

# Gabriel Orozco en el MoMA

### Preámbulo

**E**n 1971 el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York –santísimo templo de la cultura visual del siglo XX– decidió hacer una concesión a los-tiempos-que-corren (o corrían, entonces) para crear una pequeña ala dedicada a la presentación esporádica de “los últimos avances del arte contemporáneo”.<sup>1</sup> Un movimiento curioso, en realidad. Más allá de ponerse al día (y atraer así a un público más joven), es difícil imaginar que el MoMA tuviera una apremiante necesidad de “llevar la reacción y la vanguardia al contexto del museo”. Con la colección de arte moderno más vasta y exquisita del mundo (fuera del *Guernica*, casi no hay una obra emblemática que el MoMA no tenga), podría haberse dedicado por muchos años más a la tarea, nada despreciable, de preservar y difundir únicamente el legado de los grandes maestros del siglo pasado (Picasso solito da material de sobra para persistir largamente). La decisión vino, entonces, de otro lugar; o de dos, de hecho. Para empezar, al actualizarse, el museo se ponía de nuevo a tono con su espíritu original, según el cual: había que consagrarse al arte que se estaba haciendo en ese preciso instante (sobre todo, en París), sin importar lo escarpado o chocante que a muchos les pudiera resultar (a veces se nos olvida que los modernos no conocían el camino –para nosotros, una perfecta línea recta– que había que seguir: andaban más bien a tientas; según algunos, dando bandazos –destellos, nos parecen hoy). En sus inicios,<sup>2</sup> el MoMA mostraba principalmente obras de artistas en activo: Diego Rivera, por ejemplo, mereció la segunda exposición individual de la historia del museo, después de la de Matisse (no debe sorprendernos que así fuera: en 1931 la fama de Rivera era tal que incluso consiguió desbancar a Picasso, cuya retrospectiva hubo de quedar por muchos años pendiente). Pero como era de esperarse: los artistas, cuya obra se propuso reunir el museo durante la primera mitad del siglo XX, terminaron, en algún momento, por dejar este mundo; y su trabajo quedó ahí, suspendido en las paredes interminables del MoMA, como mero recordatorio de cómo se veía el arte cuando era moderno. Fue entonces cuando se hizo necesario precisar si esta manera del arte había caducado (y el museo debía entonces dedicarse a simplemente atesorarla) o si, por el contrario, podía interpretarse como una historia continua que tenía en las manifestaciones de la posguerra uno más de sus capítulos (y, por lo tanto, había que mostrar sus *últimos avances*). Es muy posible, no obstante, que la decisión de 1971 albergara,

también, una suerte de rectificación. Según qué perspectiva, el arte moderno puede ser visto o como un movimiento –esencialmente pictórico– encaminado a la consecución de la más destilada pureza formal (cuyo cauce habría llevado a la pintura del cubismo al expresionismo abstracto sin mayores sobresaltos) o como un conjunto bastante desordenado de intentos –de corte más enfáticamente escultórico– de llevar al arte en sentido completamente opuesto: a su total impureza (por ejemplo, a través del collage: ahí donde la pintura se colapsa, quizá por primera vez). Claramente, el MoMA se subió al primer barco, dejando por completo de lado a esa narrativa alterna que, quién lo habría imaginado, resurgiría al final de los años cincuenta, y, como dicen los ingleses: *with a vengeance*. Darles, pues, la oportunidad a los artistas contemporáneos –herederos, bastante explícitos, de lo que podríamos llamar la sensibilidad dadaísta<sup>3</sup>– de mostrar su trabajo en el museo, era también el modo de saldar una vieja deuda. Pero, a la par, ocurriría lo inevitable: al *llevar la reacción y la vanguardia al contexto del museo* de arte moderno más importante del planeta, la reacción y la vanguardia se volverían, ay, modernas –esto es, mucho más decorosas (etimológicamente: que encajan mejor) que si sólo fueran contemporáneas.

### Los orígenes

En 1993, unos meses después de su paso por la Bienal de Venecia (donde presentó la famosa *Caja de zapatos vacía*: un completo *succès de scandale*), Gabriel Orozco llegó por primera vez al MoMA, invitado a participar en la serie *Proyectos*. Ya en Venecia había puesto a prueba la flexibilidad del público (hasta dónde estaría dispuesto a considerar algo como arte); aquí era el museo mismo el que recibiría el estirón, y con el mismo tino: en lugar de concentrar las obras (objetos y fotografías, principalmente) en un solo espacio, prefirió dispersarlas por doquier, en el jardín de las esculturas (donde colocó una hamaca) e incluso más allá: en los edificios de la acera de enfrente, donde llevó a cabo la instalación (una suerte de escultura esparcida), titulada *Home Run*, que –a pesar de su sencillez, o quizá precisamente por ella– terminó de darle la extremada visibilidad, de la que, claramente, todavía goza.

Los curadores de los proyectos del MoMA suelen convocar esencialmente a los artistas que la jerga contemporánea se empeña en llamar emergentes; esto es, artistas en vías de darse a conocer, en cuyo trabajo, no obstante, se adivinan los rasgos de una apuesta seria y singular. Lo curioso es que Orozco, de 31 años, no era entonces ni el joven necesitado de empuje ni su tra-

<sup>1</sup> Dio entonces inicio a la serie *Proyectos*, que continúa hasta la fecha, y en la cual han participado (con un trabajo pensado expresamente para el museo) cerca de doscientos artistas. Las citas que dan voz al MoMA están tomadas del archivo del museo al que puede accederse, parcialmente, desde su página de internet.

<sup>2</sup> El MoMA abrió sus puertas el 8 de noviembre de 1929, en pleno crac, con la exposición *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*.

<sup>3</sup> Me refiero a un modo particular de entender el arte que no necesariamente pasa por la obra como tal, sino por cualquier elemento o instancia que en determinado momento pueda contenerlo.



*Matrix móvil* (2006).

bajo era pura vislumbre –de hecho, no había rastros del menor titubeo. El cuerpo de obra que había logrado reunir hasta ese momento era reducido pero por la manera tan condensada –tan sin rodeos– de presentar sus asuntos, y por sus asuntos: inusitados, elocuentes, no parecía acabado de emerger en lo más mínimo; el terreno estaba, pues, demasiado bien ganado. A la distancia, podría incluso decirse que la obra de Gabriel Orozco nació tan nítidamente definida que el artista no ha necesitado siquiera darle la vuelta (o no ha sabido cómo).

Se ha dicho que los artistas manejan una o dos ideas a lo sumo en toda su obra. Las de Orozco se hicieron patentes desde el inicio: en las piezas que realizó en los primeros noventa, después de haber abandonado la pintura para concentrarse en la posibilidad de llevar el objeto escultórico a su expresión más inmediata o primaria (una *pedra que cede*,<sup>4</sup> por ejemplo); el énfasis puesto en los procedimientos a través de los cuales se llega prácticamente a la extinción de la idea de escultura (al instante, pues, en que todavía es posible reconocer algo de ella). Desde luego, muchos artistas antes que él se habían adentrado en ese territorio; empezando, por supuesto, por Marcel Duchamp: el primero que movió la línea, en realidad delgadísima, que separa a los objetos ordinarios –las ruedas de bicicleta, los peines, los urinarios– de las obras de arte (y se

deshizo de paso del elemento imitativo del arte, un verdadero lastre, del que ni siquiera los cubistas se habían podido librar: si no hay nada más parecido a la cosa que la cosa misma, ¿cuál es el sentido de recurrir a sucedáneos?). Claro que aquí no se trataba de volver al *readymade* (ni mucho menos de escapar de él –¿quién puede?), sino de hacer escultura (o, en todo caso, fotografía del hecho escultórico). Pero una escultura que tiene lugar muy lejos del taller y de la forja, aunque no necesariamente del mármol y la arcilla (uno de sus asuntos centrales es claramente la materia). El historiador del arte Benjamin Buchloh le dio alguna vez el nombre de escultura de la vida cotidiana, porque ciertamente tiene su salida principal en lo que está más a la mano (papel, llantas, arena, pelotas, agua, coches, tapas de yogur). La forma en que aborda lo cotidiano, sin embargo, poco tiene que ver con la de Duchamp, y menos con la de Warhol (el mejor copista de lo común y corriente); en todo caso está más cerca de los modos del *arte povera* o de la escultura posminimalista. Orozco buscaba desde el comienzo hacernos ver las cosas de todos los días a través de los ojos del arte (que, en este caso, son los suyos), y no el arte a través de la mirada indiferente de las cosas. Parece lo mismo pero en absoluto lo es: Duchamp se propuso transformar el modo en que veíamos el arte a golpes de realidad: el urinario le sirvió para llamar la atención sobre las condiciones necesarias para que la obra de arte tenga, o no, lugar. Para Orozco, era ahora el arte el que podía arrojar una interesante luz sobre los asuntos más familiares y, por lo mismo, más anodinos: “la realidad no

<sup>4</sup> Como la pieza, realizada en 1992, que consiste en una bola de plastilina negra (que pesa lo mismo que el artista), que el artista moldeó haciéndola rodar por las calles de Nueva York. En el proceso, el polvo y otros residuos se fueron incrustando en la superficie de este material que naturalmente tiende a *ceder*, a pesar, en este caso, de su apariencia pétreo.

# ARTES Y MEDIOS

## ARTE CONTEMPORÁNEO

es sorprendente”, observó alguna vez el artista, pero “hay un momento en que nos lo parece”. (Una versión contemporánea, se podría decir, de la vieja tesis de Wilde,<sup>5</sup> acerca de que la vida, “la pobre, probable e insípida vida”, e incluso la naturaleza misma, no hacen más que intentar reproducir las maravillas del arte: “¿A quién, si no es a los impresionistas, debemos las bellas brumas argentadas que se posan sobre nuestro río y convierten la curva del puente y el balanceo de la barcaza en leves formas gráciles y fantasmales?”)

Veamos: ¿cómo funciona exactamente la escultura de la vida cotidiana? Para empezar: casi subrepticamente, como lo hizo *Home Run*: sin hacer aspavientos. Orozco invitó a los vecinos del MoMA, cuyas ventanas apuntaban directamente al patio de las esculturas, a participar en una instalación colectiva que consistió en ofrecer una misma imagen, repetida rítmicamente en los distintos alféizares: la de una naranja fresca colocada en el borde de un vaso transparente. Nada, en el museo, sugería que la pieza estuviera teniendo lugar del otro lado de la calle 54, así que sólo el visitante observador podía descubrirla, entre los árboles, al pasear por el jardín; desde luego, también daba con ella el peatón atento. De *Home Run* sólo quedan hoy algunas fotografías que dan cuenta a un tiempo del riesgo (la sutileza es tal que raya en lo intangible) y de la eficacia de la instalación: cuando por fin se la ve, el efecto es realmente sorprendente. Pero ¿cómo nos pueden sorprender unas simples naranjas? Pues exactamente así: cuando una naranja deja de ser fruta para volverse forma (la forma de una naranja, nadie lo niega) puede actuar desde otro lugar, en el que su mera presencia asombra (o conmueve o divierte o intriga; a ese lugar lo llamamos desde hace siglos arte).

Reacción y vanguardia. La obra de Orozco surgió en parte como una respuesta al entorno: el arte que en ese momento, final de los años ochenta, llenaba las salas de los museos y las galerías, era un arte que, a la nueva generación, le producía completo escepticismo (hablamos de Julian Schnabel y Jeff Koons, por ejemplo): “me parecía ingenuo el uso que se le daba a los medios y a la cultura popular”, reconoció Orozco en una entrevista,<sup>6</sup> “yo quería utilizar la infraestructura [los espacios de exhibición] de otro modo, y también quería ser un artista que se comporta de una forma distinta. No me interesaba tener un estudio ni una enorme máquina de producción”. Y, en efecto: al comparar *Home Run* con el perro de flores gigante de Koons, o los lienzos monumentales de Georg Baselitz, se entiende rápidamente que lo que Orozco se proponía era, sobre todo, huir de la aparatosidad y el derroche. “Me interesaba muchísimo decepcionar al público, [...] ponerlo en una situación de vacío” (de la cual, la *caja* es obvia expresión). Se refugió, entonces, en un territorio opuesto, donde no caben los ademanes vistosos ni las emociones recargadas. Otro ejemplo:

*Monedas en la ventana*. En una viaje a Moscú el artista aprovechó la perspectiva que le ofrecía su cuarto de hotel, para “ponerle” a cada cúpula de la Catedral de San Basilio una moneda en la punta. El resultado, una vez más, es sorpresivo: con unas marquitas en la ventana —que perderían todo su sentido si el punto de vista de la cámara fuera ligeramente otro— el artista consiguió algo bastante improbable: darle un giro, hacia lo enigmático, a la sobadísima postal moscovita.

Pero ¿no se trataba de escultura? Muchos de los trabajos de Orozco son en realidad acciones que el artista lleva a cabo, en cierto momento, con la finalidad de llegar a una imagen que, al revelar una particular organización de la materia —como realidad primaria de las cosas— en el espacio, no puede sino ser considerada escultórica (en clara oposición a lo pictórico: que ordena la materia de que dispone —los pigmentos— sólo dentro de los límites del cuadro). Orozco, como otros artistas contemporáneos, se sirve de la cámara fotográfica justamente para documentar esas acciones solitarias e irrepitibles (como la que derivó en *La extensión del reflejo*: con las llantas mojadas de una bicicleta, el artista consiguió prolongar, en un círculo, el dibujo de las ramas de un árbol proyectadas —con claridad de espejo— sobre un charco). La discusión acerca de si la fotografía puede desplazar al objeto o asumir, incluso, la condición de objeto, esta fuera del alcance de este texto. Quizá sólo quepa decir que, en el caso de Orozco, las fotografías funcionan también como *afterthoughts* (una palabra sin correlato en nuestra lengua, cuyo sentido aproximado sería el de la ocurrencia tardía, de lo que no se pensó en primera instancia). Más que registrar pasivamente el suceso original, parecen dar su opinión al respecto.

### El regreso al MoMA

Dieciséis años después de *Home Run* (que hace inevitable el chiste de que, en efecto, pegó un jonrón) Gabriel Orozco volvió al MoMA, pero esta vez para presentar una muestra retrospectiva de su trabajo (lo cual lo convirtió en el tercer mexicano al que el museo le dedica una exposición individual, después de Rivera y Manuel Álvarez Bravo) que, como era de esperarse, provocó gran alboroto en la prensa del país vecino. Lo que no hubo fue acuerdo: expresiones de eufórica empatía se dejaron oír al lado del más abierto repudio o la franca perplejidad. Pero quizá el único que puso verdaderamente el dedo en la llaga fue Holland Cotter, el crítico del *New York Times*, quien se declaró sorprendido de que en la obra de Orozco tuvieran a la vez cabida los ejercicios más modestos (como algunas de sus pequeñas esculturas, que “logran hacer lo que a Orozco le sale mejor: encontrar lo cósmico en el lugar común”) y la creación de corte institucional (que estaría representada en el MoMA por *Matrixmóvil*, la famosa ballena de la mega biblioteca José Vasconcelos, y por algunas de sus pinturas que recuerdan a la abstracción geométrica bauhausiana), siendo, le parece, mutuamente excluyentes. En efecto, con el tiempo Orozco fue ampliando, de manera sustancial, el repertorio de sus recursos, hasta llegar a incluir métodos y materiales (eleva-

<sup>5</sup> Desarrollada en *La decadencia de la mentira / Una observación*, de 1889.

<sup>6</sup> Que le hizo en 2006 la historiadora del arte Briony Fer.



Home Run (1993).

dores a la medida, coches adelgazados, mesas de ping-pong que incluyen pequeños estanques) que parecerían contradecir el espíritu original de su trabajo, al apartarse de lo improvisado, lo sin pulir, que le eran tan característicos. En realidad, es más una cuestión de gustos (y de nostalgia, si se quiere). Y los críticos que exigen perpetua fidelidad a un estilo o manera (cosa que nadie se habría atrevido a hacer, por ejemplo, con Picasso) suenan al aficionado al fútbol que no resiste gritarle al jugador que, ¡no puede ser!, está llevando el balón por el lado equivocado. Si algo es verdaderamente idiosincrásico de la obra de Orozco es que no opera de modo jerárquico; ahí todos los objetos son equivalentes, los materiales interesantes y los gestos contundentes: desde una pequeña cazuela de barro hasta, sí, una ballena.

El problema de esta retrospectiva es otro, me parece. Orozco es un lector imbatible del entorno (sus obras dependen enteramente de que él las descubra ahí donde sea que estén). Muchas de sus piezas más desafiantes provienen de su habilidad para descifrar una situación y, acto seguido, burlarla. Lo obvio: la *Caja de zapatos vacía*. Invitado a participar en la Bienal de Venecia (el foro máximo del arte contemporáneo), Orozco decidió presentar una simple caja de cartón. Le pareció que su presencia, entre tanto barullo, apenas iba a dejarse sentir; y menos si su obra era colocada en uno de los fríos cajones de exhibición –aparadores, sin más– frente a los cuales el público difícilmente se detendría más de un par de segundos. Ante el *bhorror vacui*, lo natural habría sido abarrotar el espacio (como hizo casi todo el mundo). Orozco prefirió acentuar el vacío. Y le atinó (en contra de lo que algunos piensan, provocar, pero en serio, al público es bastante más difícil de lograr de lo que parece). Para Orozco el espacio de exhibición nunca ha sido

simplemente un escaparate. No se le puede considerar un artista de sitio específico, pero tampoco es el creador indiferente que sólo envía su trabajo desde el taller para que otros lo monten. De hecho, se involucra tan intensamente en sus exposiciones (le importa tanto que su trabajo entre en contacto con el público) que termina por convertirlas en una suerte de extensiones de su obra. El *Proyecto Penske*, por ejemplo, no consistió únicamente en tomar de los camiones de basura<sup>7</sup> el suficiente material como para realizar un jardín de esculturas, sino en organizar con todo cuidado ese jardín en el interior de una galería. En pocas palabras, Orozco nunca había despreciado una oportunidad de poner su trabajo en conflicto (es casi como si no se hubiera dado cuenta del sentido de las palabras “una retrospectiva de Gabriel Orozco en el MoMA”). Y aquí lo hizo. El resultado es una muestra más bien convencional, en la que se pierden los matices de una obra que está en buena parte dedicada al asunto de las variaciones (ninguna de sus series está aquí completa: los torsos, las espumas, los *atomistas*, los *árboles del samurái* –sólo están las 672 invariantes impresas en computadora, que no tienen la menor gracia–, las plantas desérticas, las esculturas del *Penske*. Y la verdad, al aislar los ejercicios se escapa mucha de la fuerza del conjunto original). La sensación que queda después de asistir a esta exposición es, en efecto, desconcertante, y no porque Orozco no se decida entre “el artista de las epifanías poéticas o el de los productos institucionales”, como piensa Cotter, sino porque ninguno de esos dos está realmente presente aquí. —

— MARÍA MINERA

<sup>7</sup> De la compañía Penske, que circulan por la ciudad de Nueva York.

# Los códigos de Brian Nissen

La elaboración de códigos se ha convertido para Brian Nissen en un juego que le proporciona un remanso de serenidad y de seguridad. Imita al antiguo tlacuilo nahua que dibujaba largos códigos en forma de biombo que codificaban los rituales y los conjuros, las deidades y sus atributos, las fechas importantes y las profecías. Brian Nissen traslada en largas tiras lo que suele llamar una gramática de los colores. Es una especie de reservorio donde guarda signos y señales que después le servirán para sus esculturas y pinturas, de la misma forma en que el *Código Borgia*, por ejemplo, codifica las instrucciones que guían al sacerdote en sus labores cotidianas encaminadas a propiciar que los dioses sigan tejiendo el destino de los humanos.

En la actividad creativa de los grandes artistas de la vanguardia moderna hay con frecuencia una tensión que revela que se hallan en un callejón sin salida aparente. En consecuencia, buscan alternativas para escapar. György Ligeti, el gran músico húngaro, lo expresó muy bien en una charla de 1993: “Ahora no hay tabúes; todo se permite. Pero uno no puede simplemente regresar a la tonalidad, no es el camino. Debemos encontrar un camino que no sea ni retornar ni continuar en la vanguardia. Estoy en una prisión: una pared es la vanguardia, la otra pared es el pasado, y yo quiero escapar”. Alex Ross, el agudo crítico musical de *The New Yorker* comenta al respecto: “continuar persiguiendo lo ‘moderno’ era saltar al abismo hacia lo absurdo; replegarse al pasado era admitir la derrota” (*The rest is noise*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2007). La salida, para muchos artistas, ha sido la de abrirse a todo, al pasado lejano y a la pluralidad presente. Creo que es lo que hace Brian Nissen cuanto pinta sus códigos. Se escapa a esos espacios prehispánicos, que el nacionalismo ha manoseado implacablemente, sin caer en el folclorismo estéril o en el exotismo banal, sin dejar de reconocer que en el pasado nahua, mixteca o maya hay una extraordinaria riqueza que es necesario explorar.

El viaje a los códigos lleva a un mundo extraño donde la escritura se funde con el dibujo, y el color confluye con el símbolo. No hay elementos decorativos que envuelvan y abriguen a los glifos y pictogramas: nada es superfluo, todo forma parte del contenido, todo tiene un sentido. Son una especie de almacén de sabiduría e ideas, poblados de figuras coloridas que representan dioses, lugares, objetos, fechas y personajes. Se trata de un reto para el artista moderno, pues el mundo de los códigos está repleto de figuras, representaciones, señales codificadas e incluso textos. No hay escapatoria fácil hacia el

impresionismo o la abstracción. Cada parte tiene un significado que es necesario interpretar. En cierta manera es como una partitura musical clásica donde las indicaciones no son adornos sino signos precisos para ser interpretados.

Brian Nissen dice que los códigos que hace son un manantial permanente del que abreva su arte. Sin duda allí encontramos las huellas o las texturas que son el origen de muchas de sus obras. Sus códigos son una concentración de imaginerías y estilos, un gran catálogo de colores y formas, de hallazgos y de objetos encontrados. En el código titulado *Fragmentos* estamos ante secciones enigmáticas que nos ponen en el papel del arqueólogo: debemos intentar desentrañar qué mensaje está encriptado en las formas vagamente botánicas, completamente desconocidas, como antenas u óvulos, que aparecen en cada fragmento. Aparecen inmersas en esos amontonamientos de rectángulos tan típicos de muchas obras de Nissen. Acaso son los restos de un rollo que se pudrió en unas ruinas perdidas en el desierto. Quiero introducir aquí otra referencia a la música vanguardista: me recuerdan los rollos perforados para piano mecánico que Conlon Nancarrow compuso en México. En su inextricable textura encontramos trozos de música popular: blues, jazz, ragtime, tango y flamenco, todo ello inmerso en una compleja red de secuencias abstractas que ningún ser humano podría tocar. Sólo la imaginación de este compositor estadounidense, que fue gran amigo del pintor Juan O’Gorman, o los pianos mecánicos que adaptó podrían interpretar sus piezas. Los códigos de Nissen son también como rollos doblados que desatan en la imaginación de su autor y de quienes los contemplan una sucesión de destellos, muy codificados pero que provocan emociones intensas.

En el código *Fragmentos* no aparecen seres humanos. En contraste, en otro código Nissen reintroduce una tribu de seres humanos que ya había aparecido en el *Código Madero* de 1980. Me refiero al *Código Pipixqui*. Es un grupo de figuras femeninas y masculinas que nos son presentadas a lo largo de siete actos. Estos humanos viven en un brillante mundo multicolor, sus cuerpos son verdes, morados, cobrizos, negros; andan semidesnudos y siempre de perfil, usan extraños tocados y gorros, las hembras tienen grandes tetas con pezones luminosos. Miran con ojos entrecerrados o rasgados, sacan lenguas coloridas y adoptan siempre posturas hieráticas aunque se encuentren fornicando, danzando o bañándose. Sin embargo son seres modernos que usan *lipstick*, tijeras y cubiertos, juegan al póker y tienen teléfono.



Códice Pipixqui.



Fragmentos.

Nissen bautizó su códice con el término nahua *pipixqui*, que encontró en el diccionario de Rémi Siméon: quiere decir “calentarse”. Yo busqué en el antiguo diccionario de Alonso de Molina—del siglo XVI—y no encontré más que una palabra similar: *pipitza*, que quiere decir “follar”. Me pareció muy adecuada la palabra, pues Nissen interpreta *pipixqui* como “estar cachondo”. Claro que fray Alonso, un devoto franciscano, cuando hablaba de follar seguramente no se refería a la cópula carnal sino simplemente al acto de soplar el fuego con un fuelle.

Ciertamente se trata de un códice erótico. Comienza con el placer de la comida, cuando esos seres vagamente aztecoides o bosquimanoides se estrellan huevos en la cabeza y comen *hot dogs* y hamburguesas. Después follan con una regadera y chupan paletas afrodisíacas. Más adelante una especie de tlacuilo escribe con una pluma estilográfica en el culo de una mujer y vemos una caprichosa colección de *lipsticks*, cortaúñas, hojas de rasurar, pinzas, calcetines, tijeras, anteojos, *Q-tips* y demás objetos cotidianos presentados como misteriosos glifos de un códice mixteco. En medio de un batiburrillo de zapatos, llaves y ropa los vemos jugando cartas y haciendo el amor en una cama. Las diarias abluciones rituales se realizan bajo la ducha y en la taza de un excusado, con uso abundante de cremas. ¿Qué significan un gancho para colgar la ropa, unos rollos de papel sanitario, unos quesos rebanados, unas copas o unas rodajas de cítricos? Son signos que envían mensajes amorosos inscritos en una vida cotidiana que adquiere sentido solamente en el juego de colores, sonidos, sabores y olores de las pieles moradas y verdiazules de unos seres que somos nosotros aunque parecen de otro tiempo.

Nissen nos presenta un maravilloso juego que toma como antecedente a los antiguos códices mexicanos. Los toma como un juego, y con ello subvierte la compleja experiencia religiosa en que están sumergidos. Podía también haber tomado las cartas del tarot, el juego de la oca o la tradición que va de las aleluyas o auques hasta los cómics. Pero Nissen escogió los antiguos códices porque en ellos encontró una gran calidad artística aunada a un fabuloso lenguaje críptico de signos y colores. La lejanía histórica y la radical otredad plasmada en los códices convierten el juego de Nissen en algo mucho más arriesgado que jugar con las conocidas tradiciones lúdicas europeas.

Estoy convencido de que todos aquellos que se sienten atrapados entre un pasado opresivo y una vanguardia al borde de la incoherencia deberían consultar los códices de Nissen. Especialmente los artistas deberían leer el *Códice Pipixqui* para encontrar las rutas de una posible escapatoria. Y digo leer el códice, aunque en él no hay impresa ninguna palabra, porque solamente acudiendo a las habilidades que para descifrar vocabularios y estructuras sintácticas nos ha heredado nuestra cultura podremos entender los mensajes allí inscritos voluptuosamente por Brian Nissen. Hay que leer los códices con los ojos de la mente, y así veremos—como Hamlet—fantasmas de nuestros progenitores. Acaso entonces podamos huir de ellos sin caer en el precipicio y, siguiendo el consejo de Ligeti, buscar en todos los rincones de nuestro entorno cotidiano y de nuestra memoria cultural las rutas más creativas. Estoy seguro de que Brian Nissen las ha encontrado y ha encriptado los descubrimientos en sus bellísimos códices. —

— ROGER BARTRA

*Los códices de Brian Nissen se exhiben durante marzo en el Centro Cultural Bella Época.*

# Lo crudo y lo cocido del teatro

## Entrevista con Alfonso Cárcamo

**A**ctor, director y dramaturgo, Alfonso Cárcamo es fundador del colectivo escénico *Seres Comunes*, con el que colabora desde 1999. Ha dirigido textos propios como *Sara* y *el silencio*, *Carpo* y *Lanx* y *El hombre*, así como participado en las puestas *Instrucciones para acabar con la neurosis de Luis Ayblón*, *Seven Eleven de Iván Olivares* y *Last Exit de Carlos Nóbpal*. Su obra *Descomposición* fue seleccionada para la residencia México-USA en el *Lark Play Development Center* en Nueva York, en 2008.

■  
*¿Cómo empezaste a hacer teatro?*

Desde los siete años actuaba en las poesías corales de la escuela. Me volví el bailarín oficial de mi primaria, al grado de que se daba por hecho que yo salía en todo. Con los años hasta diva me volví: rechazaba los bailes que no me gustaban. Era muy popular y se me quedó el gusto por el escenario. Nunca tuve una crisis vocacional. Hice teatro en la secundaria, en la prepa. Hubo un momento donde no sabía si dedicarme a la danza o al teatro. Me impresionaron mucho las coreografías de Barro Rojo y de Marco Antonio Silva. Eran muy teatrales. Ese trabajo de *Doble circulación* me pegó durísimo.

*A finales de los ochenta el movimiento de danza-teatro enloquecía al público.*

Era algo muy nuevo. Y luego me fui a la ENEP Acatlán. Ahí estuve en un taller con Fernando Morales. Y de ahí al CUT [Centro Universitario de Teatro] donde fui muy infeliz. Nunca logré encontrarme.

*¿Escribías desde entonces?*

Sí y tal vez lo interesante de haber estado en la UNAM, más allá de la pedagogía, fue que entré en contacto con mucha gente que eventualmente terminó reu-

niéndose en el Telón de Aquiles, que fue un intento fallido por conformar una asociación civil de dramaturgos. Nos reuníamos una vez a la semana, por varios meses, a leer cosas y a discutir las. Había muchísima gente. Éramos como veinte autores: Luis Ayhlón, Edgar Chías, Noé Morales, Bárbara Colio, Jorge Kuri, Alberto Villarreal, Irela de Villers, Iván Olivares, Legom, entre otros. Muchos de los textos que se leyeron ahí fueron los primeros tratamientos de obras que tuvieron éxito en escena y ganaron premios. Había un ánimo de mucha experimentación formal, a veces excesivo, pero muy estimulante. Lo veo en retrospectiva y también siento que nos faltaban apuestas temáticas más arriesgadas. En esa época trabajábamos mucho con lugares comunes. No sé, por ejemplo, la política es una mierda. Y entonces construíamos algo con estructuras diacrónicas, diálogos ilógicos, cortos, recursos muy irónicos, paródicos. Había piezas muy eficaces, pero siento que nos faltaba meternos con una punzada más dura del ser humano y del México contemporáneo.

*¿Luego estuviste en Colombia?*

Sí, tres años. En el CUT me hice muy amigo de Fidel Monroy. En una época lo estuve asistiendo en materias de trabajo vocal. A partir de 2003 empezó a impartir muchos talleres en Sudamérica y a mí me mandó a Colombia, donde trabajé con cientos de actores. Fue como mi doctorado y también un momento muy reflexivo porque mucha de esta gente trabajaba en la televisión. Fueron años en los que me cuestioné por qué hacer teatro.

*¿Qué distingue el trabajo de Seres Comunes?*

Hay dos ejes conceptuales en lo que

hacemos. Uno es el *montaje crudo*, lo que significa que hacemos las obras sin escenografía ni iluminación. Sólo utilizamos elementos mínimos (una silla, una mesa, utilería) porque no creemos que sea necesario nada más. Es una postura estética y política también. Queremos demostrar que para hacer teatro no se necesita dinero sino actores y público. Ni siquiera necesitamos el edificio teatral. Podemos usarlo, pero no dependemos de él. Nosotros podemos ir a presentar nuestro trabajo a una gran variedad de espacios. De esa forma, eliminamos la burocracia institucional que atraviesa una crisis tremenda. El montaje crudo es una especie de manifiesto en contra de un modelo de producción que me parece absurdo. Además de ser actor, he hecho mucha producción ejecutiva. He trabajado en obras donde se gastan fortunas en escenografía, pero no les pagan a los actores, donde se hacen temporadas larguísimas con muy poco público, donde no hay ninguna estrategia de difusión. Estoy convencido de que tenemos que pensar el teatro de una manera más dinámica. Hoy las instituciones culturales del Estado operan a partir de inercias que no tienen que ver con un discurso artístico. Sus preocupaciones son de orden político o sindical y eso termina paralizando, castigando la imaginación de los creadores.

*Estoy de acuerdo. Si vemos el ejemplo del INBA, en este momento su prioridad es cómo acomodar los proyectos dentro de una lógica administrativa tan rígida que resulta muy difícil producir. Si siguen así, pronto van a estar licitando los repartos para escoger el más barato.*

El problema es que los modelos de producción obviamente inciden en el resultado artístico. Yo escribo mis textos pensando en ese formato crudo. Poder



Antonio Rojas y Mario D'León en una escena de *Descomposición* de Alfonso Cárcamo.

trabajar de esa manera es posible gracias a un planteamiento que lo permite. No puedes llegar y hacer un clásico así nada más.

*¿Cuál es el otro eje conceptual de su trabajo?*  
La intervención. Tenemos un proyecto que se llama Salas de Urgencia. Lo que hacemos es ir a una casa, generalmente en el centro de la ciudad, y trabajar nuestra obra allí. Estamos una semana durante la cual compartimos nuestro proceso creativo con los habitantes de

ese lugar, que se convierte en un laboratorio teatral muy interesante porque los ensayos no son cerrados, no ocurren en secreto. Hay reacciones constantes y un diálogo muy rico con los espectadores, que están descontextualizando su casa para volverla un espacio de ficción. Hacemos esto desde 2008 en colaboración con Casa Vecina, que usualmente trabaja con artistas plásticos. En un principio la idea era atraer al público de la periferia, que no se siente convocado a participar en la vida cultural. Como

no van al teatro, vas a su casa. Aunque es una estrategia de formación de públicos, a mí me pareció interesante cómo afectaba nuestro trabajo en un sentido estilístico. Disolver esa línea del prosenio para que actor y espectador sean lo mismo es algo que me obsesiona.

*¿Y esos espectadores te van a ver al teatro?*  
Muchas veces sí. Y es muy emocionante porque significa que se estableció un vínculo real. Yo pienso que hay que personalizar más nuestro contacto con las personas que nos van a ver. Deberíamos tener sus nombres, correos electrónicos, hacerles descuentos, avisarles sobre lo que hacemos. Un poco como hacen las compañías de repertorio en otros lugares, o como hace OCESA aquí. Tenemos que concentrar a los distintos públicos y darles un seguimiento. También hay que ser más conscientes de cuáles son los grupos sociales para los que trabajamos.

*Acabas de reestrenar Descomposición. Háblanos de tu proceso con esa obra.*  
Siempre que escribo pienso qué me significa un texto como reto histriónico. Hice *Descomposición* específicamente para dos actores de nuestro colectivo, Antonio Rojas y Mario D'León. Les pregunté qué les habría gustado hacer si no hubieran sido actores. A partir de sus respuestas empecé a trabajar una historia de amistad entre dos personas de distintas clases sociales. Hice una estructura con una serie de elipsis, un montón de rompimientos. Decidimos que tenía que haber riesgos físicos. Entonces escribí como veinte peleas, de las cuales sólo quedó una. Todo el proceso fue muy orgánico.

*Había un contraste muy eficaz entre un mundo terriblemente decadente, corrupto, hostil y la amistad tan entrañable de los personajes.*  
Fue muy fácil trabajar con ellos porque les podía decir: oigan, ustedes me pidieron esto, o sea que lo mínimo es meterse a fondo y reconocerse en lo que les estoy escribiendo. —

— ANTONIO CASTRO

Foto: Seres comunes



## Zona de miedo, de Kathryn Bigelow

**2**004 en Bagdad. Una cuadrilla del ejército estadounidense tiene a su cargo desactivar explosivos sembrados por los iraquíes. Puede que estén debajo de la tierra, en la cajuela de un auto, atados al torso de un hombre, dentro del cadáver de un niño. Los soldados están relativamente protegidos por protocolos, estrategias y tecnología, cuyo propósito es mantenerlos lo más alejados posible de las bombas y, por lo tanto, de la muerte. Al sargento William James (Jeremy Renner) ese propósito lo tiene sin cuidado: él toma, literalmente, el asunto entre las manos. En cada caso de posible bomba, James emprende el camino a pie, lleva consigo llaves y pinzas, y se toma el tiempo necesario (muchas veces, más del necesario) para, entre una maraña de cables, encontrar el fusible que detonaría el explosivo. Luego lo corta y se lo lleva con él. Formará parte de su colección de cosas que, explica, pusieron en peligro su vida (junto con los detonadores de bombas, su anillo de matrimonio). El sargento James guarda el registro de 873 bombas desactivadas. O, diría él, 873 recuerdos de momentos en los que supo exactamente cómo fue que *no* murió.

*Zona de miedo* es una película excepcional. Quizá la peor manera de empezar a enumerar sus virtudes sea diciendo que está dirigida por una mujer. Una precisión sexista, condescendiente e inútil, pero que, si se pasa por alto, equivale a no mencionar el elefante en la habitación. El caso de Kathryn Bigelow, de 58 años, es atípico y casi único. Desde el principio de su carrera la directora ha explorado géneros considerados como masculinos –todo lo que involucre armas, catástrofe y riesgo–, provocando un desconcierto que acaba siendo, él mismo, tema de conversación. (Ya no se diga actualmente, después de que *Zona de miedo* obtuviera nueve nominaciones al Óscar y más de veinte otros premios, casi todos en la categoría de Mejor Dirección.) Que el caso de Kathryn Bigelow sea, en efecto, raro, es menos un problema de Bigelow que de todos los demás –de la industria, la crítica y el público (así como de otros directores y directoras) que asumen como regla que el cine dirigido por mujeres es, *necesariamente*, un cine sobre mujeres (o para mujeres, desde una sensibilidad femenina, ya sea porque afirma o niega una tradición).

La cosa no termina ahí. Decenas de notas dedicadas a *Zona de miedo* pintan a Bigelow como una G.I. Jane que desconoce su propia condición (fuerte pero elegante, decidida pero tímida, etcétera). Un texto aparecido en *Newsweek* narra cómo, durante el rodaje, algunos “machos” del *crew* se desmayaron y/o vomitaron camino a la colina que Bigelow escogió para emplazar su cámara. ¿El *punchline*? Cuando los hombres llegaron, la directora ya estaba ahí. Exhausto durante el rodaje, el actor Jeremy



Adicción a la guerra.

Renner cuenta cómo, en cambio, “a ella se le veía dando saltitos como niña de escuela, llevándole manzanas a los camellos”. Se entiende que son halagos, pero el mensaje está ahí. Lo propio era que se desmayara o no tuviera la constitución de un buldózer. O que el calor y la arena la hicieran muy infeliz.

¿Por qué tantas notas –esta incluida– gastarían la mitad de su espacio en describir la “paradoja Bigelow”? Quizá porque se sospecha que una vez empezado el análisis de *Zona de miedo* ya no habrá lugar para una lectura de género. Pero eso no es sólo un problema sino el centro de la cuestión: si en algo se espejean la directora y su película, es en el hecho de que sus respectivos géneros (el femenino, el bélico) no imponen directrices ni fijan su identidad.

Así, en *Zona de miedo* la guerra es circunstancial. A diferencia de otras películas de guerra (ya no se diga sobre la guerra de Iraq), no hace apologías ni actos de contrición; la tensión que genera es mayor en los momentos de espera, y aunque ninguna de las acciones es cercana al espectador –desactivar una bomba sólo puede compararse a desactivar una bomba–, lo que lleva al soldado James a jugarse la vida en volados es uno de los motivos más antiguos de la humanidad: adicción a la guerra, a la adrenalina o al nombre que se le quiera dar. El roce con la muerte y el gusto de acercarse, sin cruzarlo, al umbral. Las definiciones de bienestar que funcionan para la mayoría no tienen significado para individuos como el sargento James. Según muchos un nihilista psicótico, lo suyo es buscar sentido donde sabe que lo va a encontrar. Si esa búsqueda es sensata o no, es cosa que en su vida ha dejado de importar. Aunque parezca lo opuesto, sus actos obedecen a un impulso vital.

Desinteresada en tomar partido, renuente a pontificar, *Zona de miedo* logra tener al espectador en sus manos haciéndolo pasar segundos de angustia ante el terrorista suicida y el soldado que se le enfrenta. El mérito es de Bigelow y de su método de dirección: uno que privilegia la experiencia sobre la teoría. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

# Testigos del sacrificio o “Que viva el cuchillo”

a Ernesto de la Peña

*Como enamorada mariposa,  
reina en mi corazón una esperanza  
gira y gira alrededor de la luz.  
Al arder sus almas  
se tumba y muere  
en su cama desventurada.*

Leonardo Leo (1694-1744)  
*Zenobia in Palmira*

**S***acrificium* reúne doce piezas que Cecilia Bartoli ha ido a buscar a los conservatorios de Nápoles donde en los siglos XVII y XVIII se puso de moda el negocio cirujano de producir niños capones, o sea castrados, con voz angelical que estremecían de entusiasmo las salas de ópera. Como las mujeres no podían hablar —y menos cantar en las iglesias, según había ordenado San Pablo—, se empezó a desarrollar la moda de componer en el espacio de la música las partituras para los castrados y eunucos, que llegaron a ser verdaderos virtuosos, artistas brillantes y seductoras presencias travestidas, objetos de deseo, de culto artístico y especulación económica. Nicola Porpora (1686-1768), músico, compositor, profesor de canto y empresario ceñido por la aureola legendaria de “creador de voces”, “primer maestro de canto del universo”, precursor de una bárbara biotecnología, cobró fama gracias a las voces de sus capados pupilos como Farinelli, Caffarelli, Salimbeni, Appiani y Porporino, cuyos cinco nombres fulguran en la historia de la música como emblemas del más alzado y arriesgado virtuosismo. No fueron los únicos. Un vasto repertorio de centenares de obras de toda índole —de la música sagrada a las cantatas y la ópera— fue compuesto para los discípulos de la escuela de los castrados (*Scuola dei Castrati*), de Nicola Porpora. Se trata, sin duda, de uno de los conjuntos más asombrosos y exigentes que se hayan compuesto nunca para la voz humana, aquí transfigurada por la disciplina y el cuchillo del médico, el veterinario o el barbero. De ese mar que en cada momento busca el límite y el *tour de force* la milagrosa Cecilia Bartoli —que tanto honor hace a la santa patrona de su vocación musical— ha elegido doce ejemplos de virtuosismo estremecedor: los vuelos a toda velocidad de la voz relampagueante, los tramos entonados en sentidos *pianos* y *pianissimos*, los amplios trazos de coloratura abatidos hasta el *maestoso*, las frases que se agolpan y deslizan en un mismo aliento y que exigen una longitud atlética de respiración a los pulmones; los acentos, los tonos del mezzosoprano al contralto, el arcoíris de falsetes cubriendo toda

la fronda del soprano, dan idea del alto modelo acústico a que aspiraba la edad barroca. Cecilia Bartoli reúne en este disco un calendario donde la voz parece desdoblarse —y se desdobra— en el altar del sacrificio: *sacrificium* en que la víctima parece resucitar a cada momento del cuchillo que la solicita. Desde luego, Cecilia Bartoli es algo más que una intérprete. En ella la música se hace historiadora. No oculta el texto que acompaña el disco cuánta miseria podía haber alrededor de esa fábrica de los ángeles castrados que fue la famosa escuela napolitana; no disimula cuántos cientos de jóvenes eunucos fueron obligados por el hambre y por sus familias a desprenderse de sus testículos en aras de la tesitura y en nombre de la música.

La de Bartoli es una voz equilibrista que sube por el aire con el brío incontenible de los fuegos artificiales, castillos pasmosos, sin perder en ningún momento el gesto vocal realizado con perfección absoluta. Aquí el último capítulo del barroco parece decir adiós al siglo con luces de bengala, lanzada por el volcán de una voz preñada de energía.

La ciudad inalcanzada de la armonía andrógina se abre camino hacia el mundo gracias a la veloz vocalización de esta Cecilia que sabe fundir en el volcán de su voz la risa y la queja, el llanto, el grito, la súplica y el arrebató desfalleciente al borde del balbuceo y la canción de cuna, jugando a saltar las cuerdas de la voz como una niña traviesa que busca el zumbido de la reata en el trapecio. Se ha dicho que Cecilia Bartoli es una acróbata de la voz. Es, desde luego, mucho más. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

*Sacrificium: Cecilia Bartoli acompañada por Il Giardino Armonico, dirigido por G. Antonini. Concepto, edición y textos: Cecilia Bartoli y Markus Wyler. El disco está ilustrado por una serie de fotomontajes de estatuas de la antigüedad clásica griega y romana con el rostro de Cecilia Bartoli, quien adquiere así presencia de diosa.*