



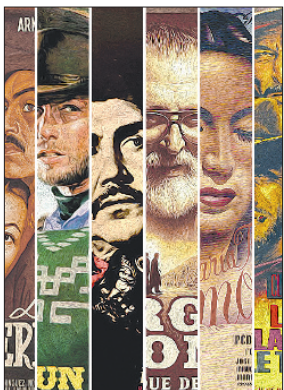
La Jornada
SEMAMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 10 DE NOVIEMBRE DE 2024
NÚMERO 1549

EMILIO EL INDIIO FERNÁNDEZ Y SERGIO LEONE FÁBULA, NACIÓN Y REALIDAD

Entrevista con Emilio el Indio Fernández
Ignacio Ramonet

Entrevista con Sergio Leone
R. Mininni



Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón.

EMILIO EL INDIO FERNÁNDEZ Y SERGIO LEONE: FÁBULA, NACIÓN Y REALIDAD

Cada uno a su manera, Emilio el Indio Fernández y Sergio Leone establecieron un antes y un después en la cinematografía: de la mano del cinefotógrafo Gabriel Figueroa, el mexicano dotó a nuestro cine de una imagen y un espíritu nacionalista con los cuales sería reconocido de ahí en adelante –*Pueblerina, Enamorada, La perla, Las Islas Mariás, Salón México...*–; por su parte, el italiano resignificó por completo el género *western* –*El bueno, el malo y el feo, Por un puñado de dólares, Por unos dólares más y Érase una vez en el oeste*– y con ello, aunado a otro filme suyo –*Érase una vez en América*, con el que alcanzó la cumbre del subgénero mafioso–, mostró con elocuencia impresionante buena parte del alma estadounidense.

Las entrevistas que ofrecemos fueron hechas en momentos similares en la carrera de los dos cineastas: en ambos casos, poco tiempo antes de que abandonaran este mundo, *el Indio* en 1984 y Leone en 1988; en ellas hablan de su legado filmico y de su postura final ante el fenómeno del arte cinematográfico.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 555355-6702 y 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.



▲ Emilio el Indio Fernández con actores de *Salón México*, 1948. Tomada de <https://x.com/CinetecaMexico/status/1291871621750218753/photo/1>

EL INDIO FERNÁNDEZ: “EL CINE ES UNA PODEROSA HERRAMIENTA PARA EL CAMBIO SOCIAL”

El cine mexicano del siglo pasado no se puede entender sin la obra y acaso también la personalidad, rica, profunda, abundante y peligrosa, de Emilio el Indio Fernández (1904-1986). Esta entrevista, realizada en 1984, muestra aspectos de su biografía, su concepción del cine, su amor por México y su temperamento, que ha sido “tanto una bendición como una maldición”, como parece que se dice a sí mismo. Y luego: “Me gustaría ser recordado como alguien que amaba ante todo a su país, México, y que luchó por mostrar al mundo el rostro más noble y verdadero de México.”

Ignacio Ramonet

Entrevista con Emilio el Indio Fernández

Invitado por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, me hallaba yo en Guadalajara, capital del estado Jalisco (otrora Nueva Galicia), en México, en 2004, dictando un seminario de comunicación y periodismo en el marco de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, cuya sede se encuentra en la universidad de esa ciudad. Se acababa de celebrar allí una Semana del Cine Mexicano y la prensa rendía homenaje al más importante realizador azteca de todos los tiempos: Emilio el Indio Fernández (1904-1986), en el centenario de su nacimiento. El apodo le venía de su mestizaje: su madre, indígena, pertenecía a la comunidad kikapú, de Coahuila. Su padre había sido coronel del ejército revolucionario.

Yo había conocido al Indio Fernández poco antes de su muerte, hacia 1984, en París, a la sombra de la torre Eiffel, en casa de la inolvidable Mercedes Iturbe (1944-2007), musa de la intelectualidad azteca, directora entonces del Centro Cultural de México en la capital francesa, y amante de mi querido amigo Ramón Chao con quien ella había fundado el prestigioso premio literario Juan Rulfo.

El Indio era toda una leyenda. En aquel momento, a sus ochenta años, acababa de salir del



▲ Fotograma de *La perla*.

Reclusorio Norte, una prisión de la capital mexicana, después de cumplir una condena por haber matado a tiros, estando ebrio, a un hombre.

Emilio Fernández fue el primer cineasta latinoamericano considerado como un auténtico maestro del cine mundial. En sus monumentales películas exalta una imagen original, nacionalista y fuerte de México, poniendo en valor los paisajes de su tierra, dándole protagonismo a los pueblos originarios, y proclamando con orgullo los ideales históricos de la Revolución Mexicana. Había trabajado en Los Ángeles, en los años veinte, cuando aún andaba por allí el genio soviético Serguei Eisenstein, cuyo estilo a base de imágenes poderosas y su célebre montaje-atracción lo marcaron para siempre.

Junto con el fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa, quien había sido también asistente de cámara de Eisenstein en *¡Que Viva México!* y encarnaba, para la imagen fílmica, lo que el muralismo mexicano era a la pintura, *el Indio* realizó algunas obras maestras imperecederas como *Enamorada*, *Salón México*, *La Perla*, *Río Escondido*, *María Candalaria* o *La Malquerida*, interpretadas por actrices y actores míticos como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz.

Temperamental y explosivo, Emilio Fernández fue amigo íntimo de los artistas Diego Rivera y Frida Kahlo, y también, entre tantos otros, de los escritores Juan Rulfo y John Steinbeck, de la cantante Chavela Vargas, de los cineastas Luis Buñuel, Carlos Velo, John Ford y John Huston. En una de las últimas películas de este realizador estadounidense –*La noche de la iguana*–, *el Indio*, ya muy mayor y retirado del cine, intervenía de nuevo como actor.

Pero el carácter legendario del personaje provenía también de su excesiva vida aventurera semejante a la del héroe desmesurado de algún corrido. Se había enrolado a la edad de quince años en las filas de la Revolución Mexicana con Pancho Villa, y a los diecinueve estuvo a punto de ser fusilado por los federales del general Obregón. Consiguió huir a Estados Unidos. Allí ejerció un sinfín de oficios para sobrevivir. Acabó, por casualidad, llegando a Hollywood en donde hizo de todo en los grandes estudios. Con su físico imponente acabaron por fijarse en él. Fue extra y actor, antes de convertirse en realizador. Adquirió también, en aquel ambiente de delirios y excesos, una sólida reputación de mujeriego, bebedor, pendenciero y violento.



Emilio Fernández fue el primer cineasta latinoamericano considerado como un auténtico maestro del cine mundial. En sus monumentales películas exalta una imagen original, nacionalista y fuerte de México, poniendo en valor los paisajes de su tierra, dándole protagonismo a los pueblos originarios, y proclamando con orgullo los ideales históricos de la Revolución Mexicana.



▲ María Félix con Emilio *el Indio* Fernández durante la filmación de *Enamorada*.
Foto: Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.

En aquella velada parisina en que le conocí, destacaba de inmediato por su estatura, su vocerío y su protagonismo. Ya había bebido bastante cuando yo llegué... Y era el centro de la atención de todos... A gritos, se estaba quejando ante Juan Luis Buñuel de que, en la aduana francesa, le habían confiscado su pistola... “Eso no se le hace a un hombre –aullaba– ¡Cobardes! Es como una pinche castración... ¡Miserables!” Se puso luego a coquetear con Mercedes Iturbe y con Ugné Karvelis, editora de Gallimard y excompañera de Julio Cortázar, que acababa de fallecer. Las agarraba por la cintura gritando: “Una yunta así de hembras-yeguas es lo que un hombre de verdad necesita...” Era mucho antes del movimiento *Me Too*... Pero poco a poco, consecuencia quizás de tanto alcohol, se fue calmando. También los invitados parisinos se habían cansado del anciano folklórico mexicano... Y pronto se olvidaron de él.

Al rato, descubrí que *el Indio* se aburría solemnemente recostado en un apartado sofá. Se le veía sorbiendo su mezcal, silencioso, ensimismado, envejecido... Me senté junto a él. Ignorados por el gentío alrededor, nos pusimos entonces a conversar. Ya él había descargado toda su furia jupiteriana. Estaba suave. Más bien me pareció de repente un gran soñador melancólico. Con sus ojitos diminutos, su bigote blanquecino y su ronca voz de macho marchito se puso a contarme entonces algunas de sus vivencias más explosivas y de sus nostalgias más constantes que aquí reconstruyo de pura memoria.

–Don Emilio, ¿cómo llegó usted a Hollywood?

–Por peripecias de la vida. Mi padre era minero y, en 1910, al estallar la Revolución Mexicana, se alza, se suma al movimiento armado, se va con Pancho Villa y lo nombran coronel... Yo tenía entonces seis años y me quedé con mi madre que



Cartel y fotograma de *María Candelaria*, 1943.



VIENE DE LA PÁGINA 3 / EL INDIO FERNÁNDEZ...

era indígena y ama de casa. Vivíamos en una aldea de Coahuila. Allí se respiraba pura revolución. Y a mí me hervía la sangre de ganas de alistarme. Así que apenas tuve edad, integré una Academia Militar y me hice oficial.

Más tarde, yo también me alcé en armas y me sumé a la rebelión del coronel [Adolfo] de la Huerta contra el gobierno del general Álvaro Obregón... Ya a mi padre lo habían matado... Pero aquella rebelión huertista fracasó. De la Huerta se marchó al exilio. Y yo acabé en prisión... Por poco me fusilan... Tenía entonces diecinueve años. Pero conseguí fugarme y huir a Estados Unidos.

Primero estuve en Chicago donde siempre hubo una gran comunidad mexicana porque allí están los inmensos mataderos y el negocio de la carne... Los vaqueros que, a caballo, conducían los infinitos rebaños de reses desde Texas, Nuevo México, Arizona y Colorado hasta Chicago siempre fueron mexicanos, muchos de Coahuila, hombres recios... Pero no me encontré a gusto. Y de Chicago bajé a California, a Los Ángeles en donde se habían instalado el general de la Huerta y su familia, y muchos otros huertistas. Eso era hacia 1925 o 1926. Yo tenía unos veintidós años... Así es como, por pura chamba y por circunstancias de la guerra, llego a Hollywood, entonces en pleno apogeo.

—¿Cómo era Hollywood en ese tiempo?

—En Los Ángeles, eran años de tremenda expansión... Era antes de la crisis del '29... Necesitaban mano de obra para todo... Yo no conocía a nadie, excepto a Huerta, y ni siquiera hablaba inglés... Huerta me dijo: “La revolución se terminó, Emilio. Olvida la guerra. Aprende un oficio que sirva para que ayudes a México...” Tenía que ganarme la vida... Empecé trabajando de lo que fuera. Hice de todo. Fui boxeador, empleado de lavandería, camarero, aviador, panadero, camarero, bailarín de tango, ayudante de imprenta, albañil...

Hasta que me enteré que donde pagaban los mejores sueldos era en la industria del cine, en Hollywood, entonces en pleno apogeo. Así que allí me fui. Los estudios siempre andaban buscando gente. Primero trabajé de carpintero, haciendo decorados. Hasta que, un día, me presenté de candidato a *extra*, muy de mañanita a las puertas



Mis películas son un homenaje a nuestras gentes. Siempre quise mostrar la belleza y a la vez la tragedia de nuestra tierra, para que el mundo pudiera admirar las riquezas y las hermosuras de nuestro México, muchas veces malinterpretado, folclorizado y subestimado.

de la productora RKO. Me escogieron de inmediato, nomás por mi estatura y mi cara de indio, supongo. Pagaban bien.

—Allí conoció usted a John Ford, ¿no es cierto?

—Sí. John Ford trabajaba entonces para los estudios Fox, con los que acababa de realizar una de sus obras maestras en mudo, *The Iron Horse* (El caballo de hierro). Como *extra* trabajé en varios filmes dirigidos por él. Pero yo era uno de tantos, del montón de figurantes que un día hacía de indio, otro día de borracho de taberna, y otras veces de vaquero anónimo o de soldado en un cuartel. John Ford no se había fijado en mí. Era muy serio y autoritario. Tenía fama de mal carácter... Impresionaba con su ojo cubierto de cuero negro, como un pirata irlandés.

Hasta que una tarde, al final del rodaje, me atreví. Me le acerqué y le dije que quería ser realizador... Me miró muy sorprendido con su ojo único, como un águila, frunciendo el ceño... Pensé que me iba a abroncar, a enfadarse... Con su tremenda voz, me gritó que de dónde había

sacado yo esa extraña idea... Le dije que ese deseo me había venido viéndolo a él... Y que yo quería hacer películas en mi país, para contar las bellezas de México que nadie conocía.

Eso le gustó. Ahí su actitud cambió. Su voz se hizo amistosa. Me dijo que, a partir de entonces, me pusiera a su lado y observara. Y me nombró asistente. Nos hicimos amigos. Era una persona maravillosa y un genio del cine. Con él aprendí todo. Era muy exigente, como todo gran creador. Era una época difícil. De transición entre el cine mudo y el parlante. De la noche a la mañana, gente muy célebre caía en el olvido. Algunos se suicidaban... Había que adaptarse o morir...

Luego conocí a otros cineastas como John Huston y otros. Fui actor de reparto y protagonista de muchas películas en Hollywood. Y en 1934, cuando ya el [cine] parlante se había impuesto definitivamente, pero los efectos de la crisis del '29 —que tan bien describió mi amigo John Steinbeck en su novela *Las uvas de la ira*— se hacían sentir con gran violencia en aquella California devastada, regresé a México.

“...un homenaje a nuestras gentes”

—Sus películas han sido fundamentales para definir el cine mexicano. ¿Qué fue lo que le inspiró para retratar la realidad de México de la manera en que lo hizo?

—Desde muy joven me sentí atraído por las historias de mi pueblo y las leyendas que se contaban. Mi madre era indígena kikapú, como ya le dije, y me transmitió un profundo amor por nuestras raíces y tradiciones. Mi inspiración constante ha sido México, mi país, sus gentes, su historia y sus paisajes. Esa conexión con mi cultura y el deseo de ensalzarla fueron las chispas que encendieron mi pasión por el cine.

Siempre empiezo a partir de una imagen o una emoción que deseo transmitir. Trabajo de cerca con mis guionistas y mis camarógrafos, como mi amigo Gabriel Figueroa, para capturar esa visión y darle vida. Es un proceso colaborativo, con mi equipo e incluso los actores, pero siempre me guío por una fuerte visión personal.

Mis películas son un homenaje a nuestras gentes. Siempre quise mostrar la belleza y a la vez la tragedia de nuestra tierra, para que el mundo

podiera admirar las riquezas y las hermosuras de nuestro México, muchas veces malinterpretado, folclorizado y subestimado.

–En obras como *María Candelaria* abordó usted temas sociales y de injusticia. ¿Cree usted que el cine tiene el poder de cambiar la sociedad?

–Absolutamente. *María Candelaria* ganó el Gran Premio –llamado luego Palma de Oro– en el primer Festival de Cannes, en 1946. Fue un gran honor. Me sentí orgulloso de haber llevado la cultura mexicana a un escenario internacional tan prestigioso. Fue un reconocimiento al duro trabajo y a la belleza de nuestras historias mexicanas. Y la prueba de que un relato tan singularmente local puede alcanzar un significado universal. Porque yo estoy convencido de que el cine no sólo entretiene, sino que también educa y da conciencia. Las películas son, a veces, espejos de nuestras vidas, y pueden constituir una poderosa herramienta para el cambio social.

–¿Cómo ve el futuro del cine ahora que se multiplican los canales de televisión y que irrumpen con tanta fuerza el magnetoscopio, el betamax, y la difusión de las películas en videodiscos...?

–Las técnicas siempre van a cambiar y a evolucionar... Cuando yo empecé, en los años veinte, como le dije, el cine era mudo y en blanco y negro... Luego, en los años treinta, se puso a hablar. Después, en la década de los cuarenta, llegó el color e incluso se hicieron películas “en relieve”, en 3D... Posteriormente, en los años cincuenta, se generalizó el formato cinematográfico... Y el cine siguió produciendo obras maestras... Las técnicas siempre van a transformarse. Seguramente, en los años venideros, se producirán innovaciones que ni siquiera podemos imaginar. El cine mexicano ha recorrido un largo camino. En mis tiempos luchábamos por hacer cine con identidad propia, expresión genuina de nuestra cultura. Hoy en día veo con alegría que hay, en mi país, muchos jóvenes cineastas que están continuando esa lucha y experimentando con nuevas formas de contar nuestras historias mexicanas.

El cine siempre estará hecho de pasiones y de emociones, de belleza y de tragedia, de sueños, de risas, de llantos, de fracasos, de alegrías, de violencia, de amor y de muerte... De esas materias está hecho el cine... Como todo el arte. Como el ser humano. Y es lo que la gente siempre querrá sentir viendo películas... Cualquiera que sea la técnica, siempre habrá lugar para los relatos que hablan de identidades locales y de experiencias únicas. El cine es la herramienta más sutil y más eficaz que el hombre ha inventado para comunicar sus emociones y sus sentimientos. Y debe preservar su capacidad para saber contar esas historias.

“El rostro más noble y verdadero”

–Don Emilio, a usted se le conoce también, digamos, por su fuerte personalidad; algunos dicen su “mal carácter”. ¿Cómo cree que eso le ha afectado en su carrera y en sus relaciones con la industria del cine?

–Mi temperamento ha sido tanto una bendición como una maldición. Me ha permitido luchar por mis aspiraciones y mis visiones sin compromiso, pero también es cierto que me ha causado fricciones y desavenencias. Sin embargo, ahora que estoy en el ocaso de mi vida, creo que es muy importante mantenerse fiel a uno mismo.



“

El cine siempre estará hecho de pasiones y de emociones, de belleza y de tragedia, de sueños, de risas, de llantos, de fracasos, de alegrías, de violencia, de amor y de muerte... De esas materias está hecho el cine... Como todo el arte. Como el ser humano.

▲ Fotograma y cartel de *La malquerida*, 1949.

–¿Qué le gustaría que la gente más recordara de usted y de su obra cinematográfica?

–Me gustaría ser recordado como alguien que amaba ante todo a su país, México, y que luchó por mostrar al mundo el rostro más noble y verdadero de México. Si algunas de mis películas han logrado ese objetivo, me doy por satisfecho.

–Mirando hacia atrás, ¿hay algo que cambiaría en su carrera o en algunas de sus películas?

–A veces me digo que podía haber cambiado esto o modificado aquello... Pero al final tengo que admitir que cada error y cada acierto han sido parte de mi aprendizaje... Así es la vida... Por consiguiente no cambiaría nada, porque todos esos errores y esos aciertos me han llevado a ser quien soy, y a hacer el cine que he hecho.

–¿Qué es lo que más añora del México de antes?

–Una cosa que extraño son los ruidos singulares de la Ciudad de México. En los años cuarenta, el ruido que más se oía en la capital, y el que más añoro, era el que hacían las herraduras de los caballos en el empedrado de las calles en torno al Zócalo... Aquello estaba lleno de caballos... En México había un verdadero culto por el caballo. Entonces sí que había hombres de verdad. Con caballos. Porque a caballo es como los enamorados raptaban a sus mujeres...

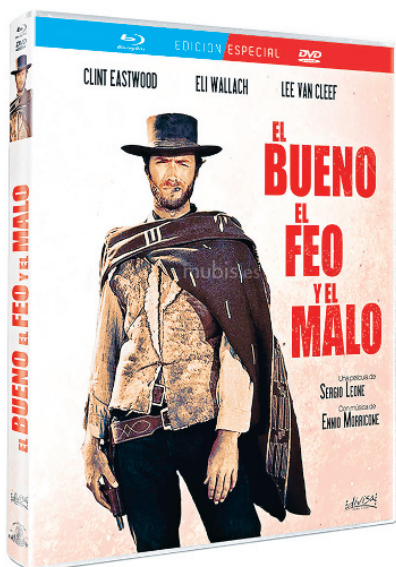
–¿Es cierto que ha tenido mil amoríos?

–Bueno, en mi vida, la mujer ha sido mi razón de vivir. Pero cuando se alcanza mi edad, ya sólo te queda recordar aquellas pasiones pasadas. Y lo curioso es que las que más me vienen a la memoria no son los amores fuertes, vividos hasta la locura o hasta su extinción con feroz intensidad, sino los que apenas empezaron y no llegaron a realizarse. Los que pudieron ser y no fueron. No ceso de pensar en ellos. Me queda para siempre la nostalgia de aquellos “amores chiquitos”...

–Don Emilio, ¿es verdad que, en los años setenta, mató usted a un hombre de un disparo?

–No era un hombre. Era un mero crítico de cine... Y pésimo. Me vino a provocar en mi propia casa. En plan bravucón. Mentándome la madre. ●

La famosa trilogía de *spaghetti westerns*, *Por un puñado de dólares*, *Por unos dólares más* y *El bueno, el malo y el feo*, protagonizadas por Clint Eastwood, con música del gran Ennio Morricone (1928-2020) es un verdadero referente de calidad, inteligencia, entretenimiento y tensión narrativa en la historia de la cinematografía mundial. Su director, Sergio Leone (1929-1989), también director de *Érase una vez en el oeste* y de muchas más, regeneró el séptimo arte del siglo pasado.



Rafael Aviña

SERGIO LEONE,

EL CINEASTA QUE REINVENTÓ LOS GÉNEROS



▲ *Érase una vez en el oeste*, Sergio Leone.

Ennio Morricone (1928-2020) mantuvo una enorme amistad y sociedad cinematográfica de por vida con Sergio Leone (1929-1989), quien lo convenció para musicalizar *Por un puñado de dólares*, el primero de sus *spaghetti westerns* en 1964. Asimismo, la banda sonora de Morricone para la última de la trilogía, *El bueno, el malo y el feo*, está considerada una de las más influyentes en la historia del cine y fue incluida en el Salón de la Fama de los Grammy en 2009. En aquel entonces, Morricone fue rechazado por sus compañeros por componer melodías populares y música para “películas de vaqueros”, cuya fama se catapultó cuando decide concertar una serie de filmes del *viejo oeste* dirigidas por su antiguo compañero de la primaria: el citado Sergio Leone.

La reinención del *viejo oeste*

SE TRATA DE una trilogía de obras maestras en su fase más irónica, desparpajada y cruel: *Por un puñado de dólares*, *Por unos dólares más* y *El bueno, el malo y el feo*, protagonizadas por Clint Eastwood, un actor que tuvo que emigrar a Italia para convertirse en estrella. Filmes fundamentales en los que Leone, apoyado en un espectacular trabajo de imágenes, un hábil montaje, y sobre todo la característica música de Morricone, obtuvo un crudo retrato del *western* y de la guerra civil estadounidense.

En efecto, una de las mayores renovaciones a un género que parecía terminado a principios de los setenta, la aportó el talentoso Leone con sus relatos plagados de cinismo, acción y humor negro. Personajes de una amoralidad delirante y vueltas de tuerca en tramas donde reina la ambición y el sadismo. Escenas antológicas como ese virtuoso *travelling* circular alrededor de unas tumbas mientras se escucha el tema “El éxtasis del oro” de Morricone, la secuencia del duelo final en el cementerio, o el equívoco entre soldados confederados y de la Unión a causa del polvo en sus uniformes en *El bueno, el malo y el feo*.

Responsable del notable documental *Friedkin sin cortes* (2018), el italiano Francesco Zippel regresa con otra obra excepcional centrada en la máxima figura del *spaguetti western* imitada en todo el mundo, incluyendo México como lo demuestran *El Tunco Maclovio*, *Los marcados* y *Todo por nada*, de Alberto Mariscal. *Sergio Leone, el hombre que inventó América* (*Sergio Leone -L'italiano che inventò l'America*, 2022), inédita en México, muestra esa otra faceta de un realizador obsesionado con sus sueños, como llevar hasta sus últimas consecuencias un proyecto sobre la creación de la mafia en Estados Unidos que pudo haber surgido en paralelo a *El Padrino* (1972), de Francis Coppola, le llevó once años levantar y que, por culpa de sus distribuidores (Warner Bros) acabó por costarle el



▲ Fotograma de *El bueno, el malo y el feo*, Sergio Leone, 1966.

infarto que terminó con su vida en 1989, sin que pudiera terminar el que sería su siguiente proyecto sobre la batalla de Leningrado.

Con los filmes en las venas

UNO DE LOS puntos más fuertes consiste en la serie de testimonios de figuras imprescindibles como Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Robert De Niro, Steven Spielberg, Darío Argento, que trabajó con él, y con Bernardo Bertolucci en el guión de *Érase una vez en el oeste*; Clint Eastwood, a quien trastocó en estrella y se convertiría en notable director de cine gracias a sus enseñanzas (y a las de Don Siegel, su otro gran tutor-realizador), el productor Arnon Milchan, que produjo *Érase una vez en América* y terminó por colapsar cuando los ejecutivos de la Warner decidieron reeditarla y exhibirla en dos partes y, por supuesto, Ennio Morricone, coautor musical, aportando sus sonidos y música a las tramas de Leone.

Sergio Leone, el hombre que inventó América habla de sus inicios familiares, con su padre Vincenzo Leone, que usaba el seudónimo de Roberto Roberti, un creador antifascista que fuera realizador de cine y actor, y su madre, diva de cine silente: Edvige Valcarengh, quien usaba el apelativo de Bice Waleran. Es decir, Sergio Leone creció con las imágenes fílmicas en las venas; sin embargo, no fue sino hasta su adolescencia que quiso saber por qué su padre se dedicó con tanta vehemencia a ello y así fue que decidió él mismo sumergirse en su totalidad en el séptimo arte.

El documental deja de lado sus inicios como asistente de director en obras clave como *Ladrones de bicicletas*, *Quo Vadis*, *Helena de Troya*, y aunque suplió brevemente a Mario Bonnard en *Los últimos días de Pompeya* y a Robert Aldrich en *Sodoma y Gomorra*, en realidad su primera película oficial es *El coloso de Rodas* (1960), inscrita en la misma corriente de la mayoría de aquellas: el cine de *péplum* o películas de romanos (o griegos). No obstante, decidió ironizar y presentar al protagonista del filme como una suerte de *playboy* en tiempos de la antigua Grecia con el galán estadounidense Rory Calhoun, la bella italiana Lea Massari (actriz de Michelangelo Antonioni y Louis Malle) y el galán francés George Marchal, para contar la historia del héroe Darío que, disfrutando de unos días de descanso en el puerto de Rodas, verá perturbado su sosiego debido a una revuelta de esclavos que luchan contra la opresión del perverso tirano de la isla y buscará la alianza con los fenicios para aplastar la rebelión.



Una de las mayores renovaciones a un género que parecía terminado a principios de los setenta, la aportó el talentoso Leone con sus relatos plagados de cinismo, acción y humor negro. Personajes de una amoralidad delirante y vueltas de tuerca en tramas donde reina la ambición y el sadismo.

Érase una vez...

DESPUÉS DE *El coloso de Rodas* Leone inicia su obra más personal con la "trilogía del dólar" o del "hombre sin nombre": *Por un puñado de dólares* (1964), *Por unos dólares más* (1965) y *El bueno, el malo y el feo* (1966), protagonizadas por Clint Eastwood portando un gabán roído (usado más tarde por Michael J. Fox, en *Volver al futuro 3*) y un puro entre los labios. La primera, por cierto, inspirada en *Yojimbo* (1961) de Akira Kurosawa. Leone reinventó el género por excelencia de Hollywood y lo confirmaría con esa pieza maestra que es *Érase una vez en el oeste* (1968), con un reparto espectacular que incluye a Henry Fonda, Claudia Cardinale, Charles Bronson, Gabrielle Ferzetti y Marc Wolff, entre otros, y un guión de Bertolucci, Argento, Leone y Sergio Donati. Narra la historia de un granjero viudo de origen irlandés que vive con sus hijos en una zona pobre y desértica del oeste americano. Prepara una fiesta de bienvenida para Jill, su futura esposa, que viene desde Nueva Orleans. Pero cuando Jill llega, se encuentra con que una banda de cuatrerros los ha asesinado a todos. Una película de enorme violencia y belleza, y una metáfora sobre la civilización con la llegada del ferrocarril, filmado en los estudios italianos Cinecittà, Almería, La Calaho-

rra, cerca de Granada, y en los mismos escenarios estadounidenses donde John Ford rodó la mayor parte de sus películas.

Algo similar ocurre con *Érase una vez la Revolución*, llamada también *Héroes de mesa verde* (1971), filmada en México, un proyecto que Leone evitó hasta donde pudo y que originalmente sólo lo produciría. No obstante, consiguió un relato en suma entretenido: una visión de la Revolución Mexicana tan extravagante como excesiva, para la cual Morricone compuso una de sus mejores bandas sonoras y un tema musical bellísimo: "Dopo l'esplosione." La película fue censurada en nuestro país por casi diez años; el motivo, el tratamiento que Leone y sus guionistas hicieron del país y de la Revolución, por cierto, no muy alejado de las cintas con Pedro Armendáriz y María Félix. Rod Steiger encarna al bandolero mexicano Juan, que se relaciona con James Coburn en el papel de Sean, miembro del Ejército Republicano Irlandés, traicionado por un amigo que llega a México para apoyar la Revolución. Juan comenta que la Revolución la planean los ricos mientras comen y la ejecutan los pobres, también aclara que está muy bien dotado al igual que Pancho Villa.

El sueño realizado... y traicionado

EN PARALELO, le llevaría doce años producir su gran proyecto: *Érase una vez en América* (1983), que adapta la novela de Harry Grey sobre la vida de un gángster de origen judío, para ofrecer una impresionante metáfora de los valores que conformaron a Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. *Once Upon a Time in America*, protagonizada de manera magistral por Robert De Niro y James Woods, representa uno de los grandes documentos sobre la mafia y sus valores de lealtad y ética criminal como antecedente de las obras del cine mafioso de los noventa, ambientada entre 1921 y 1968. El filme abre y cierra en un fumadero de opio con De Niro esbozando una amplia sonrisa y relata, a principios del siglo XX, la historia de amistad entre David Noodles Aaronson, un pobre niño judío, y Max Bercowicz, un joven de origen hebreo dispuesto a llegar lejos por cualquier método en los suburbios de Manhattan y que, junto con otros chicos, conforman una banda que prospera rápido en los tiempos de la Ley Seca (1920-1933), para trastocarse en breve en capos mafiosos.

Como lo relata el documental, su duración era de casi cuatro horas: 225 minutos, y fue reducida a poco más de dos horas contada de manera lineal y no a través de *flashbacks* y *flashforwards*, a cargo del editor de las cintas de *Academias de policía*, Zach Staenberg. A Leone aquello le provocó a la larga problemas con el corazón y murió en 1989 dejando inconclusa la preproducción de *Leningrado*.

Por último, otras aportaciones son los cálidos testimonios de sus dos hijas: Rafaella y Francesca y su hijo Andrea, así como la información de críticos de cine como Noel Simsolo y el director de la Cineteca de Bologna y, sobre todo, los espléndidos y desconocidos materiales de archivo, grabaciones de audio y, por supuesto, la presencia y el testimonio del propio Sergio Leone en un documental fabuloso que no tiene desperdicio alguno, como aquella escena del puente dinamitado por error antes de que las cámaras rodaran en *El bueno, el malo y el feo*, película que mi padre, fascinado, me llevó a ver en un lejano 1969 ●

SERGIO LEONE Y EL CINE: MITO, FÁBULA Y

El director y guionista italiano Sergio Leone (Roma, 1929-1989) fue uno de los cineastas más destacados y originales hacia mediados del siglo XX, considerado reinventor del género *western*, de manera que su novedoso estilo fue llamado *spaghetti western*. Alcanzó reconocimiento internacional gracias a la película *Por un puñado de dólares*, a la que le siguieron *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el malo y el feo*, que conformaron la llamada *Trilogía del dólar*. Después de incursionar en el *western*, Leone se abocaría a lo que, según sus propias palabras, sería su proyecto más ambicioso y personal, aunque también el último, la película *Érase una vez en América*, filmada en 1984. La siguiente entrevista, hasta ahora inédita en español, ocurrió en noviembre de 1988.

–¿Cuál es su modo de ver las cosas a propósito del cine?

–El cine debe ser espectáculo, eso es lo que busca el público. Y, para mí, el espectáculo más hermoso es el del mito. El cine es mito. Luego, detrás de ese espectáculo, puedes sugerir todo lo que quieras: actualidad, política, crítica social, ideología. Pero hay que hacerlo sin imponer, sin abusar, sin obligar a la gente a someterse. Está el espectáculo y después, en segundo lugar, también se puede encontrar –si uno lo desea– la reflexión. Es mucho más honesto trabajar así, presentar la política de esta manera que pretender, por ejemplo, decir la verdad a toda costa. Precisamente cuando uno cree que está diciendo la verdad (y, por tanto, representando objetivamente la realidad) es cuando se dicen las mayores mentiras. Hay películas dirigidas por directores de izquierda que son verdaderos y típicos apologistas reaccionarios, y viceversa. En resumen, el cine es fantasía y esta fantasía, para ser realmente íntegra, debe tener profundidad.

–¿La idea de la *Trilogía del dólar* existió desde el principio o maduró tras el éxito de *Por un puñado de dólares* (1964)?

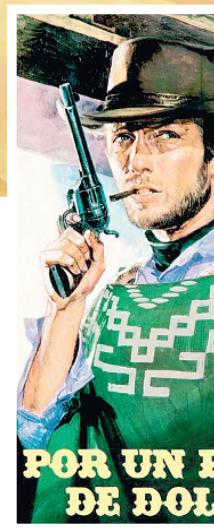
–Existió desde el principio. Por supuesto, si la película no hubiera tenido éxito me habría detenido ahí. Fue un riesgo que acepté plenamente desde el inicio, y nadie estaba dispuesto a apostar por el éxito de la película. El mayor distribuidor florentino, Germani, después de ver *Por un puñado de dólares*, me dijo: “Leone, has hecho una obra maestra que no ganará ni una lira. ¡¿Cómo has podido pensar en un *western* donde el rol femenino se reduce a una mera comparsa?!” Y yo le respondí: “Asumes que lo hice exclusivamente para eso. Quizá tengas razón, pero ya veremos.” Después, una vez estrenada la película, Germani siempre hizo todo lo posible por evitar encontrarse conmigo, convencido de que yo habría tenido un par de cosas que decirle.

–Las referencias a la tragedia griega que aparecen en *Por un puñado de dólares*, ¿deben entenderse como citas eruditas, o tienen otros significados?

–No, no existe ninguna cita. Es que no se puede pensar en un *western* sin referirse a los clásicos. De hecho, no sólo está la tragedia griega (que, al fin y al cabo, es fundamental) sino también Shakespeare, quien prácticamente lo tomó todo de la tradición clásica. Además, siempre he sostenido que el mayor escritor de *westerns* es Homero, y que sus personajes no son sino los arquetipos de los héroes del oeste. Héctor, Aquiles, Agamenón no son más que los *sheriffs*, pistoleros y forajidos de la Antigüedad.

–Hay otras referencias “cultas” en la película. Pienso en Goldoni y su Arlequín, criado de dos amos.

–Es verdad. El personaje de Clint Eastwood se ve atrapado entre dos bandas rivales y, al servir ahora a una y luego a otra, no hace sino acelerar

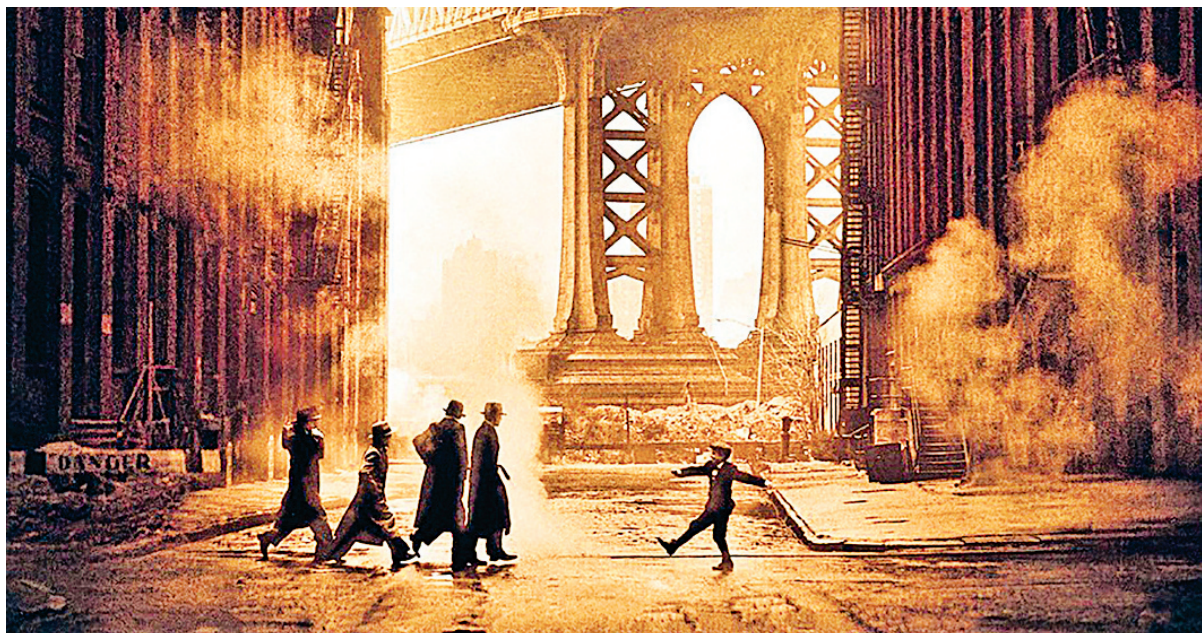


▲ Sergio Leone y carteles de *La muerte tenía un precio*, *Por un puñado de dólares*

Y REALIDAD



de dólares y *El bueno, el malo y el feo*.



▲ *Érase una vez en América*, 1984.



El cine es mito. Luego, detrás de ese espectáculo, puedes sugerir todo lo que quieras: actualidad, política, crítica social, ideología. Pero hay que hacerlo sin imponer, sin abusar, sin obligar a la gente a someterse. Está el espectáculo y después, en segundo lugar, también se puede encontrar –si uno lo desea– la reflexión.

la destrucción de ambas. Es un patrón de la comedia del arte que proviene directamente del clasicismo de Plauto y Terencio. En este sentido, Eastwood asume claramente una connotación política, porque sus acciones contienen todos los condimentos de una lucha de clases. Sin duda político, pero también mítico. Es un personaje que proviene de ninguna parte y se dirige a ningún lado, y que, mientras tanto, se transforma en árbitro entre dos núcleos de poder. En el fondo, esta es la verdadera esencia de mi cine: una fábula llena de vínculos con la realidad contemporánea.

–¿Se puede hablar también de un personaje chaplinesco?

–Por supuesto. El pistolero sin nombre coloca al poder en crisis, igual que lo hizo Charlot, y lo hace con ironía, pero también con una precisa conciencia destructiva. Chaplin es para mí el mayor genio del arte cinematográfico, y si no hubiera sido por él muchos de nosotros estaríamos haciendo hoy un trabajo distinto.

–¿Cómo seleccionó a Eastwood para el papel protagónico?

–Lo vi en una serie de televisión estadounidense, *Rawhide* (1959) y me pareció perfecto. La ver-

dad es que necesitaba más una máscara que un actor y Eastwood, en aquella época, sólo tenía dos expresiones: con sombrero y sin sombrero. Nadie podría haber encarnado mejor que él al protagonista de mis primeras películas y los resultados me dieron la razón.

–Una novedad en *Por un puñado de dólares* es la representación de la violencia. ¿Se trata de un elemento de ruptura respecto a la tradición romántica del *western*?

–Sí. Pero eso no significa que sea violencia gratuita, un fin en sí misma. La violencia en mis películas es política. No es que las personas no murieran en las películas estadounidenses. Morían mal, en planos largos, y el público casi no se daba cuenta de la idea de la muerte. La muerte, en cambio, tiene que representar el verdadero miedo, y eso sólo se puede lograr a través de la existencia física. El personaje que muere debe gritar, el disparo debe amplificarse, la sangre debe verse, debe comprenderse el daño causado por un agujero de bala. Es realismo crítico desde un punto de vista preciso. Kubrick, hablando de *La naranja mecánica* (1972), decía que era una fábula moral. Yo puedo decir lo mismo de mis películas. Mis películas son fábulas, y las fábulas no pueden representarse con bondad. ¿Por qué las películas de Disney, las que se realizan con actores de carne y hueso, son tan malas? Porque desde el primer momento te das cuenta de que estás asistiendo a un fábula que no resulta creíble sino artificiosa y trivialmente edulcorada. Los dibujos animados, en cambio, son inmensos, excepcionales. La fábula debe ser más realista que la crónica; debe involucrar, emocionar y, por qué no, incluso aterrorizar a través de la representación de la violencia. En mis películas no hay complacencia, sino una intención moral precisa. Hay que hacerle saber a la gente que cuando se dispara se producen ciertas consecuencias en el cuerpo humano; de lo contrario cualquiera puede tomar una pistola y pensar que de todos modos no ocurrirá nada. Por otro lado, disparar a una pierna significa amputación, no un cuerpo que cae silenciosamente a larga distancia. ¿Quizá existe gozo en la narración? Hablo del hecho en sí, no de quienes luego especulan sobre ella. En resumen, mi retrato de la muerte es un suceso cerebral, no visceral. Es una advertencia: detrás de la fábula está la realidad.



VIENE DE LA PÁGINA 9 / SERGIO LEONE...

–**El bueno, el malo y el feo (1966), ¿es la película más lograda de su trilogía?**

–Absolutamente. Es la historia de tres hombres que, con la Guerra de Secesión de fondo, persiguen un tesoro y libran su propia guerra privada. Como siempre en mis películas, grandes y pequeñas historias se entrecruzan. La idea del argumento me vino del famoso discurso de Chaplin con el que concluyó *Monsieur Verdoux* [1947]. La autojustificación de un asesino, Verdoux –quien, al admitir haber matado, se declara un aficionado frente a las masacres organizadas por los grandes asesinos de su época–, representa la máxima de su declaración. Y lo mismo hace Tuco ante la masacre del puente de Legstone, una secuencia que, en gran parte, me inspiraron algunas páginas de *Un año en el Altiplano*, de [Emilio] Lussu. También hay quien encuentra ecos keatonianos en la película, y me parece bien. En resumen, de la *Trilogía del Dólar* es el episodio más complejo y redondo, aquel en el que alcancé plenamente el tono picaresco que representaba mi principal objetivo. Además, la película contiene una secuencia –la del “riel”– que me produjo una gran satisfacción. Basta pensar que en la Universidad de Cine de Los Ángeles los estudiantes la examinan fotograma a fotograma: es un ejemplo de montaje.

–**De todos los personajes de sus películas, parece tener un cariño especial por el mexicano Tuco.**

–Es verdad. Tuco representa, como más tarde lo haría Cheyenne, todas las contradicciones de Estados Unidos, y, en parte, las mías. [Gian Maria] Volonté quiso interpretarlo, pero no me pareció la elección adecuada. Se habría convertido en un personaje neurótico, y yo necesitaba un actor con talento cómico natural. Así que elegí a Eli Wallach, habitualmente utilizado en papeles dramáticos. Wallach tenía algo de chaplinesco, lo que, evidentemente, mucha gente nunca comprendió. En cambio, era perfecto para Tuco.



El personaje que muere debe gritar, el disparo debe amplificarse, la sangre debe verse, debe comprenderse el daño causado por un agujero de bala. Es realismo crítico desde un punto de vista preciso. Kubrick, hablando de *La naranja mecánica* (1972), decía que era una fábula moral. Yo puedo decir lo mismo de mis películas. Mis películas son fábulas.

–**¿Sus primeras películas tuvieron algunas dificultades de producción?**

–Tuve muchísimas con *Por un puñado de dólares*. Incluso un productor me dijo que, apenas estuvieran libres, Tognazzi y Vianello podrían hacer la película. Una vez finalizada debieron lloverle burlas, aunque en aquel entonces había quien pensaba que la película ya era un chiste en sí misma. Las otras películas las produje yo, así que no tuve problemas. Por supuesto, después del éxito internacional tuve carta blanca para todo, al menos hasta que comencé a concebir *Érase una vez en América* (1984). Me habría gustado hacer la película inmediatamente después de *El bueno, el malo y el feo*, pero los productores estaban asustados por el elevadísimo costo y, sobre todo, prefirieron golpear el hierro mientras todavía estaba caliente para el *western*. Así que, como a veces los éxitos superan a los fracasos, me vi obligado a esperar diecisiete años antes de ponerme a realizar el proyecto que estaba más cercano a mi corazón.

–**¿Cuál es su *western* preferido?**

–Sin duda *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), y claramente más por una cuestión de tema que de estilo. Es la película en la que Ford se contradujo por primera vez: mostró –abandonando su tradicional optimismo– la verdadera cara del oeste y abrazó una visión más realista y, por lo tanto, pesimista. Mostró la otra cara del mito.

–**¿Cuál es su relación con la obra de John Ford?**

–De una enorme e ilimitada admiración, incluso en la radical diferencia de perspectivas que nos distingue. Por otra parte, nunca habría podido debutar en un género imitando a alguien más. Él tenía esa visión diáfana, romántica (pero no por ello menos realista) del oeste, y estaba bien que fuera así. Su foto con dedicatoria (“A Sergio Leone con admiración. John Ford”) es uno de mis recuerdos más queridos y motivo de mi mayor orgullo. Eso no quita que él también cometiera sus errores. No le perdono, por ejemplo, *El hom-*

bre tranquilo (1952), la narración de una Irlanda verde y bonachona, cuando en realidad el país estaba destrozado por la guerra del IRA. Para un director que antes había dirigido *El delator* (1935), me parece una representación inconcebible.

–**Cada uno de los protagonistas de *Érase una vez en el Oeste* (1968) –Armónica, Jill y Cheyenne– tiene un tema musical. Frank, en cambio, no. ¿Por qué?**

–Porque la temática de Frank forma parte de la de Armónica. Son las dos caras del hombre, y habría sido difícil diferenciarlas en la música. Por eso Frank es introducido por una variación en el tema de Armónica: es el interlocutor del hombre, la otra cara de la moneda, y uno no puede existir sin el otro. Por eso, cuando Armónica mata a Frank, se va: es un poco como si él también muriera en el momento en que pierde el objeto de su venganza, que es también el propósito de su vida.

–**La armónica parece representar el sonido del destino.**

–No sólo eso. Usted sabe que la armónica no tiene notas. Es uno de esos sonidos que a mí me gustan mucho, y quizá pertenece más al grupo de los murmullos. A este respecto, cuando *Érase una vez en el oeste* estaba en la mezcla, me di cuenta de que los dos primeros rollos no funcionaban como yo quería con el acompañamiento de la música de Morricone. Así que eliminé la música y dejé sólo los ruidos: la veleta, las ráfagas de aire, las cigarras, el tren, el silbido del viento, el aleteo de los pájaros. Ennio, cuando vio la película terminada, no se dio cuenta de mi decisión. A final de los dos rollos, se me acercó y dijo: “¿Sí sabes que ésta es la música más bella que he compuesto?” Años más tarde, un ayudante de George Lucas vino a preguntarnos por los ruidos en aquellos dos primeros rollos. Cuando le dijeron que esos grabaciones no se habían conservado, nos miró como si fuéramos habitantes de otro planeta. En Estados Unidos lo conservan todo, lo meten todo en cajas. Qué aburrido.

–**¿Cuál es su relación con la música y, por tanto, con Ennio Morricone?**

–Ya mencioné antes –y lo repito– que Morricone es el mejor compositor para mis películas. Nunca podría ir al plató si no tuviera a mi disposición la música de Ennio. Incluso actores acostumbrados a dirigir –como Henry Fonda, Charles Bronson y Robert De Niro– al principio se mostraban desconcertados por mi manera de rodar con música. Pero, después, el día que quise complacerlos y prescindí de ella, fueron ellos los que volvieron a solicitarla. La música les ayudó a meterse en los personajes y en la atmósfera de la película. De hecho, cada tema musical representa a un personaje, y Morricone, después de haberles contado analíticamente la historia de la película, supo transmitir perfectamente su espíritu y sus características. Durante el rodaje de *Érase una vez en el oeste* hubo problemas con Cheyenne, porque Ennio no comprendía del todo mi forma de ver el personaje. Por lo tanto, no me gustó el tema que tocó para mí. Ante su decepción, volví a explicarle que el personaje tenía que representar todas las contradicciones de Estados Unidos, aunque Ennio ya lo sabía. Entonces, sabiendo que necesitaba visualizar al personaje a través de algo ya visto y conocido, le pregunté si conocía la película de Walt Disney *La dama y el vagabundo* (1955). La había visto. “Bueno”, le dije, “Cheyenne es el Vaga-



▲ Imagen de *El bueno, el malo y el feo* de Sergio Leone, 1966.

bundo.” Inmediatamente se sentó al piano y, de la nada, tocó las notas de lo que sería el tema de Cheyenne. Hablando de música durante el rodaje, me enteré de que Kubrick, después de hablar conmigo, también utilizó este método para *Barry Lyndon* (1975). Evidentemente, es un sistema que da sus frutos.

–Es difícil considerar un *western* a ¡*Agáchate, maldito!* (1971).

–De hecho, no lo es. Se trata de una nueva frontera y nuevos horizontes por descubrir. Pensemos en un detalle: los duelos de mis *westerns* tienen como lugar de disputa el espacio circular, el de la arena o, si se quiere, el circo. Esto también está ahí en ¡*Agáchate, maldito!*, pero está al principio, y sirve de fondo a una violencia privada, la de Steiger contra Maria Monti. Es decir, ahí culminan las historias del oeste y empieza ¡*Agáchate, maldito!*, que también es el inicio de algo nuevo.

–Además de provocar el florecimiento del *western* a la italiana, sus películas también iniciaron la vertiente cómica del *western*, la representada por Terence Hill y Bud Spencer. Se dice que esta corriente nació casi por casualidad, y que *Mi nombre es Trinity* (1970)... en las intenciones de los autores debía ser un *western* normalmente serio. Viéndolo bien, parece imposible.

–Parece imposible, pero es la verdad. Usted ya sabe que estos *westerns* cómicos se caracterizan por la ausencia de cadáveres. Pues bien, en la primera aventura de Trinity hay seis muertos. Cuando trabajé con Terence Hill en *Mi nombre es Ninguno* (1973), me contó toda la historia. Después de la primera proyección, Enzo Barboni, el director, se quedó perplejo: todo el público se reía, y él no entendía la razón. Es decir, no lo comprendía porque estaba convencido de que había hecho un *western* como cualquier otro, y en ese momento pensó que el resultado comercial sería desastroso. Luego, tras el éxito, vino la concientización, vinieron las bofetadas, el rugby y todos los accesorios que hicieron a la serie afortunada. Pero la primera película, no; los autores no tenían la



El bueno, el malo y el feo, es la historia de tres hombres que, con la Guerra de Secesión de fondo, persiguen un tesoro y libran su propia guerra privada. Como siempre en mis películas, grandes y pequeñas historias se entrecruzan. La idea del argumento me vino del famoso discurso de Chaplin con el que concluyó Monsieur Verdoux.

intención realmente de crear un *western* cómico. Era brillante, exagerada, quizá algo irónica, pero no precisamente cómica.

–Entre sus producciones, la más significativa es sin duda *Mi nombre es Ninguno*. ¿Por qué no la dirigió usted mismo y le confió la dirección a Tonino Valerii?

–Porque culminé mi discurso sobre los *westerns* con *Érase una vez en el oeste*. De hecho, ¡*Agáchate, maldito!* fue mal interpretada como un *western*, aunque es más concretamente una película de aventuras ambientada en la época de la Revolución Mexicana. Por otra parte, me gustaba mucho la idea de *Mi nombre es Ninguno*, y entonces pensé en confiar la realización a Valerii, que había sido mi asistente en *Por un puñado de dólares*, y más tarde, aconsejado por mí, se mudó

inmediatamente a la dirección. En resumen, nació conmigo como director. La elección, sin embargo, no resultó ser la correcta, porque le costó entrar en sintonía con lo que yo quería que fuera la película. Así que el resultado es un poco incierto; en todo caso, es verdad que carece de equilibrio.

–*Mi nombre es Ninguno* contiene algunas escenas que son totalmente idénticas a su trabajo.

¿Las rodó usted?

–Lo reconozco, son obra mía. Todo el comienzo es tan parecido al de *El bueno, el malo y el feo*; el duelo con los sombreros en el cementerio indio, por ejemplo, recuerda tanto a *Por un puñado de dólares*; el enfrentamiento de Beauregard con el grupo de salvajes y el duelo fingido al final, son escenas que rodé personalmente. Y, sin falsa modestia, son las que más recuerda el público. Al margen de eso, me parece que se hace demasiado hincapié en el aspecto burlesco de la película, a ése más directamente relacionado con la serie de Trinity.

–A propósito de esto, con esta película también buscó expresar una reflexión concluyente sobre Trinity...

–Sí, era una película muy polémica en ese sentido. Los directores del *western* cómico tenían que darse cuenta de que podían hacer las películas que hacían porque Fonda, Ford y yo ya habíamos pasado por ahí. Me sentía responsable de Trinity ante el público. Después de *El bueno, el malo y el feo*, el público se había acostumbrado a un cierto nivel de calidad. En cambio, en los años siguientes se vio obligado a soportar una impresionante cantidad de *westerns* indignos hasta alcanzar la saturación total. En el momento en que un título como *Si te encuentras con Sartana, dile que es un hombre muerto** es deformado por el propio público y se convierte en “Si te encuentras con Sartana, dile que es un pen-dejo”, significa que el director quedó en evidencia y el género perdió toda credibilidad. Ese es el éxito de Trinity: el público se sintió reivindicado.

–¿Qué es para usted *Érase una vez en América*?

–Es un homenaje a las cosas que siempre adoré, y en particular a la literatura estadounidense de Chandler, Hammett, Dos Passos, Hemingway y Fitzgerald. Autores que, cuando los conocí, estaban prohibidos en Italia. Los leí en la clandestinidad, en la época del fascismo, y, como todas las cosas prohibidas, adquirieron un significado aún mayor que su importancia real. En segundo lugar, es la reconstrucción más lograda de los Estados Unidos que perseguí y soñé durante años, el país de las contradicciones y el mito. Por último, es una reflexión sobre el espectáculo, sobre el arte visual. No es casualidad que la película inicie y culmine en un teatro de sombras chinas: las sombras del público son para las sombras chinas lo que el público de la película es para la propia película. Hay una simbiosis entre ellos y nosotros. Es una doble pantalla o, más bien, un público que mira otra pantalla ●

*En realidad el verdadero título de la película es *Se incontri Sartana, prega per la tua morte* (1968), la cual en México apareció como *Si te encuentras con Sartana, reza por tu muerte*. Seguramente Leone cambió el título para ajustarlo a la expresión pública que hacía mofa de la película. (N. del T.)

Traducción de Roberto Bernal.

Qué leer/



Fechas que hicieron historia. Diez formas de crear un acontecimiento, Patrick Boucheron, traducción de Alex Gibert, Anagrama, España, 2024.

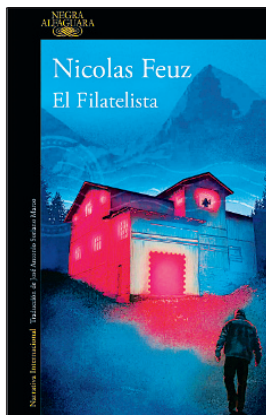
PATRICK BOUCHERON –gran renovador de la historiografía– estudia y vincula acontecimientos determinantes en la historia de la humanidad. El descubrimiento de las pinturas rupestres en la cueva de Lascaux, las terribles batallas en Asia central, la conquista del Polo Sur, la crucifixión de Cristo, el bombardeo sobre Hiroshima, la caída de Constantinopla, el descubrimiento de América, la fundación de Roma, el pensamiento en la Grecia clásica y la liberación de Nelson Mandela son algunos de los treinta temas que el autor francés aborda en el libro. “Boucheron hace resonar su eco en nuestra memoria y devuelve a la historia su fuerza motriz y su capacidad de sorprendernos siempre.”



La meditación soleada. Propuestas para una cultura mental, Juan Arnau, Galaxia Gutenberg, España, 2024.

“ESTA OBRA BREVE es soberana y espero que con ella el lector pueda adentrarse en un ámbito muy concreto de la cultura mental. En ocasiones, los escritores no vemos la dirección de nuestro propio trabajo y sólo podemos atisbar una orientación general. Hace falta un tiempo de reposo y que la obra, siempre en marcha, sedimente”, escribe Juan Arnau. Su libro se nutre de diversas tradiciones de pensamiento, indias y europeas. Aborda

cinco temas. Dice: “conciencia no es mente”, aborda “mundos dentro de mundos”, estudia “procesos de despersonalización”, trata “la superación de lo simbólico” y ahonda en “el mito de la filosofía.” Asevera de manera contundente: “Lo eterno alienta en nosotros, es el ahora, no algo que sobrevendrá tras la muerte. El Ser es experiencia pura.”



El Filatelista, Nicolas Feuz, traducción de José Antonio Soriano Marco, Alfaguara, México, 2024.

EN SUIZA, un asesino organiza una lúgubre búsqueda del tesoro. Manda por toda la nación paquetes que gotean sangre. Ana Bartomeu, investigadora en la policía judicial de Ginebra –una mujer profundamente deprimida–, es la encargada de resolver el caso junto con un colaborador alcohólico. Trasciende que el célebre Joël Dicker –escritor prolífico– fundó una editorial, buscó a Feuz y lo publicó. El *thriller* se desarrolla entre las tinieblas y el terror.

Dónde ir/

Luzia. Paulo Nazareth.

Curaduría de Fernanda Brenner y Diane Lima con la asistencia de Mel Marcondes y Lena Solà Nogué. Museo Tamayo (Reforma 51, Ciudad de México). Hasta el 9 de febrero de 2025. Martes a domingos de las 10:00 a las 18:00 horas.

EL ARTISTA –que se identifica como integrante del Pueblo de Luzia, en Brasil– logra un trabajo sugestivo “de especulación historiográfica en busca de la enigmática figura llamada Luzia: un fósil, un ancestro, una santa, una ciudad, un pueblo y territorio afroindígena”. Paulo Nazareth es aclamado por su “arte de conducta”: una práctica artística que –entre otras cosas– consiste en cruzar fronteras a pie.



▲ Imagen tomada de: <https://www.museotamayo.org/exposiciones/luzia>

Yerma.

Dramaturgia de Federico García Lorca. Dirección de Jean Guy Lecat.

Con Ana de los Riscos, Camila Selser, Iván Carbajal, Cecilia Tamayo, Karla Bourde, Sergio Bonilla, Assira Abbate, Paulina Soto y Elizabeth Guindi. Foro Lucerna (Lucerna 64, Ciudad de México). Hasta el 12 de diciembre. Miércoles y jueves a las 20:30 horas.

PUBLICADA EN 1934, *Yerma* es una obra de teatro de Federico García Lorca que constituye parte de una trilogía inacabada. Las otras son *Las hijas de Loth* (que no escribió) y *Bodas de sangre*, publicada en 1933. Idelfonso-Manuel Gil –experto en el poeta y dramaturgo granadino– escribe: “Como repetidamente declaró Federico García Lorca, *Yerma* es una tragedia con un solo tema (la mujer estéril) y un carácter en progresivo desarrollo. A través del largo tiempo dramático, Yerma lucha desesperadamente con su verdad, que cada vez se vuelve más conflictiva y no cesa en ello hasta consumarla. La resolución final –¿la muerte del marido?– es la última defensa de su sueño imposible y una afirmación rotunda de su destino trágico ante la ciega fatalidad.” ●



▲ *Yerma*. <https://www.instagram.com/arteshartas/>

En nuestro próximo número

LA JORNADA
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

RICHARD SERRA

LA POESÍA DEL ACERO
Y LA ESCULTURA

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

El brillo de una estrella

DESCUBRIÓ UNA estrella supernova, pero eso no aparece en los libros de historia porque era una mujer y su descubrimiento fue cuando la Historia no la contaban las mujeres. La conocí en su madurez, cuando ella llegó a mi pueblo a principios de los años ochenta, para enseñarnos cómo hacer programas bonitos para la radio. Existía en Juchitán una XEAP Radio Ayuntamiento Popular, ahí llegábamos las infancias a leer al aire poemas y cuentos en zapoteco, para que todo el pueblo nos entendiera. Así que ella nos enseñó a hablar para el micrófono. Sí, ahí nos tenía con la baba escurriendo de los labios por tener atravesado un lápiz en la boca mientras decíamos trabalenguas. Nos enseñó a escribir cosas divertidas, “a hacer guiones”, decía ella. Nos habló del amor y la responsabilidad en lo que hiciéramos en la vida. Nos enseñó a grabar, a reír, a crear y hacer magia con los sonidos y las palabras.

Así fue Marta Acevedo, siempre ocupada en que la creatividad y la literatura estuviesen al alcance de las infancias. Por ello, cuando trabajó en la Secretaría de Educación Pública, creó el programa Rincones de Lectura en 1986, para que “todos los chicos pudieran acceder a la lectura, desde muy temprana edad, a través de obras que representarán la posibilidad de ejercer una lectura liberadora-libertaria, que fueran un espacio para posibilitar la construcción de identidad personal y social”. Como editora de este programa, logró publicar alrededor de quinientos títulos que se distribuyeron en escuelas primarias y preescolares, entre ellas, muchas escuelas de educación indígena. Más adelante, Marta escribía cosas muy divertidas, juegos y retos, para el suplemento infantil que dirigía en el periódico *La Jornada: Un, Dos Tres: por mí y por todos mis compañeros*, que en 2003 ganó el Premio Iberoamericano de Comunicación por los Derechos de la Niñez y la Adolescencia que otorga la UNICEF.

Unos años más tarde, coincidimos de nuevo en Ciudad de México, donde además de ir a la Cineteca o beber algunas botellas de vino en su casa, colaboramos haciendo lo que nos gusta: libros. Marta siguió creando antologías, libros de cuentos o de poemas en varias de las lenguas indígenas de este país, para lo cual solía convocar a jóvenes escritores que hoy son personajes destacados en la literatura mexicana, como Mardonio Carballo, Celerina Sánchez, Juan Gregorio, Víctor Terán, por mencionar a algunos. A las escritoras en lenguas originarias también nos abrió las puertas de la revista *Debate Feminista*, con la cual colaboró por veinticinco años, donde aparecieron nuestros ensayos y poemas bilingües.

En 2021 recibió la medalla al Mérito Hermila Galindo, otorgado por el Congreso de Ciudad de México, por “desarrollar una labor permanente en favor de las mujeres mexicanas, particularmente en el reconocimiento de las labores domésticas como un trabajo que amerita retribución; promoviendo y fomentando la educación abierta, la lectura infantil, los derechos lingüísticos, además de sus múltiples aportes reflexivos como escritora y editora”.

Aunque el trabajo de Marta Acevedo en el periodismo e investigación, así como sus aportes al feminismo en México, son ampliamente reconocidos, me parece importante destacar su labor como creadora de muchos libros en las lenguas originarias de México. En un tiempo en que poca gente apostaba por esta literatura, ella logró insertarla en los circuitos formales e institucionales, por lo que de cierto modo se convirtió en pionera de la promoción de los autores y libros que hoy son ampliamente conocidos y cuya voz resuena con fuerza en las publicaciones, ferias de libros o festivales de lectura. El 20 de octubre me enteré por algún medio de comunicación que Marta se había marchado de este mundo, seguramente a buscar más estrellas supernovas. Por acá espero que su brillo nos siga acompañando a las escritoras de los pueblos originarios y a todas las mujeres y las infancias ●



La otra escena/ Miguel Ángel Quemain

quemain@comunidad.unam.mx

En espera de una nueva política teatral

EL DOSSIER QUE en el último número coleccionable de *Paso de Gato* se le dedica a la política teatral por venir, es una oportunidad para que los responsables de las artes escénicas del nuevo gobierno atiendan un conjunto de propuestas que son resultado de una profunda meditación postpandémica y de entendimiento de las formas de discutir, incluir y entender los nuevos rumbos, corrientes artísticas, formas de gestión y organización que se generan desde hace más de una década, y que la pandemia permitió replantear más allá de la emergencia que inició casi cinco años atrás y que conformó una organización gremial con muchos rasgos inéditos.

Como editor visionario e inteligente, en este número Jaime Chabaud reunió voces y temas de primera importancia, para entender lo que viene a través de diez textos que exploran desde distintos territorios el porvenir y la problemática administrativa del teatro ante el inminente inicio de esta nueva propuesta gubernamental de la 4T, misma que tiene algunos asideros colocados en la administración anterior, desde el Centro Cultural Helénico, el Cenart, dirigidos con la buena voluntad y pasión de Antonio Zúñiga. Sin dejar de pensar y reconocer las bases firmes que le dio Ángel Ancona al Sistema de Teatros de CDMX.

Las colaboraciones tienen rigor y amplias evidencias en cada uno de los argumentos que se exhiben. No hay títulos grandilocuentes ni de descalificación. Es un dossier medido y propositivo que no se sostiene en la nota roja ni es un “periodicazo”, como los que se publican en *Letras Libres* o *Nexos* que en cada número pronostican el fin de las instituciones culturales nacionales (y claro, aún más en Cuba, Colombia, Brasil Venezuela, Bolivia y Perú) y de las publicaciones sin publicidad.

Aunque comentaré el conjunto en primer lugar, mencionaré las más relevantes por consistentes. En una tercera posición en el orden de los artículos está uno de los más contundentes, el que escribe el artista, editor y fundador de *Paso de Gato*, Jaime

Chabaud. El escritor señala que la gestión de la titular del sector cultural se caracterizó por el desprecio, la destrucción y la pauperización del gremio cultural:

Pasamos –escribe Chabaud– de *fifis* y mantenidos del Estado –como se nos criminalizó desde la más alta investidura del país– a trabajadores en ‘extrema vulnerabilidad’ según datos duros del INEGI. Y entre los más golpeados de éstos están los artistas escénicos que vivieron prácticamente dos pandemias, la de COVID y la de Alejandra Frausto.

Abre el dossier Patricia Chavero, investigadora en el CITRU que ha dedicado buena parte de su vida a entender la política cultural de las artes escénicas (“Frente a un proyecto político de transformación”), con uno de los trabajos más amplios y abarcadores, y un ambicioso análisis comparativo de lo federal y CDMX, contemplando algunos ejemplos y estadísticas y casos internacionales. Tiene a García Canclini como faro teórico y subraya la articulación entre educación y cultura. Retoma la idea, sin desmarcarse ni afiliarse, de que las artes contribuyen a reconstruir el tejido social (algo así como “Permitir que 100 flores florezcan” (Mao Zedong, 1956).

Una colaboración sobre la que volveré es la de Ana Francis Mor, quien actualmente es la secretaria de Cultura de CDMX, pero que en este número se presenta como actriz, cabaretera, escritora, directora y activista mexicana. Propone una mirada sintomática de la cultura nacional vista desde el teatro (de cabaret), desde el activismo y en particular desde Ciudad de México, con todo y que la visión se quiere de 360 grados para poder observar las periferias de este enorme ombligo político del país.

Lo cierto es que, en términos generales, su visión consiste en celebrar la reducción de la discrecionalidad, el desmoronamiento de las élites y “la partida de hocico que se les dio a estructuras enraizadas clasistas al interior de nuestro sector” ●

Galería/ **José Rivera Guadarrama**

La compulsiva dependencia del scrolling

NUNCA ANTES EL ser humano había tenido la compulsiva necesidad de mantener un mismo objeto entre sus manos, manipulándolo durante tanto tiempo, y que le produjera angustia olvidarlo o extraviarlo. En todo caso, lo que hacía era tomar artículos para defenderse, realizar algún trabajo o adaptarse a su entorno, pero estas actividades no lo obligaban a permanecer sujeto o dependiente.

En la actualidad, con los dispositivos móviles conectados a internet, se estableció un nuevo concepto, el llamado *scrolling*, que se refiere al acto de deslizar los dedos sobre la pantalla táctil para interactuar con estos aparatos, ya sea para subir o bajar en busca de información, ir a la izquierda o a la derecha de la pantalla, además de aumentar o disminuir el tamaño de las imágenes digitales. De manera vertiginosa, esta actividad se ha convertido en un hábito cotidiano del que no podemos prescindir desde que despertamos hasta que dormimos.

En la actualidad es casi imposible separarnos de los teléfonos móviles o de cualquier aparato digital conectado a internet; hemos desarrollado de forma artificial e impuesta una alta capacidad de adaptabilidad a estos objetos; también podríamos decir que se nos ha impuesto una alta dependencia, similar a una adicción.

Estar sujetos a los teléfonos celulares es un acto reflejo, un impulso inmediato, aunque no tengamos ninguna llamada o mensaje nuevo, aunque no nos interese nada de lo que estamos viendo en redes sociales digitales o cualquier otra plataforma. Tenerlo entre las manos es lo primordial, el propósito es sujetarnos a algo material, algo que esté fuera de nuestra imaginación y que nos interpele o nos confirme que hay algo cerca de nosotros, que desencadena movimiento o que se nos antepone.

El acto de *scrollear* proporciona una falsa sensación de estar insertos en la inmediatez, de estar actualizados e informados de todo lo que sucede en el mundo, al instante, sobre todo porque nuestro cerebro busca estar recompensado con el placer instantáneo que genera esta interacción, con lo novedoso que nos parece tal o cual suceso recreado mediante fotografías, videos u otra herramienta multimedia. De esta manera, el circuito de recompensa del cerebro se pone en alerta máxima y permanece en un estado de flujo.

La importancia de tocar, sentir esa materialidad externa a nuestro cuerpo, es significativa, como apunta el investigador Alfonso Puchades Orts; en su lección inaugural titulada *La mano, admirable don del hombre* (1992), dice que son “de tal trascendencia las funciones que de ella dependen en la vida ordinaria de cualquier persona, y tan graves las consecuencias económicas de su incapacidad”.

Es en las actividades prensiles en donde “la mano ha permitido al hombre desarrollar la mayor habilidad. Y es que la mano es un órgano prensil, una especie de instrumento universal”, que además “ha capacitado al hombre para dominar su entorno natural y crear alrededor de sí mismo una cultura de arte, ciencia y tecnología. Por ello se ha afirmado que con la creación del hombre aparece en la vida una nueva etapa, una nueva fase, distinta de todas las anteriores, la fase instrumental”, indica Puchades.

Este investigador reconoce que la mano ha sido decisiva para el desarrollo de los más variados aspectos de la civilización y la cultura, ya que la realización de nuestras ideas casi siempre se lleva a cabo mediante operaciones manuales; incluso se afirma que ella constituye, después del cerebro, el mayor tesoro de la humanidad.

Tan importante es el poder de la mano que incluso en la antigua Roma, con esta parte del cuerpo, se ordenaba el destino de otras personas; bastaba con elevar o bajar el pulgar para que los emperadores decidieran sobre la vida o muerte de los gladiadores. Ahora damos *like* o *dislike* para aprobar o desaprobar contenidos multimedia, obteniendo una falsa sensación de control que nos permita continuar reafirmando el poder gestual de las manos ●

Sin títulos **Epaminondas J. Gonatás**

Había colgado pequeños espejos sobre los árboles para que se vieran los pájaros.



Soy indiferente a las flores –esas malvas glotonas– que a mi paso se quedaban con la boca abierta y ladraban. Nunca les di mi dedo para que lo mordieran.



No busquen reloj, no existe, porque como les expliqué nos encontramos en una cueva profunda. Pero está aquel ojo grande dentro de la jaula trenzada, está también mi corazón que suena las horas y los guía en la oscuridad.



Este baúl repleto, por más que recargo mi peso en él, no logro cerrarlo. Un pedazo de tela amarilla sobra todo alrededor, una abeja atrapada por una pata y zumba, una flor me hace señas desde la cerradura, me distraigo y le hablo por horas.



Paciencia. Cuajará la lágrima, se volverá isla.

Epaminondas J. Gonatás (1924-2006). Su origen es de Ayvalik, en Asia Menor. Estudió Derecho en la Universidad de Atenas y trabajó como abogado para grandes firmas. Fue compañero de escuela de Milto Sajtouris y también amigo de Dimitris Papaditsas, con quien colaboró en la edición de la revista *Materia Prima-Textos Poéticos*. Es autor de tres libros de poesía y del relato *El viajero*, 1945, y tradujo textos de Ivan Goll y Claire Goll. En 1994 recibió el Premio Estatal de Traducción por sus versiones de *Voces*, de Antonio Porchia. Poemas y prosas suyos han sido traducidos al inglés.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

@escribajista

Gabriela Ortiz en Carnegie Hall

LA COMPOSITORA Gabriela Ortiz ha tejido su camino investigando y recreando sonidos del México pasado, pero en coincidencia con la vanguardia contemporánea. Nacida en 1964, es hija de artistas. Su padre, Guillermo Ortiz, fue parte de Los Folkloristas, y su madre, Guadalupe Porrás, era cantante. En un entorno donde la tradición no sólo se escuchaba sino que se vivía, absorbió el folclor y las raíces indígenas, elementos que resuenan siempre en su obra.

Formada en el Conservatorio Nacional bajo la tutela de Mario Lavista y más tarde en Inglaterra, forjó su estilo en los pasillos de la academia, mas recordando el olor del copal. En su imaginación Silvestre Revueltas y Béla Bartók confabulan para el hallazgo de una identidad caleidoscópica.

Con obras como *Altar de muertos* (1997), Ortiz juega con el cuarteto de cuerdas para recordar la presencia de la huesuda en la cultura mexicana, mientras que en *Homo ludens* (2001) despliega una orquestación de susurros electrónicos, invitándonos a un paisaje urbano, casi cinematográfico.

A ritmo constante, su obra encontró casa en escenarios tan prestigiosos como el Carnegie Hall, donde actualmente hace una residencia en el programa *Nuestros sonidos: Celebrando la cultura latina en los E. U.* Hablamos de siete conciertos que desde el pasado mes de octubre celebran la diversidad de su maravilloso discurso sonoro. El primero de ellos fue *Dzonot*, estreno para chelo y orquesta inspirado en los cenotes de la península de Yucatán, considerados portales espirituales y fuentes de vida en la tradición maya.

La residencia continuó con *Can We Know the Sound of Forgiveness*, un innovador proyecto interdisciplinario que combina música, arte visual, danza y palabras. Inspirado en un dibujo de James Drake, este proyecto incluye música de Ortiz interpretada por el ensamble The Crossing, textos de Benjamin Alire Sáenz, una actuación del flautista Alejandro Escuer y colaboraciones con veteranos locales, el coreógrafo Harrison Guy y otros artistas. El espectáculo, dirigido por Steve Jiménez, es un viaje hacia el perdón y la sanación en tiempos de polarización. Para cerrar octubre, Ortiz presentó *De cuerda y madera*, interpretada por María Dueñas y Alexander Malofeev (también estrenada en Austria y Berlín). La residencia continuará el 25 de enero con un programa doble en el que el coro Roomful of Teeth estrena una obra vocal, mientras que el ensamble de percusiones Tambuco interpretará *Liquid Borders*.

En primavera, Ortiz estrenará una nueva partitura para el Attacca Quartet y, finalmente, la serie concluirá en junio con una interpretación de *Antrópolis* a cargo de Yannick Nézet-Séguin y la Met Orchestra. Esta bien conocida obra es un homenaje a las legendarias salas de baile de Ciudad de México; evoca la nostalgia de las rumberas y las orquestas de lugares icónicos como El Bombay y el Salón Colonia.

Dicho lo anterior, en un estilo tan entretenido como experimental, Ortiz ha abrazado la herencia latinoamericana para ponerla en sintonía con el presente, despojándose de clichés. “Escribo sólo lo que tengo que decir”, menciona en una entrevista reciente, cuando le preguntan si su obra busca sonar “mexicana”. Para ella, la tradición es un punto de partida, no una camisa de fuerza.

Por otro lado, Ortiz no sólo compone; también forma nuevas generaciones. Como profesora en la Universidad de California en Los Ángeles, sigue la tradición pedagógica de sus maestros, enseñando a ver la música como un mapa atemporal donde conviven Beethoven y las sonoridades huastecas o el danzón.

A lo largo de su carrera ha acumulado una larga lista de distinciones, incluyendo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México, 2016. En los últimos cuatro años, ha estrenado más de diez obras orquestales. Por todo ello, lectora, lector, podemos señalarla y recomendarla con orgullo coterráneo. Y la felicitamos. Era un pendiente en esta columna. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●



Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Morelia 22 (III y última)

EN TODO FESTIVAL de cine y por los motivos más diversos –unos tienen que ver con el billete, otros con ciertos compromisos previamente establecidos, otros más con las peregrinas preferencias de los programadores– se pueden colar petardos infumables cuya presencia, de otro modo, sería inexplicable en tanto no es en función de calidad técnica, interés formal, fuerza narrativa o cualquier otra razón visible en la pantalla.

No es infrecuente que inclusive obtengan el premio más deseado, como sucedió en el Festival de Cannes más reciente con *Anora* (Sean Baker, EU, 2024), incluida en el FICM22, que se llevó la Palma de Oro vaya uno a saber por qué, si este cuento resobado de la chica pobre que logra ligarse al chico rico y por ende codiciado –tal cual el cliché de *prítiguóman* y de cuanta telenovela pueda recordarse– no tiene con sus innumerables antecedentes argumentales más diferencia que un final amargo y no feliz aunque, para su infortunio, desabrido por culpa de su predictibilidad. Sume usted unos “malos” ucranianos de verdadera pacotilla, tipo *Mi pobre angelito* y, cuando la vea –se acaba de estrenar en salas comerciales– pregúntese por qué ganó en Cannes o bien, si lo prefiere, calcule el bajísimo nivel de la cosecha de este año.

A propósito de clichés y cuentos muy manidos, *Baby Girl, deseo prohibido* (Halina Reijn, EU, 2024) es, desde el añadido en español al título, predicción cumplida de varios maniqueísmos y fetiches más viejos que el propio sexo, entre los cuales no es menor el ya tedioso en el cual se basa la trama entera: mujer adulta ya-no-tan-joven-pero-todavía-con-ganas –seguro canto de cisne para una Nicole Kidman tardíamente erotizada–, hipertriumfante en lo económico, mantiene a escondidas una vida íntima sexosa que bien podría escandalizar a sus tías conservadoras, pero no a un espectador muy poco impresionable por la cachondería perfectamente administrada de una escena que, aun diferente cada vez, termina siendo la misma al

mostrar demasiadas veces su mochería de fondo y, cómo no, su castigo moral postrero: por muy “realizadas” que sean en todo lo demás, a las cogelonas necesariamente les va mal.

Por su parte, *Pimpinero: sangre y gasolina* (Andrés Baiz, Colombia, 2024) comete el recurrente error de poner en espaldas filmicas muy flacas, pero convenientes en términos de audiencia, el peso entero de una trama: Alejandro Speitzer es tan malo como las producciones de televisión en las que ha participado –*La rosa de Guadalupe, La familia P. Luche, Mujer, casos de la vida real, ¡Rayito de luz!*– y aun así le dieron el papel protagónico de esta historia imposible de bonnieclydesca, de una pareja ladrona de gasolina comprada muy barata en Venezuela y trasladada a Colombia para venderla más cara, plagada de situaciones y planteamientos tan televisivos –encuadres, edición, aliento narrativo, construcción (es un decir) de personajes–, que por ahí de la mitad del filme la butaca ya le quemaba el trasero a más de uno.

No fue de seguro lo único deplorable o por lo menos discutible exhibido en el FICM22, sino algo de lo que a este junta-palabras le tocó en suerte ver. También hubo resarcimientos, por supuesto: ahí está *Flow* (Gints Zilbaldois, Letonia-Francia-Bélgica, 2024), animación extraordinaria que entre sus muchas virtudes tiene la de plantarle cara no sólo técnica, sino conceptual, formal y narrativamente hablando, a los convencionalismos estadounidenses del género.

Quede para después, en este espacio, lo que haya que decir de cada uno de los largometrajes de ficción mexicanos que integraron la competencia principal. Por el momento baste un extrañamiento: una película como *Las mutaciones*, de Jorge Ramírez Suárez –*Conejo en la luna, Guten tag, Ramón*–, tenía más merecimientos para competir que la enésima e innecesaria demostración de que a Nicolás Pereda le gusta seguir filmando una y otra vez la misma plana, gris y anticlimática película, ahora llamada *Lázaro de noche* ●

Mutaciones de Tito Livio

Zbigniew Herbert

Cómo entendieron a Livio mi abuelo mi bisabuelo
ciertamente lo leyeron en la escuela
en ese momento no muy propicio del año
cuando un castaño se yergue junto a la ventana –ferviente candelabro
de flores–
y los pensamientos del abuelo y el bisabuelo corren sin aliento hacia
Mizia
quien canta en el jardín enseña su décolleté también sus piernas
celestiales hasta la rodilla
o Gabi de la ópera vienesa con bucles como un querubín
Gabi su nariz chata y Mozart en la garganta
o en el último término hacia la tierna Jozia refugio de los rechazados
sin belleza talento ni grandes pretensiones
y así leyeron a Livio –oh estación de las flores–
en el olor a gis tedio naftalina para limpiar el piso
bajo el retrato del emperador
y el imperio como todos los imperios
parecía eterno

Leyendo la historia de la Ciudad se rindieron a la ilusión
de ser romanos o descendientes de romanos
hijos de los conquistadores esclavos ellos mismos
seguramente el maestro de latín contribuyó
en su carácter de Ministro de la Corte
dechado de virtudes antiguas bajo una levita raída
así que siguiendo a Livio implantó en sus pupilos el desprecio
por la chusma
la revuelta del pueblo –*res tam foede*– les inspiraba desprecio
todas las conquistas parecían justas
sencillamente ilustraban lo que es mejor más fuerte
por eso se afligieron con la derrota en Lago Trasimeno
los enorgullecía la superioridad de Escipión
supieron de la muerte de Aníbal con alivio genuino
fácil muy fácilmente se dejaron llevar
a trincheras de cláusulas subordinadas
construcciones complejas bajo control del gerundio
ríos devorados con elocución
trampas de sintaxis
–para luchar
por una causa que no era suya

Sólo mi padre y yo después de él
leímos a Livio contra Livio
examinando cuidadosamente qué hay bajo el fresco
por eso el gesto teatral de Escévola no evoca en nosotros
ninguna resonancia
gritos de centuriones marchas triunfales
mientras nosotros anhelábamos ser conmovidos por la derrota de los
samnitas galos o etruscos enumeramos los nombres de varios pueblos
que los romanos redujeron a polvo
enterrados sin gloria quienes para Livio y su estilo
no merecían siquiera un guiño un lazo
esos hirpinos apuleanos lucanos osunenses
también los habitantes de Tarento Metapontis Locros



Mi padre supo bien y yo sé a mi vez
que un día en algún confín lejano
sin indicios en la atmósfera
en Panonia Sarajevo o Trezibond
en una ciudad junto al mar helado
o en el valle de Panshir
estallará un conflicto local
y se derrumbará el imperio

NOTA:

Es muy claro el asunto de este poema que John y Bogdana Carpenter tradujeron del polaco al inglés. De actualidad permanente, ilustra el colonialismo clásico, el brutal, el de todos los días. Como ahora mismo. Herbert escribe desde Polonia, un país subsidiario de Europa, siempre acosado por otros. Aquí hace referencia a nombres propios y gentilicios que pueden resultar poco o nada conocidos para el lector común. En buena medida ese desconocimiento también es asunto del poema. Los samnitas, etruscos y galos fueron arrasados por el imperio romano en su camino a la hegemonía; mayor olvido pesa sobre hirpinos, apuleanos, lucanos y osunenses, opositores de la armada imperial, aliados de Cartago durante las Guerras Púnicas y todos aniquilados por los centuriones. Las ciudades de Tarento, Metaponto y Loros fueron destruidas por los romanos. La batalla del lago Trasimeno, en abril de 217 aC, significó un gran revés de Roma contra Aníbal. Publio Cornelio Escipión, *El Africano*, derrotó finalmente al ejército de Aníbal en la segunda guerra Púnica. Por último, el “gesto teatral de Escévola” alude a Cayo Mucio Escévola, joven romano que en 507 aC decidió asesinar al rey etrusco Parsina durante el sitio de Roma. Escévola confundió al rey con uno de sus secretarios y cayó preso. Amenazado con la tortura y condenado a muerte, extendió su mano sobre un bracerio y dijo mientras el fuego la consumía: “Así castigo el error de mi mano.”

Versión del inglés de Hermann Bellinghausen.