

CUANDO ERIK SATIE EN LOS CALLEJONES DE TAXCO

En la tensión de seis cuerdas bien pueden caber estas historias. Tetelcingo, San Miguel y Acayotla eran tres Reales de Minas, (en el principio de lo que ahora es el estado de Guerrero). Tetelcingo creció tanto que terminó por absorber a sus vecinos dando así origen al pueblo que después se llamaría Taxco, según descripción hecha por el Arzobispado de México en 1570. Los Reales de Minas fueron atracción para Cortés quien vio en ellos una fuente de extracción de estaño para la fabricación de sus cañones: luego el conquistador se iba a presentar ante la Corona como el impulsor de la minería en la región, la que más tarde fue escenario de una gran rebelión de negros alzados en contra de la esclavitud de que eran víctimas en el interior de los enormes socavones.

Después vino la plata, y Taxco, fundada en 1529, ahora bonanza minera, creció bella, hermosa -caserío de filigrana, albo palomar- entre las abruptas montañas del sur. Ya en nuestro siglo, en 1929, se inauguró la carretera que daba acceso a la ciudad, uraña serrana, recorrida en su soledad provinciana por sinuosos callejones empedrados. Erik Satie no alcanzó a transitar por la nueva vía de acceso, pues había fallecido, apenas cuatro años antes en Francia.

Urna barroca, joya resplandeciente de la arquitectura colonial, Taxco recibió en 1930 al muralista David Alfaro Siqueiros, a quien le designaron la ciudad como arraigo judicial después de salir de la Penitenciaría del Distrito Federal en donde había permanecido encarcelado varios meses debido a sus actividades políticas.

A bordo de un vehículo del penal, Siqueiros recorrió la carretera que no alcanzó a transitar Satie, y al entrar en contacto con el arquitecto William Spratling, joyero y promotor de la platería en la zona, vecinado en el lugar apenas un año antes -justo con la novedad de la carretera-, se instauró en la casa del estadounidense el taller Las delicias, abriéndose un ámbito para la tertulia de artistas de diferentes disciplinas (poetas, pintores, cineastas, fotógrafos, etc.). Y Taxco se hizo entonces fuente mágica de los espíritus creadores.

Qué hubiera dado Satie, dueño de un espíritu creador, inquieto e independiente, por alcanzar a compartir aquellas tardes en las que en el taller de Spratling se reunían almas inquietas como la de él, con propuestas estéticas, con novedades artísticas removiendo conceptos tradicionales, invitando a transitar nuevas experiencias. En esas tertulias que duraron hasta 1932, llegaron a convivir inquietudes como las de los poetas Carlos Pellicer, José Juan Tablada y Salvador Novo junto con el fotógrafo Manuel Alvarez Bravo y el pintor Roberto Montenegro.

Por esa carretera que no conoció Satie, transitó el cineasta ruso Serguei Einsenstein en busca de las tertulias de Las delicias, él, tan ávido de encontrarse con los misterios y las maravillas de un México que finalmente se llevaría capturado en las entrañas de su cámara cinematográfica. Hacia Las delicias se encaminaron también en diferentes ocasiones Lola Alvarez Bravo, Arthur Miller, Aurora Reyes ("la cachorra", jovencita de apenas 24 años a quien faltaban todavía cuatro años más para que pintara su primer mural, el primero creado en México por una mexicana), Gloria Calero, Hart Crane.

La tertulia entre artistas se combinaba con arduo trabajo que realizaban Einsenstein, filmando; Spratling creando prodigios de joyería; Siqueiros, grabando sus testimonios de artista comprometido, como otra forma de alcanzar su libertad plena y de vivir plenamente dentro de su mundo. En Taxco se intercambiaron grandes ideas, magnos proyectos, renovadas ensoñaciones. El ámbito aquel fue espacio para planes creativos y para creaciones innovadoras, para la visualización de nuevos lenguajes (otra vez el alma de Satie presente) y para que convivieran las imaginéras que la época y el paisaje mexicano daban al mundo.

Así fue como David Alfaro Siqueiros, convirtiendo en libertad su proscripción, grabó y pintó en el taller del joyero y al final recopiló el material para una gran exposición montada posteriormente en el Casino Español de la Ciudad de México; logró además la publicación de un álbum con 13 xilografías, con un prólogo del propio William Spratling.

Entre los cuadros pintados en Taxco y que fueron expuestos después en la ciudad de Los Angeles destacaban: Accidente en la mina, Retrato de Marguerite Brunswick, Panadero mexicano, Retrato del general Emiliano Zapata,

Retrato de Blanca Luz Brum, Retrato de niña muerta, Retrato de Lola Alvarez Bravo y Retrato de Luis Eychenne, entre otros también de importancia.

Erik Satie falleció, como apunté al principio, cuatro años antes de que se inaugurara la carretera a Taxco (y dos siglos después de que se ordenara la construcción -en la Plaza Central- de la Iglesia de Santa Prisca, barroquismo desbordado en color rosa). Al fallecer, Satie había enunciado en su país el devenir del impresionismo musical francés. Había ejercido influencia en Debussy y había, luego, encabezado -según el empecinamiento de los críticos- un antidebussyonismo que alcanzó su mayor acento con el inmediatamente posterior Grupo de los seis.

Con sus vivaces ojillos moviéndose nerviosos tras sus anteojos redondos, de delgados aros metálicos; tras bigote poblado y barba triangular, entrecana; coronado él por una amplia frente que la calvicie le extendía generosamente hasta la mitad del cráneo en donde iniciaba, tímida, una lacia cabellera, paisaje raso que podía apreciarse en tal rotundez cuando se quitaba el sombrero tipo hongo que normalmente llevaba ensartado hasta las cejas; traje negro, paraguas bajo el brazo, hombre de teorías armónicas, pero también de reuniones sociales, de tertulias, de relampagueantes expresiones dentro de un agudo sentido del humor -tanto en la música como en el trato personal-, tocador de piano en cafés bohemios y en cabarets, cómo le hubiera gustado alcanzar en el tiempo y en el espacio a la tropa de Las delicias remontada en las tan lejanas montañas de Taxco.

Erik Satie se enlistó en el ejército francés y lo abandonó; se inscribió en el Conservatorio de París y lo dejó para ir a desgajar sus armonías novedosas en medio de la bohemia del Chat-Noir; vive intensamente la vida parisense y desiste de ella para trasladarse a Arcueil a pasar ahí los últimos años de su existencia, instalado en una casa de pregonada pobreza, cuyo aspecto provoca las más variadas fábulas alimentadas de expectativas y misterios.

El músico se vierte en el maestro en Arcueil, y de pronto, el hombre que abandonó el Conservatorio y luego, ya maduro, retomó sus estudios en la Schola Cantorum, que ha provocado en 1917 el gran escándalo con su ballet Parade (guión de Cocteau, escenografía de Picasso); el autor de Sócrates, tenida por muchos como su obra principal; el tan popular por sus Gnossiennes; el aportador instrumental en la Misa de los pobres, se ve rodeado de jóvenes compositores que lo toman como su guía y lo veneran por encima de cualquier otra consideración; ya para entonces se ha convertido en un personaje mítico, rodeado de leyenda. Ya es Satie, el innovador en pro de la sencillez, el “raro”, el “extravagante” príncipe de los ingenios.

Satie descubre, y siempre está inconforme con su descubrimiento; enmascara su hallazgo con un tono de supuesta ingenuidad, de aparente candor; pareciera que sus breves piezas no tuvieran mayor pretensión y acaba de “despistar” a sus escuchas escogiendo para sus obras los títulos más singulares: Peccadilles importunes, Menus propos enfantis, Gymnopédies... Hace una religión de su originalidad buscando siempre alejarse lo más posible de la grandilocuencia, del estrépito sonoro contra el que se declara en todo momento y al que repudiarán posteriormente sus jóvenes seguidores, los que lo visitan en la vieja y misteriosa casa de Arcueil.

Ya es su propia mitología y vive dentro de ella; firma manifiestos; recorre los vericuetos nocturnos; viene de crear innovaciones armónicas y de tocar el piano en el cabaret; decisión suya es ser un alma enteramente libre; viene de inspirar a los importantes autores de su época; y no sataniza la bohemia; y es fuente clara para el que quiera acercarse a su conocimiento. Los grandes personajes de la música pretenden desdeñarlo y los jóvenes le siguen y le quieren. En sus bosquejos llega a veces hasta el naif musical, pero sobre audaces disonancias que van a inspirar el impresionismo de Debussy y Ravel.

Con Debussy tuvo acercamiento inicial, sus hallazgos armónicos dieron pie a la técnica del impresionismo, luego ambos personajes tomaron distancia y hubo de parte de Satie una postura antimpresionista (insisten los críticos), como también la tuvo frente a las expresiones de la vanguardia.

Satie: “La estética de Debussy se vincula con el simbolismo en varias de sus partituras. Es impresionista, si se considera el total de su obra. Perdónenmelo, se los ruego; ¿no soy un poco el causante? Por ahí lo dicen.

He aquí la explicación:

Cuando lo conocí, en los comienzos de nuestra relación, estaba él impregnado de Mussorgsky y buscaba, muy conscientemente, un camino que no se dejaba encontrar con facilidad. En ese terreno le llevaba yo la delantera: ni el premio de Roma, ni de otras ciudades, entorpecía mis pasos, puesto que no llevo ninguno de esos premios sobre mí, ni sobre mis espaldas, porque soy un hombre de la especie de Adán (el del Paraíso) que nunca obtuvo premio ninguno: un perezoso, sin duda.

Escribía yo en esos momentos El hijo de las estrellas, sobre un texto de Joseph Péladan, y expliqué a Debussy la necesidad, para un francés de desprenderse de la aventura de Wagner, que no respondía a nuestras aspiraciones naturales. Y le hice notar que yo no era de ninguna manera antiwagneriano, pero que debíamos tener una música que fuera nuestra; sin coles fermentadas, de ser posible.

¿Por qué no aprovechar los medios representativos que nos proponían Claude Monet, Cezanne, Toulouse-Lautrec, etc...? ¿Por qué no transponer musicalmente esos medios? Nada más sencillo. ¿No son expresiones?

Ahí estaba la fuente, el punto de partida provechoso para realizaciones casi seguras, fructuosas inclusive... ¿Quién podía mostrarle ejemplos? ¿Revelarle hallazgos? ¿Indicarle el terreno a excavar? ¿Quién? No quiero responder: ya no me interesa”.

Decía: Satie influyó en Ravel y Debussy (armonías paralelas y sucesiones de novenas entre otros productos de la experimentación) y fue él la inspiración inicial de dos grupos de compositores de la posguerra que alcanzaron máxima celebridad, como el Grupo de los seis (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre) y La escuela de Arcueil (Henri Cliquet-Pleyel, Henri Sauguet, Máxime Jacob y Roger Desormière). Ingresa, ya maduro, a una escuela de música sacra y de ello crea un puñado de herejías armónicas. El diablo en la iglesia, que de muy otra manera visualizara en México, Siqueiros.

Acerca de Satie y del Grupo de los seis, cito, brevemente, el testimonio de Poulenc:

“Este grupo tuvo como origen la amistad y no las tendencias. Luego, poco a poco, se han establecido ideas comunes que nos han ligado íntimamente, como por ejemplo: la reacción contra la vaguedad, el retorno a la melodía, el retorno al contrapunto, la precisión, la simplificación, etc. Más tarde, bajo la influencia de Cocteau y de Satie, incorporando a Milhaud recién llegado del Brasil, nos agrupamos aún más fuertemente, siendo ya entonces lo bastante numerosos para poder dar conciertos nosotros solos en la sala de la calle Huyghens. Entonces éramos seis, si bien no pretendíamos que fuera este un número fijo. Lo que pueda haber de bueno en nuestro grupo estriba en el hecho de estar ligados por ideas generales siendo individualmente muy diferentes en la realización de nuestras obras”.

Poulenc ya menciona en el párrafo anterior la presencia en la historia del grupo de Cocteau, el poeta, y de Satie, el músico. En esta cadena de inteligencias Satie venía a ser una especie de teórico musical para Cocteau y éste, sin ser músico, era finalmente el teórico del Grupo de los seis. Atengámanos a Honegger: “Sin ser verdaderamente músico, Cocteau fue el guía de muchos jóvenes. Sintetizaba la ambición general de una reacción contra la estética de preguerra y cada uno de nosotros la tradujo de un modo diferente”.

Ahora recordemos un párrafo del propio Cocteau con respecto a él y Satie: “Satie, con el sombrero hongo sobre los ojos subía al número 10 de la Rue d’Anjou. En mi cuarto se sentaba al pie de la cama y de su boca sinuosa salían veredictos opuestos a los de la moda y la vanguardia. No olvidemos que este anarquista “iba en blanco”, como diría Montaigne, y luchaba contra una ola de penumbras y falsos tintes”. Fueron célebres los alegatos del poeta Cocteau atacando el impresionismo con Debussy a la cabeza a Wagner y Mussorgsky mientras alababa la pureza lineal de Bach, la violencia original de Strawinsky y la prístina pero sabia sencillez de Satie.

Por lo que respecta a los miembros de La escuela de Arcueil, éstos vivieron en un permanente homenaje a Satie, eran jóvenes cuyo amor por el maestro-leyenda formaba parte de su quehacer musical. Fueron cuatro jóvenes que se agruparon en actitud de discípulos en torno de Satie pero a quienes Satie, imperturbable, señaló: “Caminad solos. Haced lo contrario de lo que yo he hecho... no escuchéis a nadie”. Los cuatro músicos le hicieron caso, pero siguieron venerando a Satie hasta el final, homenajeándolo permanentemente al tratar de simplificar, cada uno, con mayor decisión aún que el Grupo de los seis su expresión artística.

De Satie, sin embargo, es necesario retomar en los siguientes párrafos transcritos por José Antonio Alcaraz del libro Erik Satie de Rollo Myers, la sincera lágrima derramada a la muerte de Debussy, su calidad de artista y de ser humano, no hubiera podido manifestarse en otra forma. Lloró Satie: “Créame por favor, que no he perdido ni una pulgada de mi afecto por mi llorado e ilustre amigo Debussy. Crean, en verdad, que no he perdido ni un centímetro de mi admiración por su querido y exquisito recuerdo.

Personalmente asistí (muy de cerca) a las luchas que Debussy tuvo que sostener contra los “semipersonajes” que lo alaban en la hora presente, que bobamente se amparan bajo su sombra, que ahora lo descubren.

Tal vez es lamentable que no lo hayan hecho en las horas difíciles, en los instantes amargos que mi genial amigo tuvo que atravesar. Sin embargo, un gran número de esos “post admiradores”, tenía en esa época más edad que la de la razón. Hubieran podido -al menos un poco- ver claro, incluso sin lupa y sin binoculares.

Sólo que... ¡diablos!... uno no sabía que... ¿me entiende usted? Puesto que estos prudentes “astutos” no son héroes, ni están obligados a serlo, a final de cuentas. Sí... Entonces, esperaron a que “eso llegara”, que “fuera seguro, al menos”.

A la muerte de Debussy, el compositor Satie fue el primero de once luminosos músicos en responder al llamado del editor Henri Prunieres para entregar una obra en homenaje al gran desaparecido. Los otros convocados por la “Revue Musicale” fueron: Aubert, Bártok, Dukas, de Falla, Gossens, Malipiero, Roussel, Schmitt, Stravinsky y Ravel.

He aquí a un genio sintiendo -intenso- al otro, y doliéndose de cómo la crítica de todos los tiempos trata a los de su estirpe. Lección de amor la suya, tan grande, como su enseñanza de la sencillez. Su trabajo fue simplificar al máximo su discurso musical innovando, sin embargo, en el terreno armónico. Con conocimiento, talento y sentido del humor trató de despojar de exageraciones el montaje sonoro creando a cambio un lenguaje escueto, claro, llano, sin recursos impresionistas, de aparente elementalidad pero de una sapiencia que hacía pensar en que la sencillez era su herencia.

Y herencia hubo hacia los rumbos cardinales. Aquí, en México, nos lo murmura, en tono coloquial, la guitarra de Juan Helguera, el compositor nacido en Yucatán que desde un principio abrió su sensibilidad a ese legado que al mundo dejara el hombre de Arcueil. Autor que prefiere la obra breve, desprovista de alegorías inútiles, lejano lo más posible de ilusionismos digitales, hombre de inteligencia y cultura enriquecidas en la biblioteca y en la calle (como él mismo lo pregona cuando habla de la segunda fuente) parapetado tras murallas de -a veces una exagerada- discreción, pero con un sentido del humor que regocija a sus amigos y revuelve las entrañas de los que no lo son, al punzar hondo. Helguera ha sido el músico que ha tomado el aliento de Satie como su fundamento artístico. Por él (en obra y actitud) vive Satie en nuestras calles y en nuestro tiempo.

En una entrevista concedida a un diario mexicano Helguera explica de sí mismo: “Soy de los que están pendientes de lo que pasa en el mundo. A mí me interesa la pintura, la literatura, el cine. Me gusta viajar y he tenido la oportunidad de hacerlo. Me interesa la charla y he pertenecido a través de los años a grupos cafeteriles que desafortunadamente ya están en desaparición. Fui amigo de Rulfo. Juan era un hombre que vivió cargándose, y en dos ocasiones se descargó. Soy de la generación libre, a la cual le gustaba la calle”. En efecto, algunos dicen que han visto a Helguera en la cervecería El Frontón; otros, que en el café El Parnaso de Coyoacán; otros más, que en la

librería Ghandi, no faltan quienes dicen haberlo encontrado en aquellas reuniones de bohemios “rasposos” que el doctor Daniel Martínez Montes congregaba en su inolvidable “Morada de Paz”, por las calles de Donceles de la ciudad de México, y hay hasta quienes le han visto tocar el piano y la guitarra en la casa de Xóchitl Arévalo. Así este artista en el que se juntan la academia y la calle, la tertulia y la sala de conferencias, citado en artículos especializados y hasta en las columnas de cine de Ysabel Gracida, que ha recibido homenajes de pintores como Durán Vázquez, Leticia Ocharán, Fernando Castro Pacheco, Cardona Chacón, Inocencio Burgos y otros, ha prologado sus enseñanzas tanto a guitarristas de concierto como a distinguidos músicos populares (Guadalupe Trigo o Mari Carmen Pérez, la trovadora yucateca, etc.).

En su ingenio, en su sentido del humor, en su idea de la obra breve, sin adornos innecesarios (por ello en la literatura tiene como género preferido el cuento y en la pintura gusta preferentemente de las obras de formato pequeño) tiene muchos puntos de contacto con la propuesta satiana. Aquí se puede afirmar que el espíritu de Satie es el fundamento de la obra guitarrística de Juan Helguera, que la obra de Helguera es la alegría de Satie respirando en la atmósfera mexicana. Por eso, como en el momento en el que Satie regresa finalmente al reencuentro con Debussy, Helguera decide para la contraportada de su disco Círculos extender hasta nuestros días el gesto del francés de Arcueil reproduciendo el texto de Debussy que sugiere: “no escuchar los consejos de nadie, salvo del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo”.

Al construir su obra con piezas breves Helguera parte de Satie y lo convierte en la principal vertiente de su creación. Es autor de obras significativas como el Homenaje a Silvestre Revueltas, Sóngoro cosongo, que con un mayor impulso por parte de su autor a estas alturas debiera ser ya un clásico de la guitarrística latinoamericana, Círculos, Mangoreana, etc., sin embargo ninguna obra suya ha merecido tanto cuidado de su parte como su Homenaje a Satie, dedicada al guitarrista Miguel Alcázar y editada por la Liga Mexicana de Compositores en 1980 (Segunda edición: 1985).

El Homenaje a Satie está configurado dentro del espíritu satiano y es algo así como su profesión de fe. Consta de tres partes: la primera, escrita en compás de tres cuartos lleva por nombre El señor de Honfleur; la segunda, en dos cuartos, tiene el nombre de Evocación, y la tercera parte, resuelta en cuatro cuartos, se titula La posada del clavo, sitio en aquel entonces con piso cubierto de aserrín; ahora, alfombrado para los turistas, enclavado en el París “fuerte”; ahí, Satie, a unas cuantas cuerdas de Moulinge rouge, acompañaba por las noches a un chansonnier del rumbo, instalados ambos en el centro del largo desvelo bohemio. Aquí, en estas tres breves partes de las que consta el Homenaje a Satie está plasmado el planteamiento musical, la estética de Juan Helguera.

La atención que Helguera ha tenido a esta pequeña obra no se compara en absoluto con el resto de sus empeños. Aunque importantes guitarristas han grabado otros trabajos suyos como el ya mencionado Homenaje a Silvestre Revueltas, Un retrato, Estudio número 8 y muchas más, las grabaciones del Homenaje a Satie superan sensiblemente a las anteriores mencionadas. Está grabada por guitarristas que van desde el propio autor, en aquel disco de la RCA Victor hecho con su música en 1975, hasta ejecutantes de los más variados estilos, como Miguel Alcázar, Juan Carlos Laguna, Héctor Saavedra en México; Roque Carbajo en Canadá; Kurt Rodermer en Estados Unidos; Jean Claude Lamoine en Francia, etc. En noches de concierto es también la pieza que más han tocado los diversos intérpretes del trabajo helgueriano.

A estas alturas todavía existen los poco sensibles que preguntan al autor por qué es ésta su obra más promovida. La respuesta sería: por que es su sustancia de compositor; por que es la declaración formal de la filosofía de su escritura; por que el Homenaje a Satie representa la verdad de su estética... solamente.

Cuando Erik Satie murió (1925) faltaban cuatro años para que fuera inaugurada la carretera a Taxco (1929); Satie, el señor de Honfleur, el de la evocación, el de La posada del clavo, no conoció tal carretera. No conoció Taxco. El 21 de julio de 1991, en la Plaza Borda, de Taxco, dio inicio el Primer Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco. Homenaje a Juan Helguera. Ahí estuvo Satie, de cuerpo completo, conviviendo con los amigos de Helguera,

gente entre la que se encontraban los guitarristas mexicanos Jaime Márquez, Ernesto García de León, Julio César Oliva, Juan Carlos Laguna, Alejandro Salcedo y los integrantes del grupo Octeto Guitarte; el guitarrista argentino Víctor Pellegrini; la chelista cubana Amparo del Riego; la pianista Josefina Helguera; la intérprete de trova yucateca Mari Carmen Pérez; los poetas Carlos Illescas, Fernando Espejo, Roberto López Moreno; la pintora Leticia Ocharán; la periodista Elia Fuentes y tantos más... Satie estuvo contento.

De vuelta a la ciudad de México Juan Helguera, dentro del mismo espíritu satiano de su trabajo, compuso su obra Callejones de Taxco para que Satie volviera a transitar por cada una de las notas, como el propio Helguera transitó muchas veces por las calles del París bohemio que el francés tanto amara. Otra vez se pagaba parte de la deuda. Esas cosas pasan en el mundo de la música.

Callejones de Taxco, dedicada a la esposa de Helguera, Bertha Perches, es una obra sencilla y breve, escrita en compás de cuatro cuartos. Está concebida en forma de espiral con inversiones y repeticiones continuas, juego que sostiene una fórmula para la mano derecha, arpeggio determinado para toda la pieza con la inversión de varios acordes que responde a la visualización que Helguera tiene de esta ciudad; se trata de un trabajo de gran sencillez que vuelve continuamente a lo mismo. Aquí cabe recordar la descripción de Manuel Toussaint: “Imposible imaginar seres más caprichosos, más locos que las calles de Tasco. Odian la línea recta por su fealdad matemática; detestan la horizontal por su falta de espíritu. Aquí, en Tasco, las calles avanzan, se encabritan en una barranca, o se arrepienten y regresan al punto de partida”.

Esta obra de Helguera está escrita en la tonalidad de la menor, con la utilización de séptimas y novenas en la decisión de explotar al máximo las peculiaridades tímbricas del instrumento; es una exploración del diapason de la guitarra, se toca cerca del puente y se sube hasta la boca del instrumento sacando el mayor provecho a las características del mismo. Se trata de una obra muy guitarrística que llevada al teclado perdería buena parte de su esencia. Es en síntesis, sobre la guitarra, una obra libre, lo más sencilla posible, con fórmula muy clara, precisa, para la mano derecha.

De esta manera, una vez más Satie y Helguera, sin necesidad de carreteras, se dan la mano y se asoman juntos a aquel Taxco que vivieron tan intensamente Spratling, Siqueiros, Pellicer, Eisenstein, Alvarez Bravo, Blanca Luz Brum (la bella activista uruguaya que fuera compañera de Siqueiros por esos años), Chano Urueta, Anita Brenner. En el Homenaje a Satie y ahora en Callejones de Taxco, como en parte fundamental de su obra, Helguera invita permanentemente a Satie a compartir nuestra atmósfera, nuestro paisaje. Por que Helguera es un músico satiano, pero también profundamente latinoamericano, al grado de ser -apoyándose en los medios electrónicos: radio y televisión (programa “La guitarra en el mundo”) y en los medios impresos: periódicos y revistas (columna “Notas sobre notas”) así como trayendo a México a grandes ejecutantes de otros países y organizando encuentros, festivales y concursos, promoviendo videos y dando conferencias- uno de los principales promotores de la guitarrística en el continente, un total apasionado de nuestra música latinoamericana para guitarra. Hace años escribí en un artículo para cierto diario capitalino: “la guitarra en México se llama Juan Helguera”; hasta la fecha nadie ha rebatido tal expresión. Ahora quiero decir, parafraseándome a mí mismo, que la sabia sencillez de Satie, en México se llama Helguera. Seguramente tampoco nadie lo rebatirá.

“Honfleur es una pequeña ciudad que riegan juntas -y en mutua tolerancia- las olas poéticas del Sena y las tumultuosas de La Mancha. Sus habitantes (honfleurces) son muy corteses y muy amables”... Recordó una vez Erik Satie y luego agregó: “Permanecí en esa ciudad hasta la edad de doce años (1878) y vine a residir a París”...

Desde hace algunos años -señalaré para concluir- el pianista de la leyenda de Arcueil, invitado por el guitarrista Juan Helguera, tiene en Taxco, en México, en Latinoamérica, una nueva y amorosa casa.

RESPECTO A UN MURAL DE LETICIA OCHARÁN: LOS SOLES SOBRE EL MURO

En un espacio de 6.50 por 4.50 metros, bajo el título de “Nuestros orígenes”, [Leticia Ocharán](#) nos ha relatado –a línea y persistencia, a oficio y sensibilidad- la historia de una cultura y la historia de una técnica. Su trabajo, al mismo tiempo que resume un aspecto del pensamiento prehispánico, es una enseñanza del manejo de los elementos plásticos que puso en juego para la creación de esta obra erigida en el sureste de México.



“Nuestros orígenes” –octubre de 1981-mayo de 1982- se encuentra en el Parque de La Choca, extenso muestrario de la flora y la fauna tabasqueña, enclavado en el complejo urbano “Tabasco 2000” que ha venido a enriquecer los puntos de atracción de la ciudad de Villahermosa. Los límites de este parque dibujan la forma geográfica del estado de Tabasco y dentro, con la misma idea, están delineados los diferentes municipios que lo componen.

El mural fue proyectado y construido para el módulo correspondiente al municipio de Jonuta, lugar rodeado de agua, zona de profundas raíces mayas. Se trata de una especie de rectángulo dispuesto en forma vertical en el que la línea de la base se ve alterada antes de configurar el ángulo derecho inferior, en donde el dibujo queda aumentado hacia abajo en otro breve espacio. La alteración de la línea base del rectángulo permite que un trazo exterior que baja por el costado derecho dibuje finalmente la “J” con la que se inicia el nombre del municipio.

Esta caprichosa conformación de la superficie obligó a respuestas adecuadas por parte del diseño; finalmente espacio y diseño (accidentes y domeñaciones) fueron quedando tan íntimamente sujetos entre sí que terminaron por crear un mismo lenguaje vigoroso sustentado sobre dos verdades en equilibrio. Espacio que al imponerse se deja imponer y arquitectura de la imaginación que al someterse somete.

“Nuestros orígenes” (título demasiado esquemático, que no corresponde plenamente a la expresión poética de la obra) fue elaborado sobre una estructura previa de varilla, útil como sostén de una primera forja de concreto que sirvió de base sobre la que después se hizo un nuevo depósito de concreto aglomerado constituido en superficie laborable.

No está por demás detenerse en la apreciación de que el procedimiento seguido ensamblando primeramente un enrejado de varilla como alma de la edificación acerca los aspectos físicos de la obra a los propios de la escultura hermanando así dos formas de las artes visuales.

Con el fin de facilitar el trabajo sobre la superficie de concreto, así como el traslado de la obra ya que ésta fue elaborada en la Ciudad de México, el plano se dividió en cinco secciones aprovechando soportes en placa de acero desplegados sobre la varilla. Las secciones fueron determinadas en forma libre, siguiendo tan solo los predominios de ciertas líneas establecidas en el proyecto original, por lo tanto las áreas seccionadas distan mucho de coincidir en una medida específica; esto último también es válido en la descripción de las formas producidas por los diferentes cortes. Así la fuerza del acero fue sometida para formar trayectos de los trazos sobre el papel a las cinco divisiones de las que hemos hablado.

En la parte superior del rectángulo se encuentra la descripción de la ruta solar expresada por medio de dos círculos – a los extremos- y dos semicírculos –interiores- para los que se usó vidrio soplado de color rojo, mismo que constituye uno de los poderosos motivos en cuanto a color en este trabajo. Otro elemento cromático lo constituye la utilización de gravilla azul verde dispuesta sobre el aglomerado con asbesto para dar la apariencia de agua.

Con todos estos materiales [Leticia Ocharán](#) estructuró una obra en la que conviven esencias propias del barroco con juegos geométricos en clara intención de que lo aparentemente contradictorio establezca un equilibrio que ella se encarga de sostener hasta el último momento de su trabajo. Obviamente la autora trató, con óptimos resultados, de imprimir dinamismo al muro sin que éste perdiera su expresión de consistencia y sin que, por otro lado, se cayera – hecho frecuente en los que pretenden realizar obra mural- en el abuso de elementos, en la exageración de motivos. En el aspecto cromático asombra ver cómo una artista que se ha distinguido por el manejo de sus tonalidades, de pronto levanta esta estructura de piedra en la que una de sus características dominantes es precisamente la casi ausencia de color.

Aparte del juego entre lo barroco y lo geométrico (entendiendo que existe el barroquismo geométrico; citemos a Planell en su minimalismo barroco) dentro del mismo plano formal se establece otro, el de la hibridez de trazos y formas con el espacio en el que es planteada. Juego de la artista con el espacio; juego del espacio con la obra. Juego en los dos sentidos que nutre de sentido al juego y va develando el sentir, el pensar de la autora. Juego de doble sentido resuelto en una expresión personalísima en la que finalmente nos reconocemos.

¿Y qué es lo que reconocemos de nosotros en el discurso plástico en referencia? A lo que nos asomamos en el espacio trabajado es a esa fuerte relación que existe entre el mundo pasado y el actual en la que somos una especie de eslabón en movimiento, los representantes comunitarios de formas de alimentación, creencias, habilidades artesanales que aún subsisten, nombres de regiones y poblaciones tan de nuestra presencia cotidiana, cantos y maneras del primer mestizaje, que en alguna forma –poderosísima forma- van diciendo nuestra fisonomía actual.

Leticia Ocharán desarrolla en “Nuestros orígenes” un tema prehispánico apoyada en experiencias estéticas occidentales; no busca para su expresión las técnicas que pudieron haber practicado los antiguos habitantes de este continente, poderosa fuerza antepasada nuestra, ella se acoge a la tradición plástica occidental, pero tal tradición está nutrida con herencias prehispánicas, así como con otras recogidas de todos los rumbos del planeta.

Si el occidente es tan rico en su arte y en su cultura en general, es por que ha tomado elementos de todas las culturas; se ha alimentado del producto que el ingenio humano ha germinado en los cuatro puntos cardinales y ese tesoro procesado retorna constantemente al hombre de todos los tiempos y de todos los rumbos.

En el arte sí hay herencias. Nada se puede transformar ni sujetar al proceso de innovación sino es antes, como forma que nos viene del tiempo, de ideas y manos que innovaron antes que nosotros en ese perenne acto transformador de la realidad, que es el trabajo. Nuestro trabajo en un tiempo y en un espacio determinados, su producto, será nuestra herencia, materia a transformarse hacia el futuro. Aquí se tiende un arco; el producto del trabajo del hombre, como síntesis o acumulación de los trabajos del hombre (en épocas y sitios) dibujando la trayectoria hasta el punto en donde se convierte de nueva cuenta en el producto del trabajo del hombre, en su época, en su sitio. Adentrarse, como lo hace el mural “Nuestros orígenes” en el mundo precolombino, es una de las formas de adentrarse en el hombre, en una de sus expresiones sobre el planeta; es tocar la piel viva del hombre universal, hacia todos los tiempos y de todos los rumbos; es enterarse (“ser” entero, “ser” enterado) hombre total, con la veracidad de las raíces y la suma de los conocimientos técnicos. El hombre, nudo de raíces encalla en el mar, pero es la suma del mar que encalla en el hombre; la del hombre en el artista; la del artista en su obra.

“Al fin y al cabo cada quien es como su tierra y su aire. Cada quien es como el cielo es alto o bajo, el aire pesado o claro y cada quien es según haya viento o no allí. Eso los hace a ellos y a las artes que ellos hacen”, sentenciaba Gertrude Stein al hablar del artista como respuesta de su medio ambiente y de su historia, y tan cabal expresión cabe al tocar este punto, en el trabajo de Leticia Ocharán.

La artista partió de dos universos prehispánicos, de dos diferentes formas de ver el mundo y sus contornos, dos formas-que finalmente vienen siendo una sola- de aprehender el cosmos a través del complejo teológico de escamas que vuelan y plumajes que reptan, fusión de tierra y cielo en un golpe de magia constructora.

En el bajorrelieve de Villahermosa hay un nuevo intento de fusionar conceptos mayas y mexicas, dos civilizaciones base en nuestro continente con abundantes puntos de afinidad, un permanente proceso de interacción que dio por resultado frondosos frutos que perviven entre nosotros hasta nuestros días, que influyen y marcan nuestras actuales formas de vida. En la parte superior rigen cinco grandes perfiles de características mayas que miran hacia el occidente, perfiles que forman parte de la tradición de Jonuta.

Según los diferentes historiadores que se han ocupado de esta zona, los cerros que existen en Jonuta son artificiales y en realidad cubren grandes construcciones religiosas por lo que se cree que la palabra “Honote”, Ho o Noh, grande y Te, año, señala el sitio de los cinco grandes años, de los cinco señores del tiempo, cinco principios rectores estableciendo su presencia entre el agua y la savia, movimiento de verdades verdes.

Los cinco perfiles mayas están trazados con una gran soltura, como si la mano de la artista sometida durante mucho tiempo a la práctica del dibujo animado cuando laboró para la industria cinematográfica, ahora se extendiera libre, dominante, sobre la amplia superficie de concreto. Es decir, parece como si estuviéramos frente a un suelto dibujo de grandes dimensiones, frente a una hábil línea constituida en división entre los hombres y los dioses dibujados sobre el cemento.

La habilidad demostrada en los trazos permite que algunos de estos perfiles queden disimulados entre las líneas que llevan a nuevos motivos dentro de la composición. Algunos rostros –uno en especial- se alargan, se deforman, de tal manera que un observador poco acucioso perdería el perfil original distrayéndose en la sucesiva distribución de trazos.

El otro elemento dominante en esta exposición es la ruta solar representada por medio de cuatro soles que describen un arco de oriente a poniente, dirección del desplazamiento indicada por el punto de convergencia de los perfiles. Estos soles –ruedas de vidrio soplado- integran al mural la visión mexicana del tiempo, para amarrar sobre la fuerza del concreto el momento nahuatl con el maya, así como los antepasados amarraron con la fuerza de la imaginación la tierra y el cielo en sólo un nudo, en una sola verdad, forma de serpiente con plumas denominada Quetzalcóatl, denominada Kukulcán. Los soles se van desplazando entre los rostros y van cerrando así, cada uno, su ciclo temporal, lámpara de cada una de las cuatro eras del mundo nahuatl.

Así, junto al discurso del tiempo maya queda trazado el recorrido del sol en cuatro soles: el de agua, el de aire, el de fuego y el de tierra; cuatro sucesivas destrucciones para volver a la vida, para volver a construir las edades a golpe de sangre y savia. Después vendría el quinto sol, el del cataclismo, el de la destrucción total de un universo, el de la muerte de una específica óptica de la vida, el sol que rompe con la lógica anterior; la hora del derrumbe. Por eso el quinto sol no aparece en el concierto de la artista; queda afuera de la superficie del mural, en el vacío; es este sol desde el que nos asomamos a ver nuestro pasado de soles, el quinto sol no aparece en la obra y al espectador solamente queda sujetarse del eco del poeta: “oigo la voz de ese sol hundido, un grito de reflejos como espadas”.

“Nuestros orígenes” es piedra vertical que nos relata, sin que necesariamente asistamos a que se nos cuente una historia; no se trata de la piel de la palabra, sino de las entrañas del concepto; el golpe es desde adentro hacia adentro, en donde nacen las palabras no en donde ofician. Así el mural es materia extensa e intensa; extenso exterior de los contenidos, intenso interior del continente. En él asistimos al derrumbe de los soles. Se cierra un ciclo, retorno-avance, se abre otro, desde las sombras, como en el inicio de todo, cuando se fue formando el movimiento, dimensión del primer latido hacia los horizontes del tiempo, hacia la eternidad de las distancias.

El concreto es una especie de espejo en el que nos vemos nuevamente, cuando el mundo estaba envuelto en plumas verdes y azules y desde las tinieblas fue fabricando su canción y su forma, su manera de ser aire y de ser fuego, su agua derramándose sobre el barro hasta hacer la dimensión de las cosas. Y ahí sobre el mismo mural, surge el hombre para nombrarlo todo, para medir las dimensiones del espacio. En sus arterias quizá florece un fragor de

atabales estremeciendo los costillares de la noche. Todo es geometría y palpitations, sustancia construyéndose construyendo.

El hombre empleó sus manos para edificar la magia sobre sus hombros. La danza haciendo su trabajo. La imaginación se congrega en torno de las incandescencias. Las manos del hombre levantando el mural de su historia. Eran cinco señores, cinco principios, cinco tiempos fundando, dictando; cinco perfiles siguiendo la ruta de los soles, cinco rostros de piedra ocupando el espacio y los horarios. Sobre el cemento las manos haciendo su obra.

Obra figurativa, “Nuestros orígenes” nos llena de sugerencias en medio del aire tabasqueño derritiéndose. El tambor alto, alto sonido de lumbre, desgajando su arco en punto. Fusión de los pasados con el ahora, cinco señores, cinco principios mayas sembrando el cielo de Jonuta, cuatro soles de Anáhuac, teponaztle ardiendo antes del sol de la catástrofe. Fusión de una misma verdad desde la piedra. Dos venas que se juntan. Sobre la superficie de nuestra hora las manos del trabajo hacen su obra; sobre la superficie la serpiente se muerde la cola entre sus plumas. Vuela. Cinco principios. Cuatro soles. Nosotros en el centro de la piedra y de la llama.

Es que el espectador es un complejo de ideas y sensaciones que se planta frente al otro complejo que es la obra de arte y entonces esa se mueve y el torrente se precipita: la realidad de la fusión tierra-cielo, jaguar y quetzal en un solo golpe de los sentidos; los señores de Xibalbá con su decisión de sombras; Fray Francisco Ximénez en su sueño bíblico reposado en el curato de Santo Tomás Chichicastenango; la liturgia maya sobre abuelo piso de olmecas; Kukulcán, sol dividido entre el templo y la siembra; el alcaraván y la ceiba milagrosa; cadejos, cipes, sombrerones y cochas enfrenadas, y nuestra finita “hamaca de huesos colgada punta a punta del tiempo y el espacio”. Los significados cambian por que la obra, como la vida misma, la obra, proyección e introspección de la vida, siempre está en movimiento. Se encuentra ahí, plasmada frente a los ojos... y sin embargo se mueve.

“Nuestros orígenes” es una obra en donde domina el estilo barroco (las líneas en diagonal para simbolizar la dinámica del agua, la composición que tiende a elevarse en una actitud casi religiosa-occidental, cierta disposición de motivos en la parte media del espacio...) al servicio de una temática muy nuestra, de una esencia profundamente americana.

El tema escogido, las formas dadas, responden en algún modo al reclamo que desde principios del siglo XX manifestaba Joaquín Torres-García, quien hablaba de la necesidad inaplazable de expresar un arte latinoamericano y en atención a las preocupaciones de Torres-García, el barroco de Leticia Ocharán se edifica con el maestro manejo de una geometría que fue pasión y vida del estructuralista uruguayo.

En la proposición de Torres-García estaba el no perderse en el imperio del geometrismo puro, sino utilizarlo, hacerlo servidor del requerimiento humano. Además su preocupación también estribaba en buscar con la geometría domeñada una expresión americana, como la manifestación más válida del artista nacido en estas tierras, en esta realidad.

Compañero en París de neoplasticistas como Theo van Doesburg y Michel Semphor, Torres-García empezó a trabajar intensamente dentro de la tradición geométrica de las culturas prehispánicas, por eso desde la Asociación de Arte Constructivo, el maestro expresaba su credo: “El artista ha comprendido que el arte no puede desvincularse del problema humano”. A tal idea seguía esta otra de igual validez: “Al signo de Indoamérica podemos marchar con perfecto ajuste, tomando base en algo real, ya que es necesario que el Artista también tome de la tierra. Tenemos que ser, pues, artistas de América”.

Parte de estas ideas están consideradas en el mural de Villahermosa en donde la autora recaptura los valores prehispánicos no solamente en el desarrollo de la temática sino en el manejo de una línea dura, creadora de los grandes centros ceremoniales que a través de la geometría lograron desentrañar para los hombres los secretos del universo. Lo carnal, lo humano desde la carne, está representado por las líneas blandas, curvas. La carne del hombre y la del paisaje.

Este bajorrelieve muestra al público una obra figurativa geométrica (muy lejana a lo que se pudiera pensar como “cubismo”) y de hecho representa una ruta más dentro del ámbito de la plástica en la tierra de Lam, Rulfo, Portocarrero, Peláez, Pellicer, etc., al mismo tiempo que una respuesta cálida a la observación de Torres-García: “Aquí nos han dado una tierra para cultivar. Nos es necesario un objetivo hacia el cual enderezar nuestra producción y también dónde tomar fundamentos y esto no sólo para definirnos en tal sentido, sino también, ante los demás”.

En este renglón cabe citar la poderosa influencia que ejercieron tanto Rufino Tamayo como el propio Joaquín Torres-García en una época en la que el arte latinoamericano se había inclinado hacia una especie de cosmopolitismo a florado en trabajos tanto abstraccionistas como del realismo objetualista. Era la primera vez que los artistas latinoamericanos no partían de la grosera importación de corrientes, adoptándolas y adaptándolas en abierta actitud de artistas colonizados. Ahora se partía de las experiencias y del arte de dos creadores latinoamericanos contemporáneos de la “contemporaneidad”, se partía de la síntesis que ellos habían hecho de las corrientes modernas internacionales asimiladas dentro de una trayectoria vital y no a través de un desarrollismo arbitrario.

Si hemos de discernir acerca de a cual de las dos visiones se apega más “Nuestros orígenes”, a la de Tamayo, obra de ascendencias cubistas o las de Torres-García, de pensamiento constructivista tendríamos que aceptar que el trabajo de Leticia Ocharán demuestra mayor inclinación hacia las proposiciones del maestro uruguayo, que su trazo geométrico responde en mayor medida a los planteamientos del impulsor del constructivismo en América.

Leticia Ocharán se inició hace ya bastante tiempo como grabadora en el Taller de Gráfica Popular; las corrientes ideológicas que por mucho tiempo dominaron en el seno del TGP influyeron poderosamente en la temática de la artista, (“A los compañeros caídos en la Revolución”, “Por nuestros muertos pido castigo”, “Las mariposas de la tía Nati”) la que por otro lado, jamás abandonó esa tendencia a la sensualidad que le siga caracterizando.

El hecho de haber trabajado durante varios años para una compañía de dibujos de animación le dio a la artista gran soltura en sus trazos, lo que le permitió llevar hasta los planos de la recreación toda la morbidez de un dibujo latiendo, de un espacio palpitando las urgencias del goce.

Del grabado la artista pasó al mundo de la pintura; su obra de caballete se convirtió en una obra definitivamente erótica, una especie de abstraccionismo lírico, aprovisionado de un singular sentido del color. Las formas mórbidas fueron creciendo sobre la tela exigiendo espacios de mayor extensión. Así nacieron cuadros como “Ixchel”, “Xibalbá”, “Xtabay”, “La Venta”, “Cántaros” y sobre todo “Juana de Asbaje”, de 2.40 por 03 metros, donado por la autora al pueblo de Tabasco.



A estas alturas el caballete estaba totalmente rebasado y el acto creador exigía nuevas dimensiones. Así se presentó la necesidad del muro, espacio para ser regido por tres fuerzas: la ideológica, la de la sensualidad, la de la historia. Para lograr los acentos adecuados la artista contaba con los rascacielos y los pasos a desnivel de las selvas del sureste y con lianas, cascadas y palmeras incendiándose de New York y Europa. El mito-realidad alucinante y los instrumentos alucinados por la mano versada.

Era expresión de David Alfaro Siqueiros la de que el muralismo mexicano representaba el primer impulso artístico latinoamericano no colonialista. Y en realidad, en el primer impulso desarrollado por los muralistas de la escuela mexicana, se desplegó sobre los muros toda una fuerza que el pueblo venía guardando en su imaginación aplazada siempre por un sin fin de acontecimientos políticos y sociológicos. De repente todo ese caudal de mitos, sensibilidad y visiones se puso en movimiento, se volvió color y dinamismo y por medio de los muros gritó su verdad en acción.

Por otro lado, mientras el imperialismo terminaba de afianzarse en el mundo, los muralistas en México planteaban la fusión de la identidad étnica y cultural con una lucha social en la que las clases desposeídas, engrosadas

precisamente por quienes respondían más directamente a las fuentes autóctonas, ejercieran su condición de clase para alcanzar una sociedad más justa. A la realidad étnica-cultural se sumaban los ideales del socialismo científico y los muros recipiendarios de esta decisión estética se empezaron a llenar de los tonos que nacen en el seno del pueblo, y de arengas públicas. (Durante el siglo XIX, tan lleno de situaciones dramáticas para México, los pintores de la Academia jamás se preocuparon por lo que estaba sucediendo en torno de ellos, que era el mundo de los otros, lo contaminado por las luchas políticas y los motivos plebeyos). Pero, arte figurativo al fin, el muralismo pronto cayó dentro de la esfera de interés de un estado nacionalista metido a nacionalizador de bienes en manos de extranjeros, con el fin de transferir los grandes capitales del control de los usufructuarios foráneos al de los usufructuarios locales. Pancarta populista, el mural, que había logrado un importante paso al convertirse en arte para el pueblo ahora daba otro salto cualitativo por artes del Estado, para convertirse en producto de la manipulación oficial, en propaganda a favor de una Revolución de cuyos resultados se empezaba ya a pedir cuentas a los que fungían como sus representantes); en las aulas universitarias, en los sindicatos obreros independientes, en las comunidades campesinas agobiadas por las urgencias más elementales.

En otras palabras, el nacionalismo había derivado, como sucede siempre, de una actitud antiimperialista concentrando la fuerza y la ideosincracia populares, en fortalecimiento de un grupo en el poder, establecido por encima de incumplimientos políticos y desigualdades de clase.

A esto y al endiosamiento que hizo ese mismo Estado del muralismo ya manipulado por él provocando el monopolio de muros y la vigencia de unos cuantos nombres y formas de pintar se debió, primero, el anquilosamiento de una actitud que había empezado siendo tan dinámica y tan reflejo de los intereses y las tradiciones populares, y después, por la década de los “cincuenta”, una reacción de nuevas generaciones de pintores en contra del muralismo (abstraccionistas, gometristas, etc.) provocando una polémica que con menor intensidad subsiste hasta la fecha. Pero el muralismo, como sustentador del espíritu popular por medio de la mano del artista como altavoz de los principios sustentando los presentes, persiste como memoria hacia el futuro, porque persisten e insisten dentro y fuera de él las disposiciones populares hacia un mundo mejor que ha de ser fincado con las herramientas de la herencia empuñadas por el trabajo.

Importantes muralistas los hay en México, aún mucho después de las influencias ejercidas por los llamados “tres grandes” (Siqueiros, Diego, Orozco). El muralismo ha subsistido en la técnica y la sensibilidad de artistas actuales (José Hernández Delgadillo, Benito Messeguer, Fernando Castro Pacheco, Mario Orozco Rivera, Adolfo Mexiac y muchos más, de calidad y a ellos se une ahora el trabajo de Leticia Ocharán, plantado en el parque de La Choca, en el trópico tabasqueño.

Como se ha dicho, la temática de este bajorrelieve se remite a la visión tiempo-espacio del mundo prehispánico. El internarse en este contexto lleva a la retoma de uno de los elementos fundadores del nacionalismo, sí, pero con el mismo grado de certeza se puede decir que al abordar estos elementos prehispánicos se asume una visión universal del hombre ya que ni el mundo maya ni el nahoatl eran México, es decir, no el concepto de nación que ahora tenemos de él; en rigor esos mundos habría que verlos como los ámbitos del hombre en un tiempo y un espacio delimitados, un punto, pues, a partir del cual se va abriendo uno de tantos ángulos tendientes a abarcar el universo.

Estamos hablando apenas de una primera obra, de una primera incursión de la artista sobre la superficie de los muros; se trata apenas del primer paso, no se pueden establecer aún juicios ni sentencias, sino apenas señalar el buen inicio de lo que pudiera ser una nueva actitud muralística dentro de un nuevo orden estético.

En “Nuestros orígenes” no existe la arenga, quizá por ello es más esencia que el arrebato que se pierde finalmente en el deboque del vociferomanoteo con acentos de propaganda; el tema fue desarrollado sin ninguna imposición de carácter oficial. El resultado de varios meses de labor es una forma más de prolongación del muralismo, pero haciéndolo ver como semilla viva negada y reafirmada en el movimiento.

El artista es intuición y expresión, soles sobre el muro; para ser expresión necesita manejar un lenguaje y todo lenguaje es inteligencia colectiva e individual. En la intuición se aprehende el orden; en la expresión se establece. En “Nuestros orígenes” de [Leticia Ocharán](#) habría que señalar la tentativa a la transgresión a la uniformidad con relación al anterior muralismo y en esa tentativa, la de trabajar dentro de un nuevo orden que reafirme y amplíe los caminos de nuestro arte.

1982

*El mural del que habla este ensayo ya no existe, fue destruido durante el gobierno de Roberto Madrazo para hacer obras de remodelación en el parque de La Choca de la ciudad de Villahermosa.

ENSAYOS PARA LA LIBERTAD

Poesía experimental: Escrituras autónomas para el nuevo milenio, de César Espinosa, es un libro hecho de muchas sabidurías, integrado con los trabajos de minuciosos teóricos puestos a abrir nuevas ventanas para la expresión artística con base en una actitud que de tan actual conserva sus raíces en las épocas más remotas. Esto-aquello es materia que és en un encuentro de tiempos que tiene como lazo conductor el viento belisario recogiendo y pregonando a través de los almanaques el acto comunicativo.

Las páginas de este libro, compendio de inteligencias activas, terminan formando el caudaloso río a donde bajamos a lermar a sorbos de luz pero también de multiplicadas sombras. Una vez puestos en la otra orilla, vemos con detenimiento el discurrir de conceptos, de enseñanzas, sugerencias, de información, con respecto al desarrollo de la acción participativa. La corriente es turbulenta pero ya se puede hablar de elementos para el nado.

Córone de una larga y minuciosa revisión a través de los tiempos y las teorías es este compendio. En él nos asomamos a los razonamientos de quienes trabajan en la actualidad la Poesía Visual (la Poesía Experimental, generalizándonos) asunto que al lector común le llena todavía de muchas confusiones, pero que representa una opción más en nuestro tiempo para ampliar en mayores posibilidades la función transmisora.

Son muchos los milandes recorridos en este empeño, como muchos son los que recorre la nueva experiencia en su actitud de trascender límites, de abrir espacios cada vez más amplios para la sensibilidad, de remontar los esquemas impuestos por la estética tradicional que de esta manera se ve seriamente amenazada en sus instituciones inamovibles, rebasada por una propuesta que nace en la cita de las confluencias.

Hay una actitud de combustión en medio de las néblicas circundancias. Se trata de abolir muros, inaugurar predios para el más efectivo tránsito de ideas y sensaciones desde el lenguaje del arte, pero también desde un nuevo concepto del arte. Este es el asunto, que en su desarrollo de pronto causa confusiones al enfrentarnos, a la receptoría, a conceptos que han transitado por veredas ignotas que ya empiezan a perder prestigios de virginidad, saludablemente.

El artista puesto a hacer Poesía Visual juega a decir más en el menor espacio. A fin de cuentas la Poesía Visual (explicada en la más despatarrada elementalidad) es una expresión en la que participan dentro del mismo discurso el elemento textual con el visual, dáda estableciendo una nueva relación entre los significados y los significantes. El poeta visual crea entre la imagen y la letra un nuevo tipo de electricidad que se va a convertir en una forma de lenguaje contemporáneo.

Al fin de cuentas habremos de admitir que la letra misma, en sus inicios, nació del dibujo de seres y cosas, entonces, la palabra escrita viene siendo un lento trenzado de dibujos que hemos utilizado a través de vertiginosos siglos, en los que la humanidad ha vivido de modo torrencial situaciones tremantes que se precipitan con mayor rapidez de cómo se les escribe.

¿Qué es lo que se persigue entonces?, una escritura más ágil y aguda entendiendo por esto, el desarrollo de una fuerza que en mayor vertiginio impacte con máxima eficiencia el raciocinio y la imaginación del hombre contemporáneo.

Sólo es suma, sinestesia de sabias savias que sube a su segundo piso soberano y se hace zumo. Suma-zumo para abrir las páginas del juego. La imagen y la letra, en la propuesta del poeta visual crean un fluido que trastoca el concepto tradicional, las ambas partes del binomio se cargan así de energía y van hechizando la cantidad para el necesario salto cualitativo. La propuesta es la pluralidad para el juego. Se multiplica el prisma, se acabala la cábala en el juego de los espejos, el caleidoscopio diversifica su gema gongorayargotante y pasa también de la palabra al dibujo. Participan diferentes poderes en el discurso y el juego se resuelve en juego de todos.

En la introducción de mi libro “De la obra poética” al explicar mi propuesta acerca de los “poemurales” subrayaba en uno de los párrafos: “Un ‘poemural’, algo de la ‘unidad en la variedad’ aristotélica, desarrolla un tema a través de una larga tirada en la que participan diferentes tipos de simbologías y de procedimientos verbales sin que por ello -y esto es finalmente su característica principal- pierda su integración cabal”.

Dentro de estas propuestas de la interacción se encuentra la de la Poesía Visual, es el asunto de los juegos compartidos y reunidos en un sólo juego que crece en su lenguaje plural y abarcante provocando un nuevo ámbito relígio que mayormente suma y expresa. De aquí surgen nuevos códigos y lo dicho muestra forzosamente a la vista del receptor nuevos ángulos y hay así nuevas verdades de la cosa.

Quedan en disposición para el discurso la palabra escrita y la imagen visual; hay dos campos en acción que se cargan de energía mutuamente y producen el fluido en el que vibra la verdad (o verdades) tratada; así aparecen ante la vista del entendimiento los lados antes ocultos, en el momento en el que la energía creada de esos dos polos - cátodo y ánodo concertados en un mismo “golpe de dados”- produce la chispa y el diurnado reinaugura su ámbito.

En medio del diurnal en punto el lector es puesto a ver los nuevos ángulos del discurso. La diurnidad se alimenta del salto del ojo que va del primer código a la presencia de la figura para dotar de nuevos sentidos al sentido. Se busca sentir en la nueva dimensión, intuir en la nueva dimensión, vivir el comunicado en la nueva dimensión y después de pasear la pupila sobre la nueva disposición del plano, latir en el perímetro y en la entraña de esta diurnidez.

De acuerdo con los estudiosos en estos trazos y renglones, la Poesía Visual, a la que muchos conservadores pretenden ver como “bicho raro”, no ha surgido de la nada; en los muy siglos pasados se encuentra su cuna, y entre ayeres y hoyes, manejando nombres como los de Teócrito de Siracusa y Simia de Rodas, antes de nuestra era, y... y ubicándonos muy particularmente en los principios del actual siglo, para hablar de nuestra piel de ahora, habría que detenerse de alguna manera en la ennumeración de propuestas como las del fauvismo, el cubismo, el collage, el futurismo, el imaginismo, vorticismo, dada, constructivismo, surrealismo, caligramas, ideogramas, lettrismo, poesía concreta, arte cinético, pop, op, poesía postal, poesía sonora, minimal, conceptualismo, fluxus, poemurales (parte de esta lista es dada por Karl Kempton), es decir, entrar al plexo del vanguardismo por el camino que va a desembocar en el postmodernismo actual.

En un artículo que respecto a estos temas escribí hace tiempo, veía dentro de los cuadros de la poesía tradicional, la cercanía a la creación de nuevos códigos e imágenes para el sano encuentro con nuevas sensaciones y percepciones de la realidad, mediante la escritura del “poema cerrado”, asunto que nos viene también desde los griegos, desde cierto tipo de trovadores en la Edad Media (“trovar cerrado”) y, que pasando por el Renacimiento y por experiencias más cercanas, tan importantes ejemplos ha dado en nuestra era lezámica.

Se trata de abrirle el paso a la imaginación, crear incluso la imagen visual dentro de lo potencial a través del palkazo que da a nuestro sistema tradicional de percepciones, el hermetismo de la línea poética, motor para las más cumplidas imaginerías. De esta manera la “poesía cerrada” participa también en forma contundente en nuestra modernidad, puesto que sus símbolos por resolver la hacen estar siempre ubicada dentro de los predios de la novedad, de lo joven, de lo moderno, de lo por descubrirse y facilita grandemente las imaginerías de lo visual, como una forma efectiva de salirse de la hoja de papel. Lo que se persigue, a fin de cuentas, es, con la elaboración de un lenguaje contemporáneo, la creación de la imagen contemporánea, para los actos de comunicación de la sociedad contemporánea. Aquí entra la Poesía Visual a hacer lo suyo y se pone a trabajar con los tiempos.

Aún compartiendo con estas diversas formas de expresión del siglo la Poesía Visual se erige al inicio de la segunda mitad del siglo XX como un lenguaje artístico específico. Esto sucede en 1951 con el surgimiento de la Poesía Concreta, es hasta entonces cuando el hecho se plantea como un movimiento internacional y por el año 60 se da por fin la distinción formal entre la Poesía Visual y la Poesía Concreta.

Pero el grueso del público, ve, se desconcierta al principio (tiene un criterio definido de lo que es una obra de arte), pregunta acerca de esto y por lo regular, después de la inquisición, no atiende a la respuesta de los especialistas y le va quedando todo como en la inasible nebulosa del enebro. Si se recurre a las páginas de la crítica literaria, el que lo hace queda sujeto a los parámetros que ésta maneja, a sus cuadros de valores que funcionan en relación con lo prestablecido. De esa manera, el nuevo acto creador se convierte en un engendro incomprensible.

Cuando se trata de una energía que conlleva lo que Clemente Padín llama “aportes inéditos”, no hay manera de que en los actos teórico-indagatorios del producto se apliquen parámetros tradicionales ni los usuales conceptos de lo feo o lo bello; los nuevos elementos, si son sustanciales, requieren forzosamente de una recodificación, si no, el vacío serán los pretendidos puntos de referencia y colocha no lucirá la lacia pelambre conceptiva.

Padín: “No es simplemente la producción de poemas experimentales lo que hace imprescindible este tipo de creación irregular sino la creación de nueva información que dé cuenta de los nuevos hechos, objetos o valores que la actividad humana va generando. Son esos nuevos conceptos y formas los que movilizan toda la estructura cultural de una comunidad dada en la medida en que la disruptividad altera los conocimientos existentes y los obliga a actualizarse y reubicarse de acuerdo a la nueva información”.

César Espinosa diseña su respuesta al planteamiento de Clemente Padín al integrar este libro que desde su numen teórico nos pone en las manos los puntos de vista de los estudiosos más destacados en estos que haceres de la Poesía Experimental y la Poesía Visual. ¿Información es lo que se requiere?, pues nos da la información más clara, abundante y calificada sobre el tema. Sólida como la rita roca pero dúctil también, es esta acumulación de saberes que nos explican la vida al explicarnos el intento de describirla.

Si dividimos el libro en cinco partes, nos encontramos con que en las dos primeras, en donde se muestra lo más concentrado de la elaboración teórica sobre el tema, se hacen conceptuosas definiciones de lo que son la Poesía Visual y la Poesía Sonora. El trabajo científico sobre estos dos momentos de los nuevos lenguajes constituye una visión amplia que invita a la imaginación de nuestro tiempo; excelenticidad de acopio es.

Una tercera parte en su caudo señala los diferentes aspectos tecnológicos que han sido integrados al cuerpo del discurso de la Poesía Visual; la cuarta nos da el panorama que esta forma de creatividad presenta en los diferentes países del planeta y en una quinta parte, el trabajo documental nos ofrece puntos de vista y tomas de posición de los creadores en los diferentes momentos aquí ennumerados: dadaísta, futurista, etc.

Con esto el panorama informativo que se nos da es vastísimo pues va desde los planteamientos teóricos más detenidos hasta las diferentes experiencias que han vivido los protagonistas de estas eruptivas novedades.

El futurido trabajo está plasmado de alguna manera en este espejo construido con los sucesos que desde principio de siglo han aumentado su capacidad de hondura; las imágenes que de la plancha reflejante brotan viajan desde los profundos pasados a las más vertiginosas aspiraciones a los mañanas.

Durante mi participación en el VIII Festival Internacional de Poesía en Medellín, Colombia, asistí a los cursos que dentro del marco de ese Festival daba Clemente Padín en la Universidad de Antioquia. Ahí Padín hizo pública mención de la labor que respecto a la Poesía Experimental se ha hecho en México, la que durante mucho tiempo recayó en el esfuerzo realizado por César Espinosa, Leticia Ocharán y Araceli Zúñiga. Al citar nombres ante los jóvenes colombianos, Padín, sin esquivamientos, hacía una justa evocación de la loable tarea.

Si se acepta mi propuesta de que la poesía cerrada es también parte de lo experimental dado que con sus vasos herméticos rompe la tradición discursiva del poema y con su constante modernidad por los misterios siempre a resolver, estimula los sentidos y abre desde la página de papel escrita las ventanas para el salto hacia la imagen visual, que posteriormente vendrá a complementar (o a hacer línea y volumen el poeta visual), habremos de convenir que en el calendario de nuestra cultura, la primera gran poetisa contemporánea que se conoce en América es Sor

Juana Inés de la Cruz, máxime que fue la primera en experimentar con la poesía negra (gulungú gulungú ju ju ju/ cambulé je je je) considerada también expresión de vanguardia por el uso de la palabra como sonido de tambor.

Desde entonces verá abierta la América septentrional una tradición que en este siglo convocará a nuevo tipo de hermetismo, más sensual que científico en Ramón López Velarde e insertará las primeras figuras en el poema, en los trabajos de José Juan Tablada. Por la vía de las vanguardias irrumpirá el Estridentismo (Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, etc.) y ya en nuestros días contará con la experimentación que realizan en parte de sus obras Octavio Paz, Marco Antonio Montes de Oca, Ricardo Yáñez, Jesús Arellano (Poelectrones), Enrique González Rojo y el panameño Ramón Oviero, quien vivió mucho tiempo en México.

En Chiapas, región que se caracteriza por la existencia de una muy fuerte corriente de poesía tradicional (Rosario Castellanos, Juan Bañuelos, Jaime Sabines, Enoch Cancino Casahonda) aparece, en la primera mitad del siglo veinte, la propuesta de vanguardia denominada “Poesía alquimista”, de Armando Duvalier (“Tribulaciones por un joven dinosaurio” y “La niña y su hipotenusa”) y en la segunda mitad el quehacer experimental de Roberto López Moreno al que llama [“Poemurales”](#).

En el resto del país, junto a estas actitudes, se lleva a cabo el infatigable trabajo propiamente de los poetas visuales y de gran cantidad de artistas experimentales: Leticia Ocharán, Laura Elenes, Lourdes y Cecilia Sánchez, Felipe Ehrenberg, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Miguel Angel Corona, Ulises Carrión, Víctor Lerma, Guadalupe García (San Francisco-México), César Martínez, Araceli Zúñiga y toda una larga e interminable lista de creadores.

Esa es la tradición en la que se mueve César Espinosa, de ella proviene y a ella impulsa. El que lea este libro, habrá leído la Biblia en cuanto al tema. Entonces, lo sabrá (casi) todo (por el momento). Y con el conocimiento podrá disfrutar las nuevas propuestas trascendiendo los “no parámetros” de los que habla Padín, y se estará alejando de ser objeto de lucración por parte de los medios masivos tradicionales en la manipulación. Buen trabajo el de César Espinosa para apropiarnos de esta nueva forma de arte de signos y señales y lermar de ellos emociones y sabidurías. Libro hartamente sabio, éste, que bien se podría titular “ensayos para la libertad”.

35 AÑOS DEL TALLER COREOGRÁFICO DE LA UNAM: EL TIEMPO DETENIDO POR EL MOVIMIENTO

¿Cómo detener el tiempo con el movimiento mismo?, bueno, detenerlo y adelantarlo y jugar con ese poderoso, el tiempo, que acostumbrado está a jugar con nosotros todo el tiempo. El asunto es de poetas, sólo ellos están capacitados para cumplir con estos difíciles pero apasionantes propósitos. Hablando del tiempo (y de los poetas) desde hace tiempo habíamos encontrado que el oficio de Gloria Contreras es un oficio de poeta. La poetisa Gloria Contreras conoce y maneja desde hace tiempo toda esta sabiduría acerca del tiempo. Ella nos ha traído el pasado y nos ha enunciado el futuro en un presente de belleza y movimiento. Los grandes productos de la imaginación forjados desde otras eras, por la gloria de Gloria han llegado hasta nosotros, se han subido al escenario y se han hecho luz de nuestra pupila, movimiento de nuestras propias maravillas. Los críticos de la danza conocen algo de los resortes que ella maneja para su acto mágico, nosotros, los simples espectadores, solamente disfrutamos lo que a través de 35 años de bellezas nos viene dando la poetisa de nuestros presentes. Son 35 años de trabajo ininterrumpido al frente del Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México. En esos 35 años la coreógrafa (la poetisa, insisto) ha logrado el portento de detener el tiempo con el movimiento, extraña forma de oxímoron (el tiempo, el movimiento, que se detiene con el movimiento mismo), extraño efecto que sólo se logra cuando se ponen en tensión, al máximo, las potencialidades del talento. Dentro de ese compás de 35 años de trabajo con la belleza, han sido convocados los más preclaros compositores que han escrito la historia de la música en el mundo. Hemos visto bailar por las huestes de Gloria Contreras a Bach, Vivaldi, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler, Ravel, Debussy, Shostakovich, Prokofiev, Stravinski, Gershwin, Villa-lobos, Revueltas, Ponce, Leonardo Velásquez, etc. Hemos visto bailar el sonido convertido en volumen y vuelo, en vuelo y gasa etérea, en gasa etérea y paso firme sobre el piso del escenario hasta convertir la tangencialidad en ensueño. Son 35 años de creatividad que nos demuestran una vez más que sólo con base en el trabajo se alcanza la magia. Y la poetisa en la cúspide de su poema. La coreógrafa en el poema de su trabajo. Gloria Contreras ha detenido el tiempo para entregarnos las posibilidades del futuro. Eso es lo que hacen los grandes poetas en los que somos y reiventamos de nuevo el tiempo. ¡Salud!, por esos 35 años de creatividad que nos han enriquecido, que nos han ennoblecido en los precarios tiempos que nos ha tocado vivir, 35 años que nos han dicho que hay posibilidades para la belleza, la dignidad, la creatividad y la grandeza del hombre. La coreógrafa Gloria Contreras es la poetisa que ha detenido el tiempo con el movimiento mismo; su proeza se ha convertido en pan, desde hace 35 años, para la vista y para el alma. Gracias, solamente: Gracias.