

Miradas al Greco

El Greco es la explosión de Miguel Ángel.
Antonio Machado

1. Colores. ¿De dónde brotan los vivos colores del Greco? La austeridad, religiosa o laica, del arte español buscaba negros asombrosamente matizados, tierras profundas, rojos densos, y recelaba de los tonos claros, frutales, frescos, con luminosidad de vitral. El Greco no. El Greco es el más audaz y el mejor colorista que ha dado la pintura española. Hay que mirar ese carmín, o rojo capote, del manto inconsútil de Cristo en su poderoso cuadro *El expolio* (de 1579), que cuelga en el altar mayor de la sacristía de la catedral de Toledo, para donde fue pintado (el encargo se le hizo el 2 de julio de 1577, cuando el artista era joven, tenía apenas 36 años), y una copia del taller del maestro puede verse en la presente muestra de Bellas Artes. Pero ¿en qué sentido los cuadros del Greco forman parte de la tradición de la pintura española? Podríamos decir que se dispara constantemente y, sin embargo, hay también tantos engastes... En esa ambigüedad, esa vacilación, está parte del encanto del arte del maestro.

2. San Mauricio es peculiar, porque es soldado aguerrido y a la vez mártir. La negativa a ofrecer sacrificio a los dioses paganos de parte de Mauricio, capitán de la legión tebana que, al igual que sus tropas, era ya ferviente cristiano, despertó ciega ira en Maximiano, quien estaba al mando del ejército, bajo el cetro del emperador Diocleciano. Corría el difícil año de 287. La desobediencia era insoportable, Maximiano mandó diezmar la legión en rebeldía. Los soldados, 6,666 según la tradición, se obstinaron en insubordinarse. Maximiano volvió a diezmarlos. Nada logró. Y “al ver el ánimo de aquellos fortísimos caballeros de Cristo, con increíble saña mandó que no se dejase a uno vivo”. La legión tebana no se defendió y alcanzó con esta pasividad la corona del martirio. Siglos después, el 25 de abril de 1580, el Greco con gran regocijo y desorbitada esperanza recibe un encargo del mismísimo Felipe II; es para el Escorial, recientemente erigido; se trata de un *Martirio de San Mauricio* (terminado en 1582; no figura en la exposición). Cuatro años se aplicó con todo su afán el joven maestro a la tarea, pero el cuadro “no satisfizo al monarca tan esclavo de un armónico y prudente sentido de normalidad clásica”. Generalicemos: con sus excepciones de siempre, el Greco no fue comprendido por sus contemporáneos. Ahora, hay quien compara este *San Mauricio* con las enormes creaciones de la misma época, como *El expolio* o, aun esa maravilla, *El entierro del Conde de Orgaz* (de 1588; figura una copia del taller en la muestra). Creo que es un error: algo no está bien logrado en este cuadro. ¿Qué es? Podemos decir

que el cuadro no está *unificado*, sino que está como disperso en partes separadas, que no hacen unión. Quizá obedezca a la diferencia de tamaño en las figuras, yo no sé. Y si, como se ha definido, *belleza es unidad en la diversidad*, la ausencia que se aprecia es muy considerable.

3. El taller. El Greco tiene en Toledo una fábrica de pintura donde pululan obreros, que aquí son aprendices, discípulos, oficiales ya, tal vez, en la estructura del taller del famoso maestro. Todos pintan. El maestro inventa, crea, los demás copian, pero lo mismo se vende todo como salido del taller. De numerosos cuadros del Greco hay muchas versiones, unas mejores que otras, unas mucho mejores que otras, algunas ya tan alejadas que, la verdad, no parecen siquiera del Greco. El maestro tiene sensibilidad, vigilancia y puntería hacia el monedero. En estas habilidades el taller recuerda muy de cerca el de Andy Warhol, con su producción en serie, en pleno siglo XX. Y no conviene olvidar, por cierto, que Warhol era católico y que, al final de su brillante trayectoria, pintó cuadros religiosos, no, por cierto, ni de lejos los mejores de su producción.

4. Algunos beocios, que nunca faltan, juzgaron que el arte del Greco estaba transido de extravagancia y sinrazón; otros, más nulificados, ante grandes obras maestras tardías, como *Laoconte* o *La oración del buerto* (de 1614 y 1607, respectivamente; ninguno de los dos puede verse en la muestra), aseguraron que el maestro de plano se había vuelto loco. Pero el más absurdo intento de explicación es de un señor, oculista, creo, que juzgó que el alargamiento de la figuras obedecía a que el artista sufría astigmatismo severo, o algún otro trastorno de la visión, no me acuerdo cuál. Lo mismo habría podido decir este señor de esculturas y retratos de Giacometti. Y claro que no, la deformación es una estilización elegantísima, uno de los grandes aciertos tanto en el Greco como en Giacometti. Y hay que recordar que el Greco fue de esos pintores, como Miguel Ángel o Rembrandt, que evolucionaron sin parar. Cuadros hay del maestro que, proyectados al futuro inimaginable, parecen ya expresionistas.

La gente que no capta la grandeza del Greco debe recordar la explicación de Matisse cuando le preguntaron por qué pintaba una mujer verde, y Matisse respondió “no estoy pintando una mujer, estoy pintando un cuadro”. Del mismo modo el Greco no pinta gente, pinta imágenes, imágenes religiosas, para ayudar en las devociones.

5. Toledo. Los españoles muchas veces se ponen líricos al hablar de Toledo, “La más felice tierra de España” (Garcilaso), o

Este Toledo que precipitante
Ha muchos siglos que se viene abajo,

famoso verso desplomante de Góngora. Toledo con sus cigarras, moreras, membrillos, almendros (traídos de Arabia), mazapanes (ídem) y el acero de sus espadas. El Greco, como se sabe, vivió en esa ciudad espectral, y la pintó varias veces, sobre todo en un paisaje memorable. Se instaló, parece, en 1575 o 76 (hay tiniebla cerrada acerca de su vida anterior a la llegada, en Candia, Creta, donde nació y en Venecia y Roma donde estudió). Pinta varios cuadros menores, si *menor* puede llamarse un cuadro del maestro; pronto pinta su impresionante *Expolio*, tasado en 2,500 reales, que ya es magistral, pero despierta susceptibilidades en los teólogos toledanos, siempre puntillosos, en estos términos: “que quite algunas impropiedades que ofuscan la dicha historia y desautorizan al Cristo, como son tres o cuatro cabezas que están encima de la del Cristo y dos celadas, y asimismo las Marías y Nuestra Señora, que están contra el Evangelio, porque no se hallan en el dicho paso”. Este es buen ejemplo de una parte de la vigilancia a que estaban sometidos en la vieja ciudad. Si hubiera *quitado* lo que exigían, el cuadro habría sido irreparablemente destruido.

6. La exposición. Tiene dos partes, una interesante, pero regularcita, y otra extraordinaria. La primera documenta mundo, arte y, un poco, vida del Greco. Aquí la parte del león la tienen los cuadros producidos en serie en el taller del maestro por discípulos y asistentes; figuran, por ejemplo, tres crucifixiones semejantes, no iguales, claro; es muy pronunciada la diferencia de calidad, se incrementa, hasta desorbitarse, cuando prepondera la mano del maestro. En este capítulo se pueden encontrar algunos ejemplos de la influencia del maestro en otros pintores, modestas muestras, no muy bien elegidas, habida cuenta de que se podía llegar por la vía de la pincelada nerviosa, desdén por lo bien hechecito y lo bonito y busca de la expresión, hasta los grandes maestros del expresionismo del siglo XX. Pero viene luego el plato fuerte, su instalación es algo teatral, pero eficaz: el recorrido de un pasillo oscuro de mediano alcance prepara la llegada, el pasillo se tuerce y desemboca en la sala de los Apóstoles. Son trece retratos que no pueden creerse. El Greco, en los últimos años de su vida,

está en el colmo de su poder, audaz, místico, revolucionario, expresivo, modernísimo. Esta sala vale todos los embotellamientos, colas, bochornos, tumultos, voces de las guías, todo, es un experiencia estética poderosa.

7. Apostolado. Última, e impresionante, serie pintada por el Greco también para la sacristía del monasterio de El Escorial, doce portentosos retratos imaginarios o visualizaciones sobre fondo negro y una dulce imagen de Nuestro Señor. La tradición quiere unas veces que los modelos hayan sido judíos, el Greco vivió en el barrio de la judería. Eso no puede ser, cuando el pintor llegó a Toledo los judíos ya habían sido lamentablemente expulsados de España. Y la tradición quiere otras veces que los modelos los haya descubierto el maestro en los patios del manicomio. Esto sí es cabalmente probable, casi seguro, diría yo. Los Apóstoles iluminados por una luz interior, un delirio sagrado.

Es imposible no pensar que el maestro pintó los cuadros de la serie uno tras otro, si no es que al mismo tiempo todos, en un mismo impulso porque una de las características del grupo es su fascinante unidad: lo mismo y, al mismo tiempo, diferente, depende de por dónde lo veas. Variaciones sobre un tema, pero cada uno de los discípulos traspasados de individualidad.

Me gustaría ir comentando cada una de las versiones de los Apóstoles, pero no puedo, ya he escrito demasiado y no queda espacio.

Una palabra sólo sobre Judas Tadeo, apóstol, el santo más reverenciado por los mexicanos: tiene uno de los rostros más demenciales que se hallan pintado; hay algo siniestro en él, siniestro al estilo

de David Lynch.

Las manos, las manos, el más delicado pintor de manos que ha dado el mundo es el Greco. El atlético genio del Greco es el genio de la urgencia, urgencia y velocidad. Es decir la belleza de la expresividad.

8. Se ha contado que el Greco conoció en Roma a Miguel Ángel y dijo de él: “es un pobre hombre que no sabe pintar”. Del mismo modo Miguel Ángel había expresado de Tiziano: “qué pintor sería este si supiera dibujar”. Y pienso que por grande que sea la mala leche de los pintores, que suele ser inmensa, no puede ser que el Greco se haya expresado así de Buonarroti, aunque sí me parece perfectamente posible que Buonarroti se haya expresado así de Tiziano. —

— HUGO HIRIART



Detalle de *El entierro del Conde de Orgaz* (1588).

Arte nuevo de hacer teatro

Entrevista con Rodrigo García

Dramaturgo, videoartista, performer, escenógrafo y director teatral, Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) es el fundador de la compañía *La Carnicería*, cuyo trabajo ha sido producido por el Festival de Avión, el Teatro Nacional de Bretaña y el Festival de Atenas. Ganador del prestigiado Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, García se presentó recientemente en México con los espectáculos *Accidens / Matar para comer* y *Versus*.



¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Mi formación fue como público. En Buenos Aires veía todo. En la época que me tocó, cuando yo era joven, que sería del ochenta al ochenta y cinco, no me perdía nada. Aun en la dictadura era increíble la cantidad de espacios abiertos. Podías ver algo todos los días. Francamente no sé por qué me dio por ir tanto al teatro. Mi familia no tiene ninguna relación con el arte. Mi padre es carnicero y mi madre verdulera. Son inmigrantes españoles que se fueron para Argentina. En mi casa no había libros, ni nada.

¿Por qué te fuiste a España?

Porque era joven.

Pero en Argentina hay una oferta teatral interesante.

Sí, pero estaba jodido. Yo tuve (me imagino que muchos otros también) una gran decepción con la llegada de la democracia. La esperábamos con mucha ansiedad, después de una dictadura militar con tantos muertos, tanta masacre. Y había ganado el candidato que creíamos más lógico, Raúl Alfonsín. La desilusión fue tremenda porque económicamente aquello fue un desastre. Había una hiperinflación tremenda. Yo junté un poco de dinero y dije me voy.

¿Cómo produjiste tus primeras obras?

Yo pedía siempre dinero para montar y nunca me daban nada. No existía un teatro independiente. Si no entrabas por un lado estatal, no hacías nada. Total, un día me dieron dos pesos para montar una obra porque había ganado un concurso de literatura dramática. Pude dirigir gracias a escribir. Mi primer montaje se llamó *Acera derecha*. Le fue bien. Por suerte conocí a Carlos Marquerie, que tenía una compañía que se llamaba *La Tartana*. Teníamos muchas afinidades. Él trabajaba cosas más abstractas, con títeres raros, muñecos. Él consiguió dinero del Ministerio de Cultura para operar una sala que se llamó Teatro Pradillo en Madrid. Y ahí sí tuve la fortuna de tener un espacio de exhibición y, sobre todo, un diálogo con gente que pensaba como yo. En aquel entonces Carlos hizo una programación tremenda, durísima. Y nos fue muy mal.

¿Mal de crítica?

De todo. Teníamos todo en contra. La crítica, por supuesto. Arrolladora. Yo siempre que hago una obra es todo un desastre.

¿Hasta la fecha?

Sí. Lo triste es que también teníamos en contra a los profesionales. Los otros que hacían teatro también nos veían como gente que hacía cosas muy raras.

¿Y cómo es el tránsito de una posición marginal en España a estar programado en muchos de los espacios más codiciados del teatro contemporáneo?

Lo que pasa es que nosotros nunca dejamos de producir. Yo además trabajaba en una agencia de publicidad como creativo. Era tremendo porque estás todo el tiempo ahí dedicado a una estupidez, a vender un producto. Pero así me ganaba

la vida y podía ayudar con los montajes, comprar cosas o hacerlas. Así hice un montón de obras, como cuarenta. Por suerte, teníamos el Pradillo y poco a poco tuvimos un público. Eso fue muy lindo de Madrid. Llegamos a tener gente que venía a amarnos o a odiarnos. Y seguimos trabajando, sin parar, en medio de una política teatral española horrosa, absolutamente conservadora, preocupada porque nadie se enoje, lo cual es absurdo porque si tú crees que el teatro significa algo para la sociedad, lo lógico es apostar por otro tipo de lenguajes, aunque alguien se enoje. Un buen día aparecieron unos tipos franceses a ver una obra mía. Entre ellos estaba François Le Pillouer, director artístico del Teatro Nacional de Bretaña. Él me invitó a un festival allá. Y a partir de entonces me apoyó mucho. Año tras año me invitaba a producir con ellos, aun cuando algunas piezas no salieron bien. Ese fue el despegue para Francia. Lo de Avión fue una casualidad porque nosotros fuimos a trabajar al Festival Internacional de Buenos Aires con dos obras: una se llamaba *After sun* y otra *Conocer gente, comer mierda*. Y aquello fue un desastre total. La crítica me puso a parir, que era una mierda, una cosa terrible. Y a una función no vino nadie. Nadie. Vino mi padre, mi madre, un amigo de la infancia y dos personas más. Resultó que una de ellas era Vincent Baudriller del Festival de Avignon y la otra Sasha Waltz, que en aquel entonces estaba en la Schaubühne de Berlín. Al final yo me quería morir. Ellos se acercaron y me invitaron a trabajar con ellos.

¿Tu teatro ha cambiado a partir de estas experiencias?

Sí. Al principio yo hacía montajes donde el peso lo tenía la palabra, pero en el Pradillo me encontré con gente que venía de la danza contemporánea

y el performance. Y ahí yo veía que los cuerpos expresaban cosas más abstractas, que no se podían lograr con la literatura. Poco a poco empecé a escribir menos y a trabajar más con acciones físicas. Paralelamente me convertí en un estupendo público de artes plásticas. Empecé a ir a la Documenta de Kassel y a la Bienal de Venecia. Y eso caló mucho porque en las artes plásticas descubrí una pluralidad que no encontraba en el teatro. En los artistas de teatro yo encontraba tendencias muy uniformes. Todo era muy parecido. Mientras que los artistas plásticos eran muy diversos: uno hacía cosas con multimedia, otro con barro, otro con plantas y otro con altavoces y sonido. Yo veía una libertad expresiva enorme, donde realmente cada quien tenía una poética muy definida y la explotaba. Empecé a escribir menos. Y, curiosamente, me di cuenta de que, si había menos literatura, la palabra tenía más importancia. Cuando llegaba, lo hacía con mucha más fuerza. Empecé a trabajar las cosas físicas, influenciado por artistas que me gustaban mucho como Jan Fabre, Jan Lauwers y, por supuesto, Pina Bausch.

¿Cómo es tu proceso de trabajo?

Al principio trabajaba como cualquiera. Es decir, me sentaba a escribir el texto y, cuando lo tenía terminado, lo montaba con unos actores, y adiós. Pero desde hace diez años lo que hago es decidir, de manera muy intuitiva, con quién voy a trabajar. Digo, quiero tres tipos. Van a ser sólo hombres o sólo mujeres. No responde a nada porque no tengo ninguna idea previa, ni siquiera un tema. Nada. Simplemente sé que estoy vivo, que me pasan un montón de cosas y que las tengo que contar. Por lo tanto, lo que le pido a un actor es mucha confianza, que tiene que ser mutua porque empezamos sin nada. Yo ensayo muy poco. La mayor parte del tiempo trabajo en mi casa. Hago muchos dibujos, que normalmente son lo que se ve en el escenario. Y entonces



Escena de *Aproximación a la idea de la desconfianza*, de Rodrigo García.

llego con los actores y comento las cosas que he estado pensando. Y son ellos los que tienen la habilidad para convertir lo que les propongo, que es muy frágil, en algo expresivo. Por ejemplo, en un ensayo de *After sun* le dije a un actor que bailara con dos conejos. Y aunque parecía una chorrada fue una escena que resultó terrible por cómo lo hacía él. Tuvimos unos escándalos increíbles porque parecía que los mataba. Toda esa partitura de movimientos, toda la energía, todo lo puso el actor. Yo no le dije nada. Nunca dirijo a los actores. Generalmente son ellos quienes llevan las cosas al límite.

¿Cómo organizas todo ese material?

Acumulo muchísimo. Y nunca repito. Si hacemos un día esto de los conejos, no se repite más. Y no lo volvemos a hablar. Nunca nos sentamos a intentar encontrarle una explicación a nada. En mis ensayos no hay ni mesas ni

sillas. Estamos todos de pie, se trabaja físicamente. Por lo general, llega un momento, que me toma diez días, en que me encierro con todas las imágenes y escenas que hemos creado. Y también de una manera muy intuitiva pienso que una imagen no necesita un texto porque sería redundante o que otra necesita un texto que haga un contrapunto porque no evoca nada o le falta algo. Y una vez que decido todo eso, los actores memorizan, lo veo y me vuelvo a encerrar dos días a hacer un *storyboard* muy riguroso, donde pongo la secuencia de acciones. La hacemos dos, tres veces de un tirón y a estrenarla porque nos gusta que el público venga pronto. Al final, creo que la obra de un artista es una exposición de sus limitaciones, sus carencias. Uno dice: este es mi lenguaje, pequeñito, mal hecho, lo que sea, pero esto es lo que puedo hacer. —

— ANTONIO CASTRO

Dramaturgias reconstituidas

Quizá miento, pero juro que así es como recuerdo haberlo escuchado: un día Claudio Valdés Kuri descansaba en su casa cuando tocaron a la puerta; al abrir se topó a bote pronto con Jorge Kuri (sin relación de parentesco, aclara Claudio), dramaturgo nervioso que portaba en uno de sus puños las cuartillas de su texto más nuevo, obra que propuso al director a través del siguiente, incontestable argumento: “De seguro te interesará montarla porque no es una pieza dramática sino una conferencia de carácter histórico-musical.” Se refería por supuesto a *De monstruos y prodigios*.

A medio camino entre el apego a un texto dramático convencional y la realización estrictamente performática, una rica veta de las artes escénicas radica en esto que aquí he querido llamar “dramaturgias reconstituidas” (por referencia a esos jugos que se desecan y luego son vueltos a hidratar): montajes que, partiendo de un discurso con baja tensión narrativa, construyen su situación desde un análisis material y estilístico de la escritura. Haré aquí una mínima reseña de cuatro puestas de tal índole realizadas fuera de México.

La mayoría de los comentaristas musicales coinciden en que *Les paladins*, comedia lírica de Jean-Philippe Rameau, posee una narrativa irritablemente fútil. Ya desde el estreno de esta ópera, en 1760, el crítico Charles Collé escribió acerca del libreto firmado por Duplat de Monticourt: “este sinsentido sólo podría provenir de manos de un hombre sin la menor idea del arte del drama, alguien que jamás ha escrito un verso”. *Les paladins* toma su vago argumento de *Le petit bien qui secoue del'argent et des pierreries*, un conocido poema de La Fontaine. Sin embargo, el recurso predominante es el ballet, lo que contribuyó a que la obra fuera históricamente minimizada en los ámbitos operísticos. Un hito en esta trama lo marcó la reunión, en 2004, de José Montalvo (coreógrafo, escenógrafo y director de escena), Dominique Hervieu (coreógrafa) y William Christie (director musical), quienes nos obsequiaron un extraordinario montaje. La interpretación que hicieron (lectura a la que podemos acceder todavía gracias al DVD publicado por Opus Arte y Châtelet) extrae del libreto un recurso retórico constante –la sinestesia– y lo hace florecer en todos los aspectos de la representación. La fantasmagoría y decadentismo de la videoescenografía realizada por Montalvo enmarcan una mestizada coreografía donde el ballet clásico, la danza contemporánea y el hip hop lucen armónicamente juntos. La puesta toda mantiene un diálogo con los montajes y algunas de las obras cinematográficas de Peter Greenaway –salvo que la realización de Montalvo es menos grave, más graciosa: *cantabile*. El empleo de los recursos tecnológicos para producir efectos que lindan en ocasiones con la grandilocuencia (caballos voladores, edecanes gigantescos y desnudos que recorren un telón hecho de cielo, bailarines

cargando a un elefante sobre una esbelta alfombra persa) se justifica no sólo por la pericia formal con que los materiales son tratados, sino ante todo por su apego al espíritu original: el filón protonarrativo que contiene *Les paladins* encontró aquí su segunda y –quizá– definitiva naturaleza. Es difícil poner en palabras la alegría que trasmite el grupo Les Arts Florissants con esta puesta; tal vez quien más se haya aproximado a tal elocuencia sea el crítico de espectáculos del londinense *The Times*, al describirla como una manifestación de “the moral value of pure delight”.

Otro ejemplo de reciclaje dramático es el que echó a andar el año pasado el músico y performer barcelonés Carles Santos con *Brossalobrossotdebrossat*. La pieza, integrada por breves diálogos, pasajes musicales (o antimusicales, claro) y proyecciones de video, es una recopilación de poemas escénicos y/o escenificables escritos a lo largo de décadas por Joan Brossa. Aunque la estructura se basa en lo plástico y lo sonoro –el propio Santos ha declarado que para él el hecho teatral es ante todo partitura–, bien podría hablarse también de una antología poética en movimiento. Lo más interesante es que Carles Santos, quien antes había realizado *performances* lípidamente inenarrables como la dirección sinfónica de un baño de tina en medio de la calle o su interpretación en Frankfurt de una pieza para piano y motocicleta realizada a dúo con Adam Raga, logra ahora organizar las esquirlas brossianas mediante una dinámica que no se halla muy lejos del teatro del absurdo –valga decir: del teatro convencional. Santos emplea algunos poemas como acotaciones, otros los convierte en parlamentos y otros más los percibe como música pura: no repara en el significado de las palabras sino en las posibilidades tonales de los fonemas. El resultado es una puesta memorable, fresca y, a la vez, perturbadoramente coherente.

También en Cataluña y en 2008 el teatrista Roger Bernat montó una obra que, entre finales de julio y principios de agosto pasado, se exhibió en algunas ciudades de nuestro país: *Dominio público*. La pieza, pensada para la calle, tiene como intérpretes a los espectadores. Cada asistente equipado con un par de audífonos a través de los cuales una voz va dando indicaciones: “si ganas más de x cantidad al mes, muévete a la izquierda”, “si vives al otro lado del río, desplázate hacia atrás”, etcétera. Hasta que paulatinamente los reactivos van volviéndose más complejos y dramáticos, generando tensión, participación, confrontación incluso: revelación interpersonal. Lo más propositivo del montaje no es, me parece, el hecho de que sea el público el agente de la puesta en situación; lo que me parece novedoso es que Bernat haya vertido su libreto en la forma de una encuesta. La encuesta suele ser utilizada como instrumento maestro de control social: a través de ella



Momento de *The Four Horsemen Project* del grupo canadiense Volcano Theatre.

se cataliza nuestra vocación consumista, se golpea bajo la mesa a los rivales políticos, se justifica la miseria legislativa que prevalece en nuestro mundo. Al conferir a este esqueleto la potencialidad dramática, Bernat lo humaniza; lo separa de su código autoritario y lo transforma en un juguete de azar en manos de personas concretas que están todo el tiempo mirándose, unas a otras, a la cara.

Me gustaría hablar, por último, de *The Four Horsemen Project*, un montaje del grupo canadiense Volcano Theatre que vi el verano pasado en un teatrillo de la Kulturbrauerei de Berlín, y que probablemente venga a México. Se trata de un suceso tránsfuga en más de un sentido: aunque se desarrolla como una pieza teatral, quienes lo representan no son actores sino bailarines; aunque los intérpretes son bailarines, no hay casi nada de música, pues el ritmo y la melodía son marcados por el texto, es decir por parlamentos que los intérpretes escanden, enrevesan a gritos o vocalizan; aunque existe un guión estricto al que los intérpretes deben ceñirse, casi no hay argumento porque los textos de base son poemas sonoros; y aunque el libreto es más que nada una colección de fonemas, la escritura propiamente dicha cumple una función central para la puesta, ya que casi toda la escenografía consiste en proyecciones de tipografía animada.

Los jinetes apocalípticos a los que se refiere el título de la obra son Steve McCaffery, Rafael Barreto-Rivera, Paul Dutton y bpNichol, artistas canadienses que, avecindados en Toronto durante la década de los setenta, integraron el colectivo de poesía sonora *The Four Horsemen*. Acudiendo a las

obras escritas y realizadas oralmente por estos cuatro autores en conjunto, y apoyándose en fragmentos de filmes documentales, deconstrucciones sonoras e interacciones de los bailarines con pasajes de texto en movimiento, Ross Manson (director artístico de la compañía) y Kate Alton (coreógrafa) han construido una dramaturgia que es a un tiempo homenaje y parodia, divulgación y recreación, teatro *bi-tech* y comedia en estado natural: valga decir, comedia salvaje.

(Un magro ejemplo de lo que digo se encuentra aquí: <http://volcano.ca/Productions/horsemen/videos/4horses.mov>)

Los montajes que he referido comparten dos características: emplean indiscriminadamente los recursos de la tecnología disponible (piedra, papel o pantalla de plasma) y se originan en dramaturgias conceptuales. Sin embargo, yo no me apresuraría a motejar estas piezas de “vanguardistas”. Por el contrario, encuentro en ellas un tradicionalismo tan rotundo y sagaz que evade nuestras convenciones: la búsqueda de una consagración preanalítica del fenómeno teatral. Me pregunto si no será precisamente esta pulsión lo más apreciable del arte al que llamamos “posmoderno” (ese que a algunas institutrices más bien incultas pero con viajes escolares por Europa les horroriza tanto como –ay– la amenaza chavista): deseo de insertar nuestra sensibilidad en la tradición no a través del canon sino a través de las obras de arte –cada una única. O lo que es lo mismo: un tradicionalismo que prescindir de la veladura autoritaria que encarnan la academia, la ideología y la lógica epigonal. –

–JULIÁN HERBERT

Las caras del Festival de San Sebastián

“¿Festival? ¿Cuál Festival? ¡Pero es que yo no veo rastros de un Festival!” Puede que le faltara un diente, pero no autoridad. El taxista que me condujo desde el hotel hasta el centro Kursaal alegaba entre manotazos que este año, en San Sebastián, no existía Festival. ¿Y los billboards de los títulos en competencia? ¿La gente que, como yo, le pedía que la llevara a la sede? ¿Mis doce horas de vuelo desde México hasta su ciudad? “Bueno (sonrisita amarga), es que tú me hablas de las películas. Yo te hablo del Festival.” Es decir, de los desvelados que brincaban de una fiesta a otra, de los que pasaban la noche caminando por el bulevar, o de los que se instalaban frente a la entrada del María Cristina, el hotel de las celebridades y crema del festival. “Pero ayer estuvo aquí Brad Pitt”, le dije, más por alegrarle la vida que por ganarle la discusión. Por primera vez me miró por el retrovisor: “¿Le has podido hacer una foto?” Tuve que decirle que no. Que había llegado al festival justo cuando él se había ido, y que si algo no me hacía falta en la vida era una fotografía de Brad Pitt. Bajó la vista del espejo y no siguió la conversación.

El lamento real del hombre –la baja drástica de clientela– tenía bases en la realidad: como es de suponerse, la crisis económica tuvo efectos en el Festival. Ante un presupuesto mermado, la Organización revisó prioridades. Las consecuencias más evidentes fueron la reducción de diez a nueve días en su duración, la eliminación de una retrospectiva de autor y la reducción de fiestas no sólo oficiales (como la de clausura) sino las organizadas por patrocinadores y participantes. Quedaron intactos otros aspectos menos visibles, pero invaluable, para quien conoce el estado de agotamiento al que se llega en un festival: una logística de relojería, puntualidad en funciones y personal con disposición a ayudar. Más importante aún, se mantuvo la presencia de los directores no sólo de la competencia oficial sino de la sección Zabaltegui, que recoge las películas premiadas en festivales previos. Para quien viene de un país en que antes de sacrificar una fiesta se corre a veinticinco personas, o se evitan los gastos de viaje de un director oscuro (para el caso, todos), actos de sensatez acaban pareciéndole gestos de infinita bondad.

Dos caras de la misma ficción

Nadie entiende bien qué cosa es un festival: si ocurre dentro de un cine, mientras se espera en la fila, en los festejos y fiestas, o en los periódicos que recogen lo dicho por este y aquel. Mi apuesta es que existe (o no) en la cabeza de quien lo recorre. Los temas son infinitos, y dependen igual del clima, del orden en que se ven dos películas o de un patrón que sólo emerge a la distancia y para cada quien.

Digamos, por ejemplo, que esta edición del Festival de Donostia fue un estudio de extremos. Mientras la cuota de glamour se cumplió con *Bastardos sin gloria* –elegida para inaugurar Zabaltegui, con la presencia de Tarantino y Pitt–, la Concha de Oro cayó en manos de una gran película china, *La ciudad de la vida y la muerte*, que a todos dejaría sin habla, y que puesta junto a *Bastardos sin gloria* hace pensar que si una es arte, la otra en definitiva no lo es.

Las dos tienen tema bélico, hablan de genocidios brutales, y tienen como telón de fondo la Segunda Guerra Mundial. No tienen en común nada más. *Bastardos sin gloria* reescribe la Historia en tono de fantasía de venganza e imagina a un grupo de judíos derrocando al Tercer Reich. *La ciudad de la vida y la muerte* recrea la invasión japonesa a la ciudad china de Nankín, a partir de diarios reales de soldados japoneses, y de más de diez mil fotografías tomadas durante la batalla. Tarantino divierte a su público con una puesta en escena *gore*; Lu Chuan, el director chino, filma la guerra en blanco y negro “como forma de respeto a los miles que murieron”, sin escatimar en crudeza ni disfrazar la crueldad. Tarantino propone una catarsis; Lu Chuan trasciende el juicio revisionista. Muestra el punto de vista de un soldado japonés que, sin desobedecer órdenes, es capaz de dimensionar el horror, y el drama de un civil chino favorecido por el enemigo, debatido entre ser fiel a su pueblo o negociar su libertad. El tono de *Bastardos sin gloria* vuelve absurda la reflexión moral; *La ciudad de la vida y la muerte* no pone énfasis en la brutalidad del hombre sino en sus actos de dignidad.

El amor apache de Dios

El francés Bruno Dumont y el austriaco Michael Haneke son directores extremos que suelen irritar al público, y que evitan a toda costa que sus películas se conviertan en espacios de confort. Fuera de eso, su cine es distinto: Dumont busca la sacudida violenta y Haneke prefiere sembrar poco a poco la incomodidad.

Las películas más recientes de ambos –*Hadewijch* y *La cinta blanca*– tratan de las patologías que genera en el ser humano la búsqueda desesperada de Dios. La primera se exhibió en competencia, y la segunda por haber recibido el premio de la crítica especializada. Ambas fueron objeto de expectativas y confrontación.

Hadewijch, de Dumont, narra la historia de Céline, una adolescente tan religiosa que ni un convento católico puede con su devoción. Céline hace buenas migas con un árabe llamado Yassine, que la introduce a una célula de islamismo radical. El hambre de Dios de la chica y los planes de acción del grupo prueban ser una fusión letal. A pesar de su minimalismo formal,



La ciudad de la vida y la muerte, ganadora de la Concha de Oro.

el discurso teológico de *Hadewijch* es bastante más transparente de lo que le gustaría al crítico Dumont: matices más, matices menos, sugiere que un fanático no dudaría en sustituir el objeto de su devoción.

Otra cosa es *La cinta blanca*. Situada en 1914, en una aldea protestante al norte de Alemania —la coordenada es clave—, narra la vida jerarquizada de adultos que no expresan ninguna emoción, y de niños que a la menor trasgresión de una regla reciben golpizas —psicológicas, emocionales y físicas. Una ola de “accidentes” horribles altera el orden de la aldea. Nadie investiga los crímenes: son tantos los secretos guardados que prefieren silencio y seguir contemplando el horror. Sólo uno de ellos (y el espectador) sabe que el Mal se ha enquistado en las conciencias de los niños, al tope de valores torcidos y ansiosos de imponer sus reglas, en nombre de la justicia y, por supuesto, de Dios.

Hijos de tigre

Casi tan épico como la guerra es el tema de la maternidad. La relación quizá más compleja entre dos seres humanos —la de una madre y su hijo(a)— es tratada en las películas como si sólo hubiera de a dos: o se es una madre santa, o una psicópata sin salvación. Varias películas con este tema participaron en la sección oficial, una de ellas reservada para la clausura del Festival. Esta distinción importa: cualquiera que fuera elegida para cerrar la semana tendría que garantizar aplausos y apelar a la convención.

En el cine, sin embargo, lo cómodo no es lo mejor. Las películas que complacen a todos refuerzan el *statu quo*, y son hostiles de forma velada a los intentos de renovación. Es el caso de *Madre e hijo*, de Rodrigo García, sobre la decisión femenina de reproducirse o no; la alternativa entre criar al hijo no planeado, abortar o darlo en adopción; entre ser una madre adoptiva o volcar los instintos maternos en el niño que esté alrededor.

La variedad de situaciones que presenta *Madre e hijo* hace que parezca una cinta que celebra la libertad de elección. El problema es que todas las mujeres en el filme son víctimas de su situación: cuando tuvieron que decidir entre algo, el hijo ya estaba ahí, o no se podía concebir. O una mezcla de ambas. Es el caso del personaje interpretado por Naomi Watts: atractiva, exitosa e independiente (léase fría, calculadora y huraña), se hizo ligar las trompas para despreocuparse de la situación. (El origen de una decisión tan fea, se sugerirá luego, es que su madre la abandonó.) Cuando años después queda embarazada, decide tener al hijo que, contra toda probabilidad, concibió. Muere en el momento del parto. Algo sublime pero, también, su culpa: a falta de hombre a su lado, cargó bultos pesados e hizo todas las cosas que su médico le prohibió. Algo impensable, por otro lado, en el caso de una neurótica experta en hacerse atender. Más que una falta de instinto (lo único, en esta película, realmente “antinatural”), la mató un salto de lógica en su esquema de caracterización.

A diferencia de estas madres a ultranza, la protagonista de *La vida de Lena* [*Making Plans for Lena*], del francés Christophe Honoré, cuestiona la idea de la maternidad instintiva. Recién divorciada y con hijos a su cargo, Lena vive con los nervios de punta y es incapaz de resolver situaciones a la altura de una mujer en su circunstancia. Cosa que es verdad, y no. Cuando Lena se reúne a convivir con su familia, queda claro que vive aplastada por estándares y expectativas. Sus padres son gente perfecta que con dos o tres comentarios hacen sentir inferiores a todos a su alrededor. Lena interpreta roles —hija, madre, ex esposa— que siempre están por encima de su capacidad de actuación.

La vida de Lena recibió rechiflas: al final no dibujó a una madre en busca de aceptación. Dos cosas quedaban claras: que el cine aún privilegia a mujeres que se definen en relación con otros, y que la actriz protagonista había hecho su trabajo muy bien. Esto último, según se vea, es increíble o natural: quién mejor para explorar el mundo de las expectativas que una actriz que lleva por nombre Chiara Mastroianni Deneuve.

Movida por la ilusión de ver rastros de Marcello en un ser humano vivo (el rostro del padre se repite en el de la hija), me senté en las primeras filas de la conferencia de prensa de *La vida de Lena*. Cosa que, me di cuenta, iba a tener que justificar. Así que le pregunté a Honoré: a) ¿Pretendía, a través de Lena, hacer un comentario que se extendiera a una generación?, y b) ¿Veía una paradoja en la condición de la *nueva mujer*, que puede tenerlo todo y acaba siendo juzgada si elige sólo una parte? Honoré volteó a ver a Chiara y le hizo una consulta al oído. Ella lo miró extrañada y luego encogió los hombros. El director dijo que contestaría con una anécdota del día anterior. Cuando fue a recibir a Chiara a su llegada a San Sebastián, la actriz —dijo el director— tenía la cara congelada en un gesto de preocupación. Con balbuceos y frases cortadas, Mastroianni le explicó que antes de salir de viaje había perdido al gato de sus hijos. No sabía qué les iba a decir; no la iban a perdonar *jamás*. “Ahí estaba Chiara —contaba Honoré—, otra vez convertida en Lena. Destrozada por la culpa e incapaz de concentrarse.” La actriz minimizó el asunto e hizo como que le hacía gracia el relato de su director. “La verdad parecía una loca —le dijo al final Honoré—. Ahora te lo puedo decir.”

Cuando eres raro

De pelo esponjado y blanco, ojos azules y piel de muchacho, Jim Jarmusch es la encarnación del tema recurrente en su cine: hay cosas y personas que no encajan entre los demás. Tampoco en Donostia encajaba, cosa que no le impedía recorrer sus calles angostas, comiendo helados que se le derretían y se le escurrían entre los dedos. Muchos lo reconocían. Casi nadie, sin embargo, se atrevía a pedirle una foto, un autógrafo o algo que valiera más que la imagen de ese instante, como sacado de sus películas y más grande que la realidad.

Un día hizo acto de presencia (respetuosa y, según él, discreta) en la proyección de *Cuando eres raro*, un documental de Tom DiCillo, que mostró imágenes nunca vistas de Jim Morrison y los Doors. Atento desde su butaca, Jarmusch observó la transformación de un chico tan tímido que en sus primeros conciertos cantaba de espaldas al público, a ese otro que una noche en Miami llamó a su público “bola de idiotas”, y le reclamó haber ido al concierto “sólo para verle el pito”. Morrison no toleraría los efectos de su endemoniado carisma, y al final perdería la batalla por convertirse en un ser social.

La pregunta flotaba en el aire: ¿era posible para un artista raro mantenerse incorruptible, mantener a raya los diablos y evitarse el papelón? La presencia de Jarmusch, no sólo vivo sino tranquilo, al interior de la sala, parecía indicar que sí. La voz en *off* de Johnny Depp narrando el documental servía para reforzar la respuesta —y, de alguna manera, la red. Actor de Jarmusch en *Hombre muerto*, Depp tuvo su momento Morrison —novia supermodelo, cuarto de hotel destruido, rechazo de su fama— antes de desplazar su sensibilidad de *misfit* a una de controlador. Cuenta DiCillo que llegada la hora de grabar su colaboración, Depp ensayaba casi veinte variantes de *cada frase* del guión.

A propósito de cadáveres bellos

Orson Welles dijo alguna vez que si un director quería final feliz, eso dependía, *por supuesto*, de en qué punto decidía poner fin a su historia. Si Welles estuviera vivo, Terry Gilliam tendría derecho a pedirle una explicación.

A pesar de ser el rey de las catástrofes que plagan rodajes, nada podría haber preparado a Gilliam para el incidente que truncó su última filmación. Su actor protagonista había amanecido muerto en su departamento de Nueva York. La muerte de Heath Ledger habrá sorprendido al mundo, pero a Gilliam, además, lo metió en un problema. Con casi media película filmada, reemplazarlo era algo impensable. Se repitió la maldición.

Contra toda probabilidad y experiencia, Gilliam siguió adelante con *El imaginario del Dr. Parnassus* y la exhibió en la sección Zabaltegui, en medio de expectación. La película gustaba a todos, cosa que significaba el fin de otra maldición. Cuando el director presentó *Tideland* en la edición de 2005 —sobre una niña que le preparaba jeringas de heroína a su papá— recibió el Premio del Jurado, pero vio cómo la sala de cine se iba quedando vacía a mitad de la función.

A punto de abandonar el rodaje de su última película, Gilliam recibió la oferta de tres amigos de Ledger —Johnny Depp, Jude Law y Colin Farrell— de terminar la película sin cobrar por su actuación. Todo maravilloso, pero había que reescribir el guión. Los tres actores interpretarían el mismo personaje que Ledger (un junior millonario perseguido por la mafia), algo que no pasaría ni en los dibujos de animación del director. Porque al final se trata de Gilliam y porque parte de la historia se desarrolla en una dimensión ficticia (donde la mente proyecta deseos, y uno de ellos fácilmente podría ser Johnny Depp), la rotación de cuatro caras distintas acaba por parecer no sólo una opción verosímil, sino aquella que da a la película su verdadera dimensión.

Más allá de la fascinación morbosa de ver a Ledger en su primera escena colgando desde un puente con una soga al cuello, queda la sensación de que el cine sirvió al actor como espacio de prueba y error, con opción a reconsideración.

Después de todo, *El imaginario del Dr. Parnassus* aborda el tema de las vidas falsas y de los pactos que hace la Muerte con los que quieren permanecer jóvenes, y proyectarse hacia la eternidad.



Al final del recorrido, el taxista me deseó que “por lo menos” disfrutara de las películas. Seguro —le contesté—, porque ellas, y no las personas, son el centro de un festival. “Ésa es otra manera de verlo”, dijo, y otra vez me enseñó su sonrisa marcada por la discontinuidad. Ninguno de los dos quedaría con la palabra final. —

—FERNANDA SOLÓRZANO

El pasado ya no es lo que era

El siglo XVIII, en gran medida impulsado por los descubrimientos de Pompeya y Herculano,¹ se dio a la tarea, casi frenética, de sacar a la luz todo rastro de un pasado artístico por el que largamente había mostrado un interés más bien escaso. Desde luego, al clasicismo griego se había vuelto con relativa asiduidad desde siempre; pero más por una manía italiana² que por una amplia toma de conciencia del valor simbólico de los monumentos antiguos, como la que de golpe metió a las potencias de Europa en la carrera —que parecía inagotable— de las excavaciones. Ya lo había vaticinado el célebre egiptólogo Jean-François Champollion en una carta que envió desde Nubia al joven Luis XV, en 1728: “los eruditos que sepan de la existencia de este cúmulo de riquezas históricas no podrán albergar otro deseo que el de tomar inmediata posesión”. Y eso exactamente hicieron: tomaron posesión de todo lo que encontraron a su paso (incluidas algunas de las siete maravillas del mundo antiguo). El problema fue que encontraron tantas cosas que los viejos gabinetes de curiosidades quedaron por mucho rebasados y fue necesario inventar un modo más holgado de exhibir todo aquello. Aparecieron entonces los grandes museos europeos y con ellos una suerte de nostalgia por ese arte que ahora aparecía envuelto en un velo de misterio e importancia. Lo antiguo se volvió así lo nuevo: lo deseable. Tal movimiento en el ánimo general desató un furor manierista que culminó en el no muy feliz periodo neoclásico, que, hay que decirlo, nunca terminó realmente; sólo se fue haciendo cada vez más absurdo y ramplón (del neoclásico se pasó al neogótico y de ahí al neoejipcio, neopersa, neomaya, neotodolosequeira). Cuando lo nuevo es orillado a hacerse pasar por antiguo (con tal tino que llegue incluso a parecer “auténtico”),³ se corre el riesgo de adentrarse en una confusa región en la cual el pasado, como sugiere el artista Rubén Ortiz Torres, deja de ser lo que era —cuando fue— para volverse lo que es: un pasado artificial.

El pasado ya no es lo que era es justamente el título de la muestra fotográfica con la que Ortiz Torres reflexiona acerca de la posibilidad de que el presente y el pasado puedan ser intercambiables, al menos en el nivel de la percepción. A lo largo de varios años, el fotógrafo ha estado a la caza de los restos de una curiosa arqueología ficticia que ha poblado el mundo de templos e ídolos falsos (lo cual, según se vea, es ya el colmo de la falsedad). En realidad, este fenómeno estético —de dupli-

car el pasado— surgió, como tantas otras cosas, en la antigua Roma (así es, la apropiación es un rasgo de cultura y no un retruécano contemporáneo, como se suele insistir), pero no fue hasta el siglo XVIII, época que desarrolló un agudo sentido del artificio (baste pensar en Versalles), cuando la modalidad quedó plenamente instaurada. Pasarían, sin embargo, muchos años antes de que el género humano determinara que el sitio ideal para emplazar estas delirantes máquinas del tiempo no podía ser otro que el parque de diversiones o, en su defecto, el centro comercial. Y, como revelan las fotografías de Ortiz Torres, de esa fiebre nadie se salva. Ya sea en Himeji, Japón (donde un Chac Mool, claramente tallado de memoria, nos mira desde una escalinata de piedra), en Tijuana (donde a la mitad de un estacionamiento se levanta una suerte de templo maya), en Tarragona, España (ciudad que es testigo de la aparición insospechada de la Pirámide del Sol) o en Las Vegas (que no escatima a la hora de representar la Florencia de los Médicis hasta en el más mínimo detalle), no importa dónde: siempre puede haber un montículo susceptible de ser disfrazado de templo místico.

Más que simplemente falsas, estas ruinas son postizas (según la RAE: lo que no es natural ni propio sino agregado, imitado, fingido o sobrepuesto). Y para completar el cuadro, Ortiz Torres se ocupa a fondo de borrar el engaño, de difuminar los detalles delatores, empleando técnicas fotográficas que aparentan veracidad: al igual que los monumentos, parecen *de época*. Así, el disfraz es encubierto con otro disfraz que hace que el presente (y lo real: el vestigio fingido) se vuelva falsamente pasado. Con lo cual comprueba, además, la vieja idea de que el realismo es únicamente una cuestión de grados (de estilo, pues).

Lo antiguo tiene, en el presente, una sola función: reposar (i.e., ser objeto de la contemplación). Así, en el momento en que adquiere otro uso (ser, por ejemplo, la entrada de un centro comercial), desaparece lo que Winckelmann, el padre de la historia del arte moderno, llamaba “la noble simplicidad y el esplendor silencioso” del arte clásico, que entonces se vuelve otra cosa; una que podría ser considerada de mal gusto si no fuera porque su intención no es necesariamente parecer lo contrario. Más que el buen gusto, lo que se busca en la copia es el efecto imponente de lo antiguo. Gravedad, más que finura. Claro que en el desplazamiento hay algo de desmesura y despropósito. (El Partenón sólo puede verse bien en la Acrópolis de Atenas). Pero en las fotografías de Ortiz Torres el círculo se cierra y algo de la grandiosidad del pasado regresa en la simulación. —

—MARÍA MINERA

1 Las míticas ciudades arrasadas por el Vesubio en el año 79 de nuestra era.

2 Recordemos que los dos principales renacimientos del arte griego se dieron, el primero, en Roma, y el segundo en Florencia.

3 Oportunidad que aprovecha con creces el mercado negro.

