

Liber



PUBLICACIÓN DIGITAL
ARTE & CULTURA
CENTRO RICARDO B. SALINAS PLIEGO
VERANO DE 2025

Lourdes Ambriz

VOZ QUE UNE LOS TIEMPOS

Palestrina (1525-1594):
el triunfo de la polifonía

Jean Meyer:
las razones religiosas
del conflicto
Rusia-Ucrania

Luis Barragán:
raíces mexicanas,
legado universal

Antonio Machado:
conmemoración de su
150.º aniversario

MALINCHE, EL MUSICAL: VOCES Y VISIONES DETRÁS DE LA HISTORIA

RICARDO B. SALINAS PLIEGO
Presidente Grupo Salinas

SERGIO VELA
Director general

ÁLVARO HEGEWISCH
Director ejecutivo

ANNE DELÉCOLE SILBERLING
Gerente editorial y de programación

EMMA J. HERNÁNDEZ TENA
Coordinación de exposiciones
y conservación de colecciones

LIZ NAVARRO HERNÁNDEZ
Coordinación de comunicación

TITO ÁVILA MORÁN
Coordinación de producción

ADRIANA HERNÁNDEZ
Coordinación de operación y seguimiento

AÍDA VIRGINIA TREJO LÓPEZ
Asistente administrativa
y de la dirección general

FERNANDO FERNÁNDEZ
Editor

JOSÉ HOMERO
Coeditor

LIBERTAD PAREDES MONLEÓN
Redactora

HEIDI PUON SÁNCHEZ
Diseñadora

Liber es una publicación digital de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, de periodicidad trimestral.

Liber: libre [social o políticamente] | franco, exento, independiente (*liber ab omni munere*, libre de todo cargo; *liber metu, cura, a delictis*, libre de miedo, de preocupaciones, de culpas; *cum liberis mandatis, con plenos poderes*; despejado, desocupado (*liberius frui coelo* [poét.], extenderse [el viento] por un cielo despejado).

Diccionario ilustrado latino-español, español-latino
Spes, AAVV, prólogo de Vicente García de Diego,
7.ª edición, Bibliograf, Barcelona, 1970.



**Liber, núm. 28,
verano de 2025.**
En nuestra portada,
la soprano
Lourdes Ambriz.



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas

revista-liber.org

Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego es un programa de Fomento Cultural Grupo Salinas A.C.

Contenido

4 Editorial

6 *Palestrina y el triunfo de la polifonía*,
por Sergio Vela.

16 **Lourdes Ambriz**
HOMENAJE

18 *Laudatio admirabilis operis*, por Sergio Vela.

22 *Lourdes Ambriz: voz en la memoria, voz de la memoria*,
por Ricardo Miranda.

27 *Lourdes, Emperatriz de México*, por Claudio Valdés Kuri.

31 *Una compañera de vida*, por Encarnación Vázquez.

32 *Dueña de las llaves de la vida*, por Nurani Huet.

34 *Cronología artística de la soprano Lourdes Ambriz
en el Palacio de Bellas Artes*, por José Octavio Sosa.

42 *Machado en las alturas*,
por David Huerta.

50 *Malinche, el musical. Celebración del mestizaje*,
por Felipe Jiménez.

62 *Entre la fe y el conflicto: conversación con Jean Meyer
sobre la ortodoxia rusa*, por Sofía Zamorano.

72 *“Luis Barragán: una de las figuras claves del arte contemporáneo”.*
Entrevista con Juan Palomar, por Fernando Fernández.

80 *Los dibujos de Maximiliano de Habsburgo*,
por Aurelio de los Reyes.

88 *Ignacio López Tarso (1925-2023): el sacerdocio de la actuación*,
por Felipe Jiménez.

98 *Paul Verlaine y el Parsifal de Richard Wagner*,
por Luis Vicente de Aguinaga.

Los invitamos a visitar nuestro micrositio:

Liber

revista-liber.org

¡Disfruten y accedan a todos los números
de nuestra colección!

Editorial

En el discurso de clausura del Congreso de Intelectuales por la Paz, desarrollado en Valencia en agosto de 1937, el poeta Antonio Machado definió la cultura como “una actividad generosa” cuya defensa “lleva implícitas las dos más grandes paradojas de la ética: solo se pierde lo que se guarda, solo se gana lo que se da”.

En este 2025, cuyo meridiano hemos alcanzado con el inicio del verano, celebramos varios acontecimientos que corroboran esta idea de la historia humana como una suma de aportaciones: el quinto centenario natalicio de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), el sesquicentenario del nacimiento del propio Machado (1875-1939) y el centenario natal de Ignacio López Tarso (1925-2023). Cada uno en su campo, personajes que aportaron su huella al legado artístico.

En 2018, como preámbulo a un concierto excepcional del ensamble italiano Odhecaton, nuestro director Sergio Vela dictó una conferencia en torno a Palestrina y el triunfo de la polifonía. En ella definió la *Missa Papae Marcelli* como un referente paradigmático de la construcción polifónica y una demostración de que la armonía es compatible “con la pureza de la melodía y la inteligibilidad del texto cantado”. Contrariamente a los reparos del Concilio de Trento, que exigió su regulación para que los fieles no se distrajeran del mensaje divino, hoy la polifonía es considerada “una forma musical llena de significado para la oración y para la vida cristiana”, según palabras recientes del papa León XIV.

Pocas cantantes han sido tan destacadas y trascendentales en el arte lírico del último medio siglo en México como Lourdes Ambriz. Con más de cuarenta años de carrera y un sinfín de reconocimientos internacionales, la sopra-

no ha interpretado papeles emblemáticos en los principales escenarios del mundo del repertorio operístico. Celebramos a nuestra querida Lulú con un pequeño *dossier* que enaltece tanto su arte como su calidad humana. Sergio Vela, Ricardo Miranda, Claudio Valdés Kuri, Encarnación Vázquez y Nurani Huet son las voces que integran este conjunto, al cual complementa una útil cronología de las actuaciones de Ambriz en el Palacio de Bellas Artes.



Entre los poetas más queridos y populares, ninguno como Antonio Machado. Nos sumamos a la conmemoración que une a todo el orbe hispanoparlante, el festejo por los 150 años de su natalicio, con la publicación de “Machado

en las alturas”, ensayo en el que David Huerta analiza “A orillas del Duero”. A juicio suyo, la poesía del autor de *Campos de Castilla* “no será materia del olvido mientras haya lectores despiertos, mientras aliente en alguien la lengua castellana”.

Nacho Cano, creador de *Malinche, el musical*, pondera a esta figura primordial para el México moderno como “la mujer más importante en la construcción de América”. Ofrecemos a nuestros lectores un reportaje que recoge testimonios de los creadores, intérpretes y responsables de “la producción original en español más exitosa de todos los tiempos”, como la pondera nuestro colaborador Felipe Jiménez.

Factor clave en la determinación de Rusia de invadir Ucrania ha sido la religión. Esta idea sustenta *Una guerra ortodoxa: Rusia, Ucrania y la religión, 1988-2024*, la obra de Jean Meyer publicada recientemente que complementa *Historia de Rusia y sus Imperios*. Para comprender esta alianza entre el gobierno de Putin y la Iglesia ortodoxa rusa, Sofía Zamorano conversó con el historiador francomexicano.

Si la arquitectura mexicana contemporánea tiene un estilo distintivo es obra de Luis Barragán (1902-1988). Apasionados del único mexicano en ganar el prestigioso Premio Pritzker, el poeta Fernando Fernández y el arquitecto Juan Palomar conversan en torno a la importancia de la visión arquitectónica de esta personalidad esencial “de nuestra cultura moderna”.

Maximiliano de Habsburgo (1832-1867) fue un espíritu sensible, dotado de una insaciable curiosidad y apetito de conocimientos. Observador atento de la naturaleza y las costumbres de los países que visitó, su talento plástico se aprecia en su diario de adolescente. El historiador Aurelio de los Reyes presenta y comenta siete

dibujos del efímero emperador de México que “atestiguan los avances de su aprendizaje en el dominio de la línea”.

Macario es un personaje esencial de la identidad y la cultura mexicanas; y su intérprete, Ignacio López Tarso (1925-2023), uno de los actores mexicanos más icónicos y apreciados. Con una emotiva semblanza de Felipe Jiménez conmemoramos el siglo de nacimiento del protagonista de *El hombre de papel*, *El gallo de oro* y *Nazarín* de Luis Buñuel, además de la emblemática película de Roberto Gavaldón.

En *La tierra baldía* de T. S. Eliot, tan en deuda con el tema de la esterilidad de la tierra ligada a la impotencia del Rey Pescador, figura un verso en francés. El propio poeta inglés aclara que procede de un poema de Paul Verlaine. El poeta Luis Vicente de Aguinaga nos ofrece su traducción del soneto “Parsifal”, junto con la historia de su escritura, sus fuentes y un análisis de su tema, el cual se inspira en el “festival sacro” homónimo de Richard Wagner.

Con el eco de las voces de niños “que cantan en la cúpula”, durante la contemplación y adoración del “vaso puro, gloria y símbolo / donde resplandeció la sangre verdadera” (Verlaine, en la versión de Aguinaga), los invitamos a leer el número 28 de *Liber*. Sirva igualmente esta entrega veraniega como un recordatorio de que la cultura es el espacio donde las voces de los muertos continúan en diálogo con las de nosotros los vivos. ■



Palestrina

y el triunfo de la polifonía*

Por Sergio Vela

*Fragmento de la conferencia impartida por Sergio Vela con motivo del concierto en que el ensamble vocal italiano Odhecaton interpretó la *Misa del papa Marcelo* en el Templo de Nuestra Señora del Pilar, "La Enseñanza", el 25 de junio de 2018.

A 500 años del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Sergio Vela nos habla de este ilustre compositor renacentista y de la obra que, en el contexto del siglo XVI, resultó determinante para el triunfo de la música polifónica: la *Missa Papae Marcelli* (en español, *Misa del papa Marcelo*), con la cual Palestrina, frente al uso desenfrenado del contrapunto en las composiciones de su época, devolvió a la música religiosa toda su pureza y su sentido sagrado.

A lo largo de los últimos seis siglos de historia de la música occidental, encontramos numerosos compositores cuyas innovaciones marcaron e incluso, en algunos casos, revolucionaron la música de su tiempo y abrieron nuevos caminos creativos para sus sucesores: Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Berlioz, Debussy, Ravel, Schönberg, Webern, Stravinski, Shostakóvich, Ligeti, Boulez, por citar solo algunos de los más célebres. Menos conocido del gran público melómano en la actualidad, Giovanni Pierluigi, compositor italiano nacido en 1525 en la ciudad de Palestrina, cerca de Roma, tuvo, sin embargo, un impacto que acaso determinó el rumbo de la evolución musical en los siglos venideros. En efecto, a Giovanni Pierluigi da Palestrina se le atribuye el haber “salvado” –ni más ni menos– la polifonía del peligro de prohibición con que la amenazaban las autoridades eclesíásticas más radicales reunidas en el Concilio de Trento.

Antes de referirme específicamente a lo que ocurrió en el siglo XVI y que se vincula directamente con la gestión artística desde la Iglesia católica en el Vaticano y en el contexto del Concilio de Trento, quisiera destacar un hecho que solemos dejar pasar sin demasiado apercibimiento: cada vez que visitamos ruinas arqueológicas de cualquier cultura, podemos vislumbrar, tocar, recorrer vestigios de todo



Sergio Vela en la conferencia “Palestrina y el triunfo de la polifonía”, la cual impartió como preámbulo a la interpretación de la *Misa del papa Marcelo* por el ensamble vocal Odecathon en el Templo de Nuestra Señora del Pilar, “La Enseñanza”, el 25 de junio de 2018, en la Ciudad de México.

Imagen de la página anterior: Palestrina presenta al papa Marcelo la obra dedicada a él. Frontispicio del misal de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Grabado de autor desconocido.

tipo de edificios públicos o privados –casas, calles, mercados, plazas, templos, ágoras, teatros, palacios–, pero en ninguna de esas ruinas podemos visitar una sala de conciertos. Simple y sencillamente porque no existía la idea de congregarse en silencio, de dejar que la música tuviera una elocuencia propia. La música, en realidad, es un arte que, por supuesto, ha acompañado a la humanidad desde sus albores. Podríamos discutir si los primeros fenómenos musicales son percusivos por los latidos del corazón, o si lo son por aerófonos naturales, como pueden ser los carrizos, por los que pasan los vientos que, al hacerlos sonar, producen distintos efectos fónicos. Lo cierto es que la idea misma de que la música ha acompañado a las culturas a lo largo de la historia no debe engañarnos. La música, sí, ha tenido esa presencia, pero su carácter fue siempre ancilar, pues servía a otros propósitos. Y solamente en Occidente comenzó a desarrollarse la música que requiere de esa concentración; de esa audición que la propicia y la reclama, porque se convierte en un discurso autorreferencial. Suele poner como ejemplo el muy famoso inicio de la Quinta sinfonía de Ludwig van Beethoven. Cuando escuchamos ese inicio sol-sol-sol-mi, fa-fa-fa-re, no falta el *cursi* que dice que es la llamada del destino a la puerta de Beethoven, e incluso se nos cuenta el chisme –que en realidad es falso– de que, mientras Beethoven componía, alguien tocaba a su puerta insistentemente con ese ritmo ta-ta-ta-ta, y que el músico dijo: “Es el destino llamando a la puerta”. Eso no es verdad; en realidad, sol-sol-sol-mi, fa-fa-fa-re, y todo lo que deriva de esa célula musical, no significa más que sol-sol-sol-mi, fa-fa-fa-re. La música se explica en términos estrictamente musicales. Aun cuando podamos utilizar el lenguaje y toda la terminología técnica para desmenuzar sus ingredientes, el significado último depende en buena medida del auditor, salvo que tengamos ingredientes extramusicales que la acompañan, que la sustentan o que le dan razón de ser, como puede ser el caso de la música litúrgica. Tras esta reflexión preliminar, podemos entrar en materia.

La respuesta de san Agustín sobre la pertinencia o impertinencia de la música en relación con la liturgia va a determinar, prácticamente, el siguiente milenio en la configuración de la música eclesiástica.

Cuando la Iglesia comienza a establecer un nuevo orden social –prácticamente, desde el momento en que hay una alianza con el poder público, en la época de Constantino el Grande–, hay una profunda reflexión sobre la posibilidad o imposibilidad, sobre la conveniencia o inconveniencia de utilizar la música en las celebraciones litúrgicas. Por supuesto, esta fue una de las inquietudes de uno de los grandes filósofos y padres de la Iglesia, Agustín de Hipona, porque Agustín de Hipona –o Aurelio Agustín o más conocido como san Agustín–, quien nació a mediados del siglo iv de nuestra era y falleció casi a mediados del siglo v, reflexionó sobre todos los fenómenos concernientes a la vida social, a partir de una profundidad y un enorme rigor intelectual. Pocos tienen presente que es el autor de un tratado que se llama *De musica*. Y en ese tratado se formula la siguiente pregunta: ¿Es válida la música en la celebración litúrgica o es inválida? Evidentemente, san Agustín formula la pregunta con base en una inquietud muy vieja porque, por una parte, es indiscutible que la tradición naciente del cristianismo se nutre, en términos musicales, de los viejos mecanismos judaicos. La celebración litúrgica judía ya se entonaba desde tiempos inmemoriales, pero desde luego se había divulgado mucho con la época alejandrina. Por otra parte, el propio Aurelio Agustín o Agustín de Hipona forma parte de un orbe cultural nutrido por una tradición musical pagana. Roma y Grecia tenían una tradición musical, e incluso la presencia de la música era

evidente en las celebraciones religiosas también como parte ceremonial. Entonces, la respuesta de san Agustín a esta pregunta sobre la pertinencia o impertinencia de la música en relación con la liturgia va a determinar, prácticamente, el siguiente milenio en la configuración de la música eclesiástica. San Agustín responde en su tratado que si la música potencia el sentido textual de las plegarias, si permite la concentración de la mente y del espíritu sobre la oración, entonces es una música pertinente, adecuada y benéfica. Pero si la música –añade Agustín– nos distrae, nos embelesa, seduce nuestros sentidos y comenzamos a disfrutar simple y sencillamente de su efecto, entonces nos alejamos del sentido de la oración, estamos en falta; debemos hacer acto de contrición y evitar ese tipo de música. En términos de su propio razonamiento y con su propia lógica interna, san Agustín dice verdades que habrán de permanecer como tales durante muchísimo tiempo. Es decir, la música debe potenciar el sentido de la oración, y para ello la inteligibilidad del texto será un requisito indispensable.

Surge entonces el canto ambrosiano y también el canto gregoriano, que serán las maneras en que la Iglesia admitirá la música en el seno de la liturgia durante prácticamente mil años. Ambas formas –el canto ambrosiano, derivado de las enseñanzas de san Ambrosio, patrono de Milán, y el canto gregoriano, derivado del magisterio del papa san Gregorio Magno– son música vocal monódica, homófona. Por lo tanto, sin importar si es entonada por dos, veinte o doscientas personas, la línea vocal es la misma. Sin embargo, simplemente para dejar las cosas claras, debo mencionar que existen algunas diferencias técnicas entre los dos: el canto ambrosiano suele tener una mayor sujeción al texto; no está predeterminado rítmicamente, sino que su ritmo deriva de la métrica del texto, mientras que el canto gregoriano, en su multiplicidad de escuelas y tendencias, suele tener ciertos parámetros preestablecidos para los cuales el texto se ciñe a esa métrica. Pero, para la época del siglo XVI, que es la que nos



San Agustín en oración, óleo sobre tela de Juan de Ribera. Primera mitad del siglo XVII. Museo del Prado, Madrid.

Si la música –añade Agustín– nos distrae, nos embelesa, seduce nuestros sentidos y comenzamos a disfrutar simple y sencillamente de su efecto, entonces nos alejamos del sentido de la oración, estamos en falta; debemos hacer acto de contrición y evitar ese tipo de música.

ocupa en términos estéticos, las cosas han tenido una evolución y una transformación formidables. Occidente ha logrado algunas hazañas, algunas proezas, absolutamente peculiares y que no podemos encontrar en otras culturas. En primer lugar, el cifrado musical; la idea de poder fijar en papel, con unas cuantas líneas y unos cuantos puntos y signos adicionales, la altura del sonido, su duración, la simultaneidad y la sucesividad, la intensidad, lo que hoy llamamos una partitura, es uno de los grandes prodigios de la historia humana, equiparable en sus propios términos a la tabla periódica de los elementos, por mencionar otro prodigio intelectual de la humanidad. Por otra parte, ha ocurrido justamente este cambio que implica la complejidad del discurso musical, en el que coexisten simultáneamente líneas melódicas distintas. Pensemos, de momento, en términos estrictamente instrumentales. Si escuchamos una sola melodía, podemos prestar cierta atención a ella. Pero, si escuchamos dos melodías distintas, que simultáneamente se complementan y crean un orden armónico, simultaneidad de sonidos distintos, entonces requerimos brindar mayor atención a esta música. Es así como empieza a surgir, de modo paulatino, la autonomía de la música como un discurso autorreferencial y que se basta a sí mismo. Ahora bien, si resulta que, además, esas dos o tres o cuatro o cinco líneas simultáneas distintas tienen texto y se cantan, la complejidad es mayúscula, porque lo primero que ocurre –y lo podemos experimentar en nuestra vida cotidiana– es que dicho texto deja de ser inteligible. Basta que dos personas hablen simultáneamente para que dejemos de entender lo que se dice. En una charla, idealmente, habla uno y luego el otro. Y, si hay simultaneidad, en alguien debe haber la prudencia de replegarse, callar y preguntar: “¿Qué dijiste? No entendí. Retomemos la conversación, nuevamente, de manera alternativa y no simultánea”. No se trata, pues, de un fenómeno de poesía coral, sino de la imposibilidad de la inteligibilidad del texto cuando simultáneamente se dicen cosas distintas. La música ha llegado a esta compleji-

dad a pesar de la inteligibilidad del texto. Pero justamente en el siglo XVI la Iglesia –y, diríamos, el mundo occidental– se hace una serie de preguntas fundamentales de las que derivarán consecuencias gigantescas.

Si escuchamos una sola melodía,
podemos prestar cierta atención
a ella. Pero, si escuchamos
dos melodías distintas, que
simultáneamente se complementan,
entonces requerimos brindar mayor
atención a esta música, y si además
tienen texto y se cantan,
la complejidad es mayúscula.
La música ha llegado
a esta complejidad a pesar
de la inteligibilidad del texto.

Desde el Renacimiento, el espíritu de investigación, el espíritu de navegación, el espíritu de exploración, el ir más allá, permitirá el descubrimiento para Europa de nuevos orbes insospechados, de nuevos pueblos, como dice el Padrão dos Descobrimentos (Monumento a los Descubrimientos), situado en Belém, en la parte oeste de Lisboa: “Los portugueses se atrevieron a acometer la gran mar Océano. Entraron por ella sin ningún recelo y descubrieron nuevas islas, nuevas tierras, nuevos mares y nuevos pueblos. Y lo que es más, nuevos cielos y nuevas estrellas”. Me parece algo muy bello. Es una cita del *Tratado en defensa de la navegación* de Pedro Nunes. Y justamente ese espíritu de descubrimiento hizo que apareciera todo un continente, un hemisferio, y a partir de entonces, solo a partir de entonces, podemos hablar con justa razón de historia universal.

Pero todo aquello que los europeos habían creído a pie juntillas resulta cuestionado, puesto en tela de juicio. A partir de ese momento, habrá una eclosión del desarrollo intelectual, que

permitirá en los siglos subsiguientes el desarrollo de la matemática, de las ciencias naturales, de la filosofía. Desde luego, surge también un severo cuestionamiento de la autoridad de los textos bíblicos, porque la Iglesia católica tenía la costumbre de decir, a través de sus portavoces, a través de los sacerdotes, lo que decían, sin que los feligreses pudieran leerlos directamente. Pero Lutero y los demás reformadores alteraron esta perspectiva por completo.

En primer lugar, traduciendo los textos a lengua vernácula. En segundo lugar, encomendando a cada individuo la lectura y responsabilizando a cada uno de las consecuencias que deriven de la inteligibilidad de esos textos. En tercer lugar, lo que ocurre es un fenómeno político, pero también teológico, que es el replanteamiento en el seno de la Iglesia de qué hacer, el fenómeno de la Contrarreforma, asociado además con la hegemonía española que, en gran medida, domina tal Contrarreforma a través del Concilio de Trento. Ese concilio fue muy largo, duró prácticamente desde 1545 hasta 1563, casi dos decenios de reuniones periódicas para discutir qué hacer con la Iglesia en tiempos tan turbulentos, de cambio de toda índole.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) fue autor de una infinidad de música religiosa, 104 misas, más de 350 motetes, ofertorios, himnos, distintos magníficats, madrigales –algunos sacros, otros seculares–, lamentaciones, etcétera.

Justamente en ese contexto surge un gran compositor nacido en la provincia de Roma, en un pueblo llamado Palestrina, quien pasará a la historia con el nombre de su ciudad natal, Giovanni Pierluigi da Palestrina (como sucedió también con Leonardo da Vinci). Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) fue autor de



Retrato de Giovanni Pierluigi da Palestrina, grabado de autor desconocido, Biblioteca Pública de Nueva York, Nueva York.

una infinidad de música religiosa, 104 misas, más de 350 motetes, ofertorios, himnos, distintos magníficats, madrigales –algunos sacros, otros seculares–, lamentaciones, etcétera. En el año de 1554, se publicó una colección de misas escritas por Palestrina; con “misa” me refiero a música para ser cantada en la liturgia: con el ordinario de la misa, con las oraciones regulares de una misa, música compuesta *ex profeso* para tales o cuales misas. Y ese *Mis-sarum Liber Primus* está dedicado al pontífice Giulio (Julio) III. Giulio III ocupó el trono de

san Pedro en el Vaticano a partir del año 1550. Fue un gran mecenas que tenía, como buen claroscuro, una gran disolución moral y una enorme proclividad al nepotismo. Favorecía a sus familiares y era bastante disoluto. Pero él nombra a Giovanni Pierluigi de Palestrina al frente de la llamada Cappella Giulia –“Giulia”, en referencia al nombre del papa Giulio (Julio) II, quien la reorganizó en 1513–. Y es ahí donde Palestrina realiza buena parte de su labor como compositor. Tras el fallecimiento en 1555 de Giulio III, asciende al trono papal el



Retrato del papa Giulio III,
óleo sobre lienzo de
Girolamo Siciolante da
Sermoneta, circa 1550,
colección particular.

cardenal Marcelo Cerviño, quien reinará, bajo el nombre de Marcelo II, tan solo durante tres semanas en el año de 1555. Tres días después de su elección como sumo pontífice, exhortará a los miembros de la escolanía, el grupo coral infantil de la Capilla Sixtina¹, a que la música litúrgica procure la inteligibilidad del texto; que se entienda lo que se está cantando para potenciar el sentido de la oración sin oponerse a la idea de la polifonía, es decir, el contrapunto acumulado que implica la simultaneidad de líneas vocales distintas. Palestrina toma clara nota de esta exhortación..., y el papa muere unos días después.

Marcelo II exhortará a que la música litúrgica procure la inteligibilidad del texto; que se entienda lo que se está cantando para potenciar el sentido de la oración sin oponerse a la idea de la polifonía.

A la muerte de Marcelo II, acaecida el 30 de abril de 1555, recién pasada la Semana Santa, sube al trono pontificio Paulo (Pablo) IV, que era un reformador mucho más ortodoxo, decidido a limpiar la Iglesia de todo tipo de prácticas nepotistas y otras situaciones moralmente objetables. Entre otras acciones, destituye a Giovanni Pierluigi da Palestrina de su cargo como músico de la Cappella Giulia por un motivo muy sencillo: Palestrina estaba casado, y el nuevo papa considera que la Cappella Giulia, y también la Cappella musicale pontificia, deben dirigirlas clérigos célibes y no hombres

casados. Palestrina consigue trabajo ahí, en Roma, y se convierte en el maestro de capilla de la basílica de San Giovanni Luterano –San Juan de Letrán en español– y, posteriormente, de la de Santa Maria Maggiore. Con el correr del tiempo, tras la muerte de Paulo IV, Palestrina habrá de volver a la Cappella Giulia, una vez mitigada la rigidez en torno a la pertinencia o impertinencia de que un hombre casado desempeñara el cargo de músico de la capilla. Con todos estos antecedentes, podemos llegar a algunos aspectos que son legendarios, pero que, como se dice en el escrito *De gli eroici furori* de Giordano Bruno, “*se non è vero, è ben trovato*”. Es decir, no importa si algunos puntos no son del todo precisos; para efectos de la trascendencia de la obra, podemos darlos por buenos. Este es justamente el caso de la redacción de la *Missa Papae Marcelli*, la *Misa del papa Marcelo*, la cual fue publicada en una segunda colección, en el *Missarum Liber Secundus*, de 1567, después de concluido el Concilio de Trento. La verdad es que no sabemos a ciencia cierta si la *Misa del papa Marcelo* fue compuesta justamente tras la exhortación del papa Marcelo en 1555, como consecuencia de los últimos trabajos del Concilio de Trento; o bien, poco antes, de la de su publicación en 1567. No podemos determinar la fecha precisa de su composición. Lo que sí sabemos es que está imbuida del espíritu de exhortación del papa Marcelo II sobre la inteligibilidad del texto. Pero también sabemos que el Concilio de Trento, en sus capítulos finales, promulga el 17 de diciembre de 1762 su único decreto referido a la música, el cual dispone que “la música litúrgica debe evitar todo tipo de lascivia que la tergiverse, debe propiciar justamente la devoción”. Así, cuando Palestrina publica, cinco años después de la culminación del Concilio de Trento, ese segundo libro de misas y lo dedica al rey Felipe II, llama la atención el hecho de que, en ese conjunto de composiciones dedicadas al gran monarca de la cristiandad católica, haya solamente una misa con el nombre específico de un papa. Las demás son descriptivas: misa para tantas voces, misa breve, misa

¹ En esos años, anteriores a la conclusión y consagración de la Basílica de San Pedro, ocurrida en 1626 en la época del papa Urbano VIII, la música litúrgica solía interpretarse en la Capilla Sixtina; ligada desde sus inicios, que se remontan al siglo VI, a tal género musical [N. de la r.].

solemne, etcétera, etcétera. La *Misa del papa Marcelo* constituye el único caso en que se alude a un sumo pontífice, lo que lleva a pensar, evidentemente, que, al tratarse de un pontífice que reinó tan poco tiempo y que es recordado no solamente por la brevedad, sino por la exhortación que hiciera a los miembros de su escolanía sobre la inteligibilidad del texto, esto último fue justamente lo que motivó a Palestrina para componer dicha misa.

En la parte final del Concilio de Trento jugó un papel preponderante un arzobispo italiano, Carlo Borromeo –posteriormente canonizado como san Carlo Borromeo–, quien se oponía de manera muy marcada a la polifonía ecle-

siástica porque consideraba que distraía a los feligreses del sentido devocional. Hasta que escuchó la *Misa del Papa Marcelo*. A partir de entonces, se convirtió en un defensor de la polifonía. Este Carlo Borromeo –y todas las personas que se llaman Carlo o Carlos– celebra su onomástico el 4 de noviembre. Carlo Borromeo tuvo también una enorme relevancia en México o, en su momento, en la Nueva España. Al ser el santo patrono del rey Carlos III, bajo el nombre de ese protector de las artes se abrió la Academia de San Carlos, que sigue siendo una institución universitaria de enseñanza de las artes visuales, e, igualmente, el Museo Nacional de San Carlos.

G.P. da Palestrina (1525-1594)

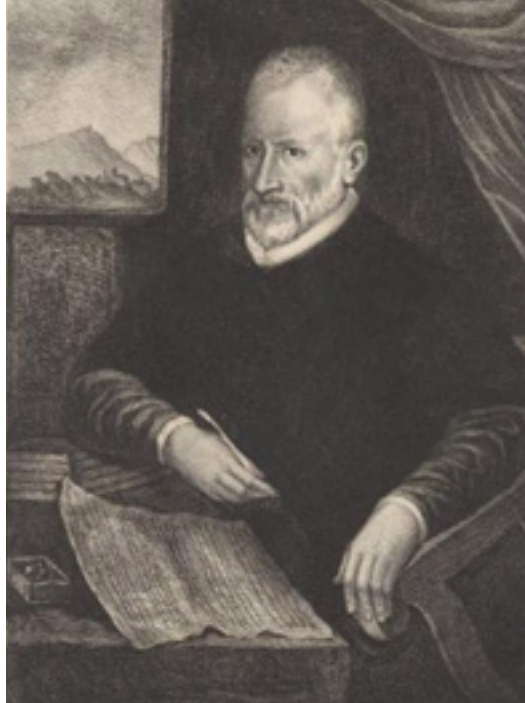
The image shows the first few measures of the Kyrie from the Mass of Pope Marcello by Giovanni Pierluigi da Palestrina. The score is written for six voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The lyrics are 'Ky - ri - e e - - - le - i - son Ky - ri - e e - - -'. The music is in G major and 4/4 time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Alto part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The Tenor 1 part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The Tenor 2 part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The Bass 1 part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The Bass 2 part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2.

Primeros compases del Kyrie de la *Misa del papa Marcelo*. Fuente: Wikipedia.

Al escuchar la *Misa del papa Marcelo* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, podemos advertir algunos aspectos muy interesantes. Hay, por supuesto, polifonía, pero se busca la inteligibilidad del texto a pesar de los logros polifónicos. Pero, en las dos oraciones más largas, el *Gloria* y el *Credo*, lo que hace Palestrina es dividir el ensamble coral en dos semicoros de tres voces, los cuales se colocan lateralmente para que prácticamente se respondan; hoy diríamos, con un efecto estereofónico. En aquel momento se habla de un efecto antifonal, es decir, de alternancia de voces; es una suerte de diálogo y así se logra ese efecto polifónico. Las demás secciones, el *Agnus Dei*, el *Kyrie* y el *Sanctus*, tienen aún mayor riqueza polifónica.

La Misa del papa Marcelo tiene una asombrosa nitidez, una aparente sencillez, una imponente solemnidad, y una gran profundidad.

Existe una ópera de Hans Pfitzner, un compositor alemán de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, titulada justamente *Palestrina*, que exalta la figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina como salvador de la música polifónica. Repito: todo esto es parte de la leyenda. No tenemos la certeza de que la *Misa del papa Marcelo* sea la obra que salvó la polifonía para la música eclesiástica, pero lo que sí sabemos es que tiene una trascendencia mayúscula por sus propios méritos, por el propio logro técnico, pero ante todo, por su singularísima belleza. Es una obra sobre la que se ha escrito muchísimo, pero no se trata de repetir aquí las palabras de quienes la han elogiado, a veces hasta hiperbólicamente –algunos escritores del siglo XIX se refieren al efecto acústico que causa esta misa en términos incluso un tanto melosos o cursis–. Lo cierto es que se trata de una música que tiene una asombrosa nitidez, una aparente sencillez, una imponente solemnidad, y una gran profundidad: una obra maestra en el catálogo palestriniano.



Joannes Petraloysius Praenestinus, retrato de Giovanni Pierluigi da Palestrina, grabado a la punta seca de Friedrich Böttcher, 1885, conservado en el Archivo Musical de la Basílica Vaticana.

Reconocido como uno de los mayores compositores del Renacimiento, Palestrina gozó en vida de gran prestigio, y su influencia continuó creciendo después de su muerte. Como ejemplo ilustrativo: Johann Sebastian Bach estudió y copió a mano el *Primer libro de misas* de Palestrina, y escribió su propia adaptación del “Kyrie” y del “Gloria” de la *Missa sine nomine*. Siglos después, músicos y musicólogos siguen estudiando la obra de Palestrina como referente paradigmático de la construcción polifónica y una admirable demostración de que la armonía no es incompatible con la pureza de la melodía y la inteligibilidad del texto cantado.



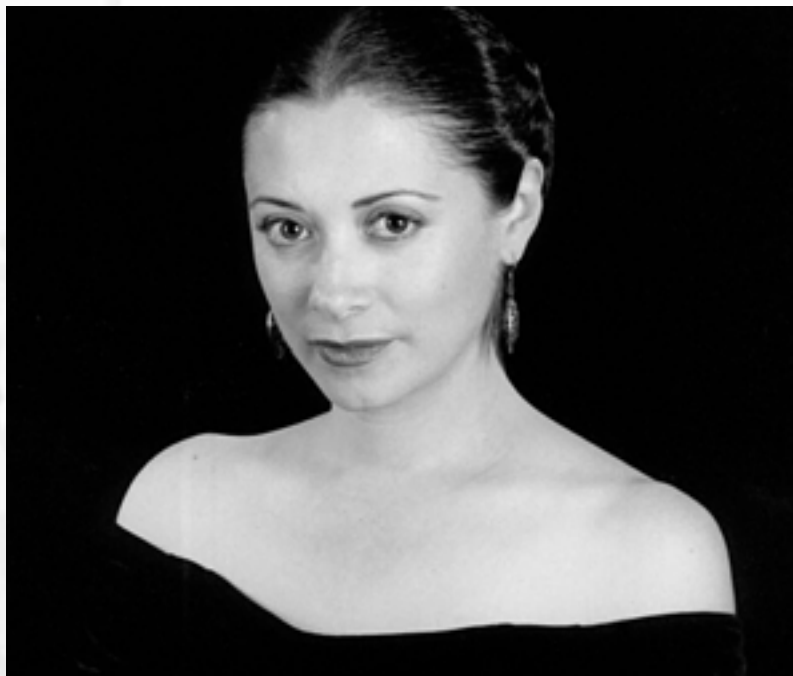
Los invitamos a escuchar la conferencia completa, “*Palestrina y el triunfo de la polifonía*” en nuestro canal.



Sergio Vela es director de escena y diseñador especializado en ópera, cuyos trabajos se conocen en múltiples países. Es musicólogo y promotor artístico, y ha encabezado importantes instituciones culturales de México. Tiene condecoraciones de Alemania, Dinamarca, España, Francia e Italia. Es director general de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego y miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana.

Lourdes Ambriz

HOMENAJE





A lo largo de sus entregas, quienes hacemos *Liber* hemos dedicado varias páginas a celebrar el trabajo de famosos intérpretes de la historia, al encomio de los músicos, gracias a quienes los secretos escondidos en las partituras se revelan y manifiestan. Son magos, demiurgos y en no pocas ocasiones, verdaderos *daemones* que nos revelan la voz de los dioses. No por nada a Paganini le gustaba dejar correr el rumor de que tenía pacto con el diablo...

Menos han sido, sin embargo, las ocasiones en las que *Liber* se ha ocupado de los intérpretes mexicanos contemporáneos; un enorme contingente de artistas que hace música en México al más alto nivel; intérpretes que de manera cotidiana –en la sala de conciertos, en el escenario, en el estudio o en el salón de clases– dan muestra de su maestría y de la madurez alcanzada tras años de dedicarse al arte de la música.

Al saludar la trayectoria y figura de la gran soprano Lourdes Ambriz no hacemos sino devolver un poco del aprecio y admiración que una intérprete tan destacada nos merece. Queremos creer que en estas páginas queda materializado algo de lo que nuestros efímeros aplausos han querido gritar en múltiples ocasiones: ¡Bravo...! ¡Brava, maestra!

Laudatio admirabilis operis



Por Sergio Vela

Muy querida Lulú:

Recibe estas líneas, que otros también leerán, como un testimonio de cariño, respeto, admiración y agradecimiento de mi parte. Somos contemporáneos, y en la cronología profesional de cada uno hemos coincidido y colaborado tantas veces que quizá nunca antes abrí un paréntesis para expresarte mi reconocimiento y para darte las gracias.



Lourdes Ambriz interpreta a Gretel y Encarnación Vázquez a Hänsel, en *Hänsel und Gretel*, ópera de Engelbert Humperdinck, dirección escénica de María Morett, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2013.

En los años ochenta del siglo pasado despuntaba tu brillante carrera. Te conocí tempranamente, y recuerdo vívidamente, en la primera década de tu vida artística, tus impecables participaciones como Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*, 1982 y 1987), con la dirección escénica de Rafael López Miarnau; tu Nannetta del *Falstaff* de 1984 (¡con Ramón Vargas como Bardolfo!), bajo la mancuerna que integraban Eduardo Mata y Juan Ibáñez; tu afilado Oscar de *Un ballo in maschera* (1985), bajo la batuta de lo zio Alfredo Silipigni; tu sutilísima Naja-de (*Ariadne auf Naxos*, 1985), de nuevo dirigida por Eduardo Mata y Rafa López Miarnau; la inolvidable Juliette (*Roméo et Juliette*, 1987) escenificada por José Antonio Alcaraz, y tu actuación protagónica en *Aura* (1989), de nuestro Mario Lavista, con Ludwik Margules y Alejandro Luna en el equipo creativo. Este breve pero significativo listado de aquellos tiempos está marcado por la mayoría de los afectos indelebles que, de una u otra manera, me hicieron pasar del aprendizaje a la adquisición del oficio y, en ese tránsito, una y otra vez figurabas tú, como intérprete idónea de tu amplísimo repertorio, siempre con la certidumbre de tu destreza técnica, tu musicalidad y tu sentido dramático.

Tu devoción a la música antigua y a la contemporánea da cuenta de la amplitud de tu mirada estética.

A las pocas semanas de *Aura*, en ausencia de un comparsa informal, expandí mi labor al frente de la gerencia artística de la Ópera de Bellas Artes para encarnar una bruja voladora que hiciera temblar a Gretel –es decir, a ti– y a tu hermanito, Hänsel (Encarnación Vázquez), para contentamiento de Luis Gimeno, del maestro Savín y de los técnicos del escenario del

Palacio. En el transcurso de las décadas coincidimos no sólo en la Ópera de Bellas Artes con feliz frecuencia, sino también en el Festival Internacional Cervantino, en la Dirección General de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y, claro, en mis propias escenificaciones. Tu presencia artística, siempre versátil, ha sido proficua y estimulante para nuestros colegas –los tuyos y los míos– en todo tipo de aventuras: ha sido imprescindible en la ópera, con un repertorio representativo de los cuatro siglos y pico de la historia del arte lírico, lo mismo que en conciertos y recitales, en grabaciones, en experimentos y *divertimenti* escénico-musicales, y en estrenos absolutos que han nutrido el panorama de la música de nuestro tiempo. Tu devoción a la música antigua y a la contemporánea da cuenta de la amplitud de tu mirada estética.

Así has sido desde el comienzo:
cantante y actriz distinguida
por un rigor profesional
de tiempo completo.

Contigo, con tu complicidad, ocurrieron los estrenos en México de dos cúspides mozartianas: *La clemenza di Tito* (1993) e *Idomeneo, re di Creta* (1998), y cada vez que leo o escucho una frase de Servilia o de Ilia, tu voz y tu canto persisten en mi memoria. Desde el primer ensayo de *The Visitors* (1999), en ocasión del estreno absoluto de la versión definitiva de la magistral ópera de Carlos Chávez, las complejidades de la partitura y del poema dramático de Chester Kallman parecieron *peccata minuta* frente a tu asombroso control de cada detalle: en los ensayos escénicos jamás hubo el menor titubeo de parte tuya, y la esmerada preparación que hiciste de tu papel –Lauretta, desdoblada en Psiqué, María Magdalena y Eva– resultó ejem-



Francisco Araiza (Idomeneo), Héctor Sandoval (Idamante) y Lourdes Ambriz (Ilia) en el acto III de *Idomeneo, re di Creta*, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, estreno en México, dirección escénica de Sergio Vela, Ópera de Bellas Artes, 1998.

plar para propios y extraños. Así has sido desde el comienzo: cantante y actriz distinguida por un rigor profesional de tiempo completo, de cabo a rabo y por los cuatro costados; además, por si fuera poco, te caracterizan también la discreción, el buen talante, el sentido del humor y la ligereza que te distancia de cualquier atisbo de los malhadados tópicos del divismo de una *prima donna*.



Jesús Suaste (Dioneo/Saducee), Randolph Locke (Panfilo/Centurion) y Lourdes Ambriz (Lauretta/Mary Magdalene) en el acto II de *The Visitors* de Carlos Chávez, dirección escénica de Sergio Vela, octubre de 1999, Teatro Juárez, Guanajuato.



Duelo vocal entre Randolph Locke (Panfilo/Centurion) y Lourdes Ambriz (Lauretta/Mary Magdalene) en el acto II de *The Visitors* de Carlos Chávez, dirección escénica de Sergio Vela, octubre de 1999, Teatro Juárez, Guanajuato.



Lourdes Ambriz (Psyche), Encarnación Vázquez (Venus) y Randolph Locke (Cupid), en el acto III (escena final) de *The Visitors* de Carlos Chávez, dirección escénica de Sergio Vela, octubre de 1999, Teatro Juárez, Guanajuato.

Gracias a tu intuición y sensibilidad, en *Die Zauberflöte* (2000) conté con la colaboración de Victoria Gutiérrez, e incorporamos una serie de mudras a la gestualidad que habría de caracterizar a cada uno de los personajes, y tu Pamina, de veras exquisita, parecía haber surgido de la más honda y ancestral tradición del kathak. Al año siguiente, te pregunté si cantarías suspendida en el aire, ascendiendo, descendiendo y girando; con tu entusiasmo habitual y como buena Pamina, afrontaste el reto, venciste en las pruebas y, a la par de Encarnación y de Verónica Alexanderson, comenzaste una rutina de práctica que nos condujo a la más feliz representación del lecho del Rin y de las ondinas: fuiste una Woglinde sin parangón en el estreno en México de *Das Rheingold* (2003), y volviste al ciclo del *Anillo* como Ortlinde en *Die Walküre* (2004). Tus huellas muestran el rumbo para asumir con arrojo y precisión las tareas escénicas y las musicales de igual manera.

Al cabo de los años –quién lo hubiera dicho– tu afán por mejorar el mundo te condujo a dirigir la Ópera de Bellas Artes y, contigo al frente, llevamos a cabo el tardío estreno en el Palacio de *La fanciulla del West* (2017), nada menos...

Al escribir estas líneas para ti, he procurado estar en silencio para escuchar, en mi memoria, tu Susanna. Siempre que vuelvo a *Le nozze di Figaro*, apareces, con tu sonrisa y con tu inteligencia por delante.

¡Qué trayectoria proficua, querida Lulú! Trabajar contigo (colaborar de veras) ha sido siempre una delicia y un privilegio. Elena Marsans, mientras iluminábamos *La clemenza di Tito*, fascinada, me dijo: “Mira cómo recibe la luz Lourdes”, y yo te digo, simplemente: “Nadie recibe la luz como tú”.

Gracias, Lulú.



Sergio Vela es director de escena y diseñador especializado en ópera, cuyos trabajos se conocen en múltiples países. Es musicólogo y promotor artístico, y ha encabezado importantes instituciones culturales de México. Tiene condecoraciones de Alemania, Dinamarca, España, Francia e Italia. Es director general de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego y miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana.

Lourdes Ambriz: voz en la memoria, voz de la memoria



Por Ricardo Miranda

Recuerdo haber quedado particularmente impresionado por una conversación que tuve con Salvador Moreno en Barcelona hace cosa de treinta años. De visita en su apartamento de la Barceloneta, uno tenía que hacer un gran esfuerzo para saber dónde posar la mirada: ¿En la vista al mar? ¿En la vista hacia la ciudad condal que se abría en un balcón opuesto? ¿En el cuadro donde Ramón Gaya pintó a Victoria de los Ángeles? La poderosa imagen nos llevó rápidamente a hablar de ella –¿quién se resiste a platicar de cantantes?–, y por extensión, de otras grandes voces. Ese día descubrí que para Moreno sus años en México habían tenido un *soundtrack* donde ciertas voces se habían fijado en su memoria. La de Margarita González le era particularmente valiosa y lamenté que se tratara de una cantante a la que no creo haber escuchado en vivo y cuya imagen sonora no podía invocar. Como además en los años sesenta o incluso en los setenta, aquello de ‘vamos a grabar un disco’ no era cosa de todos los días, ha de realizarse un esfuerzo, a veces tecnológicamente ingrato, para recuperar las grandes voces mexicanas de antaño. A Irma González, a Oralia Domínguez, a Margarita González mis-

ma se les puede escuchar en grabaciones, escasas las de óptima calidad, más comunes las de dudosa fidelidad.

Triste, y algo larga, sería la imposible lista de las voces mexicanas que apenas pudimos conocer y que se han desvanecido en el tiempo, porque a la felicidad de cantar en plenitud la acompaña la sombra del tiempo, la evaporación perenne del instante musical. No es la primera vez que reflexiono acerca de la evanescencia de la interpretación. Un solista o una cantante estudia y dedica horas y más horas a ensayar, a prepararse. Quienes tienen la suerte de escuchar un buen concierto gozan con ello, pero la memoria es frágil y solo quedan, a la postre, los ecos de una emoción vivida y acaso la imagen mental de cierta sonoridad, de cierta cualidad. Al cerrar los ojos, puedo “recordar” la voz de Joan Sutherland o la de Edita Grubirová, que por virtud de su espectacularidad y de una técnica descollante, dejaban una impresión inolvidable. Pero el antídoto a todo esto, a la injusta cualidad efímera de los empeños musicales, se localiza en las grabaciones y es una suerte que Lourdes Ambriz haya reflejado en muchos discos –ignoro cuántos son– algo de su voz maravillosa.

Lo que sigue es una lista caprichosa, que nace de la admiración y el cariño que he tenido por Lourdes desde hace tres décadas. Valga advertir que tuve el privilegio de acompañarla en reiteradas ocasiones, así que las líneas que siguen no pueden ser parciales ni quieren serlo. Pero estoy seguro de que no camino solo al señalar algunas de sus grabaciones que, desde hoy, podemos considerar de referencia. Tampoco es que quiera ceñirme a un orden cronológico, así que comenzaré por ensalzar la más divertida de todas: su interpretación del *Dúo para pato y canario* de Silvestre Revueltas. El texto de Carlos Gómez Barrera ya es toda una provocación, pero su agudo sentido del humor quedó plenamente atrapado en la voz de Lourdes Ambriz: “A, e, i o, u, porque el burro sabe más, mucho más que tú...”. Hay que escuchar

esa versión, donde su voz potente, sonora, se presta en todo su colorido a los juegos tímbricos de Revueltas y donde los últimos compases parecen caer estrepitosamente, un *accelerando* que apenas puede cantarse; verdadero trabalenguas, sustentado en una escritura densa y cataclísmica. No habrá sido nada fácil lograr ese final de la canción y pasará mucho tiempo antes de que tengamos una mejor versión. Y ya que hablamos de Revueltas, valga recordar que Lourdes grabó muchas más de las canciones de Revueltas. Las “Cinco canciones para niños”, el “Canto de una muchacha negra”, “Amiga que te vas”, “Parián” y más títulos quedaron impresos en el álbum *Silvestre Revueltas. Música de excepción*, lanzado en el marco de la celebración del centenario del compositor en 1999, y en el disco *Sensemayá* con la Camerata de las Américas, dirigida por Enrique Diemecke. Con cada texto, con cada personaje que canta, la voz de Lourdes se multiplica y se transforma, se oscurece o se aligera, siempre dentro del personaje que canta; y en la punzante música de Revueltas, su voz se escucha plena, cómoda, a sus anchas.

Lourdes Ambriz participó en una emblemática producción de ópera del *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, donde, además de ella, toda una cohorte de relevantes voces mexicanas fueron atrapadas en el tiempo.

Ese conjunto revueltiano pareciera confirmar que las grabaciones de Lourdes Ambriz se han concentrado en la música del siglo xx y xxi; en ocasiones, deteniéndose en los lugares más insospechados, como la contribución que hizo para registrar las canciones que Béla Bartók incluyó en sus seis volúmenes de *Mikrokosmos* para piano y que los estudiantes de la Escuela



Montezuma de Carl Heinrich Graun. CD, Capriccio, 1992.

Nacional de Música grabaron bajo la guía y producción de Krisztina Deli. Pero quiero recordar una muy notable excepción: cuando participó en una emblemática producción de ópera, posteriormente grabada, del *Montezuma* de Carl Heinrich Graun (1704-1759), quien fuera *Kapellmeister* de la corte de Federico II. Es una grabación extraordinaria donde no solo Ambriz, sino toda una cohorte de relevantes voces mexicanas –Encarnación Vázquez, María Luisa González Tamez, Conchita Julián y Luz Angélica Uribe– fueron atrapadas en el tiempo, capturadas por el micrófono en una notable instantánea donde se aprecia el conjunto de sus voces; un momento afortunado que la grabación resguarda para fortuna nuestra. Aunque las óperas que se ocupan de diversos personajes y episodios de la conquista de México no son pocos, *Montezuma* se distingue por tener un libreto del propio monarca, no exento de varias licencias histórico-literarias.

Una de tantas es la participación de Eupaforice, supuesta reina de Tlaxcala y prometida de Moctezuma. Papel escrito para una soprano coloratura de grandes cualidades, había sido nada menos que Joan Sutherland quien se había lanzado, desde la década de los años sesenta, a interpretarlo, y grabó algunas arias del personaje. Años después, la propia Ambriz cantó ese papel, aunque en la versión grabada, con una voz más joven, cantó otro de los papeles, el de un ficticio Pilpatoé, general de las huestes aztecas. El aria del primer acto, *Vegga, che alfin gl'impone*, hace que el general, cantado originalmente por un *castrato*, apremie a Moctezuma para ir a la batalla. Es un aria de bravura, que Lourdes acometió espectacularmente y que no solemos asociar con quien ha dedicado muchos conciertos y grabaciones a la música de nuestro tiempo. La frescura de su voz, su agilidad y potencia, el timbre argentino y una afinación sin mácula son todas virtudes técnicas de una interpretación que seduce y emociona.

Que la voz de Lourdes Ambriz posee cualidades especiales, lo señalaron implícitamente dos músicos de impecable trayectoria que la invitaron a trabajar en ambiciosos y puntuales proyectos. El gran director Eduardo Mata invitó a Lourdes a participar con los Solistas de México en la grabación de *El retablo de Maese Pedro*, la ópera para títeres que Manuel de Falla escribió para la princesa de Polignac y que se estrenó en 1923. La preciosa partitura tiene el papel del Trujamán, que Falla concibió para una voz blanca, de niño, que, sin embargo, exige un carácter muy definido. En la partitura el compositor anotó: “La parte del Trujamán exige una voz nasal y algo forzada: voz de muchacho pregonero; de expresión ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica”. Parece un contrasentido haber otorgado esta parte a Lourdes Ambriz, mas al buscar una voz blanca pero con amplias cualidades histriónicas –porque el Trujamán lleva la narrativa a lo largo del cuento, pese a su rango melódico restringido como un pregón– es fá-

cil advertir que Eduardo Mata no pudo haber escogido mejor y que a Lourdes Ambriz el papel le sentó de maravilla. De manera injusta, por cierto, la carátula del disco no da el crédito correspondiente, pero este detalle poco importa frente a una grabación por demás lograda y satisfactoria.



Lourdes Ambriz interpreta el papel del Trujamán en *El retablo de Maese Pedro*, ópera de Manuel de Falla, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2005.



Manuel de Falla / Julián Orbón, dirección de Eduardo Mata, Solistas de México. CD, Troy: Dorian Recordings, 1995.

Mario Lavista fue otro de los importantes músicos que seleccionó a Lourdes para un proyecto especial, nada menos que el montaje y grabación de su ópera *Aura*, estrenada en 1989, basada en la novela homónima de Carlos Fuentes. Aunque la ópera lleva por título el nombre de una de las protagonistas, tanto en la ópera como en la novela, Aura y Consuelo (Lourdes Ambriz y Encarnación Vázquez) son una sola mujer: “Soy vieja, tengo más de cien años, soy fea / eres hermosa... tu belleza no se marchitará aunque pasen diez mil años”. Curiosamente, Aura y el Trujamán se parecen en su diseño musical, más salmo que melodía, y comparten la cualidad hierática, fuera del tiempo. En la segunda escena de la ópera, el desdoblamiento del personaje está muy bien captado: mientras Felipe y Aura dialogan –él, con preguntas intencionadas, ella, con respuestas lacónicas–, Consuelo reza, *sotto voce*, un sortilegio de invocaciones y frases religiosas. La orquesta transmite inmediatamente la cualidad espectral de todo aquello. En la novela se nos dice que ella reza para que todo se acabe (“¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!”). Entre otras cosas, este detalle nos revela que la deliberada cualidad atemporal de la voz de Lourdes es, en esta grabación, la voz espectral de un ser que viaja en el tiempo.

Acaso por esa razón, por tener una voz flexible que puede viajar por tiempos y repertorios, una veta se distingue al seguir su trayectoria artística. Todos los repertorios neoclásicos parecen idóneos para su voz, acaso porque esa ida y vuelta al pasado desde el presente es algo que parece intrínseco a su timbre. Mata mismo había llevado a Lourdes de gira por España para cantar las cantigas de Julián Orbón, mientras que Lavista, al escribir una pieza dedicada a ella, eligió precisamente un *Salmo*, un canto antiguo. En el que considero su mejor disco, Lourdes y Alberto Cruzprieto grabaron en forma insuperable un bello recital denominado *Canciones arcaicas*, dedicado a explorar un repertorio de canciones escritas en el siglo xx, donde la evocación de lo antiguo es, más

que un hilo conductor, un bálsamo de pureza sonora. El juego implícito –la música de antaño inventada desde la modernidad neoclásica– requiere, precisamente, una voz que sepa lo que *representa* cantar la música antigua. Entrevistada en Guadalajara en 1988, Lourdes Ambriz explicaba:

Definitivamente, la música antigua tiene que interpretarse con voz blanca, no debe haber *vi-brato*, además, el volumen debe ser reducido a menos de la mitad, probablemente, de lo que se utiliza en la ópera. Porque la impostación no debe utilizar los mismos resonadores, tiene que ser más lineal; cambia la impostación, la manera de cantar, y de hecho no creo que se modifique la técnica al interpretar la música antigua, sino que es una técnica completamente distinta.



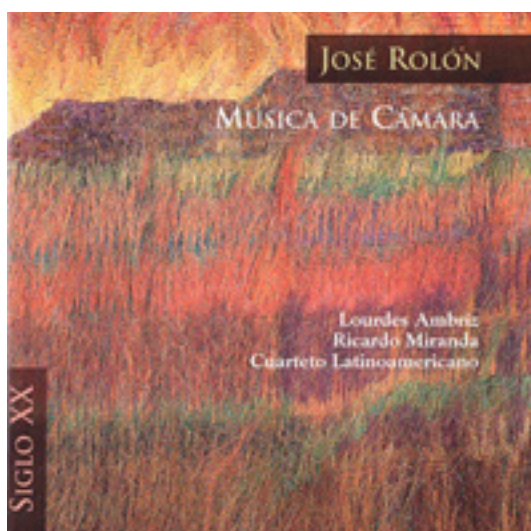
Aura de Mario Lavista. CD, Tempus Clásico / Secretaría de Cultura / El Colegio Nacional, 2010.

Buena parte del éxito de las interpretaciones que Lourdes hizo de las preciosas canciones de Rodolfo Halffter, Salvador Moreno, Manuel M. Ponce, Gerhart Münch y Eduardo Hernández Moncada –siempre acompañada con un desempeño pianístico impecable– radica en esa facilidad suya para surcar con su voz el tiempo, para deslizarse, como Aura, del presente al pasado, de lo antiguo a lo contemporáneo.

Cada vez que escucho a Lourdes cantar, la música se antoja un remanso de frescura, de inocencia e intensidad.



Canciones arcaicas, Lourdes Ambriz (soprano) y Alberto Cruzprieto (piano). CD, Quindecim Recordings, 1992.



José Rolón: música de cámara, Lourdes Ambriz (soprano), Ricardo Miranda (piano) y el Cuarteto Latinoamericano. CD, Cenidim/Conaculta/UNAM/INBA, 1994.

“El pasado es diáfano y sereno”, escribí en las notas para ese disco. “Un pasado arcádico, idealizado, lleno de buenas esperanzas y virtudes, en cuya evocación parece posible recobrar la inocencia perdida y la sencillez –que no simpleza– tan amenazada”. Me atrevo a repetir esas palabras porque cada vez que escucho a Lourdes cantar, cada vez que su voz se asoma desde una u otra grabación, la música se antoja un remanso de frescura, de inocencia e intensidad, como si poseyera la mágica virtud de hacerme escuchar por vez primera. Estas y otras grabaciones ayudan a imprimir su voz en el recuerdo y al retrotraer esta música al horizonte presente, es la voz de Lourdes la que canta diáfana, cristalina, un “arroyo tenaz que desenvuelve su cinta azul”, diría Enrique González Martínez; es la suya, en estos repertorios, la voz en mi memoria, la voz de la memoria.



Ricardo Miranda realizó estudios de piano y teoría de la música en México e Inglaterra; y posee los grados de maestro en Artes y doctor en Musicología por la City University de Londres. Catedrático de Musicología en la Universidad Veracruzana, ha sido asimismo profesor invitado de diversas instituciones, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre sus libros destacan *El sonido de lo propio*, *José Rolón (1876-1945)*; *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*; y *Ecos, alientos y sonidos*.

Lourdes, Emperatriz de México



Por Claudio Valdés Kuri

I

“Pon mucha atención, prepárate para escuchar verdaderas proezas” —me dijo Rogelio Gómez, un cantante por amor al arte y astrónomo por pasión autodidacta—. Yo tenía quince años y una muda de voz que parecía un salto cuántico: de soprano a bajo en apenas dos días. Era la última silla en la fila más grave del coro Convivium Musicum, debutante en el Palacio de Bellas Artes, con los nervios hechos música.

Llegó al ensayo como si viniera del mercado, sin escudos ni pedestal. Comenzamos a cantar y fue como si el universo hiciera clic.

Desde donde estaba, alcanzaba a ver al nuevo director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Sergio Cárdenas. Pero a ella no la vi, la oí primero: una voz femenina surgió de la misa de Mozart con el poder de partir la arquitectura del aire. Una voz tan perfectamente puesta

que parecía dictada por el mismo compositor. Luego giró el rostro y la reconocí: la misma que meses antes había escuchado cantando en una banda de rock, frente a la Casa del Lago.

—Ella es Lourdes Ambriz —me dijo Rogelio con una especie de reverencia pagana—: la Emperatriz de México.

Bautizada así no por decreto ni por protocolo, sino por una audiencia en éxtasis que aplaudía la belleza de su voz, su gracia, su porte y su forma de desafiar el arte operístico como quien le pone un vestido nuevo a los dioses antiguos. Una emperatriz que, en el fondo, era más bien la princesa de un sueño colectivo, la heroína de innumerables enamorados que nunca osaron confesarlo.

II

La música antigua me llegó como una revelación. Me pasó por encima, como una ola barroca, y luego me arrastró a la orilla de una nueva necesidad. Así nació Ars Nova, el ensamble de voces que armamos Magda Zalles, Guadalupe Gómez, Mario Iván Martínez y yo. De la polifonía renacentista saltamos al tesoro olvidado: la música virreinal de América Latina, tan singularmente efervescente y tan ignorada en ese entonces.

Y entonces vino París.

La UNESCO celebraba los “quinientos años del encuentro entre dos mundos”, pero nosotros no teníamos soprano. Habíamos perdido a varias en el camino, como se pierden los guijarros en una corriente.

—¿Y si le hablamos a Lourdes?

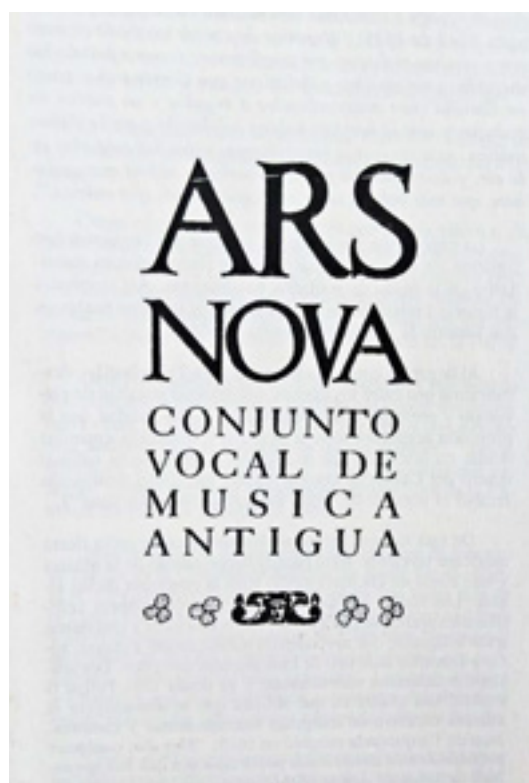
—¿Estás loco? Es *la soprano* de México, no va a venir.

Pero Lourdes vino. Llegó al ensayo como si viniera del mercado, sin escudos ni pedestal.

Comenzamos a cantar y fue como si el universo hiciera clic. Intercambiamos miradas. Lo supimos sin decirlo:

—Es ella. Es ella.

Desde entonces, Ars Nova se convirtió en un navío incansable. Navegamos países, teatros, festivales. Y Lourdes... Lourdes se adaptaba como el agua al recipiente, cantaba como quien respira, comía como una aristócrata aventurera, sin dejar de probar ninguna comida por exótica que fuera. Y yo, agradecido, era testigo y partícipe de un anecdotario fascinante e hilarante.



Mario Iván Martínez, Lourdes Ambriz, Magda Zalles y Claudio Valdés Kuri, integrantes de Ars Nova, conjunto vocal de música antigua.

III

Después de quince años con Ars Nova, partí a fundar mi propia compañía: Teatro de Ciertos Habitantes. Lourdes y yo nos seguíamos la pista a la distancia, como dos cometas que orbitan el mismo sol. La vi cantar desde trapezios o montar arias clásicas o contemporáneas con la soltura de quien cocina en casa. Siempre nueva. Siempre ella.

Entonces, me llegó la comisión para dirigir la ópera *Montezuma* de Carl Heinrich Graun. Invité a Gabriel Garrido como director musical, junto con su magnífico Ensemble Elyma, cuya sede se encuentra en Ginebra. El papel de Eupaforice, la emperatriz ficticia inventada por el libretista Federico II de Prusia, era para Lourdes. Nadie lo dudaba. Bueno, Gabriel sí.

—Parece un pajarito mojado —dijo al verla llegar a Suiza, vencida por el largo vuelo y por el invierno.

Lourdes no se quebraba.
Se abría. Nos sorprendía
cada día con más fuerza,
como si guardara un universo
en cada célula.

Al día siguiente, ya recuperada, ese pajarito cantaba con el poder de un águila real. En los ensayos, Lourdes se convirtió en un misterio a revelar. Hicimos un inusual laboratorio de creación. Con Diego Piñón y su danza butoh buscamos no solo escenas, sino indagación interior. Lourdes no se quebraba. Se abría. Nos sorprendía cada día con más fuerza, como si guardara un universo en cada célula.

Un día, durante una exploración en Teotihuacán, descendió por una escalera filosa, en pleno sol, y cayó al suelo entre convulsiones.

—Se queda —dije.

Mientras desciende, va siendo
herida hasta que cae en el piso,
totalmente desmembrada,
cual diosa Coyolxauhqui.
Poco después resurgirá
de sus cenizas y ascenderá la
escalera de manera invertida.
Todo esto Lourdes lo realizaba
al tiempo que cantaba.

Después supe que las convulsiones eran cortesía de un ejército de hormigas rojas, que no lograron sacar a Lourdes de su concentración.

Y luego vino la escena. Arriba de una pirámide, Eupaforice lamenta su destino al ver cómo su mundo se derrumba, ante la humillación que su marido sufre. Mientras desciende, va siendo herida en sus extremidades por colaboradores de los españoles, hasta que cae en el piso, totalmente desmembrada, cual diosa Coyolxauhqui. Poco después resurgirá de sus cenizas y ascenderá la escalera de manera invertida, jalándose de sus pies hasta alcanzar la cima, erguirse nuevamente y tomar la decisión de luchar por su pueblo. Nótese que Lourdes realizaba todo esto mientras cantaba, sin detrimento alguno, un aria de coloratura de altísimo nivel técnico... La gente no respiraba.

Mientras escribo esta narración se me vuelve a enchinar la piel con el recuerdo de esta proeza, como uno de los actos escénicos cantados más sobresalientes y emocionantes que he visto en mi vida.



Lourdes Ambríz como Eupaforice en *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, dirección escénica de Claudio Valdés Kuri.

IV

Pasaron los años y llegó el xxv aniversario del Teatro de Ciertos Habitantes. Creamos *Del mago al loco*, un espectáculo nacido del tarot. Lourdes, claro, fue la Emperatriz. ¿Quién más podía encarnar la materialización del pensamiento en acto y el gozo del hacer que enuncia ese arcano? Además de entrenar vocalmente al resto del equipo, cargar sillas para el público cada noche, bailar tango y kathak y tocar instrumentos, inundó de gozo a los asistentes cuando realizó otra de sus proezas: cantar el aria *Rejoice Greatly* de George Frederick Handel, mientras caminaba altiva sobre los hombros del resto del elenco.

Meses después, ataviada con un vestido rojo de corte oriental, la hermosa y querida Emperatriz de México recibiría la Medalla Bellas Artes en el Palacio de Bellas Artes.



Claudio Valdés Kuri, director y dramaturgo mexicano, fundó y dirige Teatro de Ciertos Habitantes. Ha dirigido ópera y espectáculos de gran formato, además de colaborar con festivales e instituciones; entre ellos el Festival Internacional de Edimburgo, el Theater der Welt (Alemania), el Wiener Festwochen (Austria), el Kunsten Festival des Arts (Bélgica) y el Festival Internacional Cervantino (México). Fue miembro fundador de Ars Nova y forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Una compañera de vida



Por Encarnación Vázquez

Me encontré en el camino a una linda jovencita, segura y disciplinada. Ocurrió hace 42 años cuando cantamos *Die Zauberflöte* de W. A. Mozart, mi primera ópera en el Palacio de Bellas Artes. Éramos unas niñas-geniecillos volando en una nube sobre el escenario, buscando ensamblar nuestras voces de manera estricta y rigurosa. Aprendí entonces a tomar su mano y a confiar en su guía. Lourdes Ambriz ha sido mi gran compañera. Hemos caminado juntas y compartido el gozo de la música de todos los tiempos, desde la barroca hasta la contemporánea. Hemos compartido el gozo de cantar ópera, música de cámara y toda clase de repertorio. Lourdes Ambriz es mi compañera de vida. Ejemplo de compromiso artístico en calidad y excelencia. Siempre vigente y propositiva, presente en los grandes proyectos culturales. El panorama musical se ilumina, sin duda, con su presencia e imagen plena. Su cercanía y amistad en todas las etapas de mi vida profesional me llena de orgullo. Desde Mozart, Graun, Bach, Lavista o Chávez hasta Dvořák, Mahler o Verdi. Es maestra, pilar y soporte. Volvimos a volar sobre el escenario del Palacio de Bellas Artes cuando interpretamos a las ondinas de *El oro del Rin* de Wagner, compartiendo las más espectaculares experiencias. Lourdes Ambriz: cantante, artista y mujer admirable.



Encarnación Vázquez, Luz Angélica Uribe y Lourdes Ambriz, los geniecillos en *Die Zauberflöte*, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1983.



Encarnación Vázquez, mezzosoprano mexicana. Ganadora de la medalla Mozart (1991) y dos Premios Anuales de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1989 y 1993). Ha actuado con la New York City Opera, la Ópera Metropolitana de Nueva York, la Ópera de Berlín y la Ópera de Karlsruhe, en Alemania. Se ha presentado en Alemania, España, Japón y Polonia, y ha grabado 18 discos de música clásica y contemporánea mexicana.

Dueña de las llaves de la vida



Por Nurani Huet

Saber quién es Lourdes Ambriz es cosa fácil. Enterarse del gran prestigio y trayectoria que hay detrás de su nombre está al alcance de cualquiera en cualquier parte del mundo.

Hablar de su gloria vocal, de sus habilidades histriónicas, de su magistral dominio del escenario, de su elocuencia interpretativa, de sus incuestionables victorias artísticas, de la perfecta gestión de su carrera, de su salud y vitalidad profesionales, todo ello y más está implícito en el mero hecho de mencionar su nombre, Lulú Ambriz, como con amor muchos la llamamos.

A pesar de que evidentemente siempre hay fallas y errores, Lulú no solo es de lo más dulce y amorosa, sino que genuinamente celebra los triunfos ajenos, lo cual la hace todavía más grande.

Sin embargo, algo que quizá no pueda conocerse, pues no se encuentra en ningún *booklet* de CD ni es rastreable en la *Wikipedia* o en las redes sociales, es la huella que ha dejado en

quienes hemos podido estar cerca de ella. Son aquellas vivencias humanas que han coloreado el tránsito de los que, de una u otra forma, pudimos trenzar con ella algún paso, bien sea arriba o abajo del escenario.

De entre su muy amplio y ecléctico repertorio, pues Lulú es un pez tanto en las calmadas aguas de una canción de cuna como en los océanos de un lied de Rajmáninov o de la gran ópera –yo diría más bien una legendaria sirena–, lo que mayormente me ha tocado compartir con ella ha sido la música de cámara, la del ensamble íntimo y cercano, al abordar ya sea música antigua o música contemporánea. Música de sonido “pequeño”, dirían algunos; sin embargo, yo agregaría: delicada, nítida y primorosa.

Entre las vivencias más bonitas que recuerdo está el haber participado un par de veces con nuestro querido cuarteto Armonicus Cuatro en la tradicional pastorela que se hacía (y quizá se haga todavía) en la colonia Santa María la Ribera, pues ahí vivía su mamá, otra adorable mujer llena de vida y simpatía, a quien los vecinos querían y apapachaban mucho.

Convidándonos de ese pedacito suyo, Lulú nos hizo partícipes al gran Mario Iván Martínez, al barítono Martín Luna y a una servidora, de cantar en polifonía melodías navideñas de todo el mundo, con lo que acompañamos aquel feliz y comunitario drama litúrgico de teatro callejero, en el que por supuesto, su mamá figuraba como la Virgen María. ¡Qué maravilla!

Y con esa grandeza de persona sencilla, no faltó el día en el que, pese a su muy apretada agenda, de pronto estaba ahí, sentada entre el público en alguno de mis conciertos. Qué gran desafío, debo decirlo, pues siendo ella un emblema de autoridad vocal, una se siente obligada a hacerlo perfectamente. Sin embargo, a pesar de que evidentemente siempre hay fallas y errores, ella no solo es de lo más dulce y amorosa, sino que genuinamente celebra los triunfos ajenos, lo cual la hace todavía más grande.

Y hablando de los terrenos de sus conquistas, les comparto que Lulú es amante del arte culinario, de los buenos y elaborados platillos, de los sabores aventureros y de las combinaciones exóticas. Recuerdo con mucho cariño una tarde en la que nos invitó a comer y, como sabe que soy vegetariana, hizo un exquisito *risotto* morado ¡con cebolla morada y vino tinto!

En su hermosa y equipada cocina no falta un librero especial para sus libros de recetas. Es una habilidad y un placer que estoy segura no puede llevar a cabo tanto como quisiera por tener la mayoría del tiempo el llamado del escenario.

O bien, el llamado de sus estudiantes, pues si algo habría que saber de la maestra Ambriz, es que es una profesora entregada a sus alumnos. De esas que a muchos nos hubiera gustado tener en algún momento. Una guía presente, responsable y flexible; una guía que se adapta a las necesidades de cada voz, sin importar a qué tipo de canto se dedicará el aprendiz. ¡Qué gran fortuna tienen quienes hoy estudian con ella!

Lo último que me gustaría compartir de nuestra querida Lourdes Ambriz para que el lector pueda completar su propia imagen es que, a pesar de conocerla ya por un par de décadas, no supe hasta recientemente que Lulú ama los gatos; cosa con la que personalmente resueno vívidamente, pues yo también lo soy.

Hay cosas que solo un amante de los felinos puede entender, como lo es el poder relajante y casi curativo de su ronroneo, el placer de acariciar su suave pelaje, lo terapéutico de verlos jugar con una bolita de papel o de simplemente observarlos mientras duermen acurrucados. Además, el vínculo de confianza que se crea con un gato no es cualquiera, no se obtiene de buenas a primeras: hay que construirlo, hay que ganarlo y, una vez merecido, hay que cuidarlo en el regazo de una lealtad absoluta.



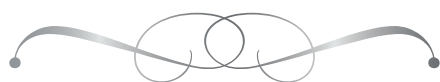
Siendo honestos, de la misma manera, tuve que ganarme ese hermoso vínculo de confianza con Lulú; ese que no surgió de la noche a la mañana, sino que llevó su tiempo y dedicación, y que hoy lo atesoro como algo muy preciado. Hasta hoy sigue siendo un privilegio estar cerca de ella y recibir sus continuas enseñanzas, tanto para mi propia carrera musical como para mi camino personal.

Si de alguien puedo decir que tiene las llaves de la vida es de mi muy amada y admirada Lourdes Ambriz.



Nurani Huet Cortés, mezzosoprano mexicana especializada en música antigua medieval, renacentista y barroca. Ha sido miembro del conjunto del Conservatorio Real de La Haya; del Coro Melos Gloríae; y del cuarteto Streghe, entre otras agrupaciones. Actualmente, es integrante de Armonicus Cuatro; del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes; y de Perfectas Anónimas, proyecto del que es fundadora. Es catedrática en el Conservatorio Nacional de Música de México.

Cronología artística de la soprano Lourdes Ambriz en el Palacio de Bellas Artes



Investigación: José Octavio Sosa

1980

Mayo 12

**I Concurso Nacional de Canto
“Carlo Morelli”**

Cuarto lugar: Lourdes Ambriz

Junio 27 y 29

**Orquesta Sinfónica Nacional
Don Carlo (Giuseppe Verdi)**

Director: Sergio Cárdenas

Ópera-concierto

Tebaldo-Voz celestial: Lourdes Ambriz

1981

Febrero 15, 17, 22 y 24

Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Luis Berber

Tres genios: Lourdes Ambriz, Alicia Cascante
y Kimi Washikawa

Junio 14, 16, 21 y 23 / noviembre 8

Rigoletto (Giuseppe Verdi)

Concertador: Luis Berber

Paje: Lourdes Ambriz

Agosto 17

**II Concurso Nacional de Canto
“Carlo Morelli”**

Beca Fonapás: Lourdes Ambriz

1982

Septiembre 12 y 14

Les contes d'Hoffmann (Jacques Offenbach)

Concertador: Enrique Diemecke

Director escénico: Claudio Lenk

Olympia: Lourdes Ambriz

1983

Marzo 13, 20 y 27 / abril 3

Hänsel und Gretel (Engelbert Humperdinck)

Concertador: Jorge Delezé

Director escénico: Luis Gimeno

Gretel: Lourdes Ambriz

Abril 22

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Francisco Savín

Monología de las delicias (Francisco Savín)

Cuatro sopranos: Lourdes Ambriz, Marisol

Fuentes, Janet Macari y Marlina Palafox

Mayo 28 y 31 / junio 2, 7, 9, 12 y 14

Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Laszlo Rooth

Director escénico: Manuel Montoro

Tres genios: Lourdes Ambriz, Encarnación

Vázquez y Luz Angélica Uribe

Julio 21, 22, 26, 28 y 31 / agosto 2, 4 y 7

Suor Angelica (Giacomo Puccini)

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

Director escénico: Eduardo Ruiz Saviñón

Suor Genovieffa: Lourdes Ambriz

1984

Mayo 21 y 22

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Francisco Savín

Carmina Burana (Carl Orff)

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

Julio 5 y 17

Falstaff (Giuseppe Verdi)

Concertador: Eduardo Mata

Director escénico: Juan Ibáñez

Nannetta: Lourdes Ambriz

Julio 10, 12, 15 y 19

Suor Angelica (Giacomo Puccini)

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

Director escénico: Juan Felipe Preciado

Suor Genovieffa: Lourdes Ambriz

Diciembre 11, 12 y 13

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Francisco Savín

Carmina Burana (Carl Orff)

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

1985

Marzo 24 y 28 / abril 2

Un ballo in maschera (Giuseppe Verdi)

Concertador: Alfredo Silipigni

Director escénico: Ignacio Sotelo

Oscar: Lourdes Ambriz

Abril 23, 25, 28 y 30 / mayo 2

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Francisco Savín

Carmina Burana (Carl Orff)

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

Julio 7, 9, 11 y 14

Ariadne auf Naxos (Richard Strauss)

Estreno en México

Concertador: Eduardo Mata

Director escénico: Rafael López Miarnau

Najade: Lourdes Ambriz

Julio 25 y 28

La Damnation de Faust (Hector Berlioz)

Concertador: Jorge Delezé

Una voz: Lourdes Ambriz

1987

Abril 9, 12 y 14

Les Contes d'Hoffmann (Jacques Offenbach)

Concertador: Charles Bruck

Director escénico: Rafael López Miarnau

Olympia: Lourdes Ambriz

Junio 21, 23, 25 y 28

Roméo et Juliette (Charles Gounod)

Concertador: Enrique Diemecke

Director escénico: José Antonio Alcaraz

Juliette: Lourdes Ambriz

Diciembre 13

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Francisco Savín

Sinfonía núm. 2 en do menor, Resurrección (Gustav Mahler)

Soprano solista: Lourdes Ambriz

1988

Febrero 23, 25 y 28 / marzo 1

Die Fledermaus (Johann Strauss II)

Concertador: Enrique Diemecke

Director escénico: Claudio Lenk

Adela: Lourdes Ambriz

Marzo 14 y 15

Orquesta de Solistas de México

Director: Anthony Newman

La Pasión según San Mateo (Johann Sebastian Bach)

Soprano solista: Lourdes Ambriz

1989

Abril 13, 16, 20 y 23

Aura (Mario Lavista)

Estreno mundial

Concertador: Enrique Diemecke

Director escénico: Ludwik Margules

Aura: Lourdes Ambriz

Mayo 18, 21 y 30 / junio 4

Hänsel und Gretel (Engelbert Humperdinck)

Concertador: Francisco Savín

Director escénico: Luis Gimeno

Gretel: Lourdes Ambriz

1990

Abril 1 y 5

Gianni Schicchi (Giacomo Puccini)

Concertador: Christopher Zimmerman

Director escénico: Rafael López Miarnau

Lauretta: Lourdes Ambriz

1991

Enero 31 / febrero 3, 7 y 10

Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Enrique Barrios

Director escénico: Carlos Díaz Du-Pond

Zerlina: Lourdes Ambriz

Mayo 16, 19 y 23

Un ballo in maschera (Giuseppe Verdi)

Concertador: Enrique Barrios

Director escénico: Marco Antonio Saldaña

Oscar: Lourdes Ambriz

1992

Marzo 21

Die Schöpfung (Joseph Haydn)

Concertador: Luis Berber

Gabriel-Eva: Lourdes Ambriz

Octubre 8, 9 y 11

Montezuma (Carl Heinrich Graun)

Estreno en México

Concertador: Johannes Goritzki

Director escénico: Juan Ibáñez

Pilpatóé: Lourdes Ambriz

Noviembre 15

Gala operística, homenaje a Irma González

Concertador: Luis Berber

Lourdes Ambriz et al.

1993

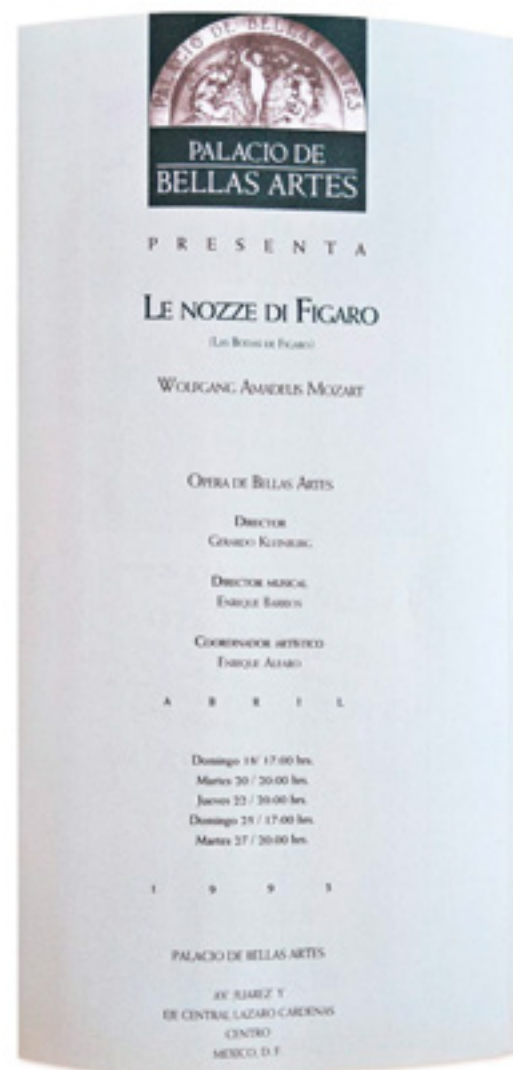
Abril 18, 20, 25, 27 y 29

Le nozze di Figaro (W. A. Mozart)

Concertador: Enrique Barrios

Director escénico: Benjamín Cann

Susanna: Lourdes Ambriz



Programa de mano de *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1993.



Programa de mano de *Werther* de Jules Massenet, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1993.

Junio 27 y 29 / julio 1 y 4

***Werther* (Jules Massenet)**

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

Director escénico: Bliss Hebert

Sophie: Lourdes Ambriz

Octubre 28 y 30

***La clemenza di Tito* (W. A. Mozart)**

Concertador: John DeMain

Director escénico: Sergio Vela

Servilia: Lourdes Ambriz

1994

Septiembre 18, 20, 25 y 27

***Così fan tutte* (Wolfgang Amadeus Mozart)**

Concertador: Johannes Goritzki

Director escénico: Benjamín Cann

Despina: Lourdes Ambriz



Programa de mano de *Così fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1994.

Junio 4, 6, 8, 13 y 20

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

***Carmina Burana* (Carl Orff)**

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

1995

1997

Marzo 9, 13, 16 y 18

Werther (Jules Massenet)

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

Director escénico: Marielle Kahn

Sophie: Lourdes Ambriz

Septiembre 30 / octubre 2, 14 y 16

Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Guido Maria Guida

Director escénico: Benjamín Cann

Zerlina: Lourdes Ambriz

Julio 18, 20, 22 y 25

Le nozze di Figaro (W. A. Mozart)

Concertador: Kamal Khan

Director escénico: Benjamín Cann

Susanna: Lourdes Ambriz

Noviembre 28 / diciembre 2

The Visitors (Carlos Chávez)

Concertador: José Areán

Director escénico: Sergio Vela

Lauretta - Psyche - Mary Magdalene - Eve:

Lourdes Ambriz

1998

Julio 16, 19, 21 y 23

Idomeneo, re di Creta (W. A. Mozart)

Estreno en México

Concertador: Marko Letonja

Director escénico: Sergio Vela

Ilia: Lourdes Ambriz

Octubre 4, 6, 18, 20, 25 y 29

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Jesús Medina

Carmina Burana (Carl Orff)

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

Marzo 23, 26, 28 y 30

Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Marko Letonja

Director escénico: Sergio Vela

Pamina: Lourdes Ambriz

Mayo 14, 16, 18, 21 y 23

Compañía Nacional de Danza

Concertador: Enrique Patrón de Rueda

Carmina Burana (Carl Orff)

Coreografía: Nellie Happee

Soprano solista: Lourdes Ambriz

1999

Febrero 14, 16, 18 y 21

Fedora (Umberto Giordano)

Concertador: Alfredo Silipigni

Director escénico: Cindy Oxberry

Olga: Lourdes Ambriz

Abril 29

Gala Tre Voci all'Opera

Concertador: José Areán

Soprano solista: Lourdes Ambriz

Mayo 27 y 30

Florencia en el Amazonas (Daniel Catán)

Estreno en México en formato de concierto

Concertador: Guido Maria Guida

Rosalba: Lourdes Ambriz

Octubre 6 y 8

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Enrique Diemecke

Selecciones de la ópera Giulio Cesare (Georg Friedrich Händel)

Soprano solista: Lourdes Ambriz

2000

2001

Octubre 28

Misa de coronación (W. A. Mozart)

Concertador: Jesús Medina

Soprano solista: Lourdes Ambriz

2002

Septiembre 22 y 26

Les Pêcheurs de perles (Georges Bizet)

Concertador: Enrique Ricci

Director escénico: Marielle Kahn

Leïla: Lourdes Ambriz

Noviembre 10

Gala xx Aniversario del Concurso Nacional de Canto “Carlo Morelli”

Concertador: James Demster

Lourdes Ambriz et al.



Programa de mano de *Carmen* de Georges Bizet, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2003.



Programa de mano de *Das Rheingold* de Richard Wagner, Ópera de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2013.

2003

Marzo 20, 23, 25 y 28

Das Rheingold (Richard Wagner)

Estreno en México

Concertador: Guido Maria Guida

Director escénico: Sergio Vela

Woglinde: Lourdes Ambriz

Junio 19 y 22

Carmen (Georges Bizet)

Concertador: Enrique Ricci

Director escénico: José Antonio Morales

Micaela: Lourdes Ambriz

Julio 8
Ramón Vargas y su generación en concierto
Concertador: Enrique Ricci
Lourdes Ambriz et al.

2004

Marzo 11, 14, 16 y 18
***Die Walküre* (Richard Wagner)**
Concertador: Guido Maria Guida
Director escénico: Sergio Vela
Ortlinde: Lourdes Ambriz

Julio 24
***Bastien und Bastienne* (W. A. Mozart)**
Concertador: Juan Carlos Lomónaco
Director escénico: César Piña
Bastienne: Lourdes Ambriz

Octubre 31 / noviembre 4, 7 y 8
Compañía Nacional de Danza
Concertador: Juan Carlos Lomónaco
***Carmina Burana* (Carl Orff)**
Coreografía: Nellie Happee
Soprano solista: Lourdes Ambriz

2005

Febrero 6, 8, 10 y 13
***Orfeo ed Euridice* (Christoph Willibald Gluck)**
Concertador: Enrique Diemecke
Director escénico: Alejandro Chacón
Euridice: Lourdes Ambriz

Noviembre 13, 15 y 17
***El retablo de Maese Pedro* (Manuel de Falla)**
Concertador: José Luis Castillo
Director escénico: César Piña
El trujamán: Lourdes Ambriz

2007

Enero 27
Entrega de la Medalla Mozart
Director: Fernando Lozano
***Réquiem* (Wolfgang Amadeus Mozart)**
Soprano solista: Lourdes Ambriz

Febrero 15, 20 y 25
***Marina* (Emilio Arrieta)**
Concertador: José Luis Castillo
Director escénico: Leopoldo Falcón
Marina: Lourdes Ambriz

2008

Junio 19, 22, 26 y 29
Compañía Nacional de Danza
Concertador: Sylvain Gasançon
***Carmina Burana* (Carl Orff)**
Coreografía: Nellie Happee
Soprano solista: Lourdes Ambriz

2011

Marzo 31
Voces de mujer en la obra de José Saramago
Lourdes Ambriz et al.

Junio 3
Orquesta Sinfónica Nacional
Director: José Luis Castillo
***Canciones de la estrella imbecil* (Jorge Torres Sáenz)**
Soprano solista: Lourdes Ambriz

2012

Octubre 30
Celebración musical a Ramón Vargas. XXX Aniversario
Concertador: José Areán
Director escénico: César Piña
Lourdes Ambriz et al.

Diciembre 2

**Jesús Suaste, homenaje por 30 años
de trayectoria artística**

Lourdes Ambriz *et al.*

2013

Febrero 19 y 24

Hänsel und Gretel (Engelbert Humperdinck)

Estreno en México de la versión original
en alemán

Concertador: Nikša Bareza

Director escénico: María Morett

Gretel: Lourdes Ambriz

Noviembre 3

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Eduardo González

**Selecciones de *El oro del Rhin, La valquiria*
y *Sigfrido* (Richard Wagner)**

Director escénico: César Piña

Lourdes Ambriz

Noviembre 8 y 10

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Carlos Miguel Prieto

**Música incidental para *Egmont*
(Ludwig van Beethoven)**

Soprano solista: Lourdes Ambriz

2014

Febrero 11 y 16

Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart)

Concertador: Iván López Reynoso

Director escénico: José Antonio Morales

Pamina: Lourdes Ambriz

Julio 11

Gala de Solistas de Ópera

Lourdes Ambriz *et al.*

2015

Febrero 8

Orquesta Sinfónica Nacional

Concertador: Iván López Reynoso

Bastien und Bastienne (W. A. Mozart)

Director escénico: César Piña

Bastienne: Lourdes Ambriz

Noviembre 12

Arturo Chacón-Cruz

Gala de aniversario, 15 años de trayectoria

Director: Enrique Patrón de Rueda

Lourdes Ambriz *et al.*

2017

Abril 28 y 30

Orquesta Sinfónica Nacional

Estreno en el Palacio de Bellas Artes
en formato de concierto

Concertador: Carlos Miguel Prieto

Der Freischütz (Carl Maria von Weber)

Agathe: Lourdes Ambriz

2023

Junio 23 y 25

Orquesta Sinfónica Nacional

Director: Ludwig Carrasco

Canciones modales (María Teresa Prieto)

Soprano solista: Lourdes Ambriz





Machado

en las alturas

Por David Huerta

A siglo y medio del nacimiento del poeta Antonio Machado (1875-1939), publicamos este ensayo del también poeta David Huerta (1949-2022), recopilado en el libro *Las hojas. Sobre poesía* (Cataria, 2020). En este analiza el poema “A orillas del Duero”, perteneciente a *Campos de Castilla*. “El poeta sube el monte para ver, para pensar, para estar en contacto con la naturaleza, para templar los músculos e iluminar sus ojos”, afirma Huerta sobre el admirado poeta español.

A Michael Predmore (1938-2017)

Cuando animado el pensador profundo
de la sublime inspiración divina
quiere ver a sus pies el ancho mundo
y al vértice elevado se encamina,
¡cómo va sus ideas ensalzando
al par que va subiendo y va mirando!

JOSÉ BATRES MONTÚFAR

¿Cómo no volver continuamente a Antonio Machado (1875-1939)? ¿Cómo no seguir discutiendo con su prosa y disfrutando la inteligencia formal y la belleza de sus versos, efecto o venero, no se sabe bien, de su estar en el mundo con los sentidos tan ejemplarmente abiertos?

La múltiple lección noventayochista –humanista y política–, el ámbito espiritual e intelectual de la Institución Libre de Enseñanza y la poesía del nicaragüense Rubén Darío son los linderos o el marco de la obra machadiana, las señales distintivas de su circunstancia en la historia, en la sociedad española y en la

sensibilidad poética de su época. Desde luego, es una obra original y sabe, al mismo tiempo, reconocer sus deudas con soltura y con entera libertad; en su tratamiento de la tradición y en su proyección hacia nuevas formas y nuevas ideas apenas tiene parangón: no será materia del olvido mientras haya lectores despiertos, mientras aliente en alguien la lengua castellana.

Versificador de formas tradicionales o clásicas, su españolismo o castellanismo, como el de Garcilaso de la Vega en el siglo xvi, tiene relaciones fecundas con la poesía y el pensamiento de Europa: Machado fue alumno de Henri Bergson en París y conoció las obras de Nietzsche, de Husserl, de Heidegger.

Sin ser un *poeta doctus* en la línea de Goethe, las reflexiones de Machado, maliciosamente transmitidas por medio de sus heterónimos (Juan de Mairena y Abel Martín, maestro de aquel), son una lección continua de agudeza, no en el sentido gracianesco –era enemigo declarado del Barroco–, sino en el de la conversación en las tertulias, disfrazada por él de clases dictadas a un puñado de adolescentes y jóvenes en una escuela conjetural, trasunto castellano de la Academia griega.

Machado fue capaz de reconocer y celebrar el legado de Francisco Giner de los Ríos y al mismo tiempo de valorar la poesía extraordinaria

Imagen de la página anterior: *Retrato de Antonio Machado*, óleo sobre tela de Ignacio Rived, circa 1912. Colección particular, Madrid.

de los jóvenes de la siguiente generación, y de Federico García Lorca en primer lugar. En 1936, de la pluma de don Antonio salió la frase lapidaria, acusación imborrable a los asesinos de Federico: “El crimen fue en Granada”.



El segundo libro poético de Antonio Machado se tituló *Campos de Castilla* y está fechado de la siguiente manera en casi todas las ediciones póstumas a partir de 1940: 1907-1917. Este 1917 es el año de aparición de las primeras “obras completas” –hubiera sido mejor llamarlas, pues su autor vivía, “obras reunidas”–; el año de la primera edición, en libro individual, de *Campos de Castilla*, es en realidad otro, anterior en un lustro: 1912, con el sello de Renacimiento. Tengo a la vista la edición mexicana de *Obras* (1940) de Machado y a ella me remito, casi siempre, en estas páginas; es de la Editorial Séneca, primera entrega de la colección Laberinto, “bajo la dirección de José Bergamín y al cuidado tipográfico del poeta Emilio Prados”. También he aprovechado para este breve ensayo el trabajo de Aurora de Albornoz. Más adelante daré una noticia menuda, pero importante, en torno a lo hecho con la poesía de Antonio Machado por Amelia de Paz, filóloga de primera magnitud.



Así soy, así vivo, estos son mis ideales ante el mundo
y en medio de la vida”.

ANTONIO MACHADO

El primer poema del volumen machadiano es el famoso “Retrato”, una etopeya en la cual el poeta se presenta a sus lectores. Les dice a estos de muchas maneras en versos memorables: “Así soy, así vivo, estos son mis ideales ante el mundo y en medio de la vida”. La justa fama de ese autorretrato moral y psicológico ha dejado

en la sombra el segundo poema de este libro de 1912: “A orillas del Duero”, fácil de confundir en los índices de los libros machadianos con poemas de títulos semejantes.

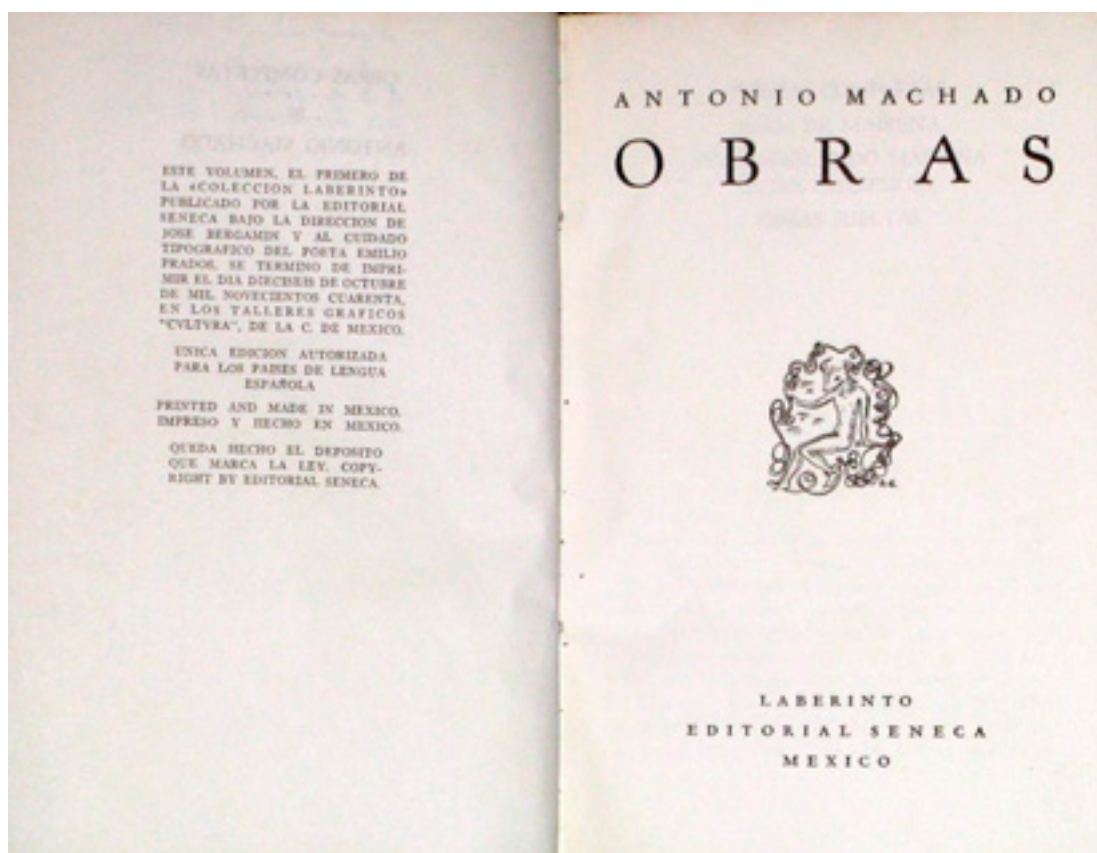
No resulta descabellado pensar en las dudas de Machado a la hora de ordenar los poemas de su segundo libro: el llamado “A orillas del Duero” tenía originalmente el título del libro mismo: “Campos de Castilla”, y acaso hubiera ocupado el primer lugar en el libro de no habersele “atravesado” el “Retrato”. “A orillas del Duero” fue publicado por vez primera a principios de 1910, con el título de “Campos de Castilla”, en la revista *La Lectura*.



Retrato de Antonio Machado en 1927,
fotografía de Alfonso Sánchez García, *Alfonso*.



La descripción formal del poema es sencilla: 76 versos alejandrinos, distribuidos en 38 pa-reados. Antonio Sánchez Barbudo –a quien no le gustaba esta pieza– da una curiosa noticia:



Colofón y portada de *Obras* de Antonio Machado, Editorial Séneca, México, 1940.

“A orillas del Duero” le parecía obra modernista a Juan Ramón Jiménez debido a esos rasgos formales. Contra la opinión de Sánchez Barbuco, a mí me parece un poema de una fuerza sorprendente, tan personal, modernista, castellanista o “noventayochista” como tantos otros; pero considerablemente más enérgico, diáfano, expresivo y eufónico. No es inferior al “Retrato” –para mí, es superior desde varios ángulos–, pero es mucho menos conocido, lo cual no deja de ser injusto.

Los pareados ocupan grandes zonas de la poesía en lengua inglesa; pero en esa literatura esta forma fue utilizada más bien para poemas satíricos. Por sus temas y su poder descriptivo-metafórico, el poema de Antonio Machado recuerda grandes porciones de *The Prelude*, la obra

maestra de William Wordsworth (1770-1850). Es una operación relativamente simple encontrar en los versos del poeta inglés paralelismos con Machado y con “A orillas del Duero”, por ejemplo, en el sexto libro de *The Prelude*, titulado “*Cambridge and the Alps*”. Otro parentesco poético discernible puede establecerse con la obra del mexicano Manuel José Othón (1858-1906) y su “Himno de los bosques”: diré, a manera de mínima ilustración, cómo a Machado y a Othón les gusta y les sirve poéticamente la palabra “alcor” (collado, colina).

Es obvia la relación de estos tres poetas: son artistas del paisaje, *paisajistas poéticos*. Difieren, sin embargo, en el tono y en la temperatura emotiva. Es dudoso o improbable un juego de influencias; se trata más bien de convergencias

e intereses poéticos comunes ante el espectáculo de la naturaleza, a veces en conjunción con la propia biografía (Wordsworth), con un ideal de vida (Othón) o con la historia nacional (Machado). “A orillas del Duero” me parece –como los de Othón y Wordsworth, con todas las diferencias a la vista– un poema extraordinario.

Me seduce en este poema la visión del poeta cuando ha llegado al término de su ascensión –módico alpinismo castellano. Lo veo ahí, en las alturas; tiene algo de Juan Rulfo en una famosa fotografía (al parecer, un autorretrato) tomada en el Nevado de Toluca. Machado es menos atlético o “deportista”; pero con su bastón “a guisa de pastoril cayado”, resulta conmovedor.

Veamos el poema de cerca, en la secuencia de los versos y las imágenes, y en su castellano colorido, lleno de tonos pardos, terrosos. Y tratemos de entender su andadura moral y su postura crítica.



Alrededores de Soria. El poeta asciende un monte en medio del bochorno de un día veraniego. Es el mes de julio; un día ardiente, canicular; hace *un calor de perros*, como ha de decirse para honrar la etimología. En lengua inglesa, la canícula debe mencionarse con dos palabras: *dog days*.

El calor, entonces. Allá abajo, los campos, los “agrios campos”.

El poeta está solo y su ascensión es, simultáneamente, un afán del cuerpo y del espíritu. Un propósito semejante movía a Ignacio Bolívar Urrutia (1850-1944), ilustre entomólogo –hombre acostumbrado, por lo tanto, a las actividades al aire libre–, mencionado con admiración en las páginas de *Juan de Mairena*. El poeta sube el monte para ver, para pensar, para estar en contacto con la naturaleza, para templar los músculos e iluminar sus ojos:

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.

Atrás y allá abajo, como en otro mundo, ha quedado Soria, la ciudad de Castilla la Vieja, en donde vive y enseña lengua y literatura de Francia desde 1907. La excursión del poeta solitario es parecida y a la vez muy diferente de la subida al monte Ventoso del viejo maestro italiano, micer Francesco Petrarca.

A los pies del monte, el poeta admira el río: el Duero, las “aguas plateadas” del curso fluvial rumbo a su desembocadura atlántica en Portugal.

El poeta suda, jadea por el esfuerzo. Bajo el fuego solar, avanza con decisión hacia el reino de las “aves de altura”. Lo rodean las olorosas “hierbas montaraces”, enlistadas con cierto deleite con sus nombres: romero, tomillo, salvia, espliego. Un buitre aparece ante él de improviso:

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo.

Los montes circundantes (“[...] y cárdenos alcores sobre la parda tierra”) van configurando ante los ojos del poeta-alpinista un extraño conjunto de objetos: un “recamado escudo”, los “harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra”, una ballesta “corva”. Soria se le aparece entonces como “una barbacana / hacia Aragón, que tiene la torre castellana”; basta asomarse a un mapa de España para entender esta imagen: Soria parece ver de frente a Aragón y “defender”, como una barbacana, el “fuerte” de la “torre castellana”, a sus espaldas. Es como si alrededor, abajo, viera recuerdos de una antigua grandeza militar. José Ortega y Gasset pudo verlo y decir con precisión:

[...] no estriba el acierto en que los alcores se califiquen de cárdenos ni la tierra de parda. Estos adjetivos de colores se limitan a proporcionarnos

como el mínimo aparato alucinatorio que nos es forzoso para que actualicemos, para que nos pongamos delante de una realidad más profunda, poética, y sólo poética, a saber: la tierra de Soria humanizada bajo la especie de un guerrero con casco, escudo, arnés y ballesta, erguido en la barbacana. Esta fuerte imagen subyacente da humana reviviscencia a todo el paisaje.

El filósofo acierta al describir el acontecimiento: se trata de una alucinación; la creación poética, en esa visión machadiana desde las alturas de un monte castellano, requiere un “mínimo aparato alucinatorio”. La palabra “barbacana” debe entenderse, según se aclara implícitamente en el pasaje de Ortega, no como “tronera” sino como el muro perimetral de una fortaleza o bicoca.



La escena del antiguo guerrero castellano transfigurado en el paisaje vecino a Soria ocurre en el verso 22 del poema, apenas el primer tercio de la composición. Faltan muchos ver-

sos aún para la conclusión; pero ese apunte castrense, similar a un daguerrotipo, desencadena sombrías meditaciones y observaciones melancólicas.

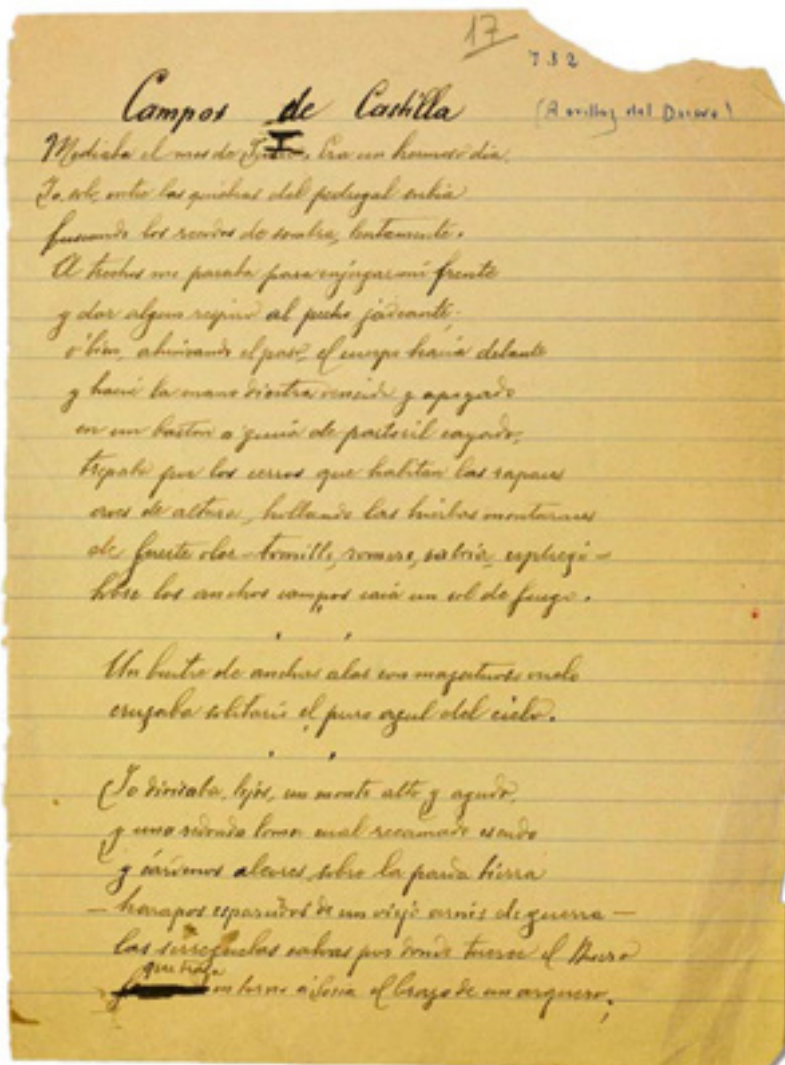
Se trata de una alucinación; la creación poética, en esa visión machadiana desde las alturas de un monte castellano, requiere un “mínimo aparato alucinatorio”.

Las robledas y los encinares de las cordilleras rodean prados y roqueríos en donde aparecen animales característicos de la región: toros, merinos. En el fondo de algún valle es posible descubrir, mientras cruzan un “largo puente” y pasan “bajo las arcadas / de piedra”, diminutos grupos humanos: carreteros, jinetes, arrieros. Con sus brillos argentados, el río marca el paisaje y se sitúa en un país específico, con su larga y accidentada historia cifrada en dos topónimos: Iberia, Castilla:

El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla...



A orillas del Duero,
óleo sobre lienzo de
Rafael de la Rosa. Fuente:
Elige Soria (sitio en línea).



Manuscrito original del poema "A orillas del Duero" de Antonio Machado.
Fuente: Antonio Machado (sitio en línea).

La tierra es "triste y noble". Lo primero, por su postración actual; lo segundo, por su pasado glorioso. Los antiguos iberos y los menos antiguos castellanos son los protagonistas de un pasado de poder, majestad y nobleza; ahora, he aquí el espectáculo:

i...decrépitass ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos, sin danzas ni canciones
que aun van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

Las únicas rimas agudas de "A orillas del Duero" aparecen apenas rebasada la mitad del

poema: en los versos 39 y 40. Son significativas: *hogar-mar*; señalan con absoluta claridad prosódica el comienzo de la segunda parte.

El río humano de los pobres avanza sobre el Duero; el agua termina su viaje en la grandeza oceánica, pero los miserables castellanos seguirán siendo pobres. Entonces aparece el complejo espíritu del año 98, la consciencia de un final: el de la grandeza antigua e imperial, el año de la pérdida de Cuba, última posesión ultramarina; el año de la decadencia sellada por la crisis de la educación –la ignorancia popular, principal enemiga de Giner de los Ríos– y por la debilidad económica y social del país, viejo imperio:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.

Para un noventayochista como Antonio Machado Ruiz, la crisis de España no desencadena la menor nostalgia reaccionaria o imperialista; al contrario: quiere para su país un *modicum* –siquiera, para empezar, diríamos– de civilización, una mente despierta, un nuevo sentido de convivencia. Quiere para España la generosidad del Cid, hoy extraviada:

Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia.

Las fortunas imperiales fueron dilapidadas y la herencia son los harapos de los campesinos y labriegos de 1910. Los "guerreros y adalides" "acreditaron los bríos" españoles en las aventuras trasatlánticas, conquistaron "ríos inmensos", llenaron el arca de los Austrias; fueron "para la presa cuervos, para la lid leones".

Los españoles de antaño se han convertido en algo muy diferente:

Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento...

Resignación, desinterés por la posible prosperidad mercantil, indiferencia ante las inminencias de la guerra. Los versos de la España en crisis se repiten:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
El bochorno cenital del principio del poema
[comienza a esfumarse:
El sol va declinando. De la ciudad lejana
me llega un armonioso tañido de campanas.

Esa armonía de las campanas tiene su contraparte en el inarmónico signo de atraso del cual es cifra o símbolo: la beatería de las “enlutadas viejas”, camino a misa. El sol se pone sobre Soria. El poeta alpinista inicia el descenso de su atalaya agreste. Su excursión está terminando. Pero antes tiene lugar una escena extraordinaria.

Los llamativos animales mencionados en “A orillas del Duero” son casi todos grandes: buitres, toros, merinos, cuervos, leones. Han aparecido en contextos solares o imperiales, paisajísticos o alegóricos. Al final del poema surgen dos animales pequeños de una brillantez y una vivacidad intrigantes:

De entre las peñas salen dos lindas comadreas:
me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos
[se oscurecen.

Con cuatro imágenes de lugares, dos humanos, dos naturales (camino, mesón // campo, pedregal), concluye el poema:

Hacia el camino blanco está el mesón abierto
al campo ensombrecido y al pedregal desierto.

Las comadreas siguen escondidas, como una promesa y un misterio ante el paisaje desolador descrito en el poema y encerrado en las reflexiones del poeta, “pensador profundo” en las alturas.



Retrato de Antonio Machado, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, 1918. Hispanic Society of America, Nueva York.



David Huerta (1949-2022) fue un poeta, editor, ensayista y traductor mexicano. Recibió becas del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim, entre otras; y fue creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Entre sus premios, destacan el Premio Nacional de Literatura (2015); Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco (2018); y el Premio FIL de Literatura y Lenguas Romances (2019). Su obra poética está reunida en dos volúmenes en *La mancha en el espejo, 1972-2011* (Fondo de Cultura Económica, 2013); y en 2021, apareció una antología de su poesía, seleccionada por Jordi Doce: *El desprendimiento. Antología poética, 1972-2020* (Galaxia Gutenberg).

MALINCHE

EL MUSICAL

CELEBRACIÓN DEL MESTIZAJE

Por Felipe Jiménez

Fotografías cortesía de *Malinche, el musical*.



El pasado 28 de marzo se estrenó en México *Malinche, el musical* de Nacho Cano. Felipe Jiménez recrea las voces de los artistas que participaron en la puesta en escena de una obra que busca mostrar la identidad compartida entre mexicanos y españoles. “Esta propuesta artística busca emocionar, pero también educar. Que salgas queriendo saber más de Malinche, de Cortés y de Moctezuma, los creadores de este país”, expresó el exintegrante de Mecano.

Para muchos el mejor grupo de música pop en español de todos los tiempos, Mecano, viajó por primera vez a México en 1982. Ignacio de la Macarena Cano Andrés (Madrid, 26 de febrero de 1963), Nacho Cano, inició entonces, sin saberlo, una relación tan profunda con este país que lo llevaría a concebir el proyecto artístico más vehemente y ambicioso de toda su carrera. Hay que considerar que su hermano José María, también exintegrante de Mecano, compuso una ópera, *Luna*, estrenada en versión de concierto en 1998 por Plácido Domingo y Ainhoa Arteta en el Palau de la Música de Valencia. Y que el propio Nacho fue el creador del musical *Hoy no me puedo levantar*, estrenado en 2005 en España y en México al año siguiente, considerada la producción original en español más exitosa de todos los tiempos. No obstante, el musical *Malinche* rompe todos los moldes al punto que cuesta trabajo encontrar algo similar en los escenarios de Broadway, Las Vegas o el West End de Londres. Lo más parecido sería *Jesucristo Superestrella*, por la solidez y hondura de su argumento, y por su concepto estético *avant-garde*.

“Para hacer un musical debes reunir amor, drama, tragedia, lucha... todo lo que tiene la historia de México por mil”, apunta Nacho Cano sobre su creación. Y explica: “Para que la gente se interese en conocer mejor la histo-

ria tiene que amar a los personajes, y esa es mi función: que salgas del musical queriendo saber más de Malinche, de Hernán Cortés y de Moctezuma, que son los creadores de este país. *Malinche* es México en estado puro. La historia de México es mágica, es maravillosa. El día que los mexicanos la empiecen a entender, se van a querer mucho más”.

Tres personajes, como Mecano

El compositor y productor se refiere con mucha familiaridad a la intérprete nahua, el conquistador español y el tlatoani mexica, y se muestra deslumbrado ante lo conseguido por estos tres personajes. No en vano Mecano también era un trío. “Malinche es la mujer más importante en la construcción de América por su papel como madre del mestizaje y precursora del cristianismo. Moctezuma es un sabio impresionante porque fue el único que supo qué es lo que iba a pasar, y en consecuencia actuó lo mejor que pudo. El personaje de Cortés tiene una serie de características muy curiosas. Es muy creyente en Dios, tiene una gran confianza en que Dios está con él. Démonos cuenta de que al encontrarse Moctezuma y Cortés se están juntando el emperador más grande de América con el representante del emperador más grande del mundo”.

Imagen de la página anterior: Andrea Bayardo en el papel de Malinche.

El proceso de identificación y enamoramiento de Nacho con el fenómeno del mestizaje fue paulatino. Su padre, Modesto Diego Cano, nació en Zalamea de la Serena, localidad aledaña a Medellín, la cuna de Hernán Cortés, en Extremadura. Pero fue hasta que vivió en Miami cuando comprendió la importancia y el alcance del mestizaje iniciado por Cortés. “No tengo dudas: de la llegada de los españoles a América ha habido más que celebrar que denostar”, se sincera el compositor y productor, para exclamar al fin: “México ha sido el mayor logro de España”.

Nacho Cano defiende el rigor histórico detrás de su proyecto: “Hay una investigación basada en el trabajo de arqueólogos y antropólogos, como Diego Prieto o Antonio Saborit. Los datos históricos son certeros, aunque el formato es artístico”. El madrileño se emociona al indicar que el musical se representa en un espacio próximo a donde se erigió el Templo Mayor, el Hospital de Jesús, fundado por Hernán Cortés, donde descansan sus restos, y al puente de Alvarado, donde se desarrolló la Noche Triste, la mayor derrota sufrida por el ejército de Cortés y sus aliados mesoamericanos.

“

Hay una investigación basada en el trabajo de arqueólogos y antropólogos, como Diego Prieto o Antonio Saborit. Los datos históricos son certeros, aunque el formato es artístico”.

NACHO CANO



Para representar los caballos que trajeron los españoles, en el escenario aparece un grupo de bailarinas con grandes cabezas equinas.

48 metros de escenario

Mención aparte merece el recinto donde se realiza la representación, el Frontón México, la casa del jai alai en este país, lugar de lucimiento de dinastías enteras de jugadores o pelotaris. Inaugurado en 1929, fue la primera construcción techada dedicada a albergar eventos deportivos en la capital mexicana, en este caso, la pelota vasca. Y aquí convivieron armónicamente mexicanos y españoles durante décadas. A partir de 2017 se transformó en centro de entretenimiento para presentar espectáculos culturales y artísticos. Para la puesta en escena de *Malinche* se acondicionaron dos albercas escénicas que se abren y cierran sobre el escenario, con cascadas incluidas. El ancho del proscenio se amplió a 48 metros y se incrementó sustancialmente el número de butacas.

Para la puesta en escena de *Malinche* se acondicionaron dos albercas escénicas que se abren y cierran sobre el escenario, con cascadas incluidas.

Malinche entendió el poder del lenguaje

Estrenado en la capital de España en 2022, el musical ha sido visto por 500 000 espectadores. En México, el estreno de gala se celebró el 30 de abril, aunque ya se habían ofrecido 31 funciones con un lleno total de 31 000 espectadores. Está previsto que las funciones de los domingos por la mañana se ofrezcan en inglés. “Queremos quitarnos el complejo de Broadway: el nuevo musical de México debe llegar a Nueva York. Y por lo pronto la obra viajará a Las Vegas”, comentó el compositor madrileño.

Para la puesta en escena en México, Nacho Cano está acompañado en esta andadura por María

Laura Medina de Salinas, productora ejecutiva, y el empresario español David Hatchwell. Los tres comparecieron en la conferencia de prensa previa al estreno, y coincidieron en la urgencia de resignificar a la Malinche como símbolo de amor, fortaleza y conexión cultural, y no como representación de la deslealtad con la que históricamente la han descrito.



Grupo de indígenas recibe el sacramento del bautismo en las aguas de uno de los estanques instalados sobre el escenario.



El Frontón México, durante décadas templo de la pelota vasca en la Ciudad de México, es actualmente un centro de entretenimiento y la casa de *Malinche, el musical*.

María Laura Salinas dijo que es “un honor” ser parte del proyecto y reiteró el propósito de la obra de reivindicar a la Malinche en la historia nacional. “Cuando tuvimos la fortuna de conocernos los tres y ver la obra *Malinche* en Madrid, dijimos: ‘esto hay que compartirlo, hay que llevarlo al mundo, y hay que llevarlo primero que nada a México, para que la historia de la Malinche sea bien contada’”.

“Vamos a proyectar los atributos que merece esta mujer –continuó–, porque gracias a ella, a su capacidad de comunicar a su modo, pudo conectar a dos hombres que hicieron grande a este país”.

Previamente, durante la VII edición del *Women Economic Forum*, se había referido al papel de la Malinche en la historia de México: “Fue una mujer que entendió el poder del lenguaje y la negociación, que supo moverse en un mundo hostil y que con inteligencia y determinación se convirtió en protagonista de un cambio histórico”.

“Hoy como sociedad –continuó– nos toca decidir si seguimos viéndonos como víctimas o nos asumimos como protagonistas. Una nación solo puede avanzar si tiene confianza en sí misma, si se construye desde la verdad y no desde falsos conflictos. Nuestra fuerza está en nuestra identidad, y en nuestra capacidad de unir, no de dividir”.

La mano de María Laura Salinas es visible en numerosos detalles de la producción, que en la puesta en escena en Madrid simplemente no existieron. El estilo *art decó* del edificio del Frontón México luce en todo su esplendor, recordando los días de gloria del recinto en las décadas de los cincuenta y sesenta, y hasta el último rincón muestra evocaciones de buen gusto. El propio Nacho Cano tuvo palabras de reconocimiento para la labor desarrollada por ella al explicar que *Malinche* es el primer musical del mundo en el que no solamente se ha cuidado lo que el público ve y oye, sino que la experiencia incluye sensaciones recibidas a través del sentido del olfato. Y es que desde que los espectadores ingresan al recinto los recibe un exquisito aroma, que después trascendió que se trata de una versión del “huele de noche” desarrollada por Aromaria. Incluso durante la función, por los pasillos de la sala se deslizan sigilosamente edecanes portando cocos con hielo seco de los que se desprende la delicada fragancia.

“

Detrás de esta figura histórica hay una mujer valiente, compleja, esencial para entender lo que somos hoy”.

KARLA CENTENO

Una mujer valiente y compleja

Para Karla Centeno, actriz y cantante que en el estreno interpretó a la Malinche, encarnar el personaje ha sido por encima de todo algo transformador: “He aprendido que detrás de esta figura histórica hay una mujer valiente, compleja, esencial para entender lo que somos hoy”.

El cantante y actor español Dani Rosado, quien encarna a Hernán Cortés, comenta que el conquistador “tenía un punto de vista como el mío,

ahora que vine a México: conocer, ver la cultura y beber de ella. Tanto los españoles como los mexicanos somos todos mestizos. El español también lo es, no hay uno por naturaleza, porque antes estaban los musulmanes en la península ibérica, y los visigodos. Estar acá y conocer a las etnias, pues hay 68 grupos étnicos [indígenas] actualmente en México, es ver esta tierra desde los ojos de la admiración, el respeto y el cariño sobre esta cultura tan rica, vasta y bonita que tenéis en México. ¡Es espectacular!”.

“La historia real es un tanto dura –prosigue Dani Rosado–. Por eso me gusta que Nacho Cano dibuje a Cortés no como un conquistador, sino como un explorador. El musical ensalza la celebración por la unión y el amor de estos dos pueblos, quienes seguiremos de la mano durante mucho tiempo y cada día con más fuerza. Este proyecto habla de la exploración de un mundo nuevo en los ojos de quienes recién lo estaban viendo”, añadió.

Moctezuma está a cargo de Alan Javier Hernández, originario de Ciudad Nezahualcóyotl. “Nacho me fue preparando en Madrid para tener la capacidad de presentar a este personaje en México –explica–. Vio en mí lo que podía aportarle al personaje, como mi cicatriz (en la coyuntura de los labios, debido a que mordió de niño un cable de luz). El canto, la actuación e interpretación los fui trabajando con maestros de cada rubro... Estar aquí representa algo muy importante para mí, porque en mi vida no había imaginado poder viajar a otro país, cantar y actuar, porque bailar ya lo hacía. Es un personaje imponente, por la relevancia que tuvo y tiene en la historia de México”.

Entre los más de sesenta artistas mexicanos en escena se encuentran Mariel Torres, Luisa Buenrostro, Karen Fonseca, Joss Cruz, *Tuchi*, Lucía López, Alexa Cervantes, Alina Santiago, Viridiana Sevilla, Joaquín Palafox, Jacob Navarro, Alexis Olvera, Zandino Luna, Andrea Cervantes, Natalia Huerta, Luis Sánchez, Patricio Tello, Zeltzin Vargas y Alina Ximena.

“

El musical ensalza la celebración por la unión y el amor de estos dos pueblos, quienes seguiremos de la mano durante mucho tiempo y cada día con más fuerza”.

DANI ROSADO



Dani Rosado interpreta a Hernán Cortés.



“

Espero que el público mexicano venga con el corazón abierto a empaparse de emociones. Y a entender que esto no es teatro histórico, sino que es un *show*”.

JESÚS CARMONA

Un colorido y creativo vestuario, diseño de Javier Soria Visori.

Para el artista andaluz, considerado como uno de los mejores bailarines del mundo en el ámbito del flamenco, este musical es una oportunidad para que el espectador se emocione con una obra de la que está seguro “perdurará”, porque es “algo que nunca se ha visto aquí en México”.

“No podía haber mejor ciudad para presentar *Malinche*, después de haber sido estrenada en España, que México. El paso natural era venir aquí, pasar esta forma de trasladarlo al otro lado del mar”, señala a Efe el director de escena Javier Navares, colaborador habitual de Cano desde hace más de veinte años, y quien interpreta al gobernador Diego Velázquez.

Navares ve como algo natural que en el elenco primen los artistas mexicanos. “Nosotros, en ese sentido, pretendemos ser lo más honestos posible y hacer justicia a lo que se requiere. Siempre será mejor que un mexicano haga de mexicano y que un español haga de español, aunque en el mundo de la interpretación todos podríamos desarrollar cualquier rol”, sentenció.

Empaparse de emociones

Respecto al elenco español, una parte ha cambiado con relación a la puesta en escena en Madrid. Es el caso del bailarín Jesús Carmona, que anteriormente dio vida al conquistador Pedro de Alvarado y ahora se mueve entre bambalinas como coreógrafo. “Yo espero que el público mexicano venga con el corazón abierto a empaparse de emociones. Y a entender que esto no es teatro histórico, sino que es un *show*, es un musical en el que se pasa por muchísimas emociones y sería una pena que se bloquease esa posibilidad emocional por querer ser un libro de historia”, planteó el bailarín a la agencia Efe.

Javier Soria Visori es el diseñador del vestuario de *Malinche*. En las entrañas del Frontón México no deja de crear y dar mantenimiento a los múltiples vestuarios que se utilizan en el montaje en cada función. Plumas, pedrería, tocados y muchos materiales coloridos forman parte del taller artesanal que hace de este departamento todo un espacio creativo. El diseñador explicó al diario *Excélsior* que, aunque este trabajo está basado en la historia de lo ocurrido, el vestuario y el musical en sí son la propia visión de Nacho Cano. “Es un musical, no un documental, así que nos basamos mucho en la fantasía y en lo que nos gustaría, así como en lo que nos imaginamos que llevaban esos personajes también. Nos basamos en la historia, y en la propia visión de la realidad de Nacho”.

Músicos en escena

Toda la producción es un alarde de medios. Los músicos ocupan dos plataformas, una para percusiones y otra para coros al fondo, en el ex-

tremo izquierdo del escenario. En primer término, sobre el proscenio, se instaló un estrado para los teclados.

La primera escena muestra una sencilla localidad en Extremadura, probablemente Medellín. Resuenan cantos en latín y ritmos flamencos. Comienza el año de 1492, porque unas voces a lo lejos dan la noticia de que Granada, el último bastión de los musulmanes en España, ha caído, por lo que los Reyes Católicos podrán ahora apoyar la exploración de nuevas rutas en el mar.

Acto seguido, quien parece ser el joven Hernán Cortés ya está a bordo de un barco rumbo a las Indias. Extrañas figuras celestes acompañan su camino. Llegan a tierra firme y el escenario muestra por primera vez su instalación hidráulica de estanques y cascadas. Una pantalla gigante cubre todo el escenario al fondo. Aparecen subtítulos en la parte superior; en español del lado izquierdo, en inglés a mano derecha.



El canto y el baile flamenco ilustran la fusión de culturas que se produjo a raíz de la Conquista.



Para los mexicas, el hombre muere para que la divinidad solar viva (los sacrificios humanos).
 Para los españoles, Dios muere (en la cruz) para que el hombre viva (en la Gloria).

Cortés mantiene diálogos alegres e ingeniosos con Diego Velázquez, el gobernador de Cuba, y un fraile. Mientras, vemos a Malintzin (Malinche), niña nahua originaria de Veracruz, que es vendida como esclava por su propia familia. Por otra parte, Catalina Suárez, hermana de una novia del gobernador, denuncia a Cortés por haber abusado de ella, lo que le vale ser encarcelado. Finalmente el conquistador accede a casarse con Catalina y parte al frente de una expedición a Yucatán.

Sacrificio humano

El segundo acto comienza con la representación de un sacrificio humano en lo alto de una pirámide. Con absoluto rigor histórico, la gran construcción que se alza sobre el escenario resulta tener dos cuerpos, uno dedicado a Huitzilopochtli y el otro a Tláloc. Mientras, Hernán Cortés ha llegado a Cozumel, donde conocerá a fray Gerónimo de Aguilar, clérigo sevillano que había llegado a la península en 1511, cuando fue hecho prisionero por los mayas. En un principio, De Aguilar sirvió a Cortés como intérprete, al hablar maya.

En su documentada biografía de Hernán Cortés, José Luis Martínez da cuenta de que el 15 de abril de 1519, en Tabasco, Malintzin (Malinche) fue regalada al conquistador con otras 19 mujeres. La joven debió haber tenido apenas 15 años. “Con aquel presente, los tabasqueños ‘pensaban hacerles gran servicio’, como los veían sin mujeres, y porque cada día es menester moler y cocer el pan de maíz en que se ocupan mucho tiempo las mujeres. Las veinte indias fueron bautizadas y a Malinali o Malintzin le pusieron por nombre Marina. Cortés las repartió ‘entre ciertos caballeros’ y a esta Marina, luego apodada Malinche, ‘como era de buen parecer, entrometida y desenvuelta’, la dio a Hernández Portocarrero”.



Malinche, el musical celebra la mexicanidad y la trascendencia de la mujer.

Prosigue José Luis Martínez: “La revelación de la personalidad de doña Marina ocurre pocos días después, ya en San Juan de Ulúa. Cuando llegan los enviados de Motecuhzoma a hablar con Cortés, el intérprete Gerónimo de Aguilar ya no es útil como tal puesto que los mexicas hablan otra lengua, el náhuatl. Andrés de Tapia refiere que vieron que una de las indias obsequiadas en Tabasco ‘les habló, por manera que sabe dos lenguas’; y López de Gómara añade que Cortés, entonces, ‘la tomó aparte con Aguilar y le prometió más que libertad si le trataba verdad entre él y aquellos de su tierra, pues los entendía, y él la quería tener por su faraute y secretaria’ ”.

Marina será el agente que le permitirá a Cortés la comunicación con el mundo indígena y una de las claves que hicieron posible la conquista de México.

“Así pudo establecerse aquel doble puente inicial de traductores entre los españoles y los indígenas de habla náhuatl: Marina traducía del náhuatl al maya y Aguilar del maya al español. Pronto Marina aprendió el español y pudo traducirle directamente a Cortés. Ella será el agente que le permitirá la comunicación con el mundo indígena, y más que eso, una mujer de claro talento que, aunado luego a su amor por Cortés, sería una de las claves que hicieron posible la conquista de México”.

La irrupción en escena de bailarinas caracterizadas como caballos, y el enfrentamiento con un jaguar, son dos momentos de una gran belleza plástica. Los equinos son representados con grandes cabezas, como la que cautivó al público de los años ochenta en la obra *Equus*.



El elenco de *Malinche, el musical* saluda al público al término de la representación.

Una nueva raza grande y libre

El momento del amor y la unión entre Malinche y Cortés es representado con ambos personajes en uno de los estanques sobre el escenario. “¡Una nueva raza nacerá de nuestra unión, una nueva raza, grande, libre y mágica!”, exclaman. A fines de 1522, la Malinche dio al conquistador su primer hijo varón, que se llamó Martín, como su abuelo español, que representa el primer mestizo. Cortés tomó a su cargo la educación de Martín, a quien años más tarde hará legítimar.

Tras representar con sencillez el mercado de Tlatelolco y el acto en el que Moctezuma rinde vasallaje al rey Carlos V, los acontecimientos se precipitan. Llega la noticia del arribo de Pánfilo de Narváez a Veracruz, lo que obliga a Cortés a salir a su encuentro, dejando a Pedro de Alvarado al mando. La intolerancia y los excesos de este provocarán la matanza del Templo Mayor, para desesperación de Cortés a su regreso. Moctezuma es apedreado por su pueblo y los españoles deben huir en la Noche Triste.

El final del musical lo protagonizan Moctezuma y Orteguilla, el paje de Hernán Cortés, quienes han muerto en la refriega. Una enorme cruz baja del techo. Moctezuma y Orteguilla han subido al cielo y desde ahí se dirigen a fray Gerónimo de Aguilar a quien le dicen: “La muerte es solo ausencia de luz”.

Tras lo cual, toda la compañía sale a escena cantando “México mágico”.

Fuentes consultadas

- Barjau, Luis. *La conquista de la Malinche: la verdad acerca de la mujer que fundó el mestizaje en México*. Ciudad de México: Conaculta, 2016.
- Benavente, fray Toribio de (Motolinía). *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid: RAE, CECE, 2014.
- Casa de América. *Nacho Cano presenta Malinche*, el musical. Madrid, 17 de octubre de 2022.

Cortés, Hernán. *Segunda Carta de Relación enviada a S. M. el Imperador*. Sevilla: Juan Cromberger, 1522.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Editorial Pedro Robredo, 1939.

Juárez, Ana S., “David Hatchwell, la fortuna de origen israelí detrás del nuevo musical de Nacho Cano”, *La Razón* (diario), Madrid, 6 de octubre de 2021.

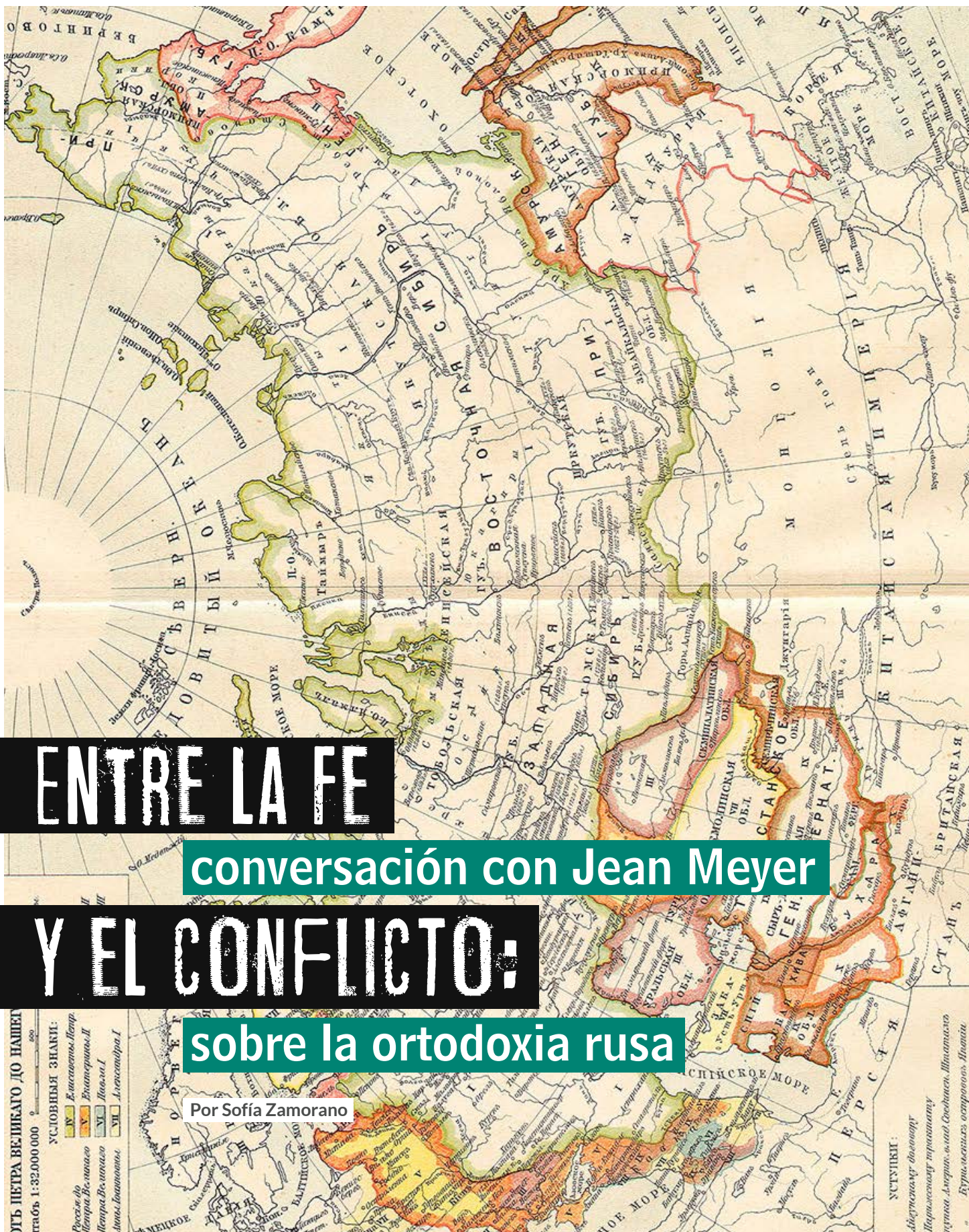
Martínez, José Luis. *Hernán Cortés*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / UNAM, 2015.

Mónaco Felipe, Paula. “Revivir las glorias del Frontón México”, *La Jornada* (diario), Ciudad de México, 28 de noviembre de 2009.

Sahagún, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Editorial Pedro Robredo, 1938.



Felipe Jiménez es periodista y escritor. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, durante más de diez años fue redactor y editor del diario ABC en la capital de España. Posteriormente, formó parte del equipo que fundó el diario *La Razón*, también en Madrid, en el que colaboró desde México durante otros diez años. Su curiosidad e interés por los más diversos temas lo han llevado a escribir un libro de cocina (*El recetario del Quijote*, reeditado en 2016), ensayos históricos, guiones para televisión, una novela y un libro de humor.



ENTRE LA FE

conversación con Jean Meyer

Y EL CONFLICTO:

sobre la ortodoxia rusa

Por Sofía Zamorano

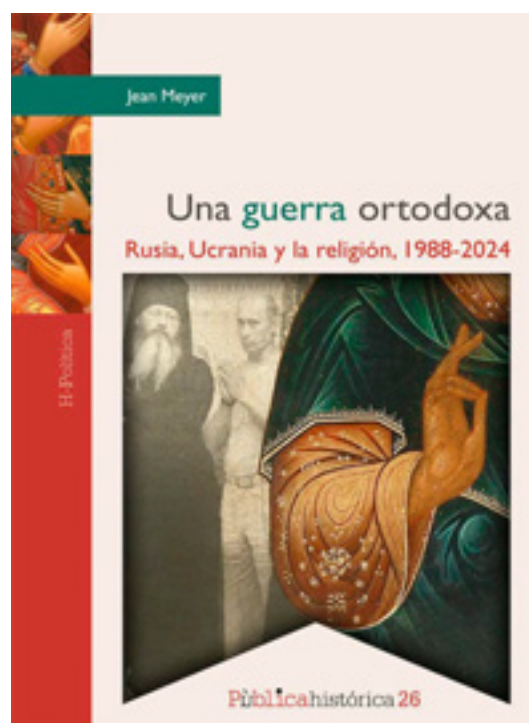
La académica Sofía Zamorano conversa con el historiador francomexicano Jean Meyer sobre el libro de este último: *Una guerra ortodoxa: Rusia, Ucrania y la religión, 1988-2024*, publicado por Bonilla Artiga Editores en 2024, cuya tesis es que la Iglesia ortodoxa rusa determina no solo la identidad rusa, sino que ha sido crucial en la determinación de Rusia de invadir a Ucrania.

En un contexto en el que las antiguas tradiciones religiosas influyen fuertemente en la geopolítica de Europa del Este, el libro *Una guerra ortodoxa: Rusia, Ucrania y la religión, 1988-2024* de Jean Meyer no solo narra un periodo crucial, sino que invita a reflexionar sobre el papel de la religión en la dinámica actual entre Rusia y Ucrania. Más allá de ser una cronología de eventos, el libro explora cómo la Iglesia ortodoxa ha sido un pilar esencial de la identidad rusa; al tiempo que muestra cómo la religión no solo acompaña la política, sino que resulta un componente esencial de lo que significa afirmarse como ruso; un factor determinante en el ámbito político de la reivindicación de la Iglesia ortodoxa rusa.

¿Cómo ha influido la Iglesia ortodoxa en la construcción de una identidad nacional que perdura a lo largo del tiempo? ¿Cuáles son los paralelismos entre la historia religiosa y el actual conflicto político? ¿De qué manera la trayectoria de la Iglesia refleja las tensiones

modernas? Y, en última instancia, ¿cómo el reconocimiento de estas conexiones puede transformar nuestra comprensión de los eventos actuales en la región?

Dada la vasta trayectoria de Jean Meyer –con más de cincuenta años de investigación de campo y una profunda experiencia en el tema–, esta entrevista se concibe como una agradable conversación en lugar de un mero interrogatorio. Nos proponemos no solo explorar posibles respuestas a estas interrogantes, sino abrir un diálogo que nos permita entender mejor las complejas interacciones entre la Iglesia ortodoxa rusa (IOR) y el conflicto en un mundo en constante cambio. Sumergirnos en una conversación profunda que reconcilie el pasado con las inquietudes del presente.



Cubierta de *Una guerra ortodoxa: Rusia, Ucrania y la religión, 1988-2024* de Jean Meyer, Bonilla Artigas Editores, Ciudad de México, 2024.

Página anterior: Entre finales del siglo xvii y principios del xx, el Imperio ruso se extendió por diversas regiones. Este dominio es el que la Fundación Mundo Ruso reclama como el “mundo ruso” o *Russkiy Mir*. Mapa de 1904. Fuente: *Wikimedia Commons*.

Leía una entrevista que dio en el marco de la publicación de Rusia y sus Imperios (1894-1991), el primer tomo de esta obra, donde, al final, mencionaba que este volumen representa un punto de inflexión en lo que parecía un rayo de esperanza y consideraba que en el segundo tomo la historia tomaría un giro trágico. ¿Qué tenía usted en mente al considerar este segundo tomo de esta forma?

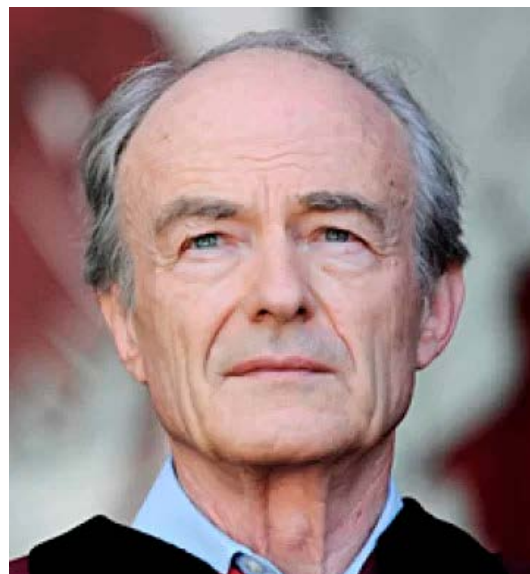
Agradezco mucho cómo planteas el problema, que va más allá de la entrevista, tocando temas como el lugar de Rusia en el mundo y la posición de los cristianos rusos. En casi todas las entrevistas me han preguntado sobre la guerra y Ucrania, pero casi nunca se menciona que el 80 o 90% del libro trata sobre sociología religiosa, específicamente, sobre la reconstrucción de la Iglesia ortodoxa rusa tras la perestroika de Gorbachov.

Cuando un príncipe adoptaba una religión, su pueblo debía adoptarla también, incluso bajo pena de muerte.

No sé si Gorbachov personalmente era partidario o creyente, pero fue un hombre que le apostó sinceramente a lo que llamamos “la democracia”; una democracia sin adjetivos. Y esto implicaba la libertad religiosa. Este fue un momento clave y el parteaguas de 1988, que además conmemora el milenario de la “opción religiosa” del Gran Príncipe Vladimir de Kiev, enmarcada en una alianza con Constantinopla. Este evento tiene gran relevancia histórica, ya que, en esa época, cuando un príncipe adoptaba una religión, su pueblo debía adoptarla también, incluso bajo pena de muerte. Entonces el primer tomo abarca la historia de la cristiandad eslava desde 988 hasta 1988. Este segundo tomo se centra en lo que ocurrió después: la desaparición de la URSS, la exitosa reconstrucción institucional durante Borís Yeltsin, quien, aunque agnóstico, consideraba el cristianismo.

A partir del 2000, Putin, ya como presidente, se presenta como cristiano practicante. No tiene sentido especular sobre su sinceridad, ya que su fe no cambia su rol público como presidente ortodoxo, o “zar Vladimir” para sus seguidores.

Desde los años sesenta, cuando comencé a investigar sobre Rusia, me di cuenta de que, aunque hubo tres patriarcas, fue en 1988 cuando Kirill –actual patriarca de Moscú y de todas las Rusias y por ello cabeza de la Iglesia ortodoxa rusa– asumió un rol clave como mano derecha de Pimen I, en ese entonces patriarca de Moscú y de todas las Rusias.¹



Jean Meyer es miembro de número emérito de la Academia Mexicana de la Historia y miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua.

¹ En 1988, Kirill (nombre secular Vladimir Mikhailovich Gundyayev) se encontraba en sus primeros cargos episcopales y en el proceso de consolidar su carrera dentro de la Iglesia ortodoxa rusa. Para abril de 1989, fue nombrado arzobispo de Smolensk y Kaliningrado, y en noviembre de 1989 pasó a ser presidente del Departamento de Relaciones Eclesiásticas Exteriores del patriarcado de Moscú y miembro permanente del santo sínodo. (N. de la r.)

Esto no resta importancia a los dos patriarcas previos, especialmente a Alexei II, de origen báltico, pero desde ese momento, Kirill ha dirigido efectivamente la Iglesia ortodoxa. Cuando el patriarca Kirill se encuentra con el zar Vladimir, ambos comparten una visión de que Rusia es mucho más grande que Rusia misma. Vladimir declara que “la gran tragedia del siglo xx fue la desaparición de la URSS”, mientras que el patriarca Kirill afirma: “Yo soy patriarca de Moscú y de todas las Rusias”.

En su análisis sobre la reactivación de elementos soviéticos y figuras históricas, destaca la relación dinámica entre la Iglesia ortodoxa rusa (IOR) y el Estado, más allá de un simple retorno al pasado. Esto plantea dudas sobre la presión de Kirill y Putin sobre la institucionalidad eclesiástica, especialmente respecto a la libertad religiosa. ¿Cómo concilia

la aspiración de unificación de la IOR con la diversidad de identidades que componen las “muchas Rusias”?

Lo que pasa es que tardamos muchísimo tiempo en descubrir a Ucrania. Hace unos años, después de la desaparición de la URSS, cuando estaba escribiendo mi libro *Historia de Rusia y sus Imperios*, me di cuenta de que en mi biblioteca personal tenía en ese momento 100 libros de Rusia y solo uno con el título de Ucrania. Un libro del 2003, una traducción al francés de un historiador ucraniano contemporáneo. Me di cuenta de que para nosotros Ucrania no existía. Existía una Ucrania contemporánea, pero como un meteorito que cayó del cielo. Con la brevísima excepción del tiempo de la guerra civil de 1917, nunca había existido un Estado ucraniano. Y no solo en nuestra visión política de los mapas: para nosotros Ucrania no

En el año 988, Vladimir I, soberano de la Rus de Kiev, el lugar de nacimiento de Rusia y Ucrania, adoptó el cristianismo ortodoxo como la nueva religión del Estado. Vladimir (Volodymyr) Sviatoslávich el Grande elige la fe, óleo sobre lienzo de Ivan Eggink, 1822. Museo Estatal de Historia de la Religión, San Petersburgo.



existía o si acaso era solo un capítulo dentro del libro de Rusia.

Todos los historiadores cometieron ese error de aceptar el discurso del siglo XIX cuando nace la historiografía rusa. Es cuando se inventa eso –que no es fácil de traducir al español– de la “Gran Rusia” y sus habitantes, que son los “grandes rusos”²; luego está “la pequeña Rusia”, que es Ucrania; y también la Rusia blanca, que hoy en día es Bielorrusia. Incluso hay una pequeña Rusia, que se llama “la Rusia roja”. La historiografía europea acepta eso. Todo eso es Rusia.

Sin embargo, mucha gente todavía no lo entiende porque el mismo discurso nacionalista ruso de hoy y el discurso ucraniano de hoy nos ciegan al presentarnos dos versiones, entre las cuales uno debe escoger. En una versión, la de Moscú, Rusia nace en Kiev en 988 con el Gran Príncipe Vladimir y, en la segunda versión, la

de Ucrania, Ucrania nace en 988 con el Gran Príncipe Volodímir.

Esto permite entender el surgimiento, que puede parecer sorprendente y artificial, de una corriente religiosa en Ucrania que quiere tener una Iglesia ortodoxa ucraniana. Esto con el problema de que, desde fines del siglo XVII, el naciente imperio ruso empezó a devorar tierra ucraniana, aun cuando no existía el Estado ucraniano: estaba incluido en lo que fue la Rzeczpospolita, que comprendía a Polonia, Lituania y Ucrania.

Quando Ucrania reclamó su independencia, hubo obispos y sacerdotes ucranianos que proclamaron la independencia de la Iglesia de Ucrania.

² En castellano, el término aceptado por la RAE es el gentilicio “rusos”. Gran Rusia es un concepto histórico que connota el núcleo original del Estado ruso, el territorio europeo donde se desarrolló la Rus de Kiev y luego el Principado de Moscú, base para la formación del Imperio ruso. (N. de la r.)

Quando el Gran Príncipe de Moscú, que adoptó el nombre de “zar”, fue bautizado y se fundó la Iglesia ortodoxa de Kiev, logra del patriarcado de Constantinopla el grado de metropolitano, que significa “arzobispo”, un cargo inferior al de patriarca. Esto se mantuvo hasta finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando el zar de



Proclamación de independencia de la Iglesia ortodoxa de Ucrania, en Estambul, con la asistencia del presidente ucraniano Petró Poroshenko, 5 de enero de 2019, Estambul. Fotografía: Mykola Lazarenko.

Moscú logró que Constantinopla quedara sujeta a la autoridad del arzobispo de Moscú, quien recibió el rango de patriarca. Hasta el siglo XVII había existido una Iglesia independiente de Kiev, cosa que los ucranianos nunca olvidaron. Tan es así que, tras la caída de la URSS, cuando Ucrania reclamó su independencia, hubo obispos y sacerdotes ucranianos que proclamaron la independencia de la Iglesia de Ucrania.

El pleito entre Kiev y Moscú comenzó con Boris Yeltsin, justo después de la disolución de la Unión Soviética. Al tiempo que la URSS se desmoronaba, en Ucrania surgieron obispos y sacerdotes que proclamaban la independencia religiosa. Este acto fue inaceptable para el patriarcado de Moscú.

El patriarcado de Moscú considera que su territorio abarca la antigua Unión Soviética: Ucrania, Moldavia, Bielorrusia, los países bálticos con minorías rusas ortodoxas y todas las repúblicas de Asia Central.

Este conflicto no tiene tanto que ver con la teología, sino con el derecho canónico. Un concepto fundamental, aunque complejo, es el de “territorio canónico”, el cual se remonta a los primeros años del cristianismo. Aunque el cristianismo es único, existen varias metrópolis, conocidas como “patriarcados”: Jerusalén, Alejandría, Antioquía, Constantinopla y Roma. Todos iguales en autoridad.

Al obispo de Roma, que con el tiempo sería conocido como el “papa”, se le concedió una primacía de honor, siendo “primero entre iguales”. Es una estructura similar a la de una confederación, donde cada patriarca tiene su territorio y no puede interferir en los demás. Con el tiempo, Constantinopla se convirtió en el centro más importante del cristianismo en Oriente, hasta que ocurrió el famoso cisma que cortó las comunicaciones entre los patriarcados.



El patriarca ortodoxo ruso Kirill, en el centro, acompañado por el presidente ruso Vladimir Putin, a la izquierda, santifica los collares con cruces para los militares rusos. Fotografía: Sergey Vlasov / Russian Orthodox Church Press Service.

El patriarcado de Moscú considera que su territorio abarca la antigua Unión Soviética: Ucrania, Moldavia, Bielorrusia, los países bálticos con minorías rusas ortodoxas y todas las repúblicas de Asia Central. Incluso, extiende su autoridad a algunas áreas de China y Japón, donde hay refugiados rusos y conversos ortodoxos. Sin embargo, tras la victoria de los bolcheviques, más de dos millones y medio de rusos huyeron del país, lo que llevó a la fundación en Europa de Iglesias ortodoxas anti-comunistas, que buscaban la protección del patriarca de Constantinopla. Así, en el siglo XXI, el patriarcado de Moscú comenzó a competir por las iglesias europeas, tratando de arrebatarle la autoridad a Constantinopla. Esta última tiene una gran influencia moral, no solo en el mundo ortodoxo, sino también en el católico, especialmente después del famoso abrazo entre el papa Pablo VI y el patriarca Atenágoras de Constantinopla, que marcó un acercamiento entre el Vaticano y Constantinopla.

La competencia entre ambos patriarcados tiene raíces históricas, en parte debido a la decisión

La idea del “mundo ruso” se alinea con el objetivo de convertir a Moscú en el Vaticano del mundo ortodoxo.

de Stalin de revivir la Iglesia ortodoxa y recrear el patriarcado de Moscú. La estrategia de Stalin era convertir el patriarcado de Moscú en la autoridad del mundo ortodoxo y en un instrumento clave en la política exterior de la Unión Soviética; un objetivo que, en gran medida, logró.

Kirill retomó esta ambición al buscar que la Iglesia rusa fuera la más grande del mundo ortodoxo, apoyado por su estrecha amistad con Putin. Putin puede decir que la Iglesia no domina el Estado. Como el famoso concepto bizantino de la “sinfonía”, podría decirse que ambos tocan la misma partitura, pero cada uno con su propio instrumento.

La idea del “mundo ruso” se alinea con el objetivo de convertir a Moscú en el Vaticano del mundo ortodoxo. En un principio, Constantinopla no quería inmiscuirse, sin embargo, ante la intransigencia de Moscú, esta postura ha comenzado a cambiar. La gota que derramó el vaso fue, sin duda, en 2016, cuando se vio saboteado lo que iba a ser el Concilio Universal

Ortodoxo –que se soñaba y se preparaba desde hacía casi cien años.

Una semana antes de la apertura del concilio, las iglesias de Serbia y Georgia anunciaron su retiro y al día siguiente hizo lo mismo el patriarcado de Moscú. Las primeras lo hicieron siguiendo órdenes de Moscú, que se oponía a la realización del concilio porque, inevitablemente, se abordaría el tema de Ucrania. Este contexto, sumado a la guerra del Donbás, terminó de convencer al patriarcado de Constantinopla de que Ucrania, para consolidar su independencia, necesitaba una Iglesia nacional propia.

Por eso, dos años más tarde, a fines de 2018, el patriarcado de Constantinopla proclamó, reconoció y acogió bajo su protección a la Iglesia de Kiev. Aunque no le otorgó el rango de patriarcado, sí la reconoció como una Iglesia nacional autónoma, con un territorio canónico bajo la jurisdicción de Constantinopla. He intentado simplificar este proceso para el lector, sin omitir lo esencial, aunque reconozco que el tema puede resultar complejo.



El patriarca detrás del líder. Vladimir Putin y el patriarca Kirill de Moscú y de todas las Rusias en la celebración del Día de la Unidad Nacional en Moscú, Rusia, 4 de noviembre de 2019.

Fotografía: Shamil Zhumatov/Pool/Reuters.

Usted menciona en su libro que la veracidad de la fe que Putin dice profesar no afecta su imagen y también destaca que la IOR se presenta como más influyente de lo que realmente es, a pesar de sus bajas tasas de práctica religiosa. Dado que Rusia, no obstante que es un Estado laico, reconoce constitucionalmente a la IOR como la Iglesia principal y que Putin actúa como un zar y aliado de la Iglesia, ¿cómo conciliamos estos hechos? Además, al observar el paralelismo entre las trayectorias de Putin y Kirill, ¿podría explicarnos cómo ambos han creado una estructura que permite que el patriarcado de Moscú y el Kremlin funcionen en conjunto como pilares de la política de Rusia? ¿Es su peso en esta “sinfonía” solo fruto de sus personalidades, o realmente lograron entrelazar con éxito los engranajes de la Iglesia y el Estado?

El caso de Kirill es claro: hijo y nieto de sacerdotes, fue un joven seminarista brillante, lo que llamó la atención de la KGB. En lugar de reprimir a la Iglesia, el régimen apostó por infiltrarla y controlarla desde dentro. Según documentos desclasificados, Kirill fue reclutado por la KGB a los 29 años y, un año después, fue nombrado obispo y enviado al Consejo Mundial de Iglesias en Ginebra. Allí se destacó y, tras la perestroika, regresó a Moscú como director de Relaciones Exteriores del patriarcado. Desde esa posición, reorganizó la Iglesia, multiplicando las diócesis y debilitando el poder de los obispos. Hoy, la Iglesia ortodoxa rusa cuenta con más de doscientos obispos, frente a los 50 de 1988. Además, nombra obispos muy jóvenes, con lo que asegura un fuerte control del aparato eclesiástico, lo que dificultará la elección de un sucesor, pues no ha dejado que nadie crezca a su sombra.

Con Putin ocurre algo similar. En 1995, durante un viaje a Rusia, visité a un amigo muy cercano de mi adolescencia, un pequeño empresario que tenía una fábrica de reciclaje de plásticos cerca de Marsella. En tiempos de la URSS, una

delegación soviética visitó su planta y lo invitó a trasladar su proyecto a Rusia. Recuerdo que en su casa, sobre el suelo, tenía varios cuadros dispersos: algunos de Kandinsky, otros de realismo socialista. Empezamos a hablar de política. En un momento me dijo: “Borís Yeltsin... pobre diablo, un títere. Aquí siempre ha mandado la KGB. Hay un grupo en la sombra que son los verdaderos dueños del país. El día que ya no quieran a Yeltsin, lo jubilan”. Era el momento todavía esperanzador de la naciente, balbuceante democracia rusa. Pero años después, cuando Yeltsin, de la nada, nombró a Putin como su sucesor y este pasó una noche con sus comandos en Chechenia, en cuchillas junto a ellos, entendí que mi amigo tenía razón.

Hoy, la Iglesia ortodoxa rusa cuenta con más de doscientos obispos, frente a los 50 de 1988. Además, nombra obispos muy jóvenes, con lo que asegura un fuerte control del aparato eclesiástico, lo que dificulta la elección del sucesor de Kirill.

Putin es, al mismo tiempo, todopoderoso y parte de un acuerdo colectivo. Pero en gran parte esa reelección constante, que fue un poco el callejón sin salida del porfiriato, es porque no encuentran cómo terminar. Como dijo el general Obregón: “El único defecto del general Díaz fue llegar a viejo”. Ambos fueron, en sus respectivos contextos, seleccionados y promovidos por un grupo de poder que buscaba un ejecutor eficaz de sus intereses. Me dirán que en la historia pasa lo mismo. El joven Bonaparte fue escogido por el directorio, que es el equivalente del grupo en la sombra, para ser su brazo armado.



La serie *Russkiy Mir: sufrimiento en Ucrania* de Lenka Klicperová, realizada en 2022, mereció mención especial en los Premios Internacionales de Fotografía 2023.

Para cerrar esta entrevista: ¿qué elementos clave invitaría a los lectores a tener en cuenta al acercarse a este libro?

Mi punto clave sería de sociología religiosa. El punto clave es que Rusia, con sus enormes diferencias con Europa occidental o las Américas, ha conocido el mismo fenómeno de secularización. Es decir, de alejamiento de la práctica religiosa cristiana: 80% de los rusos se definen como ortodoxos, pero la práctica religiosa, es decir, la de quienes acuden al templo en domingo, oscila entre el 1% y el 4%. Estamos en un mundo postcristiano. Esto no quiere decir que la gente no tenga inclinaciones religiosas. El único sector religioso que sigue creciendo en Rusia son los evangélicos, como en México y en todo el mundo. Y tenemos a Ucrania con una práctica del 30% al 35%. Para mí eso es fundamental porque confirma que Ucrania no es Rusia. La Ucrania actual y su forma estatal nacieron en 1944, cuando el Ejército rojo derrotó a los alemanes de Ucrania occidental.

Es un mundo que vivió la ola europea de la Edad Media y el Renacimiento, con las universidades, con las órdenes religiosas, con la competencia religiosa entre católicos y protestantes, que, desde finales del siglo XIX, tienen esos territorios y esa práctica electoral de partidos políticos. Ucrania tenía la mayoría ortodoxa, una fuerte presencia católica, una presencia protestante y una enorme comunidad judía. Para ser completo, hay que mencionar a los musulmanes de Crimea: los tártaros.

Sin embargo, la famosa crisis de vocación del mundo católico, donde no hay seminaristas y nadie quiere ser sacerdote, no existe en Ucrania. Ucrania exporta sacerdotes. Casi la mitad de las Iglesias ortodoxas se encuentra en Ucrania. Esto explica por qué Ucrania es tan importante para el patriarcado de Moscú: aproximadamente la mitad del clero ortodoxo –incluidos arzobispos influyentes– es de origen ucraniano. Entonces, para Kirill, la guerra iniciada por su aliado y amigo Putin representa

una oportunidad: “Si Putin gana, no solo eliminamos a esa Iglesia, sino que también debilitamos a Constantinopla”.

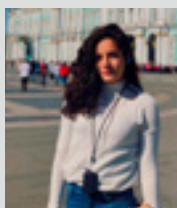
* * *

Lejos de limitarse a una crónica de guerra, *Una guerra ortodoxa: Rusia, Ucrania y la religión, 1988-2024* se revela como una herramienta esencial para entender la estrecha relación entre religión, poder e identidad en el mundo postsoviético.

Al cerrar esta entrevista, la reflexión de Meyer nos recuerda que los conflictos contemporáneos no surgen en un vacío, sino que son el resultado de una compleja historia de fe, poder y relaciones. La relación entre la Iglesia ortodoxa rusa y el Estado es solo un reflejo de cómo las creencias religiosas siguen influyendo en las decisiones políticas, aun en tiempos de secularización.



Jean Meyer (Niza, 1942) es un historiador franco-mexicano, especialista en historia agraria y religiosa durante la guerra cristera y la Revolución mexicana, y en movimientos sociales en Rusia. Estudió en la Escuela Normal Superior de Saint Cloud; la licenciatura y la maestría en Historia por la Sorbona de París; y el doctorado en Historia por la Universidad París-Nanterre. Fue profesor en El Colegio de México y en el Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL); investigador en El Colegio de Michoacán y director del Centro de Estudios Rurales de dicha institución. Miembro de la Academia Mexicana de Historia, sus obras incluyen *Problemas campesinos y revueltas agrarias 1821-1910*; *A la voz del rey*; *El campesino en la historia rusa y soviética*; *Rusia y sus imperios 1894-1991*; *El conflicto entre la Iglesia y el Estado*; *La Cristiada* y *El profeta del Nuevo Mundo*.



Sofía Zamorano es licenciada en Relaciones Internacionales por el Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México. Su tesis “La modernidad alternativa en Rusia” explora enfoques que consideran la modernidad como un proceso diverso y contextualizado, en línea con la teoría de las modernidades múltiples. Ha participado como panelista en diversos espacios de discusión sobre el conflicto ruso-ucraniano, Rusia y temas de seguridad global.

Luis Barragán:

**una de las figuras
claves del arte
contemporáneo".**

Entrevista con Juan Palomar

Por Fernando Fernández



Luis Barragán, fotografía de Úrsula Bernath, 1963. Archivo de la Casa Luis Barragán.

Dos apasionados de Luis Barragán conversan en torno a la herencia del gran arquitecto mexicano: Juan Palomar, arquitecto y periodista, autor del libro *Barragán × Palomar*, y Fernando Fernández, poeta y editor de la revista *Liber*. “No se preocupen tanto por ver lo que Barragán hizo, mejor preocúpense por ver lo que Barragán vio”.

Un acontecimiento ha supuesto, y no solo en el mundo de los estudios sobre la vida y la obra de Luis Barragán (1902-1988), la publicación del libro *Barragán × Palomar* del arquitecto y escritor tapatío Juan Palomar (1956). Aparecido bajo el sello compartido de Impronta y Artlecta, y encabezado por un prólogo del editor del volumen, Diego Ortuño, el libro reúne cuanto Palomar ha escrito, en los más diversos tonos y registros, sobre el único mexicano que ha obtenido el prestigioso Premio Pritzker. La existencia del libro nos permite acercarnos a su autor para plantearle una serie de preguntas sobre el legado de uno de los grandes artistas mexicanos del siglo pasado.

Me parece que hay algunas zonas de la vida y de la obra de Luis Barragán que siguen a la espera de estudios e investigaciones. Si estás de acuerdo con esta apreciación, quizás errónea o demasiado superficial, ¿podrías enumerar cuáles son estas?

El estudio de sus fuentes, sus afinidades e influencias es todavía (¿o será siempre?) insuficiente. Debemos acordarnos de la frase de Luis Barragán: “No se preocupen tanto por ver lo que Barragán hizo, mejor preocúpense por ver lo que Barragán vio”. Hace muchos años, desde 1993, venimos –en el seno de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán y la Casa Luis Barragán– estudiando la biblioteca del arquitecto. Esta biblioteca, según dicho textual de él mismo, era su más preciada posesión. La fundación la heredó en 1989 y por deseo ex-

preso de Luis Barragán y de nuestro presidente honorario, Ignacio Díaz Morales, fue cercenada de la casa de su propietario por nuestras propias manos, en una dolorosa operación. Los libreros vacíos eran una muy elocuente prueba de la barbaridad dispuesta. Pero, en fin, cumplimos el mandato y procedimos con cuidado y deliberación a traernos los libros a Guadalajara e instalarlos apropiadamente. La biblioteca se equipó, se ordenó científicamente y se abrió al público. (En la segunda FIL, gracias al patrocinio de Raúl Padilla, pusimos un vistoso pabellón que trataba de promover la presencia y el uso del acervo entre la más gente posible). Para comenzar el abordaje de este verdadero tesoro bibliográfico, de esta colección de ejemplares preciosos, raros, autografiados, encartados, subrayados, pedí una beca Rockefeller en 1990. Me la dieron, y le pedí a Alfonso Alfaro que le dedicara, a cambio de honorarios provenientes de la beca, unos meses al estudio de la biblioteca barraganiana. El doctor Alfaro accedió y desplegó toda su sapiencia, su imaginación y su acuciosidad durante “nueve semanas de jacarandas”. (Teníamos la biblioteca en el estudio de Andrés Casillas, enfrente de un parque). Así nació el ensayo *Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán*, que fue publicado por Artes de México en 1993. A la fecha, es lo mejor y más lúcido y profundo que se ha escrito sobre el arquitecto tapatío. Años después, una vez que la fundación fue declarada heredera universal de Barragán, logramos restaurar y acondicionar la casa. Entonces, naturalmente, regresamos



Casa Luis Barragán en Tacubaya, Ciudad de México.
Cortesía: Archivo de la Casa Luis Barragán.

la biblioteca a su lugar. Otra fuente es la imaginación de la que Barragán se rodeaba. El gran facistol de la sala de su casa siempre contenía (y contiene) una cuidadosa selección de recortes: pinturas, mujeres, caballos, poemas, piedras, paisajes... decenas de imágenes, y cientos más guardadas en los cajones de una cómoda. Cada imagen, como dijo Rod Stewart, cuenta una historia, una afinidad, un vínculo y una posibilidad. La más importante referencia es la del único discípulo y heredero espiritual de Barragán: Andrés Casillas de Alba. (*He is alive and well and lives in Cuernavaca*). También es indispensable recurrir a Ana María, el ama de llaves de la casa de Tacubaya. Paulita ya se nos murió... Otra fuente sin duda inapreciable es Adriana Williams, amiga íntima de toda la vida del arquitecto. La hemos procurado, recibido, entrevistado repetidamente. Su más que agradecerle longevidad, su generoso ánimo y su lucidez la convierten en una testigo invaluable del devenir vital de Barragán.

Me impresiona que no exista una biografía de Luis Barragán. Entiendo que el propio arquitecto fue celoso de su intimidad, discretísimo en todo lo referente a su vida íntima, y que eso se ha respetado unánimemente, pero lo que no entiendo es que de entre los muchos convencidos de su obra arquitectónica no haya surgido un proyecto de escritura de una biografía de uno de los personajes cruciales de nuestra cultura moderna.

“

Estamos haciendo poco a poco un muy riguroso y cuidado documental, dirigido por Lorenzo Hagerman y producido por Cristina Sescosse: será sin duda una clave muy significativa”.

JUAN PALOMAR

Comparto totalmente tu azoro, Fernando. Ya saldrá un gallo, nacional o extranjero. Por lo pronto, estamos haciendo poco a poco un muy riguroso y cuidado documental, dirigido por Lorenzo Hagerman y producido por Cristina Sescosse: será sin duda una clave muy significativa. Pero es necesaria, ciertamente, una esmerada, paciente e informada biografía del arquitecto, concebida y ejecutada a la manera de los grandes biógrafos ingleses. Solo así se le haría plena justicia a una de las figuras claves del arte contemporáneo. Es algo indispensable.

Me llama asimismo la atención la falta de corpus apreciativo, de ensayística, de literatura sobre Luis Barragán, de parte de la sociedad literaria mexicana. No me parece que sea un artista que haya recibido la atención del grueso del mundo pensante y artístico mexicano, y quería preguntarte si te parece que estoy en lo correcto, o si quizás me faltan contexto e información.

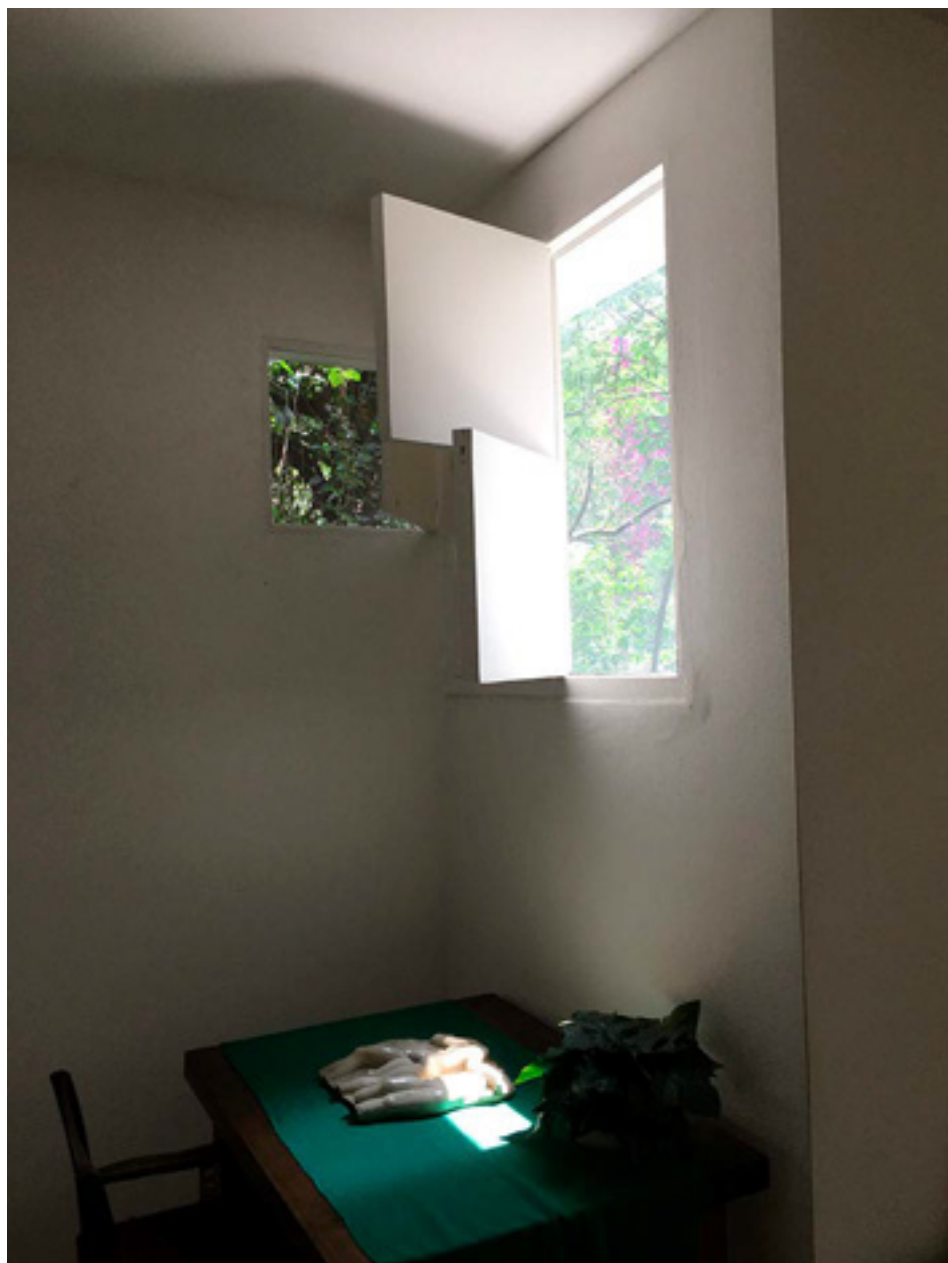
El casi único intelectual de calibre que ha sabido leer a Barragán en toda su estatura es Octavio Paz, en un breve ensayo. Creo que es un artista que en general le queda grande a la sociedad literaria mexicana. Pero hay sus excepciones. La semana pasada Jorge Esquinca y seis (de nueve) poetas seleccionados por él presentaron en el taller de Francisco Ramírez 12 el libro *Nueve poetas visitan la casa de Luis Barragán*. Un portal del tiempo dibujado con lápices de agua. La lectura de la experiencia arquitectónica y vital vuelta poemas, en boca de sus autores, fue electrizante. Ya lo sabemos: la poesía es la más potente máquina de conocimiento, de discernimiento, de gozo.

Quiero reguntarte si puede ser certera la opinión que he desarrollado en los últimos tiempos respecto a que Luis Barragán ha sido víctima de un prejuicio debido a sus convicciones religiosas de parte de un medio literario que suele ver con malos ojos, con sospecha, con recelo, todo lo que proviene del catolicismo.

Estoy de acuerdo. La bienpensantía al uso no soporta lo que llaman “mochería”. No está nada de moda, en estos medios, ser católico. *Tant pis*. Barragán fue un católico esencial, franco, sólido. Decía que pertenecía a la Iglesia “en calidad de pecador”. Su vida aparentemente serena contenía tempestades, y solo su fe lo sacó adelante. El catolicismo es muchas cosas y va mucho más allá de los prejuicios gallináceos y torvos que conocemos. Habría que preguntarle a los gallináceos bienpensantes recelosos si alguien ha leído a Paul Claudel, a Chesterton, a C. S. Lewis, a J. J. R Tolkien, a Graham Greene,

a Evelyn Waugh..., por ejemplo. Alguna vez convenimos el arquitecto y quien habla en que sin ninguna duda la mayor novela de la Revolución mexicana es *El poder y la gloria* de Greene. *Lord of the Rings*, *Chronicles of Narnia* y *Dune* son grandes y complicadas metáforas católicas. Pero la bienpensantía es más bien boba: se entretiene sospechando y viendo con los malos ojos de sus prejuicios todo cuanto creen conocer. *O tempora...*

Casa Luis Barragán en Tacubaya, Ciudad de México. Cortesía: Archivo de la Casa Luis Barragán.





Luis Barragán efectuó la remodelación del convento y la capilla de las madres capuchinas, en Tlalpan.
Fotografía de Armando Salas Portugal, 1965. Colección Ricardo B. Salinas Pliego.

¿Se ha modificado tu idea de Luis Barragán después de toda una vida de estudiarlo, de vivirlo de cerca, de reflexionar sobre él? ¿En qué medida ha ocurrido y con respecto a qué asuntos específicos?

Más bien se ha ido aclarando y también engrandeciendo. La empresa que Barragán emprendió desde 1925, en su primer viaje a Europa, es extraordinaria. Más que eso, es una aventura existencial y artística, es una duradera prédica por la belleza y la trascendencia de los afanes humanos. Es una lenta y maravillosa búsqueda de la verdad y la bondad materializadas en unas cuantas decenas de obras. Ver su discurso de recepción del Premio Pritzker –está en internet– es toda una doctrina vital. Por razones del azar y de elección personal me ha sido dado ser pasajero frecuente y prolongado de la casa de Tacubaya, la del propio arquitecto. Después de centenares de veces, entrar a esos ámbitos genera siempre un renovado pasmo, comunica una callada alegría, ofrece una eficaz herramienta para lograr, o por lo menos vislumbrar, la paz interior. Y esto lo pueden atestiguar los miles de visitantes que a través de más de treinta años han estado en la casa de Luis Barragán. Es frecuente que la conmoción de las gentes las lleve al llanto. La Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, encargada de gestionar la casa y en general el Proyecto Barragán, que consta de diversos capítulos y episodios, en un arco que va de 1988 hasta el día de hoy, sigue trabajando en diversos frentes: defensa y rescate de la obra de Barragán y otros contemporáneos, colaboración para el establecimiento de instituciones idóneas en ciertas obras en peligro: es el caso de las casas Cristo y González Luna en Guadalajara, adquiridas, restauradas y mantenidas por el Colegio de Arquitectos de Jalisco y el Iteso, Universidad Jesuita de Guadalajara, respectivamente. Se apoya la continua realización de investigaciones, se han publicado diversos libros y videos, y un cierto etcétera. Cada año Luis Barragán proyecta mejor, se engrandece, y nos regala cosas inapreciables y cada vez más escasas y esenciales.



Casa Luis Barragán en Tacubaya, Ciudad de México.
Cortesía: Archivo de la Casa Luis Barragán.



Lo que Luis hizo es algo
intransmisible, inaprehensible,
si no se viven sus espacios”.

JUAN PALOMAR

Los Clubes, Atizapán de Zaragoza, Ciudad de México, obra de Luis Barragán, 1961-1966.
Fotografía de Armando Salas Portugal. Colección Ricardo B. Salinas Pliego.

La relación entre los apellidos Barragán y Palomar se remonta a tiempos anteriores a tu nacimiento; me gustaría que abundaras un poco en ese aspecto que toca la biografía del gran arquitecto jalisciense y la tuya propia.

Nuestras familias se han conocido por generaciones, como suele suceder en las ciudades de no excesiva población. El arquitecto Barragán (1902-1988) y mi abuelo Juan Palomar y Arias (1894-1987) llevaron una estrecha amistad, vitalicia y ejemplar. Mi padre, Yves Palomar y Lorient de la Salle (1920-1988), fue consecuentemente muy cercano también al arquitecto, quien le pidió ser su asociado en la construcción y coordinación arquitectónica del fraccionamiento Jardines del Bosque en Guadalajara (1956 y 1957). Naturalmente, desde mi más remota infancia (nací junto con Jardines del Bosque) el nombre, la figura y la obra de Barragán me fueron muy familiares. Mis abuelos me llevaron a la casa de Luis Barragán, junto con María, mi hermana, desde los diez u once años. Todavía regresa el asombro de un niño deslumbrado por la gozosa luz del vestíbulo al saludar a un señor muy alto, calvo, muy afable. Mi construcción del personaje y el conocimiento de su obra siguieron a lo largo de la vida y esa búsqueda se convirtió en una pieza clave en mi educación, al realizar repetidas visitas, rituales y vitales, a Luis Barragán, desde el primer año de la carrera (1974) hasta casi el último día de su vida. Mi aprendizaje y cercanía duradera con Andrés Casillas selló la confluencia de por vida. Tanto que agradecer.

Es fácil que los libros dedicados al trabajo de Barragán muestren fotos bonitas de ángulos fotogénicos, pero que, al carecer de planos, dan una idea muy pobre de las obras arquitectónicas. Probablemente eso se explica por la pobreza de mi biblioteca; justamente con el afán de enriquecerla, quisiera preguntarte cuáles son los mejores libros que hay sobre su arquitectura, y si me puedes pasar los datos editoriales de cada uno de ellos para intentar hacer algo por conseguirlos.

Un hecho patente: los planos de las obras de Luis Barragán dicen muy poco sobre su arquitectura. Cuando Alberto Kalach entró por primera vez a la casa de Tacubaya no salía de su asombro. Estar allí no tenía nada que ver ni con los planos ni con las fotografías, aunque las hubieran tomado Armando Salas Portugal o Yukio Futagawa. Lo que Luis hizo es algo intransmisible, inaprehensible, si no se viven sus espacios. Lo que en un plano es una sucesión más bien desconcertante de rectángulos solamente encuentra explicación estando en la obra construida y amueblada cuidadosamente por Barragán. No te fatigo con una lista de obras editoriales o de video o de cinematografía, que por cientos ha generado la obra barraganiana. No es preciso más que tomarse el trabajo de estar en sus creaciones, en Jalisco o en México, para ingresar realmente a algunas de las obras de arte centrales en la historia del arte de nuestro país, y a juzgar por las inabarcables repercusiones en las trayectorias de arquitectos y artistas de muy diversos lugares, de Japón a la India y a Europa, del mundo. Planeta Barragán...



Juan Palomar Vereá (Guadalajara, 1956) es arquitecto, catedrático y periodista. Realizó diversos estudios en Francia. Discípulo de Ignacio Díaz Morales y Andrés Casillas, es profesor en el ITESO desde 1983. Ha ocupado cargos públicos en urbanismo y cultura, además de presidir la Fundación de Arquitectura Tapatía. En asociación con Kuni Hartung, Carlos Petersen y Alberto Kalach, entre otros, ha realizado proyectos arquitectónicos. Colaborador del periódico *El Informador* de Guadalajara, ha publicado en diversas revistas de México y el extranjero. Entre sus libros destacan *Jalisco, tierra del tequila*, *El arte urbano de Guadalajara* y *Luis Barragán*.



Fernando Fernández (Ciudad de México, 1964) es poeta y ensayista con una docena de libros publicados. Ha sido editor de revistas culturales, entre ellas *Viceversa* (1992-2001). Conduce un programa sobre libros en una estación del Instituto Mexicano de la Radio y anima el blog literario *Siglo en la brisa*. Es miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana y de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Sus libros más recientes son *Almas flexibles* (Turner) y *La majestad de lo mínimo* (Bonilla Artigas). En junio de 2022 le fue concedido el xxv Premio Iberoamericano Ramón López Velarde. Es editor de *Liber*.

Fotografía de María Bustamante.

Los dibujos de Maximiliano de Habsburgo

Por Aurelio de los Reyes

Presentamos siete dibujos del príncipe austrohúngaro, Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), efímero emperador de México, incluidos en su diario de adolescente, con esta reflexión del historiador Aurelio de los Reyes. Este compendio da cuenta de la mirada de un “admirador y estudioso de la naturaleza, y agudo observador de las costumbres”.

Sobre Maximiliano de Habsburgo han corrido ríos de tinta y uno creería que se trata de una figura agotada; sin embargo, continúa siendo un desconocido de múltiples personalidades –todas polémicas–. Por lo general, circula de él un retrato cliché de ambicioso, mal gobernante, voluble, inconforme con ser el segundo de la familia, en eterna competencia con su hermano mayor Francisco José, por lo que se le ha calificado de “segundón”, fracasado poeta y escritor. Sin embargo, al revisar sus diarios se descubre a una personalidad diferente: un ser sensible, crítico de la corte de Viena y de la política de su hermano, a quien profesó un profundo respeto; admirador y estudioso de la naturaleza; agudo observador de las costumbres de las ciudades que visitaba; amante de los jardines; con una fina sensibilidad, insaciable curiosidad y apetito de conocimientos.

Los diarios de su temprana adolescencia muestran su inteligencia y la rapidez con que aprendió las convenciones del dibujo, iniciado el 9 de febrero de 1844, a los 11 años y medio, y culminado en mayo de 1846, a los 12 años y 10 meses. Los tres volúmenes son ejercicios de composición que integran imagen y grafía y atestiguan los avances de su aprendizaje en el dominio de la línea.



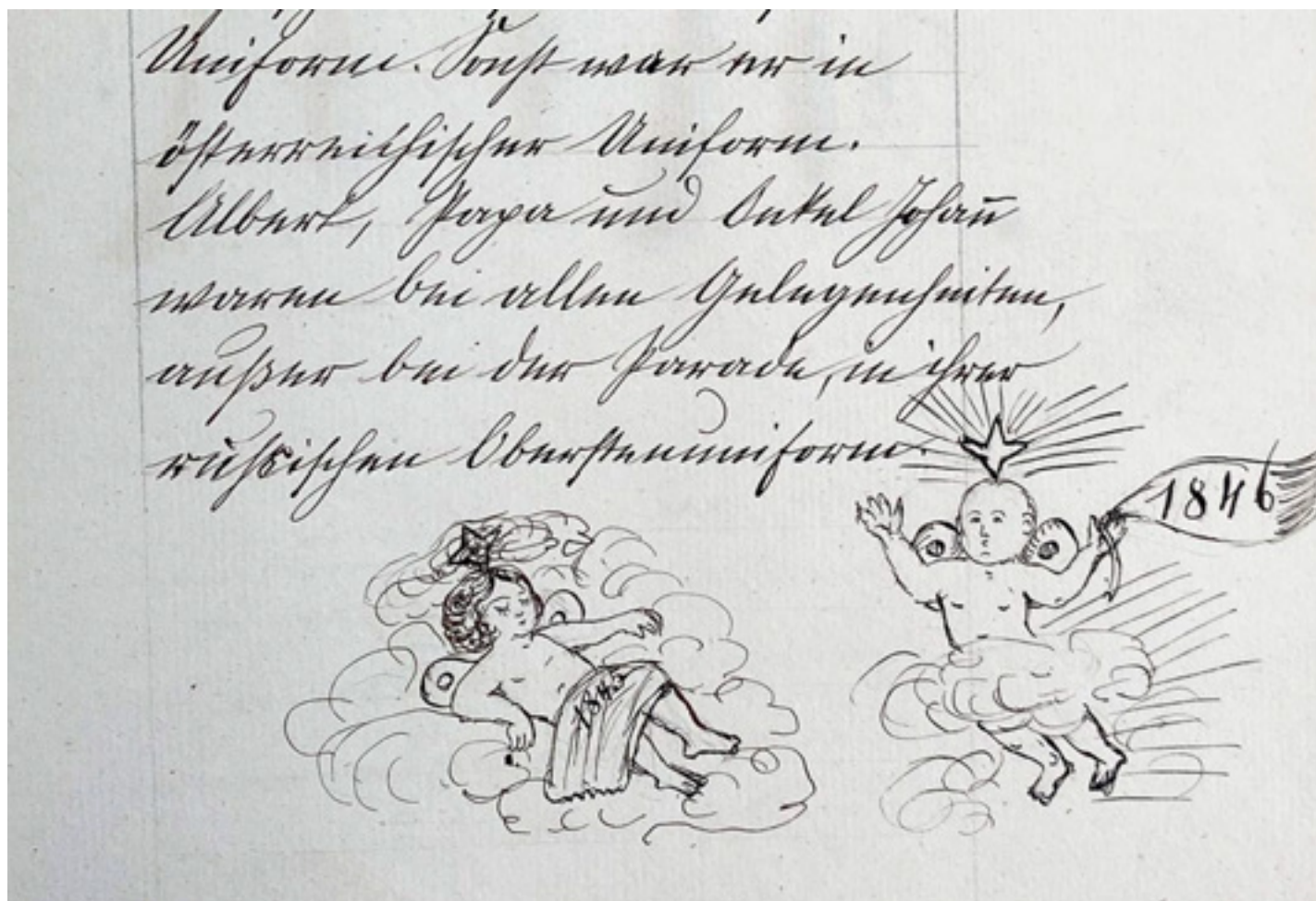
La archiduquesa Sofía, dibujo del 16 de mayo de 1844, después de apenas cinco meses de que Maximiliano había comenzado su diario, dos meses antes de que cumpliera 12 años en julio. Con una sencilla línea horizontal, comunica la idea de piso para no dejar “flotando” a las figuras; en la silla, se observa el problema de la perspectiva. La titubeante línea del contorno de la mesa refleja el esfuerzo por economizar trazos al dibujarla casi sin despegar la mano del instrumento de dibujo, seguramente la pluma de un ave. (*Diario del 10 de marzo al 9 de octubre de 1844*).





2

El dibujo del compositor y pianista Franz Liszt, ejecutado el 1 de abril de 1846, un año después del anterior, se ve como una continuación del esfuerzo por no despegar la mano de la pluma, a pesar de construirlo con cortas líneas rectas, trazadas de un “plumazo”. Se percibe una mayor seguridad en el pulso. (*Diario del 18 de octubre de 1844 al 4 de mayo de 1846*).



Maximiliano poseía un agudo, sutil y fino sentido del humor expresado en esta alegoría del Año Nuevo.
(*Diario* del 18 de octubre de 1844 al 4 de mayo de 1846).



A los doce años y tres meses, Maximiliano tuvo la capacidad para reconstruir el bullicio de una supuesta calle de Verona, con apuntes tomados en sus paseos por la ciudad con su libreta y lápiz. La vestimenta y la expresión corporal y facial de los personajes muestran un agudo sentido de la observación, además de un dominio de la perspectiva y de las convenciones del dibujo; así como mayor seguridad en el trazo de las líneas y en el sombreado.

(Diario del 18 de octubre de 1844 al 4 de mayo de 1846).



El dominio del dibujo capacitó a Maximiliano para este autorretrato, en el que divide un cuadrado en dos triángulos. En el inferior, estampó su figura; se imaginó a sí mismo como un joven soñador que no se percibe con claridad si lee o duerme, en todo caso una u otra actividad estimulan su fantasía de viajar. El dibujo lo trazó de tal manera que la mirada del espectador se dirige a la punta, donde la máxima figura es Carlomagno junto a la cúpula de la basílica de San Marcos de Venecia. Sueña con todo tipo de transporte: caballo, mula, un barco híbrido movido por velas y vapor, un tren de vapor... La planta refleja su curiosidad y pasión por la botánica; y el racimo de uvas, su gusto por el buen vivir. (Diario del 18 de octubre de 1844 al 4 de mayo de 1846).



Aurelio de los Reyes (Aguascalientes, 1942) es licenciado en Historia del Arte por la UNAM y doctor en Historia por El Colegio de México y en Letras por la UNAM. Es investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores, además de ser miembro del Seminario de Cultura Mexicana y de la Academia Mexicana de la Historia. En su bibliografía destacan *Los orígenes del cine en México. 1896-1900* (1972); *Vivir de sueños, 1896-1920* (1982); *Sucedió en Jalisco (Los cristeros) (1924-1928)* (2015); *Eisenstein en México* (2004) y *Crónica literaria de la Revolución* (2023). Entre sus reconocimientos se cuentan la Diosa de Plata, el Ariel, el Premio Jean Mitry (Pordenone, Italia) y el Premio Nacional de Letras (Historia).

IGNACIO LÓPEZ TARSO

(1925-2023):
el sacerdocio
de la actuación

Por Felipe Jiménez



El pasado 15 de enero se conmemoraron cien años del nacimiento de Ignacio López Tarso (1925-2023), reconocido como un pilar esencial del cine y el teatro en México. Felipe Jiménez rinde homenaje al primer actor, recordado por sus papeles en *Macario*, *El hombre de papel*, *El gallo de oro*, *La vida inútil de Pito Pérez*, *Tarahumara* y *Nazarín*; películas que, además, fueron sus preferidas.

Su padre era militar de carrera por lo que constantemente cambiaba de destino. Así, además de en la Ciudad de México, la familia López López vivió en Veracruz y Guadalajara, donde don Alfonso fue jefe de una administración de Correos. En la capital de Jalisco, el matrimonio procreó otros dos hijos: Alfonso y Martha. Y fue en Guadalajara donde Ignacio tuvo su primer contacto con el teatro. Una tarde, junto a sus padres, acudió a una función en una carpa de barrio, donde quedó deslumbrado con lo que sucedió cuando se levantó el telón. Según relató en declaraciones a TV Azteca, “sucedian cosas que te mantenían totalmente subyugado durante mucho tiempo. Al terminar se bajaba el telón, la gente aplaudía y entonces tomaba conciencia de que estaba sentado ahí junto a mis padres, en una banca de madera, eso era muy atractivo. Tener a un público absolutamente absorto en lo que estás diciendo y haciendo... ¡eso era mágico!”.

Más tarde, el padre de Ignacio fue enviado a Valle de Bravo, donde se desempeñó como

administrador de Correos y jefe de la Oficina General de Hacienda. Allí, al su lado, el joven Ignacio tuvo su primer trabajo. “Fui cartero de la oficina de Correos de mi padre porque el cartero que estaba contratado se enfermaba, y cuando eso pasaba yo lo suplía y salía con mi bolsa de cuero y un palo para los perros, porque había muchos perros callejeros y había que andar prevenido”.

Seminarista en Temascalcingo

Fue entonces cuando apareció el padre Eduardo Ferrusca, director de la secundaria donde Ignacio estudiaba, quien le sugirió entrar al Seminario Menor de Temascalcingo, donde podría seguir la carrera de sacerdote sin necesidad de pagar nada, solo esforzarse y demostrar muchas ganas de aprender. Lo que nadie imaginaba es que en el seminario hallaría su vocación, pero no como cura, sino como actor. “Había un maestro ahí que formó un grupo de teatro, y cuando pidió voluntarios de inmediato me apunté y participé. Allí tuve mi primer contacto con un escenario, en el pueblo de Temascalcingo, Estado de México, donde estaba el seminario. Ahí representamos una obra de teatro escrita por un compañero nuestro”.

“

Había un maestro ahí que formó un grupo de teatro, y cuando pidió voluntarios de inmediato me apunté y participé. Allí tuve mi primer contacto con un escenario, en el pueblo de Temascalcingo, Estado de México”.

IGNACIO LÓPEZ TARSO

Mientras se preparaba como sacerdote, su desenvolvimiento escénico se fue afianzando. “No tenía vocación, ahora lo comprendo.

Imagen de la página anterior: Ignacio López Tarso como Pablo Picasso en *Un Picasso*, drama de Jeffrey Hatcher. Fotografías: cortesía Revista Central.

Estaba ahí por estudiar, por continuar mis estudios, y en el seminario se estudiaba muy bien. Había muy buenos maestros, se hacía mucho deporte, y pasé años muy felices. Hice teatro durante los cuatro o cinco años que estuve en el seminario”.

Eran los años cuarenta y las noticias sobre la Segunda Guerra Mundial tensaban el ambiente. A Ignacio le llegó el momento de cumplir, como todo mexicano, con el servicio militar. Fue acuartelado en Querétaro y poco después lo mandaron a Veracruz. Su disciplina lo hizo sobresalir y obtener el rango de cabo de tropa en el 11.º Batallón de Infantería. “Los más altos de estatura estábamos en la compañía de ametralladoras. Disparar una ametralladora era divertidísimo. Todos andaban a pie menos nosotros, porque en los *jeeps* iban las ametralladoras. Eran calibre 50 y dispararlas era formidable”.



Tienes que pisar el escenario primero con mucho cuidado, como si pisaras lumbre, el escenario es de mucho respeto. Cuando pises un escenario con autoridad, entonces serás un actor profesional, el público te aplaudirá, y cuando te aplauda el público ya estará tu satisfacción colmada”.

XAVIER VILLARRUTIA

Grave accidente en California

Y como tantos jóvenes mexicanos, al concluir el servicio militar Ignacio sintió el llamado de salir a buscar el sueño americano y lograr una

vida mejor. “Me fui de bracero a los Estados Unidos, contratado, no de mojado”. Se empleó como recolector de naranjas en el condado de Merced, California, pero el sueldo era menos de lo que tenía que pagar por su alojamiento y comida. Aun así, estaba decidido a ganar muchos dólares, pero un gravísimo accidente terminó con sus aspiraciones: mientras recolectaba naranjas en la copa más alta de un árbol, pisó una rama muy delgada que se rompió a causa del peso, haciéndolo caer al vacío. Su espalda golpeó fuertemente contra las cajas de madera que guardaban las naranjas y se lesionó la columna vertebral. Horas después, despertó en la cama de un hospital con un corsé de yeso y la advertencia de que podría quedar inválido.

De regreso a México, Ignacio se sometió a una peligrosa cirugía en la columna vertebral. Le fue extraído un hueso de la tibia para incrustárselo en la columna y que esta soldara; después vinieron seis meses de inmovilidad para recuperar poco a poco los movimientos. Al cabo de un año, fue recuperando la movilidad. Una vez que pudo caminar, reinició su vida normal.

Los largos meses de inmovilidad hicieron que buscara entretenimiento en la lectura. Así descubrió los textos del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia que hablaban sobre las técnicas teatrales y el desempeño del actor. “Cuando supe que Xavier Villaurrutia era maestro de teatro, me fui a Bellas Artes a pedirle un autógrafo. El maestro me sometió a un interrogatorio, y cuando terminó me dijo: ‘¿Por qué no te quedas a mi clase como oyente primero? No te inscribas todavía’. Y así fue, me dio la oportunidad, pasé al escenario, me dio trabajo, me dio lecturas, me empezó a impulsar y me puso a estudiar. Me decía: ‘Tienes que pisar el escenario primero con mucho cuidado, como si pisaras lumbre, el escenario es de mucho respeto. Cuando pises un escenario con autoridad, entonces serás un actor profesional, el público te aplaudirá, y cuando te aplauda el público ya estará tu satisfacción colmada’ ”.



Arriba: Retrato de Ignacio López Tarso con dedicatoria autógrafa, 1960. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo, Ciudad de México.

Derecha: Ignacio López Tarso y Luis Aceves Castañeda en una foto fija realizada por Manuel Álvarez Bravo durante la filmación de *Nazarín*, película de Luis Buñuel, en 1958. Exposición Buñuel en México, Cineteca Nacional.



Homenaje a San Pablo de Tarso

Hombre clave en la carrera de Ignacio, fue Xavier Villaurrutia quien le hizo ver que con su nombre verdadero no podría ser actor ni alcanzar el éxito, así que le recomendó que adoptara un nombre más artístico. Y le sugirió llamarse Ignacio López Tarso, que tiene que ver con san Pablo, originario de la ciudad de Tarso, actual Turquía. Así, al entrar a la escuela de teatro cambió su nombre y se dedicó en cuerpo y alma a aprender a ser actor.

Su debut teatral como estudiante fue en la obra *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Su debut profesional fue en 1951 con la obra *Nacida ayer* de Garson Kanin. Después vendrían *Hipólito* de Eurípides; *Edipo Rey* de Sófocles; y *La Orestíada* de Esquilo. Además, *Otelo* de Shakespeare; *Cyrano de Bergerac* de

Edmond Rostand, y *Los empeños de una casa* de Sor Juana fueron algunas piezas que moldearon la experiencia de Ignacio López Tarso en el escenario.

Nazarín y Macario

Paralelamente a su incursión como actor de teatro, López Tarso también empezó su carrera de actor en el cine. *La desconocida*, *Chilam Balam*, *Feliz año, amor mío* y *Vainilla, bronce y morir* antecederían su participación en *Nazarín*, filme dirigido por el cineasta español Luis Buñuel, inspirado en un relato de Benito Pérez Galdós. Susana López Aranda, hija del actor, comenta respecto a esta película que “cuando llegó a la locación, Buñuel no lo vio caracterizado y se sacó mucho de onda, es la verdad. Entonces dijo: ‘Bueno ¿pero esto qué es? Yo necesito



Cartel para el estreno estadounidense de la película *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón. Fuente: *Wikipedia*.

a alguien que tenga la barba crecida’... En fin, Buñuel se puso muy nervioso. Pero Gabriel Figueroa le dijo: ‘Tranquilo Luis, él sabe caracterizar muy bien porque viene del teatro’. Al día siguiente apareció caracterizado como el buen ladrón y Buñuel ya se tranquilizó mucho. No le tuvo que hacer mayores indicaciones, simplemente filmaron y quedó muy satisfecho. Y es una escena que es central en la película”.

La repercusión y el reconocimiento mundial que obtuvo *Macario* en diversos festivales internacionales de cine convirtieron a esta cinta en su mayor y más importante logro filmico.

Otro de los filmes decisivos en su carrera fue *Macario*, la célebre novela de Bruno Traven, que en 1960 se convirtió en la primera cinta mexicana en ser nominada al premio Óscar como mejor película en lengua extranjera. *Macario* cuenta la historia de un indígena que mantiene un trato peculiar con la muerte. Se trata de un personaje muy gracioso y simpático, a pesar de representar la terrible tragedia del hambre del campesino y del indígena mexicano. Además de conmovedora, es una historia muy divertida, como la escena del diablo vestido de charro que trata de engañarlo para quitarle su comida. Explica el actor: “Es un cuento muy antiguo de la tradición oral mexicana. Mi padre cuando yo estaba estudiando el libreto me dijo: ‘Oye, pero yo conozco esa historia desde hace mucho, no es de Traven’. ‘Bueno, Traven la firmó y él la registró como suya’, le contesté”.

La repercusión y el reconocimiento mundial que obtuvo *Macario* en diversos festivales internacionales de cine convirtieron a esta cinta en su mayor y más importante logro filmico.



Ignacio López Tarso interpreta al protagonista de la película epónima *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón.

Además de *Macario*, *El hombre de papel* fue la película que le dio al actor los mayores reconocimientos y satisfacciones internacionales. Dirigida por Ismael Rodríguez, cuenta la historia de un hombre mudo cuya máxima aspiración es convertirse en padre. Sin pronunciar un solo diálogo, el intérprete conquistó al público con su extraordinaria actuación.

Filmes favoritos

En una conversación con Cristina Pacheco, López Tarso reconoció un gusto especial por

algunos trabajos suyos en el cine, es decir, tener algunas películas favoritas. Sus personajes predilectos fueron “Macario, el mudo de *El hombre de papel*, el gallero de *El gallo de oro*, cuento de Juan Rulfo que recuerdo mucho porque yo era gran admirador de la belleza de la voz, de la alegría y el talento de Lucha Villa, que aparece en la película. *La vida inútil de Pito Pérez* me gusta también, igual que *Tarahumara*. Y por supuesto *Nazarín*, el filme de Buñuel, una gran película con una participación mía muy pequeña pero fundamental. Interpreto al buen ladrón, que hace al personaje de Nazarín reconsiderar su posición”.



Luis Aguilar e Ignacio López Tarso en *El hombre de papel* (1963) de Ismael Rodríguez.



Ignacio López Tarso interpreta a Dionisio Pinzón en la película *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón.

Grabó en total ocho discos en los que declama romances y corridos, la mayoría alusivos a la Revolución mexicana, trabajo que disfrutaba de manera especial. Algunas de estas grabaciones fueron con Raquel Olmedo y otras en vivo desde el Teatro de la Ciudad. También se presentó en Madrid y en el teatro Hidalgo de la capital mexicana junto a la célebre actriz y cantante española Nati Mistral. Y en Cuba, en compañía de María Teresa Rivas.

Miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana

Su fascinación por los corridos, relataba, le nació de la letra de los mismos, “textos muy inocentes, muy simples y populares, de voces anónimas pero con un contenido que refleja el sentir del pueblo mexicano. Es el caso de *Benito Canales*, *La maquina*, *La muerte de Zapata*, *Pancho Villa...*, en fin, todos esos corridos maravillosos que sirven de ejemplo a las siguientes generaciones”.

Miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana, Ignacio López Tarso intervino en innumerables telenovelas; fue secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) de 1986 a 1990 y diputado federal por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) del 1.º de septiembre de 1988 al 31 de agosto de 1991.

Dibujar en escena como Pablo Picasso

El genial pintor español Pablo Picasso fue uno de los últimos personajes interpretados por Ignacio López Tarso en la puesta en escena *Un Picasso*, representada en el teatro San Jerónimo de la Unidad Independencia, en la que el actor compartió créditos con Aracely Arámbula.

Original de Jeffrey Hatcher, la obra recrea un fragmento de la vida del autor del *Guernica* durante la ocupación alemana en Francia. El artista es detenido e interrogado por la señorita Fischer, una alta funcionaria de cultura, para que reconozca y certifique que tres de sus obras son auténticas. Con la fuerte personalidad que lo caracterizaba, Picasso consigue seducir a la funcionaria hasta convertirla en su más ferviente admiradora y aliada.

Aracely Arámbula forjó una fuerte amistad con el actor durante las semanas que trabajaron juntos, al punto que don Ignacio no la olvidó poco antes de morir y le dejó un legado, algo simbólico, pero de un gran valor sentimental. Durante parte de la representación, el personaje de Pablo Picasso aparecía en escena dibujando a la alta funcionaria con la que compartía créditos. Estaba situado en un extremo, de manera que ni el público ni la actriz podían ver el dibujo.

Pues la sorpresa fue que Ignacio López Tarso se adentró tanto en el personaje del pintor malagueño que en realidad sí se puso a retratar a Aracely Arámbula, y durante las sucesivas representaciones le dio consecutivamente algunos retoques.

La sorpresa para la actriz al ver el dibujo fue absoluta, porque ni siquiera sospechaba que su compañero de reparto en realidad sí la hubiera estado dibujando durante la obra.



Ignacio López Tarso representó a Pablo Picasso al lado de Aracely Arámbula en *Un Picasso* de Jeffrey Hatcher. Fotografía: cortesía Revista Central.



Ignacio López Tarso en *Una vida en el teatro* de David Mamet, teatro San Jerónimo Independencia, agosto de 2019.
Fotografía: Tania Victoria / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.



Ignacio López Tarso en *Una vida en el teatro* de David Mamet, teatro San Jerónimo Independencia, agosto de 2019. Fotografía: Tania Victoria / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Fuentes consultadas

Associated Press, “Fallece el actor mexicano Ignacio López Tarso”, *Los Angeles Times* (diario), 11 de marzo de 2023.

Bravo, Evelyn y Zurisaddai González, “Murió Ignacio López Tarso a los 98 años tras agravarse la neumonía que sufría”, *Infobae*, 12 de marzo de 2023.

Constantino Aguilar, Jessica, “Macario y las mejores películas del actor Ignacio López Tarso”, tv Azteca. 11 de marzo de 2023. Disponible en <<https://www.tvazteca.com/aztecanoticias/mejores-peliculas-actor-ignacio-lopez-tarso-murio>>.

Conversando con Cristina Pacheco, “Ignacio López Tarso”, Canal Once, reproducido por Canal Catorce, 28 de agosto de 2024. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=z1-Nhyengs>>.

Cruz Bárcenas, Arturo, “López Tarso protagoniza la puesta en escena *Un Picasso*”, *La Jornada* (diario), 12 de abril de 2016.

Hernández, Gabriel, “Fallece Ignacio López Tarso. Hasta siempre, Macario”, *Fuerza informativa Azteca*, 11 de marzo de 2023. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=zM8slrBPNZM>>.

Homenaje a Ignacio López Tarso en el Palacio de Bellas Artes, Canal 22, 12 de marzo de 2023. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=UJPCpdIAMAQ>>.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “Ignacio López Tarso, gran actor del cine, teatro y televisión en México”, boletín 274, 11 de marzo de 2023. Disponible en <<https://inba.gob.mx/prensa/17494/ignacio-lopez-tarso-gran-actor-del-cine-teatro-y-television-de-mexico>>.



Felipe Jiménez es periodista y escritor. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, durante más de diez años fue redactor y editor del diario *ABC* en la capital de España. Posteriormente, formó parte del equipo que fundó el diario *La Razón*, también en Madrid, en el que colaboró desde México durante otros diez años. Su curiosidad e interés por los más diversos temas lo han llevado a escribir un libro de cocina (*El recetario del Quijote*, reeditado en 2016), ensayos históricos, guiones para televisión, una novela y un libro de humor.



PAUL VERLAINE

Y EL PARSIFAL
DE RICHARD WAGNER

Por Luis Vicente de Aguinaga

El poeta y traductor Luis Vicente de Aguinaga reflexiona sobre la atormentada vida del poeta Paul Verlaine (1844-1896) y sobre su soneto “Parsifal”, el cual dialoga con la ópera homónima de Richard Wagner. Aguinaga nos ofrece una traducción del poema, que aunque modifica la estructura respeta las estancias temáticas del original.

Los lectores de T. S. Eliot recordarán que al promediar *La tierra baldía*, en el tercer apartado, “El sermón del fuego”, figura un verso en francés: “*Et, ô ces voix d’enfants chantant dans la coupole!*”, Eliot aclara en las notas a su poema que dicho verso procede del “Parsifal” de Paul Verlaine. “Parsifal” es un soneto; forma parte de *Amour* (“Amor”, libro publicado en 1888), segundo volumen de la trilogía que inicia con *Sagesse* (“Sabiduría”, de 1880) y termina con *Bonheur* (“Felicidad”, editado en 1891).

Verlaine escribió los primeros poemas de lo que luego sería ese tríptico entre 1873 y 1875, en las cárceles de Bruselas y Mons, donde purgó una pena de prisión por tentativa de homicidio en contra de Arthur Rimbaud. Los poemas escritos en la cárcel formaron un pequeño volumen al que Verlaine dio el título de *Cellulièrement* (“Celularmente”), que no logró publicar como tal cuando recobró la libertad. Con el tiempo, Verlaine desarticuló aquella primera serie y compuso *Sagesse* y luego *Amour* empleando, junto con otros, esos poemas.

En las obras completas de Verlaine publicadas por Vanier entre 1901 y 1905, *Amour* da inicio al segundo volumen. “Parsifal” está en la página 42. Antes, en *Amour*, el soneto se leía en las páginas 63-64.

*Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante — et sa pente
Vers la Chair de garçon vierge que cela tente
D’aimer les seins légers et ce gentil babil;*

*Il a vaincu la Femme belle, au cœur subtil,
Étalant ses bras frais et sa gorge excitante;
Il a vaincu l’Enfer et rentre sous sa tente
Avec un lourd trophée à son bras puéril,*

*Avec la lance qui perça le Flanc suprême!
Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
Et prêtre du très saint Trésor essentiel.*

*En robe d’or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
Et, ô ces voix d’enfants chantant dans la coupole!*



Entre los artistas y escritores retratados en este célebre cuadro, los más recordados son Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, sentados uno al lado del otro en la esquina izquierda del lienzo. *Un rincón de mesa*, óleo sobre lienzo de Henri Fantin-Latour, 1872. Museo de Orsay, París.

Imagen de la página anterior: Paul Verlaine, dibujo de Félix Vallotton, 1896. Fuente: Gallica / Biblioteca Nacional de Francia.

Todo parece indicar, gracias a ciertas pistas diseminadas en torno a la publicación del poema, que Verlaine se refería concretamente a Parsifal en su avatar wagneriano, si bien es improbable que haya visto nunca el *Parsifal* en escena.

El título mismo del soneto, “Parsifal”, señala en qué dirección deben buscarse sus fuentes. Peredur en la leyenda galesa, Perceval en la novela en verso de Chrétien de Troyes, Parsifal solo es llamado así a partir del siglo XIII con la publicación del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Todo parece indicar, gracias a ciertas pistas diseminadas en torno a la publicación del poema, que Verlaine se refería concretamente a Parsifal en su avatar wagneriano, si bien es improbable que haya visto nunca el *Parsifal* en escena.

El estreno del *Parsifal* de Wagner tuvo lugar en Bayreuth el 26 de julio de 1882, como se sabe. Wagner le daba vueltas al proyecto desde 1857, veinticinco años atrás. Verlaine, por su parte, regresó definitivamente a París aquel año de 1882 tras un decenio de vida errante y precaria. Había huido de la capital francesa en 1872 para escapar de los juicios del consejo de guerra contra los revolucionarios de la Comuna. Lo hizo en compañía de Rimbaud, a quien había conocido en septiembre de 1871, y vivió con él alrededor de un año entre Londres y Bruselas, donde fue detenido y encarcelado en 1873. Liberado en 1875 por buen comportamiento, Verlaine vagó por diferentes lugares, pasando en un momento dado por Stuttgart, donde se reconcilió fugazmente con Rimbaud. Regresó a París en 1877, pero volvió a dejar Francia meses después, ahora con su discípulo Lucien Létynois, de apenas 17 años. Acompañado de Lucien, Verlaine trató de ganarse la vida en Londres, otra vez, e incluso en una granja en la región de las Ardenas. Enfermo de tifoidea,

Parsifal, final del acto III, con la escenografía de Paul von Joukowsky, diseñada para el estreno mundial de la ópera en el Festspielhaus de Bayreuth. Litografía tomada de *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4: 119.



Létinois murió a los 23 años, en 1883, y Verlaine le dedicó un extenso poema en veinticuatro pasajes, “Lucien Létinois”, que también forma parte de *Amour*, el mismo libro de “Parsifal”.

Verlaine vuelve a ser encarcelado en 1885, tras querer estrangular a su madre, y vive los últimos diez años de su vida casi en la indigencia.

En pocas palabras, fueron muchos los viajes, andanzas, idas y vueltas de Verlaine por aquellos tiempos, pero es poco probable, si no imposible, que haya estado en Bayreuth en julio de 1882 o que haya siquiera reunido en algún momento el dinero equivalente a una entrada para ver el *Parsifal*. Urgido por la miseria y desgarrado por las adicciones, los accesos de violencia y las enfermedades, Verlaine vuelve a ser encarcelado en 1885, tras querer estrangular a su madre, y vive los últimos diez años de su vida casi en la indigencia. Encarna entonces al *pauvre Lelian*, anagrama de su nombre y paradigma del poeta maldito, noción que acuña él mismo. Logra, con todo, publicar una docena de libros, dosificando inteligentemente una importante cifra de poemas compuestos antes de que la sífilis, el alcoholismo y la diabetes inhabilitaran sus aptitudes creadoras. A esa época se refiere la bella estampa trazada por Jaime Moreno Villarreal en su “Retrato de un poeta con espejo”, ensayo recogido en *El salón de los espejos encontrados* (1995). Verlaine morirá en París a inicios de 1896, varios años antes de que *Parsifal* se presente fuera de Bayreuth.

El soneto se publicó en la *Revue wagnérienne* del 8 de enero de 1886, dato que por sí solo bastaría para evidenciar el vínculo del poema con el “festival sacro” de Wagner. En aquella revista



Paul Verlaine en el café François 1er, fotografía de Dornac, 28 de mayo de 1892, París. Fuente: *Wikimedia Commons*.

formó parte de un “Homenaje a Wagner” bajo la forma de ocho sonetos de Stéphane Mallarmé, Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Vignier, Teodor de Wyzewa y Édouard Dujardin, respectivamente y en ese orden. El poema de Verlaine iba precedido de dos epígrafes, que desaparecieron un par de años más tarde, cuando el texto fue recogido en *Amour*. El primero es un verso del himno *Sacris solemniis* de Santo Tomás de Aquino: “*Dedit et tristibus sanguinis poculum*”, esto es: “Y dio a los tristes la copa de su sangre”. El segundo es un verso de *The Holy Grail* de Tennyson: “*Whom Arthur and his Knighthood call'd the Pure*”, es decir: “A quien Arturo y su caballería llamaron el Puro”. Por añadidura, en el soneto no hay referencias que puedan juzgarse inequívocas al *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, menos aún al *Perceval* de Chrétien de Troyes.

El poema no tenía, en aquella primera publicación, la dedicatoria que puede leerse ya en *Amour* y después en las obras completas de Verlaine: “À Jules Tellier”. Tellier fue un poeta y ensayista nacido en 1863 y muerto en 1889. Autor de los poemas de *Les brumes* (“Las brumas”, de 1883) y de los perfiles críticos de *Nos poètes* (“Nuestros poetas”, de 1888), murió de tifoidea, como Lucien Létinois. Uno de los ensayos más extensos de *Nos poètes* es el dedicado a Verlaine, a quien Tellier describe como “un hombre sencillo con aventuras complicadas”. A su muerte, Verlaine le consagró una emocionada necrológica en el número 6 de *Art et Critique*, del 6 de julio de 1889. En ese texto, Verlaine se refiere a *La cité intérieure* (“La ciudadela interior”), poemario que Tellier no llegó a publicar pero que luego formaría parte de *Reliques* (“Reliquias”, de 1890), imponente volumen póstumo de más de cuatrocientas páginas en las que conviven cuentos, artículos, páginas de diario y, como ya digo, poemas, con prefacio de Paul Guigou.

Me parece que la comparación de dos textos críticos relativos al mito evocado en el “Parsifal” de Verlaine bastaría para corroborar, si fuera necesario, que su poema dialoga con Wagner, no con sus precursores medievales. En el *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigido por Pierre Brunel, Pierre-François Kaempf dedica un artículo al mito de Parsifal¹. Si bien Kaempf sintetiza con pulcritud las partes del relato, separando para ello el *Perceval* de Chrétien del *Parzival* de Wolfram, a partir de cierto punto se hace palpable que habla de un Parsifal sin antecesores ni camaradas artúricos. El caballero, según Kaempf, emprende sus aventuras movido por un apetito juvenil y entiende que la caballería, oficio que desconoce, le ha sido deparada un poco por el azar y otro poco por su propia impulsividad. Kaempf

no menciona que Parsifal es hijo y hermano de caballeros identificables en el ciclo artúrico, y algunos de los nombres propios a los que se refiere, como el de Kundry –llamada, en el poema de Wolfram, Kundrie–, sugieren que su fuente para resumir las hazañas de Parsifal es la ópera de Wagner, no los libros que le dieron origen. En cambio, Carlos García Gual, en su *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, no solo separa con claridad el *Perceval* del *Parsifal*, sino que destaca la simbología propia de uno y de otro, expone los puntos que tienen en común y destaca sus diferencias para subrayar, por último, que acaso la principal característica narrativa del *Parsifal* de Wagner, cuando se le compara con sus principales antecedentes, es precisamente que se aparta del mundo artúrico.²



Paul Verlaine, fotografía de Léopold Poiré, circa 1895.
Fuente: Wikimedia Commons.

¹ Pierre-François Kaempf, “Parsifal”, en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, París: Rocher, 1988, pp. 1150-1154.

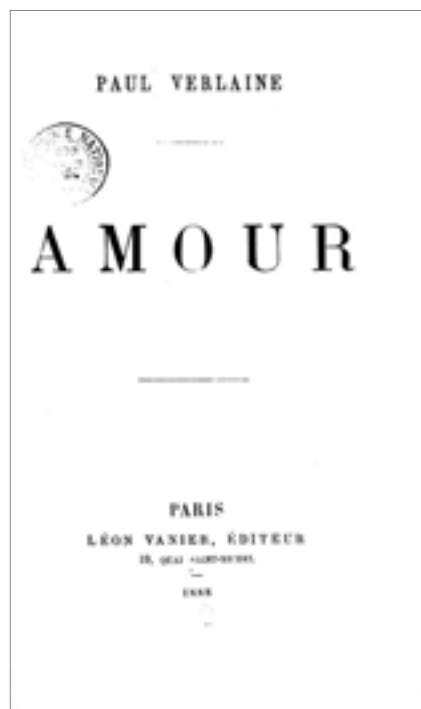
² Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda. Análisis de un mito literario*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 83-95 y 139-151.

Verlaine situó “Parsifal” entre dos poemas que le transmiten, por contigüidad, al menos una parte de su significado. El primero es un soneto dedicado a Luis II de Baviera y el segundo es un poema de veinticuatro versos con el tema del Santo Grial.

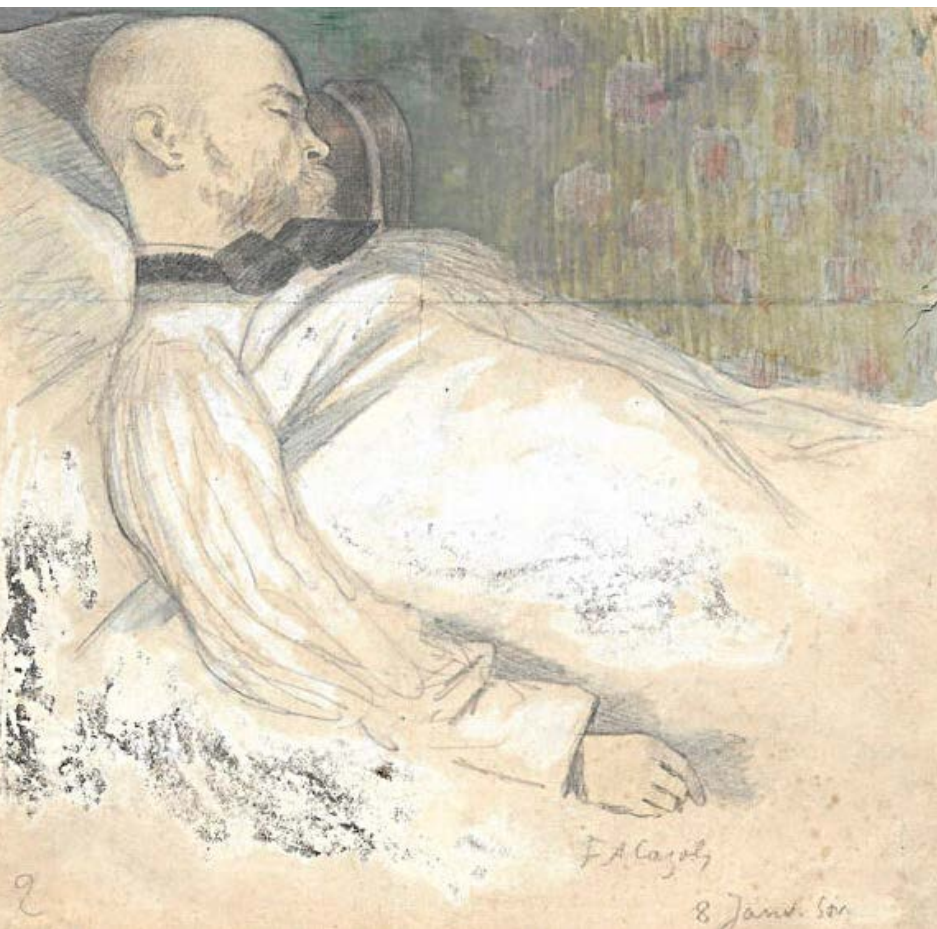
En este sentido, el *Parsifal* de Wagner existe no como la recreación de un corpus mitológico, el de la Mesa Redonda, sino como un ejemplo del *Bildungsroman* decimonónico en el que un joven inexperto se abre camino en la vida en contra de los obstáculos, adversidades y peligros que van haciéndolo madurar política, erótica y espiritualmente. Para decirlo de otro modo, la exposición de García Gual, comparada con la de Kaempf, deja claro que Wagner aísla la leyenda de Parsifal de sus afluentes artúricos con el fin de intensificar la vulnerabilidad original de su protagonista, desprovisto así de todo antepasado caballeresco, pero destinado mágicamente a vencer a Klingsor y lograr con ello el triunfo del misticismo cristiano sobre las tinieblas paganas. En el poema de Verlaine, esa misma lucha es resumida en unas cuantas palabras, dejando con ello la impresión de que Parsifal vence sobre todo la tentación del amor carnal y solo secundariamente sale victorioso también del Infierno.

Al ordenar los textos que conformarían *Amour*, Verlaine situó “Parsifal” entre dos poemas que le transmiten, por contigüidad, al menos una parte de su significado. El primero es un soneto dedicado a Luis II de Baviera y el segundo es un poema de veinticuatro versos con el tema del Santo Grial. El motivo del Grial es, por supuesto, un atributo indispensable del personaje de Parsifal, por lo que ambos elementos, el casto caballero y el objeto sagrado a cuya búsqueda

consagra varios años, están unidos intrínsecamente desde las versiones más antiguas de la leyenda. El tema de Luis II, por el contrario, es moderno y wagneriano, al grado que la última palabra del verso final es el apellido del compositor: “*Sur un air magnifique et joyeux de Wagner*”. Se sabe que, de las más de doscientas representaciones privadas de cuarenta y cuatro distintas óperas que ordenara el rey bávaro en los poco más de veinte años que portó la corona, ocho fueron representaciones de *Parsifal*. Sea cual sea, por lo demás, la estadística de las aficiones del monarca, el singular perfil psicológico de Luis II no solo atrajo a Verlaine, sino que luego atraería también a Luis Cernuda y a Luchino Visconti. La grandeza de Luis II consistiría, para Verlaine, en oponerse a las “cosas de la política” y en hacer “del Canto y del Arte y de toda la Lira” un arma con la cual pelear contra “esa Ciencia, asesina de la Oración”. El soneto a Luis II de Baviera fue publicado en la misma *Revue wagnérienne* apenas un mes después de la muerte del rey. Aquel año de 1886 el poeta francés publicó, entonces, dos poemas de asunto wagneriano en la revista que Dujardin fundó y dirigió en París.



“Parsifal” apareció publicado en el libro *Amour* de Paul Verlaine, publicado por Léon Vanier, París, 1888. Fuente: Gallica / Biblioteca Nacional de Francia.



Paul Verlaine en su lecho de muerte, dibujo de Frédéric-Auguste Cazals, 8 de enero de 1896. Colección particular.

He intentado traducir el “Parsifal” de Verlaine. He dejado atrás el acomodo estrófico del soneto para ordenar el poema en las tres estancias temáticas que me parecen propias del poema. Confío en que las frases del poema lograrán explicarse a sí mismas.

En el poema de Wolfram –y en la ópera de Wagner, consecuentemente–, Parsifal debe derrotar a Klingsor para recuperar la lanza sagrada de Longino y llevarla de nuevo al único sitio que, por su inaccesibilidad y su nobleza, es tan

digno de la lanza como del Grial, que los caballeros custodian: el castillo de Montsalvat. El castillo, en este sentido, es casi tan puro como la lanza y el Grial mismo. La lanza y el Grial son, a su vez, casi tan puros como la sangre que los ha santificado. En el terreno de la poesía mexicana, Montsalvat es el tema de un refinado y complejo poema de Jorge Fernández Granados recogido en su libro *Resurrección* (1995). Los cátaros, en él, son los custodios de la copa sagrada, con lo que puede inferirse que Montsalvat es, para Fernández Granados, una síntesis de los llamados castillos cátaros, como Peyrepertuse o Aguilar, incluso Montsegur. “Quizá la sangre pide luz para su sombra”, escribe Fernández Granados, refiriéndose desde luego a la sangre de Cristo vertida en el cáliz, pero también a la sangre del trovador sojuzgado por “el tribunal del forastero”, es decir: por la Inquisición, perseguidora de la herejía cátara.

He intentado traducir el “Parsifal” de Verlaine. Antes de hacerlo, estudié la traducción de Luis Martínez de Merlo, recogida en el volumen de *Treinta y seis sonetos* de Verlaine, editado por Hiperión en 2001. Algunas decisiones de Martínez de Merlo me han parecido, si bien comprensibles, innecesarias, ya que, por poner dos ejemplos, las mayúsculas empleadas por Verlaine para escribir ciertas palabras (“Muchachas”, “Carne”, “Mujer”, “Infierno”, “Costado Supremo”, “Tesoro” y “Sangre”) y la forma misma del soneto acaso pierden sentido al trasladar el poema no solo a otra lengua, sino a otra época. He preferido apartarme de la regularidad métrica, si bien mi traducción observa los patrones convencionales del heptasílabo, el endecasílabo y el alejandrino. Pero sobre todo he dejado atrás el acomodo estrófico del soneto para ordenar el poema en las tres estancias temáticas que me parecen propias del poema, convertidas en tres estrofas de cinco versos cada una. Confío en que las frases del poema lograrán explicarse a sí mismas, pero, al mismo tiempo, me parece que las referencias expuestas en estas notas no serán superficiales.

Parsifal

a Jules Tellier

Parsifal ha vencido a las muchachas
de amable balbuceo y divertida lujuria,
proclives a la carne
de mancebos que aspiran a un amor
de senos leves y amable balbuceo.

A la hermosa mujer de corazón sutil
que le tendía los brazos frescos y el cuello emocionante
venció, y venció al Infierno, y a su tienda vuelve
con un pesado trofeo bajo el brazo infantil:
¡con la lanza que hirió el supremo costado!

Ha curado al rey; ahora es rey él mismo
y sacerdote del santísimo, esencial tesoro.
¡Adora, vestido de oro, el vaso puro, gloria y símbolo
donde resplandeció la sangre verdadera
y esas voces de niños, oh, que cantan en la cúpula!



Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara, 1971) es poeta y crítico. Ha publicado los libros de poemas *La cercanía* (2000), *Por una vez contra el otoño* (2004), *Reducido a polvo* (2004), *Fractura expuesta* (2008), *Séptico* (2012) y *Qué fue de mí* (2017). Autor de doce libros de investigación literaria, crítica y ensayo, tres de los cuales abordan la obra de Juan Goytisolo (*Rumor de la ciudad al hundirse*, de 2003, *La migración interior*, de 2005, y *Juan Goytisolo: identidad y saber poético*, de 2014). La poesía, principalmente la de lengua española, es el tema de *Lámpara de mano* (2004), *De la intimidad* (2016), *La luz dentro del ojo* (2018) y *Puesto de observación* (2020), entre otros. Es profesor de literatura en la Universidad de Guadalajara y miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras.



ARTE & CULTURA

revista-liber.org



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas