

El rostro del diálogo

Entrevista con Esther André

Actriz y directora, Esther André cuenta con una importante trayectoria en México, Francia y Grecia. Destaca su participación en la compañía francesa *Théâtre du Soleil*, dirigida por la célebre Ariane Mnouchkine, en montajes como *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (La ciudad perjura o el despertar de las Erinias), *Le Tartuffe* (Tartufo) y *Et soudain des nuits d'éveil* (Y de pronto noches en vilo). Después de más de quince años de trabajo ininterrumpido en Francia, donde ha colaborado frecuentemente con el artista plástico y escenógrafo Kristos Konstantellos, André se ha mudado a Atenas, donde reside desde hace un par años.

¿Cuál es el estado del teatro en Grecia?

Al gobierno no le importa la vida cultural. En ese sentido, es un desastre. Hay muy pocos recursos. Aunque resulte increíble, en México hay una infraestructura mucho más sólida. La gran ventaja es que hay mucho público. Todo el mundo va al teatro: el plomero, la maestra, los taxistas, los militares. Es parte de la vida del pueblo griego. Ellos saben que uno puede salir transformado de una función. El teatro es un espacio de mucha libertad. Yo pienso que hay que usar ese espacio para hacer preguntas, explorar temas. No hay que hacer teatro sólo por hacer teatro: ese es nuestro cáncer, eso es lo que nos mata. La experiencia de una comunicación viva con el espectador es lo que nos da sentido. Y eso es algo que los griegos entienden muy bien.

¿Empezaste a actuar desde muy pequeña?

Sí, con Virgilio Mariel, un gran director al que le gustaba mucho trabajar con niños. Lo hacía con la misma pasión que con los adultos. Hice muchas giras con él: a escuelas, orfanatos, cárceles, donde se pudiera. Descubrí mi vocación desde muy temprano. Después

estudí en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Pese a sus defectos, fue un lugar lleno de estímulos y provocaciones. Yo pienso que todas las puertas te pueden llevar a algún lado. Es algo que depende de ti. Conforme fui trabajando, me interesé por las máscaras, la *commedia dell'arte*, el *clown*. Al salir de la escuela sentí que necesitaba estudiar más. Me emocionaba lo que hacía Julio Castillo con *Las sombras blancas*. Él y sus actrices eran como un faro para mí. Viendo sus obras aprendías lo que no se enseñaba en otros lados.

¿Y entonces te fuiste a Francia?

Sí, vendí todo lo que pude y me fui a la escuela de Jacques Lecoq en París.

¿Y todavía te tocó tomar clase con él?

Claro, dos veces por semana. Era un hombre muy generoso y muy apasionado. Además del rigor, me encantaba su humor: amargo, duro. Su análisis del cuerpo en relación al espacio es enormemente útil. Una vez que entiendes eso, todo lo demás, sentimientos, pensamientos, viene solo. Con frecuencia encuentro actores (y esto es muy común en México) que se torturan y sufren para lograr una emoción. Si tú tienes una conciencia del cuerpo y sus direcciones en una circunstancia determinada, sólo tienes que ser congruente con eso. Y ya. Recuerdo que uno de los ejercicios en el INBA consistía en dar una maroma al frente y reírse, y dar una maroma hacia atrás y llorar. Una cosa realmente absurda. Todavía hoy trato de entender por qué hacíamos eso.

¿Y después de Lecoq te fuiste con Ariane Mnouchkine?

Sí, pero no te creas que fue tan rápido. A sus audiciones van más de quinientas personas. Me llevó más de cinco años conseguir un lugar en esa com-

pañía. Después de muchos intentos me invitaron a participar en un taller de quince días. Cuando acabó, Ariane nos preguntó a algunos si queríamos trabajar una semana más. Dijimos que sí y, cuando esa semana concluyó, el taller se volvió a continuar. Y así por varios meses hasta que en diciembre de 93 empecé a trabajar en el *Théâtre du Soleil*.

¿Y cuánto tiempo estuviste con ella?

Seis años, más o menos. Fue muy emocionante. Ella es una artista muy valiente que se replantea el teatro en cada puesta. Su evolución es constante y la toma de riegos también, cosa que no se ve muy seguido en directores de su talla y de su experiencia.

¿Trabajaban todo el día?

En La Cartoucherie [sede del *Théâtre du Soleil*] un día de trabajo normal es de, por lo menos, doce horas. Si empiezas a ensayar a las nueve de la mañana, no es extraño que termines a las tres de la mañana del día siguiente. No hay horarios: es una especie de planeta de lucha permanente, es como entrar a un convento. Poco a poco vas dejando la vida del exterior. Ella generalmente se tarda dos años en estrenar un espectáculo. Es un ritmo muy interesante, pero muy pesado. De hecho, esa dinámica fue la razón principal por la que me fui. Ya no podía dirigir, no podía escribir, no podía hacer nada. Sin embargo, recuerdo esa época con mucho cariño. Y sigo teniendo mucha relación con toda la compañía. Me inyectaron un amor por el teatro que me acompaña siempre.

¿Y después de Mnouchkine?

Salí y me encontré nuevamente con la selva. Un poco antes de dejar la compañía había empezado a dirigir *Orinoco*,



Escena de *Low Level Panic*: conversar directamente con el público.

una obra de Emilio Carballido, que me había fascinado por su locura, su fantasía. Me entusiasmó que fuera tan audaz, tan aventado.

Las palabras “locura” y “audaz” rara vez se asocian a las puestas en escena de sus obras. ¿Será que sus textos se han montado con costumbrismo excesivo?

Yo creo que sí. Hay una especie de folclor, que no tiene nada que ver con él. A raíz de ese proyecto nos hicimos amigos. Emilio era muy divertido: todo un fuego de artificio. Y así son sus obras. Él nos permitió montar *Orinoco* con mucha libertad. Una de las actrices estaba formada en el uso de máscaras balinesas y justamente nos servimos de eso para la puesta. La acción ocurre en el Amazonas, en el río Orinoco, en un barco a la deriva. ¿Cómo representas eso?

Es una propuesta espacial muy desbocada. Muy rica. Él era un hombre sin miedos.

Yo creo que el mejor homenaje a sus textos es ponerlos sin prejuicios.

Háblanos de Freak Lab.

Es una compañía que formé aquí en Grecia con el escenógrafo Kristos Konstantellos, el compositor Orestes Kamberidis y la actriz Angeliki Dimitrakopoulou. Nuestro primer trabajo fue *Low Level Panic* de la escritora inglesa Claire McIntyre. Es una obra que sucede en un baño compartido por tres chicas en un departamento. Digamos que es una exploración de tres paradigmas femeninos en un contexto contemporáneo.

Están trabajando mucho con dramaturgia contemporánea.

Eso es algo que siempre me ha interesado. Si queremos dialogar con el público sobre el presente, me parece que una forma de hacerlo es recurrir a textos que se están escribiendo ahora. Nuestro

último espectáculo es *Alpenstock*, de Rémi de Vos, un autor francés.

¿De qué trata?

Los personajes son una pareja de tiroleses en un pueblo de los Alpes cerca de la frontera con un mundo bárbaro. Ella está obsesionada por limpiar. Y entonces aparece un extranjero al que odian, pero que hace todo lo que ellos no quieren hacer. Eventualmente, el marido descubre al extranjero haciendo el amor con su esposa y lo mata. Esta escena, sin embargo, se repite de mil formas distintas, como si el marido tuviera que matar mil veces al extranjero y este siguiera reapareciendo. Es un poco la idea de que te puedes deshacer de un extranjero, pero eso no va a detener que vengan muchos otros. La única constante de este patrón es la violencia. Es una obra sobre la intolerancia. Me encantaría hacerla en México. —

— ANTONIO CASTRO

El Che Guevara junto a Mickey Mouse

“Línea de tiempo” se llama la retrospectiva que la artista argentina residente en Nueva York Liliana Porter exhibe en el Museo Tamayo hasta el próximo 3 de mayo. Una alusión al título se muestra desde la primera obra, un fotograbado de 1973 en el que el dedo índice de una mano posee una raya que lo atraviesa. Un poco más allá, en la sala I del recinto de Chapultepec, cuatro registros fechados en 1975, que acusan la misma técnica del anterior, repiten en su interior las formas geométricas colocadas, a modo de instalación, sobre una repisa: el cono, el cubo y la esfera. Esos mismos objetos están pegados –con una actitud típicamente sesentera– sobre el borde superior de un cuadro elaborado en 1987, *El acertijo*. En este óleo la articulación de la imagen responde a un procedimiento muy propio de Porter que consiste en pintar, dibujar o pegar escasísimos signos en algún lugar de la tela para que el espacio hable desde su vacío.

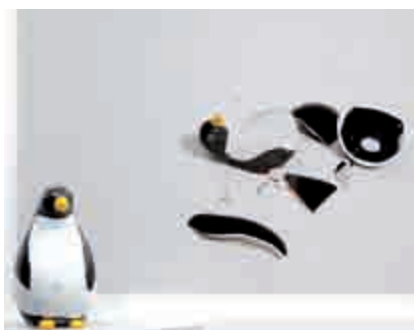
De ese modo la autora consigue remarcar la consistencia de los iconos elegidos, exaltando al mismo tiempo su soledad; la consistencia pero también su nimiedad, su carácter insignificante.

Y en un tríptico denominado *El viajero*, pintado en 1989, reemergen, diminutas, las formas geométricas compartiendo el espacio del primer panel con un espejo, mientras que otro espejo y un conjunto de libros se encuentran en el segundo panel y una pequeña nave apenas esbozada ocupa la tercera unidad de esta obra. De esa manera, en voz baja, apenas insinuada, se desliza el aspecto narrativo de esta estructura.

La representación de lo previamente representado, la ternura, el humor, el paso del tiempo, la presentación y la crítica de aquello que se presenta y la muerte constituyen los elementos centrales del trabajo realizado por Liliana Porter. Y sus concreciones más logradas están en las pinturas y en los videos. Algunas instalaciones, en cambio, o las intervenciones directas sobre los muros componen la parte vulnerable de esta producción. Tal es el caso del *Círculo* de 1973-74, dibujado sobre una pared. Otro ejemplo de esta debilidad reside en los tres hilos de *Sin título*, ejecutado también en 1973, que se hallan pegados a la pared y al suelo. Como vemos, la línea a veces abandona la tela o el papel y se corporiza en el hilo mencionado o en diversos tipos de cuerdas, como sucede

en *Trabajo forzado* de 2006, una instalación que sí se logra felizmente. Otro buen resultado es *Dibujante* de 2009: aquí la línea recorre todo el muro de la explanada interna del museo –la que desciende de la sala II a la sala III– y concluye en un minúsculo cubo; encaramado sobre el mismo, un muñequito termina de dibujar la línea.

¿De dónde proviene la reserva iconográfica de esta artista? Una foto tomada en 2002, llamada afectuosamente *Quietos por favor*, reúne a casi todos sus personajes y objetos. ¿Quiénes y cuáles son? Un Mickey Mouse, uno o dos patos, un pingüino que a veces permanece entero y otras hecho pedazos, una casa que parece sacada de un cuento infantil, un Che Guevara esmaltado sobre un plato, un Mao impreso sobre un reloj de mano, una bailarina de loza o de porcelana, varias parejas de danzantes y más. Esta abundante provisión de juguetes y adornos previamente fabricados disparan la sobrerrepresentación construida por Porter. Se trata de una



Liliana Porter: naturaleza fracturada.

operación metalingüística, o más exactamente metapictórica, que se explicita claramente en obras como *Tríptico* (1986), cuyo espacio es vivienda habitada o depósito de actores y otras cosas donde ocurren ciertos hechos. Por ejemplo: un protagonista que podría ser Lenin o cualquier otro líder pronuncia un discurso y él mismo o su doble yacen derribados muy cerca; análogo destino tienen un edificio y un cono.

Hay asimismo hojas de revistas, una cara que parece una cita de Roy Lichtenstein, un jarrón volcado y hecho trizas. Mediante estos recursos visuales su autora expande el significado de la crítica, la pérdida y/o la muerte, siempre suavemente expresada, mediante una tenue activación del significado a partir del juego desde el juego y de un humor muy refinado. En el mismo carril debe leerse a Mickey Mouse dialogando con el Che Guevara convertido en adorno o, en un video, a Minnie besando el rostro del Che incrustado en el plato y otros tópicos del arte pop.

En suma, Porter recoge, con una mezcla de gozo y escepticismo, la banalización y el fracaso de los mitos en una producción que, sin desdeñar otras prácticas, afirma la presencia de la pintura y la singular pertenencia de esta obra a una época que comienza durante la segunda mitad del siglo pasado y llega hasta la actualidad. —

— LILIA DRIBEN

publicidad

El lector, de Stephen Daldry

“El tema del secreto es fundamental en la literatura de Occidente; la idea de *personaje* se define a partir de individuos que poseen información específica, la cual, por distintas razones –a veces perversas, a veces nobles–, se han propuesto no revelar.” El alumno Michael Berg, de quince años, toma nota de lo dicho por su profesor. En esos días gloriosos de 1958 su relación con los libros ha rebasado las lecciones y las aulas: cada tarde, a cambio de la lectura de pasajes de la obra de Homero, Chéjov o el autor en turno en su guía de estudios, una mujer veinte años mayor que él le revela nuevas posibilidades de su recién estrenada sexualidad. Lo que aprende ese día en la escuela prueba ser una sentencia ominosa: si en ese momento la clandestinidad de su relación con Hanna, la misteriosa boletería de tranvía, no hace sino avivar el placer, algunos años más tarde la decisión de mantener oculta esa y otras verdades acabará por convertirlos a ambos en personajes de una historia desdichada.

La novela *El lector*, del alemán Bernhard Schlink, trata de la manera en que la revelación de un secreto puede contaminar el recuerdo de experiencias felices, e incluso resquebrajar nuestro sentido de realidad. Narrada en primera persona, no es tanto un relato de eventos como una autobiografía moral. El que escribe busca llegar a términos con su pasado y con su conciencia. Quiere explicarse a sí mismo sus motivos para mentir.

El director inglés Stephen Daldry (*Billy Elliot*, *Las boras*) ha llevado a la pantalla la estrujante novela de Schlink; y en el proceso la despoja de todas las preguntas quemantes que atormentan a Michael Berg. Si bien no pierde de vista que la vida de su protagonista se define por la carencia y luego la posesión de cierta información brutal, su versión para la pantalla ahoga la voz de Michael en medio de un estilo pomposo, que quiere poner el acento en la efímera relación de amor.

La historia arranca en Berlín, en 1995, con una escena que sugiere la incapacidad de un Michael adulto (Ralph Fiennes) para vincularse con una mujer. En adelante, a través de *flashbacks*, se dan a conocer los detalles de sus encuentros con Hanna (Kate Winslet), su separación abrupta y las circunstancias en las que vuelve a encontrarla seis años después. Convertido en estudiante de leyes, Michael presencia el juicio en que se acusa a Hanna de haber trabajado para la SS, como guardia de prisioneros en Auschwitz y encargada de

seleccionar en el campo de concentración de Cracovia a las mujeres que serían trasladadas allá. Desde una lógica amoral, Hanna acepta los cargos: lo único que hacía –dice sin arrepentimiento– era cumplir con su trabajo. Sólo respinga ante un cargo: el que la acusa de haber escrito el reporte en que ella y otras vigilantes se responsabilizan de la muerte de trescientas prisioneras encerradas dentro una iglesia en llamas. Es falso que haya escrito el reporte, y sólo ella puede demostrar por qué. Hacerlo no la libraría de la cárcel, pero sí reduciría su sentencia. También implicaría revelar algo que la avergüenza a más no poder. Michael descifra el secreto y se debate entre intervenir o no. Prefiere guardar silencio, convencido de que Hanna ha considerado las implicaciones de su silencio, y a él le corresponde respetar su decisión.

Las diferencias entre lo correcto y lo legal, los criterios para la aplicación retroactiva de la justicia, la forma en que una generación colaboró con el Tercer Reich y, en fin, las dificultades de Michael para distinguir entre sus sentimientos y el deber de su generación dejan de ser ideas y se convierten en problemas muy concretos durante las escenas del juicio de Hanna. Son el punto de no retorno en la biografía de Michael: son culpables de ensuciar su memoria, cambian su percepción del mundo y ya nunca le permiten recuperar su identidad. Pero Daldry, a diferencia de Schlink, las resuelve con mucha prisa: pone la reflexión histórica en boca de un solo estudiante y limita al actor Bruno Ganz (el Hitler espeluznante de *La caída*) a símbolo sin matices de la “generación cómplice”.

Si la novela de Schlink toca el tema de la percepción selectiva, la toxicidad de las verdades a medias y el hábito de preservar la apariencia sobre todas las cosas, la película de Daldry corre en sentido contrario y echa mano de cualquier recurso que distraiga al espectador de la verdadera cuestión. Una fotografía impecable –el brillo preciso en el charco preciso, un invierno de grises armónicos– y la música que sugiere sentimientos tristes y nobles vuelven plácidos escenarios que no lo son: los tribunales, la cárcel y hasta un campo de concentración. Si bien es probable que las tardes largas, de cuerpos sudados y lecturas clásicas tuvieran en la memoria de Michael una estética *glaseada*, esto ya no sería cierto a partir del día en que vio a Hanna en el tribunal. La mirada grandilocuente de Daldry ignora los quiebres en la memoria de Michael y, por tanto, la condición mínima de un relato de expiación. –

– FERNANDA SOLÓRZANO



Kate Winslet y David Kross.

publicidad

Desafiar el pasado

Se lee por todas partes que Picasso dijo alguna vez: “los buenos artistas copian; los grandes artistas roban”. Y, la verdad, es muy poco probable que lo hiciera, tomando en cuenta que la frase, con una variante mínima, es de T.S. Eliot, quien, en su ensayo sobre Philip Massinger, anota: “los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban”; y dice incluso algo más: “los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente”. De cualquier modo, la falsa atribución es comprensible: Picasso podría perfectamente haber dicho algo así, ya que lo decía casi todo; pero no sólo eso: en él la regla se cumple de maravilla: un pintor de su talla tenía que ser también el más grande de los ladrones. No es de extrañar entonces que la Galería Nacional de Londres le dedique ahora una nueva exposición,¹ *Picasso: Challenging the Past (Picasso: Desafiendo el pasado)*, en la que se pretende demostrar que todo lo que Picasso robó en su vida, que fue bastante, acabó por convertirse en otra cosa, enteramente suya.²

Lo que llamó más mi atención de esta lejana muestra, sin embargo, no fue tanto que nadie se hubiera ocupado antes de explorar la relación, intensísima, de Picasso con los grandes maestros; en realidad, me detuvo el subtítulo, y me provocó cierta nostalgia: ¿cuándo dejó de ser importante desafiar el pasado? ¿Cuándo, puesto de otro modo, se volvió irrelevante, para la vida del arte, el sentimiento de pertenencia a una tradición (a la cual es entonces posible desafiar)? Los artistas más revolucionarios del siglo XX,³ con la excepción de Marcel Duchamp, fueron también los que más empeño pusieron en conservar algo esencial del arte que habían heredado, y que les llegaba casi intacto desde el Renacimiento. Y quizá fue precisamente ese sentido histórico el que les permitió radicalizarse (en su acepción más primaria de *ir a la raíz*). Porque el sentido histórico, como lo veía Eliot, “implica

que se percibe el pasado, no sólo como algo pasado sino como presente”.

El escritor y pintor Émile Bernard, por ejemplo, podía celebrar⁴ que Cézanne abandonara los efectos superficiales de la luz y la atmósfera que tanto interesaban a los impresionistas y, al mismo tiempo, que hubiera alcanzado las maneras del gran arte, el arte tradicional: “porque él”, escribe Bernard, “respetaba la tradición de los museos”. Así es: el padre del arte moderno, inventor de un espacio pictórico completamente nuevo, era a la vez un notable conservador. Y no sólo él, los más extremistas de todos, los futuristas italianos, declaraban⁵ que “un coche de carreras cuyo capó adornan grandes tubos

como serpientes de aliento explosivo [...] un automóvil rugiente que parece cabalgar sobre metralla es más bello que la Victoria de Samotracia”. Es más bello ¿aún?

No digo que mirar hacia atrás sea mejor que no hacerlo (aunque a veces lo pienso), pero me parece interesante recordar que en otro tiempo se esperaba, e incluso era deseable, que los ancestros, como decía el poeta, “mostraran su inmortalidad con vigor” en las nuevas obras. Existía, pues, una sensación bastante generalizada de comunidad con los

muestrados que hacía que la posibilidad de encontrárselos a cada paso, incluso en los lugares más insospechados, fuera completamente normal. O así lo revelan estas palabras de Matisse: “Todavía puedo oír al viejo Pissarro exclamar⁶ frente a una magnífica naturaleza muerta de Cézanne, que muestra una garrafa de cristal cortado al estilo Napoleón III, en una armonía de azules: ‘¡Es como un Ingres!’ Cuando mi sorpresa pasó, vi, y todavía veo, que tenía toda la razón.” Hay que conocer profundamente a Ingres para descubrirlo en las curvas de una vasija; y desde luego antes hay que ser Cézanne para hacer de una jarra un Ingres. Y ¿qué diría Ingres de todo esto? Seguramente algo así:⁷ “Que no vuelva a escuchar más esa absurda máxima: ‘Necesitamos lo nuevo, debemos seguir a nuestro siglo’ [...] ¡Patrañas! [...] ¿Y si nuestro siglo está equivocado?” —

— MARÍA MINERA



Desayuno sobre la hierba (según Manet) V, de Pablo Picasso (1961).

¹ Misma que antes se presentó en el Grand Palais de París, bajo el nombre de *Picasso et les maîtres (Picasso y los maestros)*.

² “Se ha dicho”, le gustaba contar a Picasso, “que en mis inicios en París yo solía copiar a Toulouse-Lautrec y a Steinlen. Posiblemente, pero nadie confundió jamás mis telas con las de Toulouse-Lautrec o las de Steinlen”.

³ Los que se me vienen en este momento a la mente: el mismo Picasso, Cézanne, Malévích, Mondrian, Pollock, Warhol, Beuys, Kosuth, Judd.

⁴ En su artículo “La refutación del impresionismo”, de 1911.

⁵ En el primer “Manifiesto futurista”, escrito, por cierto, hace exactamente cien años.

⁶ En el Salón de los Independientes, donde Cézanne expuso varias veces.

⁷ Como esta frase recogida en sus notas sobre arte.

publicidad