

REYGADAS CONTRA LA INTERPRETACIÓN

Lamar polémico al cine de Carlos Reygadas se ha vuelto un lugar común. Con todo, la exhibición de *Post Tenebras Lux* en el pasado festival de Cannes polarizó más opiniones que nunca —incluida la del jurado, que al final le otorgó el premio al mejor director—. En la siguiente conversación, el cineasta comenta los prejuicios del espectador y defiende su derecho a la no explicación.



Los protagonistas de *Japón, Batalla en el cielo* **y** *Luz silenciosa* **son hombres en situaciones límite que llevan a cabo una acción liberadora. Juan, el protagonista de** *Post Tenebras Lux*, **no es un agente del cambio,**

pero parece invocar el suceso trágico que habrá de cambiar su vida.

Lo que le sucede a Juan es algo azaroso, pero propio de la situación actual. Es decir, una consecuencia de la tensión de cosmogonías que existe en el país, y que no se ha resuelto desde la destrucción de México hace 490 años.

La relación ambigua entre patrón y servidor es un tema recurrente en tu cine. ¿Esa tensión es mayor entre los nativos de Tepoztlán, donde ocurre la historia, y quienes han emigrado ahí (lo que llaman sociedad tepostiza)?

Puede darse en cualquier lugar de México: entre un jardinero y tú, por ejemplo. Existe la sociedad *tepostiza*, pero en la película eso es irrelevante. Esa relación de amistad y distancia

simultáneas es propia de una visión occidental dominante que se impone sobre las demás. En la película puede verse cómo Juan y su familia tratan al Siete [su empleado] con amabilidad pero también con altivez, y cómo este se comporta con sumisión disimulada. No quiero ser determinista y decir que lo que le sucede a Juan representa la venganza de la clase oprimida, porque no me interesa hablar de clases. Es un asunto que trasciende ese tipo de divisiones.

Me pareció que *Post Tenebras Lux* **era una reelaboración de “Este es mi reino”, el segmento que filmaste para el proyecto** *Revolución*. **Ahí puede observarse la ambivalencia de esta relación.**

El tema siempre ha estado ahí pero lo he ido afinando. En *Japón*, por ejemplo, el título sugería que te puedes ir a cien kilómetros del Distrito Federal y la cosmogonía es tan distinta que podrías estar en otro país. Eso era más metafórico. Ya no me acerco al tema de manera esquemática, sino como una parte vivencial de la realidad. Por otro lado, no la llamaría relación ambivalente. Tiene reglas

muy complejas que prácticamente solo los mexicanos –o algunos latinoamericanos en contextos similares– podemos identificar.

Cuando la película se exhibió en Cannes muchos críticos la llamaron “incomprensible”. A mí me pareció lo contrario. ¿Puede ser que la complejidad de códigos de la que hablas haya contribuido a que un extranjero la considerara ilegible?

Probablemente. El tema de la decapitación, por ejemplo, es muy cercano a nosotros pero no necesariamente a los demás. Por otro lado, cualquier persona medianamente informada sabría que la decapitación es algo propio de México, así como un mexicano sabría que en Japón la gente puede hacerse *seppuku* [como llaman los japoneses ortodoxamente al *harakiri*]. A la vez, leí comentarios de gente que había visto la película en Canadá o en Rusia, y que hablaba de sociedad mestiza y poscolonial. Al final, tengo la esperanza de que así como nosotros disfrutamos una película de [Yasujirō] Ozu, aunque se nos escapen referencias de cómo se vive en Japón, a otros les pase lo mismo con mi película.

El presidente del jurado de Cannes, Nanni Moretti, dijo que tu película dividió mucho a los jueces. ¿Has especulado por qué?

Siempre se escapan chismes; sé que a unos les gustó mucho y a otros, nada. A estos últimos podría llamarlos “la banda Ewan McGregor”: una parte del jurado que identifico con el tipo de gente que cree que las películas tienen que ser de una forma determinada. Que hay que establecer bien la situación, presentar a los personajes, definir los *flashbacks*, etcétera. O que si una película es confusa –del tipo *Memento*– debe quedar claro que ese es el tema: la confusión. Cuando esa gente ve algo distinto

piensa que detrás hay un tipo que trató de hacer una película y no pudo. Básicamente, un inútil. Es un asunto de conservadurismo. No quiero decir que estoy rompiendo moldes: hay cientos de cineastas que han propuesto un cine distinto desde hace muchísimo tiempo.

En Post Tenebras Lux aparecen tus hijos con sus nombres reales, la esposa del protagonista se llama como tu esposa y en entrevistas has dejado saber que vives en Tepoztlán. No es necesario saber mucho de ti para encontrar señas autobiográficas. ¿Es descabellado ver en Juan, el protagonista, a tu álter ego?

Sí: es descabellado. Para el caso, me he hecho planteamientos más cercanos a los de los protagonistas de *Japón* y de *Luz silenciosa*. Los paralelos que tú encuentras –en apariencia evidentes– no son para nada eso.

Podías prever que se iba a dar esa lectura.

Sí, pero no me importaba. Si a mis hijos les ponía otro nombre no iban a reaccionar. Y, curiosamente, la actriz se llama Natalia, como mi esposa. Su personaje iba a tener otro nombre pero noté que iba a ser problemático, porque mis hijos la llaman así. No son trasuntos por una razón: para mí lo más importante de un ser humano no es dónde vive, cómo se viste, si tiene perros, o si va a baños de intercambio de parejas [en alusión a una escena de la película]. Lo más importante son sus valores, no solo los morales. En esa parte fundamental, Juan y Natalia no son como yo. Ellos encarnan un aspecto definitorio de la occidentalidad: son personas que lo tienen todo –educación, dinero, pareja e hijos– pero están insatisfechos en un nivel espiritual. Yo también puedo sentirme insatisfecho, pero no en el mismo sentido.

En tus películas, esta incluida, aparecen no-actores en estado de ebriedad: en concreto, campesinos. Mucha gente cuestiona esta práctica y la llama explotación.

Cualquiera que piense eso no es más que un moralista hipócrita.

¿Por qué no les pides que actúen? Si no son actores, podrías llevarlos a cierto estado emocional sin que estén alcoholizados.

Si yo fuera de extracción indígena no me harían ese reclamo. Es un cargo por parte de gente que no sabe relacionarse de igual a igual; que tiene culpa y la proyecta en alguien más.

La embriaguez los coloca en un lugar de vulnerabilidad total. Lo que dicen es muy personal.

Quizá hay quien cree que la embriaguez es indigna. Como yo mismo me pongo en ese estado y no pienso que sea indigno, al contrario, no me parece un problema. Además, filmo a todos igual. También a los llamados “ricos”.

No fue el caso en Post Tenebras

Lux...

Uno de los no-actores que aparece en la cena de Navidad y que llega a una mesa a molestar a los demás está borracho en realidad. Como está más cercano a tu clase ya conoces su comportamiento. Es posible que por eso no te haya llamado la atención.

Concedido. No lo noté, o no me pareció incómodo. Lo que sí se percibe en ese mismo grupo –el de amigos y familiares de Juan– es una violencia latente. Emanada de los niños entrenando para el partido de rugby, de los cohetes que se lanzan en Navidad y en el tono de competencia en las conversaciones de los adultos.

Es lo mismo pero a la inversa: lo notaste porque quizá es tu clase. La violencia está presente en todo los

niveles y en todas las clases –por lo menos en esta parte del mundo.

Me refiero a la violencia sofisticada. Sublimada, pues.

Son análisis que nunca he hecho. Elegí el *rugby* porque es un juego que me encanta. Si acaso, veo en esos muchachos a hombres que están a punto de perder cierto estado de pureza y de convertirse en adultos insatisfechos. La película también habla de la pérdida de la inocencia.

Una de las presencias más comentadas de Post Tenebras Lux es la de un diablo de animación digital.

Has alegado que es el sueño de un niño y que puede significar lo que sea. Sin embargo, es un arquetipo. ¿No era inevitable que se asociara con maldad?

No necesariamente. Imagínate que en vez de diablo fuera una tortuga que se levanta en dos patas y entra al cuarto de los padres. Sería lo mismo. Que el sueño no esté definido no me impide ponerlo en la película. A mí no parece que sea un diablo “malo”: no es violento ni desagradable. No trata de intimidar al niño; solo lo observa y se va.

En la escena siguiente aparece un hombre talando un árbol. Verás por qué no es difícil asociarlo con destrucción...

Es común que en el campo haya hombres que talan árboles para obtener el ocote que luego las señoras usan en sus anafes. Es trágico, y aun así nadie ha visto en la película una postura ecologista –esa sí casi militante–. Poca gente ha dicho: “A lo mejor este *güey* quiere decir algo sobre la devastación ecológica en el país.”

Creo que es un tema claro. Hay escenas en las que se discute la tala de árboles.

Puede ser y aun así no la asociaría con maldad. La tala de árboles por parte de hombres del campo tiene más que

ver con ignorancia y con abandono. En todo caso, los propietarios de explotaciones forestales, que incendian bosques para después talarlos, tienen una conciencia más clara de lo que hacen, y eso podría relacionarse con el mal. No creo en la idea del bien y el mal. Hay acciones benéficas y negativas, pero es distinto.

Otro elemento perturbador en la historia es el maltrato a los animales. Lo has relacionado con la pérdida del trato sagrado de los antiguos mexicanos hacia la naturaleza.

Pero no haría una conexión moral. Creo que no nos damos cuenta de qué tan presente está la devastación cultural en la vida cotidiana. Hay maltrato a los animales, pero los personajes no lo ven así. Es parte de una cultura ladina en la que el fin es devastar cuanto antes, y en donde todo se ve a corto plazo.

Aunque Juan, tu protagonista, maltrata a los animales con una saña que parece tener implicaciones más turbias.

Yo diría que es frustración básica. Así como él se desahoga maltratando a un animal, algunos se desahogan mentándose la madre en el tráfico y otros maltratando a su pareja. Juan es un tipo muy físico que tiene un comportamiento violento, y que se pasa de la raya. Algunos críticos anglosajones lo han llamado un “psicópata maltratador de animales”, cosa que me parece hipócrita.

Tal vez es un psicópata –porque se arrepiente–, pero el acto es patológico...

Desde luego que es un acto excesivo y desagradable, pero rasgarse las vestiduras solo porque le pegó a un perro me parece demasiado. Pareciera que es lo más negativo que puede haber en el mundo, mientras que despedir a trabajadores sin indemnización no es

visto como algo que haría un psicópata. Parte de la ñoñería de la sociedad contemporánea consiste en hacer el mal en cosas importantes y sobrecargar de significado las cosas pequeñas. Todo lo que beneficia a la sociedad en su fin último –hacer dinero– se cubre de un manto de protección, y la llamada maldad se busca en pendejadas de sensiblería fácil, como decirle “negro” a un negro en vez de *African-American*, o en el acto de pegarle a un perrito. No entiendo por qué la gente se fija tanto en esa escena.

Porque sugiere un lado oscuro de Juan, más allá que lo que mencionas. A él mismo le extraña hacerlo.

Lo que le extraña no es pegarle a los perros, sino golpear a la perra que más quiere.

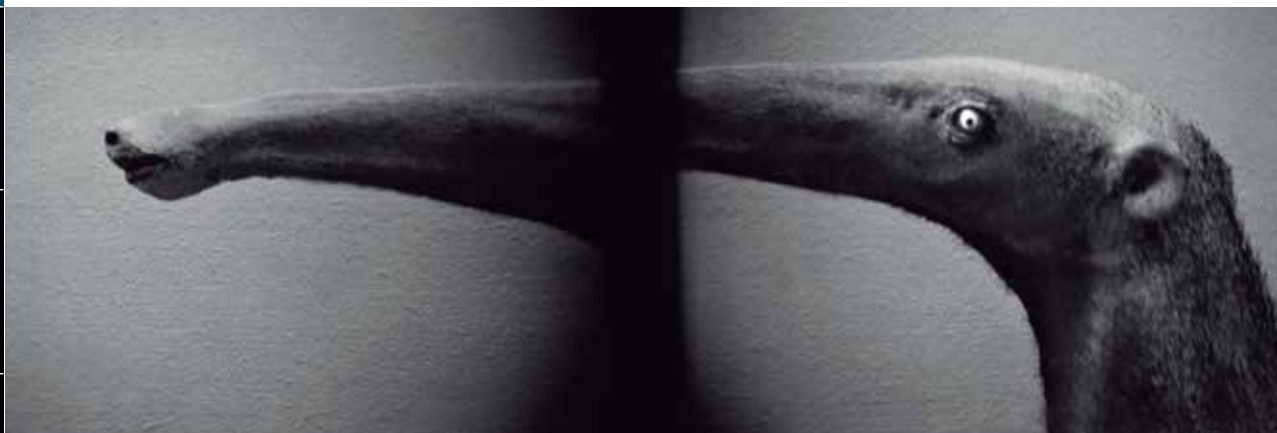
Ese es el lado oscuro...

Tal vez en eso sí haya un rasgo de patología, pero que es común a todos.

De todas tus películas, me parece que esta tiene el arranque más poderoso: imágenes de una niña rodeada de perros y animales de campo –unos domesticados, otros bravos– en un paisaje que al principio es apacible y luego se vuelve amenazante. Es un prólogo visual que además sintetiza la historia.

¿Lo planeaste con ese fin?

Hace falta que me creas, pero no quise enunciar nada de eso. Amo ese campo y voy ahí todas las tardes; amo a esos animales. Tenía ganas de empezar una película así porque quería compartir esas cosas. Solo me imaginé que llegaría la noche, y que mi hija se quedaría ahí diciendo “papá”, “mamá”, o algo. Es verdad que es una síntesis, pero no lo intelectualicé así. Es lo que siento respecto a las cosas, y se acaba manifestando en todo lo que hago. Esa secuencia resuelve el tema de la belleza de la infancia y de la existencia, y, al mismo tiempo, el peligro de esa existencia –y la necesidad de la muerte. –



Hace seis años, cuando fui invitado a dirigir el Museo de Historia Natural de la ciudad de México y comencé a concebir su necesaria refundación —misma que a mi pesar aún no se concreta—, me encontré de pronto frente a un debate: la pertinencia de la taxidermia como elemento central del lenguaje museográfico de estas instituciones. De entrada se definieron dos campos, dos tendencias: de un lado los que, con la arrogancia propia de quienes defienden la modernidad y los conceptos políticamente correctos ligados a sus últimas modas culturales, anunciaban que la taxidermia ha llegado a su fin pues es fruto de la cultura de la cacería, de la supremacía del ser humano sobre el resto de las especies y resulta francamente de mal gusto. Del otro lado, con menos entusiasmo y con más humildad, se manifestaba una corriente, que definiré como nostálgica, que pronto me transmitió su preocupación

ARCA DE NOÉ

DE FRANCISCO MATA

sobre el destino de las taxidermias, pero también de los dioramas mismos, esas cajas escenográficas inventadas por Louis Daguerre a principios del siglo XIX.

Los modernos no solo dirigen su crítica a la taxidermia, sino que pronto extienden su rechazo al diorama mismo: ¿qué interés puede tener —se preguntan— esta escenografía construida con pieles disecadas, aserrín, ojos de vidrio, plantas de plástico, escenografías de cartón, y paisajes pintados, si hoy puedes observar en una pantalla a los leones en plena cacería, al antílope agonizando, a las hienas chillan-

do de hambre y las crías esperando su bocado? En mi diálogo con otras instituciones y colegas, me di cuenta de que estas reflexiones formaban parte de todas las mesas directivas de los museos de historia natural, lo mismo en Londres que en París, Washington o Nueva York, y aunque es innegable la instauración definitiva del imperio tecnológico de la imagen, y las pantallas se multiplican como hongos en los museos y crecen hasta envolvernos en impresionantes terceras dimensiones, IMAX y otras tecnologías, en ninguno de los grandes museos de historia natural, aquellos que por décadas se han



convertido en referentes de esta cultura museológica, se ha prescindido del todo de los dioramas y sus taxidermias; mientras las salas nuevas, las interactivas y virtuales, se han renovado constantemente en la última década, las salas históricas del Museo de Historia Natural de Nueva York, por poner un ejemplo, permanecen prácticamente igual que hace cien años, y en ellas los visitantes detienen la velocidad de su visita, y bajan el tono de su voz, y toman el noventa por ciento de las fotografías con que pretendan registrar su paso por el museo. ¿Qué tienen entonces estas escenografías que contienen esas pieles que cubren inertes estructuras y rellenos, cuál es su poder, su influjo, la magia que las hace sobrevivir, ser tan apreciadas?

Mi convivencia cotidiana con los viejos dioramas del Museo de Historia Natural del Bosque de Chapultepec me han colocado, sin proponérmelo de antemano en un principio, del lado

de aquellos a quienes he llamado nostálgicos, porque me parece que, desde el punto de vista museográfico, las taxidermias provocan una experiencia diferente en el visitante a la que propician las pantallas —por más desarrollada que sea su tecnología—. Se trata de una experiencia que tiene que ver, en primer lugar, con la proporción y la materia: la comparación que establece un niño, por ejemplo, entre su estatura y la del oso polar que preside el museo al que asisto casi todos los días, o la impresión que provoca a cualquier visitante del mundo el elefante en estampida que lo recibe en el museo smithsoniano de Washington, es un suceso que registra el cuerpo con todos sus sentidos y que ninguna pantalla es capaz de reproducir: el tamaño, la textura de las pieles y los pelajes, la calidad escultórica de quien armó la pieza y fue capaz de otorgarle una postura natural, de transmitir no solo su manera de plantarse en la tierra sino la actitud, el carácter mismo de la especie, el dramatismo verosímil de un instante preciso de su existencia, son algunos de los elementos formales que hablan por sí mismos y propician la experiencia. Incluso la inmovilidad, antes que una desventaja frente al video, es una invitación a aceptar las condiciones del ejercicio escénico, de la ficción teatral que el diorama convoca, de la representación de lo real que implica; y todos estos elementos, afortunadamente conjugados, propician la participación de la imaginación, sin la cual no es posible completar la escena, animarla, darle vida a la acción congelada.

No me convencen, por último, aquellos que argumentan contra la cacería y promueven la extinción definitiva de la última forma de presencia del animal sacrificado entre nosotros, su piel, y así como me parece que ningún animal que sufra debe permanecer encerrado en vida para el entretenimiento de nuestra especie, y que en la medida de lo posible ningún felino, ningún oso, delfín o ballena debería padecer el encierro y ser obligado a divertirnos —y me repugna ver cabezas decapitadas y pieles adornando salones de políticos, burgueses y aristócratas—, encuentro mucha dig-

nidad en las taxidermias que ocupan los museos, y me parece que frente a ellas es posible pensar, meditar, descubrir e imaginar el mundo.

Además de conocer la pasión de Liliana Montañez, la taxidermista, enamorada de la fauna, que realiza su trabajo con reverencia ceremonial, desde que trabajo en el Museo de Historia Natural he visto el interés que dioramas y taxidermias provocan en algunos fotógrafos y artistas. Menciono algunos casos: Patricia Lagarde, con su interés por las aves y la estética del gabinete del ornitólogo; Cristina Faesler y sus intervenciones humanas dentro del diorama; Ilán Rabchinsky con sus fotografías de los dioramas desde dentro, con los ojos puestos en el interior de la mecánica teatral donde los animales son los actores; Ariel Guzik, que interviene el diorama y el espacio museístico con registros sonoros de la naturaleza; Carmen Tostado, historiadora y curadora del Museo de Historia Natural, que ha desarrollado el diálogo entre los acervos tradicionales del museo y las manifestaciones del arte moderno; Yolanda Paulsen y sus paisajes de cielos y bosques construidos con alvéolos pulmonares; Carlos Somonte, que se propone liberar a las piezas del diorama y devolver al paisaje “natural” —lo que equivale al mismo tiempo a reconocer que hemos convertido al mundo en diorama, en representación—; y el trabajo que hoy nos convoca, el de Francisco Mata, con su libro *Arca de Noé*, que mira en las taxidermias a los últimos sobrevivientes del verdadero *diluvio universal*, el que ha significado para gran parte del reino animal la civilización humana, por lo menos desde la revolución industrial hasta nuestros días.

Arca de Noé recoge las imágenes captadas por Francisco Mata con cámaras Holga y Diana entre 2003 y 2009. Justo en la explosión de la era digital, cuando la fotografía argéntica, química o analógica, como se le quiera llamar, comienza a ser ella misma una pieza de museo, es cuando este artista fundamental de la fotografía mexicana se acerca a los acervos de la historia natural, y con unos instrumentos voluntariamente arcaicos se propone rescatar del olvido la pre-

sencia de estos seres desafortunados, cuyos descendientes viven, si es que no se han extinguido todavía, bajo la amenaza de la especie humana, de la especie *urbana*, que les arrebató el territorio y los recursos, les envenena el agua y los somete a formas extremas de oprobio: que les hace, literalmente, la vida imposible.

Los ojos son uno de los principales retos de la taxidermia porque en ellos se juega gran parte de la magia escénica: o estos parecen tener vida, ser ventanas del alma, o su aspecto mortecino, inanimado, desacredita todo el misterio del trabajo de museógrafos y taxidermistas, y la muerte, a la que hemos intentado esconder con todos los recursos a la mano —modulando la luz, entre otros—, se presenta ante nosotros irremediadamente, y lo que quisimos que fuera la representación de la vida muestra su aspecto cadavérico. Por eso es hacia los ojos adonde dirige su mirada Francisco Mata, porque lo que está buscando en cada animal es la expresión, ese *decir* que no solamente transmite la información anatómica, sino también la que tiene que ver con la personalidad, con el *alma* misma de cada ejemplar —que sin duda tienen— y que habla también de su dolor y su desamparo.

Hace poco escribí, para la presentación de una muestra de fotografías de Ilán Rabchinsky, expuesta en el Museo Archivo de la Fotografía, que “frente a un diorama habitado por animales salvajes uno no puede ser otra cosa que un niño estremecido ante la vida que descubre”. No me desdigo de estas líneas, pero ahora, frente al trabajo de Francisco Mata, me es imposible no reconocer que ante esas fieras sometidas hasta la muerte, a las que se les han arrancado las entrañas, los huesos y la carne, y que en muchos casos, y para mayor oprobio, se les ha dejado de poner atención y se les ha abandonado a merced del polvo, es imposible no pensar en nosotros mismos, en los seres humanos que temimos y veneramos un mundo salvaje del que, como del paraíso original, fuimos expulsados. Mirando el ojo del león, del oso hormiguero, del lémur, del simio, pienso también en el niño del siglo xx que fuimos los adultos hoy, cuando todavía pensábamos que

ese mundo de fieras estaría ahí para siempre, como una reserva infinita para nuestra imaginación, como un territorio inexplorado para la aventura, como cuando frente a nuestra televisión de bulbos todavía no nos parecía nada mal que Tarzán apuñalara leones para ejercer su heroísmo, porque al fin y al cabo había muchos leones a los pies del Kilimanjaro y había sobre todo Tarzán, es decir un hombre blanco —es decir occidental, civilizado— que era todavía un mono, un salvaje, parte aún de una naturaleza potente, feroz, aunque ya lejana, y frente al televisor éramos nosotros ese salvaje ante el espejo del que habla Roger Bartra, y no el ciberántropo en que nos hemos convertido.

Mientras supuestos arqueólogos evangélicos —creyentes en la literalidad de los textos bíblicos y no de su misteriosa potencia metafórica— buscan sin éxito en el monte Ararat —entre Turquía, Irán y Azerbaiyán— los restos del navío en que Noé, con la ayuda de Dios, embarcó hace 4,800 años —según las mismas Escrituras— a las parejas de macho y hembra de las especies que sobrevivieron el Diluvio, el fotógrafo descubre en los espacios museográficos —muchos de ellos francamente decadentes, lejos de los fastuosos recursos que atrae de arte contemporáneo o de las imperiales salas arqueológicas— su propio Ararat, su particular “Gran Montaña del Dolor”, como llaman los musulmanes al mismo monte. Francisco Mata encuentra en las salas de los museos de historia natural de Kiev, La Habana, la ciudad de México, Buenos Aires, Londres, París, Orleans, Chicago y Houston los verdaderos restos del trágico naufragio que los textos sagrados no alcanzan a narrar. Si Yahvé quiso castigar al ser humano por la multiplicación de su maldad con un diluvio que extinguiera esa generación perdida de hombres, Yahvé fracasó: las manifestaciones del mal de hace cinco mil años palidecen frente a las conquistas del horror del último siglo, obra finalmente de los hijos de los hijos de Noé, y además los seres humanos se han encargado de acabar con la descendencia de muchas de las especies que el Arca en su momento puso a salvo.

El libro cierra con una imagen de un cuerpo humano sometido a la plastinación, esa técnica desarrollada por el anatomista alemán Gunther von Hagens, y que, como lo subraya Mata al incluir este retrato al final de su *Arca de Noé*, es también una forma de taxidermia, aunque en sentido contrario: se muestra la carne y lo que desaparece es la piel. No se había cerrado la polémica en torno al negro de Bañolas, aquella taxidermia de un hombre de raza negra que permanecía en el municipio catalán de Girona desde 1916, y que un cirujano haitiano había exigido se le diera sepultura y se le dejara de mostrar *como si fuera un animal*, cuando diversos espacios museográficos del mundo se vieron invadidos por los cuerpos plastinizados Von Hagens; pero cuando Francisco Mata coloca la imagen de esta plastinación como colofón de su acervo de taxidermias no parece estar cuestionando el antropocentrismo de nuestras culturas, no parece querer devolvernos a nuestro lugar en el reino animal; yo lo interpreto, por el contrario, como una manera de señalar justamente nuestra extinción como seres humanos, por lo menos por lo que se entendía por humanidad hasta el siglo xx, o quizá hasta antes de Auschwitz, pues se nos incluye ahí, entre el reino de los animales muertos. Desde mi punto de vista, Mata parece señalar la deshumanización que nos sobreviene a partir del rompimiento del vínculo con las otras especies, es decir, con el naufragio del Arca como consecuencia del monopolio de un ser humano despojado de su animalidad, es decir, de su naturaleza.

La mirada de Francisco Mata Rosas en el *Arca de Noé* no plantea una sola lectura y por eso es profundamente inquietante; pienso incluso que parece tocar terrenos vinculados con lo sagrado, con la ofrenda que otorga poderes al fuego, a las pieles, las plumas o las cornamentas, y que incluye al sacrificio en los rituales. Siento que esta *arca* de imágenes donde navegan algunas de las últimas fieras de la Tierra tiene que ver con esos lenguajes oscuros con que la humanidad ha podido referirse al misterioso lazo entre lo vivo y lo inerte, entre el estar del ser y la sombra de la muerte. —

• Escena de la ópera *Idomeneo*, de W. A. Mozart, dirigida por Sergio Vela. Escenografía e iluminación de Alejandro Luna.

LA POÉTICA DEL ESPACIO

ENTREVISTA CON ALEJANDRO LUNA

Arquitecto, escenógrafo e iluminador, es uno de los grandes artistas de la escena nacional. A lo largo de más de trescientas obras, ha colaborado con directores como Margules, Mendoza, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Luis de Tavira o Yosbi Oida, por mencionar algunos. En uno de sus ensayos, Hugo Hiriart lo llamó “el ojo más rápido del teatro mexicano”. En 2001, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y, en 2004, el Distinguished Artist Award que otorga la ISPA (International Society of the Performing Arts). Recientemente celebró sus cincuenta años de trabajo en el Palacio de Bellas Artes con la exposición Alejandro Luna, cinco décadas de trabajo.

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

La verdad es que mi primer acercamiento fue sexual. Yo estudié toda la vida en colegios maristas donde solo había hombres. Cuando entré a la escuela de arquitectura de la

UNAM, en 1957, había mil alumnos de los cuales diez eran mujeres. En Ingeniería no había ninguna mujer. Como te podrás imaginar, la proporción novecientos noventa a diez era inclemente. Y yo tenía un amigo que estudiaba teatro. Comencé a visitarlo y descubrí que las mujeres más guapas y liberales estaban en Filosofía y Letras, donde la proporción era inversa. Empecé a meterme a las clases. Me fui encontrando con mundos que en arquitectura ni los soñaba. En las mañanas iba a Arquitectura y en la tarde a Filosofía y Letras. Y empecé a actuar en un grupo, pero como sabía dibujar, hacer cálculos, presupuestos, etcétera, me encargaban las escenografías. En ese tiempo, entré a la clase de producción teatral que daba Antonio López Mancera.

¿Y él trabajaba con la antigua idea del decorado teatral o ya era un escenógrafo?

Estaba en la transición, aunque la mayor parte de su terminología se refería al teatro bidimensional. El caso es que me llamaban a actuar con la condición de que hiciera la escenografía. Eventualmente, me fueron llamando a hacer la escenografía con la condición de que no actuara. Trabajé mucho diseñando para el programa de teatro en las preparatorias, que dirigía Enrique Ruelas. Él operaba siete teatros y yo diseñaba casi todo lo que se hacía en ellos.

¿Cómo eran los escenógrafos de esa época?

Había dos grupos. Por un lado, los de oficio, como López Mancera, Julio Prieto y David Antón, y por otro, los pintores: Soriano, Felguérez, Carrington, Cuevas y muchos más. Todos hicieron un par de escenografías en algún momento. Algunos, como Belkin, persistieron.

¿Y cuándo te diste cuenta de que estabas haciendo algo distinto, que estabas trabajando con otro marco conceptual?

Desde el principio. Siempre he sido muy analítico con mi trabajo. Tiene mucho que ver la arquitectura. En la escuela, en esa época, eran muy racionalistas, todo tenía que ser funcional. La escenografía era algo peyorativo. Hablaban tan mal de ella que eso me inquietó mucho. Había algo perverso que me gustó, pero estaba en una encrucijada porque la pintura no me interesaba. No soy capaz de pintar un cuadro en la mañana. Me parece idiota. Y hacer un teatro de papeles y telas pintadas de ladrillos me daba asco. Desde mis primeros trabajos, quise hacer algo que no tenía que ver ni con el realismo ni con los pintores. Rápidamente, me di cuenta de que yo pensaba el teatro en términos de espacio.

Con frecuencia, la historia del teatro se enseña como la historia de la literatura dramática, lo cual está muy lejos del hecho escénico. Y cuando se habla de la historia de la representación es común que todo el mérito se le atribuya al director. Sin embargo, en tu caso es muy claro que tú eres el común denominador de muchas de las puestas en escena que consolidaron el teatro mexicano contemporáneo.

Es común que el mérito se le atribuya al que escribe porque los textos, dramáticos o teóricos, sobreviven. Y por supuesto, eso es muy engañoso. Por ejemplo, si ves los montajes de Wagner de sus propias óperas, no coinciden en nada con su idea de teatro total. Eran muy decimonónicos. Eso lo concreta escénicamente Adolphe Appia, que fue un visionario fantástico: el primero en entender que es la luz la que determina el espacio. ¿Qué sería de los ballets

rusos sin los pintores? Nadie le da crédito a un escenógrafo maravilloso como Viktor Simov que hizo posible la etapa naturalista de Stanislavski. Era un tipo absolutamente radical. Metía un río en escena, ampliaba los cuartos hasta los camerinos. Quítale el constructivismo a Meyerhold, ¿y qué queda? El teatro es un ejercicio de visiones colectivas, hasta contradictorias, y por eso es interesante. Yo me siento afortunado porque he trabajado con muchos directores interesantes, gente muy particular, y tal vez no he tenido un estilo definido, categórico. No me ha importado. Para mí el trabajo ha sido siempre junto con el director.

¿Cómo ves el panorama del teatro hoy?

Creo que para hablar del teatro hay que ser más general. Después del ciclón posmoderno, no sabemos dónde estamos. Y el teatro no puede estar exento de esto. Es un momento muy confuso, lleno de incertidumbre. Creo que, desde hace mucho, las artes plásticas han tendido hacia el teatro como una manera de expresarse en el presente. Es algo que ha ocurrido a lo largo del siglo xx: los cinetistas, el futurismo, el *op art*, el *happening*, el *performance*, las instalaciones usan el vocabulario del teatro. Y, por otro lado, la arquitectura se literaturizó con el delirio posmoderno y terminó por asaltar el lenguaje escenográfico, que tanto se despreciaba cuando yo era estudiante. Arañas en las fachadas, perros en los techos, y no sé cuánta cosa que se hace hoy, ha dejado a la arquitectura en otro lugar, muy teatral. Y siento que los que hacemos teatro no hemos reaccionado a eso. Muchos siguen trabajando como si no hubiera pasado nada. Pienso que no hemos sabido decir: "Ah, pues si de eso se trata, nosotros lo hacemos mucho mejor. ¡Si yo he hecho eso toda la vida!"

Una parte importante de la producción escénica contemporánea está en un momento de fusión de las disciplinas. A veces es difícil saber si lo que estás viendo es una obra teatral, una pieza de danza, una película o un concierto.

Lo he visto en la Cuadrienal de Praga. Está lleno de instalaciones, performances, intervenciones de arquitectura. Ya no ves teatro.

Pareciera que la Cuadrienal ha cambiado su definición de escenografía. En la última edición, en 2011, la medalla de oro de arquitectura teatral la ganó un proyecto de intervención. Un grupo mexicano, Teatro Ojo.

Sí, eso desde luego me dio mucho gusto. Pero no dejo de pensar que la primera cuadrienal, que se hizo en 1967, era una especie de acta de independencia de la escenografía. Antes de eso se nos juzgaba en la Bienal de São Paulo. Había una parte que llamaban bocetos teatrales o escénicos. La Cuadrienal fue un esfuerzo para independizarnos de la plástica, definirnros teóricamente. Cuarenta y cinco años después regresan las artes plásticas y la arquitectura.

¿Por qué no tiene más presencia internacional el teatro mexicano?

Faltan más compañías. Nosotros trabajamos individualmente. Nos juntamos para hacer proyectos específicos y luego nos disolvemos. Trabajando así, es difícil que los montajes puedan tener una vida larga. Los grandes festivales programan con mucha anticipación. Si alguien quiere una obra nuestra en el 2014, no sabemos si podremos estar ahí porque tal vez el grupo esté desintegrado haciendo otras cosas. Para tener compañías estables se necesita más dinero. —