospectiva.

Bibliografía

- Benson, Sean. *Shakespeare, Othello and Domestic Tragedy*. Londres: Continuum International Publishing, 2011.
- Gale, Steven H. *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003.
- García Garrosa, María Jesús. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. Nueva York: Knopf, 1989.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. Nueva York: Vintage, 1993.

- Ivory, James. *The Remains of the Day*. Reino Unido / Estados Unidos: Merchant Ivory Productions, 1993.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1994.
- Parkes, Adam. *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day: A Reader's Guide*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2001.
- Santayana, George. *Animal Faith and Spiritual Life*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Traducción de Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.
- Verstraten, Paul. *Film Narratology*. Traducción al inglés de Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press, 2009.



Andrea Coghi

Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y licenciado y maestro en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Estudios de Milán, cuenta con un posgrado en enseñanza del español otorgado por esta misma institución. En México es docente de italiano, inglés, análisis fílmico y literario, y literaturas anglófonas. Desde 2012 es docente en la Universidad de las Américas, Puebla y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), campus Puebla, e investigador adscrito a grupos de estudio del ITESM y de la BUAP. Su área de estudio demarca la teoría literaria aplicada al aprendizaje, temas éticos y medioambientales, así como al análisis literario y de la transposición literatura-cine.

Guerra, cine e infancia

La niñez en el cine japonés durante la Guerra del Pacífico

Isaías López Tejeda

Liceo Mexicano Japonés A. C., México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6843-2350>

War, Childhood, and Cinema

Infancy in Japanese Cinema During the Pacific War

Recepción: 5 de octubre de 2021

Aceptación: 22 de febrero de 2022

Resumen

El presente artículo explora la relación del Estado y el cine japonés durante la Guerra del Pacífico y aborda cómo esta relación se vio reflejada en el discurso fílmico alrededor de la figura de la niñez japonesa. Para ello se analiza brevemente la historia del cine en Japón y la censura del Estado sobre la industria fílmica durante este periodo. Posteriormente se describen los cortos noticiosos oficiales, donde se muestra la vida de los niños durante la guerra, y finalmente se aborda la obra del director Hiroshi Shimizu quien, entre 1931 y 1948, realizó diversos filmes protagonizados por infantes.

Palabras clave

Cine japonés, infancia, Hiroshi Shimizu, nacionalismo, Guerra del Pacífico

Abstract

This article explores the relationship between the Japanese State and the cinema industry during the Pacific War. It is divided into four sections: the first section analyzes the historical development of the film industry in Japan, while the second section studies the systems of control and censorship that the Japanese State imposed on cinema during the Pacific War. The third section analyzes movie news, which were the result of the relationship between the cinema industry and the government, and are examples of the official position of the Japanese State regarding infants. Finally, the last section analyzes the work of director Hiroshi Shimizu who, during this time, produced a significant number of movies that explore Japanese childhood before, during, and after the war.

Keywords

Japanese cinema, childhood, Hiroshi Shimizu, nationalism, Pacific War

Estrategias de control estatal sobre el discurso cinematográfico

La industria cinematográfica japonesa tiene sus orígenes en 1896, cuando se presentó por primera vez en el país la tecnología que hacía posible los fotogramas móviles. Esta nueva invención encontró en Japón un suelo fértil en el cual desarrollarse, gracias a la fuerte tradición escénica que existía en el territorio. Así, el teatro kabuki y otros espectáculos que gozaban de gran popularidad entre la población fueron los primeros en ser reproducidos por los cineastas, lo cual facilitó la adopción del cine por la sociedad japonesa y permitió que esta industria creciera rápidamente. En consecuencia se fundaron las primeras empresas fílmicas nacionales, como la compañía Yoshizawa, la cual para el año de 1903 ya contaba con recintos exclusivos para la proyección de filmes en el barrio de Asakusa, en Tokio¹.

A partir de 1910 la industria japonesa experimentó una nueva revolución ante la influencia del cine occidental, el cual introdujo una mayor complejidad técnica y una narrativa más elaborada. Las innovaciones importadas desde el extranjero se tradujeron en películas más impactantes y en un mayor éxito comercial. La popularidad que con ello alcanzó el cine nacional facilitó la consolidación de la industria del país, como lo ejemplifica la fundación de grandes compañías como la “Greater Japan Film Machinery Manufacturing Company Limited”² que durante estos años tuvo tres estudios y 70 salas de exhibición, y la cual posteriormente llegó a dominar el mercado (fig. 1).³



Figura 1. Shōzō Makino (director), *Jiraiya, el héroe*, 1921. Colección del Archivo Nacional de Cine de Japón.

¹ Alexander R. Jacoby, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, 31.

² Joseph Anderson y Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, 30.

³ Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*, 31.

El rápido desarrollo de la industria cinematográfica en el país permitió que alrededor de 1928 Japón fuera el principal productor de cine del mundo.⁴ Esto se debió en parte a que estudios como Shōchiku y Kokkatsu producían una amplia variedad de obras de gran calidad, entre las cuales se destacaron los trabajos de directores como Mikio Naruse y Yasujiro Ozu, cuyas películas alcanzaron el mercado internacional e hicieron que el mundo girara la vista hacia la producción fílmica japonesa.

Debido al gran éxito entre la población el cine fue rápidamente regulado por el Estado, especialmente al percatarse de la importancia económica de esta industria e intuir su capacidad para convertirse en un eficaz medio de propaganda. Para asegurar el control del discurso cinematográfico el gobierno japonés introdujo paulatinamente leyes que con el tiempo reglamentaron los diversos aspectos de la producción fílmica. Por ejemplo, las regulaciones de Tokio de 1917 exigían que los filmes se sometieran a un proceso de censura, mientras que las regulaciones de Hiroshima de 1920 “demandaban un resumen de la trama antes de aprobar la exhibición de cualquier película”.⁵ Este control sobre la industria se fue endureciendo con el paso del tiempo, especialmente a partir de la década de los treinta, conforme el Estado se tornaba militarista.

Tras el estallido de la guerra de quince años entre Japón y China, en 1931, la relación entre el gobierno japonés y la industria cinematográfica nacional se hizo cada vez más restrictiva. A partir de ese momento el Estado, consciente de la necesidad de controlar la opinión pública, endureció las normativas ya existentes alrededor del cine. Por esa razón, en marzo de 1934 se decretó la creación del comité para la regulación de los filmes y el 1º de octubre de 1939 se instauró la *ley del cine* (映画法, *eigahō*)⁶ la cual se convertiría en la herramienta más importante del Estado para introducir la ideología oficial en el medio fílmico.

⁴ Jacoby, *A Critical Handbook...*, 5.

⁵ Dennis Washburn and Carole Cavanaugh, *Word and Image in Japanese Cinema*, 26. Todas las traducciones al español son propias.

⁶ Woojeong Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, 104.

La ley del cine de 1939 se inspiraba en la Organización de la Industria Fílmica Alemana “Nazi Spitzenorganisation der Filmwirtschaft”⁷ y “tenía la finalidad de regular todos los aspectos relacionados con la producción, distribución y exhibición del material fílmico”.⁸ En sus 26 artículos establece el papel del Estado como principal regulador de la industria. De acuerdo con Akira Shimizu⁹ por un lado se decretaba que toda compañía debía de llevar a cabo un censo, en el cual quedaban registrados quienes laboran en cada una de las películas: el personal técnico, los directores, fotógrafos y actores. Mientras que, por otro lado, también se estipulaba que el gobierno japonés tenía la facultad para expedir y retirar las licencias necesarias para la elaboración de cualquier filme nacional. Finalmente se añade que todo espacio relacionado con la industria, tanto los estudios de producción, como los teatros de exhibición, podían ser inspeccionados de manera regular. Con ello cada aspecto de la elaboración cinematográfica, desde la aprobación del guion, hasta la misma filmación, era constantemente vigilado y limitado por el gobierno japonés.

Además esta misma legislación dio facultades al Estado para controlar el contenido discursivo de las obras cinematográficas, prohibir la exhibición de películas extranjeras opuestas al régimen y decretar que todo film nacional debía de alinearse a los parámetros del gobierno. Por ello en las películas japonesas se debían introducir y alentar aspectos como la divinidad del emperador, la importancia de la familia, el espíritu de sacrificio y la necesidad de un esfuerzo colectivo. De igual forma los filmes debían alejarse de abordar temas y posturas prohibidas, por considerarse un atentado contra la casa imperial, o promover ideas opuestas a las leyes nacionales. De esta forma *la ley del cine* castiga todas las expresiones cinematográficas donde: “se obstruyan las políticas generales, los asuntos militares, las relaciones internacionales u otros intereses públicos, se corrompan los buenos principios y dañen la moral pública, se denigre la pureza del lenguaje japonés, se

⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 92.

⁸ Anderson y Richie, *The Japanese Film...*, 129.

⁹ Abé Mark Nornes y Yukio Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars. World War II Propaganda and Its Cultural Contexts*.

impida el desarrollo de la cultura nacional o se retrasen la adecuada preparación y ejecución de la política nacional”.¹⁰

La *ley del cine*, además de regular el proceso de producción y limitar los temas que podían ser abordados en los filmes, obligó a las empresas cinematográficas a realizar y exponer “películas culturales”, las cuales Nornes define como: “filmes que son reconocidos por el Ministerio de Educación por contribuir al cultivo del espíritu nacional o al desarrollo de las facultades intelectuales de la nación”.¹¹ Estas obras culturales tomaron la forma de cortos noticiosos y documentales, los cuales debían de ser exhibidos junto con la película principal. “De esta forma, en un programa estándar se presentaban una obra estelar, un corto cultural y un corto noticioso.”¹²

Los documentales creados bajo el discurso oficial tenían la principal tarea de educar a la población y contribuir al desarrollo del espíritu nacional “el cual indicaba el espíritu que los ciudadanos normales supuestamente debían de poseer [...]: contribuir al esfuerzo militar y sumisión absoluta a la autoridad del emperador, quien está por encima de cualquier tipo de crítica”.¹³ Por ello en estas obras se retratan diversos aspectos relacionados con el conflicto armado y el avance de las tropas en ultramar. Además, algunos documentales se enfocaron en temas como la ciencia y la vida cotidiana. Entre ellos destaca *Grabación de una maestra de guardería (Aru hobo no kiroku)*, filme dirigido por Sōya Mizuki en 1942, el cual muestra la vida cotidiana en una guardería y en una zona industrial con tomas naturalistas”.¹⁴

De igual forma, los cortos noticiosos ofrecían información sumamente variada relacionada con el avance del ejército japonés y otros aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, en muchas ocasiones mostraban acontecimientos como desfiles, premiaciones y funerales, mientras que en otros momentos informa-

¹⁰ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 33.

¹¹ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹² Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹³ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 32.

¹⁴ Nornes y Fukushima, eds., *The Japan/America Film Wars...*, 34.

ban del desarrollo de la guerra y la situación de las colonias de ultramar bajo el gobierno japonés. Así, entre los “temas más cotidianos representados por estos noticiarios se encontraban los deportes, las incursiones militares, los niños, festivales y animales por igual”.¹⁵

Para reafirmar el control del Estado sobre el discurso cinematográfico, un año después de la promulgación de la ley del cine, en 1940, “se consolidó la Oficina de Información Pública (*Jōhōkyōku*)”.¹⁶ Este nuevo organismo tuvo como principal objetivo dirigir de forma activa el contenido de la propaganda dentro de los filmes y vigilar que las obras cinematográficas reflejaran adecuadamente los temas y valores oficiales. El resultado de estas regulaciones es conocido como filmes de la política nacional. Dichas películas “debían de mostrar la belleza del sistema familiar tradicional, enfatizar en el espíritu de sacrificio completo a la nación y reflejar adecuadamente la filosofía nacional”.¹⁷

A través de las actividades de la Oficina de Información Pública, en conjunto con la ley del cine, quedaron estrictamente regulados tanto la producción cinematográfica como el contenido de las obras fílmicas. Así, toda película producida a partir de 1940 debía de seguir los estrictos lineamientos del Estado a nivel administrativo y a nivel discursivo. En este sentido la legislación japonesa cumplía un doble propósito: “Por un lado reprime toda forma de individualismo y libertad, mientras que, por el otro lado indicaba cuáles eran los temas que era permitido abordar”.¹⁸

Además de la estricta legislación en torno a la producción fílmica el Estado japonés encontró formas más sutiles de imponer su discurso a las compañías cinematográficas y evitar, en la manera de lo posible, cualquier actitud contestataria. Una de estas medidas fue mantener “el control sobre el

¹⁵ Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: the Meiji Era through Hiroshima*, 67.

¹⁶ Anderson y Richie, *The Japanese Film...*, 129.

¹⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 100.

¹⁸ María Roberta Novielli, *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*, 29.

suministro de las materias primas necesarias para llevar a cabo la producción de obras fílmicas”.¹⁹

Otra medida muy importante fue obligar a las diversas empresas cinematográficas a unificarse en tres grandes conglomerados: *Nikkatsu*, *Shinkō* y *Daito*. Estas tres nuevas empresas debían de producir dos películas al mes, las cuales deberían de seguir íntegramente los criterios establecidos por el gobierno como filmes culturales. A través de las regulaciones legales, del control sobre los suministros y la unificación de las diversas compañías cinematográficas, el gobierno tuvo absoluto control sobre el medio fílmico. Lo cual le permitió llevar a cabo una campaña mediática a gran escala, tanto en el interior del país como en el exterior.

Dentro del discurso oficial que el Estado japonés reprodujo a gran escala, uno de los elementos más destacados fue la figura del infante. Por ello, al dominar la industria fílmica, el gobierno puso especial interés en representar a la infancia de la forma que le pareció más adecuada, acorde con los nuevos valores que pretendía introducir dentro de la población.

La infancia en los cortos noticiosos

Desde 1939 hasta 1945 quienes acudieron al cine pudieron observar diversos productos fílmicos que seguían los cánones discursivos impuestos por la ley del cine y representaban a la infancia de acuerdo al concepto de *pequeños súbditos* (少国民, *shōkokumin*), la postura oficial del Estado japonés alrededor de la niñez. Dicho postulado fue usado por primera vez por el Estado en los *Principios cardinales del ente nacional* (國體の本義, *Kokutai no hongī*). En este documento se señalaron las bases de una nueva moral nacional. En primer lugar se determinaba que el individuo debía anteponer los intereses generales a los particulares y, en segundo lugar, que el Estado debía entenderse como una gran familia, con el emperador

¹⁹ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 97.

como padre y los súbditos como sus hijos. Estos dos aspectos significaron un rotundo cambio discursivo alrededor de la niñez japonesa.

Hasta ese entonces tanto la sociedad como el gobierno se habían suscrito a la postura occidental del *niño como tesoro* (子供らしい子供, *kodomorashii kodomo*), la cual consideraba que la infancia era una etapa preciosa, cuando los infantes debían de ser protegidos y todas sus necesidades satisfechas para garantizar así su adecuado desarrollo individual y familiar. Sin embargo, para el gobierno japonés de 1939 las necesidades de ningún individuo podían estar por encima del Estado, por lo cual los infantes debían de convertirse en uno más de los súbditos del emperador y ser el ejemplo perfecto del sacrificio y esfuerzo colectivo:

Bajo la Ordenanza de la Escuela de la Nación (*Kokumin gakkō rei*), los infantes en edad escolar debían de participar junto a los adultos en eventos masivos, rezar en santuarios imperiales y en despedidas para los soldados. De igual forma ellos debían de realizar servicio comunitario, como escribir cartas al frente o trabajar activamente en las granjas. Las escuelas existían con el sólo propósito de entrenar a la juventud para defender el imperio, promover el culto al emperador y servir a la nación.²⁰

El *Shōkokumin*, la propuesta oficial del Estado, facilitó al gobierno japonés el uso ideológico de los infantes como ejemplos de buenos súbditos, quienes superan los impulsos individualistas y participaban activamente en el esfuerzo nacional. Dicha postura rápidamente fue llevada a las grandes pantallas de Tokio gracias al control que el Estado mantenía sobre la industria cinematográfica. Esto se hace especialmente evidente por medio de los cortos noticiosos de la cadena *Noticias Nipón* (日本ニュース, *nippon news*).

²⁰ Sabine Frühstück, *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, 163.

Como ya se mencionó, la exhibición de materiales culturales acorde a la postura oficial era obligatoria, por lo cual existe una amplia variedad de estos documentos pertenecientes a la cadena *Noticias Nipón*, que abarcan desde 1938 hasta 1945. En estos cortometrajes, localizados en la biblioteca del Museo Conmemorativo Nacional de Showa, en Tokio, se pueden identificar tres formas fundamentales con las que esta cadena noticiosa representaba a la infancia: primero como parte del mundo militar, al mostrar a los infantes ataviados como soldados, después como un ejemplo de esfuerzo colectivo, al presentar a los niños y niñas cooperando en la producción para la guerra y finalmente como muestra de la fuerza del Estado, por medio de la exhibición de eventos deportivos masivos en los que niños y niñas participaban.

En estas representaciones, irónicamente, se entrelazan las dos concepciones de la infancia presentes durante el periodo estudiado. Por un lado se hace uso de los elementos adjudicados al *niño como tesoro*, la inocencia y vulnerabilidad, para impregnar de dichos sentimientos a la guerra y a los militares. En segundo lugar se utilizan a los *pequeños súbditos* como ejemplos de sacrificio y abnegación, con la finalidad de inspirar a los adultos y provocar en ellos una respuesta positiva al conflicto militar.

En la primera de estas representaciones niños y niñas participan en diversos eventos militares ataviados como soldados y marineros. En este sentido los medios cinematográficos hicieron uso de las ideas adjudicadas al *niño como tesoro* con la intención de integrar al infante al mundo militarizado y, al mismo tiempo, desdibujar la violencia inherente a la guerra.

Para alcanzar dicho objetivo desde julio de 1940 hasta agosto de 1944, en los cortos de *Noticias Nipón* se muestra a los infantes participando en actividades relacionadas con la guerra. Por ejemplo, en un documento fechado en octubre de 1940 se aprecia a diversos niños fabricando aviones de papel, los cuales posteriormente presentan vestidos como reclutas en un desfile. Por otro lado, en julio de 1944 se aborda la historia de diez huérfanos de la guerra, quienes estudiaban para ser soldados en la escuela militar de Hiroshima. De igual forma, en agosto de ese año aparecen imágenes de un

patio escolar donde los menores jugaban a la guerra. Allí la cámara muestra que estos menores manipulan diversos instrumentos, con los cuales simulan conducir la aeronave y disparar al enemigo. Esta actividad, aun cuando podría parecer al espectador una mera acción lúdica, es representada por el cine como un entrenamiento serio para los niños.

En los cortos noticiosos expuestos durante el conflicto militar se presentaba a los infantes como soldados y, con ello, discursivamente se busca unir la infancia y la guerra, ya que así, al ser representada por medio de la inocencia de la niñez, la milicia adquiere una parte de las características ideológicas adjudicada tradicionalmente a los niños. Por medio de estas imágenes se recordaba a la audiencia que justo como los súbditos más pequeños del emperador “crecerían para convertirse en soldados, [éstos] a su vez alguna vez habían sido niños igual que ellos”.²¹

Dentro de estos cortos noticiosos otra representación cotidiana de la infancia fue como un ejemplo del esfuerzo y del abandono del individualismo. Para ello los medios cinematográficos hicieron uso de los elementos discursivos referentes al *pequeño súbdito*: la disciplina y el sacrificio. Dentro de este tipo de representación se muestra a los infantes fuera del espacio académico o familiar y, en su lugar, como parte de diversas actividades productivas. Así, pues, en el cine reprodujeron imágenes donde los niños, los súbditos más pequeños del emperador, abandonan las comodidades de su vida infantil para, en su lugar, participar activamente en diversas tareas que tenían la finalidad de fortalecer a la nación.

Un ejemplo de esta postura se puede observar en el corto fechado el 18 de junio de 1940. En él, un grupo mixto de niños menores de diez años trabajaban arduamente en Wakayama arando el campo. De igual forma, en julio de aquel año se mostró a diversas niñas que en lugar de jugar con muñecas las fabricaban para enviarlas al frente, y se exhibieron imágenes de infantes aprendiendo a arreglar y utilizar las redes de pesca. En ese mismo

²¹ Frühstück, *Child's Play...*, 193.

sentido, el 1º de abril de 1941 las películas mostraban a diversos menores de 12 años quienes cultivaban la tierra, para posteriormente llevar sus productos al mercado y así cooperar con sus ganancias al esfuerzo de la guerra. Finalmente, el 21 de septiembre de 1944, los filmes muestran a niños evacuados de las grandes ciudades, quienes, al tiempo que estudian, trabajan y participan en actividades agrícolas.

Además de los casos mencionados anteriormente, en el cine se puede apreciar otro uso de la figura del *pequeño súbdito*: como símil de la fuerza física del propio Estado. Esto se hizo al mostrar a los infantes participando en actividades deportivas grupales y sometidos a la disciplina física. Por ejemplo, en julio de 1940 los cortos *Noticias Nipón* muestran que en Manchuria diversos niños practicaban artes marciales. Posteriormente, el día 20 de diciembre de aquel año, se muestra cómo cientos de niños pequeños realizan ejercicios al aire libre de manera grupal. De igual forma, este discurso se puede percibir en el noticiero del 6 de marzo de 1941, ya que en dicho día *Noticias Nipón* se refiere a los niños de manera directa con el término *shōkokumin* al mostrar a menores haciendo calistenia, escalando cuerdas, saltando y marchando. Así, para fortalecer el discurso del Estado, los cortos noticiosos presentaban a los infantes realizando ejercicios marciales a la par de las acciones militares. Por ejemplo, el día 14 de octubre de 1942, inmediatamente después de informar sobre el avance militar de Japón, se mostraba a los espectadores a un grupo de niños practicando kendo.

En este sentido, se hace evidente que la disciplina y fuerza física de los menores se convierte en una alegoría del poder de los súbditos del emperador, de su disciplina y de su compromiso ante las acciones bélicas. De igual forma, la fuerza expuesta por los infantes trasciende los límites corpóreos de éstos y las fronteras nacionales, puesto que, como menciona Nornes, la muestra de poder tenía como finalidad demostrar el yugo japonés sobre su pueblo y sus colonias:

Las escenas de ejercicios coordinados parecen haber sido obligatorias en los documentales japoneses desde 1930 hasta el fin de la

Guerra del Pacífico [...]. En ellos se involucran literalmente cientos de participantes, todos esos cuerpos anónimos moviéndose en sincronía expresan visualmente el control de la nación sobre sus habitantes, y junto con el desfile militar constituía otra representación de la unión de los japoneses, la cual trascendía la dureza del discurso público.²²

Por esta razón, el utilizar la figura de la infancia permitió al gobierno japonés extender su control ideológico a otras latitudes, ya que ello le facilitaba incluir dentro del discurso de control a otras naciones. Por ejemplo, el día 17 de julio de 1942, en una escena de estos cortos noticiosos se muestra a un grupo de niños del sureste asiático realizando *radio calistenia* (ラジオ体操, *rajo taiso*) para, inmediatamente después, enfocar la bandera japonesa, la cual ondea orgullosa sobre ese grupo de individuos. Asimismo, el día 28 del mismo mes se muestra una concentración masiva de infantes filipinos, quienes igualmente realizan los ejercicios impuestos por el gobierno japonés.

El uso que los cortos cinematográficos dieron a la figura de la niñez también fue implementado en obras cinematográficas más elaboradas, las cuales igualmente siguieron los lineamientos oficiales y utilizaron a la figura infantil con fines propagandísticos. En estas películas la figura del *niño como tesoro* se combina con la del *pequeño súbdito* ya que en ellas los personajes infantiles muestran ante la cámara en mismo grado su inocencia y su sentido del deber. En este contexto una de las películas que más se destacan por su uso de la infancia es la obra *Momotarō. Dios de las Olas* (桃太郎 海の神兵, *Momotarō Umi No Shinpei*), la cual se estrenó en “abril de 1945 y fue dirigida por Mitsuyo Seo”.²³

En dicha obra, dirigida por igual a niños y a adultos, se reinterpreta la leyenda de Momotarō, el niño durazno del folclore japonés, quien ahora es presentado como un héroe militar que lucha por la liberación de una isla fabulosa, la cual ha caído en manos de los temibles demonios oni, que

²² Nornes, *Japanese Documentary Film...*, 90.

²³ Novielli, *Floating Worlds...*, 33.

representan en esta fábula a las potencias europeas. La película se divide en tres episodios, siendo el primero de ellos el que utiliza activamente la figura de los infantes para apelar al sentimiento humano de la guerra.

En su primera parte este filme tiene su desarrollo en el hogar de los personajes principales; el mono, el oso, el perro y el faisán, quienes regresan a su hogar vistiendo orgullosos el uniforme de la marina japonesa. Tras hacer una reverencia ante un altar sintoísta, éstos se dividen para llegar a sus respectivos hogares y pasar unos momentos contemplando la tranquilidad y la pacífica vida japonesa. De esta manera nos percatamos de la relativa juventud de los personajes: el perro vive con sus padres campesinos, el mono debe cuidar de su hermano menor, el oso aún tiene juguetes con los que interactúa y el faisán llega con sus crías que lo esperan hambriento.

Tras un pequeño periodo de calma y de contemplación, la película se centra en el diálogo del mono que, al ser recibido por todos los niños de la zona, procede a narrar las maravillas de pertenecer a la fuerza militar de la nación japonesa. Sus hazañas como piloto de guerra despiertan la admiración de todos los niños y en especial la de su hermano menor, quien toma la gorra de su hermano y marcha frente al río imaginándose miembro del ejército japonés. Sin embargo, un fuerte viento le arranca la cachucha que cae y es arrastrada por la corriente. Ante ello el pequeño mono intenta desesperado alcanzarla, sin éxito, ya que poco después cae al agua. Al percatarse de esta situación de peligro, el mono hermano mayor y todos los demás animales cooperan para rescatar al pequeño, quien finalmente logra sobrevivir gracias al valor del perro, otro miembro de la milicia imperial.

La película *Momotarō*... utiliza durante todo su desarrollo las aproximaciones a la infancia ya antes mencionadas. Por un lado hace uso del *niño como tesoro* para resaltar el valor de los militares y su papel como miembros de la familia japonesa. Mientras que, al mismo tiempo, se muestra el sacrificio de la niñez al describirla como una parte activa de las fuerzas militares japonesas. De esta forma *Momotarō*..., al igual que los cortos noticiosos, reproduce

la postura oficial del gobierno japonés en torno a la infancia y la comunica a la audiencia durante los años más críticos de la guerra.

A pesar del estricto control y la asfixiante censura que sufrió la industria cinematográfica durante la guerra, muchos directores lograron encontrar estrategias que les permitieron expresar de forma velada su forma de pensar. Una de ellas fue realizar obras aparentemente inocuas, que por su temática o por las características físicas de sus protagonistas eran toleradas por el Estado. Éste fue el caso de las *películas familiares* (小市民映画, *shōshimin-eiga*) y de aquéllas donde los personajes principales eran infantes. Irónicamente estos filmes eran considerados tan inocentes como los individuos representados por los mismos, por lo cual en muchos casos no despertaron las sospechas de los censores gubernamentales. Entre estas obras cinematográficas se destacan las dirigidas por Hiroshi Shimizu, quien utilizó la libertad que le otorgaba la cinematografía de la vida cotidiana para comentar la postura del Estado ante la infancia.

La infancia en las películas familiares

El género cinematográfico conocido como *shōshimin-eiga* fue uno de los más populares dentro del mercado japonés durante los años treinta. En estas obras generalmente se aborda la vida cotidiana de la clase media japonesa, la cual se caracterizaba por tener educación superior y laborar en sectores ajenos al agrícola. En estos filmes se describen las diversas dificultades que enfrentan las familias japonesas para mejorar su posición económica y social por medio del esfuerzo diario. En palabras de Woojeong Joo estos filmes muestran la “vida de la familia de clase media, fundada en el trabajo del patriarca asalariado, que persigue la vida materialista de la modernidad de los años veinte y treinta, mientras que al mismo tiempo sufre el temor al fracaso y busca cualquier posibilidad para evadirse de su vida cotidiana”.²⁴

²⁴ Joo, *The Cinema of Ozu Yasujirō...*, 103

Uno de los directores más representativos de este género fue Yasujiro Ozu, quien a lo largo de su trayectoria llevó a cabo diversas obras que se pueden catalogar dentro del género *shōshimin*. Una de sus películas más representativas fue *Había un padre* (父ありき, *Chichi ariki*), de 1942. En dicho largometraje el director explora la relación de un padre y su hijo pequeño frente a la necesidad de superación que se impone sobre la sociedad japonesa. Durante la obra podemos observar que ambos protagonistas viven separados. Esto se debe a que el padre, quien es un humilde profesor, decide enviar a su hijo a una importante escuela en la ciudad, con la finalidad de que éste reciba la mejor educación posible.

A lo largo del filme se puede observar que ambos personajes anhelan la compañía y el cariño del otro; sin embargo, el éxito económico y personal únicamente puede ser alcanzado cuando sacrifican sus deseos personales en aras de un bien mayor. Dicho objetivo se cumple, para ambos, cuando el padre es reconocido por todos sus exalumnos y cuando el hijo obtiene un buen puesto y una buena esposa gracias a las relaciones de su padre y a la educación adquirida en sus años de separación.

La anterior obra de Ozu ejemplifica la forma en que muchas de las películas del género *shōshimin* crearon una visión idealizada de la clase media. En *Había un padre* se pueden observar dos ideas fundamentales. La primera es que por medio de la educación y el esfuerzo se podía adquirir movilidad social. La segunda es que antes de nuestras necesidades particulares se debe imponer el deber con los otros. Estas dos premisas se desarrollan en un contexto donde la movilidad social era raramente alcanzada y donde el Estado exigía a sus miembros que participaran activamente en el esfuerzo modernizador.

Al presentar estas ideas de modernidad y de esfuerzo como garante del progreso al público las *shōshimin-eiga* tuvieron una gran acogida, especialmente por quienes anhelaban alcanzar la estabilidad y aspiraban a poseer la vida representada en estas películas.

El humor [de estas películas] debía de ser positivo y alegre, mientras que los temas articulaban un humanismo que proveía a las audiencias de una visión cálida y esperanzadora de la vida [...]. El encanto de las *shōshimin-eiga*, sin embargo, no estaba únicamente confinado al sector social clase mediero urbano, al que originalmente estaba dirigido. Incluso en las regiones rurales, estas películas vendían más que otro tipo de géneros. Esto demuestra que funcionaban como una especie de voyerismo cinematográfico para las audiencias que no pertenecían a la clase media, quienes deseaban “olvidar los problemas cotidianos” al consumir “la imagen más progresista y distinguida” de los pequeño-burgueses urbanos.²⁵

La popularidad que alcanzaron las películas familiares hizo que muchos directores dedicaran todos sus esfuerzos a la creación de filmes de este género. Además, los cineastas encontraron estrategias que, al ser aplicadas a las *shōshimin-eiga*, les permitían escapar de la asfixiante censura del Estado. Una de ellas fue llevar a cabo adaptaciones de obras literarias, ya que de acuerdo con Anderson dichos largometrajes “no tenían ninguna responsabilidad sobre la ideología contenida en los trabajos originales”.²⁶ De esta forma, los cineastas optaron por realizar películas que surgían de novelas ya existentes, lo cual les otorgaba una mayor libertad discursiva. Una de estas obras fue *Niños en el viento* (風の中の子供, *Kaze no naka no kodomo*), película dirigida por Hiroshi Shimizu en 1937, la cual fue a su vez adaptada de una obra literaria del mismo nombre.

En *Niños en el viento* se aborda la historia de Sampei, un pequeño menor de diez años que vive con sus padres y su hermano mayor, Zenta. La vida de estos dos infantes gira alrededor de pasar el tiempo con los demás niños del vecindario, estudiar y competir por la aprobación familiar. Sampei, en especial, no es un buen estudiante, no consigue obtener notas sobresalientes como su hermano mayor, porque dedica demasiado tiempo al

²⁵ Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro...*, 104.

²⁶ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 94.

juego y muy poco al estudio, lo que provoca que sea constantemente reprendido. Sin embargo la tranquilidad de sus días se ve convulsionada cuando el padre de los hermanos es injustamente acusado de fraude en la compañía en la que trabaja y, en consecuencia, es llevado preso.

Tras el arresto de su padre, Sampei es enviado a vivir con un tío lejano, mientras que Zenta debe quedarse a trabajar para aliviar la carga que representa la ausencia de la figura paterna. Lejos de su familia el hijo menor no deja de meterse en problemas, ya que siempre trata de regresar a casa. Finalmente, tras múltiples incidentes, es devuelto a su hogar, donde promete cooperar en las tareas diarias y conseguir un empleo. Sin embargo, a pesar del esfuerzo de todos los miembros de la familia, la precaria situación no puede resolverse. Este escenario se mantiene hasta que el hijo mayor encuentra un documento que exonera a su padre y éste es liberado, con lo cual se restaura el equilibrio y la felicidad en la vida de ambos hermanos.

Niños en el viento refleja una corriente relativamente popular de los años treinta donde, además de las adaptaciones literarias, los cineastas apelaban a la estrategia de rodar filmes donde se abordaba la vida infantil para evadir la censura estatal. Esto se debía a que, como Donald Richie afirma “incluso la censura más férrea tiende a ver dichos filmes como inocentes, igual que los actores que aparecen en ellos. Dichas obras rara vez eran censuradas y eran notablemente realistas”.²⁷ Entre las películas más famosas de este tipo se encuentra la obra de Shimizu, quien fue uno de los cineastas más prolíficos de la época aunque, también, es uno de los menos conocidos en Occidente.

Hiroshi Shimizu fue contemporáneo de Yasujiro Ozu y durante su carrera filmó más de 160 películas, desde 1924 hasta 1959. Por su temática muchas de estas obras pueden ser catalogadas dentro de las *shōshimin-eiga*, ya que abordaban la vida cotidiana de una clase media idealizada, con un toque de melodrama, de buen humor y encanto. Shimizu es particularmente

²⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film...*, 95.

reconocido por especializarse en películas donde los protagonistas son los niños y donde el argumento principal gira alrededor de las experiencias vitales de ellos, lo cual era una característica peculiar dentro de la cinematografía de la época.

Además, la importancia de la obra de Shimizu radica en que aborda una infancia alejada del idealismo de su tiempo y, por el contrario, se centra en la vida de los niños marginados, abandonados y problemáticos. Por ejemplo, en *La torre de la introspección* (みかへりの塔, *Mikaheri no tou*), de 1941, se aborda la vida de los orfanatos y las escuelas para niños difíciles. Esta obra tiene una duración de una hora con cincuenta y dos minutos. Su producción y temática se desarrollan cuando el programa militarista nacional se encuentra en su punto más álgido, por ello gran parte de su contenido obedece a las directrices discursivas que el Estado japonés impuso tanto a la producción cinematográfica como a la educación infantil, las cuales ya han sido abordadas anteriormente.

La torre de la introspección refleja con especial claridad el programa educativo enfocado en la formación de *pequeños súbditos* y en el uso de los infantes como un elemento de propaganda emocional. Sin embargo, dentro de esta narrativa se encuentra inmerso un discurso que de forma sutil expone y critica la propuesta oficial como una que produce homogeneidad estéril.

El argumento de esta obra fílmica es relativamente simple, pues aborda la vida diaria dentro de una escuela para niños problemáticos. En dicha institución los infantes reciben educación, valores y formación técnica. El colegio, aun cuando no tiene un nombre en específico, se identifica gracias a una gran torre del reloj que invita a la reflexión y guía de todo aquel que ingresa al recinto.

La película puede dividirse en dos actos. En el primero se sigue la vida de cuatro protagonistas, una niña y tres niños, quienes con muchos esfuerzos se acoplan a la vida dentro del internado. Los protagonistas son: Tamiko, una niña caprichosa de aproximadamente 12 años, quien tiene problemas

de conducta y dificultad para el aprendizaje; Nobu, de diez años, quien desprecia a su madrastra, a pesar de los esfuerzos de ésta por conectar con él; Yoshio, un infante violento de aproximadamente 12 años; y Masao, quien, aunque de temperamento tranquilo, continuamente falta a clases y parece siempre tener la cabeza en las nubes. Estos cuatro niños constantemente tienen conflictos con otros compañeros de clase, tratan de escaparse del internado y desobedecen las normas del colegio. Sin embargo, poco a poco, por medio de una mezcla de disciplina y cariño, aprenden a apreciar a sus profesores y a esforzarse por superar su desfavorecida condición social.

El segundo acto se lleva a cabo poco después de que los tres protagonistas experimentan un cambio de actitud y deciden obedecer a sus profesores. En este momento los habitantes del internado deben enfrentar la escasez de agua, predicha a lo largo de la primera parte de la película. Ante la sequía todos los habitantes de la escuela, maestros y niños por igual, participan en la tarea de llevar el preciado líquido desde el río cercano hasta las instalaciones educativas. Para ello los estudiantes construyen un canal, con el cual se resolverá la situación de manera permanente. El realizar esta tarea es un arduo trabajo, en el cual los infantes deben esforzarse al máximo. Por ejemplo, para realizar la obra hidráulica los varones trabajan con picos y palas, mientras las niñas lavan ropa, acarrean comida y cuidan a los enfermos. En la obra se muestra cómo el sacrificio y solidaridad son recompensados cuando logran completar la afanosa empresa. De esa forma, tras demostrar su compromiso con la comunidad los niños se gradúan y dejan atrás el internado. Con sus últimas palabras los protagonistas expresan estar convencidos de que, a pesar de las adversidades, los conocimientos adquiridos y el carácter forjado ayudarán a servir a la sociedad como es debido.

De igual forma, en *Nobuko* (信子), de 1940, y en *La escuela Shinomi* (しいのみ学園, *Shiinomi gakuen*), de 1955, Shimizu critica el abandono que sufren los niños huérfanos, los problemáticos y aquellos que enferman de polio, mientras que en *La historia de Jirō* (次郎物語, *Jirō monogatari*), también de

1955, el cineasta aborda los sentimientos de los niños alejados de sus padres.

Así, los filmes dirigidos por Shimizu nos permiten apreciar las transformaciones que sufrió el concepto de infancia en Japón, ya que sus obras fueron realizadas a lo largo de un periodo en el cual la infancia y la situación de los niños dentro de la sociedad japonesa cambiaron de forma radical. Las películas de este director atestiguan cómo los infantes japoneses pasaron de ser la figura central de las familias a convertirse en una herramienta discursiva del Estado militarista.

Dicha transformación puede ser observada particularmente al comparar obras como la mencionada *Niños en el viento* (1937) y *Las cuatro estaciones de los niños* (子供の四季, *Kodomo no shiki*), de 1939, en las cuales se representa a una infancia despreocupada, protegida por la familia e incluso mimada por ella, frente a filmes como *La torre de la introspección* (1941) y *Los niños del paraíso* (蜂の巣の子供たち, *Hachi no su no kodomotachi*), de 1948. En esta última se puede ver cómo los infantes experimentan en carne propia las carencias de la guerra, la disciplina del Estado, la orfandad y las secuelas de la violencia.

Los niños del paraíso fue estrenada pocos años después de la rendición japonesa ante las fuerzas estadounidenses. En este filme la trama se desarrolla en un contexto histórico bien definido y reproduce problemáticas sociales existentes durante la realización de la película. Por un lado se encuentra la repatriación de los soldados japoneses que habían sido capturados durante el conflicto militar, mientras que, por el otro lado, se describe la precaria situación de los niños huérfanos que habitaban las estaciones de trenes. Ambos fenómenos son expuestos en la película que sigue las andanzas de un grupo de cinco huérfanos quienes, vulnerables y mal alimentados, deambulaban por las calles. Estos menores habitan una de tantas estaciones de trenes y sobreviven pidiendo comida y, en ocasiones, cometiendo crímenes. Sus actos delictivos son impulsados por un hombre

mayor quien se aprovecha de ellos y que, por faltarle una pierna, también mendigaba para sobrevivir.

Esta situación termina cuando conocen a un soldado repatriado a quien deciden acompañar en su búsqueda de trabajo. El soldado anónimo es huérfano, al igual que el grupo de niños, por lo cual decide llevar consigo a los infantes al orfanato donde creció. Dicho colegio es conocido por su gran torre, siendo ésta la institución ficticia descrita años antes por el cineasta en el filme *La torre de la introspección* (1941).

Durante su viaje el grupo visita diversas localidades del país, entre las que se encuentra Hiroshima, con lo cual el filme muestra la devastación provocada por la guerra. Además, a través de las experiencias de los personajes se perciben y denuncian los graves problemas sociales presentes tras el estallido de la bomba atómica: muerte, hambruna, desempleo y prostitución. A pesar de vivir en un entorno hostil los infantes, ahora bajo la tutela del soldado expatriado, se mantienen íntegros en su nueva decisión de ganarse la vida honestamente. Gracias a dicha determinación, con el tiempo logran llegar al internado que fungirá como su nuevo hogar.

Como se ha podido apreciar, a pesar de que Hiroshi Shimizu realizaba su obra dentro de los lineamientos del Estado, era a la vez muy crítico tanto de las convenciones sociales como de la postura oficial. Sus protagonistas son rebeldes ante las ideologías oficiales. No son niños tesoros ni súbditos dispuestos al sacrificio: por el contrario, Shimizu retrata infantes que son nobles y egoístas, cariñosos a la vez que groseros, independientes y al tiempo ávidos de protección. De esta manera, siguiendo las palabras de Alexander Jacoby, el director usaba el melodrama romántico como un vehículo para examinar los problemas de una nación que se debatía entre las ideas tradicionalistas y las occidentales, el liberalismo y el tradicionalismo.

Para Alexander Jacoby una de las herramientas del director para mostrar su postura ante la sociedad era por medio de su técnica narrativa, ya que “al filmar largas escenas con tomas panorámicas, con una técnica

improvisada que le brinda gran libertad a los actores, él prefería mostrar las cosas en lugar de contarlas, con ello sus preocupaciones políticas fueron fundadas en su empatía por los sentimientos particulares y preocupación por la realidad social”.²⁸

Con su obra, Hiroshi Shimizu levantó la voz en un contexto histórico donde el Estado tenía firmemente controlada a la industria filmica nacional y utilizaba a la infancia como una herramienta discursiva, lo cual le permitía manipular a los espectadores en beneficio del proyecto imperialista japonés. En dicho clima de censura, Shimizu echó mano de las películas familiares y de las obras infantiles para deslizarse de manera segura su postura ante el público. Sus películas sobre la infancia japonesa muestran las transformaciones del concepto de niñez en Japón y en dichos cortometrajes se puede apreciar su comentario social frente a la situación de la niñez, un sector de la población muchas veces olvidado por los historiadores del cine.

Bibliografía

- Anderson, Joseph y Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Ciudad de México: Taurus, 2001.
- Frühstück, Sabine. *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Jacoby, Alexander R. *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*. Nueva York: Stone Bridge Press, 2008. Libro electrónico.
- Joo, Woojeong. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Nornes, Abé Mark. *Japanese Documentary Film: the Meiji Era through Hiroshima*. London: University of Minnesota Press, 2003.
- Nornes, Abé Mark y Yukio Fukushima, eds. *The Japan/America Film Wars*.

²⁸ Jacoby, A *Critical Handbook...*

World War II Propaganda and Its Cultural Contexts. Langhorne: Harwood Academic Publishers, 1994.

Novielli, María Roberta. *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*. Florida: CRC Press, 2018.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*. Nueva York: Kodansha International, 2012.

Washburn, Dennis y Carole Cavanaugh. *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Sitios de interés

Archivo Nacional de Cine De Japón (NFAJ): <https://www.nfaj.go.jp/english/>
Archivo Digital del NFAJ. <https://www.nfaj.go.jp/onlineservice/digital-gallery/>
Historia del cine japonés por Shochiku cinema (en japonés). <https://www.shochiku.co.jp/cinema/history/archive/shochiku-history1>

Filmografía de Hiroshi Shimizu. https://www.imdb.com/name/nm0793646/?ref=fn_al_nm_1

Museo Memorial de la Era Showa. <https://www.showakan.go.jp>



Isaías López Tejeda

Licenciado en historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y egresado de la Maestría en Estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, por el Colegio de México. Desde 2019 imparte la clase de Cultura Japonesa en el Liceo Mexicano Japonés A. C. y desde 2020 es miembro del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México – Japón (Cenidiap). Sus líneas de investigación son la infancia, el cine, los medios de comunicación y los discursos nacionalistas.

Cuerpos desdoblados

La relación entre
cámara y cuerpo
en *Black Swan* y *Mother!*

Raúl Mújica Astorga

Investigador independiente, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7946-1501>

Unfolded Bodies

The Relationship Between the Camera and the Body in Black Swan and Mother!

Recepción: 11 de enero de 2022

Aceptación: 15 de marzo de 2022

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la interacción entre la cámara y el cuerpo como elementos cinematográficos de la obra de Darren Aronofsky. A partir del análisis de dos filmes donde el cuerpo femenino tiene un papel protagónico se planteó que en esta interacción se genera un fenómeno particular que se conceptualiza como “desdoblamiento de cuerpos”, en el que el cuerpo cinematográfico establece relaciones hacia otros elementos del filme mediante la cinematografía. En el texto se abordan los diferentes tipos de desdoblamiento y la relación que adquieren no sólo con la narrativa del filme, sino con la figura de Aronofsky como director de cine de autor.

Palabras clave

Autoría, cuerpo cinematográfico, desdoblamiento de cuerpos, cinematografía

Abstract

This paper discusses the interaction between the camera and the body as cinematographic elements on Darren Aronofsky's work. Based on the analysis of two of his films, where the feminine body has a main role, I consider that in this interaction a particular phenomenon is generated, conceptualized as “unfolding of bodies”, where the cinematic body establishes relationships towards other film elements through cinematography. This text reviews different types of unfolding and their relationship, not only with the narrative of the film, but also with Aronofsky's figure as an auteur.

Keywords

Auteurship, cinematic body, unfolding of bodies, cinematography

EL CONCEPTO DE AUTORÍA ESTÁ FUERTEMENTE VINCULADO A LA REFLEXIÓN sobre el arte. Desde la figura del genio-creador, la idea del autor se ha ido modificando con el tiempo incluyendo varias disciplinas artísticas y corrientes historiográficas que han reflexionado sobre esta idea. Esto resalta especialmente con la intervención de más de un individuo en la creación de la obra, con ejemplos que van desde los talleres de artista del Renacimiento, donde los aprendices intervenían en mayor o menor medida en la pintura o escultura bajo la guía del Maestro, o los colectivos de artistas del siglo XX, en los cuales la obra se establece como un trabajo del colectivo por encima del individuo. De entre éstos, el cine es uno de los ejemplos más evidentes.

El cine es, por su propia naturaleza, una práctica multidisciplinaria y colaborativa. La realización de una película implica especialistas y técnicos en producción, fotografía, actuación, diseño de sonido y edición, además del trabajo previo de escritura en el guion. Pese a ello, la figura del autor aún existe en el cine moderno en la figura del director. Éste tiene la tarea de coordinar todas las áreas previamente mencionadas, además de fungir como intermediario entre los estudios cinematográficos y el trabajo de filmación. Así, el director se interesa tanto en la producción de un filme de calidad como en la óptima respuesta del público consumidor.

Esta figura de autor se vuelve más que una simple firma: es la principal responsable del apartado creativo del proyecto, pues una gran parte de las decisiones recaen en ella. Erin Hill-Parks dice: “Así, la noción tradicional de un autor es un director que manifiesta consistentemente una firma artística en las películas que él o ella dirige, haciendo al director la fuente principal de valor artístico y unidad no sólo en una película individual, sino en un conjunto de películas”.¹ Para Hill-Parks, el *auteur* cinematográfico se

¹ Erin Elizabeth Hill-Parks, “Discourses of Cinematic Culture and the Hollywood Director: The Development of Christopher Nolan’s Auteur Persona”, 21. “Therefore, the traditional

vuelve parte irremediable de la lectura del filme, pues el público genera expectativas del producto mediante nociones preconcebidas de lo que tal o cual director suele incluir en sus películas.

Este concepto de autor es parte de lo que se conoce como “política del autor” o cine de autor, concepto surgido alrededor de los años cincuenta del siglo XX que vincula al filme directamente con la figura del director, quien otorga a sus películas un sello o firma estilística que mantiene en mayor o menor medida durante toda su carrera. En palabras de Bazin: “La política de los autores consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”.² Por supuesto hay críticas que hacen a esta “política”. No sólo es producto de una modernidad occidental fuertemente centrada en el progreso del individuo, sino que muchas veces traslada la atención de la obra (el filme) hacia el director, modificando la percepción y el análisis del producto. Sin embargo, una de las razones por las que esta aproximación mantiene vigencia es debido a su utilidad para comprender la aproximación de algunos directores hacia las películas que realizan.

Cada autor pone énfasis en ciertas partes del proceso creativo cinematográfico. Directores como M. Night Shyamalan³ o Christopher Nolan⁴ se

notion of an auteur is a director who consistently displays an artistic signature in the films he or she directs, making the director the primary source for artistry and unity in not just an individual film, but in a set of films.” Traducción propia.

² André Bazin, “De la política de los autores”, 101.

³ Director nacido en India, se caracteriza por obras de misterio y elementos sobrenaturales. Es común en sus filmes encontrar giros narrativos cerca del final, que ha convertido en su sello personal. Algunos de sus filmes más populares son *Sixth Sense (El sexto sentido, 1999)*, *Unbreakable (El protegido, 2000)* y *Split (Fragmentado, 2016)*.

⁴ Director británico conocido por grandes producciones con una narrativa no lineal que le permite contar historias complejas. Responsable de filmes como *Memento (Amnesia, 2000)*, *Inception (El origen, 2010)*, *Interstellar (Interstellar, 2014)* y *Dunkirk (Dunquerque, 2017)*. Su popularidad entre el gran público se debe al capitanear su propia trilogía de Batman, con los filmes: *Batman Begins (Batman inicia, 2005)*, *Batman: el caballero de la noche (The Dark Knight, 2008)* y *El caballero de la noche asciende (The Dark Knight Rises, 2012)*.

centran en el aspecto narrativo del cine, diseñando tramas complejas que incluyen los famosos giros argumentales. Otros creativos se concentran en la dirección de actuación, el trabajo de posproducción o la iluminación de los encuadres. Como regla general, estos autores cinematográficos crean películas que tienen ciertos aspectos constantes a lo largo de toda o casi toda su filmografía.

Uno de estos aspectos es el trabajo de cámara o cinematografía, herramienta básica del cine. Al igual que en la fotografía tradicional, el encuadre, ángulo y distancia son todas decisiones conscientes, ya sea del director o del director de fotografía, en las que se elige qué es lo que se muestra en cuadro. Aunado a esto, el cine añade movimiento a la imagen fija de la fotografía dando muchas opciones con las cuales afectar la imagen final. Un filme puede tanto utilizar una infinidad de cámaras, cada una con distintos ángulos y sujetos, como puede centrarse en una cámara única con una sola toma abierta que capture toda la acción de una escena, ambos escenarios pensados para generar una imagen final y una recepción específica.

Cómo se usa la cámara tiene un profundo impacto en las sensaciones que se pueden transmitir al espectador, destinatario último del filme. Si pensamos en una escena de discusión entre varios personajes, una toma que abarque la discusión completa centra la atención en la discusión en sí, su temática y su impacto en la narrativa del filme, mientras que múltiples tomas de los rostros de los personajes trasladaría la atención a las emociones que sienten y sus posturas personales ante el tema discutido. Una misma escena capturada de distinta manera tiene efectos significativos en la narrativa final de la película y en las sensaciones transmitidas al espectador. Un ejemplo de estas posibilidades es el subgénero conocido como falso documental.⁵ El hacer que uno de los personajes produzca la imagen

⁵ Tipo de filme en el que los personajes graban sus movimientos como parte del argumento del mismo, usualmente con una cámara pequeña. Puede estar acompañado de narración, texto u otros elementos que pretenden reforzar su credibilidad. *The Blair Witch Project* (*El proyecto de la bruja de Blair*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) es considerado el primer ejemplo de éxito comercial que apela a este recurso.

dentro de la historia da al producto un cierto carácter documental, a la vez que facilita la empatía del público al situarlo muy cerca de la acción, volviéndolo casi un personaje dentro del espacio cinematográfico.

Cada director usa la cámara de una manera particular, con mayor o menor atención a las posibilidades que ésta presenta y representa. El inglés Christopher Nolan suele trabajar con una sola cámara en la mayoría de sus producciones, con lo que intenta crear una experiencia inmersiva mediante un punto de vista constante, dando preferencia al uso de luz natural. Otro ejemplo es la estadounidense Sofia Coppola,⁶ cuyas tomas se combinan con un detallado diseño de producción para evocar visualmente las emociones de los personajes. Uno de los más icónicos directores de cine, Stanley Kubrick⁷ pone especial énfasis en la creación de planos simétricos y estéticos, explotando la visualidad de líneas y colores para enmarcar los cuerpos presentes.

Darren Aronofsky como *auteur*

Darren Aronofsky (Brooklyn, 1969-) es buen ejemplo de un director cuyo trabajo está íntimamente relacionado con su cinematografía. Debutando con *Pi: Faith in Chaos (Pi: el orden del caos, 1998)*, Aronofsky ha dirigido siete largometrajes con temáticas y enfoques varios. Pese a que se le ha intentado etiquetar como surrealista o perturbador, lo cierto es que durante su trabajo ha explorado numerosas temáticas y subgéneros narrativos, lo que dificulta etiquetarlo en un solo concepto. Hay, por supuesto, puntos comunes en los filmes de Aronofsky que, si bien no podemos decir que

⁶ Directora y actriz que se centra en historias femeninas o relacionadas con la élite, con atención en el desarrollo emocional de sus personajes. Reconocida por *Lost in translation (Perdidos en Tokio, 2003)*, *Marie-Antoinette (María Antonieta, 2006)* y *The Beguiled (El seductor, 2017)*.

⁷ Director estadounidense que obtuvo fama por varios filmes. Conocido por su perfeccionismo en todos los aspectos de su obra, pasó por varios géneros narrativos. De entre su producción destacamos *2001: A Space Odyssey (2001: Odisea del espacio, 1968)*, *A Clockwork Orange (La naranja mecánica, 1971)* y *The Shining (El resplandor, 1980)*.

todos están presentes en cada una de sus películas, se repiten con suficiente frecuencia para ser relevantes en el análisis de su estilo cinematográfico. Es común ver representada a la obsesión y los efectos que ésta tiene en el estado mental y físico de los personajes. Ese tipo de deterioro también es representado por factores externos, como el estrés o el consumo de drogas, aunque éstos son menos comunes. Otro elemento común en su cine es la violencia hacia el cuerpo, que si bien no suele llegar a los extremos del *gore*, no tiene problemas en mostrar violencia gráfica en los puntos álgidos de sus filmes.

Aquellas son algunas de las características que nos permiten acercarnos al cine de Aronofsky como un cine “de autor”. Si bien explora diversos temas y narrativas, su sello lo encontramos en su explotación de la subjetividad, en protagonistas moralmente ambiguos, afligidos y afectados psicológicamente, que experimentan un deterioro mental durante el desarrollo del metraje, así como su intencionalidad de enfrentar al espectador con estos personajes impactantes, no sólo recurriendo al guion, sino mediante la edición y la cinematografía.

Aronofsky no se centra en la creación de planos visualmente narrativos, sino que usa la cámara para establecer un vínculo entre el cuerpo protagonista y el espectador. Así, la mayoría de sus narrativas se centra en crear emociones fuertes basadas en el deterioro físico y mental de sus personajes, con la cámara como vínculo entre éstos y el espectador.

Pongamos por ejemplo el caso de *The Wrestler* (*El luchador*, 2008), donde seguimos el deterioro físico y mental de Randy (Mickey Rourke) con tomas muy cerradas y constantemente cercanas al cuerpo protagónico. Si bien no encima la toma, la constante cercanía crea un ambiente claustrofóbico que imprime una sensación de pesadez en el espectador, a quien se presume como intruso en la vida del personaje. Otro ejemplo lo encontramos en *Requiem for a Dream* (*Réquiem por un sueño*, 2000), filme donde, mediante constantes primeros planos de los distintos personajes, nos centramos en los conflictos emocionales que éstos poseen y alrededor de los

cuales se centra la trama. Esto se nota principalmente en el icónico final de la película, cuando vemos en un rápido montaje una sucesión de primeros planos de los rostros, cada uno mostrando el trauma emocional que ocasiona cada uno de sus trágicos finales. Al colocarnos frente a frente con la violencia infringida a estos cuerpos, Aronofsky nos fuerza a empatizar con al menos uno de ellos. Es esta relación entre cámara y cuerpo lo que, considero, es uno de los principales sellos del cine de Darren Aronofsky y la principal herramienta con la cual él interactúa con su espectador, pues intenta controlar, hasta cierto punto, el impacto emocional que cada imagen tendría en quien la observe.

Pero antes de ejemplificar el punto de este texto, considero importante detenernos en el concepto del cuerpo y del cuerpo en el cine, pues ambos conceptos conllevan una fuerte carga semántica y simbólica.

El cuerpo y el cuerpo cinematográfico

Las investigaciones sobre el cuerpo, provenientes de la antropología y los estudios sociales, e intercaladas con disciplinas como la historia y el arte, tuvieron un auge entre las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX. Nombres importantes como Jacques Le Goff, Michel Foucault o Michel de Certeau abordaron el tema desde diferentes perspectivas teóricas, y apelaron a temas ya establecidos y estudiados como el cristianismo o el desarrollo civilizatorio o ciudadano, proponiendo entretanto nuevas explicaciones y relaciones interdisciplinarias a la historiografía de dichos temas. Lo que muchas de estas investigaciones acaban por señalar es que el cuerpo no existe en sí, sino en sus límites y representaciones con respecto a otros factores.

En un estudio historiográfico acerca del concepto del cuerpo, Genevieve Galán retoma a los historiadores Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello y su conceptualización del cuerpo como punto fronterizo

entre lo social y el individuo.⁸ Entender el cuerpo radica en entender cómo se relaciona éste con la sociedad en la que se desempeñaba. Michel de Certeau dijo a Vigarello, por ejemplo: “En una palabra, cada sociedad tiene ‘su cuerpo’, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas”.⁹

Esta aproximación semiótica al cuerpo como símbolo se remarca aún más cuando nos acercamos hacia la representación del cuerpo. Al respecto, Henri Zerner señala:

¿Es necesario recordar que un cuerpo representado no es nunca un cuerpo real? Al mismo tiempo, la representación remite a nuestra experiencia vivida y esta experiencia no sólo es visual, ocupa todos los sentidos; un cuerpo tiene un olor, un peso, una consistencia.”¹⁰

Esta reflexión sobre las representaciones brinda una de las características clave del cuerpo en el arte y, de manera particular, en el cine. Lo que observamos no es un cuerpo real, pero su situación dentro del lienzo o la pantalla nos remite a una experiencia personal y sensorial; permite que el cuerpo sea sentido por el espectador.

Para José Luis Barrios es incluso más relevante:

La carnalidad es el analogado vital y principio trascendental de la construcción del sentido de las artes visuales y cinéticas. El cuerpo articula modos fundamentales de intencionalidad motriz que determinan en buena medida los usos estéticos y simbólicos del arte.¹¹

⁸ Genevieve Galán, “Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica”, 188.

⁹ Georges Vigarello, “Historias de cuerpos: entrevista con Michel de Certeau”, 11.

¹⁰ Henri Zerner, “La mirada de los artistas”, 94.

¹¹ José Luis Barrios, “El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo”, 43.

El cuerpo dentro de un filme se vuelve elemento clave para la construcción de sentido. Éste se vuelve ejecutor y receptor tanto de la acción como del movimiento en el cine y da sentido a todos los demás elementos (narrativa, imagen) en tanto eje rector. Ello se traduce en algo más que el personaje (en tanto elemento narrativo) o el actor/actriz (en tanto referente visual). El cuerpo cinematográfico deviene en un punto medio entre la acción, la cámara, el espacio y la percepción del público.

El cuerpo, la cámara y la imagen-cristal

En el cine de Aronofsky existen particularidades entre la interacción del cuerpo cinematográfico y la cámara. Sin embargo, debemos insistir en que la particularidad de este autor radica en cómo interactúan estos dos elementos fílmicos y lo que genera con ellos con relación al espectador. Para explicar esto recurriremos a un concepto de Gilles Deleuze, la imagen-cristal.

Nuestro abordaje de este concepto parte de la siguiente frase:

[...] la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual.¹²

Esta imagen reflejada del objeto real no implica necesariamente la existencia literal de un espejo en el filme, sino que implica la relación de dos elementos en la que la interacción entre ellos conlleve a la formación de una imagen con dos caras, no necesariamente opuestas.

¹² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 98.

Esta imagen-cristal no está libre de aparentes contradicciones, en tanto un momento señala que las dos imágenes, real y virtual, no se confunden entre sí más que en la cabeza de alguien.¹³ Sin embargo, poco después señala que: “Cuando las imágenes virtuales proliferan, su conjunto absorbe toda la actualidad del personaje, al mismo tiempo que el personaje ya no es más que una virtualidad entre las otras”.¹⁴ Ello implica la posibilidad de confusión en cuanto la imagen real se pierde entre numerosas imágenes virtuales. De aquí conseguimos señalar que la creación de esta interacción entre el objeto real y el virtual tiene la capacidad de existir en una multiplicidad de facetas mientras genere esta interacción entre algo real y lo otro. En pocas palabras, hay varias formas de crear esta imagen-cristal.

La manera particular en que Aronofsky crea este tipo de interacciones está vinculada al cuerpo como el objeto real, pues recurre a la cámara como medio para establecer la interacción con el objeto virtual. Este ejercicio tan vinculado al cuerpo cinematográfico debe plantearse como un desdoblamiento de cuerpos. El cuerpo cinematográfico, protagonista y central en la atención visual y narrativa del filme, asigna características propias a objetos ajenos (lo virtual) para establecer interacciones que ayudan al espectador a entender el desarrollo emocional del cuerpo principal (lo real) desdoblándose efectivamente hacia algo. Al igual que la imagen-cristal de Deleuze, este tipo de interacciones puede presentar varias ejecuciones fílmicas.

Alguien que ya planteaba un ejercicio similar fue la cineasta rusa Maya Deren (1917-1961), quien realizó varios filmes de carácter experimental en los que enfatizó su tratamiento del cuerpo.¹⁵ Uno de ellos es *Meshes of the Afternoon (Un falso despertar, 1943)* en el que tres cuerpos (o el mismo cuerpo desdoblado) se mezclan y repiten acciones conforme avanza el metraje. Aquí el desdoblamiento del cuerpo responde tanto a sus cuestionamientos y experimentos sobre el tiempo en el filme como al deterioro

¹³ Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 99.

¹⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 100.

¹⁵ La cineasta realizó varios cortos experimentales, como *Witch's Cradle (1944)* o *Medusa (1949)*, con fuertes tendencias surrealistas.

psicológico del personaje. Se señala: “Ligeras pero perturbadoras variaciones ocurren cada vez, y al deteriorado estado mental del protagonista se le da énfasis mediante tomas de cámara en mano y un encuadre móvil e inclinado que cambia de perspectiva drásticamente”.¹⁶ El desdoblamiento revela quiebres en el tiempo, y son estos quiebres y las pequeñas diferencias las que revelan el deterioro psicológico del cuerpo, similar a los recursos cinematográficos de Aronofsky, con la principal diferencia en que Maya Deren desdobra el cuerpo hacia una nueva versión del mismo, mientras que Aronofsky recurre a otros desdoblamientos que detallaremos en breve.

Para no dejar el concepto de desdoblamiento en el puro campo conceptual, analizaremos dos filmes, *Black Swan* (*El cisne negro*, 2010) y *Mother!* (*¡Madre!*, 2017) donde estas interacciones son parte central del desarrollo narrativo y de personaje, ejemplificando con elementos puntuales los diferentes tipos de desdoblamiento.

Los filmes *Black Swan* y *Mother!*

Black Swan (*El cisne negro*, 2010) narra la historia de Nina Sayers, interpretada por Natalie Portman, una joven bailarina miembro de una compañía neoyorquina de *ballet*. Al ser elegida para el protagónico de la adaptación de *El lago de los cisnes*, la presión para adaptarse a su papel, las competencias internas, la influencia sobreprotectora de su madre y sus propias exigencias afectan su estado físico y mental en un deterioro constante que altera su percepción de la realidad, lo cual la llevará a un estado frenético, mezcla de sueños, acciones y alucinaciones, durante la primera función del *ballet*.

El argumento del filme nos permite seguir el deterioro físico y mental de Nina no sólo mediante el texto del guion, sino que apela a un hábil manejo de

¹⁶ Sally Berger, “Maya Deren’s Legacy”, 302. “Slight but disturbing variations occur each time, and the protagonist’s deteriorating state of mind is given emphasis by handheld-camera shots and a moving, tilted frame that drastically shifts perspective.” Traducción propia.

cámara y un magnífico trabajo de diseño sonoro los cuales habrán de difuminar la idea de lo real en el filme. Esto, combinado con escenarios pequeños y claustrofóbicos (el pequeño cuarto de la protagonista, los camerinos y las calles de Nueva York), consigue que la producción genere atmósferas opresivas, tensión emocional y una profunda empatía del espectador hacia la protagonista, a quien seguimos, de la mano, a su trágico final. El trabajo de cámara en el filme resulta fundamental para conseguir generar las mencionadas emociones en el espectador y es gracias a estas decisiones que podemos analizar a profundidad las intenciones narrativas del director del filme.

Una de las principales herramientas que usa Aronofsky consiste en perseguir con la cámara a Portman (acto conocido en inglés como *tracking shot*) empleando enfoques a la altura del hombro. Con dicho encuadre, el espectador sigue a la protagonista y se asoma metafóricamente por encima de su hombro, lo que le permite ver con un punto de vista muy similar (aunque no idéntico) al del cuerpo cinematográfico. El espectador es atraído hacia los acontecimientos del filme por la cercanía que tiene con el cuerpo de la protagonista, en el que recae la mayor parte de la acción. Esta técnica logra sus mejores resultados durante las escenas de *ballet*. En ellas, la cámara persigue a Nina mientras realiza la coreografía, girando y retorciéndose a la par que su cuerpo mientras que otros cuerpos entran y salen de cuadro. No observamos como espectadores del delicado y coreografiado baile desde una perspectiva alejada, sino que nos sumerge dentro del caos personal del cuerpo principal: éste se convierte en nuestro único punto de referencia en un mar de cuerpos.

Otro elemento visual, muy recurrente en esta película, es la aproximación hacia los espejos. Presentes en camerinos, salones de práctica y la propia casa de la protagonista, Aronofsky aprovecha la necesidad real de una bailarina de observar su técnica, y su apariencia, para explicitar el deterioro mental y la ruptura con la realidad. Así, el director emplea de dos maneras la cámara ante los espejos. En la primera toma el sitio del cuerpo femenino frente al espejo, efectivamente colocando al espectador en su

posición. De esta manera observamos lo que la protagonista observa, así nuestra certeza de lo que es real en la narrativa es igual de incierta que la de ella. La segunda es una toma lateral que permite observar simultáneamente el cuerpo y su reflejo. En dichas tomas se establece una división metafórica entre lo que *percibe* la protagonista y lo que *es*, con el espejo como canal para el desdoblamiento visual del cuerpo protagónico y la creación de la imagen-cristal.

El segundo filme que abordaremos es *Mother! (¡Madre!, 2017)*, el largometraje más reciente de Aronofsky. Aquí seguimos a Madre, interpretada por Jennifer Lawrence, quien habita una casa en medio de un claro junto a Él (Javier Bardem), un poeta obsesionado con su último proyecto. Conforme avanza la trama arriban a la casa diversos personajes, cada uno de los cuales comienza a perturbar la idílica vida de la pareja, ante la consternación de ella y el placer de él. Ya hacia el tramo final de la película los invasores se convierten en una masa, comenzando un descenso hacia un caos visual de violencia que, en combinación con un diseño de sonido opresivo y envolvente, consigue que el arco final del filme sea incómodo para el espectador.

El carácter abierto y general de la película ha ocasionado una amplia gama de interpretaciones. Si bien las primeras partes siguen la línea general del libro del “Génesis” de la *Biblia* católica, el último tercio de la película, el descenso hacia el caos y la destrucción ha sido interpretado desde múltiples aristas: desde una alegoría del cambio climático hasta una versión resumida y acelerada de la historia moderna de la humanidad. El personaje de Él ha sido interpretado desde una alegoría del Dios católico hasta una autoinserción del director en el filme como el creador frustrado, pasando por una alegoría crítica hacia la figura del artista como genio-creador. Madre, a su vez, puede ser interpretada como la caracterización de la Madre Naturaleza o el planeta en sí, aunque otras lecturas la señalan como una representación de la opresión histórica de la mujer, relegada a un papel secundario y hogareño, en un mundo dominado por la figura masculina, dedicada a su trabajo y sus pasiones.

Aquí, el foco de la cámara está permanentemente vinculado al cuerpo de Lawrence. El lente la sigue constantemente, con *trackings-shots* similares a los de *The Wrestler* o *Black Swan*, asomándose encima de su hombro con mayor cercanía conforme avanza la historia. Lo que este recurso consigue es que el cuerpo literalmente cargue con la película creando un ambiente opresivo que se incrementa conforme nos acercamos al último tercio de la obra. Cuando la cámara deja de perseguir a Lawrence alterna entre mostrar los movimientos del filme desde su punto de vista y enmarcar primeros planos de su rostro, donde podemos observar el impacto emocional que las acciones ocasionan en el cuerpo cinematográfico. Es lógico, pues, que conforme el caos y la violencia aumentan en la pantalla los primeros planos que muestran el deterioro mental de Madre también aumenten en frecuencia.

Planteados ya los escenarios y las relaciones que se establecen entre cámara y cuerpo a un nivel general en ambos filmes, a partir de ahora nos centraremos en escenarios específicos que se enfocan en los diferentes tipos de desdoblamiento y los efectos que éstos tienen en el desarrollo narrativo y el deterioro emocional del cuerpo cinematográfico. Para efectos de este texto destacaremos tres tipos de desdoblamiento distintos.

El cuerpo en relación con otros. Desdoblamiento hacia otros cuerpos

Primero veremos el desdoblamiento del cuerpo cinematográfico principal/real hacia otros cuerpos o personajes. Este tipo de desdoblamiento se caracteriza por la imposición de similitudes, ya sean conscientes o inconscientes, por parte del cuerpo central hacia otros cuerpos, principalmente en busca de una construcción identitaria que acaba fallando conforme las diferencias se hacen más evidentes.

El primer ejemplo de este desdoblamiento lo encontramos al inicio de *Black Swan*, cuando Nina se cruza con Lily (Mila Kunis) en un túnel peatonal. La cámara, persiguiendo al cuerpo por encima del hombro, observa

cómo lentamente la otra figura se acerca hasta que observamos el mismo rostro impuesto en ella. La cámara corta rápidamente hacia la expresión confusa de Nina sólo para que, en la segunda vez que enfocan al otro cuerpo, ésta tenga otra cara. La rápida escena sienta las bases para que un cuerpo imponga similitudes al otro, a quien observa como un ideal de sí (segura, sensual y experimentada). Conforme las inseguridades y la presión hacen mella en el estado mental de la protagonista, ella comienza a asignar inseguridades y miedos a ese otro cuerpo, y termina por transformarla en rival. Dicha transición del otro cuerpo culmina en una pelea en el camerino, en la cual Nina aparentemente destruye a ese otro cuerpo cuando apuñala a quien ha identificado como su rival. Sin embargo, la imposición de similitudes y la ruptura con la realidad nos revela, escenas más adelante, que el cuerpo apuñalado no es el de la rival, sino el propio, un cuerpo herido por su propia mano. La pelea del camerino tiene entonces un papel altamente simbólico, pues muestra la lucha interna del ser mediante los cuerpos desdoblados: demuestra un desdoblamiento que surge y culmina dentro del cuerpo principal.

Otra manera en la que el cuerpo principal se desdobla hacia otros la observamos en la relación que tiene Nina con su madre; relación compleja que se desarrolla sutilmente, desde la decoración infantil del cuarto de la protagonista hasta los detalles del diálogo que nos revelan que la madre fue asimismo bailarina, y que los esfuerzos que hace para impulsar la carrera de su hija son una proyección de sus propias frustradas ambiciones. Esta relación parece unilateral, sin embargo, a nivel visual, hasta la escena de la pesadilla, cuando la percepción de Nina de la realidad (y por tanto la nuestra) se encuentra ya resquebrajada. Las pinturas de la madre (retratos de Nina) rodean un espejo que se confunde entre los juegos de sombras, por lo que cuando el cuerpo se acerca al conjunto y se refleja, el rostro pasa a formar parte del mosaico de los retratos confundiendo el cuerpo real con otras imágenes virtuales y hundiéndose en las expectativas de su madre. Pero al ver a su madre reflejada en el espejo, la narrativa visual nos indica que no sólo es la madre la que impone características a su hija, sino la propia protagonista es quien ha desdoblado parte de sí misma para cumplir con las

expectativas maternas. Todo ello lo atestiguamos cuando la observamos en su visión quebrada de la realidad como un ente amenazante en el momento en que la madre deja de apoyar a la hija en su carrera artística.

Este desdoblamiento se caracteriza por una visión subjetiva desde el cuerpo cinematográfico principal, visión que mediante la perspectiva de la cámara y los juegos con el espejo nos señala que las similitudes son impuestas unilateralmente, y por tanto que la visión que hemos estado siguiendo no necesariamente es fiable para nuestro entendimiento de la narrativa. Esto no solamente ayuda a mantener incertidumbre entre el público, sino que lo aferra al cuerpo, pues se asegura que esta visión subjetiva sea la única perspectiva posible para entender la trama, por cuestionable que ésta sea.

El cuerpo y lo otro.

El desdoblamiento hacia el opuesto

Otro tipo de desdoblamiento es el que el cuerpo realiza hacia su opuesto. Mientras que el primer tipo se ejecutaba mediante similitudes, casi siempre impuestas y por tanto parciales, el segundo desdoblamiento actúa desde el temor, en el que el cuerpo se relaciona con lo que ve como ajeno, combinando el miedo a convertirse en ello y acciones que cierran la brecha entre lo real y su opuesto.

Este tipo de desdoblamiento tiene una fuerte carga de metaficción en *Black Swan*, si recordamos que dentro de la trama se prepara la representación de *El lago de los cisnes*. Nina tiene que interpretar el doble papel del cisne blanco (Odette o la reina de los cisnes) y el cisne negro (Odile, la antagonista). Mientras que no tiene problema en capturar la inocencia y elegancia del cisne blanco, la protagonista falla al capturar la arrogante sensualidad del cisne negro. Su transformación personal alterna entre abrazar esa parte oscura de sí misma y temerla, lo que habrá de intensificar su desgaste psicológico y emocional: abrazar al personaje del cisne negro implica la aceptación de una parte de sí que no es ni personal ni

socialmente aceptable, pero que a la vez representa una liberación de las presiones internas y externas que sufre el cuerpo.

Hay dos maneras en que Aronofsky explicita esta dualidad hacia lo opuesto. La primera es usando una forma de horror corporal que no radica en el dolor o en el desagrado, sino en el cambio de lo humano a lo ajeno, lo salvaje. La escena clave de esto sitúa el cuerpo de Nina entre varios espejos, lo que genera una fila infinita de cuerpo reflejados, donde sólo la cercanía nos da pistas de cuál proyección es la real. En otra, durante una toma de medidas de vestuario, Nina comienza a sentir irritación en la piel. Al mirarse, nos deja ver la aparición de pequeños cañones de pluma negra en su carne. El pánico inicial que la bailarina siente en esa escena da paso al dolor que más adelante en la película habrá de culminar con Nina aceptándose como el cisne negro, al tiempo que numerosas plumas negras cubren completamente sus brazos.

El punto clave de este recurso metafórico radica en cómo está filmado. Al presentar las plumas dentro de una multiplicidad de espejos e imágenes virtuales, el director nos señala que la aparición de éstas se encuentra en un punto indefinido entre lo real y lo virtual. Las escenas posteriores donde los cañones (que no llegan a ser plumas aún) brotan de su cuerpo alternan el mostrar el cambio físico con planos cercanos del rostro, haciendo que nos vinculemos claramente con el sufrimiento corporal. Ya hacia la culminación y la aceptación del cisne negro como parte de Nina, las plumas brotan completamente y la cámara vuelve al rostro, esta vez con una expresión eufórica, lo que cierra el ciclo de desdoblamiento.

En este proceso de duda-dolor-aceptación el espacio juega un rol importante. La duda se muestra en la multiplicidad de imágenes, con espacios saturados de cuerpos y reflejos. Durante los ensayos, donde las plumas luchan por mostrarse, la cámara que persigue a Nina muestra únicamente cuerpos que entran y salen desde el estrecho punto de vista de la protagonista. Sin embargo, al momento de su aceptación, hacia el final del filme, durante el estreno del espectáculo, se nos deja observar el escenario

completo, la puesta en escena en todo su esplendor. Nina se ha apropiado del cisne negro, su perspectiva se ha ampliado. Este cambio entre atmosferas opresivas y un escenario abierto y triunfal ayuda a establecer, visualmente, el ciclo de desdoblamiento del cuerpo hacia lo otro.

La segunda manera que el director tiene de expresar esta dualidad se muestra en la última escena en el camerino. Nina regresa en pleno papel del cisne blanco para intercambiar vestuario y convertirse en el cisne negro, sólo para encontrar, aparentemente, a su rival preparándose para tomar su lugar. Pese a ello, en cuanto la cámara enfoca el cuerpo frente al espejo observamos no a Lily, la rival, sino a una segunda Nina ya investida como el cisne negro. Una confrontación física sucede. El cisne blanco se impone sobre el cisne negro. Uno de los espejos del camerino se quiebra.

Queda claro que en estos momentos el deterioro mental de la protagonista está en un punto máximo, determinante. Sin embargo, en técnica cinematográfica, lo que caracteriza la escena es que ésta es uno de los pocos momentos clave en que la cámara se aleja de la perspectiva del cuerpo para centrarse en observar la pelea desde lejos. Aquí se muestra un desdoblamiento hacia lo otro tan extremo que el cuerpo y su desdoble se han separado y se encuentran en conflicto. Al filmarlo Aronofsky con una perspectiva externa perdemos una conexión más cercana con el cisne blanco en favor de una visión menos sesgada del conflicto interno de la protagonista, en la que ya no interesa necesariamente su bienestar sino una resolución; es decir, saber que está pasando en verdad. El quiebre del espejo termina por reforzar este discurso al señalarnos que la separación entre imagen real y virtual es casi imposible entonces.

No sólo *Black Swan* nos presenta este tipo de desdoblamiento. En *Mother!* observamos también las relaciones con opuestos, aunque menos cruciales para la trama que en el primer filme. Las relaciones entre Madre y el poeta con los llegados a la casa son radicalmente contrarias. Mientras que el cuerpo femenino reacciona con precaución ante los invitados, el masculino se deleita en su admiración, incluso cuando las acciones perturban la

dinámica de la pareja. Mientras ella intenta desdoblarse hacia él, para así matizar sus reacciones y emociones, la cámara, regresando repetidamente el foco a su rostro, se asegura de mostrarnos el impacto que los visitantes y sus acciones tiene sobre ella. Aquí nos encontramos con un desdoblamiento fallido, pues el cuerpo femenino no consigue desdoblarse exitosamente hacia su contraparte masculina y es el intentar suprimir las emociones y fracasar lo que evidencia la angustia y el daño emocional sobre el cuerpo principal.

El cuerpo y su escenario.

El desdoblamiento hacia el espacio

El tercer tipo de desdoblamiento lo encontramos principalmente en *Mother!* Es un desdoblamiento hacia el espacio.

El espacio cinematográfico es un escenario en el que los cuerpos existen. Si bien podemos argumentar que éste no sólo se compone del espacio físico en el que se filma la película sino también de los cortes del encuadre que limitan nuestra visión, para hablar de este desdoblamiento nos centraremos en los cambios que las acciones de los cuerpos tienen sobre el espacio visible del filme.

Y es que gran parte de las acciones del cuerpo femenino en el inicio de la película tiene que ver con el cuidado y limpieza de la casa que comparte con su pareja. Ya sea arreglando desperfectos o simplemente decorando, su objetivo principal parece consistir en embellecer y cuidar del hogar, característica en la que se sustenta la interpretación del filme como una alegoría y una crítica hacia la reclusión histórica de la mujer dentro de casa. No es de sorprender, pues, que la llegada e irrupción que causan los visitantes, quienes alteran el espacio, provoquen incomodidad en Madre.

Al igual que los visitantes, los cambios sobre el espacio inician lentamente, pero escalan en frecuencia y magnitud conforme la trama avanza. Mientras

que las pequeñas alteraciones a la casa se podían atribuir una incomodidad natural si algo se altera en el espacio de confort, las escenas más intensas reflejan claramente una relación mucho más cercana entre el cuerpo y el espacio. Pongamos de ejemplo una breve escena: Madre está mostrando a uno de los visitantes su casa, en la que ha puesto un gran empeño por que luzca impecable; sin embargo, muy pronto se encuentra con que otro de los visitantes está orinando en uno de los cuartos. Madre procede a reclamar, y el visitante, indignado, sale de la habitación. Es entonces que observamos una larga fila de intrusos listos para usar lo que descubrimos era efectivamente un cuarto de baño.

La clave para este desdoblamiento es un enfoque constante en el rostro de Madre. Al seguirla durante todo ese trayecto, el público sólo la tiene a ella como guía en una casa que desde la perspectiva del observador se vuelve laberíntica. Sin embargo, al toparse con el intruso y ver la expresión de confusión de la protagonista es cuando nos confirma que la casa se ha vuelto realmente laberíntica, y que ella se encuentra tan perdida como quien observa. Cada daño hacia el espacio lo observamos o escuchamos directamente en la protagonista, quien lo resiente física y emocionalmente. Conforme el espacio y las acciones se vuelven cada vez más caóticas, los acercamientos de la cámara al rostro nos guían en lo que siente la protagonista, y refuerza las acciones que observamos a su alrededor. La violencia la asusta, la marea de gente la confunde, los cambios en el espacio impactan directamente en el estado mental de Madre. Este punto es clave para entender este tipo de desdoblamiento. El cuerpo, en sí mismo, no recibe daño alguno y en general se mantiene indemne; es el espacio cinemático el que cambia, el que se ve dañado. Sin embargo, este daño repercute directamente en el estado mental y emocional de la protagonista, y transmite el daño del espacio hacia el cuerpo. El cuerpo femenino se desdobla hacia el espacio, mostrando el deterioro mental mediante el deterioro de la casa.

A modo de conclusión

Del análisis de estos tipos de desdoblamiento encontramos ciertos puntos que se relacionan no sólo con el desarrollo narrativo y un posible estilo del director Darren Aronofsky, sino con una intencionalidad respecto al efecto que con su obra buscaba tener en el público.

El punto clave de la creación de una imagen-cristal según el concepto deleuziano no es la existencia de dos imágenes sino la interacción entre lo real y lo virtual, pues es ahí donde este concepto detona. Para nuestro argumento, lo relevante del desdoblamiento radica en cómo se observa éste y en su impacto para el tratamiento del cuerpo y cómo percibe todo esto el espectador del filme, efectivamente creando una narrativa construida alrededor del cuerpo.

Ambos filmes se centran en el deterioro mental y emocional de dos protagonistas femeninas, en ambas hay una dedicación hacia algo en concreto (su pasión artística o el esmero por el cuidado de su hogar y su pareja) que acaba por dañar su percepción de la realidad. El trabajo de cámara de Aronofsky intenta que el observador tenga una fuerte empatía con ambas al confrontarlo con las dos mujeres mediante el lente, que toma el lugar del público en este enfrentamiento directo. La subjetividad forzada hace que la percepción del público de lo que es real y lo que no lo es en el filme esté subyugada a la perspectiva de la protagonista, por lo que se deteriora conforme las acciones del filme desgastan el cuerpo femenino.

Centrar la atención en este desdoblamiento del cuerpo permite a Aronofsky centrarse en el aspecto más mental y emocional del personaje, temas recurrentes en el resto de su filmografía. El juego que genera entre cuerpo y cámara permite desarrollar dicho tema de manera visual sin recurrir a planos explícitos o diálogos directos y recargados, lo que mantiene el desarrollo narrativo en el campo de lo visual y posibilita reacciones más potentes en el espectador, gracias al devenir de lo mental hacia lo visual mediante el cuerpo. Esto hace a su manejo de cámara una parte indispensable de su

estilo, de la autoría de Darren Aronofsky como director de cine, pues la emplea para potenciar su mensaje en relación con el deterioro psicológico de sus personajes. En resumen, al desdoblarse los cuerpos hacia distintos aspectos del filme y potenciarlos mediante diferentes recursos visuales, el director centra la atención en el deterioro mental de dos protagonistas femeninas, consiguiendo con ello mayor empatía, y una reacción mucho más visceral de parte del público, a la vez que construye su propia identidad como autor.

Bibliografía

- Barrios, José Luis. "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo". *Fractal* 16 (2000): 41-60.
- Bazin, André. "De la política de los autores". En *La política de los autores, manifiestos de una generación de cinéfilos*, compilado por Antoine de Baecque, 91-105. Barcelona: Paidós, 2003.
- Berger, Sally. "Maya Deren's Legacy". En *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, editado por Cornelia H. Butler y Alexandra Schwartz, 300-315. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010.
- Clover, Joshua. "The looking class". *Film Quarterly* 3 (2011): 7-9.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deren, Maya. "Cinematography: the creative use of reality". En *The Avant-garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, editado por P. Adams Sitney, 60-73. Nueva York: Anthology Film Archives, 1978.
- Galán, Genevieve. "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica". *Historia y gráfica* 33 (2009): 167-204.
- Gutiérrez, Martha. "El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno". *Razón y palabra* 87 (2014).
- Hill-Parks, Erin Elizabeth. "Discourses of Cinematic Culture and the Hollywood Director: The Development of Christopher Nolan's Auteur Persona". Tesis de doctorado, Newcastle University, 2010.

- Laine, Tarja. *Bodies in pain. Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. Nueva York: Berghahn Books, 2015.
- Smaill, Belinda. "Sofia Coppola: Reading the Director". *Feminist Media Studies* 1 (2013): 148-162.
- Vigarelo, Georges. "Historias de cuerpos: entrevista con Michel de Certeau". Traducción de Alejandro Pescador. *Historia y grafía* 9 (1997): 11-18.
- Zerner, Henri. "La mirada de los artistas". En *Historia del cuerpo*, volumen 2, dirigido por Alain Corbin, 87-116. Madrid: Taurus, 2005.

Recursos electrónicos

- Film Companion. "Anupama Chopra Interview with Darren Aronofsky | MAMI Masterclass | Film Companion". <http://www.youtube.com/watch?v=rqpn1zPgsqc> (consultado el 23 de septiembre de 2020).
- Fisher, Mark y Amber Jacobs. "Debating *Black Swan*: Gender and Horror". *Film Quarterly* 65, núm. 1 (2011): 58-62. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2011.65.1.58> (consultado el 1 de octubre de 2021).



Raúl Mújica Astorga

Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Su investigación se centra en la fotografía y los espacios digitales, con atención hacia las formas de creación de la imagen fotográfica.

Luisa Josefina Hernández, la enseñanza de los géneros dramáticos y la invención de la pieza

Flavio González Mello

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas,
Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-1928>

***Luisa Josefina Hernández, the Teaching of Dramatic Genres
and the Invention of a Genre Called Piece***

Recepción: 11 de octubre de 2021

Aceptación: 15 de febrero de 2022

Resumen

Este artículo brinda un testimonio de primera mano acerca de la metodología de enseñanza que Luisa Josefina Hernández utilizaba en las clases de teoría dramática que durante varias décadas impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, las cuales marcaron profundamente la manera de analizar los géneros dramáticos en México. Además, se centra en la manera en que esta dramaturga, narradora y pedagoga contribuyó a la definición de la “pieza” acuñada por Rodolfo Usigli, una aportación innovadora, desde México, en el estudio de los géneros dramáticos.

Palabras clave

Pieza, géneros dramáticos, Rodolfo Usigli, Luisa Josefina Hernández, Antón Chéjov, enseñanza de teatro

Abstract

This paper provides a first-hand testimony about the teaching methodology that Luisa Josefina Hernández used in the dramatic theory classes taught for several decades at the Universidad Nacional Autónoma de México, which profoundly marked the way of analyzing dramatic genres in Mexico. The article focuses on the way in which this playwright, narrator, and pedagogue contributed to the definition of the “piece” coined by Rodolfo Usigli, an innovative contribution, from Mexico, to the study of dramatic genres.

Keywords

Piece, dramatic genres, Rodolfo Usigli, Luisa Josefina Hernández, Anton Chekhov, theatre teaching

VIVIMOS UNA ÉPOCA TAN ESPECIALIZADA QUE PARECERÍA NECESARIO CATALOGAR a un autor como de teatro o de novela o de poesía. Ya no basta el simple apelativo de “escritor”. Pero esto da una visión incompleta sobre su trabajo.

Tomemos como ejemplo a Luisa Josefina Hernández y a uno de sus pupilos más sobresalientes, Juan Tovar. En sus respectivas generaciones todavía era frecuente que los dramaturgos escribieran también narrativa, y los narradores, dramaturgia: es el caso de la propia Luisa Josefina Hernández y sus contemporáneos Emilio Carballido, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Jorge Ibarguengoitia; años después, el de Tovar, José Agustín, Ignacio Solares y Hugo Hiriart, por citar algunos. En las generaciones siguientes, en cambio, la escritura tiende a organizarse en compartimentos estancos: salvo contadas excepciones, como las de Juan Villoro o Vicente Quirarte,¹ se es dramaturgo o novelista o poeta, y nada más. Los dramaturgos, de hecho, rara vez son incluidos en antologías de letras o invitados a dialogar con escritores de otras estirpes en mesas redondas sobre literatura. Pero, ¿cómo entender una saga escénica de la extensión y los alcances de *Los grandes muertos* de Luisa Josefina Hernández sin recurrir a los antecedentes novelísticos de la autora?²

En esta ocasión, yo me propongo hablar de la labor de Luisa Josefina Hernández como maestra y como teórica de los géneros dramáticos, y de

¹ Villoro ha estrenado varias obras en los últimos años (algunas de ellas recopiladas recientemente en Villoro, *La guerra fría y otras batallas*); Quirarte, por su parte, posee una larga carrera como dramaturgo, a lo largo de la cual ha estrenado y publicado, generalmente en espacios de la Universidad Nacional, diversas obras sobre temáticas relacionadas con libros y autores de la literatura decimonónica, como Oscar Wilde en *El fantasma del hotel Alsace* y Herman Melville en *Melville en Mazatlán*.

² Luisa Josefina Hernández, *Los grandes muertos*. La publicación consta de alrededor de medio millar de páginas, cantidad similar o incluso superior al de muchas novelas. Hasta ahora (2021), la Compañía Nacional de Teatro ha estrenado seis de los textos, que se han presentado ya sea en tandas de dos obras por día, o bien en maratones de ciclo completo los fines de semana.

la influencia que han tenido sus conceptos, particularmente el relativo a la existencia de un género llamado *pieza*. Lo haré a través de un testimonio personal, como alumno que fui, durante varios semestres, de su cátedra de teoría y análisis dramático en la Universidad Nacional. Llegué ahí por recomendación de mis dos maestros de dramaturgia, Emilio Carballido y Juan Tovar. A Carballido lo escuché elogiar en numerosas ocasiones las clases de su gran amiga, en comentarios marcados por el cariño personal que le tenía, lo cual me hizo relativizar un tanto sus palabras. Posteriormente, cuando le pregunté a Juan Tovar dónde me recomendaba continuar mis estudios de dramaturgia, me contestó sin titubear que entrara de oyente a la clase de Luisa Josefina en la Facultad de Filosofía y Letras, pues así se había formado él mismo, años atrás.

Yo ya había escuchado hablar acerca de su teoría de los siete géneros (que, en mi cabeza aún adolescente, imaginaba con los rostros de los siete enanitos de Blanca Nieves bailoteando alrededor de la maestra Luisa Josefina); pero, en aquella década de los ochenta, la bibliografía accesible sobre el tema era, sobre todo, de tipo indirecto, fruto del trabajo de algún alumno que organizaba y publicaba los apuntes tomados en su clase. De hecho, hasta hace relativamente poco, el libro de Claudia Cecilia Alatorre³ era prácticamente el único donde los estudiantes de teatro y cine podían estudiar, de manera panorámica, la teoría de géneros de Luisa Josefina Hernández. Esta situación se ha visto modificada con la valiosa labor de académicos como Felipe Reyes Palacios, que se han dado a la tarea de recopilar y publicar, en volúmenes antológicos, varios prólogos y artículos teóricos de Hernández que se hallaban desperdigados en ediciones inconseguibles.⁴

³ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*.

⁴ Uno de ellos (Luisa Josefina Hernández, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*), que incluye sus principales artículos y prólogos sobre géneros dramáticos, fue editado en 2011, mientras que otro (Luisa Josefina Hernández, *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*), que reúne sus críticas teatrales —es decir, la aplicación práctica y cotidiana de sus reflexiones sobre teoría dramática—, apareció en 2015.

Durante un periodo de tres años asistí, como oyente, a la clase de Luisa Josefina Hernández. Más que asignaturas semestrales, lo que ella impartía era una clase-ciclo: un curso trans-semestral al que —un poco como sucede en *Los grandes muertos*— uno se integraba en el punto donde le había tocado llegar, y a partir de ahí seguía tomándolo durante varios semestres hasta desembocar en el punto de inicio; y aún entonces éramos varios los que volvíamos a cursar el ciclo entero, para entender, ahora sí, todo lo que se nos había escapado la primera vez (aunque los temas fueran los mismos, las obras a analizar podían cambiar). El conocimiento teórico de los géneros se puede adquirir en unas cuantas clases; pero su aplicación práctica —la capacidad de analizar el género de una obra específica— es fruto de un ejercicio constante durante meses o años. Tal ejercicio fácilmente se puede convertir en una obsesión o en un tic: y ahí se encontraba uno, meses o años después, dilucidando el género dramático de todo espectáculo o película que tuviera enfrente. Se podía identificar a los residentes permanentes de la clase de Luisa Josefina por la manera apasionada en que debatían la pertenencia de una obra a tal o cual género, algo que normalmente no hacían los alumnos en tránsito que pasaban por ahí sólo durante un semestre.

La cátedra de Luisa Josefina Hernández gozaba de un aura especial por haber sido impartida, antes de ella, por Rodolfo Usigli, quien había sido su maestro a principios de los cincuenta. Jorge Ibarquengoitia, compañero de banca de Luisa Josefina en ese curso, lo recordaba así:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años. Digo que fue mi maestro en el sentido más llano de la palabra: él se sentaba en una silla y daba clase, y yo me sentaba en otra y lo oía, haciendo de vez en cuando algún apunte en mi libreta, cosas como “Farquhar no respeta las unidades”, etc.⁵

⁵ Jorge Ibarquengoitia, *Autopsias rápidas*, 67-68.

Al frente de la cátedra, Luisa Josefina Hernández era el reverso de su maestro: hablaba poco, casi siempre para reencauzar el análisis que, individual o colectivamente, sus alumnos hacíamos de determinado texto dramático. Dos veces por semana, los martes y jueves por la tarde, discutíamos las obras —a razón de una clase dedicada a cada una— que la maestra nos había dejado leer al inicio del curso. Quien no hubiera hecho la lectura, no podía participar en la discusión; pero sí asistir, como el convidado de piedra, al debate de los alumnos aplicados que intentaban desmontar el texto en cuestión para determinar si estaban frente a una tragedia, una comedia, un melodrama o qué cosa. La maestra escuchaba las disertaciones con una sonrisa (que a algunos nos parecía burlona) y, de vez en cuando, intervenía para formular preguntas que tenían la capacidad de derrumbar el más sólido edificio analítico. Entonces, como Sísifo, había que comenzar de nuevo. Al final de la clase ella podía ratificar el consenso al que habíamos llegado, y organizar nuestras intuiciones en explicaciones escuetas y sustanciosas; o bien, explicarnos por qué estábamos equivocados y a qué conclusión debíamos haber llegado. En ocasiones (en un giro dramático convenientemente preparado) nos sorprendía con la revelación de que la obra en cuestión no pertenecía a ninguno de los géneros en los que habíamos tratado infructuosamente de hacerla caber, sino a otro, que sólo entonces exponía por primera vez en el pizarrón. A partir de ese momento, el nuevo miembro de la familia pasaba a formar parte de la rutina de análisis y discusión de cada martes y jueves.

Fueron muchas las definiciones y las agudas disertaciones de la maestra Hernández que, siendo su alumno, me resultaron reveladoras. Por ejemplo (y a pesar de que su visión de los géneros por lo común no tenía un enfoque historicista), su explicación sobre cómo el auge de la comedia de enredos en la España del siglo XVII estaba estrechamente vinculado con la vigilancia de la Inquisición; lo cual no sólo me permitió entender la proliferación del género en ese contexto histórico, sino, prolongando por mi cuenta el razonamiento, explicarme también el surgimiento y auge de la comedia romántica, y de la propia comedia de enredos, en el Hollywood sometido a la férrea censura del código Hays durante los años treinta del siglo pasado.

Sin embargo, quizá el aprendizaje más importante haya sido su método para abordar los problemas. Al igual que Héctor Mendoza, otro maestro fundamental de aquellos años en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, Luisa Josefina Hernández utilizaba un enfoque mayéutico, al plantear preguntas que no eran fáciles de responder y que tenían la capacidad de engendrar nuevos y más profundos cuestionamientos en la cabeza del alumno.⁶ De ahí que esas preguntas a menudo tuvieran una vida más larga que las respuestas que ella daba en clase, con las que yo no siempre estaba de acuerdo. Cuando analizamos *Edipo Rey*, por ejemplo, me sublevó su afirmación de que la tragedia de Sófocles era realista porque su material resultaba probable. Me enfraqué en una polémica con ella acerca las probabilidades de que alguien se topara con el padre al que no quería asesinar, luego con la madre con la que no quería acostarse, y para colmo todo le hubiera sido predicho por un oráculo. Aún conservo entre mis apuntes el razonamiento con el que la maestra resolvió el problema (razonamiento que, por cierto, tampoco logró convencerme): “En los trágicos griegos, lo probable que define a la tragedia como género realista no se aplica a los hechos en sí, sino a las emociones en los personajes, a su carácter”.⁷

Referiré otra afirmación con la que nunca estuve de acuerdo: Luisa Josefina Hernández recibía a sus alumnos diciéndoles, en la primera clase, que ésa no era una asignatura útil para los dramaturgos y que únicamente debían cursarla quienes quisieran dedicarse a la dirección escénica. El dramaturgo —razonaba ella— no necesita saber de qué género es la obra que está escribiendo: de hecho, suele ser el menos indicado para determinarlo. Los directores, en cambio, tienen la obligación de analizarlo y determinarlo, para entender cómo está construida una obra antes de llevarla a escena. Como ejemplo de lo primero ponía a su amigo Carballido, de quien decía que siempre se equivocaba sobre el género de sus textos

⁶ Mendoza plasmó su método en obras teatrales que son, en buena medida, vehículos didácticos, como *Hamlet*, por ejemplo y mucha de la producción dramática de sus últimos años.

⁷ Apunte tomado por el autor en la clase de análisis dramático de Luisa Josefina Hernández en 1988.

(pensando que había escrito una tragedia cuando en realidad era una espléndida farsa, por ejemplo), razón por la cual solía acudir a ella para que le bautizara sus nuevas obras con el subtítulo genérico correcto.

Por fortuna no le hice caso a la maestra, pues yo quería ser escritor; como tal tomé su clase y, como tal, he aplicado lo que ahí aprendí. Casi todas las obras que he escrito después han sido, en mayor o menor medida, ejercicios genéricos: exploraciones fronterizas entre tragedia y farsa, tragedia y comedia, pieza y comedia de enredos. Pocas cosas me resultan más divertidas que bautizar en términos genéricos mis propios textos; a veces lo he hecho antes aún de empezarlos, y esa definición (a menudo, un oxímoron) guía de algún modo todo el proceso de escritura. *Edip en Colofón*, por ejemplo, lleva por subtítulo “tragedia de enredos” y es una respuesta escénica —y a destiempo— a la argumentación de Luisa Josefina sobre el carácter supuestamente realista del *Edipo* de Sófocles: en el texto planteo un juego sobre por qué la de Edipo, siendo la más improbable de las tramas, sería, sin embargo, congruente con ciertos conceptos derivados de la física cuántica.

La pregunta formulada el primer día de clases siguió rondando mi cabeza en busca de una respuesta —no sólo empírica— muchos años después de haber terminado los cursos. ¿Cuál es, entonces, la utilidad real de los géneros dramáticos? ¿Son ante todo una herramienta de análisis *a posteriori*, como afirmaba Luisa Josefina?

Para tratar de responderla, he intentado entender, primero, cuál era la función que la teoría de géneros cumplía para Rodolfo Usigli y Luisa Josefina Hernández. Una hipótesis es que el interés de ambos en el estudio y enseñanza de este tema podría estar relacionado con el hecho de que, hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX, los dramaturgos como ellos tenían que lidiar con un contexto profesional que aún portaba las improntas del viejo teatro español y del melodrama decimonónico. Ante la hegemonía de este último (no sólo en el teatro, sino en un cine que, en plena época de oro, vivía un *boom* de melodramas rancheros y urbanos) se

volvía indispensable voltear hacia otras posibilidades genéricas. Quizá de ahí provenga también, en parte, esa peculiar aspiración de nuestros dramaturgos de mediados del siglo XX por crear una tragedia auténticamente mexicana capaz de conferirnos una especie de mayoría de edad escénica frente a las otras naciones: una búsqueda que llevó a Rodolfo Usigli a escribir su *Corona de fuego* y a Sergio Magaña su *Moctezuma II*, por citar dos ejemplos.⁸ Frente al predominio del melodrama y sus convenciones, Usigli, Luisa Josefina Hernández y sus contemporáneos no sólo voltearon hacia la tragedia de griegos e isabelinos, sino también hacia la comedia y, en ocasiones, hacia la farsa, géneros que autores como Novo, Carballido e Ibarguengoitia cultivaron de manera asidua. Pero también intentaron transitar por los caminos genéricos de un teatro que no es ni tragedia ni comedia ni melodrama, y que, en palabras de Luisa Josefina Hernández, Usigli bautizó con el nombre de pieza:

[...] al tiempo que autores de diferentes países así le llamaron casi simultáneamente aunque sin profundizar al respecto: fue más bien un caso de precaución frente a obras que no podían cumplir como tragedias aunque representaran una perfección dramática inobjetable; éste sería el caso de una obra de Turguéniev y varias de Chéjov.⁹

Hernández recuerda, con motivo de su propio examen profesional, que el concepto no era compartido por los colegas de Usigli en el claustro académico del que formaba parte:

Me gradué (en la UNAM) con el texto de *Los frutos caídos*, y una presentación verdaderamente simple: no tenía elementos necesarios.

⁸ A varias décadas de distancia, sin embargo, daría la impresión de que esos textos de corte histórico e interés un tanto nacionalista no consiguen, en su ambición y ampulosidad, volar a la altura trágica de otros incluso anteriores, como *El gesticulador* de Usigli. Paradójicamente, las versiones satíricas sobre esos mismos temas han envejecido mucho mejor, como la brechtiana *Cortés y la Malinche* (o *Los argonautas*) del propio Magaña, o el sainete *No te achicopales Cacama*, en el que Jorge Ibarguengoitia hace una parodia ineluctablemente de la *Corona usigliana*.

⁹ Hernández, "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática", 44.

Mis jurados, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Rodolfo Usigli, Allan Lewis y José Rojas Garcidueñas, tampoco tenían los elementos, se pasaron el tiempo diciendo algo muy de moda en esos años (1955): que el teatro de Chéjov era trágico y sus obras, tragedias modernas. Usigli vio la oportunidad de una acalorada discusión: dijo que ese teatro era aristotélico, pero no trágico, sino una modalidad nueva, la pieza, idea suya de mucho antes. Yo opté por callar. Me dieron mención por prudente, nunca se lo perdoné a don Francisco Monterde, ejemplo insigne de testarudez.¹⁰

En su *Itinerario de un autor dramático*, publicado en 1940, Usigli ya incluía la pieza en su clasificación de géneros, definiéndola como “obra seria de extensión normal, comúnmente llamada drama, que aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos”; no mencionaba a Chéjov como ejemplo ni como antecedente, pero sí a Ibsen, Strindberg y Bernard Shaw.¹¹ Fue Luisa Josefina Hernández quien terminó de definir el género inventado por su maestro y, al parecer, quien lo asoció de manera predominante con las obras de Chéjov. Según Tovar, Luisa Josefina “instituyó la tragicomedia chejoviana como género en sí, llamándola pieza y definiéndola por su gran cercanía con la realidad”.¹² En *La pieza como género dramático*, la propia Luisa Josefina afirma que “sólo Chéjov y antes Turguénev descubrieron un género apropiado para hablar acerca de los pequeños y medianos propietarios, los que viven en el campo o en ciudades pequeñas, una clase social caracterizada por su variable poder económico; el hombre que da la tónica del siglo”.¹³

Usigli exploró, también como dramaturgo, los diversos géneros en sus propias obras; bautizó como pieza su obra de 1937, *El gesticulador*, la cual es más gogoliana y pirandelliana que chejoviana o ibseniana. Podría, de hecho, ser calificada más precisamente como tragicomedia, aunque no según la

¹⁰ Hernández y David Gaitán, *Memorias: Luisa Josefina Hernández*, 48.

¹¹ Rodolfo Usigli, “Itinerario de un autor dramático”, 58.

¹² Juan Tovar, *Doble vista. Teoría y práctica del drama*, 151.

¹³ Hernández, *Los frutos...*, 211.

definición de Luisa Josefina Hernández (quien asocia dicho género con la estructura de la *Odisea* y los cuentos infantiles) sino la de Eric Bentley:¹⁴ es decir, una comedia con desenlace trágico (a la manera de *Timón de Atenas* de Shakespeare, por ejemplo). La clara inclinación cómica —o tragicómica— del texto de Usigli está implícita en el subtítulo: “pieza para demagogos”.

La idea de un género llamado pieza tuvo tal impacto que hoy se enseña en casi todas las escuelas de teatro del país, así como en varias de cine. Aunque los estudiantes adquieran en ellas una idea bastante precisa de qué significa, suelen mostrarse incrédulos ante la afirmación de que ese género es de cuño local, y relativamente reciente (“el más joven de todos los géneros”, decía en sus clases Luisa Josefina Hernández), por lo que difícilmente podrán encontrarlo mencionado en otros países y en otras épocas, como sí ocurre, en cambio, con los demás. Y es que, a pesar de que la propia Luisa Josefina ha hablado en diversas ocasiones sobre la manera en que fue inventado el concepto de pieza, esto suele ser pasado por alto a la hora de impartirlo en las aulas, dándole, en cambio, el mismo carácter universal del melodrama, la comedia o la tragedia. No obstante, pieza, en otros países e idiomas, no es un género sino un sinónimo de obra teatral; y ni siquiera un sinónimo cuyo origen esté en un género dramático específico que luego se amplía para abarcar a toda la escritura teatral (como sería el caso del término *commedia* en italiano): la operación de Usigli fue a la inversa, pues utiliza una denominación de tipo general para aludir a un género dramático específico. Luisa Josefina Hernández refiere:

A este género en México se le llamó pieza, a iniciativa de Rodolfo Usigli, pero desde finales del siglo XIX, algunos autores dramáticos percibieron que ciertas obras suyas no eran trágicas, aunque sí muy serias, por lo tanto no eran cómicas, y además eran realistas, lo cual les impedía ser fársicas. En francés empezaron a llamarse

¹⁴ Eric Bentley, *La vida del drama*.

pièces, en alemán *Stücke*, en inglés sencillamente *plays*, como en ausencia de más precisa denominación.¹⁵

El hecho de que casi siempre se omita el plausible origen local del género pieza es de llamar la atención, tomando en cuenta que, si algo le ha aportado la teoría dramática nacional al enorme edificio levantado durante más de 2,000 años sobre los cimientos de la *Poética* de Aristóteles, probablemente sea esa pieza propuesta por Usigli y codificada por Luisa Josefina Hernández. Más allá de cualquier chauvinismo, la sorprendente facilidad con que ha sido asimilada a los demás géneros parecería reflejar que toda categoría nueva necesita ser dada por hecho, volverse un lugar común, para rendir frutos.

Esto es importante si consideramos que una clasificación genérica tiene dos posibles alcances: servir como herramienta de análisis y clasificación de los textos ya existentes (es decir, su uso *a posteriori* respecto de la escritura, útil sólo para la crítica especializada y, según Luisa Josefina Hernández, también para los directores); o bien funcionar como una especie de brújula durante la escritura de un texto por parte de su autor, y también durante su recepción por parte del público, generándole a este último expectativas concretas acerca del tipo de historia que se está construyendo frente a sus ojos, así como de la clase de respuesta emocional que la obra le provocará (un uso *a priori* que resulta, entonces, de vital importancia no sólo para el dramaturgo sino también para los espectadores). El problema con la afirmación de Luisa Josefina Hernández acerca de la utilidad del análisis de género para los directores y su inutilidad para los autores radica, precisamente, en que elimina de la ecuación al espectador, ese ente hipotético con quien el autor intenta entrar en comunicación a través de su obra y que es, a fin de cuentas, quien mantiene viva la noción de un género, a veces un tanto distorsionada en sus detalles pero casi siempre certera en su esencia.

¹⁵ Hernández, *Los frutos...*, 206-207.

El espectador entra a ver una obra con una expectativa específica, propiciada por lo que leyó en una reseña, por los otros textos que conoce del autor, por lo que se imagina a partir del título, del teatro en que se presenta, del cartel o del elenco. Esta expectativa será confirmada, ampliada, cuestionada o contradicha por el desarrollo de la escenificación. Un género dramático, en este sentido, puede ser visto como una cierta forma particular de expectativa del público, ya sea relacionada con el tema (el honor en el Siglo de Oro español, la venganza en la Inglaterra isabelina), con el contexto espacial donde se desarrolla la ficción (la alcoba en ciertas farsas, la sede del poder en las tragedias, la sala burguesa en muchas comedias), con los mecanismos y artificios dramáticos de que echa mano (los enredos cómicos, las peripecias trágicas o melodramáticas) y con la emoción que provoca (si aquello que se anuncia como película de terror no genera algunos sobresaltos, o la comedia no hace brotar algunas carcajadas, el espectador, defraudado en sus expectativas, probablemente pedirá que le regresen el monto de sus entradas). En ámbitos industriales, como el de la televisión, suele dárseles una gran importancia a las expectativas del público: debido a criterios de orden económico, se le insiste a los guionistas en que, por ejemplo, el melodrama debe generar en la audiencia la expectativa de grandes conflictos (el famoso *cliff-hanger*), con verdugos e inocentes, buenos y malos, muchas sorpresas (los artificios inevitables del género), una historia de amor imposible y apasionado, y, sobre todo, muchas lágrimas y sobresaltos.

Aunque para los criterios académicos resulten básicas e imprecisas, las nociones del público sobre los géneros dramáticos suelen tener un cierto carácter esencial. De niño aprendí que tragedias eran las obras donde al final todos morían, y comedias, aquellas donde al final todos se casaban. Años de lecturas de Aristóteles y Bentley, de clases con Juan Tovar y Luisa Josefina Hernández, sólo han profundizado ese conocimiento básico, permitiéndome entender, por ejemplo, por qué los finales en tales géneros son éstos y no otros (pues nada tienen de arbitrarios).¹⁶

¹⁶ En su revelador libro sobre Esquilo, Ismaíl Kadaré ubica el origen de la tragedia y la comedia precisamente en las plañideras de los rituales fúnebres y en las procesiones matrimoniales de la antigua Grecia. Véase Ismaíl Kadaré. *Esquilo: el gran perdedor*.

¿Y la pieza? La cuestión resulta más complicada, pues estamos frente a un género que surgió de especialistas y para especialistas, pero cuya existencia es prácticamente desconocida por el público en general. Sólo algunos estudiantes y aficionados al teatro habrán oído hablar de algo llamado pieza y quizá tengan una vaga idea acerca de obras con un final circular (lo cual parecería refrendar que, para el público, la noción de género estriba principalmente en el tipo de final, algo que no deja de tener bastante sentido).¹⁷ Si ensayáramos una definición escueta que describiera con mayor precisión lo que Luisa Josefina definía como pieza en sus clases podríamos hablar de una tragedia en la que la destrucción ya ha ocurrido, y donde la acción no es más que un lento y doloroso proceso de anagnórisis: un darse cuenta, como hacen los personajes de Chéjov a lo largo de sus obras, de que sus expectativas —justamente— en realidad han quedado clausuradas hace mucho tiempo.

Respecto al nombre, que Usigli relacionaba con el término *drama* y Luisa Josefina con la *pièce-bien-faite*,¹⁸ en mi labor docente me he encontrado con un posible equivalente cinematográfico del término pieza que me hace entender de otra manera la definición usigliana. Cada cierto tiempo, algún alumno de guion o de realización cinematográfica se rebela ante el intento de analizar el proyecto que está escribiendo con las herramientas de la

¹⁷ El propio Chéjov se refiere al problema e importancia de los finales en una carta dirigida a S. Suvorin el 4 de junio de 1892: "Quien invente un final nuevo para una obra inaugurará una nueva era. ¡Cómo me cuestan los malditos finales! El héroe, bien se casa, bien se pega un tiro; no hay más salida. Mi futura comedia se llamará *La pitillera*. No voy a ponerme a escribirla hasta que encuentre un final tan desconcertante como el principio". Antón Chéjov, *Sobre el teatro: artículos y cartas*, 239. La afirmación presagia las soluciones que experimentará en sus obras más importantes; particularmente en *El tío Vania*, que en sus tres primeros actos recupera de manera muy cercana un texto anterior (*Lesij*, también conocido como *El espíritu de los bosques*), pero en la cual le frustra al héroe (rebautizado Iván, "Vania", en vez de Egor) su intento de darse un tiro, que en el original era exitoso, optando por dejarlo con vida para que enfrente su propio fracaso. Esta decisión, simple en apariencia pero radical en sus consecuencias, no sólo cambiará por completo el acto final de la obra, sino la manera en que la dramaturgia encarará, a partir de ese momento, el problema de los desenlaces dramáticos. Ecos de esta audaz apuesta dramática se escuchan en numerosos textos del siglo XX, incluido *Esperando a Godot* de Beckett.

¹⁸ Tovar, *Doble vista...*, 148.

teoría dramática; a la pregunta sobre cuál es el género de su película, he oído en muchas ocasiones la misma respuesta: “es género *cine*”, como un desplante para deslindarse de la tradición dramática y afirmar el carácter esencial y puro de un proyecto cinematográfico (generalmente de carácter posdramático, contemplativo, limítrofe entre ficción y documental). Quizá los términos pieza o drama, usados como género dramático, hayan surgido de un impulso similar: la necesidad de llamar de algún modo a todo aquello que no cabía (pero, sobre todo, *que no quería caber*) en los viejos moldes de la tradición aristotélica, sino que buscaba un abordaje completamente distinto, el cual sólo podía ser calificado simplemente como teatro.¹⁹ Hablar de pieza, o de drama, sería así equivalente a decir que el género dramático de un texto es obra teatral.

Conclusiones

Hay varios ejemplos de la importancia que el concepto de pieza tuvo en la escritura dramática de mediados del siglo pasado, empezando por las propias obras de Usigli y Hernández. En la generación de esta última hay otro caso destacado: Jorge Ibargüengoitia. Cuando yo estudié con Luisa, acababa de publicarse el teatro completo del guanajuatense, así como algunos de sus artículos sobre teatro y la espléndida biografía dramática de este autor escrita por Vicente Leñero;²⁰ en su conjunto, dichas ediciones revelaron una veta que los nacidos en la década de los sesenta prácticamente desconocíamos, pues, con excepción de las reimpresiones de *El Atentado* en Joaquín Mortiz y de *Clotilde en su casa* en una de las antologías de teatro mexicano contemporáneo del Fondo de Cultura Económica, las obras

¹⁹ Luisa Josefina Hernández inicia su breve ensayo sobre la pieza aludiendo a algunas obras teatrales de Chéjov que “desconcertaron al mundo, siempre reducido, de los técnicos y críticos de teatro, porque no se adaptaban a una serie de reglas generales establecidas en principio por Aristóteles”, y cuya “notable calidad” habría motivado que algunos críticos “más tradicionales de lo que ellos mismos creían, acuñaran el término ‘tragedia moderna’, tan difícil de manejar y de sostener”. Hernández, *Los frutos...*, 206-207.

²⁰ Véase Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*.

teatrales de Iburgüengoitia ya no se publicaban ni se llevaban a escena, a diferencia de sus cuentos y novelas, que se agotaban edición tras edición. Este descubrimiento marcó profundamente a los dramaturgos de mi generación (e incluso a algunos de nuestros maestros, como el propio Tovar), pues sus deliciosas comedias, de *dialogación* insuperable, eran quizá lo más cercano a Chéjov que le habíamos leído nunca a un dramaturgo nacional.²¹ Fue a través de Iburgüengoitia como pudimos entender por qué el ruso defendía algunas de sus obras como comedias, y se quejaba del *tempo* interminablemente largo y solemne con que Stanislavski las llevaba a escena.²² Sin embargo, cuando en alguna ocasión le pregunté a la maestra qué opinaba de las obras de su amigo y excompañero de banca, la respuesta que obtuve fue tan breve como lapidaria: “su obra relevante está en la novela”. ¿Cómo es que la gran teórica de la pieza no era capaz de reconocer al mejor exponente de la misma en el país?²³

Esto deja en evidencia un factor imprescindible a tomar en cuenta cuando hablamos de géneros: la distancia con la que se escribe acerca de ellos. En la disputa entre Stanislavski y Chéjov, Luisa Josefina Hernández no duda en tomar partido por el director: “Chéjov, como otros autores, toma a broma las diferenciaciones genéricas, lo cual no sorprende pues nadie las

²¹ El propio Juan Tovar da algunos ejemplos significativos en Tovar, *Doble vista...*, 150-151.

²² En su carta a Olga Knipper del 29 de marzo de 1904, por ejemplo, Chéjov se queja: “Lulú y K. L. han visto *El jardín de los cerezos* (...) y los dos dicen que Stanislavski actúa fatal en el acto IV, que alarga penosamente la acción. ¡Qué horror! Un acto que debe durar doce minutos como máximo, lo hacéis durar cuarenta. Sólo puedo decir: Stanislavski me ha arruinado la obra”. Días después, le escribe: “¿Por qué se empeñan en llamar ‘drama’ a mi obra en los carteles y en los anuncios de los periódicos? Nemiróvich y Alexéyev [apellido real de Stanislavski, N. de A.] no ven en ella lo que escribí, y me apuesto a que no se la han leído ni una vez con atención”. Chéjov, *Sobre el teatro...*, 376-377. En su ensayo sobre la pieza, Luisa Josefina Hernández se refiere a ello en estos términos: “Stanislavski, el otro genio teatral de la época, al poner en escena varias desoladoras obras de Chéjov, le preguntó por qué las llamaba comedias. Afortunadamente Chéjov le contestó por carta, diciendo que a él la clase de los propietarios en decadencia, le da risa. El público, en cambio, sufre hondamente”. Hernández, *Los frutos...*, 206.

²³ Quien sí supo entender esta cercanía fue el director Ludwik Margules, quien en los noventa dirigió una puesta de *Ante varias esfinges* como si fuera una obra de Chéjov; pero no según la visión del autor ruso acerca de sus “comedias” sino según la que Stanislavski y Luisa Josefina Hernández tenían sobre ellas.

necesita para escribir buenas obras, así como las madres no necesitan saber anatomía para parir niños sanos”.²⁴ Pero la crítica tampoco está exenta de esta suerte de ceguera maternal, sobre todo cuando habla de obras tan cercanas en el tiempo y cuando ella misma practica, también, la dramaturgia. El hecho de que la pieza suela ser enseñada como si fuese un género consolidado y reconocido en todas partes —como la tragedia o la comedia— ha contribuido a otorgarle una distancia crítica aparentemente mayor que la que realmente tenían quienes la formularon.

Es comprensible que la definición del “más joven de los géneros” expresara, más que un corpus perfectamente coherente, una aspiración: el anhelo de algo que apenas estaba forjándose y que se suponía que con el tiempo llegaría a tener las mismas credenciales y la misma solidez que los géneros más antiguos. Por lo pronto resolvía algunos asuntos problemáticos al distinguir ciertas obras contemporáneas respecto de toda la producción dramática anterior, evitando endilgarles el término (considerado “tan difícil de manejar y de sostener”) de tragedias modernas pero vinculándolas, al mismo tiempo, con algunos de los rasgos definitorios de la tradición trágica, como las nociones de anagnórisis y catarsis. Llama la atención que el parámetro estilístico de probabilidad, que aplicado a las tragedias griegas obliga a realizar los malabares conceptuales descritos anteriormente, no parece encontrar escollos en obras como las de Chéjov, escritas en pleno auge del realismo y del naturalismo, y que, de hecho, se volvieron el emblema de la vertiente escénica de esta corriente al ser llevadas a las tablas por el Teatro de Arte de Moscú.

Si los intentos de clasificar suelen decirnos más de quien clasifica que de aquello que es clasificado, la división de los estilos en realistas y no realistas —una de las herramientas fundamentales en el análisis dramático de Luisa Josefina Hernández— nos describe muy concretamente el territorio conceptual desde el cual los dramaturgos de la década de los cincuenta del siglo XX intentaban organizar la producción dramática de varios

²⁴ Hernández, *Los frutos...*, 206.

milenios. Tal dicotomía, que define uno de los términos en función de la negación del otro, parecería implicar una especie de ciudadanía estilística, equivalente a las filas para pasar Migración que dividen a los pasajeros de un avión en mexicanos y extranjeros. Del mismo modo, los dramaturgos debían ubicarse como realistas (y, por lo tanto, pertenecientes al estilo imperante en el teatro de ese momento) o renunciar a ello (y volverse *outsiders*, definidos por su no pertenencia). La misma falta de distancia que hacía a Luisa Josefina Hernández dividir la producción dramática entre estas posibilidades quizá la llevara a pasar por alto la importancia de Ibar-güengoitia para esa pieza que ella había ayudado a definir, así como la posible filiación cómica de las obras de Chéjov que había postulado como paradigmas del nuevo género. Pero, ¿quién puede, a fin de cuentas, ser objetivo respecto al propio hijo recién nacido?

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Ciudad de México: Editorial Gaceta, 1986.
- González Mello, Flavio. *Edip en Colofón: tragedia de enredos*. Ciudad de México: Editorial Jus / Compañía Nacional de Teatro, 2009.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Ciudad de México: Paidós, 1985.
- Chéjov, Antón. *Lesj*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 1982.
- Chéjov, Antón. *Sobre el teatro: artículos y cartas*. Selección de Jutta Hercher y Peter Urban. Barcelona: Editorial Libros del Silencio, 2011.
- Chéjov, Antón. *Teatro: La Gaviota / El tío Vania / Las tres hermanas / El jardín de los cerezos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981.
- Hernández, Luisa Josefina. *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández. Reseñas de crítica teatral y literaria. Artículos misceláneos*. Editado por Felipe Reyes Palacios; recopilado por Adriana Carbajal Segura. México: UNAM / Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2015.
- Hernández, Luisa Josefina. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*. Editado por Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín. Ciudad de México: UNAM-IIF / CEL / FFyL, 2011.

- Hernández, Luisa Josefina. *Los grandes muertos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hernández, Luisa Josefina. "Usigli y la enseñanza de la teoría dramática". En *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 y 1991*, editado por Martha Toriz Proenza, 43-45. Ciudad de México: INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", 1992.
- Hernández, Luisa Josefina, y David Gaitán. *Memorias: Luisa Josefina Hernández*. Ciudad de México: Arte y Escena Ediciones / UANL, 2016.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Autopsias rápidas*. Selección de Guillermo Sheridan. Ciudad de México: Editorial Vuelta, 1988.
- Kadaré, Ismail. *Esquilo: el gran perdedor*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*. Ciudad de México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1989.
- Tovar, Juan. *Doble vista. Teoría y práctica del drama*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro / Conaculta, 2006.
- Usigli, Rodolfo. "Itinerario de un autor dramático". En *Teatro completo*, tomo V, 33-216. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Villoro, Juan. *La guerra fría y otras batallas. Teatro reunido*. Ciudad de México: Paso de Gato / UNAM, 2018.



Flavio González Mello

Dramaturgo, guionista, director escénico y cinematográfico. Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, el Premio Internacional Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de Creación Artística, el Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Ha recibido comisiones del Teatro Español de Madrid y la Compañía Nacional de Teatro. Es autor de *1822 (El año que fuimos imperio)*, *Lascurain o la brevedad del poder*, *Edip en Colofón* y *El padre pródigo*, entre otras obras.

Teatro y filosofía

La ontología como puesta en escena

María Luisa Bacarlett Pérez

Universidad Autónoma del Estado de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8814-1147>

Theater and Philosophy

Ontology as Staging

Recepción: 25 de octubre de 2021

Aceptación: 15 de febrero de 2022

Resumen

Se reflexiona sobre la coincidencia entre teatro y filosofía en la Grecia antigua, revisando también los argumentos que apelaron a su separación —en particular con Platón—, y el estado de tal relación en el pensamiento contemporáneo en autores como Derrida, Butler e Irigaray, para quienes el lenguaje, la vida social y la filosofía misma son actividades performativas, una forma de hacer o puesta en escena que despliega sus propios actores y escenarios. La filosofía puede ser vista entonces como un teatro que contiene en su interior otros teatros. La ontología sería parte de ellos, es decir, una serie de puestas en escena, cada una apostando por ser la representación genuina de la realidad. La metafísica expresaría, así, la confianza de que por debajo de estas escenificaciones —llamadas teorías o ideas— existe un mundo cierto que no es montaje, sino la realidad misma.

Palabras clave

Teatro, filosofía, performatividad, iteración, ontología

Abstract

This article reflects on the coincidence between theater and philosophy in ancient Greece, the arguments that appealed to their distinction —particularly in Plato— are also reviewed, and the state of such relationship in contemporary thought: Derrida, Butler and Irigaray in particular, for whom language, social life, and philosophy are performative activities that express a staging with their own actors and stages. Philosophy can be conceived as a theater that contains other theaters within it. Ontology is part of them, that is, a series of stagings, each one trying to be the genuine representation of reality. Thus, metaphysics would express the confidence that beneath these stagings —theories or ideas— there is a certain world that is not montage, but reality itself.

Keywords

Theater, philosophy, performativity, iteration, ontology

*Es absolutamente asombroso que el mayor
enemigo del teatro en filosofía es alguien
cuyos diálogos se realizan en el teatro*

Alain Badiou,
In Praise of Theatre

Introducción

EL PRESENTE TRABAJO ES UN INTENTO POR REPENSAR LAS AÑEJAS CONEXIONES entre teatro y filosofía. La filosofía puede verse como un gran teatro, con sus actores, sus actuaciones, su guion, sus personajes, su utilería, su escenario y lo que sucede tras bambalinas.

La idea no es nueva, autores como Alain Badiou, Michel Foucault o Gilles Deleuze¹ expusieron, desde posturas distintas, la idea de que la filosofía tendría un gran parentesco con el teatro y que las ideas, las cuestiones y los conceptos filosóficos pueden verse como puestas en escena.² En el caso

¹ Badiou abordó en profundidad este tema en obras como *Petit manuel d'inesthétique e In Praise of Theatre* (en coautoría con Nicolas Truong). Foucault habla específicamente del pensamiento filosófico visto como un teatro con sus propios actores en "*Theatrum Philosophicum*". Deleuze, por su parte, utiliza conceptos como el de *personaje conceptual* para exponer al filósofo como un personaje cuya actuación le permite dar un cierto orden al caos, creando un *plano de inmanencia*, sin el cual ningún pensamiento sería posible. El personaje-filósofo se sumerge en el caos y extrae de él signos que nos muestran algo nuevo (véase Caroline San Martin, "Personnage, pensée, perception: Entre figure esthétique et personnage conceptuel, oscille le personnage du cinéma"). De igual forma, en "The Method of Dramatization", Deleuze expone que las cuestiones filosóficas no deben comenzar por el *¿qué es algo?*, sino por el: *¿quién?*, *¿cuánto?*, *¿cómo?*, *¿dónde?*, *¿cuándo?* Es decir, el pensamiento es una especie de teatro donde se expresan ideas encarnadas, con su propio movimiento y drama: "Dado un concepto, siempre podemos buscar el drama, el concepto nunca se dividiría o especificaría en el mundo de la representación sin los dramáticos dinamismos que lo determinan en un sistema material por detrás de toda representación posible". Gilles Deleuze, "The Method of Dramatization", 95. No hay que olvidar tampoco el texto que Deleuze escribió con Carmelo Bene: "Un manifiesto menos" (2020), donde habla del carácter menor del teatro, con sus propios gestos y política. Por otro lado, desde la reflexión sobre el teatro, ya Antonin Artaud nos legó toda una serie de escritos sobre la cercanía entre éste y la filosofía. Véase Antonin Artaud, *El teatro y su doble*.

² Definiremos *puesta en escena* como el lugar, el tiempo y la circunstancia donde ocurre la escenificación de una obra. Con este término nos referimos a la orquestación de todos los

del presente trabajo, nos abriremos paso por ciertos autores y problemas filosóficos que consideramos paradigmáticos. En particular hablaremos de la filosofía como teatro y después de la manera como la performatividad llegó a la problematización del lenguaje y de la propia ontología. No se trata, claramente, de un análisis exhaustivo, nos centraremos en realidad en ciertos momentos y autores que darían cuenta de la antigua y constante imbricación entre teatro y filosofía. Esta cercanía se debe, entre otras cosas, al carácter iterativo de los dos ámbitos, pues sin la repetición de las puestas en escena no habría teatro, pero tampoco filosofía. Ambos necesitan del gesto iterativo para conservar la obra, difundirla y transformarla.

Teatro, performatividad y filosofía

El tema de las relaciones entre teatro y filosofía ha adquirido un lugar importante en la discusión filosófica y social actual a partir de ciertos estudios

elementos que componen una producción teatral: actuación, atuendos, decoración, iluminación, sonido. A partir de la lectura de una obra desde una perspectiva particular, se privilegian ciertos personajes, se selecciona una cierta escenografía y vestuario, se hacen cambios de época, una mujer puede representar a un personaje masculino o viceversa, o una escena cómica podrá ser ejecutada de manera trágica; todo ello implica un trabajo de recreación y creación, de creación original frente a la repetición de la misma obra. Así, cada puesta en escena es única, lo cual hace del teatro un arte viviente. Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX que el director sustituye oficialmente al dramaturgo en la tarea de organizar la producción de una obra, parafraseando a Adolphe Appia (citado en Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*): cuando el director se convierte en el encargado de proyectar en el espacio lo que había sido plasmado en el tiempo. Para Veinstein, “en un sentido amplio, el término *mise-en-scène* se refiere a todos los recursos de la escenificación: decorado, música, iluminación y actuación; en un sentido estrecho [...] se refiere a la actividad que consiste en arreglar, en un espacio y tiempo particulares, los variados elementos requeridos para la escenificación de un trabajo dramático”. André Veinstein, *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*, 7. Recurrimos, finalmente, a la definición que da Jacques Copeau, la cual favorece los objetivos del presente artículo, en tanto resalta la actividad, es decir, el elemento performativo: “Por *mise-en-scène* entendemos el diseño de la acción dramática. Es todo el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, la concordancia de las expresiones faciales, voces y silencios; es la totalidad de la escenificación, que fluye desde un solo pensamiento que concibe, organiza y armoniza”. Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, 29.

tanto antropológicos como sociológicos y filosóficos. Entre éstos destacan, sin duda, los trabajos de Erving Goffman, John Austin, Jacques Derrida y Judith Butler, entre otros. Desde la década de los cuarenta del siglo pasado, el enfoque teatral y performativo ha cobrado vigor en la manera como entendemos los fenómenos sociales y humanos en general. Como lo expone Michael Hensel, la performatividad impactó fuerte a las humanidades y a las ciencias sociales alrededor de la mitad del siglo XX, sirviendo en su momento para entender la vida social como una forma de manifestación teatral, en la cual los individuos asumen un rol —no siempre de manera consciente— de acuerdo a la manera como se desempeñan o actúan frente a otros y situados en diferentes contextos, lo cual los constituye, en gran medida, como agentes sociales. Pero también la performatividad se retomó para explicar la relación intrínseca entre el hablar y el hacer, así como para problematizar la esfera del lenguaje.

Tomó forma durante las décadas de 1940 y 1950 con un movimiento intelectual conocido como el *giro performativo*: un cambio de paradigma en las humanidades y las ciencias sociales, con un enfoque para teorizar el *performance* como elemento social y cultural. La clave del movimiento fueron las obras de Kenneth Duva Burke, Victor Witter Turner, Erving Goffman y otros, las cuales se centraron en la elaboración de un paradigma dramatúrgico para ser aplicado a la cultura en general y que facilitó la visión de toda la cultura como *performance*. Igualmente influyentes fueron los escritos del filósofo británico del lenguaje John L. Austin, quien postuló que el habla constituye una práctica activa que puede afectar y transformar realidades.^{3 4}

³ Michael Hensel, *Performance-Oriented Architecture: Rethinking Architectural Design and the Built Environment*, 17. Todas las versiones en español son propias.

⁴ El teatro también tuvo su propio *giro performativo*, que puede leerse como una transformación profunda en la manera de concebir la actividad teatral, es decir, ya no se trata de *representar* una realidad o un original que se supone primero, sino que la obra es un proceso, es un hacer que crea una situación nueva, sin que sea necesario tener como referencia un guion o una realidad externa (autorreferencialidad). De igual forma, los roles del actor y del espectador entran en una zona de indiscernibilidad, llevando a éste último a una experiencia transformadora. Estas zonas de umbral nos llevan a *situaciones liminares*, como lo expone

La performatividad llegó a la filosofía, principalmente, a través del lenguaje, pero esta afirmación es válida sólo si tenemos en cuenta el panorama filosófico del siglo XX, reconocer esto implica que ésta no ha sido la única forma de contacto entre los dos ámbitos. Antes de acercarnos a la manera como la filosofía hizo este encuentro reciente, tendríamos que reconocer que ésta y la performatividad han estado ligadas desde mucho antes. Pensemos en los *Diálogos* de Platón. El recurso al diálogo para acceder al conocimiento filosófico no es un recurso gratuito ni azaroso. En primer lugar, tengamos en cuenta que tanto Platón como Sócrates se mostraron siempre reacios a la escritura. Las reflexiones de Derrida al respecto nos han legado un rico ámbito de debate, pues han puesto sobre la mesa la cuestión de la primacía del habla sobre la escritura. Al estar ligada al alma, al aliento vital en el que se expresa nuestra parte racional y divina, la voz está más cercana a la verdad. La voz es ya copia de la Idea, pero es la copia más fiel del original. En cambio, la escritura sería vista como un

Victor Turner, las entidades liminales no están ni aquí ni allá, habitan el *entre*. Véase Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*. Estos espacios liminales pueden abrirse entre el actor y el espectador, o entre la ficción y la realidad; también pueden dar lugar a estados de inestabilidad a partir de los cuales “puede surgir algo imprevisible, algo que alberga el riesgo del fracaso, pero también la oportunidad de una transformación exitosa”. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 353. La posibilidad de lo nuevo, de lo no esperado, es lo que también emparenta a la escenificación con el acontecimiento: “En la escenificación se diseña una situación en la que algo puede acontecer”. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 374. Las puestas en escena se resisten, además, al esquema hermenéutico tradicional, en el que se busca comprender el porqué de las acciones de los actores; ahora se trata, en realidad, de acompañar el proceso, seguir las acciones y las experiencias del artista, al punto de participar de ellas. De igual forma, a diferencia del teatro tradicional, en los *performances* la materialidad cobra otro peso, ahora cada elemento material tiene mayor importancia, un objeto puede portar significados insospechados y cambiar radicalmente nuestra interpretación de la obra, es decir, “a un mismo significante se le pueden atribuir los más diversos significados”. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 35. Esta centralidad de lo material vuelve a aparecer en la importancia que cobra el cuerpo en este tipo de actividad teatral. El cuerpo y lo que hace prevalece sobre la signicidad, son sus acciones lo que impacta, antes que el sentido de las mismas. El cuerpo del artista no es una superficie pasiva, avocada a representar algo previo, no está ahí para expresar una identidad preconcebida, sino para generar una identidad, para hacer realidad y no sólo representarla. Por otra parte, en el *performance* no es necesario el director, ni los diseñadores, ni todo el aparato técnico del teatro, ni espacios específicos, o bien, todos estos elementos pueden entrar en una situación liminar o minimalista. Véase Diana Taylor, *Performance*.

fármaco, sustituto o veneno, una copia de la voz y por ende copia de copia, doblemente alejada de la verdad. Ontológicamente degradada, la escritura es el lugar de la sospecha y del engaño. De ahí que, en particular en el *Fedro*, se abogue porque la filosofía continúe ligada a la voz y, así, estar más cerca de la verdad. El argumento de la *copia de copia* no solamente sirvió para degradar a la escritura, también al arte en su conjunto. En la *República*, el artista debería ser expulsado de la *polis* pues su contribución al mantenimiento del orden y la justicia es nula, es más, su labor es pernicioso, pues al crear imágenes se aleja aún más de la verdad. El artista engaña y crea confusión, y permite que los principios del buen pensamiento —que coinciden con los principios de la lógica: identidad, no contradicción y tercero excluido— sean violados. Es cierto que esta animadversión platónica hacia los artistas no es igual en todos los diálogos, pero en la *República* el arte siempre quedará en el lugar de la sospecha. Frente a este panorama, no deja de ser paradójico que los diálogos terminan dándole un lugar central al arte dentro de la filosofía, al punto de convertirse en indiscernibles, pues cada diálogo puede verse como una escenificación teatral, montada en un cierto escenario y protagonizada por ciertos actores. Así, si bien Platón expone frecuentemente sus razones para atacar al teatro, al mismo tiempo lo recrea a través del diálogo socrático, aunque ciertamente trata de evitar los excesos teatrales: involucra a pocas personas, busca la verdad antes que el sentimiento y renuncia al espectáculo del coro y la danza.⁵ Aunque no buscan exactamente lo mismo, teatro y filosofía comparten desde la Grecia antigua muchos elementos. Para Alain Badiou, ambos tienen una historia común, y aunque el teatro tenía una vocación menos orientadora y directa que la filosofía, los dos se proponían llevar al interpelado a inquietarse por la propia existencia.

⁵ Para Martin Puchner hacer de Platón el enemigo mortal del teatro no sólo termina siendo injusto con su filosofía, que es una forma de teatro, sino termina siendo injusto con el propio teatro, pues antes que enemigo, Platón fue reformador radical del teatro, alguien que profetizó una forma de drama que está más cerca del drama moderno. Véase Martin Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*.

Fundamentalmente, el teatro y la filosofía comparten la misma pregunta: ¿cómo hablarle a la gente de tal manera que piensen sus vidas de otra forma de la que suelen hacerlo? El teatro elige los medios indirectos de representación y la distancia, mientras que la filosofía opta por el modo directo de enseñanza, en el presencial encuentro entre un maestro y un interlocutor. Tenemos por un lado la instrucción, a través del equívoco deliberado, de una actuación ante una audiencia reunida y, por otro, instrucción a través de una argumentación inequívoca y el diálogo cara a cara que sirve para consolidar consecuencias subjetivas.⁶

Teatro y filosofía instruyen, dan a conocer, *hacen ver*. No es gratuito que teatro y teoría vengan de la misma raíz, *thea*, la cual también encontramos en términos como *teología*. *Thea* remite finalmente a algo luminoso, algo que es todo brillo, es decir, algo que se hace ver y hace ver. Y ésa es precisamente la misión tanto del teatro como de la filosofía, enseñar, hacer ver, contemplar.⁷ Sin embargo, ambas no lo hacen de la misma manera. Como lo expone Badiou, el teatro lo hace a través de un *equivoco deliberado*, nos enseña indirectamente, nos cuestiona sobre la manera como vivimos y la posibilidad de vivir de otro modo. El rodeo supone entonces montar una escena, crear un escenario, dar lugar a roles con ciertos personajes, que éstos representen un papel a través de palabras, gestos, movimientos, vestuarios y situaciones. El teatro hace necesaria la *medialidad performativa* para convertirse en una experiencia cognitiva y emotiva. En este punto, y dirigiendo nuestra mirada ahora a la filosofía, sería oportuno preguntarnos si ésta podría ser ajena a toda forma de performatividad. El diálogo platónico sería la muestra de que es difícil separar ambos elementos.⁸

⁶ Alain Badiou y Nicolas Truong, *In Praise of Theatre*, 26.

⁷ Puchner, *The Drama of Ideas...*

⁸ Es cierto que después de Platón, la filosofía abandonó el diálogo y optó por el tratado en prosa, sobre todo a partir de Aristóteles. A pesar de este giro, la filosofía no ha abandonado del todo su carácter teatral. Como lo expondremos más adelante, si no es posible regresar al original, lo que nos queda es la repetición con distintos personajes y escenas. Sólo así se puede comenzar a pensar. Este elemento iterativo es algo que filosofía y teatro comparten.

Recordemos que Platón, en su juventud, había escrito al menos una tragedia, pero al encontrarse con Sócrates, y la enorme impresión que causó en él su discurso, dejó las letras y se avocó a la filosofía. Al tomar este camino, contribuyó de manera decisiva a que la filosofía disputara a la poesía y a la misma tragedia el acceso a la verdad. Por ejemplo, durante el siglo V y principios del siglo IV a.C. los poetas aún no eran considerados enemigos de la verdad, al contrario:

Nadie juzgaba sus obras menos consagradas a la verdad que los tratados especulativos en prosa de historiadores y filósofos. Tampoco podemos olvidar que en el siglo V el principal instrumento educativo era el teatro. Con lo cual vemos que el teatro y la tragedia, en concreto, tenían una tarea educativa que cumplir y, además, era una educación popular, pues se dirigía a todos los atenienses, cosa que la filosofía no podía pretender, ya que siempre fue una instrucción minoritaria para determinados grupos de personas o escuelas. La tragedia, por el contrario, se representaba ante miles de espectadores.⁹

Platón abandona la tragedia y se dirige a la filosofía, pero termina haciendo una puesta en escena con sus propios personajes y diálogos.¹⁰ Es cierto que no escribe, lo que tenemos son transcripciones posteriores de lo que se supone fueron los diálogos expuestos oralmente dentro de la Academia. Lo importante es reparar que lo transcrito trataba de transmitir y conservar el medio privilegiado del filosofar platónico: el diálogo. Los diálogos, tal y

⁹ Javier Antolín Sánchez, "Platón y la tragedia ática", 332.

¹⁰ Esta imagen debe, sin embargo, matizarse, pues la tragedia era una escenificación que no se centraba en los diálogos ni en los personajes, sino —como ya lo apunta Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*— en el coro. En la filosofía platónica el centro es el diálogo, es decir, las líneas jugadas por cada personaje y las ideas que se desprenden de sus argumentos. Se trata, por tanto, de un desarrollo racional de ciertas ideas a través del diálogo, donde el elemento emotivo y pasional estaba limitado. A pesar de ello, el diálogo puede verse como una puesta en escena no trágica que hizo del acto teatral algo intrínseco al acto filosófico. "Los diálogos son una especie de teatro y están en deuda con los modelos de la tragedia, pero son también un teatro creado para sustituir a la tragedia como paradigma de enseñanza moral." Antolín Sánchez, "Platón y la tragedia ática", 333.

como fueron plasmados, ocurrieron entonces en un cierto escenario, con ciertas personas envueltas en la discusión, con ciertos roles —el maestro, el guía, el discípulo, el amigo, el esclavo—, con retórica y poética; todo eso nos habla ya de un cierto componente performativo que era inseparable al acto filosófico. Pero si además a eso agregamos que los diálogos han llegado a nosotros finalmente en el modo de la escritura, entonces este componente se hace más evidente: se narran en una cierta situación, en un determinado escenario, con ciertos personajes que cumplen roles diferentes y usan retóricas distintas. Así, en lugar de encontrarnos con un pensamiento desencarnado y aséptico, el diálogo nos trasmite un pensamiento encarnado en ciertos personajes —que bien podríamos llamar *personajes conceptuales* a la manera de Deleuze—; sin embargo, esta materialización del pensamiento en ciertos personajes es inseparable de la forma del pensamiento: ¿la sobriedad y contundencia del pensamiento socrático —siempre crítica de los afeites y las vanidades mundanas— sería la misma sin la fealdad de Sócrates y su retórica muchas veces irónica? Es muy improbable, pues el pensamiento de Sócrates es todo eso: su retórica, su personaje, sus escenarios, sus dramatizaciones. Desde esta perspectiva, el diálogo encarna al pensamiento, le da una consistencia particular, lo envuelve de estados de ánimo y lo ubica en una cotidianidad. Todo esto nos muestra la dificultad de reducir al pensamiento a una idealidad abstracta y despegada del mundo, pues pensar siempre tiene lugar en el mundo, en una cierta situación y a través de una cierta performatividad. Reconocer que existe una intrínseca relación entre pensamiento y teatralidad implica entonces comenzar a cuestionar el acto mismo del pensar, en qué consiste, qué distintos modos puede tomar, repensar “la naturaleza de la relación entre las formas de pensamiento, las cuales incluyen conceptos, textos y expresiones, pero también imágenes, movimientos, sonidos y objetos materiales”.¹¹

Hay, así, un lugar constante en el que coinciden filosofía y teatro, ambas requieren del despliegue performativo para expresarse. Como hemos visto, incluso históricamente, el teatro y la filosofía comparten comienzos y

¹¹ Laura Cull, “Performance Philosophy: An Introduction”, 6.

preocupaciones semejantes. Como lo apunta Badiou, los comienzos de la filosofía no pueden separarse de los del teatro clásico, en particular de la tragedia, a pesar de todos los intentos de la primera por dejar clara su distancia respecto a la segunda. Con todo, dice Badiou, el teatro siempre ha salido triunfante, fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, por su enorme gama de posibilidades —hacer un monólogo, una diatriba, un diálogo, una escenificación enorme con docenas de actores, cambiar de escenarios, de vestuarios—; en segundo lugar, porque al final de cuentas la filosofía es también una especie de teatro: “Cada vez que un filósofo ataca el teatro, no se da cuenta de que en realidad está en proceso de apuntalar una forma de teatro contra otro”.¹² Lo que expone aquí Badiou es que las ideas, lejos de existir incorpóreamente, como abstracciones ajenas a toda situación y contexto, en realidad siempre ocurren en medio de un hacer, con un cierto tono, expuestas por alguien concreto que monta y está montado en un escenario, y cuyo cuerpo no es ajeno a las ideas expuestas.

Aunque filosofía y teatro tienen como objeto hacer ver, enseñar, hacer reflexionar, se supone que el segundo lo haría de manera indirecta y dejando al espectador en la pasividad, mientras que la filosofía interpela directamente, hace pensar, interroga, nos convierte en parte de lo que se discute. Sin embargo, para Badiou, también hay aquí demasiadas suposiciones, pues no es necesario que el espectador se convierta de manera fehaciente en parte de la obra, es decir, aún sentado y aparentemente pasivo, el espectador transforma la obra no sólo al presenciarla —ningún espectador ve exactamente la misma obra—, sino se apropia de la misma a través de la manera como ésta lo afecta. “Los efectos del teatro pueden ser mayores cuando son indirectos y sus recursos dramáticos permanecen invisibles. Estos efectos pueden perfectamente inscribirse en el inconsciente del espectador sin que éste pretenda ser actor”.¹³ La filosofía también tiene un componente performativo que quizá es menos evidente, pero ello no impide reconocer que toda filosofía y todo sistema filosófico es un teatro,

¹² Badiou y Truong, *In Praise of Theater*, 29.

¹³ Badiou y Truong, *In Praise of Theater*, 33.

con su escenario, sus personajes, sus guiones, reacciones, posturas, maneras de hablar y de caminar, pero también con un espectador que puede tomar el lugar de la pasividad radical o el de la interacción entusiasta.

Aun así, en los diálogos platónicos el teatro frecuentemente cae bajo sospecha. En la *República*, en el libro X, abundan los argumentos a favor de que las artes queden fuera de la *polis* ideal. El teatro es una de ellas. En primer lugar, por su carácter mimético; es decir, en el teatro se trata de imitar la realidad, eso excita las conciencias y las confunde, y ciertamente si de lo que se trata es de una sociedad justa fundada en la verdad, ésta no puede enseñarse por medio de una representación —es decir, de la repetición de una imitación— expuesta a una masa tendiente a la fiesta y al desorden, poco concentrada en aprender idea alguna.

Así, hay por un lado un elemento dispuesto a una imitación múltiple y abigarrada, es el elemento excitable; por otro lado está el carácter reflexivo y sereno, siempre igual a sí mismo. Éste no puede ser imitado fácilmente, y si se le representa no es fácil conocerlo, sobre todo por parte de una masa reunida para la fiesta o ante la variedad de personas que se reúnen en el teatro, ya que esta imitación les presenta un estado de espíritu que les es extraño.¹⁴

Toda mimesis implica repetir, copiar. Pero cada repetición no hace más que alejarse del original. El teatro, en sus múltiples representaciones, multiplica también las iteraciones, las copias, y eso lo hace aún más sospechoso. Sin embargo, es claro que sólo podría haber teatro en la repetición, en la representación de la misma obra que nunca es la misma.¹⁵

¹⁴ Platón, “République”, 604e.

¹⁵ En el teatro hay repetición, pero no es repetición de lo mismo. Este rasgo toma formas singulares a partir del giro performativo. Podría pensarse que en las expresiones performativas la repetición no tiene lugar, pero todo lo contrario. Para Diana Taylor y para Richard Schechner, por mencionar a dos teóricos del giro performativo teatral, la médula del *performance* es la repetición. Para Taylor, “El *performance* es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el *performance* —como práctica corporal— funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones”. Taylor, *Performance*, 22. Para Schechner, aunque lo que sucede

La filosofía, que para Platón se alejaría del teatro precisamente por no acentuar este elemento mimético, al final también haría de la iteración algo imprescindible. Así como el teatro sólo existe en tanto escenificado, en tanto puesto en escena una y otra vez, la filosofía podría verse también como un conjunto de ideas que sobreviven gracias a su iteración. Como teatro, el pensamiento nunca conserva el mismo escenario, ni los mismos actores, ni la misma utilería, ni los mismos gestos. Podríamos preguntarnos: los diálogos de Platón, su autoridad, su lugar de referencia obligada, ¿todo esto existiría sin los comentarios, análisis, reflexiones y críticas reiteradas una y otra vez?, ¿ocuparía el lugar central que tiene una determinada obra en la historia de la filosofía sin toda esta repetición, de la misma manera que una obra de teatro sólo se conserva en las múltiples y diferentes puestas en escena que la repiten?

en un *performance* nos puede parecer del todo nuevo, en realidad no es así, si sus acciones y gestos “se descomponen lo suficiente y se analizan se revelan como comportamientos restaurados”. Schechner, *Performance Studies*, 29. Incluso puede tratarse de acciones muy íntimas, violentas o sublimes, ocultas al ojo público, que al restaurarse públicamente no pierden este elemento de repetición. “El arte de Kaprow subraya, resalta o hace a uno consciente del comportamiento ordinario, prestando mucha atención a cómo uno se prepara la comida, mirando los pasos de uno después de caminar en el desierto”. Schechner, *Performance Studies*, 29. En el *performance* hay repetición, pero no se trata de una repetición simple que partiría de un original para representarlo una y otra vez, sino que se trata de una iteración sin original; a lo sumo, lo que podemos rastrear es una *huella*, que en sentido derrideano es ya puro diferir. Kaprow no está copiando el acto de preparar de comer —y tendríamos que preguntarnos ¿cuál?, ¿cuál acto de preparación de comida?, ¿el francés, el chino, el mexicano?—, porque preparar de comer no es un acto puro, no es un original, sino él mismo es ya diferencia, sólo podemos definirlo evocando al mismo tiempo lo que no es: cazar un animal, cosechar verduras, comprar carne en el mercado, comer... Y habrá lugares, incluso, en los que preparar la comida incluya ir al mercado y buscar las mejores verduras, o cazar al animal. “Preparar de comer” no es un acto puro, no responde a una definición fija y completa, bien al contrario, es ya una acción incompleta que depende de lo que no es. Así, el original se falta a sí mismo como original, de tal forma que todo lo que “lo repite” en realidad sólo repite la pura diferencia. Estamos ante un caso de repetición que sólo tiene lugar si se repite lo diferente, la incompletud de un origen inexistente, algo que también se acerca a la idea de *diferencia y repetición* deleuziana. Ningún ente o acto puede definirse sin esta incompletud de origen, sin este carácter diferenciante que está siempre ya desde el comienzo —¿y podrá establecerse algún comienzo?—: “El campo del ente, antes de ser determinado como campo de presencia, se estructura según las diversas posibilidades —genéticas y estructurales— de la huella”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, 61.

La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la máscara de Sócrates, estalla de súbito el reír del sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la substancia gira a su alrededor como un planeta loco; donde Fichte cojo anuncia «yo fisurado/yo disuelto»; donde Leibniz, llegado a la cima de la pirámide, distingue en la oscuridad que la música celeste es el *Pierrot lunar*. En la garita de Luxembourg, Duns Scotus pasa la cabeza por el antejo circular; lleva unos considerables bigotes; son los de Nietzsche disfrazado de Klossowski.¹⁶

La filosofía y su historia pueden contemplarse como una repetición de diferentes puestas en escena, de distintos personajes ataviados de las formas más sobrias o más exóticas, unos blandiendo razones, otros ironías; unos puliendo discretamente pensamientos, otros forjando cargas de dinamita; unos sentados junto a la estufa, otros marcando en su caminar las horas de la ciudad. Y la repetición de tales escenas se vuelve indiscernible de la repetición de los pensamientos. Iteración que, sin embargo, no deja intactos ni a unos ni a otros, las escenas nunca son las mismas, los personajes y las ideas tampoco, porque algo cambia con cada presentación. Pero en este punto nos asalta una duda, si partimos de esta imagen, ¿no estaríamos atando a la filosofía a personajes, autores y grandes figuras que terminarían volviéndose inamovibles? Tal y como sucede con el teatro, diríamos que no, que los personajes y las escenas son aquello que emerge con cada iteración, con cada nueva puesta en escena. Con cada repetición de la obra los personajes y el escenario no son los mismos; pero al mismo tiempo, sin cada nueva puesta en escena no habría pensamiento ni filosofía.

¹⁶ Michel Foucault, “*Theatrum Philosophicum*”, 967.

Performatividad, iteración y lenguaje

Así como no hay teatro sin repetición, tampoco hay pensamiento sin iteración. Éste sería otro rasgo que teatro y filosofía comparten. Alguien podría objetar que hay un elemento que estabiliza esta incesante repetición en el teatro, es decir, el guion escrito, donde se establecen los personajes y los diálogos. Pero sería difícil argumentar que eso es teatro, en realidad éste aparece justamente en la puesta en escena, en todas aquellas repeticiones que siempre y en algún grado traicionan al original. ¿Y hay algún original? Lo mismo sucede con la filosofía: el pensamiento y las ideas sólo cobran verdadera existencia cuando se iteran, cuando se repiten en diversos contextos, bajo distintas miradas. Por ejemplo, volvemos a los diálogos platónicos para *recuperar su sustancia*, pero este intento sólo puede tener lugar repitiendo infielmente este pretendido original, analizándolo en otros contextos, leyéndolo en otros idiomas y sobre todo: *leyéndolo*. Para Derrida es precisamente porque Sócrates no puede estar presente ahora mismo, y sobre todo su voz, por lo que tenemos que conformarnos con *leer* lo que no quiso *escribir* —pues escribir era una forma de traicionar el pensamiento—, y paradójicamente es a través de lo más infiel a su pensamiento como podemos acercarnos a él. Sabemos que en el esquema derrideano esto muestra no solamente que el original es inalcanzable, sino que —a la manera de Lacan— es un fantasma que construimos vía la repetición, es decir, no es el original lo que da lugar a la copia o a la repetición, sino es la repetición lo que construye nuestra confianza en que hay un original. Al repetir tratamos de alcanzar ese origen pleno, pero es precisamente tal iteración lo que a la vez lo conforma y nos impide alcanzarlo.

Lo que en este contexto llamo iterabilidad es, a la vez, lo que tiende a alcanzar la plenitud y lo que impide el acceso a ella. A través de la posibilidad de repetir cada marca como la misma, ella da lugar a la idealización que parece ofrecer la presencia plena de objetos ideales (no presentes en el modo de la percepción sensible, y más allá de cualquier deíctica, inmediata), pero esta repetibilidad en sí misma hace que la presencia plena de una singularidad así repetida

comporte en sí misma el reenvío a algo otro y fisure, así, la presencia que anuncia. Ésta es la razón por la cual iteración no es simplemente repetición.¹⁷

Derrida insiste en *Limited Inc.* que la iterabilidad no es igual a la permanencia y en esto el filósofo de origen argelino terminaría coincidiendo con Platón, sólo que mientras éste abomina de las copias, aquél les da la bienvenida. En el *Fedro*, la desconfianza respecto a la escritura viene de su carácter de copia, de su posibilidad de repetirse una y otra vez y, así, desvirtuar el pensamiento original. Al repetirse, el original no quedaría intacto y le sobrevendrían una serie de versiones deformadas. Es esta alteración lo que hace imposible la permanencia. Pero es precisamente esta no permanencia lo que pone en movimiento al pensamiento, lo abre a nuevos escenarios y a la posibilidad de pensar la diferencia. Frente a la permanencia, Derrida rescata la *restancia*, es decir, la iteración que no deja intacto al original, sino que lo abre a la alteración. “La restancia no equivale [*ne revient pas*] al reposo de la permanencia, y el «concepto» de restancia no es, lo reconozco, seguro [*de tout repos*]”.¹⁸

Hemos dado un salto al siglo XX. Si en un principio, con Platón, ha sido difícil separar lo teatral y lo filosófico, en el estado actual de la filosofía también lo es. Recurrimos también a Derrida para entender cómo, a partir del siglo pasado, filosofía y performatividad han vuelto a mostrar su cercanía. Derrida reconoce que la aparente traición de la escritura respecto a la voz en realidad es lo que hace posible pensar, pues el pensamiento no se desata cuando se repite exactamente lo mismo, sino cuando la iteración da lugar a la infidelidad. Ahora bien, para el filósofo argelino esta iteración lo único que prueba es la ausencia del origen, pero ello es lo que permite pensar, diseminar las ideas, transformarlas, abrirlas a nuevas posibilidades, alterarlas, pues no hay original al cual volver, o podríamos decir más justamente: es porque nos empeñamos en repetirlo por lo que nos alejamos de

¹⁷ Jacques Derrida, *Limited Inc.*, 265.

¹⁸ Derrida, *Limited Inc.*, 117.

él. “Ningún contexto puede cerrarse sobre sí. Ni ningún código, siendo el código aquí, a la vez, la posibilidad y la imposibilidad de la escritura, puede cerrar su iterabilidad esencial (repetición/alteridad).”¹⁹ Podríamos decir que, a fuerza de repetir, hacemos dos cosas que parecen inconciliables: tratamos de reforzar el argumento original y a la vez le somos infieles. Esto es efecto de la propia repetición, pues cada vez que volvemos sobre una idea o una obra no la estamos inaugurando del todo, sino nuestra repetición se suma a las otras que nos han precedido y que de alguna forma repetimos al usar lo mismo que ellas: el lenguaje. Como expone Derrida, cada palabra es *parásita* de sus anteriores usos y adquiere este uso que le doy ahora gracias a esos usos pasados. No hay repetición fiel, pero sí iteración que parasita los usos anteriores y los transforma. De hecho, no sólo lo que hemos dicho parasita todo lo dicho o escrito anteriormente, sino que los abre a otros posibles usos. Por eso, para Derrida, una comprensión completa es imposible, pues no podemos abarcar todos los vericuetos de lo dicho, como tampoco podemos anunciar los caminos que tomará. “La posibilidad de una comprensión completa proviene exactamente de capturar todas las referencias parasitadas. Satisfacer esta demanda es evidentemente imposible. Dado que conocer un contexto total es imposible, un enunciado siempre está al borde de ser mal entendido”.²⁰ No es que Derrida niegue llanamente la existencia de verdades, antes bien, aunque hubiera allá afuera una verdad plena y objetiva, al tamizarla por el lenguaje, al enunciarla en una situación concreta y de cierto modo, parasita lo ya dicho y abre una promesa de lo que puede decirse. Derrida utiliza el verbo *profesar*: cada vez que afirmamos algo profesamos cierta confianza o compromiso respecto a lo que decimos, actuamos respecto a lo enunciado *como si* fuera cierto. “Porque el acto de profesar es un acto de habla performativo y porque el evento que es o produce depende sólo de esta promesa lingüística, bueno, su proximidad con la fábula, la fabulación y la ficción, al ‘como si’, siempre será formidable.”²¹ Esta confianza carece de toda garantía, sin

¹⁹ Derrida, *Limited Inc.*, 29.

²⁰ Yonathan Listik, “Derrida’s Performance”, 15.

²¹ Derrida, *Without Alibi*, 215.

embargo, esto no es igual a decir que lo que proferimos se sostiene en la nada, pues cada vez que algo se profesa, cada vez que se repite, confiamos en que este *como si* se afiance más. Como hemos dicho, al iterar afianzamos y traicionamos. El éxito de la performatividad, en este sentido, reside en su capacidad de iteración. Aquí Derrida de nuevo es incisivo.

¿Un enunciado performativo podría tener éxito si su formulación no repitiera un enunciado “codificado” o iterable, dicho de otra manera, si la fórmula que pronuncio para abrir una sesión, lanzar un barco o iniciar un matrimonio no fuera identificable como *conforme* a un modelo iterable, si, por tanto, no fuera identificable de alguna manera como “citación”?²²

Si pudiéramos repetir exactamente lo mismo que el original, de hecho, si existiera un original y pudiéramos reproducirlo sin la menor mácula, o al menos nos aferráramos a tal ilusión, estaríamos aún dentro del reino de la representación, de la copia. Sin embargo, lo que introduce la performatividad es la figura de una repetición que a la vez que intenta reproducir el original también lo desdibuja y se aleja de él. Tal gesto de infidelidad se debe al carácter situado, encarnado, escenificado de toda repetición: lejos de poder reproducir ideas abstractas desvinculadas de todo escenario, las iteramos a partir de ciertos personajes, en ciertos escenarios, en cierto modo y tono, en ciertas situaciones y contextos. Los metarrelatos filosóficos, su autoridad y grandeza, ¿podrían haber alcanzado tal estatus sin esta dinámica performativa que los ha llevado a una inagotable repetición, que a la vez que los refuerza también los abre a nuevos usos? Pero por performatividad Derrida no se refiere sólo a la idea de poner en escena, también con esta puesta intentamos producir algo en el mundo, “[...] en el sentido de intentar producir una verdad sobre el mundo, de la misma manera en que llamar a una revolución exige no sólo una cierta teatralidad, sino que también exige una revolución real. El significado del aspecto performativo del lenguaje para Derrida se encuentra precisamente en estas

²² Derrida, *Limited Inc.*, 46.

acciones productivas realizadas con palabras”.²³ Iterar implica una cierta confianza en que repetir tendrá repercusiones concretas, sin tener control total sobre ellas. Así, sin ser pura representación y sin poder reducirse a mera copia, todo acto performativo abre una brecha de posibilidades que no están completamente bajo nuestro control, pero que nos permiten hacer cosas en el mundo. John Austin —a quien Derrida recurre para conformar su propia perspectiva— define los enunciados performativos como aquellos que no describen nada, que no son ni verdaderos ni falsos y donde el acto de expresar la oración es realizar una acción. “El nombre se deriva, por supuesto, de ‘realizar’, el verbo habitual con el sustantivo ‘acción’ indica que la emisión del enunciado es la realización de una acción. Normalmente no se piensa que sea simplemente decir algo”.²⁴

Al hablar actuamos y modificamos el mundo en alguna forma. Por supuesto que cuando digo “¡Es ya muy tarde!” estoy diciendo algo, emito sonidos, emito ondas sonoras al mundo. Respecto al referente, éste no existe fuera de una convención y de una situación concreta: que nuestra reunión era a las 6 pm y que ahora son las 6:15 pm. Pero también produzco otro tipo de efectos, quizá que mi acompañante apure el paso, o se angustie por nuestro inminente retraso. El lenguaje, finalmente, está intrincado en la materialidad del mundo, de tal forma que es difícil separarlos; aquél no es una superficie pasiva en la que se proyectan las cosas como “pinturas de la realidad”, a la manera del primer Wittgenstein. En realidad, como lo descubre el segundo Wittgenstein, el lenguaje tiene muchos usos, uno de ellos está dirigido a corresponder con la realidad, pero hay otros usos y uno de ellos es de carácter performativo: hacemos cosas con las palabras y éstas modifican el mundo.

La teoría de los actos del habla abrió una veta que aún hoy sigue siendo explotada ampliamente dentro de la filosofía. En desarrollos teóricos recientes, como los de Derrida y Butler, vemos este intento por remarcar la cercanía entre pensamiento, iteración y performatividad. Con una

²³ Listik, “Derrida’s Performance”, 15.

²⁴ John Austin, *How To Do Things With Words*, 7.

reconocible cita heideggeriana, para algunos filósofos contemporáneos el lenguaje es nuestra manera de tener un mundo, de llegar a él, de actuar en él y de habitarlo. Como lo explica Judith Butler, trayendo a cuenta a Merleau-Ponty, el lenguaje en sí mismo está anclado en una materialidad —mi voz, mi boca, los sonidos que emito— y no puede separarse totalmente de ella. Mi propio cuerpo, desde el cual hablo y desde donde el lenguaje se manifiesta, es inseparable del mundo: *el mundo sensible es el correlato de mi cuerpo* (Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*); este correlato forma un entrelazado que va en dos direcciones, de tal manera que mi cuerpo está en el mundo tanto como éste en aquél. Lenguaje y cuerpo son maneras de actuar en el mundo, de darle sentido, y aunque ninguno es causa del otro, tampoco pueden entenderse por separado.

Aunque no pueda decirse que el referente existe separado del significado, no puede reducirse a éste. Ese referente, esa función permanente del mundo, ha de persistir como el horizonte y como “aquello que” hace su demanda en el lenguaje y al lenguaje. El lenguaje y la materialidad están plenamente inmersos uno en el otro, profundamente conectados en su interdependencia, pero nunca plenamente combinados entre sí, esto es, nunca reducido uno al otro y, sin embargo, nunca uno excede enteramente al otro. Desde siempre mutuamente implicados, desde siempre excediéndose recíprocamente, el lenguaje y la materialidad nunca son plenamente idénticos ni completamente diferentes.²⁵

Una de las consecuencias de esta imbricación profunda entre lenguaje, cuerpo y mundo es que una distinción simple y discreta entre sujeto y objeto se evapora, es decir, es difícil defender un idealismo simple, en el cual lo material es producto de la actividad de sujeto; como también no cabe un empirismo inocente, en el cual el mundo y sus estados de cosas se imprimirían en la superficie pasiva de la conciencia. Antes bien, nos encontramos con un auténtico escenario, en el sentido más teatral y performativo de

²⁵ Judith Butler, *Cuerpos que importan*, 111.

la palabra, con un montaje que hace del mundo un lugar familiar y habitable a partir de los *performances* de un sujeto que se conforma dinámicamente a partir de ellos. La materialidad del mundo está ahí como horizonte antes de que el sujeto entre en escena, pero se torna un lugar significativo cuando éste lo convierte en el escenario de sus actos y gestos; al mismo tiempo, al montar el escenario, el sujeto se conforma a sí mismo. Es en esta escenificación y en este ejercicio performativo que no solamente el sujeto se constituye, sino también el mundo en tanto lugar habitable y significativo. Así, por ejemplo, cuando Butler se pregunta por el género, que es ante todo una pregunta ontológica, se pregunta también por la manera en que cada sujeto se constituye con un cierto género, y tal conformación es inseparable de la manera como éste hace del mundo un escenario a partir de sus gestos, su lenguaje y su corporalidad. Decir que *el género es performativo* implica concebir al mundo como un escenario que se constituye a partir de los *performances* de los sujetos, de los roles que despliegan e innovan a partir de la normatividad que establecen los géneros instituidos.

El escenario de la diferencia sexual y la ontología

La filosofía no es ajena a la iteración, al contrario, necesita de ella. Pero en la tradición filosófica que hemos abordado —por ejemplo, con Platón— repetir es siempre un gesto sospechoso, sobre todo porque lo que se repite, por el hecho mismo de repetirse, carece de sustancia, siempre puede desviarse, ser infiel al original, pues adolece de plasticidad e inconstancia. Pero paradójicamente, y muy a pesar de la perspectiva platónica, sería este elemento plástico lo que le da su potencia y su fuerza subversiva.

La manera como Judith Butler piensa el género hace uso de un dispositivo teatral, a través de él la vida social se ve como un conjunto de escenarios montados por actores cuya actuación es inseparable de su carácter de sujetos. Estamos, así, ante un esquema performativo, donde la conformación de los sujetos es inseparable de los escenarios y actuaciones a través de los cuales se expresan y viven. Antes que Butler, Irving Goffman

(*Gender Advertisements, La presentación de la persona en la vida cotidiana*) ya nos había adelantado que no hay un *sí mismo* detrás de las dramatizaciones de cada actor social, al contrario, tales dramatizaciones serían el único *sí mismo* al cual podría apelarse. Ahora bien, en esta manera de ver el mundo hay implícitamente una crítica a la metafísica. La metafísica sería la postura que asumiría que por debajo de estas escenificaciones existe en verdad un mundo cierto que no es teatro ni montaje, sino la realidad misma. Es decir, la metafísica sería la negación *per se* de todo escenario, o si se quiere, la afirmación de que si quitamos todos los velos —si salimos de la caverna— encontraremos el mundo verdadero, algo que no es montaje, sino la realidad misma. La crítica a la metafísica que está implícita en las propuestas de Butler y de Goffman parte de ahí: así como no hay un *sí mismo* detrás de todas nuestras dramatizaciones y no existe un género natural detrás de todos nuestros *performances*, así también no hay un mundo verdadero detrás de las ideas filosóficas que, como insiste Badiou, no tendrían lugar, o carecerían de fuerza y profundidad, sin su carácter teatral, sin su escenario y sus dramatizaciones.

La filosofía podría entonces ser vista como un teatro de ideas, un ejercicio performativo del pensamiento, un teatro que ha privilegiado el protagonismo de ciertos actores —el hombre occidental, racional, dueño de sus pasiones— y ha dejado fuera a otros, o los ha puesto tras bambalinas, como acomodadores de utilería o como actores secundarios: las mujeres, los animales, los esclavos, los negros, los indígenas, en fin... La ontología puede verse también como teatro. Para Butler no hay ontología primera sobre la cual se pudiera elaborar una política, de inicio porque toda ontología es un teatro que contiene desde siempre guiones políticos, sociales, culturales. “No hay *una* ontología de género sobre la que podamos elaborar una política, porque las ontologías de género siempre funcionan dentro de contextos políticos determinados como preceptos normativos.”²⁶

²⁶ Butler, *Deshacer el género*, 287. Las cursivas son propias.

Desde esta perspectiva, la ontología no es fundamento, sino escenario, puesta en escena que trata de borrar su rastro para mostrarse como la sustancia de la realidad y, así, ejercer una función normativa y política exponiendo no sólo cómo son las cosas verdaderamente, sino cómo deberían ser: “La ontología no es un fundamento, sino un precepto normativo que funciona insidiosamente al introducirse en el discurso político como su base necesaria”.²⁷ Que detrás de toda “verdad” hay una voluntad de verdad —o voluntad de poder— que pone entre paréntesis la inocencia y ecuanimidad que esperamos de ella, es algo que ya había adelantado Nietzsche y que después autores como Foucault retomarán al exponer el carácter histórico y políticamente condicionado del conocimiento y los discursos con pretensiones de verdad. Tales influencias son patentes en la obra de Butler, al negar que exista una ontología primera e intocable que determine, de manera natural y directa, qué sujetos somos.

La sospecha de que la ontología es ya una puesta en escena es algo que retomará con especial interés Luce Irigaray, en libros como *This Sex Which Is Not One*. Para Irigaray, la ontología y los diversos discursos que han sentado sus bases pueden verse como un gran teatro donde se han privilegiado ciertos actores, escenarios y actos. En tales puestas en escena, las mujeres y lo femenino han jugado un papel no sólo secundario, sino pasivo e incluso nocivo. Para esta lingüista y filósofa de origen belga, lo femenino ha fungido en realidad como escenografía, lugar material o receptáculo universal (*khôra*) que acoge lo que verdaderamente importa, es decir, las actuaciones del personaje principal: el *orden*, la *razón*, la *forma*, es decir, el atributo masculino. En la ontología clásica, la materia es la escenografía que funciona como receptáculo pasivo para la presentación de los actores, los diálogos, las ideas, es decir, la médula de la obra.

Por ejemplo, la “materia” de la cual se nutre el sujeto hablante para poder producirse, para reproducirse; la *escenografía* que hace posible la representación, representación tal y como es definida en

²⁷ Butler, *Deshacer el género*, 288.

filosofía, esto es, como arquitectónica de su teatro, su encuadre en el espacio y en el tiempo, su organización geométrica, sus elementos accesorios, sus actores, las posiciones respectivas de éstos, sus diálogos, en realidad, sus relaciones trágicas, sin pasar por alto el *espejo*, las más de las veces oculto, que permite al logos, al sujeto, duplicarse, reflejarse. Todos estos elementos que intervienen en el *escenario* aseguran su coherencia mientras no se les interprete. Así, tienen que volver a ser *representados* en cada figura del discurso, para desligarlo del valor de la "presencia". En la obra de cada filósofo, empezando por aquellos cuyos nombres definen alguna era en la historia de la filosofía, debemos identificar cómo se quiebra la contigüidad material, cómo se mantiene unido el sistema, cómo funciona la economía especular.²⁸

La ontología es una puesta en escena donde ciertos actores han jugado un rol protagonista y otros han obtenido un papel secundario, incluso marginal. La filosofía puede verse, así, como la historia de los distintos escenarios que han sido útiles para representar ideas, montar argumentos, fundamentar teorías, explicar conceptos. Como todo teatro ha necesitado de actantes y de antagonicos, de héroes y villanos, de protagonistas y dobles, de actores y de utilería. El *espejo* al que se refiere Irigaray (*Speculum of the Other Woman*) es lo que permite que todo protagonista tenga su antagonico, para dar sentido a sus acciones y fuerza a sus movimientos. El antagonico es necesario, pero siempre como el doble negativo y degradado del personaje que está en el centro de la obra. Así, frente a la forma y la razón se desdobra la materia, antagonico pasivo que tiene que ser conformado por la acción del espíritu. Este elemento pasivo tomó tanto en Aristóteles como en Platón atributos femeninos, mientras que el elemento espiritual y dador de forma se expresó con atributos masculinos. Ahora bien, este escenario debe permanecer oculto, debe pasar como natural e imperceptible. Así, la pasividad y receptividad femenina, así como el dinamismo y la dirección masculina, terminaron siendo un dato natural, la sustancia que

²⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 75. Las cursivas son propias.

define a cada género. Pero lo que autoras como Butler e Irigaray quieren mostrarnos es que todo esto que parece la sustancia del mundo es en realidad una puesta en escena que, de tanto repetirse, se ha naturalizado. Las escenificaciones filosóficas deben su popularidad a las innumerables iteraciones que han logrado producir una ilusión de naturalidad tan efectiva, que ya ni siquiera recordamos su carácter teatral. Esta efectividad ha escondido también la economía de la escenificación, su arquitectura, es decir, un ordenamiento de *exclusión incluyente* que da un lugar a lo femenino si y sólo si es invisible. “La economía que pretende incluir lo femenino como el término subordinado de una oposición binaria masculino/femenino excluye lo femenino, produce lo femenino como aquello que debe ser excluido para que pueda operar esa economía.”²⁹

En la obra de Irigaray encontramos expuestas esas escenificaciones que han dejado a lo femenino en un papel secundario y subordinado. Uno de los textos en los que hace hincapié es en el *Timeo*. Este diálogo es abordado como una obra teatral en la que a la escenografía le corresponde el nivel más bajo en la escala del ser. Ésta es el elemento material, por ende femenino, que sirve de receptáculo para la forma inteligible, es decir, para el elemento masculino, formador, que carece de devenir, que es siempre él mismo, no engendrado, pero fértil, y que no recibe nada fuera de sí. En cambio, la materia, que ciertamente no admite la destrucción, está ligada a lo que deviene, a lo que cambia, a lo que no tiene su forma ni fin en sí misma, sino siempre *en* otra cosa, es decir, en la forma inteligible. Es además infértil y, para colmo, no es ni sensible ni inteligible, sino que pertenece a un tercer género, lo cual termina violando la lógica que se desprende del tercero excluido y del principio de no contradicción. Como expone Derrida, esta matriz receptora o *khôra* “parece tan pronto no ser ni esto ni aquello como ser a la vez esto y aquello. [...] parece ajena al orden del ‘paradigma’, ese modelo inteligible e inmutable. Y, sin embargo, ‘invisible’ y sin forma sensible, ‘participa’ de lo inteligible de manera muy embarazosa, en verdad

²⁹ Butler, *Cuerpos que importan*, 66.

aporética”.³⁰ La *khôra* es, así y según el *Timeo*: “emplazamiento para todo aquello que nace, una realidad que sólo puede aprehenderse en términos de un razonamiento bastardo”.³¹

La materia no tiene una existencia plena, es una especie de imagen que depende de algo más para ser. “Una imagen, en efecto, desde el momento en que no le pertenece eso de lo cual es imagen y es el fantasma siempre fugitivo de alguna otra cosa, por estas razones no puede venir al ser sino en cualquier otra cosa y adquirir así una existencia cualquiera, bajo la pena de no ser nada del todo.”³² Escenario receptor, la materia recibe la forma inteligible para dar lugar a los actores del mundo, pero ella misma es infértil. Principio de nutrición, su existencia depende de permanecer sumisa al principio formador.

Entonces, la nodriza del devenir, mientras se humedece y quema, recibiría así las formas de la tierra y del aire, sería sumisa a todas las afecciones que estos elementos llevan con ellos; la nodriza del devenir ofrecería una vista en apariencia infinitamente diversificada, no se encontraría en equilibrio bajo ninguna relación, en tanto estaría llena de propiedades que no serían ni semejantes ni equilibradas [...].³³

Ésta sería su condición natural al momento de comenzar a recibir su configuración con la ayuda de las formas [...].³⁴

La ontología clásica, para Irigaray, lejos de ser un discurso inocente y portador de verdades primeras, es en realidad un escenario que produce lo femenino en tanto escenario pasivo y carente, imagen negativa que necesita de la forma inteligible. Sin embargo, en este teatro donde los papeles, la escenografía y los diálogos están dispuestos de manera determinada, la posibilidad de la disrupción siempre está presente. Como en toda obra teatral, los personajes se pueden recrear, la escenografía puede transfor-

³⁰ Derrida, *Khôra*, 16.

³¹ Platón, “*Timée*”, 53b.

³² Platón, “*Timée*”, 52b.

³³ Platón, “*Timée*”, 52d.

³⁴ Platón, “*Timée*”, 53b.

marse, los papeles se pueden impugnar, algunos otros suprimir, otros intercambiar. Por ejemplo, el rol masculino necesita, para dirigir e imponer la forma, de su imagen negativa e infértil. No deja de ser irónico que por más activo y dador de forma que sea el principio inteligible, necesita, sin embargo, del elemento negativo y meramente receptor. Frente a la razón, la materia también teje sus argucias y puede hacer de su inconstancia una fortaleza. La mujer, como mero escenario, es también el lugar de la mimesis, puede tomar cualquier forma. Esto que puede verse como una carencia constitutiva es también una fortaleza radical. Ya veíamos que toda iteración contiene el germen de la sublevación, así, si bien la materia es concebida por su receptividad y carencia de forma, estos mismos elementos permiten verla como lo no acabado, lo que puede tomar este u otro camino, pues persigue su esencia siempre en otra parte —*Elsewhere of "matter"*, como la llama Irigaray—: “Si la mujer puede jugar con la mimesis es porque es capaz de traer nuevos nutrientes a su operación”.³⁵ Así, materia y potencia están entrelazadas. En este talante, lo femenino no puede reducirse a pasividad sin más, sino que también puede verse como *pasividad radical*,³⁶ como un sustrato que carece de sustancia —porque ésta es propiamente masculina— y por ello no está fijada o condenada a una determinada forma. Ahí radica su carácter disruptivo.

La mujer no puede *argumentar* contra el *logos*, pues implicaría quedar atrapada dentro del mismo modelo ontológico; debería entonces *reiterar* la manera en la que lo femenino es definido en el discurso para hacer manifiesto un exceso disruptivo en tal discurso. Este exceso amenazará de vuelta el orden filosófico y político masculino, y pondrá en cuestión la noción de lo propio, incluyendo la propiedad del discurso.³⁷

³⁵ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 76.

³⁶ En el sentido en que la define Thomas Carl Wall, es decir, como una pasividad que conlleva al mismo tiempo una enorme potencia y que, por ello, puede implicar la apertura a nuevas formas y usos, al acontecimiento. Wall retoma de Levinas el ejemplo del arte, en él, desde casi sin nada —un sonido, un color— somos llevados más allá de lo que esperamos del mundo, éste puede tomar otras formas, abrirse a nuevos usos y, con ello, desposeernos y descen-trarnos. Véase Thomas Carl Wall, *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*.

³⁷ Max Statkiewicz, *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*, 156. Las cursivas son propias.

La potencia subversiva de lo femenino, en el teatro del *Timeo*, viene de su carácter de escenario, de materia, de matriz receptiva cuyo papel es contener a los verdaderos actores y recibir una forma que no le pertenece. Su papel es el de la mimesis, el de la recepción de la forma, papel pasivo sin duda, pero por ello mismo cargado de potencia, pues no hay mimesis sin repetición, no hay teatro sin iteración y es en este elemento redundante donde reside su fuerza. Como lo expone Irigaray, si hay algo propio de la mujer es su lógica repetitiva —pues toda matriz repite la forma, pero no sin alteración—, en esta iteración hay un exceso que desborda toda interpretación y toda forma. Es este carácter iterativo lo que nos muestra *qué puede un cuerpo*, qué puede una matriz, qué puede un escenario. Pues lo que se repite despliega dos posibilidades contrarias, tiene la fuerza tanto de acercarse al original como de alejarse, puede al mismo tiempo coronar el origen o *coronar la anarquía*. La infidelidad al original es uno de los riesgos de toda repetición. Por ende lo que da lugar a lo no esperado, a la diferencia. De hecho, por mucho tiempo los defectos de nacimiento y los monstruos fueron atribuidos al carácter inestable de la materia, es decir, a la mujer. Aristóteles era partidario de esta perspectiva, pues el hombre guardaría un elemento divino, mientras que la mujer es materia. “En efecto, se producirían las cosas monstruosas cuando ‘la naturaleza formal no ha dominado a la naturaleza material’. La causa de lo monstruoso está en la materia”.³⁸

Al no tener un carácter sustancial, la mujer está abierta a tomar esta u otra forma, con lo cual, lo más propio de la mujer termina abriéndose a otras posibilidades, incluidas las más impropias. La ontología clásica, como la platónica, es también un discurso que no se cierra en un sentido propio, no se agota en una sola lectura y respecto al cual, por lo tanto, podemos arriesgar otras puestas en escena.

³⁸ Marcelino Rodríguez Donís, “La naturaleza humana en Aristóteles”, 122.

Coda

Hemos visto la cercanía existente entre teatro y filosofía, ya presente en la Grecia clásica. Uno de los elementos que expresa esta cercanía es la iteración. Aunque las repeticiones y las copias son denostadas en la filosofía platónica, en algunas perspectivas contemporáneas —como la derrideana— se rescata la potencia de la iteración. Es en ésta que es posible introducir un elemento disruptivo que trastoca el original en la búsqueda de conservarlo, porque en la repetición lo que no se repite es lo semejante, lo idéntico.

Este elemento que trastoca el orden, a fuerza de la repetición, es algo que la filosofía ha introducido en sus propias puestas en escena. Luce Irigaray se dirigió con esta mirada a los diálogos platónicos, para encontrar en ellos una puesta en escena con sus personajes, situaciones y escenarios. En este teatro, en particular en el *Timeo*, el lugar de la mujer ha sido ligado desde siempre a la materia, es decir, el escenario-matriz que acoge a

actores y protagonistas, pero que en sí mismo es infértil. Receptáculo pasivo de la forma masculina, es también el lugar de la iteración, de la mimesis constante. Así, si la ontología es un teatro que conserva y subvierte gracias a la iteración, contiene dentro de sí otras puestas en escena donde la iteración vuelve a prolongar su fuerza subversiva. La ontología es un teatro con muchos teatros dentro (en la fig. 1 se intenta representar esta idea: el teatro Matrioska o los teatros enmarcados). El diálogo platónico es un teatro que contiene muchos otros, de la misma manera que el *Timeo* contiene, por ejemplo, el teatro de los géneros y de la diferencia sexual. En ese drama, la mujer —es decir la materia-escenario— vuelve a desplegar la potencia más radical del teatro, la iteración.



Figura 1. María Luisa Bacarlett Pérez, *Teatro Matrioska o teatros enmarcados*.

En el teatro de los diálogos platónicos se desarrolla un teatro llamado *Timeo*, que contiene otro en su interior donde se escenifica el origen de la dife-

rencia sexual. En este diálogo también se desarrollan otras puestas en escena, como la historia de la Atlántida, la actividad creativa del demiurgo o la conformación del cosmos a partir de los cuatro elementos, entre otras. Pero la que aquí abordamos, la de la diferencia sexual, destaca porque es un teatro que escenifica la potencia que hace posible al teatro mismo y a la filosofía: la iteración. En esta puesta en escena es la materia la que ostenta la fuerza de la mimesis y la repetición, pues carece de forma, puede tomar este u otro aspecto, buscando su esencia en cualquier lugar y de cualquier manera. Pero al no estar destinada a una forma precisa, la materia —escenario-matriz—, en su iteración mimética, abre un exceso, un resto que la forma no puede subsumir del todo y es ahí donde los límites de la razón —masculina— pueden subvertirse y su papel protagónico impugnarse.

La iteración introduce la diferencia tanto en el teatro como en la filosofía. Así, ver en esta última una serie de puestas en escena que intentan repetir el original es un forma de crítica a la metafísica, pues nos mostraría que no hay original al cual retornar. La pregunta por el *ser* se contestaría en las innumerables puestas en escena que han intentado volver al origen. Nos mostrarían también que no hay origen y que todo lo que hay son tales puestas. Este escenario despliega un cierto aire de libertad, puede darnos elementos de crítica frente a lo que se nos muestra como natural e insoslayable, como lo expone Artaud: “No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.”³⁹

No podemos cerrar este trabajo sin dejar de reconocer que así como la ontología se despliega teatralmente, el teatro engendra también ontologías. Como lo expone Jorge Dubatti, el arte en general, y el teatro en particular, producen una fisura ontológica entre el mundo cotidiano y el mundo que viene a la existencia a través de la obra. Con cada puesta en escena se pone un mundo a existir que hace nacer otros entes, otras sensaciones, otras experiencias, más allá de lo cotidiano y del sentido común, verdaderos acontecimientos que trastocan las formas familiares de estar

³⁹ Artaud, *El teatro y su doble*, 91.

en el mundo: “la función ontológica reenvía al ‘sentar’ un mundo, más que a repre-sentarlo o pre-sentarlo, en el acontecimiento teatral”.⁴⁰ Éste es otro punto de coincidencia entre teatro y filosofía, pues en el primero la creación artística es inseparable de una instauración ontológica, mientras que en la segunda pensar es inseparable de un despliegue poético: toda ontología es una forma de creación. Ésta es otra manera, quizá, de volver al debatido tema sobre las afinidades entre creación y pensamiento.

Bibliografía

- Antolín Sánchez, Javier. “Platón y la tragedia ática”. *Estudio Agustiniano* 36, núm. 2 (2001): 331-345.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Austin, John. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press: 1962.
- Badiou, Alain y Nicolas Truong. *In Praise of Theatre*. Malden: Polity Press, 2015.
- Badiou, Alain. *Petit manuel d’inesthétique*. París: Seuil, 1998.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- Copeau, Jacques. *Registres I. Appels*. París: Gallimard, 1974.
- Cull, Laura. “Performance Philosophy: An Introduction”. *Revista Brasileira da Estudos da Precença* 10, núm. 1 (2020): 1-31.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París: Puf, 1968.
- Deleuze, Gilles. “The Method of Dramatization”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 62 (1967): 89-118.
- Deleuze, Gilles y Carmelo Bene. “Un manifiesto menos”. En *Superposiciones*, 11-37. Buenos Aires: Cactus, 2020.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.
- Derrida, Jacques. *Khôra*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

⁴⁰ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, 71.

- Derrida, Jacques. *Limited Inc.* Santiago de Chile: Pólvora, 2018.
- Derrida, Jacques. *Without Alibi.* Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica.* Buenos Aires: Atuel, 2010.
- Farías, Ignacio. "Cultura: la performance de mundos sociomateriales". *Convergencia* 21, núm. 64 (2014): 65-91.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada, 2011.
- Foucault, Michel. "Theatrum Philosophicum". En *Dits et écrits I, 1954-1975*, 943-967. París: Gallimard, 2001.
- Franco Peplo, Fernando. "El concepto de *performance* según Erving Goffman y Judith Butler". *Documentos de trabajo. Universidad de Córdoba.* 1, núm. 3 (2014): 2-10.
- Goffman, Irving. *Gender Advertisements.* London: Macmillan, 1976.
- Goffman, Irving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Hensel, Michael. *Performance-Oriented Architecture: Rethinking Architectural Design and the Built Environment.* Sussex: Wiley, 2013.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman.* Nueva York: Cornell University, 1985.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One.* Nueva York: Cornell University, 1985.
- Listik, Yonathan. "Derrida's Performance". *Philosophy Now* 107 (2015): 15-16.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible.* París: Gallimard, 1964.
- Nietzsche, Friedrich. *Nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis.* Toronto: Toronto University Press, 1998.
- Platón. "Phèdre". En *Ouvres Complètes.* París: Flammarion, 2008.
- Platón. "République". En *Ouvres Complètes.* París: Flammarion, 2008.
- Platón. "Timée". En *Ouvres Complètes.* París: Flammarion, 2008.
- Puchner, Martin. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy.* Oxford: Oxford University Press, 2014.

- Rodríguez Donís, Marcelino. "La naturaleza humana en Aristóteles". *Fragmentos de Filosofía* 9 (2011): 119-146.
- San Martin, Caroline. "Personnage, pensée, perception: Entre figure esthétique et personnage conceptuel, oscille le personnage du cinema". *Symposium: Revue Canadienne de Philosophie Continentale* 12, núm. 1 (2008): 16-28.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York, Routledge, 2013.
- Statkiewicz, Max. *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*. Pensilvania: Pennsylvania State University, 2009.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.
- Veinstein, André. *La mise-en-scène théatrale et sa condition esthétique*. París: Flammarion, 1955.
- Wall, Thomas Carl. *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*. Nueva York: State University of New York Press, 1999.



María Luisa Bacarlett Pérez

Doctora en Filosofía de la Ciencia por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, cuenta con estudios doctorales en la Universidad París VII y en la Universidad de Alicante. Ha realizado estancias de investigación en el Instituto de Historia y Filosofía de las Ciencias y las Técnicas en París, Francia, y en la Universidad de Hamburgo, Alemania. Algunas de sus publicaciones son: *Friedrich Nietzsche. La vida, el cuerpo y la enfermedad* (UAEMex, 2006), *Una historia de la anormalidad. Finitud y ciencias del hombre en la obra de Michel Foucault* (UAEMex-Gedisa, 2016), *Deleuze, Borges y las paradojas* (UAEMex-Gedisa, 2017) y *Breve introducción al pensamiento de Georges Canguilhem* (UAM, 2018). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Conacyt.

Una muestra de teatro hagiográfico del barroco catalán

La Comèdia de Santa Bàrbara
de Francesc Vicent Garcia

Francesc Massip Bonet

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9926-5428>

A Sample of the Hagiographical Theater of the Catalan Baroque
The Comèdia de Santa Bàrbara by Francesc Vicent Garcia

Recepción: 13 de enero de 2022

Aceptación: 15 de febrero de 2022

Resumen

Presentamos la comedia hagiográfica más relevante del teatro barroco catalán, *Comèdia de Santa Bàrbara* del poeta Francesc Vicent Garcia, la primera pieza catalana que sigue las reglas de la comedia nueva. Data de 1617, se estructura en tres jornadas y está escrita con la polimetría característica del género (cuartetos, romances, silvas, sonetos, octavas reales), que se adecua a la naturaleza de los personajes. La pieza integra la práctica escénica populista con la inclusión de un eficaz “gracioso” o “bobo de la comedia”, hazmerreír inspirado en los *zanni* o criados de la *commedia dell'arte*; se acerca a las formas artísticas de la práctica cortesana y del fasto ceremonial y, finalmente, destila el valor literario y retórico del teatro clasicista propio de la práctica erudita y universitaria. Se transcriben algunos pasajes inéditos procedentes de un manuscrito extraviado y se documenta su influencia y reutilización en comedias tanto del Principado como del Rosellón, todavía a mediados del siglo XIX.

Palabras clave

Teatro hagiográfico, barroco catalán, Francesc Vicent Garcia, Santa Bàrbara

Abstract

We present the most relevant hagiographic play in Catalan baroque theater, *Comèdia de Santa Bàrbara* by poet Francesc Vicent Garcia, the first Catalan play that follows the rules of the comedia nueva. Dating from 1617, it is structured in three acts and is written with the characteristic polymetry of the genre (quatrains, *romances*, *silvas*, sonnets, royal octaves), which suits the characters' nature. The piece integrates the populist scenic practice with the inclusion of an effective "gracioso" or "bobo de la comedia", a laughing stock inspired by the *zanni* or servants of the *commedia dell'arte*; it approaches the artistic forms of courtly practice and ceremonial pomp, and, finally, it distills the literary and rhetorical value of the classicist theater characteristic of the erudite and university practice. Some unpublished passages from a lost manuscript are transcribed, and its influence and reuse in comedies both in Catalonia and Roussillon is documented, even in the middle of the 19th-Century.

Keywords

Hagiographic theater, Catalan baroque, Francesc Vicent Garcia, Santa Bàrbara



Figura 1. Garcia, Rector de Vallfogona, portadilla de la edición de *Poesias jocosas y serias del célebre Dr. Vicens Garcia*, Barcelona, Impremta Nacional de Josep Torner, 1820, Biblioteca de Catalunya.

HACE POCO MÁS DE CUATRO SIGLOS, EL 16 DE MAYO de 1617, en la plaza de la iglesia parroquial de Vallfogona de Riucorb (La Segarra, Tarragona, España), tenía lugar uno de los eventos más importantes de la escena catalana del primer barroco: el estreno de *La Comèdia famosa de la gloriosa Verge i Màrtir Santa Bàrbara*, única pieza teatral de Francesc Vicent Garcia (1579-1623),¹ párroco de aquella villa y el escritor más importante del barroco catalán, tanto por la diversidad de formas poéticas y géneros que emplea como por su intrínseca calidad y fuerza literaria (fig. 1).

La escenificación venía a culminar todo un conjunto de iniciativas que el célebre rector había llevado a cabo para fomentar la veneración de aquella santa, a quien erigió una capilla que se había consagrado aquel mismo día. Tal vez la representación de la comedia habría servido de ayuda para sufragar la construcción, una práctica habitual en este tipo de representaciones que implicaban la participación solidaria de la población.

¹ Nacido circunstancialmente en Zaragoza, en cuya Seo fue bautizado el 23 de enero de 1579, al morir su padre (hacia 1582), la viuda regresó con su vástago al lugar de origen de toda la familia: Tortosa, y volvió a casarse con Pere Bono, de oficio librero. El muchacho, pues, se crió entre libros. Luego cursó estudios sacerdotales en Barcelona y se ordenó en Vic en 1605, donde ingresó en la curia episcopal como familiar y maestro de capilla del obispo Francesc Robuster. Fue encomendado a la parroquia de Vallfogona a fines de 1606, aunque no por ello dejó de viajar y frecuentar ambientes aristocráticos; fue secretario del obispo de Girona Pere de Montcada, quien le encargó el sermón fúnebre por las exequias de Felipe III (1621) y se doctoró en teología en los Reales Colegios de Tortosa en 1622; murió prematuramente a fines del verano de 1623. Albert Rossich, *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida*, 73-76. Siempre firmó como "presbiter dertusensis" utilizando la variante tortosina del catalán, considerada modélica en la época.

La avidez de los vestigios

La capilla, un oratorio esplendoroso y rico realizado en el estilo manierista y prebarroco que entonces triunfaba, con esculturas de Agustí Pujol, pero que lamentablemente fue destruido durante la guerra de España (1936-39), se hizo para hospedar una reliquia de la santa, concretamente “parte del dedo anular de la mano izquierda”,² la cual fue “edificada de un mármol bastardo, esmeradamente labrado, con dos grandes columnas hechas a la salomónica, que sustentan la airosa y espaciosa fachada o frontispicio de la capilla (fig. 2). En las columnas están cinceladas muchas empresas, con lemas ingeniosos, que aluden a las glorias de la santa y la práctica de las virtudes morales... el altar de la capilla está

hecho de hermosa escultura y ricamente dorado. La reliquia de la santa se venera, colocada sobre la mesa del altar, en una torre dorada, en significación de aquella que, en vida, mandó hacer Bárbara para su retiro”.³ Existen algunas fotografías de Francesc Blasi, hechas entre 1920 y 1938 (Archivo Centro Excursionista Cataluña), donde se aprecia la fachada de la capilla y se intuye el retablo del interior, así como algún elemento que sobrevivió a la

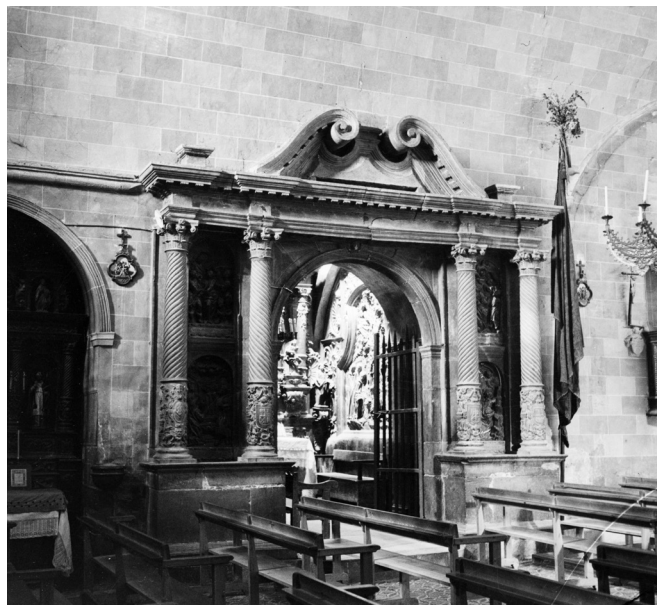


Figura 2. Francesc Blasi, Capilla de Santa Bárbara del templo de Vallfogona antes de su destrucción, c1920-1938, © Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

² “[...] una rica reliquia de santa Bàrbara, que és part del dit annular de la mà esquera”. Manuel de Vega y Joaquim Vives i Ximenez, eds., *La Armonia del Parnàs: mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, xxxiv. Las traducciones del original catalán son siempre propias.

³ “[...] edificada de un marbre bastart, labrat curiosament, ab dos grans columnas treballadas a la salomònica, que sustentan la ayrosa y espayosa fatxada o frontispici de la capella. En las columnas estan sincelladas moltes empresas, ab lemas ingeniosos, que aludeixen a las glòries de la santa y a la pràctica de las virtuts morals... Lo altar de la capella està fet de hermosa escultura y ricament dorat. La reliquia de la santa se venera, colocada sobre la mesa de l’altar, dins una torre dorada, en significació de aquella que, vivint, manà fer Bàrbara per son retiro”. Vega y Vives, *La Armonia del Parnàs...*, xxxv.



Figura 3. Francesc Blasi, detalle de la puerta monumental de la capilla de Santa Bàrbara de Vallfogona, c1920-1938, © Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

destrucción, como el escudo de Fra Nicolau de Cotner, quien fue Gran Maestre de la Orden del Hospital y de la Comanda de Vallfogona entre 1614 y 1623 y que colaboró en la construcción de la capilla (fig. 3).

La búsqueda de reliquias barbarinas se remonta a la época de Jaume I, cuando su hija Violant y su yerno Alfonso X el Sabio enviaron una embajada a Egipto para reclamar el cuerpo de la santa. Tras la obtención en Armenia —a cambio de un trono de oro, numerosos caballos andalusíes y centenares de quesos de Mallorca— de la reliquia de santa Tecla, cuyo brazo entró solemnemente en la ciudad de Tarragona en 1321,⁴ se redoblaron los denuestos por conseguir algún resto corporal de Bárbara. Se multiplican las embajadas: de Jaume II en 1322 (en la que pide el cáliz de la santa

cena, el cuerpo de santa Bárbara y la piedra de Betzaar contra venenos), de Alfons el Benigno en 1329 y, sobre todo, de Pere el Ceremonioso entre 1345 y 1356, con todo tipo de regalos (coral, alanos, halcones, azores) al sultán mameluco de Babilonia (ahora Egipto) para que accediera a remitirles las reliquias de la santa, solicitudes renovadas en 1366, 1371 y 1373, con nuevas embajadas y obsequios, peticiones que fueron sistemáticamente rehusadas ante la resistencia de la comunidad cristiana de Egipto que le tenía una gran devoción, y que todavía las custodia en la iglesia de Santa

⁴ Jaume Vilar, *Relació veritable de la translació del braç de la gloriosa verge, i invicta protomàrtir Santa Tecla [...] amb un estudi crític de D. Josep Sánchez Real i il·lustrat amb dibuixos gravats a la fusta de D. Antoni Gelabert*. Para profundizar en el contexto histórico de esta reliquia traída de Armenia, véase Eduard Juncosa Bonet, "Açò que jo, Simó Salzet, fiu per lo rey d'Aragó al rey d'Armènia: el memorial en primera persona de una embajada", 97-142.

Bárbara del barrio copto de El Cairo.⁵ Martí el Humano encargó al cónsul de los mercaderes catalanes de Alejandría que lo intentara incluso “por vía de hurto”.⁶ Aunque sin duda falsa, los carmelitas de Zaragoza decían poseer la reliquia de su cráneo, que custodiaban en una capilla a ella dedicada, construida en 1496, mientras que los cofrades de santa Bárbara de la parroquia de Sant Llorenç de Lleida (1493) veneraban ciertos vestigios corporales suyos por supuesto también apócrifos.⁷

Entre las reliquias más célebres, sin ningún viso de autenticidad (como casi todas las reliquias medievales), hay el pie incorrupto conservado en Dignano (Croacia) y fragmentos corporales en Burano (Venecia), Rieti (Lacio) o Paternò (Catania). El de Vallfogona se asemejaría al relicario de la falange de un dedo de santa Bárbara que se conserva en la iglesia de Santiago de Moncada (Valencia); también está el cráneo de Montecatini Alto (Toscana) e incluso se pueden encontrar reliquias barbarinas en venta en internet.⁸

No hemos podido verificar si todavía se veneran sus santos pechos —amputados durante el martirio, como los de santa Ágata— en el santuario bajo su advocación de Pruneres (Alta Garrotxa, Girona),⁹ cuya iconografía inspirara la imagen poética de Rosa de los Camborios del “Romance de la Guardia Civil Española” de Federico García Lorca, que le valió la piel a su autor. Tampoco hemos podido cotejar las reliquias que tendría el pueblo de Andorra (Aragón) del que es patrona y en el que le dedican un Dance.¹⁰ A la postre, el Concilio Vaticano II la eliminó del calendario oficial por falta de

⁵ Vicent Baydal Sala, “Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)”, 157-161.

⁶ Amada López de Meneses, “Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara”.

⁷ Jaume Riera i Sans, “Santa Bàrbara de Pruneres i la seva col·lecció d’almoines”, 121.

⁸ “Relicario de plata con grabado de Santa Bárbara”, vendido en subasta: 205812551. <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/relicario-plata-grabado-santa-barbara-iluminado-reliquia-prte-trasera~x205812551> (consultado en enero de 2022).

⁹ Riera i Sans, “Santa Bàrbara...”, 124.

¹⁰ José Ángel Aznar Galve, coord., *El Dance de Santa Bárbara de Andorra (Teruel)*.

datos históricos fiables, puesto que ni siquiera figura en el *Martyrologium Hieronymianum*.¹¹

García y la introducción de la comedia nueva

La pieza de Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona, es la primera muestra del teatro catalán que sigue bastante escrupulosamente las reglas de la comedia nueva.¹² Recordemos que la comedia barroca queda definida en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, donde se propone una nueva fórmula teatral (llamada comedia nueva) que de hecho sintetiza las prácticas escénicas del Renacimiento; es decir, por un lado, recoge la vocación populista de las compañías ambulantes, que necesitan la aclamación de la audiencia para ganarse la vida, y que por ello incorporan figuras de probada comicidad como el “bobo” o “gracioso”, hazmerreír inspirado en los *zanni* o criados de la *commedia dell’arte*, género de teatro popular que comenzaba a diseminarse por “la piel de toro” (la península ibérica) con un éxito rotundo.¹³ Por otra parte, se acerca a las formas artísticas de la práctica cortesana y del fasto ceremonial, incluidos sus temas favoritos (tratamiento idealizado y mitologizante) y, finalmente, destila el valor literario y retórico del teatro clasicista propio de la práctica erudita y universitaria. Una síntesis que ya habían iniciado los dramaturgos valencianos de la Academia de los Nocturnos (como el canónigo Francisco Agustín Tárrega, los militares Cristóbal de Virués o Andreu Rey d’Artieda, o los nobles Bernat Català de Valeriola, Carles Boïl, Gaspar Mercader o Guillén de Castro, entre otros escritores como Gil Polo, Gaspar Aguilar o

¹¹ Ian Fernhout, ed., *De martyrologi hieronymiani fonte, quod dicitur Martyrologium syriacum*.

¹² Albert Rossich, “El teatre barroc (segle XVII)”, 60, 62.

¹³ Recordemos la célebre pareja de cómicos del arte que hicieron gira por la península ibérica entre 1574 y 1584: Stefanello Bottarga, alias de Abagaro Francesco Baldi, que había adoptado la máscara de Pantalone, y Zan Ganassa, el personaje de criado que incorporaba Alberto Naselli, cuyo aliento resuella en la nuca de Don Quijote y Sancho. Francesc Massip, “Botarga: de disfressa a personatge”, 1.

Miquel Beneyto).¹⁴ Lope recogería la enseñanza de estos precedentes tras una estancia decisiva en Valencia, durante el exilio que sufrió entre 1588 y 1595.¹⁵ El éxito de la nueva forma generó la primera comedia burlesca conservada del barroco peninsular, *La famosa comèdia de la gala està en son punt*,¹⁶ fechada en 1630.

Pues bien, la única pieza dramática del célebre rector de Vallfogona está estructurada en tres jornadas y entrevera tres líneas argumentales: en primer lugar, la dramatización de la vida de la santa, tema central que se inscribe en la tradición hagiográfica de raíz medieval y que mantiene la estructura dual del drama hagiográfico: esto es, el relato, por un lado, de la vida y conversión del santo y, por otro, de su persecución y martirio.¹⁷ Un segundo nivel argumental va dedicado al marco histórico de la leyenda: la actuación del emperador Maximino el Tracio, proclamado en Maguncia el 235, el primer emperador de origen godo y el primero que nunca pisó Roma, pero que gobernó el imperio durante tres años en la época de la profunda crisis del siglo III, un contexto que evidencia la sólida información adquirida por el poeta y que nos remite a la línea teatral del drama histórico, en la vertiente de las obras que retoman la Antigüedad, si bien podríamos vislumbrar ciertas connotaciones de actualidad referidas al desastroso imperialismo castellano, que tantos estragos económicos suponía y que ya presentaba síntomas de decadencia. Finalmente, el autor incorpora una serie de pasajes de gran dinamismo y de tema cómico-amoroso a cargo de los criados que constituyen un afortunado engaste de entremés cómico que recoge

¹⁴ José Luis Canet Vallés, Evangelina Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Sirera, eds., *Actas de la Academia de los Nocturnos*.

¹⁵ Rinaldo Frolidi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*.

¹⁶ Carme Morell, ed., *La famosa comèdia de la gala està en son punt*.

¹⁷ Josep Romeu i Figueras, *Teatre Hagiogràfic*, I: 6. En 1617 Suárez de Figueroa valoraba irónicamente en *El pasajero* las comedias de santos en las cuales “intervienen varias tramosas o apariencias; singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor”, y asegura que tenían estructura tripartita, pues en ellas “Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere”. Enrique Suárez Figaredo, “Cristóbal Suárez de Figueroa: El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana”, 427-428.

todos los elementos profanos y sentimentales esporádicamente manifestados en el drama religioso tardomedieval y que tuvieran su eclosión en la comedia renacentista. Es en este núcleo profano (el pasaje más indiscutiblemente original) donde Garcia hará su aportación más significativa a la dramaturgia catalana del barroco.¹⁸

Rastros perdidos

Hay que señalar que parte de la comedia es apócrifa (en la edición príncipe aparece la nota “fins aquí lo autor” a 15 páginas del final), es decir que el desenlace (junto con bastantes versos más) fue reconstruido por los editores porque se habría perdido y lo reescribieron quién sabe si a partir del testimonio de “un viejo nonagenario” que la había interpretado la segunda vez que se llevó a escena en la misma villa de Vallfogona (1630),¹⁹ o quizá recogieron los roles de actores que encontraron, pero con carencias significativas que los editores suplieron con su ingenio.

Tenemos rastros de un manuscrito no localizado que contenía una versión con importantes variantes, seguramente más fiel al original. Nos referimos al que lleva por título: *La gran comèdia de la ínclita y gloriosa verge y màrtir santa Bàrbara composta en vers català per lo Dr. Vicens Garcia Rector de Vallfogona*. Si tenemos copia de algunas páginas es porque el propietario, en algún momento de la segunda mitad del siglo XX, parece que intentó venderlo al Archivo Episcopal de Vic, y el archivero (Eduard Junyent i Subirà) hizo alguna fotografía para sopesar una posible compra que nunca se produjo y, por lo tanto, el original sigue en paradero desconocido.

Aparte del título, las *Dramatis Personae* varían ligeramente: el manuscrito extraviado escribe “Gonsalvo, graciós” en lugar del “Gonsalo, criat” de la edición; el emperador es “Maximi” y no “Maximiano”; en lugar de “Príncep”

¹⁸ Francesc Massip, *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*, 269.

¹⁹ Vega y Vives, *La Armonia del Parnàs...*, XLVII.

se refiere a “Lo Fill de Maximí emperador”; Orpí no es un simple “vell” (“viejo”), sino el “ayo de la santa”; y figuran personajes que no aparecen ni en el elenco ni en el texto recogido en la edición: “Un Bisbe Demetrio” y “Orígenes, sacerdot”, aparte de “un patge”, “un mestre real”, “un jove” y “un aprenent”. La otra hoja fotografiada de este manuscrito de paradero desconocido presenta un diálogo entre Hipólito, el Emperador y el Príncipe con réplicas que no figuran en la edición:²⁰ se confirma, por tanto, que este manuscrito en paradero ignoto contendría una versión distinta de la comedia, quizá más próxima al original, porque, como acabamos de decir, los editores dieciochescos reconocen que no han podido recogerla íntegra.

El prólogo alegórico de la pieza sirve a Garcia para plantear el combate del mal contra el bien que regirá el argumento. Una personificación de la Idolatría, asimilada a la paganidad romana y en consecuencia alineada con el poder imperial perseguidor del cristianismo, declara guerra abierta contra “la enemiga Fe” y se propone atacar “la batejada nació”. A este efecto se hace ensillar un dragón alado, de aquéllos que poblaban las procesiones del Corpus y que todavía abundan con sus vómitos de fuego, con la intención de visitar al Emperador. Una nota de comicidad aflora en la protesta de Lucifer que, como soberano de los Infiernos, considera que Idolatría debería haberle pedido permiso para emprender la campaña que se propone con el concurso de tres vicios capitales: Soberbia, el pecado por antonomasia de los poderosos; Ira, madre de todas las batallas; y Envidia, la que hace desear lo que no te pertenece.

²⁰ En la única edición hodierna de la Comedia (Francesc Massip y Àngels Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 20, nota 16), ya se insinuaba que los versos 608-800 de la Segunda Jornada, en boca de Hipòlit, eran sin duda apócrifos (por las rimas en vocal neutra que un hablante del catalán occidental como Garcia nunca podría concebir ni dar por buenas), suposición que se confirma en la ya referida página fotografiada del manuscrito extraviado donde tales versos no aparecen y en su lugar hablan el Emperador y su hijo en octavas decasílabas de estructura *abababcc* con buenas rimas y mejor dicción (y que no existen en la *editio princeps*).

Santa Bárbara en escena

La comedia cuenta la vida de santa Bárbara, hija del influyente patricio Dióscoro, en el contexto histórico del Imperio romano regido por el emperador Maximino (mediados del siglo III después de Cristo). Un joven de buena familia, Hipólito, se manifiesta ciegamente enamorado de la doncella, con la “voluntat lliberta” (138A)²¹ cautivada, atrapado en una “estranya agridulçura”, que rima con “gust infinit i pena sens mesura” (“gusto infinito y pena sin medida”, 156-157A) y con la aseveración “que a un mar de gràcies corren rius de penes” (192A). Su criado y confidente, Gonçalo, compadece a su dueño “que suc vol tràurer d’un suro” (“que jugo quiere obtener de un corcho”, 203A), dado que la joven no quiere saber nada. Garcia refuerza el contraste entre el realismo de los sirvientes y el idealismo de los señores en una tensión típica de los dramas barrocos, y presenta una historia paralela: el amor no correspondido de Hipólito por Bárbara, ambos patricios, se traduce en un amor más carnal e igualmente no correspondido de Gonçalo por Agripina, sus respectivos domésticos. Del mismo modo, si la santa acaba sacrificada por su fe, igual fin recibe su fámula, que la acompaña en el martirio. El juego de estos dos mundos permite a Garcia enlazar y presentar unidas la línea popular y la línea culta de la literatura. En boca de los patricios habrá las citas clásicas y eruditas, los solemnes endecasílabos,²² el refinamiento y el lenguaje elevado. Por boca de los criados se expresarán las instancias a lo cotidiano, al mundo popular de la farsa, de la comicidad y de la sátira, los octosílabos de romance, la frescura y la espontaneidad, el lenguaje llano, intenso y vivaz como el azogue, audaz y burlón. Hipólito galantea a Bárbara porfiadamente y le atribuye una “belleza sobrehumana” (469A); ella compara la lisonja del joven con un infierno y se desentiende. Hipólito se lamenta de su infortunio, que no otorga premio a la afición y lealtad que profesa por la muchacha, y se erige en

²¹ Todas las citas de la obra corresponden a la edición Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, se indica el número de verso y jornada (A, B o C), mientras que con “R” marcamos la acotación o rúbrica que precede al verso señalado.

²² El endecasílabo castellano e italiano corresponde al *decasil·lab* en la prosodia catalana, así como el octosílabo castellano propio del romance es el *heptasil·lab* catalán.

mártir de amor, mientras evoca “la neu d’antany” (“la nieve de antaño”, 570A) de la célebre *Ballade des Dames du Temps Jadis* de François Villon, en cuyo verso de refrán, cual nostálgico *Ubi sunt*, se pregunta “Mais où sont les neiges d’antan?”.²³

Las escenas dedicadas al entorno imperial sirven para presentar un emperador caracterizado por la crueldad y la fiereza, que debe enfrentarse al Senado romano que no lo reconoce, al tiempo que debe detener invasiones exteriores y sublevaciones internas. En las páginas fotografiadas del manuscrito extraviado, el Emperador habla con su hijo el Príncipe acerca del combate que mantiene con Pupieno y Balbino, a la sazón nombrados co-emperadores por el Senado de Roma, en contra de Maximino (traduzco):

EMPERADOR. Es posible que al valor de mi persona
una gente tan infame se os atreva?
Y que el oro imperial de mi corona
fundir presuma un herrero tiznado?
Que un hijo de las musas de Helicona
persiga a quien es un hijo de Marte?
Y que no se canse ya la vil Fortuna
de serme tan adversa e importuna? [...]

Saque al caballo Pegaso en esta guerra
Balbino y se acompañe con las musas;
fuentes de sangre sacaré de esta tierra
entre las gentes vencidas y confusas.
Y Pupieno si el martillo aferra

²³ Véase Paul Verhuyck, “François Villon et les neiges d’antan”, 177-189, donde propone una datación del poema en 1458, cuando se recordarían las severas nevadas del invierno de 1457, “l’hiver long”, que congelaron ríos tan caudalosos como el Sena, y cuando se esculpieron numerosas estatuas de hielo con diversidad de personajes, como las damas que evoca Villon en su *Ballade*, una práctica habitual en el frío siglo XV, cuando se llegó a esculpir toda una danza macabra, presidida por las figuras del Papa y el Emperador, como se documenta en Arrás en 1434. Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVÈme-XVIIIÈme siècles)*, *Essai*, 161-163.

nos hallará más fuertes que en los yunques.
Vengan los dos villanos a honrar sus casas
que con garrotes los espero, no con espadas.

Y el Príncipe le responde:

PRÍNCIPE. Cese, padre y señor, la justa ira
que forjáis contra gente tan proterva:
el valor que a mi brazo Marte inspira
él solo matará una gran caterva.
Conocerá que a un imposible aspira
Balbino, y que entre Palas y Minerva
no habrá más proporción ni semejanza
que la que entre su pluma y esta lanza.
Haré que vea ese orate frenético
que se halla diferencia muy extraña
entre el furor de Marte y lo Poético
que entre coronas de laurel y caña.
Que a Pupieno hasta que muera hético
en el lugar más rudo de este monte
bien custodiado con cadenas duras
le obligaré a forjar siempre herraduras.²⁴

²⁴ Se trata de versos inéditos, que no aparecen en la edición príncipe y cuya buena factura los hacen suponer, sin duda, de García. Original catalán: "Possible és que al valor de ma persona / una gent tan infame s'atrevesca? / I que l'or imperial de ma corona / fondre un ferrer fumat lo presumisca? / I que un fill de les muses d'Helicon / al que és un fill de Marte perseguesca? / I que no's canse ja la vil Fortuna / de ser-me tan adversa i importuna? [...] / Traga al cavall Pegaso en esta guerra / Balbino i acompanye's ab les muses / que fonts de sang traurà en aquesta terra / entre les gents vençudes i confuses. / I Pupieno si el martell aferra / més forts nos trobarà que a les encluses. / Vingan los dos vilans a honrar ses cases / que ab bastons los espere i no ab espases. // PRÍNCIPE. Cesse, pare i senyor, la justa ira / que concebeu contra eixa gent proterva / que ab lo valor que Marte a est braç inspira / ell sol ne matarà una gran caterva. / Coneixerà que a un impossible aspira / Balbino, i que entre Pal·las i Minerva / no hi ha més proporció ni més semblança / que la hi ha entre sa ploma i esta llança. / Faré que veja aqueix orat frenètic / que's troba diferència molt estranya / entre el furor de Marte i lo Poètic / que entre coronas de llover i canya. / Que a Pupieno fins que muira ètic / en lo més aspre lloc d'esta muntanya / tancat ab guardes i cadenes dures /

Se refiere, claro, a Marco Clodio Pupieno Máximo y a Décimo Celio Balbino, ambos asesinados a los pocos meses de su proclamación (238) y, a su vez, tras el asesinato de Maximino a manos de sus soldados.

Todo ello para describir un permanente estado de guerra durante el mandato imperial de Maximino, mientras declaraba a los cristianos como enemigos del pueblo, aspecto que incide de lleno en la persecución de la heroína objeto de la pieza. Pues bien, mientras Hipólito es ascendido por su valor bélico, Bárbara es acosada por el hecho de rechazar un tan buen partido y abrazar una fe perseguida. Garcia nos presenta una Bárbara convencida de entrada, que se hace bautizar por el sacerdote Valentín, venido de Alejandría, el núcleo más floreciente de la nueva religión (las *dramatis personae* del manuscrito extraviado muestran que también tenía voz el otro presbítero alejandrino: Orígenes). A todo esto, la muchacha interviene en la construcción de la torre donde su padre quiere recluirla de los numerosos admiradores y pretendientes, y convence al arquitecto para que abra una tercera ventana, cuando el proyecto de Dióscoro sólo contemplaba dos; y ello para significar la Trinidad, lo que enerva a su padre. El personaje del arquitecto, inusual en el teatro de la época, bien podía estar inspirado por la propia edificación que Garcia llevaba a cabo con la capilla dedicada a santa Bárbara en la parroquial de Vallfogona, encargada al maestro de casas de Cervera, Miquel Rabiol.

Siguiendo el relato vital de la santa, su padre Dióscoro manifiesta su decisión de casarla con el noble Hipólito, que lleva una embajada imperial que lo apoya, pero Bárbara lo rechaza y se confiesa cristiana y casada con Dios, con lo que se gana la ira paterna y la condena oficial. Cuando Dióscoro está a punto de traspasarla con una daga, baja un ángel y se la lleva. Bárbara se refugia en una cueva con la complicidad de un pastor, mientras que otro rabadán, transido de deseo, exclama:

condemnaré a fer sempre ferradures.” Transcribo directamente, con leves correcciones, de las páginas fotografiadas que se dejaron en el Archivo Episcopal de Vic, y que nos facilitó el doctor Doménec Corbella (UB).

La zurrarán como a un pulpo,
si saben que aquí ha venido.
Ella es la oveja perdida,
yo quisiera ser su lobo (129-132C).²⁵

Naturalmente, el padre y los soldados la persiguen y el fogoso zagal, al delatarla, se convierte en piedra. Bárbara es conducida a la prisión, donde la va a ver Agripina, que le pide el bautizo. Entonces comienza la rueda de los suplicios que deberá sufrir en manos de los represores de la época que, como los hodiernos, destacan por su crueldad y brutalidad. Se ordena que sea azotada y destetada, lo que en el estado de conservación de la comedia no se realiza a la vista, como sí sucedía en la dramática medieval, sino únicamente con efectos sonoros: “hacen ruido dentro como si le azotaran” (R807 C),²⁶ mientras se relatan los efectos de las torturas:

En el acúleo se despedazan
sus carnes, y con antorchas encendidas
las dejan todas dañadas
y hasta los garfios le pasan.
Las dos tetas, en sección,
le rebanan de su pecho,
y hasta el trozo más pequeño
se lo echan a los perros (827-824C).²⁷

Como sea que las lesiones son milagrosamente sanadas, Marciano dispone: “Yo mando que sea sacada / a la vergüenza, desnuda” (863-864C)²⁸ y

²⁵ Original: “L'assaonaran com un pop, / si saben que ací és vinguda. / Ella és l'ovella perduda, / jo voldria ser son llop”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 131.

²⁶ Original: “fan ruido dins, com si l'assotassen”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 152.

²⁷ Original: “En l'acúleo es despedacen / ses carns, i ab atxes enceses / totes les deixeu malmeses / i fins los garfis ne passen. / Les dos mamelles a trossos, / se li arrenquen de son pit, / i fins lo tros més petit / veja ella donar-se als gossos”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 153.

²⁸ Original: “que a la vergonya / sia treta, despullada”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 155.

paseada por la ciudad “hasta el portal de la fuente / y en la plaza de Tricava / será este raro paseo” (877-878C).²⁹ Seguidamente, hecha la ronda, entra en la sala del tribunal que la juzga e “invisiblemente o por un ángel, se cubrirá con una gasa [tela muy sutil]” (R 887C)³⁰ para taparle la desnudez y, entre rayos y truenos, aparece Jesús para consolarla y después “se va volando” (R 905C)³¹ en una tramoya aérea muy habitual en la época.³²

Finalmente, la sentencia la condena a ser decapitada, el tipo de ejecución reservada a los nobles (los plebeyos iban a la horca); Dióscoro pide “jo ser filicida” (1056C) y así lo ejecuta, mientras dentro del vestuario cantan alabanzas a la santa:

Al acabar la última palabra, hacen como que las degüellan y caen las santas; y al momento se oye gran ruido de truenos y relámpagos y caen Marciano y todos los demás que asistían (R 1090C).³³

Cierra la representación un parlamento de Gonçalo, que reconoce: “Yo he sido, todo el rato, / el bobo de la comedia” (1005-6C),³⁴ y termina invocando la protección de la santa martirizada y suplicando a la audiencia “que nos den / un Víctor de caridad” (1125-6C),³⁵ forma usual de aplauso de la época.

²⁹ Original: “fins al portal de la font / i a la plaça de Tricava”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 155.

³⁰ Original: “invisiblement o per un àngel, se cobrirà d'una glassa”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 156.

³¹ Original: “se'n va volant”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 156.

³² Massip, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*.

³³ Original: “En acabar l'última paraula, fan com que les degollen i cauen les santes; i al punt s'ou gran ruído de trons i llamps i cauen Marcia i tots los demás que assistien”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 162.

³⁴ Original: “Jo só estat, tot lo camí, lo bobo de la comèdia”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 159.

³⁵ Original: “que ens donen / un Víctor de caritat”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 163.

La derrisión del gracioso

Con la *Comèdia de santa Bàrbara* Garcia establece el modelo de la comedia de santos del barroco catalán e incorpora la figura de más éxito en el teatro de la época, el “gracioso”. Junto al argumento hagiográfico desarrolla una serie de pasajes de gran dinamismo y de tema cómico-amoroso a cargo de los criados, en lo que constituye un original entremés burlesco, donde el rector alcanza el máximo nivel de fluidez escénica y de creación dramática y con el que realiza su más interesante contribución al desarrollo del teatro catalán moderno.

Son antológicos los “fastidios o ascos de enamorados” entre los sirvientes Gonçalo y Agripina, un diálogo de elevada comicidad (traduzco):

Sale Gonçalo rebozado bajo la ventana [de Agripina].

GONÇALO: [...] Esta ventana es el cielo
donde está el sol divino...
el sol, digo, de Agripina,
que sale, con sus zafiros,
del mar inmenso de gracias
a serenar este pecho.³⁶

Hace Agripina, dentro, ruido de ollas.

Las ollas, sin duda, friega
la que pudiera fregar
los borrones de la luna;
veamos si la haces salir.³⁷

³⁶ El poeta compara la ventana con el cielo y el asomarse de Agripina con la salida del mismísimo sol sobre el azul del mar (Catalunya está orientada a Levante frente al Mediterráneo).

³⁷ Por el efecto sonoro del repiqueteo de las cacerolas, se designa el espacio interior de la ventana: la cocina, y el mozo deduce que su amada está fregando los cacharros y lanza

Deja por ahora las ollas,
 Agripina, y hazte aquí;
 Después fregarás despacio,
 aséame ahora a mí.
 Asómate a la ventana
 si no para socorrerme,
 al menos para proveerte
 de lejía de mis ojos.
 Que al tener el corazón
 en ceniza convertido
 por el fuego de mi pecho,
 las lágrimas que destilan,
 lejía puede llamarse.³⁸
 Ah, hideputa, gran bribona,
 qué idea tan señoril
 te has metido en la cabeza!
 Sal y oirás a dos mil.
 No te remangues los brazos,
 tal como te encuentres, sal,
 que, para hacerme favores
 remangada te deseo ...
 ¿Qué diré de la sartén
 que me hace morir de envidia,
 al tomarla por el mango?
 ¡Si me tomaras a mí! [...]³⁹

la hipérbole: ella, que podría limpiar hasta las manchas de la luna. Aquí finaliza su soliloquio y en el verso siguiente ha de alzar la voz para llamar la atención de Agripina.

³⁸ Recuérdese que, ya de antiguo, la versión casera de conseguir lejía consistía en añadir agua hirviendo a las cenizas obtenidas por cremación de leña o carbón vegetal. De ahí que Gonzalo, para hacer que Agripina se asome, arguya, en apasionada hipérbole, que la proveería de lejía para fregar, puesto que su corazón hecho cenizas por el fuego amoroso, al agregar sus lágrimas de emoción, se convertirían en lejía. Tras este verso, hay que entender una pausa, un silencio, con lo que se constata que Agripina no le hace caso, y por eso inmediatamente después, Gonzalo cambia de tono y la increpa.

³⁹ La pasión de Gonzalo se verbaliza con esa especie de "*come as you are*": que salga con los brazos remangados, puesto que está lavando los platos, y deseando que Agripina le tomase a él tal y como agarra a la sartén, que le provoca una envidia sinestésica.

AGRIPINA: Huye tú de por aquí.
Agua va!

Lo remoja.

GON: ¡Es agua, córcholis!
Es la zurrapa del cobre.
Escorpión de fregadero
y sirena fregonil,
más untada que un pelaire
y más sucia que un bacín.
Ojos de tóxico sapo,
nariz de hocico de alcuza,
jeta de culo de mono,
seso de quiquiriquí.⁴⁰
Dime tú, enemiga mía,
con esa tu voz de grillo,
qué has pretendido, traidora,
en aparejarme así?

AGR: Espantajo hecho de cáñamo,
vestiglo horrible del lodo,
carretada de basura,
cacho rancio de colgado,
de paño de Arrás figura,
más pelada y más podrida
que las suelas de unas calzas

⁴⁰ Agripina no sólo no se asoma a la ventana, sino que le vierte un balde con el agua del fregado, con lo que Gonzalo la increpa comparándola con las bestias más venenosas y repugnantes (el escorpión, el sapo), con la maldad de una sirena rebajada a fregatriz, o con aspectos risibles como una nariz cual gollete de aceitera, un befo como trasero de mandril y un cerebro de gallo cantarín, usando la onomatopeya de marras para designarlo. Por cierto, pelaire es un catalanismo (“paraire”), oficio del que prepara la lana para ser tejida: peinarla, percharla y pasarle las cardas.

que ya han durado cuatro años.
Si esta cabeza de porra,
en vez de memoria, dentro
no tiene fiambre de mono,
recuerda bien lo que has dicho.⁴¹

GON: Diga, la muy despreciable,
en que palabras pequé?

AGR: Escuche, el muy zaíno,
y verá cómo está ebrio.⁴²
¿No ha dicho que esta ventana
es su cielo? Pues venga aquí:
Si este cielo le da lluvia
aún debe dar las gracias.
De mí dijo que era un sol,
y yo, para que no muriera
por mi calor disecado,
de este modo lo empapé,
con que en el mar de mis gracias
como sepia me porté,
que a peces que le dan caza
tirando tinta los burla.⁴³

⁴¹ Agripina le devuelve los insultos recrecidos; lo llama espantapájaros plantado en campo de cáñamo, vestiglo (monstruo fantástico horrible) procedente del limbo o del cieno, puesto que el catalán "l'lim" participa de ambos significados en una deliberada homonimia, para llegar a símiles truculentos como el de tajada rancia de ejecutado en horca, patíbulo muy presente en la época, siempre situado en las afueras de las ciudades justamente por el hedor que echaban. Luego lo compara con las figuras características de los tejidos importados de la ciudad de Arrás, jugando con la paronomasia "drap d'Arràs" o "de ras" (es decir, paño de raso, de seda), y lo raído de las muy usadas suelas. Después compara su rústica cabeza con la no menos ruda cachiporra tachonada de clavos y le insta a recordar sus palabras.

⁴² Agripina juzga los envites de Gonzalo como las coces de un mulo ("guit" y su aumentativo "guitonàs") y califica su estado de borracho, puesto que "mix" vale tanto por "gato" como por "cogorza". Tanto el catalán "mix" como el castellano "miz" (y su variante lopesca "mici-fuz") parecen proceder del árabe dialectal *maxx*, gato (quizá de origen onomatopéyico).

⁴³ Agripina ha escuchado bien los piropos iniciales de Gonzalo en que comparaba la ventana de la sirvienta con el paraíso y a ella con el mismísimo sol naciente sobre "el mar

GON: Si se porta como jibia,
algo tengo que decirle:
que se porta muy ruin,
sufrir su burla no puedo.
Y si dije que era un sol,
ahora me interpreto, y digo
que entienda culo de vaso.⁴⁴

AGR: Por Júpiter, si no sale
del rededor de esta casa,
y ronda más por aquí,
con este almirez le abro
su cabeza de gorrino.⁴⁵

Dice dentro Santa Bárbara.

BÁRBARA: ¿Agripina?

AGR: Mi señora.

BAR: Tráeme el libro que leo,
porque con él amenice
lo que queda de la noche.

AGR: ¡Pues vaya gaita! Ya va.⁴⁶

immens de ses gràcies”, con lo que justifica el remojón para refrescarlo del calor achicharrante del astro rey y añade que procedió como la sepia que echa su tinta por deshacerse de sus depredadores.

⁴⁴ Gonzalo, muy mosqueado, trueca el requiebro en vituperio y utiliza la paronomasia “sol” (astro) reinterpretada como “sòl” (parte inferior de una cosa), referida aquí a la ennegrecida base de la sartén.

⁴⁵ Fijémonos en el anacronismo de llamar santo al dios del Olimpo.

⁴⁶ La primera parte del verso es un aparte que sólo oye Gonzalo; la segunda, en voz más alta, responde a su señora que está fuera de escena, y al acudir a su mandado se interrumpe la vivaz bronca de los sirvientes.

A Gonçalo.

A ella dale las gracias.

Se va.

GON: Espera, amor mío, espera ...

Aparte.

En fin, que queda traspuesta.
Yo resto, con lo que ha pasado,
con las entrañas tostadas
y las ropas remojadas
cual buñuelo jaropado.
Confieso que, con razón,
Agripina me ha aburrido,
y como le he dicho fea
me deja así en infusión.
A mi amo esperaré
bajo de aquel soportal,
y con destilado llanto
tanta humedad creceré (919-1046A).⁴⁷

⁴⁷ Original: "*Ix Gonçalo rebossat baix la finestra* [d'Agripina]. GONÇALO. Esta finestra és lo cel / ont està lo sol diví [...] / lo sol, vull dir, d'Agripina, / que ix, coronat de safirs, / del mar immens de ses gràcies / a serenar aquest pit. *Fa Agripina, dins, ruído d'olles*. Les olles, sens dubte, frega / la que fregar i polir / pot les taques de la lluna; / vejam si la fas eixir. / Deixa per ara les olles, / Agripina, i fes-te aquí; / després fregaràs d'espai, / prou que fregar tens ací. / Fes-te en aqueixa finestra / quan no em vulles favorir, / almanco per proveir-te / d'estos mos ulls, de lleixiu. / Que com tinc lo cor fet cendra / per lo foc que està en mon pit, / l'aigua que mos ulls distil·len, / molt bé lleixiu se pot dir. / Ah, hideputa, vellacona, / quin pensament senyoril / t'has papat esta vegada! / Ix i oiràs-ne dos mil. / No et desremangues los braços, / del modo que et trobes, ix, / que, per a fer-me favors / arremangada et desig... / Què diré de la paella / que d'enveja em fa morir, / quan tu la prens per lo mànec; / així em prenguesses a mi! [...] AGRIPINA. No fugen aqueixes reines, / Ans fuig tu de per aquí. / Aigua va! *Lo remulla*. GON. Malany, és aigua! / És lo remost del courim. / Escorpí cruel d'aigüera / i sirena fregonil,

Aunque, de hecho, Agripina suspira por Porfirio, doméstico también de Bárbara, quien le reprocha que no le saluda:

AGR: Cierta ya lo hubiera hecho,
si fuera saludadora.

POR: Me han dicho que en una hora
saludas a seis o siete.

AGR: ¿Que soy común? Lengua alguna
ose tal cosa decir.

POR: Si Agripina eres cual dos,
claro que no eres como-una (1023-1030B).⁴⁸

/ més untada que un paraire / i més bruta que un bací. / Ulls de verinós calàpat, / nas de morro de cetrill, / i morros de cul de mona, / cervell de quiquiriquí: / Diques, enemiga mia, / ab aqueixa veu de grill, / què és lo que has pretès, traïdora, / en aparellar-me així? AGR. Espantall de canemar, / vestigle horrorós dels llims, / carretada de basura, / tall de penjat estantís, / figura de drap d'Arràs, / i més ras i més podrit / que unes soletes de mitges / que han durat ja quatre estius. / Si eix cap de porra de claus, / en lloc de memòria, dins / no hi té fiambre de mona, / recorda't bé del que has dit. GON. Diga, la molt vellacona, / en què paraules pequi? AGR. Escolta, lo guitonàs, / i veurà com està mix. / No ha dit que aquesta finestra / és son cel? Puix vinga ací: / Si aquest cel li dóna pluja / encara ho deu agrair. / De mi digué que era un sol, / i jo, perquè no morís / dissecat ab mon calor, / d'aquest modo el remullí, / ab què en la mar de mes gràcies / bé com la sípia em portí, / que dels peixos que la cacen / tirant-los tinta es desix. GON. Si es porta com sípia o congre, / una cosa li sé dir: / que es porta vellacament, / ni sa burla es pot sofrir. / I si diguí que era un sol, / ara m'interpreto, i dic / que entenguí sòl de paella. AGR. Per Júpiter sant, si no ix / de tot l'entorn d'esta casa, / i em ronda més per ací, / que ab esta mà de morter / eix cap de porc li he d'obrir. *Diu dins Santa Bàrbara*. BÀRBARA. Agripina? AGR. Mi senyora. BÀR. Porta'm lo llibre en què llig, / per a què ab ell m'entretenga / lo que em resta de la nit. AGR. Quina altra tecla! Ja va. *A Gonçalo*. A ella ho pot agrair. *Se'n va*. GON. Espera, amor meu, espera... *A part*. Traspostada s'és, en fi. / Jo resto, ab lo que ha passat, / ab les entranyes torrades / i les robes remullades / com bunyol eixaropat. / Confés que ab molta raó, / Agripina m'ha avorrit, / i puix que fea li he dit / així em deixa en infusió. / A mon amo esperaré / devall d'aquelles porxades, / i ab llàgrimes distil·lades / tanta humitat creixeré." Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 82-86.

⁴⁸ Original: "AGR. Jo cert ja ho haguera fet, / si fóra saludadora. POR. A mi m'han dit que en una hora / ne saludes sis o set. AGR. Que só comuna? Ninguna / llengua tal cosa dir gos. POR. Agripina, si ets com dos, / està clar que no ets com-una". Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 119.

Con este calambur se inicia un diálogo en el que sus protagonistas ocultan mal la atracción mutua, entre el reproche celoso y el desdén aparente, recogiendo el importante filón poético de los descontentos entre parejas, aquellos pícaros enfados donde el pretendiente exclama burlón pero deseoso y que la pretendida contesta, enojada pero igualmente anhelando. Porfirio se queja de que ella tiene otro pretendiente:

POR: Pero dime tú, en verdad,
si yo ausente te cortejan.

AGR: ¿Qué les tendrías envidia?

POR: No, pardiez, sino piedad.

AGR: Pues si te tornan celoso
por mucho que desaniman,
digo que algunos me aman.

POR: Adiós, vida, en Salou tañen,
nunca más verte querría
si el mismo mal me faltara

[...]

AGR: ¿Es que muchas te pretenden?
No me lo puedo creer.
¿Acaso no me idolatras?
Me has dicho que sí mil veces.
[...] Mi amor muy mal correspondes.
La muerte trae tal nueva.

POR: Agripina, al ser tú muerta,
haré cantarte responsos.

AGR: ¡Cómo te muestras inicuo!

PORF: ¡Quien no supiera tus tretas!

AGR: Dime pues, mi bien, piropos.

POR: Mi vida, ya te los digo:

Tanto te amo como oveja quiere al lobo,
y tanto como el lagarto a la serpiente,
aunque deseo contigo un buen encaje
que hierro y hierro hacen buena cerradura.

Tan bien me estás como piedra en zapato,
y como está al faquín de carga un hato.
Si bien hablando ahora un poco más bajo,
me pareces, a veces, un arropo.

Si tú te enmiendas, muñeca de mi pecho,
de mi maldad quiero yo retractarme
y en dulces lazos quiero estarte unido.

Pero como imposible lo he pensado,
en mi vida quiero ser tu marido,
porque fuera casar con el pecado.

AGR: ¿Visteis aquí la cara de mastín,
el charlatán eterno por cabrón?
Aunque no pueda yo negarle a veces
que me sabe mucho mejor que el vino.

¿Cómo está así, con traza de verdugo
y la mala figura de dragón,
agraviándome? Pero dóyte el perdón,
que tal cual eres, ya vale para mí.

Si tu poca vergüenza enmiendas algo,
que mi decir confieso es mentiroso
y que en tu fuego quiérome abrasar.

Mas no me darás, creo, ese quehacer.
El ser tuya será cosa de juego,
porque fuera entregarme a Lucifer

(1035-1044B, 1046-1049B, 1055-1090B).⁴⁹

⁴⁹ Original: "POR. Mes digues-me, en veritat, / si jo ausent algú et festeja. AGR. Que li'n tindries enveja? POR. No, cert, sinó pietat. AGR. Puix per si zelós te tornen / per lo molt que desanimen, / dic que sis o set m'estimen. POR. Adéu, vida, a Salou cornen, / mai més te voldria véurer / si em faltàs lo mateix mal [...] AGR. Que en tens moltes? No ho puc créurer. / Com, que acàs no m'idolates? / Mil voltes m'has dit que sí. / [...] Mal mon amor correspons. / La mort tal nova me porta. POR. Agripina, en ser tu morta, / te pagaré ab un respons. AGR. Ai! Com te mostres inic. POR. Ai! Qui no sabés tes tretes! AGR. Digues-me, mon bé, amorettes. POR: Ma vida, ja te les dic: / Tant te vull com l'ovella vol al llop, / i tant com a la serp lo llengardaix, / encara que desitjo en tu l'encaix / que ferro amb ferro fa lo pany de cop. // Tan bé m'estàs com està al peu lo grop, / i com està la càrrega al bastaix. / Si bé que parlant ara un poc més baix, / m'apareixes, a voltes, un arrop. // Si tu t'adobes, nina de mon pit, / me vull jo retractar de ma maldat / i en dolços llaços vull estar-te unit. // Però com impossible ho he pensat, / en ma vida vull ser lo teu marit, / perquè fóra casar-me amb lo pecat. AGR. Heu vist aquí la cara de mustí? / Lo platicant etern per a cabró? / Encara que no puc negar-li jo / que em sap millor, a voltes, que lo vi. // Com així està, amb sa traça de botxí / i la mala figura de dragó, / fent-me agravis? Mes ai!, jo te'ls perdó, / que tal qual ets, ets massa bo per mi. // Si la poca vergonya adoba un poc, / confesso que mon dir és mentider / i que vull abrasar-me en lo teu foc. // Mes crec que no em daràs aqueix quefer. / Lo ser tua serà cosa de joc, / perquè fóra entregar-me a Llucifer". Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 119-121. Observemos el paralelismo de estos dos sonetos mellizos, que siguen una estructura bímembre dentro de cada cuarteto y en los dos tercetos entre sí. En el irónico soneto de Porfirio, éste "piropea" a Agripina con sorna: en el primer cuarteto aparecen dos comparaciones disgustosas, puesto que afirma que la estima tanto como la oveja al lobo, es decir como la víctima a su verdugo, y como a la serpiente al lagarto, que es su más feroz rival, siempre a la greña; aunque para suavizarlo afirma que desea encajarse con ella como un "pany de cop", es decir la cerradura que mediante un muelle permite que se cierre la puerta de golpe, sin necesidad de llave, con el evidente sentido sexual de tal enganche. En el segundo cuarteto sigue la misma estructura: dos comparaciones fastidiosas, que con ella le va tan bien como un callo en el pie y como le va la carga al mozo de cuerda, neutralizadas con su declaración susurrada que se le antoja a veces dulce como un almíbar. Los tercetos funcionan al revés: en el primero parece que el muchacho se desdice de lo malo y le promete un futuro enlace, aunque en el segundo terceto lo desmiente y da por imposible lo que sería una boda con satanás. La réplica presenta un esquema gemelo: Agripina, tras tildar a su colega de rabioso perro mastín y de eterno malhumorado (con el doble sentido de

Cuando, más adelante, Gonçalo entiende que ella lo rechaza porque a quien hace caso es a Porfirio, prueba de conformarse, e incluso de compartirla, repitiendo el calambur anterior:

GON: Vaya, entiendo la tramoya.
Mas de los dos podrás ser,
que, en fin, no serás tú sola
mujer común para dos.

POR: Si para uno no es buena,
cómo quieres que a dos sirva? (1182-1187 B)⁵⁰

La incidencia que la comedia hagiográfica garciana tuvo en el teatro catalán posterior, siendo limitada, fue notable, puesto que en 1679 fray Pau Miracle, a la sazón profesor en el colegio cisterciense de Huesca, y que a partir de 1681 sería abad de Santes Creus, vicario general de la congregación (1689-93) y catedrático de la Universidad de Tarragona, manifiesta haber escrito una *Comèdia de Santa Bàrbara* con fragmentos de la obra del rector de Vallfogona, la cual “en Tarragona meresqué algún agrado” y que cuando escribe la posee un amigo suyo en Santes Creus, mientras que anuncia a su interlocutor, el canónigo Gerònim Riera de Vic, con quien comparte un vivo interés por el teatro religioso, que cuando en verano regrese a sus lares, se la mostrará para que se la arregle.⁵¹ Pues bien,

lujurioso y malcarado del macho cabrío), le concede que a veces le sabe mejor que el vino; tras compararlo al odioso aspecto del verdugo y del dragón, le compadece. Y si en un terceto reconoce que se abrasa en el fuego amoroso de Porfirio, en el segundo juzga que sería librarse al mismísimo diablo.

⁵⁰ Original: “GON: Vaia, ja entenc la tramoia. / Però dels dos podràs ser, / que, en fi, no seràs tu sola / dona comuna de dos. POR: Si per un no serà bona, / com vols tu que a dos servesca?”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 124.

⁵¹ Maria Mercè Miró, “El Rector de Vallfogona en una carta del segle XVII de l’Arxiu Episcopal de Vic”, 72 y 75. Albert Rossich, “L’obra de Francesc Vicent Garcia i l’Acadèmia de Bones Lletres. Discurs llegit el dia 10 de febrer de 2022 en l’acte de recepció pública l’acadèmic electe Dr. Albert Rossich Estragó a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l’acadèmic numerari Dr. Manuel Jorba”, 19, considera que justamente es esta refacción de Pau Miracle la que, a falta de un original completo, publicaron en 1703 los

todavía en el siglo XIX, en el Rosellón, circulaba para su representación *Santa Bàrbara. Tragèdia en 5 actes ab cants y chors*, que utiliza abundantes versos de la pieza de Garcia, si bien los adapta al gusto y las formas del neoclasicismo francés, especialmente adoptando el alejandrino como metro predominante, sobre todo en dodecasílabos pareados que acomodan y parafrasean los octosílabos garcianos, mientras que sigue las líneas fuertes de su acción dramática.⁵²

Hipótesis de escenificación

Por lo que deducimos de las acotaciones —propias o apócrifas—, la puesta en escena de la *Comèdia* de Garcia renuncia, en la disposición del escenario, a la multiplicidad típica de la Edad Media, que organizaba la escena en varias secciones simultáneas con un solo significado; multiplicidad que de alguna manera sí se empleó en el montaje que se hizo en 1982 a cargo de la desaparecida Escola d'Art Dramàtic "Josep Yxart" de Tarragona, espectáculo dirigido por el añorado Josep Anton Codina (1932-2021) y protagonizado por la malograda actriz Mercè Anglès (1961-2014), entonces jovencísima, en el papel de Bàrbara.

Todo indica, en cambio, que en 1617 se adoptó una tarima única de apropiadas dimensiones como multívoco lugar de acción, donde se suceden las distintas secuencias dramáticas en decorados polivalentes y con la entrada y salida de los actores cada vez que intervienen o dejan de actuar, concepción contraria a la práctica acumulativa medieval, que solía presentar la totalidad de los personajes instalados desde el inicio del espectáculo

editores Vega y Vives, *La Armonía del Parnàs...*, 201-307. Una conjetura indemostrable. También la pieza que señalamos en la nota siguiente aprovecha fragmentos de la *Comèdia* garciana, con resultados muy distintos al "original" publicado en 1703.

⁵² La pieza se contiene en el volumen V de la Colección teatral recogida por Josep Tolrà de Bordas (1824-90) procedente del Seminario de Prada de Conflent, hoy conservada, en parte, en la biblioteca de la abadía de Sant Miquel de Cuixà. Pep Vila, "Josep Tolrà de Bordas, divulgador de la lengua catalana", 279.

en sus respectivos lugares escénicos. Las didascalias que intercala García (*Ixen, Van-se'n, Entren-se, Dins...*) y, sobre todo, las referencias explícitas al *vestuari* (R 1075C) y a las *taules* (R 833A, R 923B, R 249C), hacen presuponer una disposición similar a la de los corrales castellanos,⁵³ acorde con el modelo de “comedia nueva” que la pieza adopta, y en consonancia con la versatilidad del espacio escénico del tablado.⁵⁴ Así pues, las escenas de la *Comèdia* se debían articular en un gran tablado dispuesto en la plaza de la rectoría, entre ésta, al fondo, y la fachada sur de la iglesia de Vallfogona, lados que acogerían unos pasillos cerrados por cortinajes de donde saldrían y entrarían los actores y donde se dispondrían los espacios internos y el vestuario con aberturas o puertas de acceso (fig. 4). Las aberturas laterales modulaban, además, dos espacios escénicos: la calle y la casa, es decir acorde con la típica alternancia entre exteriores e inte-



Figura 4. Isabel Pasqual, Hipótesis del escenario de la *Comèdia de santa Bàrbara* en la plaza ante el templo parroquial, 1984.

⁵³ David Castillejo, *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*, 1-42; y, especialmente, José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*.

⁵⁴ Fausta Antonucci, “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: una cala”, 15.

riores que caracterizaba la comedia urbana de la época;⁵⁵ las ventanas que daban al espacio de representación se utilizaban para diversas acciones de la obra (cuarto de Bárbara, cocina de Agripina, prisión, murallas de Roma), mientras que las cortinas de fondo, cerradas, hacían la función de sitios habituales (interior de la casa, estancias, celdas, Puerta Latina...) y recorridas podían indicar un cambio de lugar, facilitar apariciones y desapariciones de actores, etc.⁵⁶ El resto de los lugares escénicos se sucederían encima de la tarima polivalente a lo largo de la acción. La torre que Dióscoro construye para su hija Bárbara podría ir referida por el mismo campanario de la iglesia.

El teatro barroco retoma y magnifica la efusión visual y tramoyística del espectáculo tardomedieval, basado muy especialmente en la capacidad pedagógica de los elementos escenográficos porque iba dirigido a un público más acostumbrado a la percepción sensorial que a la letra, como ya pasaba en las iglesias donde el rito en latín (incomprensible) era servido con un rico movimiento ceremonial, una llamativa vistosidad del vestuario sacerdotal y los útiles cultuales, el envolvente canto llano (gregoriano) y la majestuosidad del órgano, los estimulantes aromas del incienso y la inquietante iluminación de vidrieras y ciriales, la teúrgia de la veneración de imágenes y reliquias, y el decorado de frescos y retablos, miríficos o terribles, presidiendo los templos.

En cuanto a la escenografía, pues, a pesar de las modestas posibilidades en que se debía escenificar la *Comèdia*, se hace referencia al jardín de Bárbara, que iba significado por una fuente donde sería bautizada de extranjis y una columna de piedra (R 121B) donde grabaría milagrosamente la cruz (R 159B), símbolo de su reciente abrazo de la nueva fe; elementos escenográficos muy utilizados en las manifestaciones dramáticas tradicionales, y contruidos en madera y papel pintado a imitación de mármol,

⁵⁵ Stefano Arata, "Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega", 96.

⁵⁶ Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 27-29.

jaspe o piedra y, en el caso de la columna, recubierta de cera para facilitar el efecto inusitado de la impresión crucifera.⁵⁷

No podían faltar en pieza hagiográfica o mitológica alguna los elementos de tramoya que permitieran la visión de algún personaje celestial. Aquí aparece un ángel tres o cuatro veces y, una vez, Jesús que después “se'n va volant” (R 905C). Una de las rúbricas de estas apariciones define explícitamente la tramoya empleada: “Sale de una bruma un ángel que esparce confites y agua de olor” (R 377B),⁵⁸ es decir, que sale de una nube, mecanismo que era ampliamente utilizado en la fiesta espectacular desde el siglo XIV,⁵⁹ aparición acompañada de efectos odoríferos como la aspersión de agua perfumada para indicar la bondad paradisiaca del viajero celeste. Todo ello responde al gusto por la novedad artificiosa propia del teatro barroco, que recurre a los resortes sensoriales y acentúa los procedimientos visuales de la tramoya y la escenotecnia para causar admiración y provocar el impacto emotivo que se pretende producir en el espectador,⁶⁰ más proclive a conmoverse que a dejarse convencer, porque no se busca tanto que el público haga suyos los valores que se expresan en la representación, como que se admire y quede estupefacto.⁶¹

La cultura barroca, como la medieval, es una cultura de imágenes con las que se busca el embeleso de la audiencia mediante recursos escenotécnicos como los descritos. Sin embargo, a diferencia del espectáculo medieval, el barroco inmoviliza el público, impide esa participación vivificante y festiva de antaño y lo hace pasivo, apto para recibir la dentellada ideológica de una cultura conservadora, dirigista, masiva y urbana, que intenta imponerse a toda costa incluso en los parajes más recónditos.

⁵⁷ Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 30.

⁵⁸ Original: “Ix d'una *broma* un àngel que espargeix confits i aigua d'olor”. Massip y Massip, *Comèdia famosa...*, 100.

⁵⁹ Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, 134ss.

⁶⁰ José Antonio Maravall i Casesnoves, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, 159.

⁶¹ Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca”.

Colofón

Estamos, pues, ante una comedia de santos muy relevante del corpus barroco catalán, que utiliza la estructura y recursos de la comedia nueva, y cuyas partes indiscutiblemente originales de Francesc Vicent Garcia resultan una aportación muy significativa a nuestra historia del teatro. Destacan los sabrosos diálogos del gracioso y la sirvienta a quien pretende, mientras que la puesta en escena en la plaza de la iglesia de Vallfogona de Riucorb, parece reproducir el tablado del corral de comedias con la flexibilidad de la concepción escénica e “itinerancia” espacial que lo hace especialmente versátil.⁶² La eventual reaparición del manuscrito extraviado que contenía una versión de la *Comèdia* más próxima al original garciano, habría de permitir una nueva edición sin duda más completa y segura.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta. “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: una cala”. En *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, coordinado por Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, 13-27. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra (Biblioteca Áurea Hispánica núm. 61), 2009.
- Arata, Stefano. “Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega”. En *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, editado por Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, 191-209. Pisa: ETS, 2002.
- Aznar Galve, José Ángel, coord. *El Dance de Santa Bárbara de Andorra (Teruel)*. Andorra: Patronato de Cultura y Turismo de Andorra, 2008.
- Baydal Sala, Vicent. “Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)”. *Anaquel de Estudios Árabes* 21 (2010): 153-162.

⁶² Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, 99-124.

- Bonet Correa, Antonio. "La arquitectura efímera del Barroco en España". *Norba: Revista de arte* 13 (1993): 23-70.
- Bonet Correa, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder". *Diwan. Especial Barroco* (I) 5-6 (1979): 53-85.
- Canet Vallés, José Luis, Evangelina Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Siera, eds. *Actas de la Academia de los Nocturnos*. 5 volúmenes. Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 2018-2020. Edición digital disponible en https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Actas_Nocturnos.html (consultado el 13 de enero de 2022).
- Castillejo, David. *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Teatro Español, 1984.
- Fernhout, Ian, ed. *De martyrologi hieronymiani fonte, quod dicitur Martyrologium syriacum*. Groningae; Hagae: I. B. Wolters, 1922.
- Froldi, Rinaldo. *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barroca*. Pisa: Editrice Tecnico Scientifica, 1962. (Traducción al español: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973).
- Juncosa Bonet, Eduard. "Açò que jo, Simó Salzet, fiu per lo rey d'Aragó al rey d'Armènia: el memorial en primera persona de una embajada". En *El embajador: evolución en la Edad Media peninsular*, coordinado por José Manuel Nieto Soria y Óscar Villarroel González, 97-142. Cenero-Gijón: Ediciones Trea, 2021.
- López de Meneses, Amada. "Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara". *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 7 (1962): 299-357.
- Maravall i Casesnoves, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Massip, Francesc. *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola, 2007.
- Massip, Francesc. *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*. Madrid: CEYAC (colección Música y Teatro Medieval, núm. 5), 1997.

- Massip, Francesc. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62-Institut del Teatre (Monografies de Teatre no. 17), 1984.
- Massip, Francesc y Àngels Massip, eds. *Comèdia famosa de santa Bàrbara de F.Vicenç Garcia*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1987.
- Miró, Maria Mercè. "El Rector de Vallfogona en una carta del segle XVII de l'Arxiu Episcopal de Vic". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* LXVII (2008): 67-75.
- Morell, Carme, ed. *La famosa comèdia de la gala està en son punt*. Barcelona: Curial, 1986.
- Muchembled, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVème-XVIIIème siècles), Essai*. París: Flammarion, 1978.
- Riera i Sans, Jaume. "Santa Bàrbara de Pruneres i la seva col·lectoria d'almoines". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 55 (2014): 103-158.
- Romeu i Figueras, Josep. *Teatre Hagiogràfic*. 3 volumenes. Barcelona: Barcino (colecció Els Nostres Clàssics, núm. 79, 80, 81-82), 1957.
- Rossich, Albert. *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida. Edició crítica*. Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2019.
- Rossich, Albert. "El teatre barroco (segle XVII)". En *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, editado por Albert Rossich, Antoni Serrà Campins y Pep Valsalobre, 57-79. Kassel: Ed. Reichenberger-Universitat de Girona, 2001.
- Rossich, Albert. *L'obra de Francesc Vicent Garcia i l'Acadèmia de Bones Lletres. Discurs llegit el dia 10 de febrer de 2022 en l'acte de recepció pública l'acadèmic electe Dr. Albert Rossich Estragó a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Dr. Manuel Jorba*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2022.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.

Vega, Manuel de y Joaquim Vives i Ximenez, eds. *La Armonia del Parnàs: mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*. Barcelona: Rafael Figueró, 1703.

Verhuyck, Paul. "François Villon et les neiges d'antan". En *Villon hier et aujourd'hui. Actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon*, editado por Jean Dérens, Jean Dufournet y Michael Freeman, 177-189. París: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1993.

Vila, Pep. "Josep Tolrà de Bordas, divulgador de la lengua catalana". *Anuari Verdaguer* 15 (2007): 277-288.

Vilar, Jaume. *Relació veritable de la translació del braç de la gloriosa verge, i invicta protomàrtir Santa Tecla [...] amb un estudi crític de D. Josep Sánchez Real i il·lustrat amb dibuixos gravats a la fusta de D. Antoni Gelabert*. Tarragona: Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1948.

Recursos electrònics

Massip, Francesc. "Botarga: de disfressa a personatge". En Festes.org, Associació Cultural Rebombori Digital (Barcelona), 2005. <http://www.festes.org/arxius/botargadisfressa.pdf> (consultado el 10 de enero de 2022)

Suárez Figaredo, Enrique, ed. "Cristóbal Suárez de Figueroa: El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana". *Lemir* 22 (2018): 355-648. Disponible en http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista22/Textos/4_El_Pasajero.pdf (consultado el 11 de enero de 2022).



Francesc Massip Bonet

Doctor en Historia del Arte y en Filología Catalana, catedrático de Historia del Teatro de la Universidad Rovira i Virgili (URV) de Tarragona. Ha enseñado en las Universidades de Barcelona, la Autónoma de Bellaterra y de Girona y en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha sido profesor invitado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México). Ha publicado una treintena de libros y cientos de artículos en las principales lenguas de Europa y América, particularmente sobre el teatro y la danza medieval, del renacimiento y del barroco, así como aspectos vinculados al teatro popular y las tradiciones folclóricas. Actualmente coordina el Grupo de Investigación Consolidado LAiREM 2017 SGR 1514 y forma parte del grupo de investigación Iconodansa (URV).

El espacio alternativo

“Temístocles 44” revisitado

César David Capote Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4202-3748>

Temístocles 44
The Alternative Venue Revisited

Recepción: 8 de febrero de 2022
Aceptación: 15 de marzo de 2022

La experiencia de Temístocles 44 (T44) se retoma en estas páginas para demostrar y ampliar la afirmación académica de un discurso sobre el arte contemporáneo en México asentado sobre este tipo de espacios. Si bien no podemos considerar a T44 como origen del llamado fenómeno de los espacios alternativos en México,¹ lo que sí podemos es entender y problematizar el discurso que ha situado a este tipo de recintos como desencadenantes de las genealogías del arte contemporáneo de los años noventa. Aún después de casi tres décadas estos temas de investigación no están concluidos y el llamado de esta revista sirve para reconsiderar algunos puntos dentro de la emergencia de la alternatividad y su institucionalización.

T44 fue un modelo de herramienta crítica por contar, en su momento, con una visión particular del arte frente a los imperativos de la pintura y contra la modernidad artística de forma general en México. Surgido a raíz de la necesidad de un intercambio de información y debates de ideas, que ya venían desarrollando algunos artistas en sus talleres, T44 permitió desplegar los proyectos que quedaron en el tintero y, prontamente, se convirtió en espacio para exhibir el trabajo *in situ* de un grupo de jóvenes creadores² de 1993 a 1995, fecha en que se concretó la demolición de la casa.

¹ Basta consultar el libro de Mónica Mayer, *Escandalario: los artistas y la distribución del arte*, para comprobar que existió un amplísimo repertorio de espacios de arte.

² Principalmente Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, José Miguel González-Casanova, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo. Esto no quiere decir que funcionaron como un colectivo artístico propiamente dicho en el que se perdiera la individualidad; quizás a la hora de administrar el espacio trabajaban como grupo en tanto perseguían un objetivo o proyecto común, que fue el de dar vida a ese espacio alternativo. No obstante, en el momento de la creación artística mantenían su firma autoral, aunque se hubiera generado por medio del debate plural y con el apoyo mancomunado entre artistas para lograr algunas obras de difícil materialización. Esto significa también que existieron continuas entradas y salidas de este círculo de amigos.

En sus dos años de existencia, el proyecto ubicado en una casona de Polanco se debatió entre la tensión del espacio doméstico y la imagen estandarizada del cubo blanco a través de lo que se puede definir como la institucionalización de lo alternativo. Es por eso que podemos definir dos momentos expositivos fundamentales con relación al uso de la vivienda, siendo el primer momento el más parecido a lo que Abraham Cruzvillegas entendía como el “potencial de la circunstancia”.³

En todo caso el valor de T44 reside en esas primeras experiencias artísticas que asumieron la temporalidad del lugar como remedo de las movilizaciones civiles impulsadas por el terremoto del 85, lo cual colocó lo efímero y el *site-specific* como elementos de una actualización artística en México durante la primera mitad de los noventa y frente a la estabilidad promovida por los géneros convencionales.

La casa, dentro de ese marco finisecular, devino en la imagen del propio país: un México marcado por los cuestionamientos al gobierno de partido único y a las críticas ante las promesas primermundistas derivadas de la adición al TLC. La antigua casa fue literalmente tomada por una generación de artistas que entendió el espacio como cimiento del conservadurismo moderno mexicano, y sus manchas y grietas, la crisis de la modernidad mexicana que esta arquitectura representaba. En ese sentido podemos colocar las experiencias de las obras iniciáticas de T44 dentro de lo que J. Luis Barrios entendía como la configuración del arte vinculada con la precipitación estructural al caos que lo social había conocido.⁴

Las genealogías sobre el arte de los noventa derivan siempre en una crisis del poder de representación cultural del sistema político mexicano. El proyecto de T44 se inserta dentro de este discurso desde la academia, sin embargo, el hecho de ocupar este espacio no corresponde con una intención

³ Abraham Cruzvillegas, “Temístocles 44: ¿¡Qué parió!?”, 112.

⁴ José Luis Barrios, “Crónicas materiales sobre el desasosiego. A propósito del libro *Abuso mutuo* de Cuauhtémoc Medina”, 187.

político-artística directa y convencional contra la gestión priista. Incluso es preciso advertir que la casa no fue tomada originalmente como sitio de exposiciones, sino que formó parte de una necesidad generacional de discusión propiciada por los efectos de azares cotidianos.

Según menciona Abraham Cruzvillegas fue en un encuentro casual entre amigos, en el que Haydeé Rovirosa cedió la vieja mansión de Polanco poniendo fin al nomadismo expositivo de un grupo de artistas que formarían después la génesis de T44. La casa fue entregada a los artistas en calidad de préstamo temporal.

Si en momentos anteriores existieron lugares de exposición para una nueva generación de artistas, faltaba concretar nuevos espacios de comunicación y retroalimentación como el Taller de los Viernes al cual sólo accedían ciertos amigos. Este tipo de lugares concebía el arte no como el resultado final de una exposición sino como un campo de entrenamiento de constantes reflexiones, tanto programadas como espontáneas, que hicieran frente a un deficiente lenguaje crítico y a veces carente de temas de actualidad.

De tal forma T44 se constituyó en primer lugar como reducto de una nueva crítica de arte entre los propios integrantes debido a la precariedad de otros espacios de discusión que no participaban de los debates por la contemporaneidad del arte en México. Así, el trabajo crítico se transformó en una operación expositiva de esos debates sostenidos. Este tipo de relaciones casi endogámicas conforma un sistema artístico que tensiona aún más las relaciones entre el ámbito de lo privado y lo público en el arte, debido a que produce un tipo de experiencia donde las obras se auto-validan fuera de los canales habituales del momento.⁵

⁵ La noción de privatización del arte es un fenómeno que se instaura en todo el arte de los noventa en México, es decir, en los procesos de concreción de las obras, oportunidades de becas, consumo y zonas de circulación artísticas a partir de la proliferación de los espacios alternativos y la inyección de capitales privados en la producción artística.

En México el arte contemporáneo nació de la crisis de un sistema de representación oficial evidenciada en la emergencia de una contraparte manifiesta en disímiles espacialidades y nuevos agentes en escena, donde la pregunta por un nuevo concepto de arte se posiciona frontalmente contra el retorno ochentero de la experiencia de la pintura mediante el neomexicanismo.

El proyecto de T44 estuvo directamente conectado con la mercantilización del suelo. Lo que lograron hacer los artistas en este lugar es sumamente significativo en relación con un momento muy particular de cambio de la espacialidad que se hacía notar en ciertas zonas, o directamente en el remplazo de una arquitectura antigua por otra nueva en dicha colonia, lo que es conocido como “gentrificación”. En este sentido comentaba Luis Felipe Ortega: “esta casa es uno de esos rincones que manifiesta esta decadencia y que a la vez iba a abrir paso a otro momento de Polanco. Entonces nosotros entramos justo en esta transición”.⁶ Este concepto de transición que expone Ortega es capital porque el espacio está atravesado por esa circunstancia y los artistas la supieron aprovechar para elaborar y dar sentido a sus obras.

Así, los artistas entraron en el justo momento en que se estaban negociando los destinos de la casa y el uso posterior del suelo dentro de este particular contexto ciudadano de la capital mexicana. En medio de la gestión burocrática y la decisión final sobre la rentabilidad del espacio que dejaría la antigua casona en Polanco, los artistas contaron con un periodo inicial de seis meses que posteriormente fue extendido por la labor del propio proyecto. Ello determinó el trabajo *invasivo* presentado durante las dos primeras exposiciones. En cambio, conforme el proyecto se mantuvo, las paredes, pisos y techos dejaron de ser ahuecados o completamente derribados. Sobre esta particular noción del tiempo y su efecto en las obras comentaba igualmente Ortega que:

⁶ Conversación personal con Luis Felipe Ortega celebrada en su estudio en la colonia Santa María la Rivera, Ciudad de México, 12 de marzo de 2020.

Por eso nosotros íbamos a una velocidad muy rápida trabajando porque sabíamos que ese tiempo iba a hacer muy corto. Pero casi inmediatamente nos damos cuenta de que eso no va a suceder porque el primer evento que hicimos llama mucho la atención, convocó a muchísima gente y a partir de ahí la pregunta fue: ¿qué seguía? Entonces lo que hicimos fue seguir la dinámica de trabajo con reuniones y discusiones bastante heterogéneas y con un plan de acción con respecto a las exhibiciones y qué tipo de dinámicas iban a tener. Aprovechando este corto tiempo empieza a haber como una dinámica muy veloz de actividades. (...) Después hay otro momento de la casa en donde ésta no sufre mucha transformación primero porque los proyectos no lo pedían y segundo porque era muy rápido cómo se pasaba de uno a otro proyecto. Se iban reciclando las huellas de lo que había dejado una intervención anterior.⁷

De tal manera la pregunta: ¿Cómo es que todo esto viene a significar?,⁸ que enunciara Luis Felipe Ortega bajo los predios de T44 es ante todo una cuestión por el lugar de estas obras. Esto es muy importante, como lo reconoce Daniel Montero, porque, entre otros asuntos ya tratados por este investigador,⁹ el artista se da cuenta de que el arte es un conjunto de relaciones y procesos que sitúan las prácticas y que por ende hacen parte de los objetos y acciones, remarcando así el carácter heterónimo del arte; es decir, el arte como discurso no es algo dado sino que se construye sobre la marcha. De este modo Ortega entiende el arte como una zona de conflicto entre sistemas de representación y significados enfrentados dialécticamente en función de temporalidades y espacios específicos.

A esta adaptabilidad del terreno expositivo del arte contemporáneo con respecto a espacios en desuso, el artista Yishai Jusidman la nombró

⁷ Conversación personal con Luis Felipe Ortega.

⁸ Luis Felipe Ortega, "Buscar, dar con la arqueología", 10.

⁹ Para más información al respecto, consultar la tesis doctoral de Daniel Montero, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*.

“museología de alcantarilla”,¹⁰ toda vez que las mismas formas artísticas que prescindían de marcos y pedestales convencionales podían convertir cualquier espacio en lugar de exposición de arte contemporáneo.

El uso de la casa de T44 se posiciona en las antípodas al de la “Toma del Balmori” porque los artistas reunidos en la vieja casona de Polanco violentaron las estructuras constructivas haciendo más evidente la descomposición y el final de este lugar acorde a intereses artísticos que iban del montaje por sumatoria a la substracción y recolocación de elementos de la vivienda.

La intención de los artistas de T44 difería de antecedentes como el Salón de los Aztecas o de espacios posteriores como La Panadería, ya que en un principio no existió intención de preservar el edificio por ninguna de las partes involucradas; fue la marca temporal del lugar, en realidad, el sello de las obras más significativas de T44.

El proyecto de T44 encarnó en su propia espacialidad y dentro del breve lapso de su existencia el paso de lo alternativo a lo institucional alternativo. El interés por la dimensión artística-valorativa del espacio de la casa se puede detectar con mayor énfasis en la mayoría de las obras presentadas durante las dos primeras exposiciones; no obstante, esta premisa se diluyó en la misma medida que el proyecto se extendía. Así, la primera y la segunda exposiciones tituladas *Temístocles 44-I. Decoración para el hogar* (1993) y *Temístocles 44-II* (1993), en su afán de fijar el nombre mantienen el apelativo al espacio que ocupan e insisten en su relación directa con el lugar. Mientras tanto en exposiciones posteriores se elaboraron títulos como *Calma* (1993), *La regla del juego* (1993), *La lengua* (1994), *Múltiples* (1994) y *Terror en la montaña rusa. SENSURROUND* (1994), que responden a elaboraciones más generales que no remiten únicamente a la espacialidad de la casa.

¹⁰ Yishai Jusidman, “Agendas, alcantarillas y arte”, 20.

Es posible apreciar mediante las fuentes documentales y de archivos que de hecho existió un interés por anular u ocultar, según lo fueran permitiendo las propias condiciones ligadas al desarrollo de lo alternativo —financieras básicamente—, la imagen residual-marginal que de cierta forma pesaba sobre algunos de los enclaves donde tenían cabida estas prácticas. El ejemplo de T44 fue una antesala a la profesionalización de la alternatividad representado en el circuito local e internacional posteriormente por La Panadería.

El proyecto original estaba sostenido a partir de la tercera exposición gracias al valor de la renta de la casa que servía como referencia para la asignación de la cuota de la beca del gobierno conocida como “Fomento a Proyectos y Coinversiones culturales”. El capital estimado que se debía pagar por el uso del inmueble en concepto de renta aseguraba a su vez la aparición y permanencia de los capitales simbólicos del arte, lo cual alteró significativamente los alcances del uso de la casa empezando por la garantía de su conservación. Consecuentemente, las obras también mostraron un notable desplazamiento en cuanto a su materialidad e implicaciones con el espacio. Sobre estos asuntos comenta el artista González-Casanova:

En un principio utilizábamos la casa como un laboratorio, sin la intención de presentar obras concluidas: era un espacio de estudio colectivo sin la rigidez de las estructuras y jerarquías académicas. Comenzamos a invitar otros artistas para hacer intervenciones en la casa. Ganamos becas del FONCA y ahí comenzaron los problemas. El sentido de aprendizaje comenzó a perderse y hacer más importante el resultado: las exposiciones.¹¹

A un año de creado el espacio se puede ver que para una muestra colectiva como *Múltiple* (1994) destaca la ausencia de algunos de los artistas fundadores, sustituidos ellos por otros creadores locales e invitados extranjeros. Este

¹¹ José Miguel González-Casanova y Herrera-Prats Carla, “Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a lo ‘conceptual’ en el pasado reciente del arte mexicano”, 136-137.

asunto comenzó a ocurrir con mayor notoriedad después de las tres primeras exposiciones cuando el grupo fundador comenzó a separarse y a atraer temporalmente a nuevos artistas, así como cuando las obras aparecieron acompañadas de precios de venta. Esto último es significativo porque indica que las obras se desligan del espacio y se constituyen en artefactos u objetos independientes, una diferencia notable con respecto a las primeras muestras que tomaron como sustento los pilares arquitectónicos del inmueble y con ello dieron importancia a la generación de un espacio *underground* en exposiciones posteriores; aun cuando podía existir algún tipo de diálogo entre la obra y el espacio, ello no constituía el principal fundamento de las obras, ya que éstas eran trasladadas al espacio devenido con función galerística.

Una de las prácticas artísticas que mejor asumió la transformación del espacio fue lo que podemos catalogar como instalación y que las propias exposiciones reconocieron como género recurrente en la nómina de los artistas participantes. No sólo fue una de las prácticas más empleadas, sino que su uso reiterado hizo que fuera a la vez la más debatida y cuestionada en el mismo acto expositivo, hasta que se convirtió en una crítica a sus operaciones institucionales dentro de este espacio alternativo. Más que la instalación como categoría instaurada, la acción de instalar constituyó una noción fundamental de una generación artística frente a los efectos de la pintura neomexicanista en el tejido artístico local.

La generación artística que impulsó el proyecto de T44 formulaba un deber ser del arte reflejado en la contemporaneidad de sus obras y en los textos que ellos mismos supieron construir alrededor de esos objetos artísticos; de ahí que sus actos pudieran ser narrados como críticas a los sistemas convencionales de representación del arte en México, amén de los discursos que en la actualidad siguen considerando estos espacios sólo como enclaves para la plataforma expositiva-comercial de una nueva generación sin mercado. Esto, si bien no es del todo errado, no se puede considerar como su principal fundamento, porque este empuje artístico cambió los destinos del arte en México, alterando de esta manera los circuitos de consumo y al propio mercado.

Sólo así, y en función de una particular visión del arte, emerge la pregunta: ¿cómo es que el arte llegó a ser lo que es? Dicha interrogante es sólo resultado de la espacialidad que la enuncia en un momento muy concreto, como fue el de los primeros años de la década de los noventa en México. La consecuencia de este ejercicio reflexivo sobre su presente hace de T44 un ejemplo fundamental para la historia local, al entender el arte como un conjunto de condiciones de posibilidad que devienen en formas atravesadas por la crisis-crítica perpetua que le da lugar, exterioridad y sentido.

Hasta aquí hemos analizado un proyecto desde una perspectiva histórica. En cambio, adentrarse en los nuevos espacios artísticos de hoy involucra necesariamente una pregunta más integral por el presente, para entonces saber cuánto han cambiado las condiciones del arte de la contemporaneidad con las cuales operan esos espacios: una pregunta de base para adentrarnos en el terreno específico de los espacios de la actualidad y a lo cual Temístocles 44 respondió en su momento. Esto apunta a la necesidad de un análisis sobre las posibilidades del arte del presente, posibilidades complejizadas desde hace dos años por las circunstancias sanitarias globales. Cabría entonces preguntarnos a manera de guía para futuras investigaciones, qué ha ocurrido en estas dos últimas décadas después de la consagración de estos espacios dentro de la academia y los museos. En otras palabras, qué ha sido de los nuevos espacios de arte después de la fundación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), por poner un ejemplo.

Bibliografía

- Cruzvillegas, Abraham. "Temístocles 44: ¿¡Qué parió!?" En *Escultura social: a new generation of art from Mexico City*, editado por Julie Rodrigues Widholm. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2007, 106-113.
- González-Casanova, José Miguel y Herrera-Prats Carla. "Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a lo 'conceptual' en el pasado reciente del arte mexicano". Cuarta sesión, *CURARE* (32-33), 2010, 135-175.

Jusidman, Yishai. "Agendas, alcantarillas y arte". *Reforma*, 28 de octubre de 1998.

Mayer, Mónica. *Escandalario: los artistas y la distribución del arte*. Ciudad de México: Fundación BBVA Bancomer, 2006.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Ortega, Luis Felipe. "Buscar, dar con la arqueología." *Alegría* 3 (marzo, 1993): 10-13.

Recursos electrónicos

Barrios, José Luis. "Crónicas materiales sobre el desasosiego. A propósito del libro *Abuso mutuo* de Cuauhtémoc Medina". *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* 7 (septiembre, 2018): 186-198. Disponible en <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/download/549/503> (consultado el 2 diciembre de 2019).



César David Capote Hernández

Licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba (2017) y Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (2020). Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus enfoques investigativos se centran en las prácticas del arte contemporáneo en México.

Paradojas al interior

Espacios alternativos de arte
en Xalapa, Veracruz

Jimena Ortiz

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1869-3306>

Interior Paradoxes

Alternative Art Venues in Xalapa, Veracruz

Recepción: 28 de febrero de 2022

Aceptación: 15 de marzo de 2022

“¿CÓMO GENERAR ESPACIOS ALTERNATIVOS PARA EL ARTE?” ES LA PREGUNTA detonadora para este texto. Antes de procurar formular una respuesta, surgen otros dos cuestionamientos igualmente relevantes: ¿Qué es un espacio alternativo para el arte? ¿“Alternativo” respecto a qué o a quiénes?



Figura 1. Manuel Velázquez, “Galería Flavia”.

Soy veracruzana y (todavía) no residio en Ciudad de México. Una puede enterarse un poco, sin embargo, de la escena artística en la capital gracias a las amistades, y en internet y redes sociales. Así, en la gran ciudad hallamos espacios de reflexión sobre la crítica de arte y, en general, la escritura sobre arte, espacios de reflexión sobre la práctica curatorial, espacios de estudio de las artes visuales desde una perspectiva crítica, espacios de producción de arte feminista o cuir, espacios que toman en cuenta la comunidad donde se alojan, entre un largo etcétera... es como si la formación de espacios fuera una especie de norma (por lo menos para la generación *millennial*), más o menos tributaria de algunas estrategias del arte contemporáneo de los años noventa, al mismo tiempo que una estrategia de supervivencia, dadas las condiciones de trabajo imperantes hoy día. Y si conformarse como alternativo es en pleno siglo XXI una especie de norma, me queda la duda: ¿desde dónde se enuncian, como tal, o cómo lo son respecto a qué?

En Xalapa es relativamente fácil marcar el punto de referencia frente al cual se presentan vías, espacios y proyectos “alternativos”. Lo hace el Estado. Retomo ideas de un especialista en el tema, el maestro, artista y director de la galería Flavia (fig. 1), Manuel Velázquez, quien me ha comentado que el arte en Xalapa fue forjado por las instituciones públicas: el Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec), el Ayuntamiento de la ciudad y la Universidad Veracruzana (UV). Dice que hasta cierto punto esto permitió sostener y reproducir la idea de que no era necesario vivir de la propia producción artística, pues las instituciones públicas cobijaron y dieron sustento a las y los artistas durante las últimas décadas del siglo pasado. No obstante, cuando creció el número de egresados de academias de arte y comenzaron a proliferar agentes culturales que ya no tenían posibilidad de cobijarse en las asistencias institucionales, se volvió urgente la necesidad de mirar y abrirse a la iniciativa privada y al mercado del arte. Así, ahora nos encontraríamos en una etapa de transición donde se busca una apertura hacia el o los mercados y una mayor participación de las generaciones jóvenes de artistas quienes, además, producimos nuevos planteamientos sobre qué es hacer arte en nuestro tiempo y contexto (fig. 2).



Figura 2. Manuel Velázquez, “Interior de Galería Flavia”.

En concordancia con estas observaciones, contamos con que en la “Atenas veracruzana” del siglo XXI se han conformado instituciones privadas para la profesionalización en temas relacionados con el arte que representan una alternativa frente a la Facultad de Artes Plásticas de la UV: la Universidad Gestalt de Diseño, la Escuela Veracruzana de Cine Luis Buñuel y el Instituto Realía. Al mismo tiempo, se han creado centros de formación para

el acercamiento práctico a las técnicas artísticas: la Ceiba Gráfica para la enseñanza de la litografía, grabado, tipos móviles; los talleres de cerámica: El Tomate, El Proyecto, Terraza Cerámica o el Alacrán Güero; el Telón de Artes que combina la enseñanza de dibujo y pintura y de artes escénicas; Fikka Casa Ilustración y los talleres de pintura de particulares, por mencionar algunos.

Se crearon también espacios para la difusión (y en algunos casos, la venta) de obras de arte, mismos que representan una alternativa respecto al Ivec y el ayuntamiento: La Casa de Nadie, Flavia, Salas de Arte, La Popular, Local Taller (fig. 3), Cervecería Brújula y Domínguez y Buis Galería, entre otros. Algunos de éstos operan principalmente como cafés, bares o restaurantes, lo que les permite ser más o menos rentables y asegurar el pago de la renta y el mantenimiento del espacio.



Figura 3. Leonor Téllez, interior de Local Taller.

De éstos (que son el objeto de mi particular interés) puede decirse que son una combinación interesante, una mezcla de la urgencia por contar con un lugar físico —un punto de encuentro público— ante la imposibilidad de sostener un inmueble exclusivamente mediante la venta de un producto o servicio relacionado con el mercado del arte —compra-venta de obra o, en su defecto, un boleto para ‘apreciarla’—, y el ingenio y carisma personal de tal o cual personaje de la escena cultural local. Asimismo, es importante mencionar que si bien se trata de espacios expositivos de artes visuales, algunos cuentan con foros para presentaciones escénicas (musicales o teatrales), lo que les permite participar en la oferta cultural de la ciudad desde distintos frentes.

Sin ánimo de demeritar el esfuerzo de tales establecimientos, considero que la mayor parte de ellos son “alternativos” en la medida en que contribuyen a la oferta cultural de la ciudad, al mismo tiempo que no se encuentran por com-

pleto financiados por el Estado. Sin embargo, no se constituyen necesariamente como espacios donde se reflexione, investigue y promuevan los “nuevos planteamientos sobre qué es hacer arte en este contexto”, como dijera Velázquez. Ésa ha sido, a ojos de quien redacta, una cuestión que ha quedado pendiente para la participación de otros grupos. En especial puedo referir dos en los cuales he participado de manera activa, aunque debo advertir que hay una paradoja interesante en la constitución de éstos, pues, si desde un punto de vista son alternativos (han abrazado en cierto grado una reflexión sobre y desde el arte contemporáneo), requieren para su sustento material de recursos financiados por mediación de... el Estado (y una que otra institución privada).

Hablo del Seminario Permanente de Investigación Artística, del Instituto de Artes Plásticas (IAP) de la UV (fig. 4) y de Bruma Laboratorio. El primero, fundado por Natalia Calderón, “se conforma como un espacio reflexivo que explora distintos medios, metodologías y formas de investigación en torno al arte”.¹ Desde 2017 hasta la fecha ha gestionado tres encuentros sobre la investigación artística, publicado tres libros, realizado varias exposiciones colectivas y cuenta con un podcast que ya va por su tercera temporada. El segundo es Bruma Laboratorio (fig. 5), fundado en 2019 por Abril Hernández y Alejandra R. Bolaños. Se trata, a la par, de un programa educativo gratuito y de “una plataforma para la experimentación de prácticas artísticas contemporáneas”, en el cual continuamente se cuestiona qué significa hacer arte desde y para Veracruz, así como su relación con el sureste mexicano.²



Figura 4. Portada del tercer libro del SPIA: Natalia Calderón, Abel Cervantes y Atzin Salazar (coords.), *Saberes vivos en la investigación artística*.

¹ Información tomada de <https://investigacionspia.wordpress.com/> (consultado el 26 de febrero de 2022).

² Tal como Bruma Laboratorio menciona en la presentación de su proyecto. <https://brumaa.laboratoria.noblogs.org> (consultado el 13 de febrero de 2022).



Figura 5. Alejandra R. Bolaños, primera generación de Bruma Laboratorio.

Es evidente que el Seminario (SPIA) forma parte de la UV, a través del IAP, y si revisamos algunas de las páginas web de Bruma, pronto observaremos que ha logrado sostenerse al obtener las becas del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), en 2019-2020 en la categoría Proyectos de formación en el arte para la primera edición, y la de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), en 2021. Para su tercer año contará con un apoyo obtenido de la Fundación Jumex, en la categoría Programa público.

En este contexto, y como ya se dijo, ambos proyectos y espacios buscan posicionarse epistémicamente como “alternativos” respecto a las instituciones estatales veracruzanas, las cuales todavía no gestionan actividades con temas como las pedagogías críticas, la epistemología del sur, los feminismos o la investigación artística. Al mismo tiempo, sería difícil pensarlos como “alternativos” respecto a otros espacios que operan con ejes de trabajo similares y que se encuentran ubicados en Ciudad de México u otros terruños (Puebla, Oaxaca, Acapulco, Monterrey), sobre todo si con-

sideramos que para nuestra subsistencia, proyectos de todo el país participamos en las mismas convocatorias, recursos de las cuales muchas veces se siguen otorgándose mayoritariamente a iniciativas ubicadas en la capital.

Tenemos así que un espacio alternativo —por lo menos desde Veracruz— lo es respecto a las condiciones locales, y a precio de insertarse en ciertas lógicas, dinámicas y estrategias que no son tan disímiles de las llevadas a cabo en Ciudad de México y al interior del país. Al mismo tiempo, la posibilidad de financiamiento como espacio alternativo depende todavía de la injerencia directa o mediada del Estado, sea a través de las instituciones locales o mediante la búsqueda de otros apoyos.

Así las cosas y en este contexto provinciano, a la pregunta sobre cómo generar espacios alternativos para el arte, obtenemos una respuesta agri-dulce y un estado de la cuestión que, por lo menos, podemos identificar. Quizá luego de este ejercicio venga la posibilidad de imaginar y llevar a cabo otras estrategias. Hay mucho por hacer aún.

Recursos electrónicos

Bruma Laboratorio. Página de inicio. <https://brumalaboratoria.noblogs.org> (consultado el 13 de febrero de 2022).

Seminario Permanente de Investigación Artística. Página de inicio. <https://investigacionspia.wordpress.com/> (consultado el 26 de febrero de 2022).

Investigacion SPIA. Perfil de Instagram. <https://www.instagram.com/p/Ca-DPFs8vRmq/> (consultado el 26 de febrero de 2022).



María Jimena Ortiz Benítez

Oriunda de Xalapa, Veracruz, es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de las Américas, Puebla. Ha sido partícipe del Seminario Permanente de Investigación Artística y de Bruma Laboratorio. Junto con Natalia Calderón, coordinó el libro *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística*. Laboró en la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa, Ivec, entre 2019 y 2021. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana.

Reflexiones sobre el espacio digital

Raúl Mújica Astorga
Investigador independiente, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7946-1501>

Reflections on Virtual Space

Recepción: 27 de febrero de 2022
Aceptación: 15 de marzo de 2022

LA TRANSICIÓN HACIA LO DIGITAL ES UN FENÓMENO QUE YA TIENE ALGUNOS años de existencia y sólo se ha incrementado durante el contexto actual. El espacio digital del internet, las redes sociales y la virtualidad son escenarios hacia los cuales varios sectores de la sociedad han buscado incorporarse, con mayor o menor éxito, lo que ha generado nuevas dinámicas exclusivas, con sus propios requerimientos.

Es natural pues, que el mundo artístico haya buscado maneras de aproximarse a las nuevas oportunidades que ofrece el mundo digital. Es ya común que un artista visual requiera de una página web propia o, en su defecto, de una cuenta de alguna red social (actualmente Instagram o Flickr) curada de tal forma que presente su trabajo al resto de actores en el mercado, entiéndase éstos como críticos, marchantes, galerías o posibles compradores. Fenómenos como el *crowdfunding* y el mecenazgo digital se han revelado como alternativas viables de financiamiento al sector creativo. Museos y galerías también se han acercado a estas nuevas dinámicas del internet, intentando atraer nuevos usuarios mientras generan nuevas interacciones para los usuarios habituales.

Así pues, el mundo digital aparenta generar oportunidades para establecer nuevos espacios y nuevas dinámicas en relación con el mundo del arte en general. Sin embargo, hay que reflexionar si realmente generan *nuevas* interacciones, o si existen continuidades en las dinámicas *tradicionales*, es decir, qué tan “alternativo” o “diferente” resulta el espacio digital.

Para establecer un punto de partida en esta reflexión, entrevisté a Luis Cortés, director de la galería digital CM, para plantear algunos conceptos y establecer un diálogo con un espacio nuevo que habita en la virtualidad. Transcribo algunos fragmentos relevantes:

Raúl Mújica (RM): *¿Cuáles son las ventajas de una galería específicamente digital?*

Luis Cortés (LC): La más clara es que puedes estar donde quieras, trabajar con quien quieras a la hora que quieras. Es una dinámica diferente a la del coleccionista tradicional; el coleccionista de arte digital es diferente, más joven y con distintos intereses. También es cierto que llegas a mucha más gente.

RM: *Como espacio nuevo, ¿cómo es la relación con los artistas?*

LC: Requiere mucha más investigación. Tienes muchos artistas que hacen cosas similares y con interacciones muy complejas propias del espacio digital. El ejercicio curatorial tiene que ser más sofisticado y especializado. No debes esperar similitudes o réplicas con el espacio físico, aunque existen y pueden generar ejercicios increíbles. El espacio digital tiene sus propias estéticas y diálogos. Encontrar una serie de artistas nuevos es una mezcla entre el ojo crítico tradicional y saber qué puede venir en un espacio tan cambiante como la web 3.0.

RM: *¿Por qué un artista emergente debería buscar una galería digital por encima de impulsar sus propias redes o páginas?*

LC: El respaldo. En ese aspecto la galería digital funciona como una galería normal, al introducir en el circuito al nuevo artista, (algo) que por el momento parece ser necesario todavía. El circuito de internet es importante también, pero no tiene aún el mismo peso. La galería te trae al espacio de la interacción humana ya establecida. El número de seguidores no se traduce en un aumento en la valorización de la obra, por lo que los artistas requieren de un espacio que se enfoque en esos aspectos. La web 3.0 es un espacio fluctuante, la galería ayuda a retener el valor de la producción artística.

RM: *¿Sería entonces una cuestión de estabilidad y prestigio?*

LC: Claro.

RM: *Lo “alternativo”, ¿qué significa para una galería nueva o privada?*

LC: Viejo. Es una categoría de los años noventa. Se habla ahora de arte tecnológico, digital, matemático. La alternancia es algo inmanente a la obra de arte, vinculada a la provocación política y a la deconstrucción. Ya están estos artistas en un mercado consolidado.

RM: *¿Un espacio podría ser “alternativo”?*

LC: Es complejo, podría llamarse “independiente”. La pregunta sería “¿*Alternativo* a qué?”, pues en cuanto generas un espacio independiente ya estas formando parte del circuito del arte, (ya sea que) vendas o sólo exhibas. Particularmente ahora que ya es una discusión global a través del internet y el arte web.

RM: *Personalmente, ¿prefieres la denominación de “privado” o la de “independiente”?*

LC: Independiente. Implica que no es un espacio público. Incluso si no puedes ser independiente al mismo internet, la idea es crear un espacio donde se discutan las ideas actuales.

No pretendemos generalizar a partir de un solo ejemplo (el de la galería CM, representada párrafos arriba por Luis Cortés), pues en la amplitud del mundo digital existen múltiples posturas y aproximaciones. Sin embargo, las respuestas que recién leemos detonan ciertas interrogantes sobre las que hay que detenerse respecto a la incursión del arte al mundo digital.

Para empezar, lo digital genera una oportunidad para los nuevos artistas de empezar a darse a conocer sin necesidad de una fuerte inversión de dinero

o requerir de contactos superespecializados. Es posible para pintores, fotógrafos y demás artistas visuales difundir su trabajo y atraer atención si comprenden las dinámicas de las redes sociales y aprovechan las particularidades de los algoritmos y las tendencias. Sin embargo, también es cierto que, por el momento, las dinámicas del mundo del arte, concretamente del mercado del arte, siguen respondiendo parcialmente a los intereses y las dinámicas a las que los coleccionistas están acostumbrados. Es posible que eso cambie en un futuro y veamos nuevas generaciones de coleccionistas respondiendo hacia las nuevas condiciones digitales.

Por otra parte, una de las tendencias actuales dentro del mundo digital tiende hacia la creación de grupos o comunidades. El espacio virtual permite la interconexión entre personas con gustos, intereses y pensamientos similares, lo que facilita la asociación entre ellas. Esto, por supuesto, conlleva a la creación de colectivos artísticos numerosos. Así, encontramos a grupos feministas liderando tendencias. De nuevo, esto no es una innovación exclusivamente vinculada a lo digital, pues ya desde la década de 1970 encontrábamos en México colectivos artísticos como “19 concreto” o “Tercer un quinto”, con lo que las interacciones virtuales son un facilitador y no un catalizador de estas agrupaciones artísticas.

Lo que interesa de estos dos ejemplos es mostrar que, pese a su potencial, el espacio digital no es una panacea o la utopía, ya con algunas décadas de experiencia y con varias generaciones nacidas completamente en un mundo hiperconectado, las interacciones en el espacio virtual están mucho más estudiadas y hasta cierto punto *reguladas*. No es posible pretender que las interacciones tradicionales del mundo y el mercado del arte sean idénticas en esta nueva era, pero tampoco podemos pretender que desaparezcan en cuanto uno se conecta al espacio digital, que funciona a la vez como extensión del espacio físico y como nuevo escenario con reglas propias. Los artistas emergentes tienen que posicionarse social, política y personalmente ante un escenario globalizado e hiperconectado.

Para cerrar, el punto clave que me interesa expresar es que lo digital genera nuevos espacios y nuevas interacciones, que a su vez generan nuevas posibilidades para artistas. Sin embargo, es necesario afrontar estos nuevos retos con conocimiento de las particularidades de este mundo, lo que conlleva a la necesidad de una aproximación crítica hacia lo digital, que posee como principal característica una condición mutable. El espacio siempre cambiante implica la necesidad de conocimiento práctico y teórico, que permita adaptarse, tanto desde el espacio como desde el individuo, a las nuevas necesidades surgidas desde la virtualidad.



Raúl Mújica Astorga

Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Su investigación se centra en fotografía y los espacios digitales, con atención hacia las formas de creación de la imagen fotográfica.

Blue Women Pink Men

Trascendiendo un sueño

María del Pilar Aja Pérez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6947-9027>

Liat Duque Siman

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8883-1540>

Blue Women Pink Men

Transcending a Dream

Recepción: 25 de febrero de 2022

Aceptación: 4 de marzo de 2022

*No hay mañana sin proyecto, sin sueños,
sin utopía, sin esperanza, sin el trabajo
de la creación y desarrollo de posibilida-
des que viabilicen su concreción*

Paulo Freire¹

Imaginemos lo siguiente: estás caminando por las calles de tu vecindario un día a las cinco de la tarde y tienes deseos de hacer algo diferente, algo que te saque de la rutina y distraiga de las preocupaciones del día a día. De repente, a lo lejos, alcanzas a ver unos colores brillantes en el piso, pero no sabes qué los provoca o por qué están ahí. Como te llaman la atención caminas unos pasos más y miras alrededor: tus ojos se sorprenden cuando caes en la cuenta que estás parado en medio de una pintura, pero que en realidad es una cancha de fútbol, que te invita a jugar un partido entre amigos.²

Ésta y otras canchas más pertenecen a un proyecto de recuperación de espacios públicos en comunidades vulnerables a partir del vínculo arte y deporte: Blue Women Pink Men,³ que surge con la realización de interven-

¹ Paulo Freire, *Pedagogía de los sueños posibles*, 69.

² Liat Duque Siman es autora del párrafo introductorio así como del análisis de la cancha de la fig. 2 del presente texto.

³ Agradezco a mi grupo C3 de Comunicaciones (1^{er} semestre) y Pedagogía (4^o semestre), de Iniciación al Estudio de la Imagen (Departamento de Arte) de la Ibero, primavera 2022, por haber enlistado y analizado las canchas y contribuir así a la redacción del presente artículo: María Emilia Acosta, Jimena Alonso, Bruno Bernardi, Batia Charnevich, Esther Cherem, José Ramón Colladon, Liat Duque, Julia Espinosa, Guillermo Gómez-Leal, Ximena Navarro, Abril Hernández, Cristóbal Jaime, Galia Kerbel, Carmen Malouf, Bruno Mena, Andrés Mitrani, Madhavi Noreña, Emilio Pérez, Samanta Puerto, Emilio Raphael, Paula Simón, Valeria Valenzuela y Roberta Vez.

ciones plásticas en recintos⁴ consagrados para este fin y muestra cómo en esta vida, muchas veces cuando buscas un camino se abren otros, como cuando al seguir ese llamativo brillo colorido acabaste en medio de una peculiar obra.

Así le sucedió a Paola “Wera” Kuri, cuya pasión por el fútbol —práctica deportiva reservada hasta hace relativamente poco al mundo masculino—, dio un giro cuando escribió un texto sobre la igualdad de género en este deporte que, para su sorpresa, se hizo viral, porque era un sueño compartido de muchas niñas y mujeres que querían tener la oportunidad de practicarlo.

Cuando ella dimensionó la necesidad comunitaria que había tras la publicación de su artículo, decidió continuar alzando la voz por este sueño común. Para su sorpresa, empezó a ser contactada tanto por personas con familiares que buscaban espacios para poder practicar dicho deporte en el ámbito femenino, así como por distintos medios de comunicación, deportistas e instituciones interesadas en apoyar esta iniciativa. Así, se impulsó la creación de la liga femenil de fútbol mexicano en el año 2017, que hoy día es ya una realidad consolidada, con 16 clubes inscritos en ella, lo cual comprueba el impacto que pueden llegar a tener las redes sociales como herramientas para manifestarse.

Lo que comenzó siendo un sueño personal acabó convirtiéndose en uno compartido, por lo que Kuri se interesó en seguir luchando porque muchas niñas pudieran cumplir sus ideales. En este contexto es que surge el proyecto Blue Women Pink Men, cuyo objetivo es el de encauzar las voces de la gente hacia dos caminos: por un lado, la búsqueda por la equidad de género —yendo más allá, inclusive, al fomentar también la libertad de ser—; y por otro, promover la pasión por el deporte, a la cual le daría un giro al vincularla a los espacios donde se disfruta. Todo ello lo hizo al implementar iniciativas artísticas con incidencia social, para así mantener a los jóvenes que se apropian de estos espacios en un medio de convivencia

⁴ El vocablo quechua *cancha* se traduce como “recinto”.

sana, libre de vicios, y consolidando valores de promoción del deporte, el resguardo de la salud y la vigilancia de la autoestima.

Asimismo, se promueven otras habilidades y actitudes, como el liderazgo, la disciplina, el compromiso, la perseverancia y, por supuesto, el trabajo en equipo, las cuales ayudan a mejorar la calidad de vida de estas personas en un ambiente en que se da “color y vida” a los espacios abiertos que promueven forjar la identidad de las comunidades que participan en ellos, así como impulsar sus talentos.

Blue Women Pink Men ha sido liderada por Wera y Rubén Kuri, junto con México Bien Hecho —proyecto de responsabilidad social de la empresa Comex—, de la mano de Gilberto Alcaraz y Mai Hernández. Dicha iniciativa, que promueve a artistas mexicanos para el diseño de la nueva apariencia de los recintos, comenzó interviniendo en 2018 la cancha de la Secundaria 260 en la colonia Pensil, ciudad de México, con la obra llamada “El Oasis de los Sueños”.

Desde entonces el proyecto ha seguido creciendo. Tan sólo en el año inicial se intervinieron siete canchas en colaboración con artistas cuyos diseños buscaron plasmar la esencia de las comunidades que visitaban. En 2019 se doblaron esfuerzos al intervenir 17 canchas en Ecatepec y Cuautitlán (Estado de México), en Miguel Hidalgo (Ciudad de México) y en el Estado de Morelos, así como 10 en ciudad Nezahualcóyotl (Estado de México). Para este entonces ya se habían transformado 7,156 metros cuadrados en colaboración con 4,000 familias y 7,020 litros de pintura.⁵

En 2020, a pesar de haber sido el año en que la pandemia por covid-19 arribó a México, se recuperaron 11 espacios: ocho en Tlalnepantla (Estado de México) y tres en Morelia (Michoacán). En 2021 el proyecto siguió extendiéndose del centro del país hacia otros estados de la República: Veracruz, Querétaro y Monterrey.

⁵ “EVENTO: HBO Max en alianza con Blue Women Pink Men inauguran cancha de fútbol.”

Los resultados, además, se han presentado en festivales de arte, como el de Pixatl de Atlacomulco, Estado de México; en eventos de sus patrocinadores, como es el caso de la cervecería Corona; y hasta en eventos con impacto internacional, como el del 3 de diciembre de 2021, emitido por la plataforma HBO MAX, en el cual se jugó un partido amistoso en una cancha intervenida, una celebración que contó con comentaristas deportivos de la UEFA Champions League y TNT Sports.

Una de las primeras intervenciones fue diseñada por la artista Paola Pineda (@paolapinedac) en septiembre de 2018 en la Secundaria 26 en la Colonia Pensil (fig. 1). Se puede observar una composición formada por figuras geométricas de gran formato y tonos análogos (azul, verde agua luminoso, gris y blanco), al centro de la cual se encuentra un balón de fútbol y varias líneas de tonos complementarios alrededor (rojas, naranjas,



Figura 1. Paola Pineda, *La magia del deporte*, 2018, Escuela Secundaria Técnica 26, fotografía de Carlos Pellicer, © Blue Women Pink Men.

moradas y rosas), que forman una especie de órbita en torno al punto focal. Esta elipse “protege” el balón (elemento que activa y hace posible el partido) y puede representar el espacio compartido por las personas en la cancha, lo cual enfatiza el hecho de que todos, a pesar de tener diferencias, tienen algo en común: el amor hacia el deporte.

En la esquina inferior se encuentran círculos de distintos tamaños y colores: unos la silueta y otros el relleno. En la contraesquina, otra figura simula una flor con dos circunferencias más. Ambos extremos parecen representar la importancia única e individual que guarda cada equipo al momento de jugar, ya que ambas plantillas se componen por personas con fortalezas y debilidades diversas, con algo que aportar desde su propia posición. Es gracias a la contribución de todas las partes que el partido puede jugarse. También hay un garabato que comienza dentro de la cancha y se expande cambiando de color hacia afuera, como hace a veces el propio balón en juego, conforme el objetivo del proyecto: explorar nuevos caminos.

Algunas de las canchas tienen diseños más geométricos, otras más orgánicos, unas abstractos, otras figurativos. Muchas se vinculan con seres mitológicos como serpientes emplumadas u otros animales fantásticos, aves, árboles, manos, figuras femeninas e incluso dianas y una victoria alada, como en la intervención realizada con motivo del festejo de las campeonas del torneo femenino de 2018 (fig. 2). Allí, la mujer con grandes alas de plumaje rítmico, es una jugadora que viste el uniforme del equipo ganador y sostiene la copa en alto, mientras que el fondo con rayos radiantes ilumina el triunfo que representa.

Hay más homenajes a mujeres futbolistas, como la cancha que se inauguró en Monterrey en septiembre del 2021 (fig. 3), diseñada por @akyanyme: dos figuras femeninas se disputan el balón en una jugada con paisaje al fondo y mucha saturación de colores vivos y figuras geométricas. Así se muestra que la obra de arte va más allá de la representación, puesto que las jugadoras marcan ritmo, movimiento y armonía durante el partido, como muestra cada color, línea, figura y pincelada en la pintura. Se muestra la



Figura 2. @akyanyme, *Homenaje a las campeonas del Torneo de Apertura de Fútbol Femenil 2018*, 2018, © Blue Women Pink Men.

apertura a la jugada (con el balón que la posibilita), y a la mirada femenina (con la forma ocular que enmarca y contextualiza la imagen). Así se alude tanto a la igualdad de género, como al arte como herramienta para promover el deporte; así se vincula el fútbol como experiencia lúdica y creativa.

También hay una mención especial a las porteras en la intervención de Lomas de Sotelo (Estado de México) de diciembre del 2021, por mano de @akyanyme, así como intervenciones en otros deportes, como el patinódromo de Reino Mágico (Veracruz) o la reciente intervención en febrero de 2022 del tapete del Foro Sol en el Autódromo de los Hermanos Rodríguez (Ciudad de México), para promover soluciones de energía renovable y cuidado al medio ambiente.



Figura 3. @akyanyme, pintura en Condominios Constitución, 2021, © Blue Women Pink Men.

Uno de los intereses de este proyecto es hacer conciencia de que “los colores no tienen género, pero sí nos abren la posibilidad a la libertad de decidir de qué color queremos pintar el mundo”,⁶ para generar verdaderos cambios que se requieren para construir una sociedad más digna, justa, libre, fraterna y solidaria. Es por ello que, en paralelo a la intervención artística, se organizan torneos para niñas y niños en estos recintos, así como talleres sobre distintos temas, como la equidad de género, y la promoción de valores, como el respeto y el trabajo en equipo.

En la introducción del libro *La fascinación del deporte: cuerpo, práctica, juego y espectáculo*, Francisco Galán dice que el deporte ha sido abordado desde diferentes ángulos pero destaca tres que considera predominantes: el primero es el de cuidar la salud; el segundo, como una actividad lúdica encaminada hacia el esparcimiento y el disfrute de quien lo practica; y el tercero, como una práctica de alto rendimiento que se convierte en espectáculo y en toque dramático de la vida social.⁷

Este proyecto explora otro ángulo más: jugar implica “jugar-con”, que ya Gadamer había puntualizado en *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo, fiesta*. En un partido todos son “co-jugadores”, por lo que la experiencia estética que comparten arte y deporte, nos involucra y modifica porque en ambos existe una libertad sometida a normas y va más allá de ser únicamente una actividad de esparcimiento, competencia o espectáculo.

Así se dejan atrás los tiempos en los que lo importante no era ganar o perder, sino competir. El giro está en que ahora lo importante no es ganar o perder, sino en cómo se juega,⁸ con quiénes (no contra) y para quiénes. Manuel García Moldes hace una reflexión en su artículo sobre fútbol y filosofía, en la que dice que así como hay jugadores que no pasan la pelota, del mismo modo hay gente que se empeña en vivir superficialmente y no cola-

⁶ Paola Kuri, “Blue Women Pink Men | Paola ‘Wera’ Kuri | TEDxUNLA”.

⁷ Francisco V. Galán Vélez (coord.), *La fascinación del deporte: cuerpo, práctica, juego y espectáculo*, del coordinador.

⁸ Manuel García Moldes, “Fútbol y filosofía”.

borar con el resto de la sociedad, preocupándose más por el lucimiento personal o la sed de honores que por el bien del equipo.⁹

Wera es una futbolista excepcional que verdaderamente sabe pasar el balón, y no sólo lo ha demostrado en la cancha, sino que llevó la gestión de este deporte más allá, al explorar posibilidades y vínculos interdisciplinarios e integradores en los recintos donde se practica, con una finalidad de mejora a la sociedad. Asimismo es una extraordinaria comunicóloga, profesión a la que decidió dar prioridad en su carrera. Ella explota sus habilidades de expresión oral y escrita en diversos medios; en primer lugar, para luchar por la necesidad de profesionalizar el fútbol femenino, con lo cual consiguió que se les diera lugar a las jugadoras en la Federación Mexicana de Fútbol con la creación de una liga. Sin embargo, eligió ir más allá y amplió más sueños al seguir trabajando porque este deporte sea cada vez más igualitario e inclusivo, al abrir y transformar recintos para invitar a más niñas, niños y jóvenes de todos los sectores a tener la oportunidad de compartir los valores promovidos por esta propuesta plástica y deportiva, a partir de seis proyectos sociales diferentes. En sus propias palabras: “cuando una persona cumple sus sueños personales, se convierte en alguien grande, pero cuando ayuda a que más gente cumpla los suyos, se convierte en alguien trascendente”.¹⁰

Tanto el deporte como el arte tienen la capacidad de trascender las barreras de sexo, raza, religión y nacionalidad (entre otros factores), que a veces nos neutralizan. En ese sentido, la suma de voces en Blue Women Pink Men busca “poder estar unidos compartiendo historias y siendo testigos de un apoyo común que pueda crear conciencia de que los estereotipos y las ideologías lastiman y nos detienen como personas, por lo que se busca generar tolerancia, respeto, pero sobre todo, apoyo, para dejar que la gente cumpla sus sueños y siga sus pasiones sin imposiciones sociales

⁹ García Moldes, “Fútbol y filosofía”.

¹⁰ Paola Kuri, “Blue Women Pink Men | Paola ‘Wera’ Kuri | TEDxIBEROWomen”.

o culturales”,¹¹ generando, a su vez, fuentes de inspiración para otras personas y para las nuevas generaciones.

Todas las intervenciones son parte de una diversidad de propuestas temáticas y artísticas que tienen como hilo conductor el vínculo arte y deporte, con la finalidad de realizar un beneficio a las comunidades que las utilizan, en particular, y a la sociedad a la que pertenecemos, en general, para explotar así el potencial de la paleta elegida que permite colorear nuestro mundo con nuevas tonalidades, en la línea de seguir buscando brillos y explorar nuevos caminos.

Bibliografía

Freire, Paulo. *Pedagogía de los sueños posibles: por qué docentes y alumnos necesitan reinventarse en cada momento de la historia*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores. 2016.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo, fiesta*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós ICE / UAB, 1991.

Recursos electrónicos

Blue Women Pink Men. Página de inicio. <https://www.bluewomenpinkmen.com/> (consultado el 13 de enero de 2022).

Blue Women Pink Men. Perfil de marca en Facebook. <https://www.facebook.com/Blue-Women-Pink-Men-2061144687438353/> (consultado el 13 de febrero de 2022).

Galán Vélez, Francisco V. (coord.) *La fascinación del deporte: cuerpo, práctica, juego y espectáculo*. Ciudad de México: Ediciones Navarra, 2020. <https://books.google.com.mx/books?id=W7omEAAAQBAJ&pg=PT301&lpg=PT301&dq=genevieve+galan+tames+mujeres+deporte&source=bl&ots=yXf57CABsF&sig=ACfU3U2mlylsZD2CNmTsloz4zoyrmyYprQ&hl=es-419&sa=>

¹¹ <https://www.bluewomenpinkmen.com/>.

X&ved=2ahUKEwiQnaCv9LL1AhXDIWoFHavJDy4Q6AF6BAGkEAM#v=one-page&q=genevieve%20galan%20tames%20mujeres%20deporte&f=false (consultado el 15 de enero de 2022).

García Moldes, Manuel. "Fútbol y filosofía". *Esfinge: conocimiento, reflexión y diálogo*, 31 de octubre de 2018. <https://www.revistaesfinge.com/2018/10/futbol-y-filosofia/> (consultado el 15 de enero de 2022).

Kuri, Paola. "Blue Women Pink Men | Paola 'Wera' Kuri | TEDxIBEROWomen". Video subido el 3 de enero de 2019 a la cuenta TEDx Talks, Youtube. 11:12. https://www.youtube.com/watch?v=C_jMjF8Fl8A (consultado el 12 de enero 2022).

Kuri, Paola. "Blue Women Pink Men | Paola 'Wera' Kuri | TEDxUNLA". Video subido el 30 de julio del 2021 a la cuenta TEDx Talks, Youtube. 12:51. https://www.youtube.com/watch?v=8Ksp8GCKOZY_ (consultado el 12 de enero de 2022).

Redacción Capital México. "EVENTO: HBO Max en alianza con Blue Women Pink Men inauguran cancha de fútbol". *Capital México*, 3 de diciembre de 2021. <https://www.capitalmexico.com.mx/conoce/evento-hbo-max-en-alianza-con-blue-women-pink-men-inauguran-cancha-de-futbol/> (consultado el 16 de enero de 2022).



María del Pilar Aja Pérez

Historiadora del arte con maestría en filosofía, investigadora independiente y profesora de asignatura en la Universidad Iberoamericana, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y el Colegio Miraflores. Tiene interés en promover la expansión del campo del arte a proyectos participativos con incidencia social y en encauzar a las nuevas generaciones a lograr cambios significativos en su interioridad y en su entorno, para así ayudarlos a explotar el potencial de su ingenio y creatividad en diversos ámbitos.



Liat Duque Siman

Estudiante de cuarto semestre de la carrera de Pedagogía en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Persona introspectiva, amante del baile, la pintura y la escritura, su pasión es enseñar y su deseo cambiar al mundo a través de la educación.

Documentos

Realismo socialista y novorrealismo

Dos corrientes pictóricas de contenido humano

Ángel Chávez Mancilla

Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0263-1493>

El discurso pronunciado por Andréi Zhdánov en agosto de 1934 en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos¹ estableció el realismo socialista como el método de creación de los artistas revolucionarios, por lo que el realismo en el arte se convirtió en eje de la política cultural soviética de las siguientes dos décadas. Para inicios de los años cincuenta continuaba teniendo fuerza el debate en torno a la relación entre la expresión estética y la política, cuya forma se redujo a la disputa entre el arte proletario representado por el realismo socialista y el arte burgués expresado por las corrientes abstraccionistas y el modernismo.

El impulso del realismo socialista se expresó en México por medio de los artistas y agrupaciones de orientación socialista que incluían a muralistas como David Alfaro Siqueiros, los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y posteriormente del Taller de Gráfica Popular (TGP), así como por los exiliados españoles entre los que Renault representó la posición más ortodoxa y apegada a la concepción de Zhdánov.² No obstante, la fuerza de los aspectos estéticos propios desarrollados por la

¹ Andréi Zhdánov, "Sobre la literatura", 55-61.

² José Renau, "Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas", 35-42. Ésta es la primera parte de un estudio que Renau proyectó desarrollar en tres partes, no obstante la última de éstas nunca fue publicada.

plástica mexicana posrevolucionaria impidió que se adoptara de una forma dogmática la influencia del realismo socialista en las expresiones artísticas de orientación militante.

Un ejemplo de la asimilación de las concepciones del realismo socialista por un artista mexicano se encuentra en el discurso que pronunció el artista y militante comunista José Chávez Morado en el Instituto de Intercambio Cultural México-Ruso durante la presentación de la exposición *Lenin visto por los artistas soviéticos*, hecha con motivo del 27 aniversario de la muerte de Vladimir Ilich Lenin. En dicha intervención se expresó la idea de que el arte realista de la Unión Soviética, ligado a los intereses del pueblo representados por el gobierno surgido de la Revolución de octubre, se correspondía con el movimiento muralista surgido de la Revolución mexicana. Esto implicaba también la identificación de aspectos realistas en la plástica mexicana que la hacía, según la concepción zhdanovista, una expresión legítima del pueblo y las masas trabajadoras.

La concepción soviética sobre el arte también establecía que existen dos corrientes u orientaciones, el arte burgués y el arte socialista, éste representado por el realismo socialista y aquél por las corrientes abstraccionista y modernista. Recuperando esta idea, en su discurso Chávez Morado situó dentro del campo burgués a la Escuela de París y a Rufino Tamayo, y acentuó su crítica al atribuirles expresiones “pseudoartísticas” que no pueden ser consideradas corrientes; a su vez, colocó junto al realismo socialista a la producción artística mexicana bajo el nombre de “novorrealismo”, argumentando que sólo estas dos corrientes representan un contenido humano y expresan los intereses de los trabajadores.

También cabe destacar que en su discurso se refiere a la existencia de “demandas culturales de las masas trabajadoras”, fenómeno que podría ser estudiado como una categoría que expresa la existencia de un criterio propio por parte de las “masas de trabajadores” y afirma que como receptores, con base en sus referencias culturales, adoptan de forma crítica las

producciones artísticas y culturales. De ahí que Chávez Morado otorgue al pueblo el papel de “el gran juez”.

La idea de que el pueblo juzga, decide y elige, se relaciona con la orientación del realismo socialista de crear obras para los trabajadores, piezas que permitieran una fácil conexión con el público y que apelaran a los temas sociales de susceptibilidad entre los trabajadores y campesinos. Esta idea se complementa con el desdén y crítica de lo que se consideraba un arte elitista de expresión solipsista que se materializaba en el arte abstraccionista al que se le consideraba como distante de los trabajadores y, por tanto, como expresión de la ideología burguesa.

El discurso de José Chávez Morado fue publicado sin título en la revista *Cultura Soviética*, órgano del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, pero con base en el contenido esbozado hemos decidido asignarle el de “Dos corrientes pictóricas”. Al recuperar este discurso se contribuye con la difusión de un material relevante para el estudio de la historia de la plástica mexicana, ya que contar con la obra escrita de los artistas permite un estudio más complejo de su obra, su contexto y su pensamiento. De esta forma se da continuidad a la labor de estudio y difusión de la obra escrita de artistas de izquierda que emprendió Raquel Tibol al difundir los escritos de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera.

Dos corrientes pictóricas

*José Chávez Morado*³

En la actualidad sólo hay dos corrientes pictóricas en el mundo que tienen en común, a pesar de sus diferencias formales, un sentido y un contenido humanos, reales y partidarios de la causa de los trabajadores. Tales corrientes se plasman en estas dos escuelas: la del realismo socialista que

³ José Chávez Morado, “Dos corrientes pictóricas”, 46-47.

se origina la Unión Soviética y la mexicana moderna también llamada novorrealismo. Ambas son producto de dos revoluciones populares: la gran Revolución Proletaria Rusa y la Revolución mexicana, agraria y antifeudal.

En contraste con estos movimientos fundamentales de las artes plásticas, el campo artístico internacional nos ofrece un aspecto totalmente opuesto. Frente al vigor del contenido y la forma del realismo, se muestra la duda, la fuga, la angustia, cuando no el cinismo corruptor más asqueroso de la llamada Escuela de París y sus filiales, entre la que se destaca la norteamericana contemporánea, por ser suma de los defectos importados, agravados por mayor banalidad y rebuscamiento, y menor aptitud técnica.

Estos pantanos pseudoartísticos (pues no se les puede llamar corrientes) tuvieron desde sus orígenes una afiliación social francamente reaccionaria de desprecio absoluto al público, producto de la inadaptación y el temor a la lucha de clases y a los cambios revolucionarios, que al principio trataron de ocultar con declaraciones políticas, como lo hizo el cubismo, o demagógicas pseudorrevolucionarias, como las del dadaísmo y el surrealismo, y que ahora han arrojado a un lado como antifaces inútiles para tomar el papel que les corresponde en el presente: de servidores del imperialismo que los compra para que envilezcan y confundan.

Poco tiempo durará este estado de las cosas; la poderosa lucha por la paz de los pueblos, encabezada por la Unión Soviética, China democrática y las democracias populares, ha impreso un ritmo tan acelerado a los acontecimientos y desplaza en su marcha tal energía, que las barquillas de papel de estos estetoides no pueden abogar más y las vemos tallarse ya contra la dura peña de la realidad, que para ser más exacto llamaré por su nombre: *las demandas culturales de las masas trabajadoras*.

Si dejara esta afirmación sin fundamento, no faltarían algunos que hasta de buena fe me criticarían de exagerado, cuando no de falso: pero voy a exponer dos hechos, sólo dos, pero grandes y significativos, que van a disipar tales dudas.

El primero, por más conocido, es el triunfo de la pintura mexicana en la Exposición Bienal de Venecia, de lo que, aunque ha sido muy comentado, no han dicho lo fundamental, o sea: que lo obtuvimos porque nos lo otorgó el gran juez: el pueblo, el pueblo italiano en este caso, el cual con su reacción de interés y emoción frente al dinamismo y expresión de las obras del Pabellón de México forzó a los críticos oficiales a condenar el segundo premio en las personas de un auténtico representante de la pintura mexicana, y no, como tramaban, a Rufino Tamayo, que no nos representa, sino que al contrario combate de palabra y de obra nuestra posición estética y social. El segundo hecho es menos espectacular y poco conocido entre nosotros, pero no menos trascendente para la regeneración del arte. Consiste en el resurgimiento de la pintura realista en la misma Francia (ciudad hasta hace poco enemiga) y en otros países, como Bélgica e Italia, animados por el ejemplo soviético muy mexicano y en donde, consecuentemente, se ha abierto una intensa discusión teórico-estética que conduce con brillantez a los artistas dirigentes hacia los intelectuales de los partidos comunistas, lo cual ha interesado ya a todos los demás sectores artísticos y políticos.

Hace poco tiempo aún, los artistas de formación individualista tenían temores, prejuicios para poner su obra dentro del aire sano de la realidad social: temían perder su derecho a la creación, a la investigación. Alentaban la idea de que disfrutaban de la libertad dentro del mundo burgués.

Hoy se ha aclarado la situación para la mayoría de estos compañeros. La ilusión de libertad burguesa se ha desvanecido completamente. Se ha visto que en ese medio no hay posibilidades de expresar ninguna idea noble digna. La presión que siempre ejerció ese ambiente mezquino no es ya solamente económica, sino que ha pasado a ser política y policiaca, destacándose últimamente la persecución a los escritores progresistas de Hollywood y los grandes sabios franceses Joliot-Curie, en su propia Francia.

La libertad artística, como siempre, está con la clase que revoluciona, no con la que reprime. Es el proletariado y su partido el que estimula y apoya hoy la obra de los sabios, los investigadores y artistas. En la Unión

Soviética no hay temor a la falta de pan, ni al techo y al taller para el artista. Allí siempre encontrará trabajo, y a cambio de este respaldo del pueblo y su gobierno sólo pide identificación sincera con los grandes ideales de su lucha y su estudio, estudio creativo orientado por el poderoso método de la crítica y la autocrítica, para (dicho con las palabras de Zhdánov) “tomar de la herencia cultural lo mejor, todo lo esencial para el desarrollo”, pues “no afirmamos que la herencia clásica es la cima cultural, pues sería admitir que el progreso termina ahí”.

Estas fotografías de cuadros soviéticos en homenaje a Lenin, el gran creador dirigente de la Revolución de octubre, nos muestran a los artistas de aquel gran país buscando las raíces de sus tradiciones plásticas (por desgracia interrumpidas desde lo bizantino, sin continuación renacentista y reanudadas hasta el siglo XIX bajo la directriz influencia extranjera) para lanzarse después, como con tanto éxito lo han logrado sus compañeros, los compositores musicales y los grandes realizadores cinematográficos y teatrales, a realizaciones revolucionarias no superadas en ninguna otra parte, en las que lo nuevo no es novedoso, ni un fin en sí, sino la superación definitiva de lo caduco.

Hago votos por un mejor acercamiento del pueblo soviético y el mexicano, y de sus artistas.

Adelante con la marcha mundial de un gran arte realista, portador de paz libertad y progreso.

Bibliografía

Chávez Morado, José. “Dos corrientes pictóricas”. *Cultura Soviética* 77 (marzo de 1951): 46-47.

Renau, José. “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas”. *Nuestro tiempo: revista española de cultura* 1 (julio de 1949): 35-42.

Zhdánov, Andréi. “Sobra la literatura”. *Nuestro Tiempo: revista española de cultura* (Segunda época) 1 (septiembre de 1951): 55-61.



Ángel Chávez Mancilla

Doctorante en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, se especializa en la línea de investigación de Historia social e imagen. Es maestro por la misma institución y licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Integrante del Seminario “El sabor de la imagen” de la Dirección de Estudios Históricos del INAH y el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM); entre sus publicaciones recientes se encuentran los artículos “El triunfo de la religión y el cumplimiento de la política tridentina” (2020) y “La revista *Cultura Soviética* (1944-1954) en el marco de la Guerra Fría Cultural en México”, así como el libro *El realismo socialista y las artes. Compendio de aproximaciones* (2021).

Entrevista

Arte colectivo, tecnología y modernización en la década de los noventa en México a través de la obra de 19 Concreto

Entrevista al artista Roberto de la Torre, integrante del colectivo artístico mexicano 19 Concreto entre 1990 y 1996

Collective Art, Technology and Modernization in the 90s in Mexico Through the Work of 19 Concreto

Interview to Artist Roberto de la Torre, Member of Mexican Art Collective 19 Concreto, between 1990 and 1996

Farah Leyva Batlle

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2537-8080>

Roberto de la Torre

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", Centro Nacional de las Artes, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7046-8926>

Introducción

19 Concreto fue un grupo de jóvenes estudiantes de la academia de artes "La Esmeralda" en Ciudad de México, interesados en transgredir y experimentar más allá de los restringidos marcos académicos.

Con una producción artística todavía escasamente estudiada, 19 Concreto trabajó durante seis años (1990-1996) incorporando diversas disciplinas como la instalación, el *performance*, la fotografía, el video y los medios electrónicos

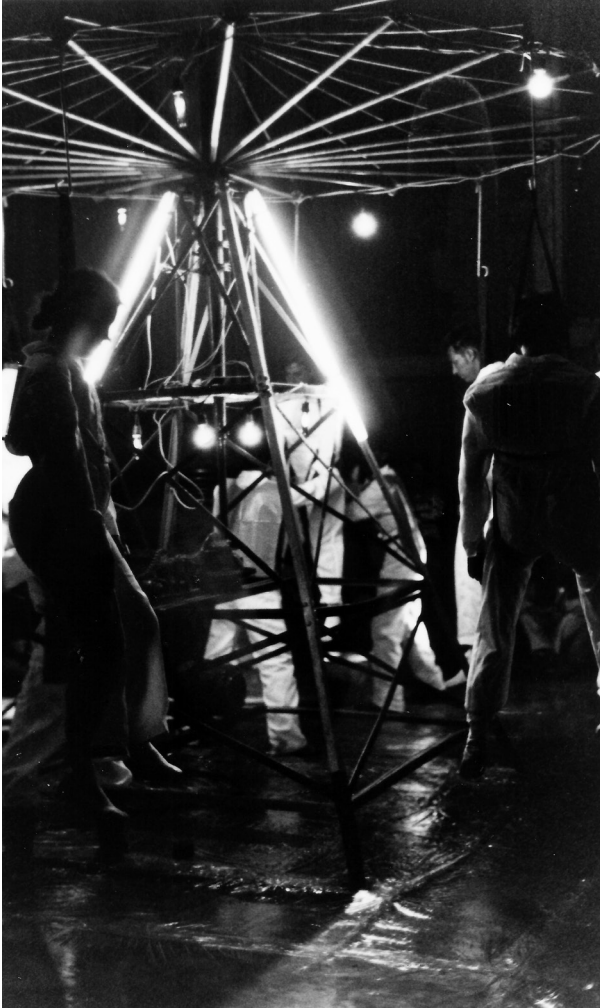


Figura 1. 19 Concreto, *De etiqueta*, 1993, Concurso del Segundo Festival Mes del Performance, fotografía de Mónica Naranjo, Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

bajo una óptica de experimentación, atentos a la multiplicidad de lenguajes artísticos contemporáneos que confluían para esas fechas en Ciudad de México. Sus cuestionamientos se relacionan con las problemáticas que en esos años incidían en el hombre, a saber: la cultura masificada y sus efectos en el ser, el medio ambiente y el papel de las nuevas tecnologías en las relaciones humanas. Con ello establecían una tensión permanente entre tradición y modernidad en el contexto mexicano.

La siguiente entrevista a uno de sus integrantes, el artista Roberto de la Torre, partió del interés de conocer de propia voz de los creadores esas primeras experiencias fuera del mundo académico. Así, pudimos conversar sobre las particularidades del trabajo en colectivo, sus referentes creativos y sus preocupaciones estéticas y conceptuales. En el diálogo sostenido se puede leer la complejidad de ciertos fenómenos en esta década que nos permiten pensar en cómo una política cultural pudo alterar significativamente la producción de arte en un país. Por eso, esta entrevista refiere de forma fragmentaria hechos históricos, programas y políticas institucionales, exposiciones y otros eventos que ineludiblemente fraguan en la obra de este colectivo, al desprenderse ésta de las propias características del medio social, cultural, económico y político en que se desenvolvían estos creadores.

Farah Leyva (FL): *¿Por qué, en un panorama artístico de los años noventa marcado por la creación individual, deciden organizarse como colectivo?*

Roberto de la Torre (RT): La respuesta a esta pregunta tiene que ver con los orígenes del colectivo. Todos los que integramos el grupo estudiamos en la ENPEG “La Esmeralda”. El nombre del grupo 19 Concreto no quiere decir que el colectivo estaba integrado por 19 colaboradores, como podría pensarse. En realidad, el grupo fluctuaba entre cinco y siete compañeros de forma permanente. En el transcurso del tiempo y en ocasiones, según las necesidades de cada proyecto, invitábamos a más gente a participar. Nos organizamos en los primeros semestres de la carrera; Ulises Mora fue mi compañero de generación, el resto de los integrantes estudiaban uno o dos años más adelante que nosotros dos, como Lorena Orozco, Víctor Martínez, Luis Barbosa, Fernando de Alba y Alejandro Sánchez. Fueron varios los motivos por los cuales decidimos conformarnos como equipo de trabajo. En ese periodo había muchas carencias académicas, los maestros abordaban con frecuencia temas conservadores, la carrera estaba enfocada a medios tradicionales como la pintura, la escultura y el grabado. Un reducido número de maestros de la escuela estaban actualizados y preparados para abordar otros aspectos de importancia en el campo de las artes visuales, entre estos docentes destacaba el profesor Alberto Gutiérrez Chong, quien a mi parecer fue uno de los maestros más relevantes que tuvo la escuela y que más influyó en nosotros. A través de su metodología de enseñanza nos proporcionó una visión más amplia del arte contemporáneo, más allá de los medios y soportes tradicionales. Comprendimos que una obra de arte, no sólo se limita a su forma o composición. La investigación, los contenidos, el concepto y su contexto juegan un papel predominante en la obra. Estudiamos a diferentes autores del arte moderno y contemporáneo, era un especialista en la vida y obra de Marcel Duchamp.

”Por otro lado, mis compañeros y yo decidimos colaborar de principio por amistad, también por una necesidad de explorar otros medios y lenguajes fuera de nuestra academia. La mayoría de nosotros nos conocimos en un viaje que organizó la escuela “La Esmeralda”, como práctica de campo

donde recorrimos diferentes ciudades de México, fue una experiencia memorable. Después de este viaje varios de estos nuevos amigos me pidieron apoyo para realizar una actividad dentro de la escuela relacionada con el arte acción, por un ejercicio que les había dejado uno de sus maestros. Hasta esos momentos no habíamos considerado formar un colectivo de trabajo, pero gracias a esta primera práctica en un futuro decidimos consolidarnos como grupo. El título que propusimos para esta obra fue *El Pollo* (Bellas Artes, ENPEG, Ciudad de México, 1990). Para este ejercicio realizamos un recorrido de nuestra escuela “La Esmeralda”, que antes se ubicaba en una de las zonas del centro histórico, al Palacio de Bellas Artes. En el interior del recinto del museo había una exposición del pintor y dibujante José Luis Cuevas. De forma clandestina, en una de las salas de exhibición uno de nuestros compañeros se colocó una botarga en forma de pollo, la vestimenta era ridícula y estridente. La acción era simple, con este disfraz nuestro colaborador hizo un recorrido por la sala, simuló observar con interés las obras artísticas de este reconocido artista. Sin duda fue una acción osada y arriesgada, por suerte la seguridad del museo no se percató de esta actividad. A la salida del Museo del Palacio de Bellas Artes construimos un féretro de cartón, donde nuestro compañero vestido de pollo se recostó. En esta simulación de caja mortuoria de color negro colocamos varios letreros con diversas consignas en contra del arte institucional y tradicional. Más adelante hicimos una procesión con este contenedor, de Bellas Artes a “La Esmeralda”, el trayecto fue documentado en fotografía y video. En una segunda etapa presentamos en la escuela estas secuencias de imágenes en diapositivas, las cuales narraban el progreso de la acción, para ello invité por primera vez a mi compañero de generación Ulises Mora para que se integrara a nuestro equipo. El evento lo acompañamos con sonido y otras actividades alusivas al *performance*.

”Lo que me parece relevante de esta experiencia es que esta actividad la realizamos en el espacio público, fuera de cualquier museo o institución. Y desde otra perspectiva histórica, considero que a través de esta obra se deja ver el ambiente político, social y cultural que por esos momentos predominaba en nuestro país a principios de los años noventa. Las galerías

y los museos estaban enfocados a los medios más tradicionales y había una gran ignorancia respecto a otras manifestaciones artísticas, por ello no es de extrañar que nuestra escuela formara parte de esta coyuntura cultural anquilosada.

”Fue a partir de esta primera experiencia en la escuela que decidimos formar el grupo 19 Concreto. A partir de los años noventa, y en adelante, desarrollamos múltiples proyectos y con el tiempo nos fuimos consolidando como uno de los más destacados grupos experimentales de esa década. Había una buena relación de amistad entre nosotros, realmente disfrutábamos crear juntos, el humor y el juego eran parte de nuestras dinámicas de trabajo. No había un líder que destacara y dirigiera, cada uno de los miembros que conformaron el colectivo aportaba ideas; había inteligencia, análisis y reflexión sobre cada uno de los temas que proponíamos. Cada vez que formulábamos un nuevo proyecto, lo articulábamos a partir del tipo de evento y contexto. Podría afirmar que la experiencia que obtuvimos al colaborar en este colectivo fue nuestra verdadera escuela y aprendizaje, que con el tiempo nos formó en todos los aspectos creativos, y gracias a la cual, más adelante, cada quien emprendió su propio camino como artista profesional.

”19 Concreto, como denominación, no tiene ningún significado; hay quienes asocian ese nombre al día 19 de septiembre de 1985, cuando aconteció el terremoto que devastó la ciudad. Pero no creo que sea así, aunque sin duda formamos parte de esa generación que como jóvenes vivimos esa terrible experiencia. La realidad es que buscamos un nombre para el grupo que fuese algo abstracto, que no remitiera a un significado definido o emotivo.

”Considero que el trabajo más significativo se hizo en la década de los años noventa, por el contexto histórico al que ya me he referido. Aunque en el grupo trabajamos de 1990 a 1997, aún décadas más adelante en un par de ocasiones nos hemos vuelto a reunir para generar dos nuevos proyectos a gran escala.

”Cuando se trabaja en colectivo surgen dinámicas interesantes, entre ellas la obra individual queda anulada, eso te resta protagonismo, a cambio puedes desarrollar proyectos a gran escala que de forma personal sería difícil realizarlos, especialmente cuando eres muy joven. El grupo destacó rápidamente, en poco tiempo ya nos presentábamos en diversos foros, museos y festivales internacionales de *performance*. Ganamos algunos concursos y obtuvimos becas de apoyo para dar sustento y continuidad a nuestros proyectos. Cómo jóvenes que éramos, sin duda, en el campo creativo maduramos con rapidez.

FL: *Sobre esta idea del anonimato existe un texto crítico de Josefina Alcázar donde cita algo que ella denomina como “una especie de Manifiesto Constitutivo” elaborado en los inicios de 19C. ¿Esto fue pensado así, como un manifiesto?*

RT: No sé exactamente a qué texto se refiere Josefina. Quizá este contenido esté incluido en un *dossier* que hicimos para dar difusión a nuestro grupo. En realidad, no lo veo como un manifiesto, en realidad reflexionamos sobre los temas que en esos momentos teníamos interés en trabajar, pero siempre abiertos a realizar diferentes tipos de proyectos. Dentro del contenido de este texto se muestra nuestro interés por trabajar con diversos lenguajes como el *performance*, la instalación o cualquier otro medio que se aleje de los formatos tradicionales.

”Nuestros temas giraban en torno a la globalización, la modernidad y al fenómeno de la cultura masificada, donde la importancia del individuo como ente social y participativo en la vida pública tiende a ser reducido, en aras de la modernidad, el progreso, la industrialización y de la acumulación de riqueza de unos cuantos. Había una preocupación por el deterioro del ambiente, la desigualdad económica, la corrupción en nuestro país. Al mismo tiempo nos mostrábamos abiertos a adoptar las influencias de las nuevas tecnologías de comunicación, como el uso del internet o cualquier otro medio. En la mayoría de las ocasiones abordamos estas propuestas de un modo lúdico, reflexivo y crítico, casi siempre con un tono de humor negro, que subrayaba estos temas de inflexión.

FL: *¿Dirías, también, que la conformación del colectivo fue una necesidad económica, una manera de costear lo que conllevaba una producción artística siendo jóvenes estudiantes?*

RT: No necesariamente... En esencia nos reunimos como grupo de trabajo para emprender proyectos con medios de expresión que no eran abordados en la academia. El grupo, para nosotros, representó un laboratorio de experimentación creativa y de reflexión en torno a los tiempos políticos, sociales y culturales que estábamos viviendo como generación. Lo cierto es que trabajar en colectivo tiene sus ventajas, una de ellas es que al colaborar de esa forma podíamos sumar fuerza de trabajo y desarrollar obras a gran escala que de modo personal sería más difícil, especialmente cuando eres joven y te encuentras en los inicios de tu carrera como artista. A ello se suma la parte económica, aunque la mayoría de las veces sustentamos los proyectos a través de becas y premios que en el transcurso de nuestra trayectoria íbamos obteniendo.

FL: *¿Qué relación tenía 19C con los colectivos artísticos de los años sesenta y setenta en México o en Latinoamérica? ¿Tenían información sobre ellos o los reconocían en tanto accionar colectivo como antecedentes artísticos a tomar en cuenta?*

RT: Teníamos poca información. Por ese entonces no había acceso al internet y había poca bibliografía. Sabíamos que en los años setenta se generaron importantes grupos de artistas en diversos continentes y en México, pero la información era escasa. En el transcurso del tiempo, al momento de participar en diversos festivales de *performance* que fueron organizados en México fuimos conociendo a artistas que formaron parte de estos colectivos. Más adelante, a través del maestro Alberto Gutiérrez Chong, y algunas muestras que hubo por esos tiempos, tuvimos interés en el trabajo del No Grupo, Pentágono, SUMA, etc... Sin embargo, debo de decir que, al pertenecer estos grupos a la generación de los años sesenta y setenta, nos sentíamos totalmente ajenos a sus propuestas, ya que formaban parte de otros tiempos.

”Por otro lado, es curioso decirlo, pero la generación de artistas que iba delante de nosotros se especializaba más en la pintura. Estos medios de expresión eran los que más predominaban en las exhibiciones de los museos. De ahí nuestra necesidad, como jóvenes, por no conformarnos con los medios más tradicionales y establecidos en el mercado por esos momentos; había que explorar nuevos caminos, romper con estos esquemas y arriesgarnos con nuevas propuestas. En los años noventa surgieron artistas interesantes en México, también se formaron nuevos grupos y se abrieron espacios independientes. De forma paralela, se empezaron a organizar los primeros festivales internacionales de *performance*, de instalación y de arte sonoro. De ahí en adelante todo era exploración y apertura; con el tiempo, la pintura pasó a otro término y los nuevos medios de expresión acapararon la atención en los principales foros de nuestro país. En este aspecto, una de las instituciones culturales que a mi parecer han sido más interesantes en cuanto a la difusión de estos medios fue el Museo Ex Teresa. Para las propuestas del grupo 19 Concreto, este espacio cultural fue nuestro laboratorio, siempre estuvo abierto y nos proporcionó su confianza y apoyo.

FL: En cuanto a la relación institucionalidad/alternatividad en esos años noventa, ¿qué era para ustedes el fenómeno de los espacios alternativos?, ¿por qué no fundar 19C su propio espacio como por ejemplo sí lo hicieron algunos artistas que has mencionado de esta generación?

RT: Es que son lógicas distintas. En el caso de los espacios independientes como La Panadería o Temístocles, por mencionar algunos sitios de exhibición, eran espacios donde un grupo de artistas, con un perfil definido, se asociaban para exhibir de forma individual su obra y de ese modo promover su trabajo. También hay que decir que varias de estas agrupaciones eran muy hábiles, desde jóvenes, para atraer la atención de los principales medios y de los curadores que circulaban por esos momentos. En nuestro caso era distinto, 19 Concreto para nosotros fue un laboratorio creativo, de trabajo y aprendizaje, no había necesidad de formar nuestro propio espacio, porque una de las premisas era desarrollar proyectos en diferentes

sitios y eventos, dónde fuese que nos invitaran, o a través de nuestra participación en convocatorias, entre estos eventos destacan los primeros festivales internacionales de *performance* organizados en México; primero en el Museo del Chopo y más adelante en el Museo Ex Teresa. En esos periodos tuvimos la oportunidad de conocer artistas internacionales y de nuestro país que enriquecieron nuestra experiencia.

FL: *Al revisar la producción de 19C vemos que instalación y performance —e incluso la hibridación o fusión entre estos dos términos— eran los lenguajes más recurrentes: ¿bajo qué nociones o conceptualizaciones pensaban y ponían en práctica estos términos cuando comentas que en la escuela no recibían una formación directa sobre estas prácticas artísticas?*

RT: Fueron términos que se usaron con frecuencia por esos años. Hoy en día me parece que la denominación no es tan importante, da igual si es *performance* o instalación, la importancia está en los contenidos, en los medios de expresión, en el uso del espacio, en el diálogo con el contexto, ya sea a través del uso del cuerpo o a través de la articulación de materiales y objetos que más adelante se van a desmontar. A menudo estas denominaciones se quedan cortas respecto a las cualidades de una obra, dado que una propuesta artística puede hacer uso de diferentes objetos, materiales, medios tecnológicos y sonoros, así como de la presencia del cuerpo para detonar una obra. Si revisamos la historia del arte veremos que hay muchos artistas que se sienten incómodos con este tipo de denominaciones, pues consideran que sus obras no encajan en estas clasificaciones o con ciertos movimientos artísticos. La historia del arte y la curaduría son muy dados a clasificar de esa manera las obras o a diversas generaciones de artistas, supongo que es para darle un orden y organización con fin de comprender mejor estos fenómenos culturales. Pero insisto, esta clasificación es limitada y superficial, si realmente se quiere comprender la obra de un autor hay que penetrar y adentrarse en su trabajo, investigar, profundizar, reflexionar, y si es posible, charlar con el autor.

”Respecto a tu pregunta, ahora mismo me vienen a la mente dos obras que realizamos con el grupo, en las cuales el *performance* y la instalación como medios de expresión se fusionan. La primera de ellas es *Inhumación* (Ciudad de México, Museo de Arte Moderno y Museo del Chopo, 1992). Del Museo de Arte Moderno trasladamos el tronco de un árbol, que yacía en los jardines interiores del recinto, lo movimos al interior del Museo del Chopo. Durante el evento del primer festival internacional de *performance* celebrado en este museo, delimitamos el tronco en una caja de madera que construimos en ese momento. Para ello, antes había que cortar una de sus ramas; sin embargo, durante el proceso del corte, el hacha se rompió. Tuvimos que improvisar una nueva manera de cerrar la caja; el resultado fue extraordinario, una vez concluida la acción, la forma del contenedor de madera con la rama del árbol expulsada hacia afuera era muy expresiva: a partir de la planeación de un *performance* se generó una instalación interesante, dramática y expresiva. Considero que éste fue uno de los primeros eventos muy importantes que realizamos en los orígenes del grupo.

”Otro proyecto de interés, en el sentido de fusionar varios medios de expresión, fue la obra *Orden y progreso* (Museo del Chopo, Ciudad de México, 1995). Se tomó como referente histórico la construcción de este edificio del año 1903, el cual un empresario mexicano compró (después), y que en su origen la estructura fue un pabellón para una exposición de Arte e Industria Textil en Düsseldorf. Al interior de esta edificación industrial introdujimos una enorme maquinaria para hacer tortillas de maíz, que echamos a andar para edificar una larga torre con este alimento. Durante el proceso de construcción, de fondo musical se escuchó el vals “Sobre las olas”, (pieza) creada por el compositor mexicano Juventino Rosas en 1885. Al final del evento la torre no logró sostenerse por sí misma y se cayó, recordándonos el fracaso del progreso en la historia de nuestro país. La obra alude a la corriente positivista en México y al conocimiento como base de orden social promovido en la segunda mitad del siglo XIX.

FL: *Has mencionado algunos de los espacios más importantes para las presentaciones de 19C, como el Chopo o Ex Teresa, los cuales intentaban*

alejarse de la exhibición exclusiva del formato pictórico que primaba en la mayoría de las instituciones de arte en México. ¿Por qué presentarse en espacios institucionales? ¿Sintieron que siendo jóvenes tenían espacios institucionales dónde presentarse? ¿Cómo llegaban a ellos y qué ventajas/desventajas les confería?

RT: Pienso que fue una coyuntura generacional en los años noventa. En el momento que hay una necesidad de explorar nuevos medios de expresión más allá del formato pictórico u otras expresiones más tradicionales, que era lo que predominaba en las galerías y museos, también por esos años, a través de la iniciativa de otros artistas, se empiezan a organizar los primeros festivales internacionales de *performance*. El primero de ellos se realizó en el Museo del Chopo en 1992, al siguiente año y de forma subsecuente este tipo de eventos se presentaron en el Museo Ex Teresa, que por esa época se estaba inaugurando como espacio cultural. Puedo recordar también que de forma paralela a estos espacios, cada vez más, otras instituciones culturales estaban dando cabida a estas nuevas expresiones, el crecimiento era paulatino. El grupo 19 Concreto inició en los años noventa: al momento de inaugurarse estos nuevos espacios vimos que para el colectivo era una buena oportunidad participar, así es como empezamos a tener una presencia importante entre el público que asistía a dichos eventos. En un inicio participamos a través de convocatorias abiertas y concursos, con rapidez empezamos a obtener reconocimientos y más adelante ya formábamos parte de los programas de artistas invitados. En poco tiempo nuestra obra maduró y cada propuesta era diferente. Trabajar en una institución con estas características no necesariamente implica que tu obra va a quedar domesticada o tus medios de expresión van a ser limitados: también hay que recordar que por décadas estos espacios fueron dirigidos por otros artistas que compartían intereses similares en cuanto a la experimentación en las artes visuales. Otra ventaja de participar en estos eventos es que podías conseguir apoyo económico y logístico para producir las obras y también había la oportunidad de presenciar eventos de artistas de diversas generaciones y latitudes del mundo.

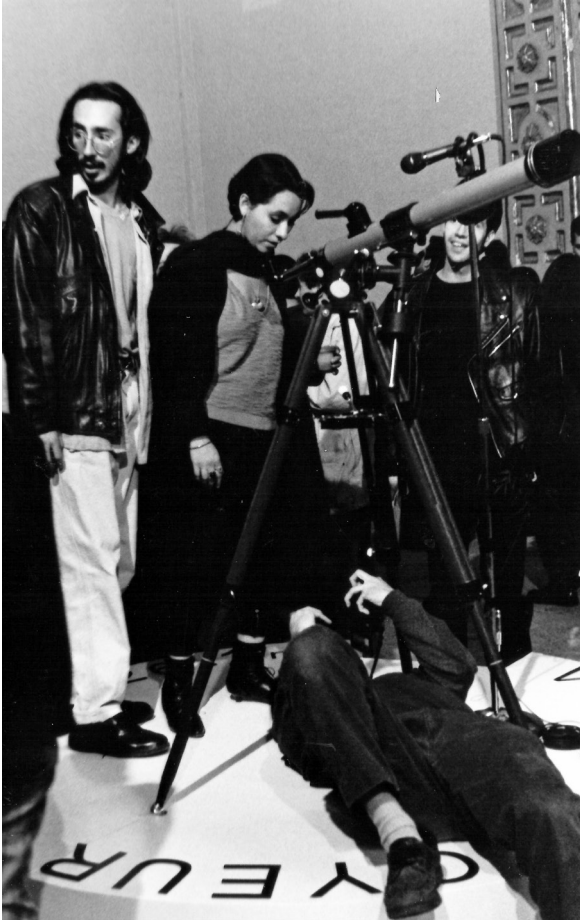


Figura 2. 19 Concreto, *Voyage-Voyeur*, 1994, Muestra de Instalaciones, fotografía de Mónica Naranjo (atribuido), Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

FL: *¿Tenían alguna intención crítica hacia la institucionalidad del arte en el país y sus mecanismos de exhibición, en la misma medida en que buscaban insertarse dentro de estos espacios?*

RT: Como grupo, en nuestras propuestas creativas siempre tuvimos una postura crítica hacia el sistema político, económico y cultural predominante. También hubo proyectos que apuntaban hacia una reflexión sobre el deterioro del ambiente y la falsa expectativa sobre la modernidad y el progreso, en aras de la desigualdad y la pobreza, al mismo tiempo que trabajamos con los nuevos medios de comunicación, que por ese periodo iniciaba el uso de medios tan importantes como el internet. Para nosotros la presencia y el vínculo humano fue esencial en nuestras obras, al tiempo que cuestionábamos la masificación, la industrialización y la explotación laboral. En cada propuesta hubo un intento por abordarlo con inteligencia, imaginación, creatividad y, en especial, con sentido del humor, que a mi parecer era cáustico, crítico e irónico. El hecho de haber participado en instituciones públicas o privadas no comprometió nuestra libertad de expresión a través de las herramientas que te proporciona el arte para crear, y al mismo tiempo fue posible

incidir de manera crítica desde las entrañas de la propia institución. En referencia a ello, me viene a la mente la obra *¡Fuera!* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1994), en la cual fuimos invitados para ser juzgados dentro de un certamen nacional de *performance*. Al final de la organización de este evento, con una acción frente a la audiencia, el grupo 19 Concreto también cuestionó su jerarquía en él.

FL: *Al revisar las conceptualizaciones de las obras, se puede observar cómo emplearon continuamente las categorías de modernidad/posmodernidad, así como las ideas de modernización y progreso. ¿Por qué deciden conceptualizar sus obras a partir de estos términos y desde dónde les llegaban las principales influencias o nociones teóricas sobre estos conceptos?*

RT: Desde que éramos jóvenes, de forma continua vivimos diferentes tipos de crisis económicas, políticas y sociales. Por algún motivo, cada uno de los integrantes del grupo 19 Concreto proveníamos de familias de clase media venidas a menos, debido a las continuas crisis económicas que afectaban a nuestro país, la desigualdad, el desempleo y las malas políticas de nuestros gobernantes; un país en el cual predominaba al abuso del poder, la represión y la corrupción. Convivimos en una sociedad conservadora, racista, que consume refrescos y comida chatarra, abducida por la religión y la televisión. Por otro lado, la pandemia del VIH afectó nuestra sexualidad, influyó en la forma en como nos relacionamos con los demás y en nuestra propia intimidad. El terremoto del 85 que devastó la ciudad nos marcó como generación. Cada día estaba más presente el deterioro del ambiente en nuestra ciudad y en el mundo. Nos tocó la entrada de la era de la globalización, el final de la Guerra Fría, el derrumbe del muro de Berlín, el fin de las grandes utopías, la entrada al libre mercado y los efectos de la política neoliberal que hoy sigue imperando. Estos fenómenos histórico-predominantes en los años ochenta y noventa fueron aspectos que nos influyeron cuando éramos jóvenes. Durante este periodo hay obras que inciden claramente en estos temas, por mencionar algunas: *Orden y progreso* y *De etiqueta* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1993).

FL: *La inserción de objetos “tecnologizados” en sus obras pareciera ser una constante. ¿De dónde proviene ese interés en los años noventa en la obra de 19C por un arte que incorpora como material artístico determinados objetos tecnológicos?*

RT: Me parece que la incorporación de los medios tecnológicos en nuestras propuestas de trabajo se da paulatinamente de forma natural. Todas

las obras que realizamos por ese periodo fueron impermanentes, la única manera de registrarlos fue a través del uso de la cámara fotográfica y del video; en ese aspecto ya se podría afirmar que el uso de la tecnología estaba presente. Desde nuestros primeros proyectos, en el escenario donde nos presentábamos proyectábamos algunas imágenes a través del uso de diapositivas que acompañaban las acciones. Creábamos sonidos a través de instrumentos que construíamos con desechos de material o con el uso de sintetizadores. También exhibíamos secuencias de video, que previamente editábamos, para que formaran parte del ambiente que en esos momentos habíamos planificado. Más adelante, en los siguientes años fuimos incorporando diferentes tipos de instrumentos, utensilios y maquinarias de mayor escala y medios de comunicación más sofisticados como el uso del internet. Los medios tecnológicos jugaron un papel predominante en nuestras obras, que al mismo tiempo incidían de modo crítico con el tema de la industrialización, la modernidad y el progreso, en contraste con la precariedad.

FL: *¿Para usted cuáles serían obras representativas de 19C en el uso del elemento de lo tecnológico y por qué?*

RT: La pregunta es complicada, porque considero que cada propuesta tiene sus propias cualidades. Como te mencioné antes, casi en todas las obras que propusimos estaban presente los medios tecnológicos. En la obra *De etiqueta* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1993), metimos un carrusel de feria al interior de la capilla principal del Ex Templo de Santa Teresa, que al girar la maquinaria con el uso de un motor eléctrico se exhibía a mujeres y hombres que colgaban del anillo horizontal de la estructura, más adelante estos cuerpos enganchados fueron sustituidos por trozos de carne que, instantes después, fueron devorados por perros hambrientos. En la obra *Orden y progreso* integramos al escenario una enorme maquinaria para hacer tortillas, el elemento industrial se integró perfectamente al escenario que fue construido a principios del siglo XX como símbolo de la modernidad y la entrada de la era de la industrialización en México. En uno de nuestros últimos proyectos que realizamos en el periodo de los años



Figura 3. 19 Concreto, *¡Fuera!*, 1994, Tercer Festival Mes del Performance, fotografía de Mónica Naranjo, Centro de Documentación Ex Teresa, Ex Teresa Arte Actual, INBAL.

noventa, me refiero a *Vía Satélite* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1995-1996) trabajamos con diferentes medios de comunicación a larga distancia, como fue el uso de internet [...]. Entramos en comunicación con artistas de otras partes del mundo, nuestros cuerpos fueron los instrumentos para que estos artistas ejecutaran sus acciones desde otras regiones del mundo. También hubo otras obras, como la instalación participativa *Voyage-Vouyeur* (Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 1994), en la cual creamos una instalación con diversos tipos de telescopios, en la cual los espectadores espían a otros visitantes que a su vez también utilizaban un instrumento óptico para observar de modo discreto hacia otro punto lejano del museo. Para la bienal de Monterrey construimos la obra *Sillón biosintético* (Segunda Bienal de Monterrey, Museo de Monterrey, Nuevo León, 1994): era un mueble forrado de pasto sintético, en la parte superior del sillón colgamos una regadera que dejaba caer agua sobre la superficie del mueble. El objeto absorbía el agua y la regresaba de forma recíproca al sistema de riego, y así

sucesivamente se autoregaba. Pienso también en el homenaje que le hicimos al profesor Alberto Gutiérrez Chong, que fue un gran maestro para todos nosotros mientras estudiamos en “La Esmeralda”. La obra se llamó *Al maestro, con cariño* (Galería Art Deposit, Ciudad de México, 1996). Instalamos un cuerpo en forma de maniquí muy parecido a nuestro profesor, lo vestimos con su ropa, las manos estaban hechas de cera y en la cabeza se proyectaba su rostro, en la cual se simulaba su habla; el contenido de sus palabras era en referencia a la propia exhibición en la cual estábamos participando. En fin, podría hablarte de muchas obras más, no menos relevantes, donde el uso del sonido, los medios de comunicación y la tecnología en diferentes dosis estuvieron presentes.

FL: *Respecto a la crítica de arte, ¿cómo fue en términos generales la recepción de sus obras por parte de la crítica especializada en ese momento?*

RT: Lo que sucedió con el grupo es que, a diferencia quizá de otros artistas de nuestra generación, para nosotros no hubo una preocupación por vincularnos con los críticos o historiadores que había en el momento. Quizá no estábamos tan preocupados por la promoción, porque donde quiera que nos presentábamos teníamos un buen recibimiento, siempre salían nuevos contactos y también invitaciones para realizar nuevas propuestas en otros sitios. Nosotros estábamos concentrados en nuestros proyectos, que reflexionábamos y analizábamos, estábamos en comunicación con otros artistas pero raras veces nos vinculamos con especialistas de nuestro medio. Por eso mismo creo que no abundan textos que hagan referencia al grupo 19 Concreto por esos años. Por otro lado, no eran muchos los especialistas que escribieran sobre el *performance*, que fue una de las expresiones en las cuales más nos enfocamos. Nunca nos sentimos parte de ningún gremio, pero debo decir que en los años noventa, desde mi percepción, el *performance* se percibía como una categoría menor al resto de las expresiones artísticas contemporáneas. En ese entonces empezaban a sobresalir artistas tan relevantes como Francis Alÿs o Santiago Sierra, ambos creadores de origen extranjero, que también se expresaban a través del uso del cuerpo o con la participación y colaboración de otras

personas, pero sus propuestas no las denominaban dentro del lenguaje del *performance*, sino que se decía que hacían acciones.

FL: *En una obra como Vía Satélite, con la que el grupo cierra su recorrido, vemos un proceso de actualización dado por las variaciones realizadas cada vez que la presentaban, donde además existía un interés por los mecanismos de comunicación y distribución del arte: ¿por qué hacer estas variaciones? ¿Por qué tener la comunicación (y los medios de comunicación) como el eje central? ¿Qué referentes artísticos tenían en mente para su elaboración?*

RT: Sí, considero que la obra *Vía Satélite* es una de las propuestas más relevantes del grupo, y al mismo tiempo significativa, porque con este evento, y al sumar algunas obras más, decidimos cerrar nuestro ciclo como grupo de trabajo. Aunque años más adelante, de forma especial, realizamos dos nuevos proyectos. Respecto a *Vía Satélite*, la idea surgió porque dos de nuestros compañeros por esos años se encontraban viajando en Europa. Ambos estaban en sitios distintos, para coordinar su encuentro hicieron uso de los medios de comunicación que tenían a su alcance. Más adelante, cuando uno de nuestros amigos regresó a México, me refiero a Ulises Mora, nos compartió su experiencia. En ese momento convenimos entre todos que sería interesante realizar una obra a través de estos nuevos medios de comunicación a larga distancia, especialmente me refiero al internet.

”Preparamos un buen proyecto, que en resumen consistía en contactar artistas de diferentes países con el fin de que nos dictaran instrucciones desde sus lugares de origen para que nosotros, en vivo, las ejecutáramos en México a través del uso del teléfono, el fax y el internet. Realizamos este proyecto por escrito, para la producción y su realización obtuvimos la beca de Jóvenes Creadores del Fonca en 1994. Antes de desarrollar los eventos más importantes, planeamos diversos ensayos, para ir familiarizándonos con estos medios. Uno de los primeros sitios donde empezamos a trabajar en ello fue el Centro Multimedia, que por ese entonces dirigía Andrea Di Castro. También por ese periodo nos estuvo apoyando Héctor Velarle, un

amigo nuestro especialista en el tema de las telecomunicaciones. Llevamos a cabo diversas acciones en diferentes sitios, curiosamente uno de estos espacios fue la casa de un familiar del artista Gómez Peña, ubicada en la colonia Santa María la Rivera. En ellas, desde mi hogar, dicté por teléfono algunas instrucciones a mis amigos para que realizaran actos en vivo. También hicimos algunos otros ejercicios durante los encuentros del Fonca. Más adelante, cuando ya habíamos articulado bien el proyecto, las obras definitivas se programaron en el Museo Ex Teresa. Para ello organizamos dos eventos de carácter internacional, a través del contacto de artistas de diversas regiones del todo el mundo.

”Más adelante cuando el ciclo del grupo 19 Concreto concluyó, como artista individual fui invitado a realizar un evento en el Museo de Arte Contemporáneo de Finlandia, Kiasma. En ese espacio desarrollé una propuesta a través del uso de estos medios de comunicación, pero esta vez cambié la estrategia, no sólo me comuniqué con artistas que vivían en México, sino que también entré en contacto con personas de diferentes edades y oficios, que en tiempo real, a través del uso del internet, me dictaban instrucciones para que las llevara a cabo en Helsinki. La obra se llamó *Anatomía simbiótica de un extraño en Escandinavia* (Kiasma, Contemporary Art Museum / MuuMediaFestival, Helsinki, 1998).

”En cuanto a nuestras influencias, la verdad es que no teníamos muchas referencias en ese momento respecto al uso de estos medios, por otro lado considero que fuimos de los primeros artistas en el mundo en explorar el uso del internet de la forma en como lo hicimos. Quizá un referente histórico importante para la obra *Vía Satélite* sea el movimiento artístico denominado Arte correo; fue una corriente cultural interesante que principalmente se dio en los años sesenta, setenta y ochenta, que de alguna forma podría vincularse con este tipo de manifestaciones.



Farah Leyva Batlle

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, ha trabajado como especialista en Museología y Curaduría en el Museo de Arte Colonial de la Oficina del Historiador de La Habana, donde investigó y realizó exposiciones de arte cubano y latinoamericano, y donde impartió talleres de educación patrimonial. Ha participado en diversos eventos a nivel internacional. Sus intereses investigativos se centran en la relación arte-tecnología en México, con énfasis en procesos de producción, materialidades y políticas culturales.



Roberto de la Torre

Vive y trabaja en la Ciudad de México. Cofundador del grupo experimental de arte 19 Concreto (1990-1996), estudió artes visuales en la ENPEG “La Esmeralda”, donde actualmente imparte cátedra. Ha participado en diversos festivales de arte, nacionales e internacionales, y su obra se ha presentado en 17 países alrededor del mundo, en regiones como América del Norte, América del Sur, Europa y Asia.

Reseña

Sobre Pedro Ángeles Jiménez, Andrés Calderón Fernández y Fernando Ciaramitaro. *Biombos y castas: pintura profana en la Nueva España*. Madrid: Casa de México en España / Fomento Cultural Banamex, 2020.

José Arturo Aguilar Ochoa

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-4975>

AL REALIZAR ESTA RESEÑA BIEN VALE LA PENA RECORDAR EL LARGO CAMINO para publicar un catálogo de exposición sobre pintura virreinal novohispana, pues nos explica los alcances que puede tener una muestra de arte y, al mismo tiempo la génesis de un libro.

El tema para montar una exposición museística puede surgir de una propuesta de un curador, de un evento conmemorativo hacia un artista o de acontecimiento a celebrar; también, eventualmente, del descubrimiento de una colección. En este caso la iniciativa surge de manera paralela entre Fomento Cultural Banamex y la Casa de México en España, quienes deciden comentar y representar en imágenes la historia de la Nueva España a través de las castas y los biombos.

Pero, ¿por qué este tema y no otro? La Casa de México en España, según nos cuenta en la introducción de la presente obra Ximena Caraza Campos, su directora general, decidió mostrar al público español “diversas facetas de las múltiples manifestaciones de la cultura mexicana”.

Ante una exposición previa sobre platería, con el título *Plus Ultra: lo común y lo propio de la platería religiosa novohispana*,¹ se necesitaba un diálogo o una contraparte para hacer más atractiva la muestra. Qué mejor que un tema profano, pues los objetos de platería eran de un significado religioso ya que fueron enviados a sus parroquias como agradecimiento a su buena fortuna. Pero además del retrato, no existen muchos temas profanos en la pintura novohispana: ausente el paisaje, sólo quedan los biombos y la pintura de castas, temas por cierto con una amplia trayectoria en la historiografía internacional, pero no exclusivos de alguien. Éste fue el motivo por el cual se decidió invitar a los participantes en el libro: Pedro Ángeles Jiménez, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; Andrés Calderón Fernández, del Instituto Mora y la Universidad Iberoamericana; y Fernando Ciaramitaro, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, quienes, desde diferentes perspectivas metodológicas, analizaron esta novedosa muestra de cultura mexicana.

Como he señalado, para ambos temas se han realizado importantes investigaciones en diferentes países. En el caso de la pintura de castas los más recientes trabajos han sido los de María Concepción García Sáiz,² Guadalupe Álvarez de Araya Cid³ e Ilona Katzew.⁴ Para el estudio de los biombos se cuenta también con investigaciones recientes, algunas que revisan la producción de manera general, como las de Alberto Baena Zapatero,⁵

¹ La edición del catálogo fue hecha también por la Casa de México en España en 2020. Los textos fueron de Andrés de Leo Martínez y Pablo F. Amador Marrero.

² María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Pionero también fue el número 8 de la revista *Artes de México*, editado por Margarita de Orellana (verano de 1990).

³ Guadalupe Álvarez Ayala de Araya Cid, "Géneros de las pinturas, pintura de género: hacia una nueva lectura de la pintura de castas", 17-28; otro artículo importante es el de Maëva Riebel, "La peinture de castes ou la conquête esthétique d l'Amérique", 149-159.

⁴ Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*.

⁵ Alberto Baena Zapatero, "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España", 173-188.

o estudios particulares, como los de Bruno de la Serna Naser⁶ y Emily Umberger,⁷ por mencionar sólo algunos.

Así, el reto para los autores no era sencillo, pues implicaba una mirada nueva y fresca sobre temas, podríamos decir, antiguos. Afortunadamente el contacto que tenían los autores con el arte virreinal fue una ventaja, como el que conocieran varias de las piezas y el hecho de que los tres tuvieran una evidente pasión para el arte y sus representaciones. De esta manera, desde disímiles enfoques y perspectivas, relatan una realidad histórica de México que se percibe por los modelos figurativos de la vida cotidiana representada en los biombos y en las pinturas de castas. No fue difícil dar unidad a cuerpos iconográficos que, cuando se realizaron, no fueron pensados para las masas, sino para el deleite de pocos. Esta exposición, como cualquier otra, es, así también, manifestación de democracia.

A partir de los dos núcleos de la exposición, el primero centrado en los biombos virreinales y el segundo en las pinturas de castas, los textos también se presentan en dos bloques o apartados. El primero, escrito por Pedro Ángeles en un estilo más tradicional, se detiene en algunas de las piezas más importantes, que arrojan luz sobre biombos como el del marqués de Cadereyta, realizado alrededor de los años 1635-1640 y actualmente en una colección particular, lo mismo que uno hecho en 12 hojas y que en una de sus partes representa las Batallas de Alejandro Farnesio. De entre todas las descripciones destaca, a mi modo de ver, la del biombo con escenas del campo hecho en el siglo XVIII, que permite acercarnos a la vida cotidiana de la época y, en palabras del autor, es “una pintura en cuya narrativa parece no haber una historia definida, no exalta reinos ni príncipes, sino la plácida vida que se desarrolla una tarde en cualquier

⁶ Bruno de la Serna Nasser, “Apuntes sobre el Biombo del Palacio de los Virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación”, 162-177. El autor analiza un biombo del siglo XVII que representa el paso de un virrey alrededor de 1650.

⁷ Emily Umberger, “The Monarchia Indiana in Seventeenth Century New Spain”, 46-58. La autora analiza un biombo del siglo XVII, que se conoce como “Biombo del Palo del Volador” y se encuentra en la colección del Museo de América.



Figura 1. *Escenas de campo*, c1750-1760. Óleo sobre tela. Biombo de diez hojas, 225 x 540 cm. Colección particular. Fotografía: Rafael Doniz. Cortesía Fomento Cultural Banamex, A. C.

jardín de una villa cercana a la Ciudad de México” (pp. 29-30) (fig. 1). En el caso de las pinturas de castas, de cuya selección se habla, me parece acertada y nos permite tener mayores detalles sobre los autores o lo que se representan algunas escenas.

El ensayo, en cambio, de Andrés Calderón Fernández y Fernando Ciaramitaro me parece más novedoso y con aportes importantes al tema de las pinturas de castas pues, a excepción de un solo biombo, está centrado ellas. El título mismo ya nos deja entrever esta nueva visión: “Los cuadros de castas: cultura material, indumentaria, consumo y modernidad en la Nueva España del siglo XVIII”. Los autores parten de un principio controversial y con limitaciones que ellos mismos reconocen, pues se toman a estas pinturas como un documento que representa la realidad o al menos lo más cercano a la vida cotidiana en ese momento. Valoro ese punto de vista y que se aclaren dichas reservas en la interpretación desde un inicio. La hipótesis central es que los cuadros se utilizan como fuente documental que permita “pasar

de la cultura material al análisis de los bienes asiáticos exhibidos en las obras y de allí al significado socioeconómico de tal presencia” (p. 78). De ahí que los autores se detengan en todos los objetos que se encuentran en los cuadros, además de los grupos étnicos que representan y las mezclas entre ellos; es un repaso de lo que pueden significar los oficios, los muebles, las frutas, pero sobre todo la indumentaria y las telas que portan las personas en estas pinturas que pueden considerarse de género (fig. 2). Con un amplio conocimiento del contexto, Calderón y Ciaramitaro nos ofrecen un panorama de los patrones de consumo en la Ciudad de México y el comercio con el Oriente, que encuentra reflejos claros en varias escenas de las pinturas. Seguramente la falta de espacio impidió detenerse en más casos, pero los



Figura 2. *De Barsino y Loua nace Collote*, c1785-1790. Óleo sobre tela, 62.5 x 83 cm. Colección particular. Fotografía: Rafael Doniz. Cortesía de Fomento Cultural Banamex, A. C.

argumentos que presentan en esa relación resultan sólidos, pues se respaldan en fuentes primarias, como leyes que reglamentaban la manera de vestir de diversos grupos sociales o investigaciones sobre el comercio trasatlántico.

El formato del catálogo, en un tamaño reducido que no permite ver con toda amplitud las pinturas, quizá sea uno de los pocos defectos, pero reconozco que su sola edición representa un esfuerzo. Considero, finalmente, que los dos temas pueden dar muchas sorpresas en el futuro, no debemos olvidar que las obras tanto de biombos como de pinturas de castas han adquirido gran valor en el mercado de arte. Es por ello que un posible camino a explorar sea el de las posibles falsificaciones que puedan surgir o que de hecho quizá ya existan en estos géneros. De ahí que yo preguntaría a todos los involucrados en el catálogo, en la exposición y a los especialistas en estos temas si en algún momento partieron de una duda fundamental: ¿no habrá entre todas estas obras algún falso? Lo comento debido a que, en un segundo acercamiento me llamó la atención, en algunos cuadros, la manera de representar un huipil o el peinado de algunas mujeres que no corresponden, desde mi punto de vista, a un estilo de la moda y vestimenta novohispana. Desde luego es sólo una duda que tendrá que respaldarse con estudios más profundos hechos por restauradores y análisis químicos a las pinturas. Queda, todavía, mucho trabajo por delante.

Bibliografía

- Álvarez Ayala de Araya Cid, Guadalupe. "Géneros de las pinturas, pintura de género: hacia una nueva lectura de la pintura de castas". *Revista 180* 44 (diciembre de 2019): 17-28.
- Baena Zapatero, Alberto. "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España". *Archivo Español de Arte*, vol. 88, núm. 350 (2015): 173-188.
- García Sáiz, María Concepción. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán: Olivetti, 1989

- Katzew, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner / Conaculta, 2004.
- Orellana, Margarita de, ed. "La pintura de castas". *Artes de México* 8 (verano de 1990).
- Riebel, Maëva. "La peinture de castes ou la conquête esthétique d l'Amérique". *Cahiers d'études romanes* 29 (2014): 149-159.
- Serna Nasser, Bruno de la. "Apuntes sobre el Biombo del Palacio de los Virreyes: posibilidades en torno a su mecenazgo y representación". *Anales del Museo de América* XXV (2017): 162-177.
- Umberger, Emily. "The Monarchia Indiana in Seventeenth Century New Spain". En *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America* (catálogo de exposición), editado por Diana Fane, 46-58. Nueva York: Abrams / Brooklyn Museum of Art, 1996.



José Arturo Aguilar Ochoa

Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde también realizó estudios de Maestría en Historia de México y de Doctorado en Historia del Arte. Desde 2010 se desempeña como Profesor-Investigador en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Entre sus publicaciones destaca *La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano* y ha sido curador de exposiciones como "El escenario urbano de Pedro Gualdi" realizada en el Museo Nacional de Arte (1997) y la exposición virtual "30 años del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades" (2021). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Reseña

Sobre *No con una explosión*, de Laureana Toledo

<https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-laureana-toledo>

María Fernanda Quiroz Zerón

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9051-0255>

Todo se vuelve una tierra baldía, abandonada, y a la vez está todo el mundo bailando, con las flores, con el huipil y la enagua

Laureana Toledo,
sobre el istmo de Tehuantepec

LAS CUERDAS DE LA GUITARRA ELÉCTRICA DE MICK JONES RECHINAN, TIEMBLAN, se estabilizan. Su teclado hace presencia sonora con notas más juguetonas. Simultáneamente, imágenes en blanco y negro aparecen en la pantalla: mar. Fotografías análogas digitalizadas presentan la costa. Se trata de la costa este mexicana, en el Istmo de Tehuantepec, al sur de México.

El mar, ese cuerpo que permanece intacto a través del tiempo, es lo único que vemos durante el primer minuto de *No con una explosión*, de Laureana Toledo. ¿Qué mejor manera de evocar la eternidad de un lugar que presentando el mar? ¿Acaso el mar ha sido diferente en las fotografías de hace 100 o 10 años? Esta pregunta y su respuesta negativa se extrapola a imágenes menos concurridas de ésta y otras áreas —en este específico caso—, oaxaqueñas. ¿Acaso el Istmo de Tehuantepec ha cambiado en los últimos 10 o 100 años? ¿Son estas fotografías que presenta *No con una explosión* del 2019 o de 1919?

La pieza, integrada por una serie de fotografías digitalizadas del archivo de Weetman Pearson —el contratista inglés que diseñó y construyó grandes proyectos de infraestructura en México durante el porfiriato— y otra serie de fotografías realizadas por la artista, es un ensayo sobre el Istmo de Tehuantepec, pero también sobre el poder de la fotografía; sobre la complicidad de los fotógrafos, autores de estas imágenes, que a través del tiempo exhiben cómo el mismo paisaje sigue existiendo en lo real y en lo documentado, de la misma forma y con los mismos vicios, a cien años de diferencia. Como diría Susan Sontag, lo grotesco —en este caso la desolación y ausencia de progreso que se impone en el tiempo— resulta conmovedor “porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado”, lo muestra. Aunque ahora, además de conmovedor, resulta profundamente melancólico y en cierta medida, hasta desesperanzador. Aquí dignifica una verdad: la verdad de la vida en el Istmo de Tehuantepec.

Sin embargo, no deja de ser bello ver imágenes que juegan con el tiempo y con el ojo humano. Al ser fotografías digitalizadas, el primer encuentro visual engaña. Parece claro que lo que estamos viendo pertenece a una misma época, hasta que la atención reclama observar esas torres eólicas que de ninguna manera pudieron haber existido a principios del siglo pasado. No así los caballos, el mar, las camionetas destartaladas, las sombras de personas que parece que esperan; no se sabe si el progreso, el mar, u otra camioneta habrá de llegar. Esos elementos han permanecido inamovibles durante 100 años a pesar de todos los cambios políticos, pero sobre todo, a pesar de las promesas de progreso, entendiendo progreso como acceso a servicios básicos de salud y educación, lo cual requeriría, al menos, alguna carretera.

En *No con una explosión* sólo se observa el fantasma de lo posible, de lo improbable. Durante siete minutos el mundo expuesto en esta pieza baila, tiene sus propios sobresaltos de melancolía que reclaman, entre el olvido y la repetición, una mirada honesta a esta latitud del sur de México. Y no baila a cualquier ritmo, baila al ritmo de *boom bap*, este subgénero que sobresalió en la costa este estadounidense desde finales de los 80 hasta

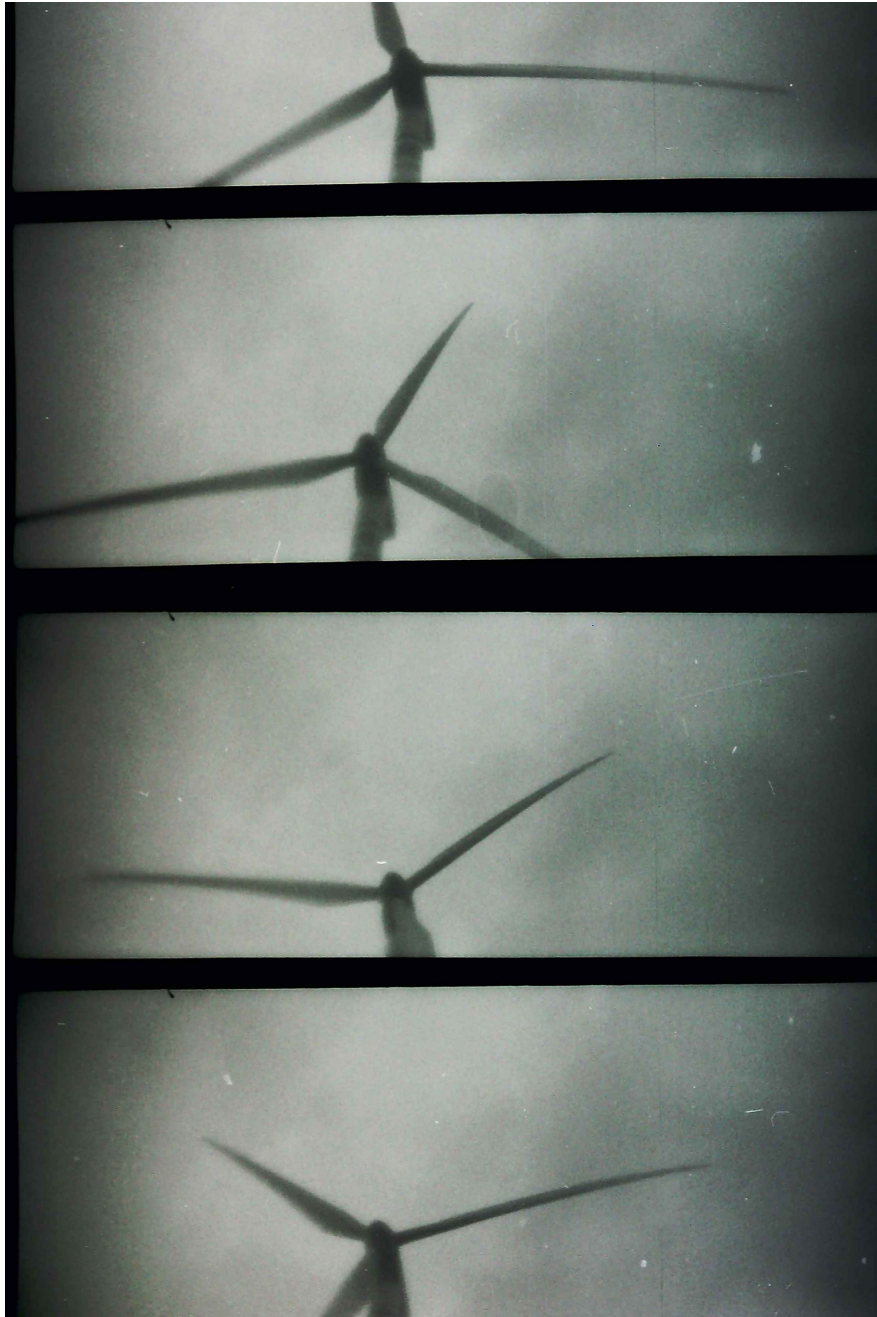


Figura 1. Laureana Toledo, *No con una explosión*, 2015.

principios de los 90, época en la que la propia Toledo vivía el fin de su adolescencia y los principios de su juventud.

Con esta pieza miramos la relatividad del tiempo. El ritmo audiovisual nos lleva cadenciosamente por pequeños sobresaltos que remiten al pulso natural de una película cinematográfica proyectada de forma análoga. Nuevamente, la distancia temporal se acorta cuando somos conscientes de que estamos viendo material de archivo que pertenece a dos siglos diferentes, en un dispositivo hecho de vidrio, plástico y nanotecnología, apenas inventado hace un par de décadas.

No con una explosión no sólo transgrede la romantización de Oaxaca, la cuestiona, la construye y la presenta a partir de realidades poco mediatisadas, sino que con esta transgresión aborda también el tiempo, la imagen y el ritmo —no tan natural— de lo que llamamos vida moderna en las poblaciones más alejadas de la urbe.

Esta pieza fue expuesta del 21 de junio del 2021 al 9 de enero del 2022 en la Sala 10 del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Esta sala es resultado de los esfuerzos por gestionar la difusión del arte en el inicio de la pandemia por covid-19. Con el propósito de acercar a las personas a un espacio común para estar en contacto con el arte independientemente de su geografía, la Sala 10 se abrió virtualmente y está disponible con acceso libre desde marzo del 2020.



María Fernanda Quiroz Zerón

Apasionada de la innovación en la comunicación, de la creación de contenido valioso para la sociedad y de la construcción de relaciones sólidas entre instituciones, empresas y personas del sector público y privado, cuenta con más de ocho años de experiencia en medios de comunicación, difusión cultural y comunicación digital, y una amplia experiencia entre diferentes industrias creativas, artes escénicas, visuales y editoriales, así como industrias mediáticas de radio y televisión.



Laureana Toledo

Artista visual mexicana, autodidacta, cuyo trabajo se centra en explorar las relaciones entre distintos medios y lenguajes, así como en investigar los modos de lectura de la cultura popular y su asimilación. Ha expuesto en solitario y de manera colectiva en espacios como Eastside Projects en Birmingham, la Whitechapel Gallery en Londres, el Museo de Arte Moderno de México y RedCat en Los Angeles, entre muchos otros. Ha gestado proyectos como curadora y en colaboración con Francis Alys, David Byrne, Lourdes Grobet y el grupo The Limit, entre otros.