

Teatro fuera del teatro

Entrevista con Héctor Bourges

Creador escénico y plástico, Héctor Bourges estudió ciencias políticas en la Universidad Iberoamericana. Posteriormente realizó estudios en el Centro de Capacitación Cinematográfica y un posgrado de cine documental en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha dirigido, entre otras, la obra *Salomé* o del pretérito imperfecto (basada libremente en el texto de Oscar Wilde). Fundador del grupo Teatro Ojo, su trabajo con frecuencia replantea ideas de espacio y representación.

¿Dónde estudiaste teatro?

En realidad, nunca estudié, digamos, formalmente. En la primaria estuve en un taller con Willebaldo López, quien por cierto trabajaba con los niños de una manera increíble. Y luego tomé clases en CADAC [Centro de Arte Dramático]. Pero hasta ahí.

¿Por qué crees que CADAC no tiene mayor incidencia en la vida teatral de la ciudad?

Ciertamente lo que hacen tiene muy poca visibilidad. Sin embargo, me parece que es un lugar que trabaja en otro sentido. Creo que han hecho cosas muy interesantes con gente que no terminó dedicándose profesionalmente a la escena. Yo lamento que en México el teatro no forme parte de un programa escolar serio. Es muy importante en el desarrollo de una persona. Y eso es algo que Héctor Azar tenía muy claro.

¿Por qué sí estudiaste cine?

Nunca me pensé como cineasta, pero me interesó el documental porque creo que ahí están ocurriendo cosas muy interesantes. Pienso que se ha vuelto un reducto que admite todo lo que no entra en la noción convencional de lo que es el cine: es decir, lo contrario a una película que dura dos horas, con actores de cierto tipo, un guión, un director, un espectador que compra un boleto y va a una sala. El documental tiene vías muy distintas.

Incluso en términos de recursos narrativos, que uno pensaría le pertenecen más a la ficción. Los documentales son más audaces. Tal vez nuestras ideas de lo que son los géneros necesitan una revisión.

Definitivamente. Y lo mismo ocurre en un sentido más general con todas las artes. A mí no me gusta el término interdisciplina, o transdisciplina, porque creo que la obra de ciertos artistas es más que la combinación de un par de cosas, pero es un hecho que la producción actual es muy viscosa, muy difícil de definir.



Foto: Archivo de Teatro Ojo

Laura Furlán en un momento de *S.R.E. Visitas guiadas*.

En las artes escénicas, las clasificaciones tradicionales son cada vez menos útiles.

Aunque todavía hay muchos jaloneos, los viejos paradigmas están desbordados desde hace décadas. La idea de un espectador que contempla la obra también ha sido desplazada. Vamos, incluso la arquitectura teatral misma está en una crisis muy severa.

*Es cierto. Hoy la construcción de teatros generalmente obedece a necesidades políticas. Rara vez responde a una inquietud artística. Los nuevos teatros frecuentemente obstruyen búsquedas contemporáneas por lo que muchos artistas se han salido de las salas para generar otro tipo de relaciones con el espectador. Tú lo hiciste en *S.R.E. Visitas guiadas*. ¿Cómo se dio ese proyecto?*

Fue la suma de varios hechos afortunados. El gobierno federal le cedió a la UNAM el viejo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco para hacer un centro cultural. Antes de que se remodelara, el director del proyecto, Sergio Raúl Arroyo, me invitó a hacer un recorrido para conocer el lugar y ahí surgió la idea de que se podía hacer algo. El encuentro con el edificio fue alucinante. Todavía había una gran cantidad de documentos y de mobiliario abandonados. Era una especie de gigantesco archivo fantasmal del priismo.

Pasé días enteros, después de esa visita, pensando en hacer algo. No sé cómo, pero el edificio me había devuelto una imagen de mi infancia. Y no sólo porque de niño había ido a sacar pasaportes. Su totalidad generaba una enorme nostalgia, lo cual no deja de preocuparme. Me sorprende que sigamos viendo el priismo con tanta nostalgia. Tal vez sea consecuencia de la nada que le ha seguido.

¿Cómo organizaste el espectáculo?

Como una visita. Hacíamos un recorrido con los espectadores que, en algunos momentos, iba acompañado de una serie de acciones o sucesos teatrales. De hecho, yo nunca lo vi como espectáculo. No me interesaba hacer algo grandilocuente ni espectacular. Para eso estaba el edificio. Yo lo que quería era estimular una conversación entre el visitante y el lugar. No quería usar el edificio como una escenografía sino hacer de su recorrido una experiencia que dialogara con las expectativas del visitante, con su memoria. Yo quise potenciar la colisión entre el instante y la arquitectura. Muchas inquietudes de mi trabajo posterior tienen que ver con ese proceso.

Sin embargo, quisiera regresar a Salomé, una puesta muy anterior, donde ya había un cuestionamiento sobre el espacio escénico.

En esas fechas yo trabajaba con Juan José Gurrola en el Teatro Carlos Lazo de la UNAM. *Salomé* empezó como una intervención teatral de una estructura arquitectónica. Los espectadores se sentaban al fondo del escenario y veían una parte de la obra, que ocurría detrás de ellos, a través un espejo ligeramente inclinado que tenían enfrente. Este espejo, sin embargo, también podía, dependiendo de la luz, ser translúcido. O sea que otra parte de la acción ocurría frente al espectador. No obstante, en el primer plano, el público siempre se veía a sí mismo. Yo partía de que *Salomé* era un tratado sobre la mirada.

¿Usabas el texto de Oscar Wilde?

Sí, pero conforme avanzó el proceso fui multiplicando las *Salomé*s, de modo que llegó a representarse toda la historia al mismo tiempo. Después de que estrenamos, leí un texto en *Scientific American* de un físico que explicaba el tiempo como un paisaje donde no hay ni pasado ni futuro, sólo un continuo presente en el que tú te vas moviendo. Su diagrama del tiempo era un rectángulo. Inspirado en esa idea, decidí hacer el principio, el final y todo al mismo tiempo de modo que el público podía ver toda la historia a través de los reflejos que también se fueron complicando, ya que después agregué una segunda barrera de espejos que multiplicaba todos los reflejos al infinito.

¿O sea que tú sigues retrabajando las obras después de su estreno?

Absolutamente. Para mí el proceso siempre está abierto. Durante la temporada de *Salomé*, por ejemplo, hubo otro artículo que se publicó en la revista *Time*, donde se hablaba

de unos arqueólogos que habían excavando por años en el desierto y creían haber descubierto la tumba y la osamenta de Juan Bautista. Ellos sostenían que el esqueleto tenía cabeza. Con lo cual, toda la historia de *Salomé* se vuelve una payasada. A mí eso me encantó. Y decidí incluirlo al principio de la obra.

¿En qué estás trabajando ahora?

Acabo de terminar la primera parte de un proyecto en el MUAC que se llama *Estado fallido* y está inspirado en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Forma parte de lo que voy a hacer con Teatro Ojo a final de año en Tlatelolco. Ahora vamos a trabajar en el pasaje que hay entre las ruinas y el edificio, que es vía pública. Vamos a construir un espacio de derivas en la ciudad de México. Será una desarticulación entre espacios urbanos, y el transeúnte será quien teja estas relaciones. Es un proyecto en proceso que luego deberá tener una siguiente etapa, que será trabajar en ruinas habitadas en la ciudad de México con los habitantes de las ruinas.

De alguna forma, tu actor es tu espectador.

Y la ciudad como el gran despliegue escénico. —

— ANTONIO CASTRO



Warhol: el Payasito de la Tele

En el ocaso de la teleserie *El crucero del amor* hay un episodio de 1985 en el que una ama de casa, de vacaciones con su marido, se topa con una sorpresa: en el *Pacific Princess* viaja también su antiguo mentor, Andy Warhol. La señora Hammond teme que revele su pasado secreto, cuando era conocida como Marina del Rey, la *Warhol Superstar* de los años sesenta en la Factory.

La señora Hammond puede estar tranquila. Andy Warhol parece caminar dormido por el crucero con una cámara al cuello como todo argumento. “No sabía que Andy Warhol era el fotógrafo de abordaje”, bromea Isaac el cantinero. La verdad sale a la luz y el señor Hammond, comprensivo, ofrece incluso comisionarle a Warhol un retrato de su esposa: el rito de pasaje necesario para que Marina del Rey se convierta finalmente en Mrs. Mary Hammond.

En el ocaso del artista en serie Andy Warhol casi cualquiera podía comisionar su entrada en sociedad a la autodenominada Máquina de Pintar. Hoy muchos de estos cuadros pueden verse en *Le Grand Monde d'Andy Warhol* en el Grand Palais de París (cada vez más afinado en su vocación de *Disneylandia* del arte).

Esta exposición muestra la obra menos importante e interesante de Warhol, anunciándola como lo contrario. Un despropósito megapublicitado que desinforma a sus miles de visitantes diarios dejando fuera la ironía y distancia que el mismo Warhol tenía hacia esos cuadros. La concurrida boutique del museo vende latas de sopa *Campbell's*, no afiches, no postales de latas de sopa. *Latas*.

Simultáneamente, la fundación de arte La Maison Rouge presenta una exposición menos caricatural y más interesante sin el despilfarro de recursos del Grand Palais: *Warhol TV*, dedicada justamente a lo que su nombre indica, y muestra el verdadero gran mundo de Andy Warhol.

La Maison Rouge presenta sólo videos, en su mayoría hechos para las series *Andy Warhol's TV* y *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (1981-1986), programas básicamente en formato de entrevista comisionados a Warhol para MTV y otros canales por cable. La exposición muestra también clips musicales, publicidad, y desde luego, el video de su misa de réquiem (transmitido en MTV como capítulo final de *Andy Warhol's Fifteen Minutes*).

Ambas exposiciones han sido acusadas de superficiales y/o aburridas. Sus curadores, al defenderse, se ven en la necesidad de intelectualizar la elección de Andy Warhol como sujeto. “Da más prestigio interesarse por Joseph Beuys”, bromea alguno.

De hecho, ambos curadores sitúan en un lugar primordial, física y conceptualmente, la obra que pareciera justificar tanto a Warhol como al interés por él. En *Warhol TV* está el *Screen Test: Marcel Duchamp*, cuatro minutos de maliciosa media sonrisa que Warhol filmó colándose en una fiesta en honor a Duchamp en 1966.

En *Le Grand Monde d'Andy Warhol* está *The Lord Gave Me My Face, But I Can Pick My Own Nose*, el cuadro de un niño con el dedo en la nariz que Warhol presentó, causando cierto revuelo, en su último año (1948) en Carnegie-Mellon. Fred Guiles, biógrafo de Warhol, adivina en el gesto una “temprana influencia duchampiana”. Alain Cueff, el comisario de la exposición, enfatiza que *The Lord Gave Me...* se presenta por primera vez en Europa. La primicia parece un tema relevante en las exposiciones consagradas a Warhol y es natural que así sea. El visitante desinformado tiene la impresión de asistir a un evento que no se repetirá. Y basta *googlear* un poco para darse cuenta de que desde Troy, Alabama, hasta Christchurch, Nueva Zelanda, cada mes se inaugura una retrospectiva de las serigrafías, los retratos de deportistas, las polaroids, la Factory, la música, las películas... de Andy Warhol.

Los visitantes de *Le Grand Monde d'Andy Warhol* se pasean por las salas como quien hojea una revista de prensa rosa tratando de distinguir a Ethel Scull de Tina Chow, de Carolina de Mónaco, del Sha de Irán. Piensan que aun si la mayoría de los personajes son desconocidos, tuvieron que ser lo suficientemente ricos o importantes para que Warhol los retratara. Por otra parte, aunque la exposición de La Maison Rouge persigue fines más sofisticados, uno se deja llevar también por la curiosidad. Todo el que era o iba a ser alguien: Steven Spielberg, The Cars, Sting, Nick Rhodes, Blondie, Marc Jacobs. Todo el *underground*: Divine, John Waters, Pee Wee, y el *upperground*: Paloma Picasso, Cindy Sherman, Calvin Klein. Todos, todos suficientemente raros o modernos como para que Warhol los entrevistara.

Warhol hizo televisión, acto original para un artista de entonces, rodeado de un séquito de modernos y una serie de *private jokes*. Juntos crearon una especie de Plaza Sésamo para adultos con muy poco mérito artístico.

El Warhol de los sesenta fue un visionario y artista único. Su Factory y los que ahí creaban tuvieron y siguen teniendo gran impacto en el mundo del arte y la música. Pero a partir de que Valerie Solanas atentara contra su vida, el artista empezó a disolverse dando paso a un *entertainer* repetitivo. La actitud superficial pero tímida y distante de su personaje excéntrico y altivo a lo Truman Capote está hoy tan asimilada que ha caducado. Las dos exposiciones parisinas presentan al Warhol más obvio y decadente, como las celebridades sobrebronceadas que retrataba por veinticinco mil dólares.

Mientras tanto en la retrospectiva de Giorgio de Chirico en el Musée d'Art moderne de París puede leerse en una sala: “Adoro el arte de De Chirico y como repetía las mismas pinturas una y otra vez [...] le gustaba y veía la repetición como una forma de expresarse. Me gusta mucho esta idea y me he dicho que sería genial hacerla.” —Andy Warhol —

—DANIELA FRANCO

El sabotaje de lo real

Susan Sontag estaba convencida de que la fotografía, destinada como está a crear un duplicado del mundo, es “el único arte originariamente surreal”: “Es en la fotografía –afirmó– donde mejor se ha mostrado cómo yuxtaponer el paraguas y la máquina de coser, cuyo encuentro fortuito fue saludado por un gran poeta surrealista como epítome de lo bello.”¹ Y en efecto: la fotografía, sobre todo, sirvió para mostrar cómo debía verse lo surreal: lo más real posible (como anotó André Breton en una nota al pie del texto del *Primer manifiesto del surrealismo* [1924], “lo admirable de lo fantástico es que desaparece lo fantástico: sólo existe lo real”). En ese sentido, como reconocía Sontag, ninguna actividad está más equipada que la fotografía “para ejercitar la manera de observar surrealista”.² Dar por un hecho que ello la convierte en la más surreal de las artes es, no obstante, muy parecido a aceptar que el surrealismo triunfó ahí donde fracasó más abiertamente.



Man Ray, *Máquina de coser y paraguas*, ca. 1920

Es cierto: con el tiempo vimos “todas las fotografías de manera surrealista”; y más que eso: aprendimos a ver lo surreal en el mundo (a recrear una y otra vez el episodio del paraguas y la máquina de coser). Ese es el surrealismo que heredamos: uno que consiste en “generalizar lo grotesco y luego descubrir *allí* los matices (y los encantos)”, como lo definía Sontag. Atrás quedaron los esfuerzos tempranos por romper precisamente con el mundo prosaico, donde hasta el surrealismo, si se sabe cómo encontrarlo, tiene cabida. En el origen, sin embargo, no era la realidad exterior la que debía indicar el camino de lo surreal; la idea no era acumular ejemplos de un surrealismo, digamos, *prêt-à-porter*, sino volverse, como lo había sugerido Rimbaud: *vidente*. En una de sus famosas *Cartas del vidente*, el joven poeta explicó que de lo que se trataba era “de llegar a lo desconocido por un *desarreglo* de todos los sentidos”. Cómo alcanzar ese *desarreglo* general era la cuestión. Pero la clave estaba también ahí: “yo es otro”, había descubierto Rimbaud: “es erróneo decir: yo pienso: deberíamos decir: me piensan”. *Pensamiento parlante*,

como lo bautizó más tarde Breton: “un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico no pudiera dirigir ningún juicio”. En otras palabras, y con Freud de por medio: *yo es mi inconsciente*. “Quien se sienta cómodamente, se olvida completamente de quién es” y escribe al azar “las locuras más vivaces que aparecen en su cabeza”, puede no lograr nada en el plano literario, advertía Georges Bataille, pero habrá conseguido romper con el encadenamiento lógico de las palabras: habrá dado, pues, “muestras de insubordinación”, y lo que es más: habrá llevado a cabo “la destrucción de la personalidad”. Para los surrealistas no podía desearse algo más elevado que desaparecer en el anonimato del inconsciente: “Los sueños del hombre, sus delirios, culminaron en mis poemas... Respeté su confusión. Dejé libre el curso de su fuga.”³

No cabe aquí discutir si el surrealismo fue capaz de conducir a *otra* realidad o si simplemente resultó ser un particular punto de vista; lo que es claro es que, a la larga, aquellas imágenes nacidas de la escritura y el dibujo automáticos terminaron por parecerse demasiado entre sí; es decir, se volvieron expresiones de un estilo reconocible. Y es ahí donde la fotografía corre con una ventaja incuestionable frente a la pintura e incluso la poesía misma, porque, en efecto: es capaz de fabricar en un instante una nueva realidad, plenamente conformada, paralela a la del mundo (aunque esté naturalmente hecha *del* mundo). La fotografía puede no participar de la promesa surrealista de entregar, “sin el menor trabajo de filtración”, lo que se lleva dentro (ella sólo puede ofrecer lo que está afuera), pero siendo la que mejor sabe hacerle trampa al ojo (como nunca podrían hacerlo Dalí o Magritte), siempre será más inquietante, más sórdida, más grotesca, que cualquier cuadro o poema, por muy automático que sea. Esto quedó perfectamente demostrado en la magnífica exposición *El sabotaje de lo real*, que el Museo Amparo, en colaboración con el Centro Georges Pompidou, presentó este verano. Una exposición que entre otras cosas echó por tierra la idea de que la fotografía, a diferencia de la pintura, no necesita verse de cerca, en vivo: las impresiones de época (casi todas, ejemplo del mejor surrealismo de los años treinta), reunidas junto a varios contactos originales, probaron lo contrario: la fotografía, al igual que la pintura, es un arte de matices infinitos, que ninguna reproducción es capaz de atestiguar. Las fotografías de Man Ray, Eli Lotar, Kati Horna, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, entre otros artistas menos conocidos, dieron fe de lo que puede hacerse con una cámara, cuando el propósito no es otro que *sabotear lo real*. Tal vez entonces Sontag no se equivocó y la fotografía es verdaderamente el arte más surreal de todos. Tal vez. —

— MARÍA MINERA

¹ El gran poeta no es otro que el conde de Lautréamont, surrealista *avant la lettre*.

² Esta y las demás citas de Sontag están tomadas de “Objetos melancólicos”, uno de los ensayos reunidos en la mítica colección de 1977: *Sobre la fotografía*.

³ Fragmento del *Arte poética* de André Breton y Jean Schuster.

Los poseídos de William Friedkin

A fines de diciembre de 1973, el gerente de una sala de cine en Estados Unidos declaró a un periódico local que su personal de intendencia estaba harto de limpiar vómitos. Según contaba, la proyección de la película *El exorcista* tenía ese y otros efectos (desmayos, ataques de histeria) entre su numeroso público. La declaración fue una de tantas que recogieron los periódicos dedicados en ese entonces a documentar un fenómeno nunca antes visto. De anécdotas pintorescas a otras más escabrosas, la historia de una niña poseída por el demonio generaba entre las personas reacciones no muy distintas a los síntomas de posesión.

Esa nunca fue la intención. Para el escritor William Peter Blatty, católico devoto y autor de la novela en que se basaría la película, el relato debía entenderse como una fábula esperanzadora sobre la existencia de Dios. Algo pasó en el camino que, de historia reconfortante, se convirtió en una película hasta la fecha descrita por muchos como “imposible” de ver. Ese algo se llamó William Friedkin: judío agnóstico, con formación de documentalista, que al sentirse fascinado por la crónica de los hechos decidió que su espectador debía sentirse “como si estuviera ahí”. Se negó a echar mano de efectos especiales añadidos en posproducción, y prescindió de los parlamentos verbosos de los personajes de Blatty que intentaban explicar al público el significado teológico de la posesión. El escritor le reprochó a Friedkin que dejara fuera las escenas de sentido espiritual. Friedkin pensaba que si el diablo se alojara en la recámara de la casa de una persona, una conversación entre curas no sería la mayor preocupación de esa persona (y, para el caso, tampoco la del espectador). A casi cuatro décadas de su estreno, la permanencia de *El exorcista* en el imaginario colectivo ha terminado por comprobar que el director tenía la razón.

Friedkin nunca repitió el golpe. Según declaró hace poco en una entrevista sobre su carrera, en las décadas que siguieron a *Contacto en Francia* (1971, su otra gran obra) y *El exorcista* dejó

de percibir el *zeitgeist*. Lo que nunca perdió de vista, agregó, fue cuánto le atraía explorar la línea delgada que divide la condena y la salvación, la ilusión y la realidad, la locura y la lucidez. Por eso, cuando asistió en Broadway a una representación de la obra *Bug*, supo que era justo el tipo de historia que le interesaría filmar. Tenía como protagonistas a una mujer vulnerable que vivía sola en un motel de carretera y a un visitante extraño que se decía el portador de un organismo diseñado para controlar a la población.

Fascinado por el retrato de locura autoinducida que ofrecía la obra de teatro, Friedkin contrató al dramaturgo para hacer la adaptación al cine, y a los actores Michael Shannon y Ashley Judd para los papeles protagónicos. Si el tema aparente de *Bug* —microbios, contagio, epidemia— ahuyenta desde ahora al lector de esta nota, debe saber que el reparto de la película es posiblemente el mayor acierto de Friedkin en los últimos treinta años. Su solo trabajo en esta película la vuelve uno de los estrenos más recomendables del mes.

Por esta y otras razones sería injusto encasillar a *In-sectos* (el título en español) en un género que, obviamente, nos ha dado por revisitar. Es quizá la única película del tipo en la que no se ofrece al espectador prueba de una enfermedad. La hipótesis es que se trata de una fabricación mental. Aunque tampoco se eliminan dudas: elementos “fuera de lugar” (helicópteros que rondan la zona, un psiquiatra con lo suyo de sospechoso) rompen con la atmósfera de paranoia injustificada o mera autosugestión.

En palabras de Friedkin, *In-sectos* es la película más profunda y perturbadora de su carrera. Es una declaración con ánimos de crear polémica, pero es posible ver en ella un fondo de honestidad. Con todo y que *El exorcista* provocó arcadas, desmayos e insomnios (y millones en taquilla, y alcanzó el estatus de clásico), tanto ella como *In-sectos* vienen del mismo lugar.

En ambas, Friedkin toca el tema del diablo en la tierra como algo que existe en un solo momento y lugar. En *In-sectos*, una vez más, se niega a ofrecer al público teorías o explicaciones que intenten ocupar el lugar de la Verdad (lo que dicen los personajes es asunto de ellos). Llámense religiones o teorías de la conspiración, el director deja ver que los sistemas de creencias organizadas son los primeros en inocular los males que dicen pelear.

Según la visión de Friedkin (la que tanto le reprochó William Blatty), tanto en el cine como en la Tierra las abstracciones están de más. Tanto en *In-sectos* como en *El exorcista* no existe diferencia alguna entre el efecto y la causa: no hay peor enfermedad que el miedo, y un cuerpo lacerado y enfermo es la última manifestación del Mal. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



In-sectos o la enfermedad del miedo.

publicidad