

“Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad”

Entrevista a José María Serralde Ruiz

Lorena Bordigoni*



FIC Silente México 2017. Foto: Julio César Quiterio

José María Serralde Ruiz se presenta como “pianista concertista, artista multidisciplinario y consultor tecnológico para las artes, las humanidades y la educación desde 1999”. Formado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), trabaja en la musicalización en vivo para funciones de cine silente desde 1996. En 1998 funda el “Ensamble cine mudo” y participa en la creación de música para diversos espectáculos. A partir de su experiencia como intérprete y de su investigación sobre historia de la música para cine (en especial su tesis de 2004: *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*)¹ forjó un método personal de preparación de improvisaciones guiadas, que

¹ SERRALDE RUIZ, José María. *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*. Tesis para obtener el título de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004.

combina creación e investigación histórica. Actualmente dirige el “Taller de improvisación musical en vivo para cine (mudo y de archivo)” en la UNAM y es pianista invitado regular del festival de cine mudo de Pordenone², en Italia, siendo el músico latinoamericano con mayor presencia en ese prestigioso evento.³

En esta entrevista repasa su carrera, su metodología de trabajo y brinda un detallado panorama de la escena actual del cine (que él llama) de archivo, en América Latina y el mundo. Su punto de vista resulta privilegiado por lo multifacético de su recorrido profesional a lo largo de las últimas dos décadas, pero su análisis nunca deja de lado la pasión original musical y cinéfila.

Lorena Bordigoni: ¿Cómo surgió tu interés por el cine mudo?

José María Serralde Ruiz: Mi principal formación es de pianista concertista. Cuando estaba en la universidad formamos un cineclub universitario con otros colegas. En ese entonces la única forma de acceder de manera sostenida a un cine alternativo era la filmoteca de la UNAM, que concentraba mucho material. Lo bonito era que, además, en esa época la Filmoteca prestaba mucho las copias, así que comenzamos por restaurar un proyector de 16 mm y empezamos a proyectar. Así entramos en el circuito cineclubista en los '90.

Éramos muy “ñoños” como decimos aquí en México, así que para los primeros ciclos hicimos una revisión de la historia del cine apegándonos mucho al libro de Georges Sadoul.⁴ Las copias no tenían ninguna banda de sonido y como Sadoul decía que esas películas se musicalizaban en vivo mis amigos “me aventaron” al instrumento. En nuestra primera función solo había dos personas en la sala. A la segunda, directamente no vino nadie, era un ciclo sobre Georges Méliès. Entonces decidimos sacar un piano y el proyector de 16 mm al patio e improvisar una función al aire libre esa misma noche. Allí fue donde descubrimos esta experiencia tan especial del

² Festival de cine mudo de Pordenone: <http://www.giornatedelcinemamuto.it/>.

³ Para más info véase el blog de José M. Serralde: <http://blog.joseserralde.org>.

⁴ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972.

contacto con el público y con la película. De ahí en más no lo dejé de hacer.

Como éramos pocos los pianistas que tocábamos para cine mudo, me fueron llamando de las cinetecas cada vez más. Así conocí a Aurelio de los Reyes, quien luego dirigió mi tesis sobre la música en el cine en la ciudad de México entre 1903 y 1917. Luego me gradué y hoy en día trato de repartir mi tiempo entre la musicalización para películas y la investigación. Hace siete años que ya no toco en salas de concierto y me dedico a tocar exclusivamente para cine.



Giornate del Cinema Muto 2015. Masterclass. Foto: Valerio Greco

LB: ¿Cómo es el proceso previo a los espectáculos? ¿Cómo preparás los cine-conciertos?

JMSR: Yo creo que la musicalización del cine mudo tiene que tener una conexión con lo que era el ejercicio del cinematógrafo en la época, con la escena concertística de aquel tiempo, con la escena de las diversiones públicas y con la música y los sonidos de las grandes ciudades donde se desarrolló. En la carrera de concertista nos forman para tocar, por ejemplo, Chopin y nos enseñan a investigar e imaginar la sensibilidad de un polaco, exiliado por motu proprio, que escribe para un piano del s. XIX. Esa reflexión que hacemos en los conservatorios yo la trasladé al cinematógrafo. Casi como una obsesión escolar insistí con mis compañeros para armar una metodología de musicalización basada en fuentes históricas.

LB: ¿Cómo se combinan los aspectos creativos con esta intención recreacionista?

JMSR: Pues, al principio fue un desastre, durante mucho tiempo todo fue un experimento porque yo no tenía referentes. Uno de los pocos a los que tuve acceso fue William Perry⁵. Mi propia aproximación consiste en conseguir fuentes historiográficas sobre la realización de la película, reconstruir los vínculos entre los realizadores del film y sus músicos y, finalmente, la especulación, que yo llamo nuestra “farsa justificada”; farsa, porque no tenemos ningún registro realmente confiable de cómo era la música, “justificada”, porque nos basamos en fuentes y especulaciones acerca de la realidad de los músicos y el ejercicio de un intérprete en el espacio de exhibición de esos cines.

LB: ¿Qué es lo más difícil?

JMSR: Nuestro trabajo como músico de cine mudo requiere una dosis de pensamiento

⁵ William Perry es pianista, compositor de música para cine y audiovisual. Durante doce años hizo música para la colección de cine silente del Museum of Modern Art en Nueva York. Produjo, entre otros, el ciclo “The silent years” en el que Orson Welles y Lillian Gish presentaban clásicos del cine silente, musicalizados por Perry. El programa fue emitido en Estados Unidos por el canal PBS entre 1971 y 1975 y tuvo difusión en México también. Véase https://en.wikipedia.org/wiki/William_P._Perry.

crítico y una carga de alteridad; pero esto a veces esto no es lo suficientemente apreciado. Otras problemáticas tienen que ver con aspectos materiales: es un trabajo muchas veces no pago, está desapareciendo la exhibición en película y eso hace de esta una época muy oscura para el cine de archivo. Los espacios para desarrollar este tipo de trabajo se han vuelto muy exigüos. De todas maneras, en el festival de Pordenone encontré que muchos músicos a nivel internacional hacen un trabajo similar al mío.

LB: Respecto de esta tensión Jean François Zygel, que es maestro de improvisación y trabaja mucho con cine mudo, dice que mientras en una función normal una película es la misma en cualquier sala del mundo, en un cine-concierto no se puede ver la misma película dos veces, es decir, que nunca dos funciones con música en vivo son exactamente iguales.⁶ Sin embargo, según él, la misión del músico no es que el público salga pensando “qué buen pianista” sino “qué gran película”. ¿Vos qué opinás al respecto?

JMSR: Yo creo que en el cinematógrafo hay siempre un cuerpo colegiado de intérpretes, el público, que va a reaccionar ante el espectáculo de maneras imprevisibles. El público y el músico, ambos interpretan la película al mismo tiempo. Puede pasar que frente a una escena el músico hizo una lectura muy solemne mientras que el público reacciona con risotadas. ¿Qué hay que hacer en estos casos? Pues la idea musical deberá dialogar con este cuerpo colegiado que opina a la par de uno. El músico no debe intermediar entre el público y la película sino participar del espectáculo junto con ellos. Debemos perdernos en la multitud, hasta desaparecer. El elogio máximo para un músico de cine es “de pronto se me olvidaba que estabas ahí”.

Por un lado pienso que es maravillosa esta idea de perderse, pero por otro lado me asombra lo sensible que puede ser el público de cine con música en vivo. Cuando uno revisa, por ejemplo, los blogs de los amateurs y críticos de un festival como Pordenone uno nota que la gente está muy atenta, identifica todo tipo de citas y alusiones

⁶ Véase “Entrevista a Jean François Zygel”. En: France Inter. Disponible en: <https://www.franceinter.fr/emissions/la-recreation/la-recreation-23-decembre-2016>. Acceso: 10 de octubre de 2018.

musicales así como la relación con el trasfondo histórico de la película y todo el trabajo de preparación que yo realizo. Y es para mí también es un elogio enorme.



FIC Silente México 2018. Taller de improvisación musical analítica para cine mudo.

LB: Hablás de la recepción del público en Pordenone, pero ¿no se trata de un público muy especializado?

JMSR: La formación de concertista está impregnada de preconceptos de muchos siglos como la alta cultura y la baja cultura, pero a mí esta profesión me enseñó que no hay un público mejor que otro. Todo está impregnado de alteridad. Por ejemplo hace unos días toqué en un sitio muy alejado, en Tierras Negras, Celaya, en un atrio de iglesia al aire libre. Hicimos *Que viva México*, de Sergei Eisenstein. Cuando terminó la película se acercó una muchacha y me dijo que ella había identificado las sandungas, en el fragmento donde se habla del istmo porque su familia era de allí y

que la música le había traído el recuerdo de su abuela.

El público de Pordenone es preciosista, pero el cine y la música generan contactos con el público en ejes muy diversos que uno no se imagina. Por eso la musicalización tiene que estar sensiblemente preparada. Si uno tocara en Alemania debería cuidarse de la elección de himnos y de cantos tradicionales que luego se vincularon con el tercer *Reich*. Siempre se está tocando para un público particular y todos tienen su sensibilidad específica y compleja.

Hace poco me preguntaron qué haría si tuviera que musicalizar una película oriental o de algún país que conozco poco o de una cultura que me es ajena. Yo respondí que como músico siempre somos una alteridad. Desde mi lugar como mexicano casi siempre estoy tocando para la otredad, porque se conserva muy poco cine mexicano mudo. Las grandes producciones cinematográficas sean de Estados Unidos, Alemania o Francia se distribuyeron por todo el mundo y fueron musicalizadas mayoritariamente por “otros”, así que yo soy siempre “el otro lado”.

LB: ¿Por qué pensás que el s. XXI es un momento oscuro para el cine de archivo?

JMSR: Bueno, en realidad, en muchos lugares (principalmente en Europa y América del Norte) hay un renacimiento del cine con música en vivo, pero esto contrasta con Latinoamérica. Para América Latina el siglo XXI fue mucho peor en cuanto a la conservación, exhibición, circulación y fomento. En este continente la conservación de los archivos está mayormente en manos de sus aficionados y sin ellos no tendríamos mucho de lo que se conserva. La preservación es un asunto de activismo.

En América Latina está todo desconectado. No hay trabajos de investigación sobre la música del cine en la región, fuera de mi tesis y otros ejemplos aislados. El mundo se está reconfigurando, existe Netflix, por ejemplo, que controla lo que “se tiene que ver”. Hoy el acceso a la cultura está mediado por los algoritmos y en ese contexto nuestra situación se complica. El trabajo de las filmotecas y archivos es muy importante, también. Pero en Europa, Reino Unido y Estados Unidos hay exhibidores

independientes que se especializan en cine de archivo y tienen programas de música en vivo. Las cinematecas tienen muchos recursos pero no son el único circuito de distribución.

Los músicos en Europa son contratados, viajan para estas funciones y les pagan bien. Un joven músico europeo, con tres años de experiencia, puede musicalizar hasta ocho veces más películas que yo, con más de 20 años de experiencia. Por eso en nuestro proyecto de ensamble nos convertimos en nuestros propios curadores y exhibidores, porque las cinematecas no tienen los recursos para contratarnos a largo plazo. Así yo hago relaciones públicas, estudio los formatos, los sistemas de distribución con sus tecnologías, preparo la música, etc. Creo que el escenario en América Latina está en crisis pero tenemos que enfrentarla, tenemos que crear una alianza con los archivistas, el cine tiene que volver a convertirse en espectáculo y creo que los músicos podemos ser unos buenos aliados en eso.



FIC Silente México 2017. Foto: Julio César Quiterio

LB: Vos hablás de crisis, pero los problemas que viven las cinematecas, la falta de políticas y presupuesto para la preservación de bienes culturales y la dificultad de acceso no son un fenómeno reciente y novedoso sino que son el resultado de un proceso de muchas décadas, ¿o no?

JMSR: Sí, ahora que lo mencionas, el siglo XXI está difícil pero el siglo XX tampoco fue fácil para América Latina. Sin embargo, en el caso concreto de México la reducción de espacios en términos absolutos como relativos es visible. Entre 1999 y 2000, la Cineteca Nacional tenía un programa en el cual se proyectaba cine mudo, en esa época ni se pensaba exhibir en digital. Y hoy que la exhibición en DCP es en apariencia “más fácil” hay muchas menos funciones. En aquella época, en la ciudad de México había al menos tres pianistas que musicalizaban películas en vivo; hoy en día seguimos siendo los mismos tres pero el resto no se dedica exclusivamente a eso. Los músicos, los curadores, los archivistas y el público todos tenemos que estar muy alertas para que en este gran sur las cosas no sigan empeorando, pase lo que pase con la situación socio-política, siempre tan imprevisible, en este inmenso Sur que somos.

Dipesh Chakrabarty decía que el pensamiento europeo es y va a seguir siendo indispensable pero es inadecuado como referencia, tenemos que poner a Europa un poco al margen. Obligatoriamente tendremos que dialogar con su cine y su pasado para conocernos cabalmente. Pero musicalizar el cine de “los otros” es un acto político. Al menos así lo vivimos en México. Hace poco me invitaron a preparar una improvisación guiada para una película del archivo Prelinguer, un documental que pretendía retratar un día a través de la vida en la ciudad de México. Originalmente fue musicalizada con alusiones a las mañanitas y el conjunto tenía una visión totalmente estereotipada y colonizadora, propia de la relación entre Estados Unidos y México en los '40. Nosotros le quitamos el sonido original e hicimos una contrapropuesta totalmente diferente y anticolonial, con música mexicana. “Les devolvimos el favor”.

Una función de cine mudo es una ocasión para mirarnos en nuestro pasado y al mismo tiempo mirarnos en una otredad radical. Dialogar con algo totalmente distinto de nosotros y al mismo tiempo empatizar. Esto para la formación de un artista es profundamente enriquecedor.



FIC Silente México 2018. Foto: Capilla del Arte, UDLAP

LB: ¿Qué opinás del contexto de los festivales? No solo los especializados como Pordenone, Lyon o Bolonia crecieron mucho, sino que los festivales más generales como Cannes, Venecia o Berlín tienen secciones estables dedicadas a cine mudo y cine restaurado.

JMSR: Yo creo que los grandes festivales pueden ser el mejor amigo para este tipo de proyectos o su peor enemigo. Un gran festival como Cannes, o Guadalajara o Morelia aquí en México puede ser un buen aliado porque tienen recursos y aparato de prensa para difundir, pero también pueden tomar la decisión política de integrar el espectáculo como una pequeña parte más de su programación y devorárselo. Yo celebro que todos esos festivales incorporen estos espectáculos y que se amplíen los públicos. Pero, por ejemplo, en nuestro ensamble la política es que solo participamos de grandes festivales si podemos financiar nuestro propio aparato de prensa y

difusión, para el cual tenemos un equipo formidable. Porque si no la función se pierde entre otros eventos, las visitas de las estrellas, las figuras internacionales, etc., y acabamos en un horario menor, en una sala ínfima, con diez o veinte espectadores que cayeron por casualidad y a los que les cambiamos la vida. Eso está muy bien, pero no basta.

Los verdaderos festivales de cine restaurado son auténticas fiestas. Bolonia, por ejemplo es una fiesta internacional, no proyecta sus películas en una pequeña sala de 20 personas, el cine de archivo está en el centro de su programación. La distribución de cine mudo no es simplemente una más. Tenemos que trabajar para reconstruir los festivales y resignificarlos para que las funciones logren ser este ejercicio de reinterpretación colectiva del que hablo. Una buena iniciativa en este sentido es la de Arcadia,⁷ la muestra organizada por al UNAM para la cual pudimos organizar talleres y formar estudiantes. También el festival FICUNAM⁸ tiene una importante vocación por el cine de archivo, experimental y contemporáneo y por ello el diálogo con ellos es diferente. Por eso repito: solo el activismo y este tipo de iniciativas salvará al cine de archivo. Y en este sentido, hay una iniciativa mexicana en Puebla sostenida desde hace tres años, a cargo de jóvenes académicos y entusiastas: el Festival Internacional de Cine Silente México. El certamen alberga eventos académicos, proyecciones y cine-conciertos de cine mudo de los primeros tiempos, pero también una competencia internacional de cine silente contemporáneo. Es asombroso como con recursos limitados como los de muchos festivales nacionales, ha logrado reunir vigorosos apoyos de instituciones, de investigadores, archivistas y restauradores de América Latina. Enrique Ceballos, su director y un gran equipo integrado por mujeres principalmente, han acogido mi propuesta de conducir un taller de improvisación razonada para cine mudo en cada edición, y este año en particular, albergaron el estreno de mi partitura para *Santa* (Luis G. Peredo, México, 1918) en el marco de una gran celebración multidisciplinaria por su centenario. Para esta función integramos ex-profeso un

⁷ Arcadia, Muestra Internacional de Cine Rescatado y Restaurado: <https://www.arcadia.unam.mx/>.

⁸ FICUNAM, Festival Internacional de Cine UNAM: <https://www.ficunam.unam.mx/>

pequeño ensamble⁹ inspirado en la Orquesta típica de Lerdo de Tejada, agrupación mexicana que musicalizó las funciones de su estreno, incluyendo por lo tanto salterio y bandolones mexicanos, instrumentos históricos para los cuales jamás había escrito. Con esta experiencia, una de las más significativas de mi carrera, confirmé que no sólo necesitamos más investigadores, curadores y programadores, sino también más eventos curatoriales como éste, que posibiliten la exploración profunda del espectáculo del cine mudo desde nuestros países, para nuestros países latinoamericanos. Amo el llamado FIC Silente MX porque como los mejores romances, me tiene la cabeza llena de futuro.



FIC Silente México 2018. Ensamble del taller de música para cine mudo

⁹ El Ensamble Santa estuvo integrado por Atlas Saldivar, salterio; Elizabeth Mares y Oscar Olmedo, bandolones; Alfonso Vargas, contrabajo, Lorena Ruiz, percusiones, JMSR, piano y dirección. Todos aportaron en la ejecución históricamente informada de estos instrumentos

Es necesario ampliar los espacios, diversificar y conquistar públicos nuevos. Solo remarco que un espacio pequeño y prestado en un festival gigante no es suficiente, necesitamos más. Tenemos que abandonar el romanticismo del cine de archivo como algo muy bonito pero “de nicho”. Para eso necesitamos formar a las nuevas generaciones y transformar la mirada. Por ejemplo, con mis alumnos del taller de improvisación visitamos las instalaciones de la filmoteca de la universidad, vieron cómo se restaura una película, cómo se revelan, y entraron en contacto con los materiales. Solo eso puede realmente generar una nueva conciencia en las nuevas generaciones.

Algo que me gusta de Pordenone es ver a otros colegas mucho mayores que yo, de países como Estados Unidos, que comenzaron con su activismo hace décadas, atravesaron períodos difíciles y ahora están donde están. Nosotros necesitamos un cambio más radical, no extremista sino “de raíz”.

LB: Voy a cambiar un poco el eje de la reflexión y salir un poco de lo regional para volver a una mirada más global. Tengo la impresión que en los últimos años, en paralelo al auge del *streaming* y del consumo mediado del que hablás se desarrolló una nueva sensibilidad respecto de los espectáculos en vivo en general, respecto del cine y del cine-concierto en particular. Los festivales especializados crecieron, los festivales grandes incorporaron los cine-conciertos a la agenda anual de la distribución internacional y los espectáculos en sí crecieron también, ya no se trata de un pianista solo en un rincón sino que hay orquestas, bandas de rock, conjuntos de música electrónica mezclada en vivo y combinaciones de todo lo anterior. No solo el cine de los primeros tiempos se difunde con música en vivo. Hoy hay cine-conciertos de películas como *Titanic* (James Cameron, 1997), *La guerra de las Galaxias* (George Lucas, 1977) o *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). Nadie puede decir que *Titanic* resulta un film difícil de conseguir, el público tiene la posibilidad de verlo en su casa en la televisión, mirarlo en una computadora o hasta en un teléfono. Pero en vez de eso decide salir de casa, pagar una entrada generalmente más cara y llevar su corporalidad a una sala para que vibre con el resto del público, los músicos presentes,

y todo lo que implica un espectáculo vivo, lo efímero y lo impredecible. Esto yo lo veo como algo muy propio del s. XXI y, en este paisaje, la figura del músico-intérprete no aparece perdida sino que tiene una gran importancia, es central, a diferencia de lo que sucedía en la década de 1990 donde creo que la verdadera estrella, lo único que importaba era la película. ¿Vos estás de acuerdo con esto?



Giornate del Cinema Muto 2018. Foto: Valerio Greco.

JMSR: Es interesante, es posible. Puede ser que los músicos hayan cobrado más importancia y es verdad que cada vez somos más. Carl Davis era una figura muy reconocida de la música para cine mudo en la década de 1980 pero ahora es famosísimo. Muchos músicos como Stephen Horne hoy en día anuncian sus espectáculos como “Steven Horne musicaliza tal película”, es decir, su nombre encabeza el cartel. Yo mismo era apenas un pianista antes y ahora algunos me llaman “El Maestro Serralde”, tuve la oportunidad de dar un pequeño taller de improvisación en Brasil y luego de mucho esfuerzo y batallar logré que la universidad aquí en México reconozca la importancia de la improvisación de estilo.

Quizás esta nueva sensibilidad nos de más chances de convertirnos en activistas, en *hackers* del flujo cultural. Te invitamos a un cine-concierto, que suena atractivo y especial y te sorrajamos una dosis infame de Escuela de Brighton, de D. W. Griffith, Friedrich Murnau o de cine de terror de la década de 1920, sin que te des cuenta. Formamos parte de *show business* y proyectamos a Eisenstein. Tenemos esa oportunidad. Hoy quizás se dé algo comparable a lo que pasaba en las primeras décadas del siglo: el que tenga la orquesta más grande y el show más deslumbrante tiene el mejor espectáculo. Y ese mejor espectáculo puede incluir una película de archivo.

Referencias bibliográficas

“Entrevista a Jean François Zygel”. En: France Inter. Disponible en: <https://www.franceinter.fr/emissions/la-recreation/la-recreation-23-decembre-2016>.

Acceso: 10 de octubre de 2018,

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972

SERRALDE RUIZ, José María. *Música y músicos en los cines de la Ciudad de México 1910-1916*. Tesis para obtener el título de Licenciado en piano, Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México, 2004.

Para citar este artículo:

BORDIGONI, Lorena, “Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad. Entrevista a José María Serralde Ruiz”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 283-297. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/183>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Lorena Bordigoni** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Master en Gestión de Patrimonio Audiovisual por el Instituto Nacional del Audiovisual (Bry sur Marne, Francia). Trabaja desde 2013 en diferentes proyectos sobre archivos, preservación y restauración de películas entre Buenos Aires, París y Lisboa. E-mail: lorena.bordigoni@gmail.com.