

Crear de la nada

Entrevista con Miguel Ángel Gaspar

Maestro de voz y canto en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, Miguel Ángel Gaspar emigró a Europa hace más de dos décadas. Fue miembro del Actors Studio de Viena, bajo la dirección de Georges Tabori y Walter Lott. En 1987 fundó la compañía Carpa Theater con la que ha producido más de una veintena de espectáculos, entre los que se encuentran De memoria y Fausto o la curiosidad mató al gato, que se presentaron en el Teatro El Galeón en México y en el Künstlerhaus en Austria. Ha colaborado con artistas como la coreógrafa japonesa Akemi Takeya y con grupos como Tanzfabrik y Konex, así como con la Ópera Contemporánea de Berlín y el Collegium Novum de Zúrich.

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Por casualidad. Yo era cantante de ópera. Hubiera querido dedicar mi vida a la música, pero caí en el CUT. Ahí tuve mi primer contacto con el teatro. Trabajé con Tavira y después con Margules, quien me invitó a participar en el montaje de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Originalmente tenía un par de pequeñas intervenciones musicales, pero con los ensayos fueron apareciendo personajes y personajes. Al final resultó que estaba mucho tiempo en el escenario.

¿Por qué te fuiste a Europa?

Me sentía muy insatisfecho con lo que se hacía en México. No tenía muy claro qué era exactamente lo que quería. Me fui a Alemania, todavía con la idea de hacer música. Ahí comencé a trabajar en unos talleres de experimentación escénica. No era algo muy organizado; nos empezamos a juntar, se fue repitiendo. También por casualidad se formó un grupo. Con el tiempo, esa actividad se volvió una necesidad de la que ya nunca me pude separar.

¿Cómo llegan a Viena?

Hay varias razones. Aunque la escena vienesa ha tenido épocas muy conservadoras, a mediados de los ochenta estaban ocurriendo cosas interesantes. Llegaron Claus Peymann, quien trabajaba de cerca con Peter Handke y con Thomas Bernhard, y Georges Tabori. Los dos renovaron mucho. Viena se volvió un lugar atractivo. Además teníamos un espacio de ensayos. Desde el día que llegué, junto con la actriz Claudia Mader, tuvimos un espacio para trabajar en el WUK (Werkstätten und Kulturhaus, Taller y Casa de Cultura). Este lugar ha sido central para mí. Su apertura y apoyo hicieron posibles la fundación del Carpa Theater.

Me llama la atención cómo tu formación escénica se desarrolló muy al margen de procesos convencionales. ¿Qué opinión te merece la pedagogía teatral en Europa y en México?

Siempre me ha costado trabajo la idea de la enseñanza del arte. Entiendo que hay gente a la que le funciona. Yo no aprendí a hacer lo que hago en una escuela. Me es muy difícil aceptar todos los prejuicios que generalmente acompañan la instrucción formal. En relación con México, aunque es complicado hablar a la distancia, tengo la percepción de que se enseñan esquemas muy anticuados. Todavía hay una gran preocupación por representar, hacer un personaje, construir una psicología. En las escuelas se piensa el teatro como *sprechtheater* (teatro hablado), como si sólo tuviera sentido si se construyera una secuencia de acciones orientadas a la ilustración de un texto. En el teatro europeo ya no se trabaja así desde hace mucho. Por lo tanto, es muy probable que yo no pueda trabajar con los actores que están egresando de las escuelas mexicanas porque están educa-

dos para pensar que lo que yo hago es un despropósito. A mí me interesa el teatro físico, el hecho escénico. Con frecuencia colaboro con gente que rompe las fronteras entre la danza y el teatro. No puedo trabajar con un actor que me pregunte de dónde viene y adónde va. Yo necesito un actor que proponga, investigue, descubra y explore a través de la acción.

¿Cómo es tu proceso de trabajo?

Trabajo de muchas formas. En mis piezas más personales, generalmente trabajo con lo que me duele, me molesta o me incomoda. Hay temas que me obsesionan y se vuelven como una piedra en el zapato. Cuando esto ocurre, siento que debo explorarlos escénicamente. He hecho obras sobre la piel, la memoria, la curiosidad.

Pero ¿no trabajas con un texto previo?

No, porque sería una limitante muy grande. No hay razón para descartar de antemano lo que pueda ocurrir en el espectáculo. O mejor dicho, el espectáculo es el resultado de nuestro proceso. Yo le digo a mis actores: vamos a empezar de cero, no asumamos nada, preguntemos. Con este espíritu, investigamos. Utilizamos el material de la investigación, nuestras propias vivencias, nuestros propios mitos, y los trabajamos en los ensayos. Creamos muchísimo material y lo vamos modelando. Es común que improvisemos. Esto es muy útil porque improvisar siempre es una forma de tratar de romper nuestros propios mecanismos de censura. No es raro que uno se sorprenda de lo que es capaz cuando improvisa. Esto no significa que las obras sean improvisadas. El resultado final siempre está cuidadosamente construido, pero muchos hallazgos ocurren durante la improvisación.



Foto: Andrea Lopez

Puesta en escena de *La piel*.

Cuando trabajas con otros grupos ¿el proceso es distinto?

Intento sumarme a una propuesta, pero el elemento de búsqueda no cambia. Ahora estoy trabajando una pieza con la compañía Tanzfabrik. Algunos de sus intérpretes son sordos. El espectáculo combina elementos de danza, teatro y música. Uno pensaría que el diálogo entre músicos y sordos es imposible. Y no es así. Están ocurriendo cosas muy interesantes. Imagínate si yo quisiera trabajar algo así a partir de un libreto. Sería absurdo. Hay que permitir que las cosas ocurran y desarrollar a partir de eso.

*Hace un par de años viniste a México para dirigir *La piel*, una obra con Teatro de Ciertos Habitantes, que tuvo una temporada muy exitosa en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Háblanos de este proyecto.*

Fue un regalo. Era una obsesión que tenía desde hacía mucho. Teatro de Ciertos Habitantes me invitó a hacer la obra y me encontré en una situación extraordinaria: pude hacer un proyec-

to personal sin tener que ocuparme de los aspectos de producción o financiamiento. Generalmente, yo me ocupo de todo. Aquí había un doble aparato de producción: el de la compañía y el de la UNAM. Estaba muy protegido, aunque a veces me angustiaba que hubiera tanta gente involucrada en la producción.

¿Cómo fue la colaboración con Ximena Escalante?

Trabajé un tiempo con los actores, desarrollando escenas. Una vez que tuvimos algo que mostrar, ella comenzó a visitarnos. Veía nuestras improvisaciones. Fue escribiendo monólogos. Luego hicimos una pausa, lo cual fue fantástico porque hubo tiempo para pensar. Ella hizo muchas propuestas y desarrolló un texto. El diálogo fue muy intenso. Al final, el espectáculo se hizo en cuatro semanas, pero después de un proceso muy largo. Estoy muy agradecido con esa obra. Los actores fueron enormemente generosos conmigo.

*Me resulta curioso que te angustiara el equipo de producción detrás de *La piel*. En Viena hay aparatos de producción gigantescos, como el Burgtheater.*

Sí, claro, pero yo trabajo fuera de ese circuito. Si vas al Burgtheater, siempre verás escenografías impresionantes y propuestas con una calidad literaria indiscutible. Sin embargo, te confieso que yo, cuando voy, siempre termino por aburrirme. Siento que hay poca inventiva, poco riesgo. Hoy en día hay artistas en Viena que están fuera del circuito de los grandes teatros, haciendo un trabajo mucho más radical. Son gente que de la nada construye obras maravillosas. Acabo de ver un espectáculo de Miki Malör hecho alrededor de los himnos nacionales. De los ciento noventa y tantos himnos que existen, se interpretan casi cincuenta en las formas más locas y extravagantes que te puedas imaginar. Yo creo que las grandes producciones con frecuencia acotan la libertad de los creadores. —

— ANTONIO CASTRO

Mary-Anne Martin

y el arte latinoamericano

Para principios de los años sesenta el arte latinoamericano había dejado de importar en Estados Unidos. Era, dicho rápido, historia. La Segunda Guerra Mundial había tornado a Estados Unidos anticomunista, la pintura de protesta había perdido popularidad y el interés estético se alejaba de lo figurativo. Entonces, de pronto, Estados Unidos se enamoró del surrealismo mágico de la pintura latinoamericana.

¿Cómo sucedió un giro tan inesperado? La verdad es que fue sucediendo despacio, sin darse a notar. La curiosidad comenzó titubeantemente en las universidades y luego en los museos. Yale organizó, en el año 66, la exhibición “Arte latinoamericano desde la independencia”. El museo Guggenheim de Nueva York instaló la muestra “La década naciente. Pintores latinoamericanos y pintura en los sesenta”. Siguieron exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero lo dicho: se trataba de una curiosidad pausada y más intelectual que fervorosa.

Entonces alguien abrió la puerta que de verdad comunicó a los pintores hispanohablantes con los coleccionistas anglosajones. Ese alguien fue Mary-Anne Martin.

La historia arranca en 1974. Mary-Anne Martin trabaja en la casa de subastas Sotheby's de Nueva York, donde, catalogando pinturas de arte moderno, se topa con lienzos de Rivera, Tamayo, Matta, Mérida. La emocionan vivamente, pero no sabe cómo clasificarlos. Le parece que le falta conocer el contexto en que estas pinturas fueron creadas y esto la lleva a México. Más tarde volverá una y otra vez.

El contacto de Sotheby's en México era Inés Amor, de la Galería de Arte Mexicano. Qué mejor guía para Martin que Amor y Alejandra Reygadas de Yturbe, entonces su asistente (hoy socia de la GAM junto con Mariana Pérez Amor, hija de la fundadora). Con el tiempo, Martin conocerá a varios coleccionistas mexicanos y a las estrellas vivas de la pintura mexicana de aquellos años: Cuevas, Zúñiga, Toledo, Mérida.

Para probar el mercado, en 76 Martin incluye treinta obras mexicanas en la subasta de arte moderno. Todas se venden. Esto le da la confianza para organizar en 77 el primer remate exclusivamente de arte mexicano en Estados Unidos. Abarca obras de Orozco, Ruelas, Siqueiros, Gerzso, Carrington, Varo,

Dr. Atly esa curiosa surrealista—más conocida como la esposa de Diego Rivera—, Frida Kahlo.

De Rivera hay nada menos que cuatro murales. Han pasado del Museo de Arte Moderno de Nueva York a la propiedad de Abby Aldrich Rockefeller y luego a la de Erhard Weyhe, dueño de una galería-librería. Martin los “descubre” a principios de los setenta al evaluar el patrimonio de la familia Weyhe. Son enormes: no caben en los elevadores de Sotheby's y se exhiben en el lobby.

En 79 Martin organiza la primera subasta de pintura “latinoamericana”. Una categoría que a ella, con razón, le causa escozor porque incluye un abanico muy amplio de tradiciones, etapas y estilos, pero que reduce la dependencia entre los precios de las obras y la situación económica de los países latinoamericanos. La puja es un éxito: expande y diversifica la clientela y los precios son más altos que en 77.

Martin funda entonces el departamento latinoamericano en Sotheby's y establece dos ventas anuales. (Christie's, la otra gran casa de subastas, observa el fenómeno y decide calcarlo.) Para el año 82, deja Sotheby's y crea su propia galería, Mary-Anne Martin/Fine Art (mam/fa).

Hoy, veinticinco años después, la galería es un gozne de lo latinoamericano con el mundo: museos, coleccionistas y galeristas

consultan a diario a Martin para autentificar y certificar obras de pintores nuestros. Martin es una enciclopedia viva del arte latinoamericano gracias a una memoria asombrosa y un don para el detalle.

La galería, aunque pequeña, con apenas dos salas, está llena de preciosidades. Me recibe primero *Nuestro sueño* de Alfredo Castañeda, un retrato espléndido de un hombre barbado—presumiblemente el mismo pintor—al que le sale agua del pecho y del sombrero de copa. Luego, un Gunther Gerzso primerizo y un acogedor retrato de Olga Tamayo. Antes de subir a la oficina de Martin me topo con un divertido retrato del argentino Xul Solar.

Ya en su oficina, con las paredes repletas de libros de arte, le pregunto a Mary-Anne cómo ha cambiado el mercado artístico latinoamericano desde que ella abrió aquella puerta con una primera subasta. Resumo su diagnóstico: con algunas



altas y bajas, los precios han ido elevándose y el mercado se ha expandido.

Frida Kahlo es, claro, el fenómeno más notable de este ascenso, pero también es un barómetro de la suerte del resto de los pintores latinoamericanos. Martin narra que en 77 vendió, con dificultad, un Kahlo por veinte mil dólares; en 79 vende *Autorretrato con chango* a más del doble. Tras una exhibición individual en Nueva York, un documental, la publicación de su biografía y varios reportajes, Frida se vuelve un ícono popular. Cuando *Autorretrato con chango* regresa al mercado a fines de los ochenta, esta vez la *superstar* Madonna lo adquiere en más de un millón. Y en 90 Martin compra para su galería *Diego y yo* por casi millón y medio. Por cierto, al año siguiente la reproducción de esta pintura aparece en la *Encyclopædia Britannica*, que es tanto como decir que ha entrado al canon central de la cultura de Occidente.

Martin narra que, dados el número finito de cuadros que Frida dejó y sus altísimos precios, no era raro que en los noventa llegara a su galería por lo menos un Kahlo falso al mes. Pero, lo dicho, la creciente popularidad de Frida indica también la de otros pintores latinoamericanos. Hoy en día las obras de otros de nuestros “clásicos modernos” sobrepasan los cuatro millones.

En cuanto a los amantes de nuestro arte, Martin dice que sus rostros también son otros que los de hace unas décadas. En un principio los compradores eran en su mayor parte latinoamericanos, casi todos mexicanos; hoy los hay de cualquier nacionalidad. Abundan los europeos y están aumentando los japoneses. En una palabra: hoy, el mercado de arte “latino” está *globalizándose*.

Especialmente interesante es notar cómo las mismas definiciones de lo *mexicano* o de lo *latino* se han expandido. Gerzso, absolutamente abstracto, despierta un renovado entusiasmo. Sus óleos, junto con los de Toledo, Varo, Castañeda y Carrington, que se alejan también del estereotipo que se tiene en Estados Unidos del arte *latino* (sucintamente: “revolución, fruta y flores”), sobrepasan por mucho el medio millón de dólares. Y los artistas jóvenes que se alejan aún más de ese cliché (como Julio Galán, Nahum Zenil, Gabriel Orozco y Miguel Calderón) son mejorpreciados cada año.

Dice Martin que la creciente globalización ha vuelto banal el categorizar a los artistas según sus nacionalidades. Se han diluido, o por lo menos atenuado, las identidades nacionales, liberando a los artistas y al público de estereotipos. Tomemos el caso de Gabriel Orozco, cuyas obras han viajado por el mundo: sencillamente no es catalogado como mexicano o latinoamericano. Se considera incidental su lugar de nacimiento y formación.

Ésta es la época de un nuevo tipo de artistas y de un nuevo tipo de público: los artistas contemporáneos multiculturales y el público global. —

— FEY BERMAN



PROGRAMA NACIONAL DE CULTURA 2007-2012



Objetivos

- Fortalecimiento de las instituciones culturales
- Puesta al día de la infraestructura cultural nacional
- Gestión corresponsable de la cultura

Ejes de la política cultural

1. Patrimonio y diversidad cultural
2. Infraestructura cultural
3. Promoción cultural nacional e internacional
4. Estímulos públicos a la creación y mecenazgo
5. Formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística
6. Esparcimiento cultural y fomento de la lectura
7. Cultura y turismo
8. Industrias culturales

Los ladrones viejos

de Everardo González

En una primera secuencia, fondeada con una melodía de órgano compuesta para la ocasión, las puertas de Lecumberri se abren al espectador. Primero las puertas y luego las rejas —previo recorrido por los pasillos angostos, vistas de las regaderas y de un salón de clases en que los reos, se nos sugiere, procuran su reintegración. Sobre estas imágenes se empalma un relato. “Me gustaba la buena vida. Me gustaba mucho vestir bien y siempre me ha gustado.” La voz masculina y cascada, el cambio de tiempos verbales y, al fin, la imagen de un viejo de impecable camisa azul eléctrico indican una elipsis de décadas. El reo de setenta años que presume su *joie de vivre* es uno de los cinco ladrones entrevistados por Everardo González en su documental *Los ladrones viejos / Leyendas del arqueo*. Distintos en sus modos de robo (el llamado *arqueo*) pero idénticos en el respeto por los valores de su profesión, “el Fantomas” (la primera voz), “el Carrizos”, “el Burrero”, “el Xochi” y “el Chacón” narran sus historias desde cárceles en las que cumplen sentencias que no van a alcanzar a cumplir.



“El Chacón”, uno de los ladrones viejos.

Famosos y admirados en su gremio (policía incluida), el prestigio de los ladrones viejos descansaba en su habilidad para robar discretamente. Divididos en zorreros, espaderos y carteristas, se sometían a principios que hoy suenan delirantes: por ejemplo, no lastimar a nadie dentro de su propia casa. El Carrizos, proclamado en su tiempo “El rey de los zorreros”, asegura que hubiera preferido ser entregado “a dejar una familia desamparada”. Es el ladrón que saquearía las casas de dos de los ex presidentes más pomposos del país.

Los agentes de la policía también intervienen: sentados en un café, recuerdan los buenos tiempos en los que un policía no necesitaba orden de aprehensión, podía hacerse pasar por

civil y manejaba autos particulares (“como un vecino, pero efectivo”, rezaba el eslogan de la Policía Judicial).

Si en este punto de la reseña el lector teme que *Los ladrones viejos* sea un *remake* de Robin Hood, donde Robin es Pepe el Toro y habla a través de cinco hombres hundidos en la miseria pero salvados por su dignidad, debe saber que el documental de González es único y extraordinario por dar la vuelta a los lugares comunes del retrato social: el sentimentalismo de base, la victimización de sus sujetos y la condescendencia que se hace pasar por empatía y solidaridad. No es que carezca de punto de vista, ni pretenda pasar por neutral. Es sólo que su mirada es primero cinematográfica y después todo lo demás. Se nota, por ejemplo, en el redondeo de personajes, en la abolición de maniqueísmos y, al final pero no por último, en la elección de un atributo —sólo uno, y no el de siempre— que hará de hilo conductor.

Un relato dentro del relato deja ver este armado. Tiene por héroe al Carrizos, miembro de clubes de tenis, bailarín consumado de *swing* y conocedor de las ventajas de vestir con distinción. Empieza una de tantas tardes, cuando sucumbe a su mayor debilidad: meterse a robar a una casa, entre más custodiada, mejor. La casa en cuestión es enorme y la vigilan soldados caminantes. Ya dentro, en la recámara, el Carrizos vacía un baúl de joyas en la funda de una almohada. De regreso en su domicilio, su abuela le dice que un policía, “el Piojos Bravos”, lo ha ido a buscar. Preocupado, el Carrizos lo busca de vuelta. (Son, ante todo, camaradas de profesión.) Así se entera del suceso: esa tarde fue robada la casa del presidente Luis Echeverría y toda la policía está buscando al ladrón. Otro agente camarada, el también famoso “Drácula”, conoce la costumbre del Carrizos de guardar sus botines en fundas, y rápido se adjudica la captura del delincuente. Pronto, y sin proponérselo, llega un ángel negro que habrá de vengar al Carrizos: el nuevo jefe de la policía. Apenas ocupa su cargo, Durazo pide al Carrizos que testifique en contra del Drácula por extorsión y tortura. Por azar o destino, el Carrizos ha cumplido los deseos de su abuelo: “Si ya no te compones —le dijo—, al menos procura sobresalir del montón.”

Más cercanos a los *buenos muchachos* de Scorsese que a los dolientes de Ismael Rodríguez, los ladrones de Everardo González son hombres de compromiso y ética pero, ante todo, idólatras del estilo y de un cierto modo de ser.

El día del robo a la casa del presidente Echeverría, el Carrizos recuerda haber llevado puesto un traje gris de corte Napoleón. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Control

de Anton Corbijn

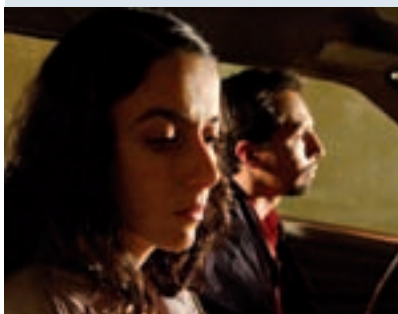
El culto a la figura de Ian Curtis y a su malograda banda Joy Division ha crecido con los años. Desde su forzada disolución, ocurrida tras el suicidio de Curtis en 1980, su influencia se ha sentido en grupos que van de The Cure a Interpol. Por lo tanto, hoy más que nunca parecía oportuno lanzar un filme biográfico que presentara al personaje más allá del círculo de sus fans. Apoyado en el libro escrito por la viuda del roquero —quizá lo único reprochable de la cinta, pues se trata de un solo punto de vista—, el videoasta Anton Corbijn realizó una sobria película en la que explora los motivos que lo llevaron a su temprana muerte, ocurrida cuando tenía veintitrés años de edad y la escena *postpunk* despuntaba en Inglaterra. Un filme que funciona como complemento a la insuperable *24 Hour Party People*. —

— BE

La guerra de Charlie Wilson

De Mike Nichols

Tras la exitosa *Closer*, el director Mike Nichols regresa con un melodrama basado en la historia del congresista estadounidense Charlie Wilson, quien fue el principal artífice de la derrota de los rusos en Afganistán. Un filme armado casi enteramente de diálogos, algunos de los cuales se sostienen gracias al enorme Philip Seymour Hoffman. Lamentablemente, Tom Hanks siempre será Tom Hanks, así que la cinta puede resultar un poco tediosa. Más allá de su corte biográfico, la película desliza hacia el final una crítica a la política intervencionista de Estados Unidos: liberan a los oprimidos, pero después los abandonan dejando un caos tras de sí. Quizá lo



Escena de *Párpados azules*.

valioso de este filme es su utilización del pasado bélico para reflexionar sobre el presente, con una obvia —pero necesaria— referencia a Iraq. —

— BE

Los fantasmas de Goya

De Milos Forman

Rodada en 2006 pero apenas estrenada en México, *Los fantasmas de Goya* utiliza al pintor de los *Caprichos* como pretexto para hacer un retrato de la España de finales del siglo XVIII, marcada por los últimos años de la Inquisición. Los destinos del padre Lorenzo (Javier Bardem), Goya (Stellan Skarsgard) y su musa Inés (Natalie Portman, en una de sus mejores actuaciones) se ven ligados fatalmente cuando ella es acusada de herejía. En un arco de quince años, que culmina con la invasión del ejército de Napoleón y la posterior intervención de las tropas inglesas que restituye a la monarquía española, los tres personajes buscarán su redención sin conseguirlo. Un drama bien filmado, en el que se ve el oficio de Milos Forman para las producciones históricas (*Amadeus* y *Valmont* están en su currículo). —

— BE

Párpados azules

de Ernesto Contreras

La mediocridad como atributo de dos personajes y el patetismo

como efecto de su interacción pueden hacer que una película oscile entre la comedia y el drama y genere en su público carcajadas o compasión. Este filme navega en esas aguas, peligrosas toda vez que ahogan la intención de su autor. La antihistoria de amor entre Marina (Cecilia Suárez), empleada ratonil de una tienda de uniformes, y Víctor (Enrique Arreola), el ex compañero de escuela al que elige para acompañarla en un viaje, es más efectiva cuando los desencuentros entre los personajes son consecuencia de su introversión, y menos cuando sus gestos y diálogos vuelven explícita la timidez. Suárez, más que Arreola, construye su personaje hacia adentro, sin ilustrar la emoción, y logra las escenas que más resuenan en el espectador. —

— FS

XXY

de Lucía Puenzo

Ganadora de la Semana de la Crítica en el pasado Festival de Cannes, *XXY* narra la historia de una adolescente hermafrodita, en los tiempos de su despertar sexual. Tras varias dramáticas operaciones y tratamientos sin resultado, Alex (Inés Efrón) sigue sin lograr definir su género. La llegada de Álvaro (Martin Piroyansky), otro adolescente, al balneario en el que Alex reside, da pie a un encuentro en el que ambos jóvenes —no sólo ella— encuentran que hay conflicto entre sus genitales y el resto de su personalidad sexual. El mayor acierto de la ópera prima de la directora Lucía Puenzo radica en su desinterés por describir los detalles del hermafroditismo, tratándolo menos como caso clínico y más como una metáfora del miedo al rechazo social y el sentimiento de inadecuación. —

— FS