

- Fichas bibliográficas de los libros, folletos y revistas que contienen datos biográficos de mexicanos.

Revista de la Facultad de Derecho de México
Facultad de Derecho
Dr. Ernesto Flores Zavala
Tomo XIX Núm. 73 Enero-marzo, 1969

- Número dedicado a la Reforma Agraria en México.

Revista mexicana de Ciencia Política
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Lic. Enrique González Pedrero
Núm. 55 Enero-marzo, 1969

- Artículos de Graciela Arroyo Pichardo, Samuel del Villar, Leopoldo González Aguayo y Enrique González Pedrero. Reseña bibliográfica y documentos.

Revista Matemática
Sociedad Matemática Mexicana
Segunda Serie / Núm. 4 / agosto, 1969

- Colaboraciones de Santiago López de Medrano, Cinna Lomnitz, Santiago Ramírez, Rosaura Hernández.

Historia mexicana
El Colegio de México
Vol. XIX Núm. 1 Julio-septiembre, 1969

- Artículos de Alejandra Moreno Toscano, Anna Macías, Charles Berry, Moisés González Navarro. Testimonios, examen de libros. Se incluye un índice de sus primeros diez años.

La palabra y el hombre
Revista de la Universidad Veracruzana
Publicación trimestral
Director Rosa María Phillips
Vol. II Núm. 46 Abril-junio, 1968

- Colaboraciones de Ernesto Schettino, Hugo Rodríguez-Alcalá, Roberto Fernández Retamar, Jaime Sabines, Luis Reyes García, Sergio Pitó, Michel de Ghelderode.

Foro Internacional
El Colegio de México
Revista trimestral
Director Roque González Salazar
Vol. IX Núm. 3 Enero-marzo, 1969

- Artículos de Leopoldo Solís, Miguel Álvarez Uriarte, Thomas B. Larson, Celso Laffer. Reseñas de libros.

Diálogos
El Colegio de México
Publicación bimestral
Núm. 27, Mayo-junio, 1969

- Colaboraciones de Kostas Papaioannou, Sara de Ibáñez, Ulises Carrión, José Thiago Cintra, Guillermo Palacios, Ulalume González de León, Raúl Garduño. Ilustraciones de Vicente Rojo.

Boletín mexicano de derecho comparado
Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM
Publicación trimestral
Año II, Núm. 4 Enero-abril, 1969

- Artículos de Jorge Carpizo, Gert Kummerom, Roberto Molina Pasquel, Ernesto K. Toyota. Bibliografía, Revista de revistas.

Universidades
Unión de Universidades de América Latina
Publicación trimestral
Núm. 36, Abril-junio, 1969

- Información general y universitaria de América Latina. Legislación universitaria. Reseñas bibliográficas.

diálogo

vicente rojo: el orden como vocación

Por Margarita García Flores

Su estudio, en Coyacán, su oficina en la editorial Era, su familia, su casa, todo está marcado por el amor al orden de Vicente Rojo. Amor que se expresa en su obra rigurosa, sin concesiones. Pintor ajeno a la publicidad, él que podría hacerse tanta como deseara por colaborar en dos de las mejores publicaciones nacionales, también se caracteriza por su gran capacidad de trabajo y su modestia: no le gustan los elogios; habla poco de su obra como pintor, como tipógrafo, como editor.

Conversamos en su casa llena de libros y pinturas suyas y de otros artistas contemporáneos. Siempre se había resistido a una entrevista, pues "jamás me identifico con una frase que haya dicho y después veo escrita. Pienso que eso que dije no era lo que había querido decir y, sin embargo, tampoco encuentro la forma de decirlo mejor". Pero no contaba con mi terquedad.

—¿Qué significó en tu obra la serie de pinturas "Destrucción del orden"?

—Esa fue una serie de pinturas que hice en el año 64 y a estas alturas, me he olvidado un poco de lo que eso significaba o lo que quería decir. Mi primera exposición, en el año 58, era espantosa. A partir de ésta me di cuenta de que lo que tenía que hacer era eliminar cosas, quitar elementos. Caí en un exceso de color, de formas, de ritmo, de todo. Entonces inicié un proceso de eliminación y dentro de esa eliminación entraba el problema no solamente plástico, sino de cierto contenido. Entonces hice esta serie de pinturas de destrucciones de órdenes. En verdad eran destrucciones de órdenes puramente plásticos. Ahora bien, como la realidad es tan necesariamente destructible, esta parte de la realidad se relacionó mucho con la destrucción de mis elementos plásticos. Pero esa idea nunca existió en mí.

—¿Y la más reciente, "Señales"?

—A partir de las "destrucciones" empecé a trabajar sobre una iconografía muy concreta, muy definida. Empecé a trabajar cuadros que se llamaron primero geometrías, o iconos; un poco después se llamaron marcas, ahora prácticamente se han quedado en "señales", que es un nombre que me gusta y que definitivamente se va a quedar como una línea a seguir, es decir, dentro de la idea que tengo de síntesis.

—¿La geometría tiene mucha importancia en tu obra?

—Sí, cada vez más. Desgraciadamente, a mí me gustaría que la geometría no se notara. Para mí, la geometría vale como una estructura interior. Como una estructura que debe armar un cuadro y que existe en todos los grandes cuadros, incluso pintores que aparentemente no son geómetras, como Velázquez; es decir, siempre hay un rigor, una construcción que yo trato de conseguir por medio de la geometría. En mi caso parece un poco obvio, un poco directo y ésa es una de las cosas que trato también de eliminar.

—¿Qué significa para ti esa preocupación por las formas geométricas?

—Pues yo creo que es un deseo de construcción. Es un deseo de organizar las cosas, para que sean mejor de lo que son.

—¿Y qué formas se han quedado en los últimos años?

—Ya prácticamente queda el triángulo y el círculo, pero el triángulo es el que más me interesa en definitiva. No sé después con qué me voy a quedar, tal vez con una raya.

—¿Cuáles son tus colores básicos?

—El azul puro, el rojo puro, el blanco y algo de negro y grises. Aunque esos colores hayan evolucionado, son los colores básicos que me gusta manejar. Siempre que pienso en algún tipo de forma, la imagino en esos colores. A la hora del proceso pueden ir variando y pasar a violeta, a rosa, pero siempre los básicos son los que mencioné.

—¿Cómo vas a crear tu ambiente en la exposición que hará la Universidad?

—Yo no soy partidario de los ambientes. No me atrae particularmente encerrar o encerrar a la obra de arte en determinado lugar o espacio. Para la exposición en el Museo Universitario preparo "Señales" casi monumentales, pero precisamente antiambientales, porque el espacio queda libre y abierto. Me interesa que la obra valga en sí misma, no por la colocación que tenga o el lugar en donde esté situada.

—¿Quieres hablar de tu tarea como diseñador gráfico?

—Desde que era niño he querido pintar, que no es lo mismo que ser pintor; porque ser pintor (después me he enterado) entraña serias responsabilidades de las que de niño no podía suponer. A través de la pintura que pienso hacer o que hago, no puedo, de ninguna forma, llegar a cumplir necesidades de tipo social o de comunicación; mi pintura

cada día es más cerrada, más difícil y espero que cada día lo sea más. Yo noto que está fuera del mundo, fuera de los deberes sociales que todo hombre debe tener respecto a sus semejantes. Entonces, la oportunidad que tuve de hacer una obra tipográfica primero y editorial después, me dio esa posibilidad de comunicación o de prolongación de mi actividad plástica. Son dos caminos que, aunque son paralelos, en realidad van en direcciones opuestas: la parte editorial la proyecto hacia afuera de mí y la parte pictórica cada vez más hacia adentro.

—¿Tú tomas la parte de diseño también como arte?

—Lo tomo más bien como creación. Es un trabajo que me interesa por lo que significa de enlace con otras gentes, con otras cosas; es un trabajo de difusión de ideas y en ese sentido me interesa profundamente.

—¿Y por qué dices que es cada vez más cerrada tu obra?

—Ya te he dicho que me gusta más pintar que la idea de ser pintor; todo lo que significa socialmente ser pintor no me interesa ni lo entiendo. El primer extraño frente a mis obras soy yo, y a medida que ese asombro va en aumento es cuando me interesan más. Es entonces cuando son definitivamente mías.

—¿Hacia dónde va ese ensimismamiento? Si tú cada vez estás más metido dentro de ti mismo y te preocupas menos por la repercusión que pueda tener tu obra, ¿hacia dónde va esa pintura?

—Pues esa es la diferencia que hay entre ser pintor y pintar. Mi obra es fundamentalmente un misterio. Así que me resulta muy difícil orientarla o dirigirla. Pintar para mí es una cosa puramente natural; absolutamente necesaria. Todo lo que viene después es ya frente al cuadro hecho, no antes de hacerlo. No puedo tratar de inventar alguna teoría o de explicar algo, porque sería a posteriori y por lo tanto no sería válido. Éste es el papel de los críticos, de la gente que tiene interés en la pintura y la ven y pueden opinar de ella. Yo me siento incapacitado para juzgarla o de saber qué camino va a seguir.

—¿Cómo respondes tú ante el éxito que tiene tu obra en el extranjero y aquí mismo?

—Me sorprende, porque, como te digo, no son obras que estén dirigidas a alguien concretamente, aunque no dudo que tengan valores que puedan interesar a ciertas personas.

—¿Te molesta que un cuadro sea considerado como mercancía?

—Desde el momento que pintas un cuadro, sabes que es mercancía; sería inútil pensar que pudiera ser otra cosa. Lo que me molesta realmente es saber que hay pocas gentes que pueden gustar de un cuadro, o verlo, o usarlo.

—De todas maneras ¿cuál es tu actitud ante la sociedad tecnológica? ¿De qué modo afecta tu obra?

—Yo todavía no veo la sociedad tec-

nológica. Me parece que estamos viviendo la sociedad primitiva. Gozamos de algunos elementos que nos dan, a algunos, cierta comodidad, posiblemente. Pero desde el punto de vista humano, estamos en el subdesarrollo total; no sólo económicamente, sino también humanamente.

—Y como artista ¿cuáles problemas técnicos se te presentan frente a una tela en blanco?

—Sí, tengo problemas de incapacidad. Por ejemplo, me molesta mucho trabajar con óleo, con acrílicos, con telas; llega un momento en que no me bastan. Sin embargo, no encuentro otras formas manuales, soy muy torpe manualmente. No puedo usar un material nuevo para dar una mayor proyección a mi obra. Por eso, la exposición de la Universidad nos va a obligar a todos, porque es una especie de límites que nos hemos puesto de prolongar la obra en otros sentidos, en otros materiales o en otras formas. Estoy pensando en este problema y tengo que revolverlo o al menos tratar de resolverlo cuanto antes.

—¿Te preocupa mucho el dibujo?

—Sí, porque forma parte de ese elemento estructural de que te hablaba antes, pero siempre como una estructura, no como dibujo en sí. Además, yo no puedo diferenciar el dibujo de pintura, de escultura. Me parece que todo es lo mismo. Que todo tiene un sólo valor.

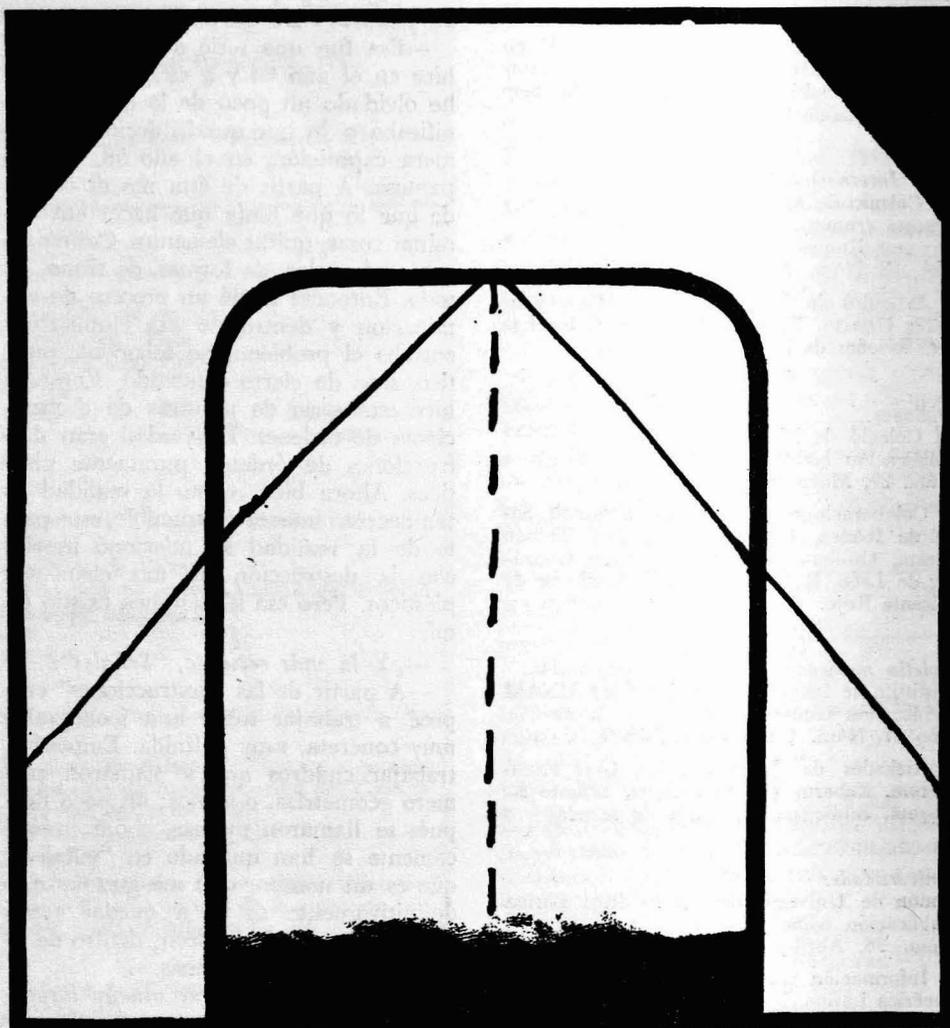
—¿Haces proyectos para tus cuadros?

—Me pongo a trabajar enfrente de quince telas. En realidad yo proyecto y pinto al mismo tiempo así que cada exposición es, en definitiva, casi un solo cuadro. Yo trabajo siempre un promedio de diez, quince o más telas, chicas y grandes. Empiezo a mancharlas y a trazar las formas que me interesan en ese momento. Lo que pasa es que no siempre las formas llegan a los cuadros que empezaron, a veces aparecen en otros cuadros; van girando. Casi siempre mi trabajo es así, en rotación. O sea que no hay en realidad un proyecto previo, pero sí hay un proyecto de conjunto.

—¿Cómo ves la pintura nueva de México en relación con otros países?

—Afortunadamente es una pintura "marginada". Eso no deja de ser una ventaja para México, pues México es posiblemente el país que menos influencia tiene del exterior, a pesar de todo lo que se diga. Por una parte es bueno porque permite hacer una pintura no muy "avanzada", pero sí una pintura muy natural y muy pintura. En cambio en otros países que hacen una pintura más "avanzada" generalmente es reflejo de dos o tres figuras que están marcando los derroteros. Aquí en México se produce el fenómeno de que si por una parte parece ser un agujero, por otra parte permite producir una pintura muy auténtica, aunque ya no esté, aparentemente, a la "altura" o al "nivel" de otros países.

—Pero aquí mismo, ¿no sufren ustedes



la influencia de los ya consagrados, de los pintores más viejos?

—No todos los viejos son viejos, hay también viejos jóvenes: éstos son los que en definitiva, si no se puede decir que hayan influido, sí por lo menos han orientado y le han dado a la pintura mexicana toda la estructura que tiene hoy en día.

—¿Qué opinas de tu generación?

—A mi generación le ha tocado un ambiente un poco más libre, más natural, donde hemos podido hacer nuestra obra sin tanta preocupación como lo hiciera la generación anterior a la nuestra que sí fue la que en definitiva rompió con los viejos moldes de la pintura mexicana. Pintores como Soriano, Pedro Coronel, Gironella, Vlady, Felgueres, abrieron la pelea en la que Cuevas fue el vocero más destacado.

(Vicente Rojo interrumpió la entrevista para atender a sus hijos: uno le pidió un peso para comprar limones para curarse el hipo, otro le pidió para comprarse dulces y él nos invitó un café.)

—¿A qué crees que se debe la pobreza de carteles en México?

—¿Cómo se van a hacer carteles si no hay dónde ponerlos? Hay una ley que prohíbe que se fijen carteles. Esta ley existe en muchas ciudades, pero en esas ciudades hay carteleras especiales para fijarlos. Aquí se hizo la ley y desaparecieron los carteles. Con excepción de la Ciudad Universitaria y algunas escuelas, en realidad no hay el lugar adecuado donde un cartel pueda funcionar como tal. Por lo mismo, México carece de cartelistas.

—¿Cómo te formaste como tipógrafo?

—Empecé trabajando con Miguel Prieto. A él le tocó una buena época del Instituto Nacional de Bellas Artes; fue cuando estaba recién fundado, con Carlos Chávez como director y Fernando Gamboa, subdirector. Ellos querían darle al Instituto una personalidad propia, respecto a sus publicaciones, y realmente lo lograron, porque en aquella época Prieto era el único con una tipografía personal; fue de hecho iniciador de la tipografía moderna en México. Prieto tuvo libertad absoluta para diseñar carteles, programas, catálogos, y desde su obra se empezó a adquirir en México un gusto por el diseño.

—¿Van a acabar las máquinas con el arte de la tipografía?

—No, porque esas máquinas son únicamente elementos reproductores. Esas máquinas hacen lo que tú les dices. Todavía no te comen. Lo que sucede es que la tipografía tiende en general a simplificarse, a hacerse más concreta. Por su propia rapidez de trabajo, las máquinas necesitan un diseño sencillo, directo, que en definitiva es el que conviene a todos, por la economía y por la necesidad, incluso, de comunicación. Un diseño más claro, más preciso, es mucho más efectivo.

—¿A qué horas pintas?

—Soy fundamentalmente pintor de

domingos; aunque también lo hago los sábados y algunos días por la tarde.

—¿Te interesa hacer murales?

—No, soy incapaz de hacer nada por encargo. Si me dan un tamaño definido, me da un terror espantoso. No sabría qué hacer exactamente.

—¿Hay cuadros tuyos en el Museo de Arte Moderno?

—Sí, hay uno que me compraron hace muchos años. El Museo de Arte Moderno es un desastre; funciona a base de préstamos, no tiene prácticamente colección propia. Tiene cuadros (por ejemplo ese mío) que compraron porque estaban muy baratos, o porque alguien les fue a llorar, o porque alguien se moría de hambre. Es decir que está hecho con criterio más humanitario que artístico; por lo tanto, los escasos cuadros que tiene no son valiosos. Es el único museo en el mundo que trabaja sobre obras prestadas. Cada seis meses te devuelven el cuadro y te dicen: "Ya está muy visto, préstenos otro." Contra esto hubo una pequeña rebelión. Los artistas que formamos el Salón Independiente hemos decidido retirar los cuadros prestados a fin de que el Museo pueda organizarse y hacer una colección propia. Yo creo que si la construcción del Museo costó, por ejemplo, 50 millones de pesos, se debió haber hecho uno más chico, de 25 millones, y destinar la otra mitad a la formación de una colección propia.

—¿Por qué razón hay tan pocas exposiciones de artistas extranjeros aquí?

—Porque recibimos lo que nos mandan y, generalmente, nos mandan lo peor. Porque las exposiciones son siempre a través de canales oficiales y dichos canales oficiales, para quedar bien con todos, prefieren mandar a cien artistas con una obra, en vez de mandar a diez con diez obras que sería lo indicado.

—¿En otros países has encontrado afinidades?

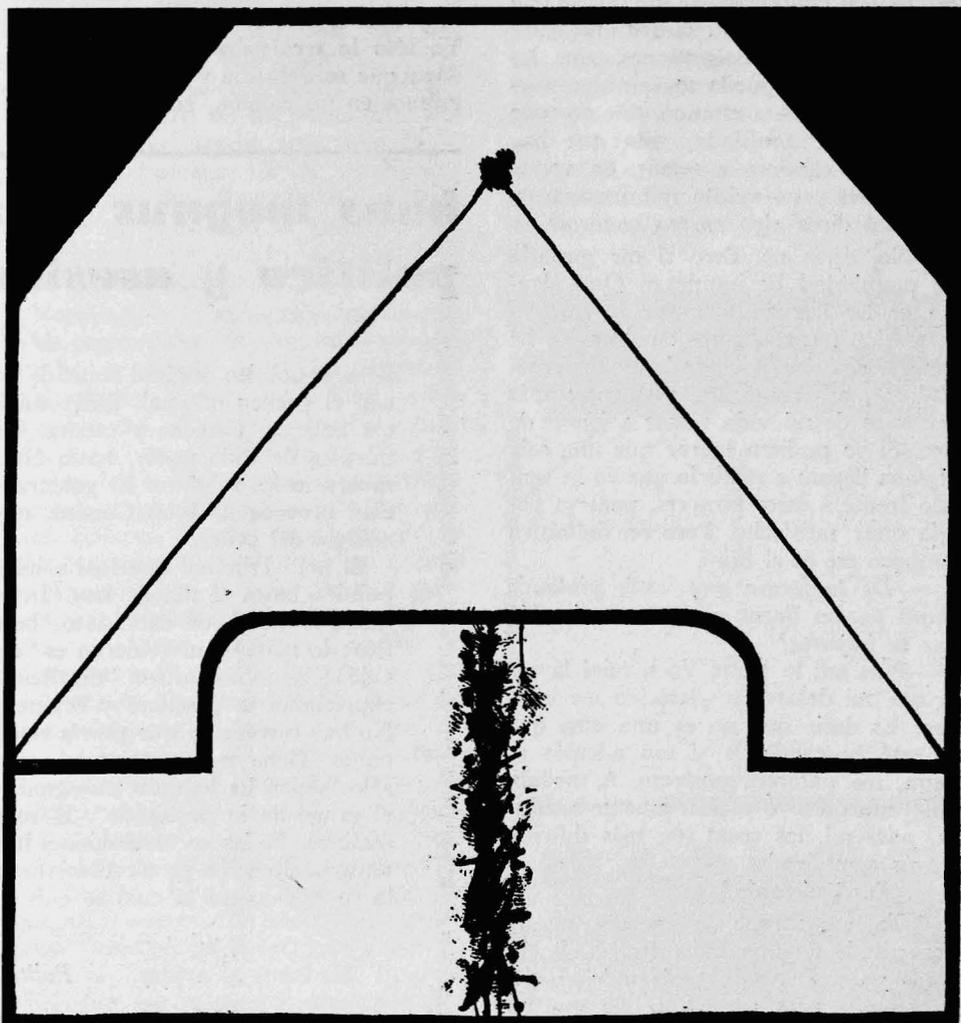
—La tendencia a simplificar, es una tendencia muy positiva y existe en todos los países y además no es nueva. Yo siempre hablo de lo que respecta a mi trayectoria, a mi proceso interior. Hay artistas que han llegado a perezas extraordinarias, como Albers, por ejemplo, con sus "Homenajes al cuadrado". Él llegó a pintar realmente un cuadrado dentro de otro cuadrado y multiplicarlo hasta el máximo.

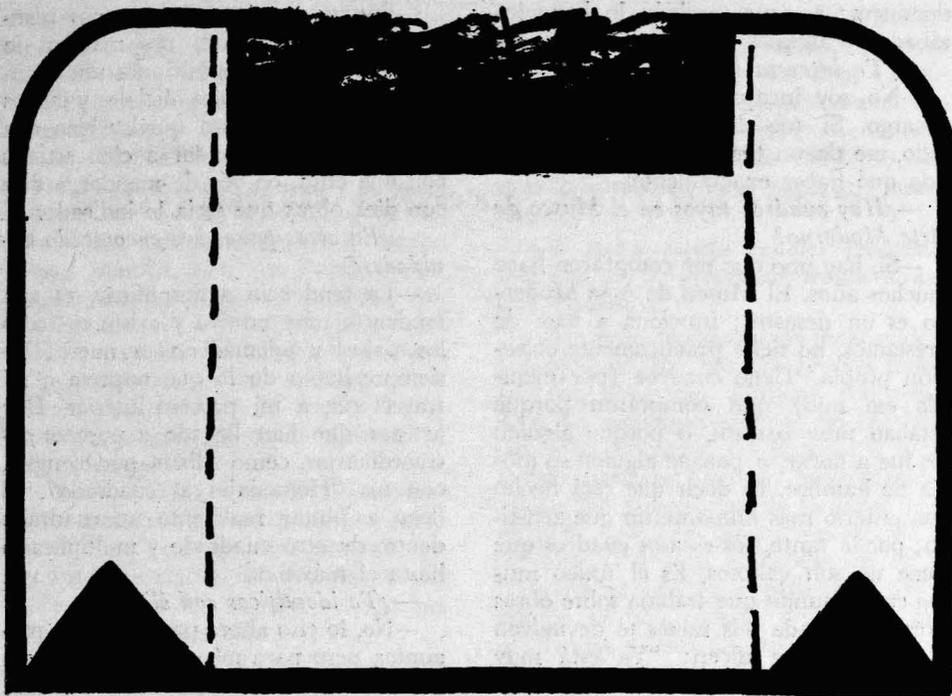
—¿Te identificas con él?

—No, lo cito ahora porque tú me preguntas, pero para mí no es un modelo a seguir. Me parece simplemente una obra que ya está hecha y es muy importante.

—¿Tú nunca has seguido ningún modelo?

—Hay pintores a los que admiro profundamente. Uno de ellos es Tàpies, que es un pintor nada geométrico, pero sí tiene una estructura interior que me interesa muchísimo. Otro pintor al que admiro extraordinariamente es Morandi, quien se pasó toda su vida haciendo copas, vasos, botellas en tonos aparentemente inexistentes. Otra gente impre-





sionante es Jasper Johns, quien también llegó al mínimo de color y de textura.

—¿En tu pintura se ha reflejado la etapa de transición que estamos viviendo?

—Posiblemente (y por decir algo) mi idea pictórica sea precisamente esa: la de crear normas un poco más sensatas de convivencia; es decir de ordenar un poco las cosas, sin que ese orden quiera decir que tengamos que ser como borregos sino todo lo contrario. Me interesaría que la gente que vea mis cuadros encuentre en ellos múltiples sugerencias, que los inquiete, que les pueda sugerir algo nuevo; que no todo es estático, que no todo es una línea prefijada, sino que hay veinte mil caminos a seguir, en veinte mil lugares y en veinte mil formas.

—¿Tú dices algo en tus cuadros?

—No, decir no. Pero sí me gustaría esa posibilidad de inquietar. Que algunas gentes lleguen a sentir lo que yo he sentido frente a otros cuadros. Yo he sentido emociones verdaderamente aterradoras, así como los momentos más hermosos de mi vida frente a obras de arte. Si yo pudiera lograr que una sola persona llegara a sentir lo que yo he sentido frente a otros pintores, pues ya podría estar satisfecho. Pero en definitiva tampoco ése es el final.

—¿De la forma que estás pintando ahora puedes llegar a esa comunicación que te importa?

—Pues no; lo trato. Yo seguiré la ruta que mi desarrollo pictórico me indique. Es decir que no es una cosa que yo esté buscando; y si eso además se logra, me parecerá perfecto. A medida que uno crece o supuestamente madura, para mí, las cosas son más difíciles y más complicadas.

—¿Por qué razón?

—Tal vez porque de joven yo estaba encarrilado en una línea muy definida y me parecía que lo tenía todo resuelto y claro, pero a medida que uno va

evolucionando se da cuenta de que no estaba claro.

—¿De qué manera ha influido en tu obra el hecho de que tú hayas venido de España tan joven y te hayas educado y casado aquí?

—Para mí todo el pasado cuenta porque es un pasado triste: es la guerra y es la postguerra y es conocer a mi padre a los diez y siete años prácticamente. Mi padre vino a México en el año treinta y nueve, cuando yo tenía siete años. Yo sólo lo recordaba como una figura vaga que se despedía y nosotros nos seguimos en un camión, con mi madre y

mis hermanos. Pero yo sé que mi padre está en México y México es para mí la tierra prometida. Hay toda una infancia que pesa muchísimo. No es porque esa infancia sea española, belga o hindú, sino porque la infancia cuenta, para mí, cada vez más. Desde que llegué a México, hasta hoy, me parece que han pasado tres y no veinte años. Es decir, todo se ha desarrollado ya con una cierta seguridad o con una cierta libertad o comodidad interna que yo no había tenido nunca ni habría esperado llegar a tener. O sea que esa época, que es más plena (matrimonio, hijos, pintura), está menos presente, en cambio la otra, cada vez va apuntando más.

—¿Cómo te ha sentado el hecho de ser sobrino y llevar el mismo nombre de un gran combatiente de la guerra de España?

—Yo no creo en las figuras. Admiro a mi tío porque supo ser fiel a sí mismo. Tengo un odio feroz al culto a la personalidad, sea de quien sea. Ni de artistas, mucho menos de políticos o militares. Siempre que veo retratos de alguna gente en la pared, me produce una cierta repugnancia, quizás porque cuando fui niño vi retratos de Franco por todos lados.

—¿Crees que actualmente se está volviendo a la pintura figurativa?

—El arte tiende siempre a barroquizarse y a desbarroquizarse. Por ello hay siempre subidas y descensos tanto en literatura como en pintura, etcétera. Siempre hay un rompimiento. Siempre hay una evolución, un enriquecimiento, un ir y venir. El *pop art* es un realismo. El *op*, vuelve a ser otro tipo de abstracción. Lo que pasa es que ahora las co-

hans magnus enzensberg: política y asesinato

El acto político original coincide por lo tanto, si damos crédito a Freud, con el crimen original. Entre asesinato y política existe una dependencia antigua, estrecha y oscura. Dicha dependencia se halla en los cimientos de todo poder, hasta ahora: ejerce el poder quien puede dar muerte a los súbditos. El gobernante es el "superviviente". Esta definición procede de Elías Canetti, quien ha escrito una excelente fenomenología del poder.

El acto criminal que lo ha implantado caracteriza el lenguaje de la política hasta el día de hoy. Incluso en la más inofensiva y civilizada lucha electoral, un candidato "bate" al otro (lo que en realidad significa: lo mata); un gobierno es "derrocado" (es decir, mortalmente vencido); los ministros son "derribados". Lo que hay de simbólico en tales expresiones se descubre y concreta en circunstancias sociales extremas. No hay revolución que pueda renunciar a dar muerte al antiguo gobernante. Debe romper el tabú que prohíbe al súbdito "tocarle"; pues sólo "quien ha logrado transgredir tal prohibición ha ganado él mismo el rango de lo prohibido". El mana del tirano muerto recae sobre sus asesinos. Todas las revoluciones hasta la fecha se han contaminado de la antigua situación prerrevolucionaria y han heredado los fundamentos de la tiranía contra la cual se enfrentaron.

Política y delito, Editorial Seix Barral.

rientes son mucho más rápidas. Antes, tardaba uno o varios siglos en evolucionar un estilo.

—¿Por qué está tan combatido el abstraccionismo?

—Porque aquí en México se consideraba al abstraccionismo “de espaldas al hombre”. En México siempre ha existido una tendencia a la representación figurativa; por ello se pensó que el abstraccionismo se estaba haciendo para combatir esa pintura, cuando en realidad eran dos tendencias que podían coexistir perfectamente, porque ha sido así en todas partes. Por ejemplo, uno de los mejores artistas realistas de estos tiempos es Bacon, el inglés, y ha convivido con Tàpies. Los dos han hecho obras espléndidas, sin que una tuviera que aniquilar a la otra.

—¿Todos los artistas en México se acercan a su obra con honestidad?

—En México hay que diferenciar entre pintores y “figuras”. Para mí y para citar un ejemplo, Siqueiros es más “figura” que pintor. Lo que pasa es que han podido conseguir una imagen de pintor. Me parece que están dentro de una demagogia total, tanto como políticos que como pintores, pero han conseguido “vender” la imagen de que un pintor tiene que ser así. Nuestra generación, por lo menos, ya no tiene esos intereses. Nuestra generación trata de hacer una pintura más pintura y más honesta; menos ligada a todos los compromisos de charlatanería y demagogia; por lo tanto esto es un gran avance en México. Por ejemplo, el caso de Cuevas. Él se ha hecho una imagen de pintor, pero Cuevas está apoyado por una obra muy importante. El problema concreto en México es que un pintor, para ser pintor, no sólo tiene que pintar, sino que además constantemente debe explicar lo que hace, porque no se ha aprendido a *ver*. Una obra de arte no puede tener todavía el valor que puede tener una obra literaria; es decir, una persona puede leer y entender lo que lee, pero no puede entender una pintura, porque no existe nivel cultural para ello. Éste no es sólo un problema de México sino general en el mundo. Hay que estar constantemente explicando las cosas y defendiéndolas.

—¿Y ése es un problema del público o de los artistas?

—Es un problema de nivel cultural que lo mismo atañe al artista que al público. Las personas que más se conocen en México son las que más gritan o más hablan o más escriben, o más se defienden definitivamente. Un pintor extraordinario en México es Gunter Gerszo. Me parece un pintor extraordinario y jamás he oído que él haga la menor defensa o la menor intervención... Yo creo que habrá dieciocho personas que lo conocen; sin embargo, para mí un cuadro de él vale lo que toda la obra de Siqueiros.

—¿Cuál es tu ideal?

—Pintar, pintar hasta el final y, si pudiera, seguir destruyendo órdenes...

teatro

un matrimonio burgués que trasciende su propia atmósfera

Por J. M. Perujo

La danza macabra. Autor: Augusto Strindberg. Dirección: Xavier Rojas. Intérpretes: Ma. Teresa Rivas, Claudio Obregón y Héctor Andreomar. Teatro “El Granero”.

Siempre o casi siempre se habla de “fraudes al público”, pero nunca o muy pocas veces de los fraudes a los actores, o para ser más generales, a las obras. El círculo se nos muestra siempre igualmente impenetrable; ¿por dónde romperlo? Es preciso hacer buen teatro o no hacerlo mas para ello se necesita un público que así lo exija y una crítica que oriente por lo menos. Y aquí nos detenemos ante la falta de profundidad, ante la preferencia por lo superficial, cuando por ejemplo nos encontramos con una obra de Strindberg, en este caso, la primera parte, de las dos que se incluyen bajo el título de *La danza macabra* que bajo la dirección de Xavier Rojas se representa en el teatro del Granero.

Augusto Strindberg (1849-1912) es considerado como “el padre del teatro moderno”, el innovador de la Escuela Naturalista, del teatro del grotesco. Cada uno de sus personajes, aislados, perfilan rasgos esenciales de la naturaleza humana, de las condiciones del hombre. Strindberg trabaja el interior de sus personajes, la trama es sólo un accidente que unifica la obra y permite un tema central.

Volviendo a la antes mencionada falta de profundidad, nos encontramos con que en la versión de Rojas, si puede hablarse de versión, sus actores, salvo una honrosa excepción, Claudio Obregón, no han profundizado en sus personajes, no los han entendido psicológicamente o por lo menos no lo demuestran. Sólo en algunos momentos de la obra logramos ver a Alicia y no a María Teresa Rivas interpretando al personaje de Strindberg. Por lo que se refiere a Héctor Andreomar ocurre lo mismo, aunque menos frecuentemente. La dirección de Xavier Rojas se salva, principalmente por cuatro motivos: logra dar la esencia del teatro de Strindberg y transmitir el clima del juego psicológico que mantienen los personajes entre sí, luchando siempre entre el pensamiento y los instintos. Rojas no altera con ningún tipo de pretensiones la obra; su interpretación tradicional es decorosa, aunque no aporta nada nuevo, lo que no siempre es necesario. Y, porque cuenta en su reparto con un actor

como hay muy pocos en el medio, Claudio Obregón, quien sí logra plasmar al capitán Edgar de manera cabal, al punto de ser él mismo el personaje. Obregón controla desde la voz hasta el menor movimiento. Y así como es uno de los elementos que salvan la dirección, vemos que no está dirigido, sino por él mismo, que lo que da, lo da solo. Un buen director lograría sacarle otro tanto. Y aquí radica la principal falla de Xavier Rojas: no logra de sus actores más de lo que éstos dan por sí mismos; no los dirige, los coordina. Esta falta recae en la cohesión entre los actores y evidencia, muy claramente el nivel de cada uno, lo que hubiera podido confundirse con el de los personajes.

La danza macabra, en esta primera parte, se nos muestra como una denuncia a la condición humana. Descubrimos características y actos del hombre que nos son profundamente familiares. La lucha entre Eros y Thanatos. La necesidad de realización individual, la imposibilidad de la no-frustración, el alivio de la violencia desatada. Todo enmarcado en un enredo matrimonial, típicamente burgués, que trasciende su propia atmósfera. Sin duda ésta es la mejor obra que se representa en este momento en la ciudad, pues independientemente de todas sus fallas, no es el teatro que está acostumbrado a ver el público mexicano.

