

Corte transversal

Entrevista con Alicia Laguna

Actriz y productora, comparte la dirección artística de la compañía Teatro Línea de Sombra con el director Jorge Arturo Vargas. Desde hace trece años organiza el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea, que este año ocurre del 5 al 18 de julio en la ciudad de México y Pachuca, donde se presentarán, entre otros, los artistas Stefan Kaegi, Cuqui Jerez y Lola Arias.

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Soy de Ciudad Valles, San Luis Potosí, pero estudié en Monterrey, donde viví muchos años. El teatro me pegó allá con maestros como Sergio García y Julián Guajardo, gente muy querida con quienes hice mis primeras obras como actriz. Al terminar la universidad, entré a trabajar como tramoyista en el Teatro de la Ciudad. Fui la primera mujer técnico de Nuevo León. Estuve ahí cuatro años en los que aprendí muchísimo. De tramoya pasé a ser traspunte. Me tocó trabajar en varios montajes de compañías internacionales como el Teatro Maly, la Fura dels Baus, el Teatro Odin.

O sea que esta doble faceta de actriz y productora viene desde el origen. ¿Cómo llegaste a la ciudad de México?

Fue una aventura en dos partes. Tuve una primera estancia muy sufrida en la que pasé por el propedéutico del CUT, unos talleres con José Luis Ibáñez, en el CADAC. Fue un momento confuso y difícil. Después del terremoto decidí regresarme a Monterrey. Estuve ahí otros tres años. Y un buen día me vine a hacer un casting para *Pecado en la isla de las cabras*, de Ugo Betti con Alejandro Camacho, Helena Rojo y Gina Morett. Y me quedé. Hicimos una infinidad de giras por toda la república. A su manera, esa también fue una escuela. Después

hice *La ronda de las arpías* con otros personajes increíbles, como Rosita Quintana y Alma Muriel. Con esas dos obras terminó mi periplo comercial, cuyo saldo fue poder quedarme aquí.

¿Y qué pasó después?

Hice *La noche de los asesinos* de José Triana con Luly Rede, una directora que venía regresando de estudiar en Rusia. Fue una odisea que nos llevó hasta San Petersburgo. Después estuve en París en la Escuela Nacional de Circo. Y al volver me reencontré con Jorge Vargas, a quien conocía de Monterrey. Empezamos a ser pareja de todo y ahí comienza la historia de Teatro Línea de Sombra. Hicimos *Múnich-Atenas*, de Lars Norén, la primera obra que Jorge dirigió acá.

Varios de esos montajes como El censor o las otras puestas de Norén conciliaban un teatro de realismo psicológico con un uso radical del cuerpo.

Sí, ese ha sido un punto de encuentro entre Jorge y yo desde el principio. Aunque hemos hecho otros trabajos, como *Galería de moribundos*, donde el trabajo corporal estaba en primer plano. Y una obra que muy poca gente vio, *La oscura raíz*, donde trabajábamos con objetos en una búsqueda más orientada hacia lo plástico.

Desde hace trece años Teatro Línea de Sombra organiza el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea. ¿De dónde surge la necesidad de hacer algo así?

Es fundamental que las compañías extranjeras no sólo vengan a presentar sus espectáculos sino que también haya un encuentro, un diálogo donde uno pueda conocer sus modos de producción, sus formas de pensar, en un taller o en un seminario, y no sólo a partir de lo que se aprecia desde la butaca.

Originalmente, los encuentros se llamaban Teatro del Cuerpo. Desde hace algunos años, los rebautizaron como Transversales. ¿Por qué?

Teatro del Cuerpo fue volviéndose un concepto limitado. La idea de atravesar de un lugar a otro, de una frontera a otra, explica mejor lo que estamos haciendo ahora. Desde hace varias décadas las artes escénicas están muy contaminadas por todas las disciplinas artísticas. Hay una tremenda intersección de lenguajes y de herramientas. Una lógica transversal nos permite tener a Kitt Johnson, una artista danesa, muy visual, muy física, conviviendo con Daniel Veronese, que hace teatro de texto. También pienso que nuestro carácter tan independiente nos ha permitido tomar riesgos. Hemos podido traer a artistas como Angélica Liddell, María Ribot y Rodrigo García, y decir a ver qué pasa. Grupos como Rimini Protokoll, que va a estar en la edición de este año, tienen que ver con los estudios dramáticos, pero finalmente se meten a otros campos como la sociología, la política, la crítica social, la filosofía. Esa transversalidad es fundamental para nosotros.

¿Estos encuentros han afectado su propia producción como artistas?

Absolutamente. Algunos han sido fundamentales. Cuando todavía estábamos en Querétaro, trajimos a Akhe Group, una compañía rusa. Son artistas plásticos que llegaron al teatro. Sus obras nos impresionaron. Posteriormente hicimos una colaboración con ellos, que se estrenó en el Cervantino, *Fausto 3*. El proceso nos hizo reflexionar mucho sobre la relación de las artes plásticas con la escena. Descubrimos una veta que hemos continuado. Jorge siempre ha sido un director que trabaja a partir de la imagen. En *Amarillo*, nuestra obra



Foto: Blenda

Escena de *Amarillo*, dirigida por Jorge Vargas.

más reciente, hay una línea que está totalmente casada con las artes plásticas. No partimos de un orden textual sino de una búsqueda plástica. Hay un trabajo de multimedia que es la culminación de un proceso que parte del escenario, de las acciones que realizábamos los intérpretes. En julio vamos a dar unas funciones en el Teatro El Milagro, que fue donde se originó el proyecto.

A mí me entusiasma cómo en mucho del arte contemporáneo se privilegia el discurso. Muchos artistas deciden de qué quieren hablar y a partir de eso definen cuál es el lenguaje que más les conviene. De un modo muy natural, se van colapsando barreras que en el fondo son muy artificiales. En este sentido, ¿qué opinión te merece la escena mexicana?

A veces pienso que estamos a años luz de lo que está ocurriendo en el mundo.

¿Qué hace falta?

En otras cosas, instituciones más eficientes. En Conaculta hay una buro-

cracia espantosa que dificulta mucho lo que hacemos en Transversales. El año pasado fuimos a la Cámara de Diputados y conseguimos un millón de pesos etiquetados para nosotros. Está publicado en el Diario de la Federación. Sin embargo, no hemos logrado que se liberen esos recursos. Hay una serie de procedimientos en el área de vinculación cultural, que ahora parece que se va a llamar de fomento a los estados, donde se ha pospuesto la entrega del dinero de una forma muy angustiosa. Obviamente, nuestro flujo de recursos ya comenzó hace meses. Vivimos con los dedos cruzados.

¿Quién más los apoya?

Transversales tiene su sede en Pachuca. Recibimos apoyo del Consejo Estatal para la Cultura de Hidalgo, que nos brinda espacios para los talleres y las presentaciones, así como la estancia y los viáticos de los participantes. En algunos casos, también recibimos apo-

yos de embajadas e institutos culturales extranjeros. Sin embargo, nuestro efectivo, constante y sonante, son quinientos mil pesos de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA.

Eso, más o menos, es lo que cuesta el pago anual de un actor de número de la Compañía Nacional de Teatro, cuyo presupuesto anual rebasa los treinta y cinco millones de pesos. Si me apuras, te diría que, boy por boy, Transversales es el ejercicio de diálogo más importante con la vanguardia escénica internacional que hay en México. Realizan una tarea muy importante en términos de educación artística y formación de públicos y lo hacen con muy poco dinero. Afortunadamente, hay un reconocimiento de nuestro proyecto en ciertos espacios internacionales. También ha sido muy emocionante la reacción tan entusiasta del público en estos cuatro años en Pachuca. Y la verdad es que si no tomáramos estos riesgos tan grandes, las cosas no pasarían. —

— ANTONIO CASTRO

Maestro

A Héctor Zaraspe pocos lo llaman por su nombre de pila. Quien se dirige a él rápidamente descubre el código que rodea a este sibarita de la danza y lo saluda como debe ser: “Maestro Zaraspe”. Un halo de reverencia rodea a este hombre que tiene el ojo afilado como para descubrir en una niña de catorce años a una futura primera figura internacional; que ha formado a generaciones y generaciones de bailarines en el mundo; que ha coreografiado para Bette Davis, Carla Fracci y Mía Farrow, y que distribuye sus ganancias y energías para becar a niños humildes de olvidados pueblos en América Latina y España, a través de su fundación para el perfeccionamiento del ballet: www.zaraspe.org.ar.

Este fanático de la belleza apolínea nació, hace alrededor de ochenta años (el dato exacto se mantiene “guardado bajo siete llaves”, confiesan sus amigos), en un hogar muy humilde en Aguilares, un pequeño pueblo en Tucumán, provincia serrana del centro de Argentina. Sus primeros contactos con la danza sucedieron a través de cuadros tradicionales españoles que él interpretaba en la escuela. Cuando su familia se trasladó a Buenos Aires conoció el ballet. Desde entonces supo que quería ser bailarín. Haciendo trueques con sus maestros —trabajos de limpieza a cambio de educación—, Héctor comenzó a estudiar con algunos de los más renombrados de su tiempo, como el mismísimo Otto Weber.

Entonces la vida de Zaraspe se volvió cada vez más parecida a una película, porque un encuentro casual le permitió tener una entrevista con Eva Perón, y fue ella quien le abrió las puertas del Teatro Colón: “Yo estudié en el Teatro Colón, en el primer curso acelerado para varones. Todo se lo debo a Eva Perón. A veces me preguntan: ‘Ah, ¿entonces usted es peronista?’ No, yo no soy peronista. Ni Eva ni yo fuimos nunca peronistas. Eva nunca fue peronista. ¿Cómo lo iba a ser yo?”

Los estudios y la docencia continuaron de la mano, pues Zaraspe era alumno y maestro. Enseñaba en una escuela municipal, y fueron las madres de sus alumnas quienes le pagaron un boleto en barco para ir a perfeccionarse a España. Aceptó el desafío, pero vivió sin un centavo, hasta que la varita mágica volvió a señalarlo a través de otro encuentro casual en

Madrid: “Yo no tenía trabajo, pero mi madre me había dicho que me encomendara siempre a San Cayetano, cuando tuviera alguna dificultad. Entonces fui a la iglesia de Calatrava: era el día de San Cayetano, 7 de agosto. Al salir de la iglesia, vi a una señora poniendo una ofrenda. Me acerqué y le pregunté si no sabía dónde había una guardería infantil. Me preguntó por qué. Le expliqué que era maestro de baile. Resultó que ella tenía una guardería infantil y me citó: calle Palafox número 6. Empecé a dar clase ahí. Resultó que esa señora era miembro de las damas de San Cayetano de Madrid, cuya presidenta es la Duquesa de Alba, y la presidenta ejecutiva es la Marquesa de Vista Alegre. Comencé a tener señoritas de la aristocracia en mis clases.”

Desde entonces, con su convicción, dedicación y buena estrella, Zaraspe pudo llegar a bailar en importantes compañías de la época, principalmente en la del gran Antonio, Antonio Ruiz Soler, el coreógrafo y bailarín sevillano. Con él viajó por Londres, París y Estados Unidos, donde fue contratado como maestro por el American Ballet Center, Harkness House y el Metropolitan Opera Ballet.

Zaraspe es cada día más él mismo. Lo acompañan siempre un crucifijo que cuelga de su cuello, unas largas bufandas que le tejió su madre y un bastón con el que marca el ritmo. Ese personaje único se convirtió en un adorado profesor en la Juilliard School: “Tengo treinta y cuatro años en la Juilliard School, que es la universidad de arte más importante hoy en el mundo.” En ese fabuloso ámbito la figura de Zaraspe se volvió casi leyenda, especialmente después de 1965. Fue entonces cuando Rudolf Nureyev lo eligió como su maestro.

¿Cómo recuerda a Nureyev?

Nureyev fue mi alumno más importante. Primero lo conocí como espectador: fui a verlo por primera vez en Ginebra, cuando él tenía apenas ocho meses de haber escapado del Ballet Kirov. Yo bailaba en la compañía del gran Antonio, fui a Londres y ahí descubrí que el empresario de Antonio era el mismo que llevaba las giras de Nureyev. Este empresario conocía

nuestro espectáculo y le llamó la atención las dotes de un chavalillo bailarín al que yo había enseñado. Enseguida preguntó “¿Quién le enseñó a este muchacho?” “El maestro Zaraspe”, le respondieron. Me pidió trabajar con Nureyev de inmediato. Pero yo no pude, porque estaba en Londres con la compañía. En 1964 fuimos de gira a Estados Unidos y terminamos en Nueva York. Ahí le dije a Antonio que me quedaría en Nueva York. “En España ya tengo un nombre; acá, voy a probar si soy bueno.” Y me quedé ahí, hasta hoy: hace treinta y seis años que soy ciudadano norteamericano.

¿Y cuándo empezó a trabajar con Nureyev?

La primera vez que di clase a Nureyev fue en el Joffrey Ballet. Yo no sabía que él vendría. De repente noté a todos muy excitados: “Maestro, ¡ahí está Nureyev!” Pensé que era una broma, hasta que la secretaria me dijo: “Sí, está adentro, se está cambiando.” Me puse nervioso. Pensé en poner las variaciones más complicadas, algo nuevo. Pero me dije: “Tienes que ser como eres, y se acabó.” Salí del camerino de maestros y me lo topé; nos saludamos; di la clase; él estaba muy contento. Más tarde, el gerente de la escuela me llamó: “¿Puedes dar una clase privada este viernes? Es para Nureyev.” Era el 5 de abril de 1965, Viernes Santo. Yo me moría del gusto de darle una clase privada a Nureyev, y del miedo de hacerlo en un día sagrado: ¿no sería pecado? Desde ese momento fui su maestro. Por una casualidad maravillosa, el 5 de abril de 1975, diez años más tarde, Baryshnikov tomó clase conmigo, por primera vez, y al lado de Violette Verdy. ¡Esas cosas que pasan en la vida!

¿Cómo sintetizaría la experiencia de haber sido maestro de Nureyev?

Una vez un periodista le preguntó: “¿Qué clase de maestro tiene usted? ¿Un ruso, un francés?” Y él declaró: “Yo no busco a un maestro por nacionalidad, busco



Las lecciones de Héctor Zaraspe.

a quien tenga gran sensibilidad para la belleza, y mi maestro Héctor Zaraspe la tiene." Pero ¿qué le iba a poder enseñar a él? El talento no se enseña, y menos a un tipo como él, que venía de la mejor escuela de los soviéticos, una de las tres mejores en el mundo. Evidentemente nunca le tuve que decir cómo poner bien la quinta. Lo que yo debía cuidar era al artista: su sensibilidad, su gracia, el tono de sus movimientos, la configuración de la armonía, los detalles de tiempo que le darían el ritmo perfecto... Me convertí en el maestro privado de Nureyev y de Margot Fonteyn. Nureyev sabía que era una gran estrella y, sin embargo, nunca perdió el respeto a su clase ni a mí. Hacía todo lo que yo le indicaba, con una obediencia maravillosa. Ante tal respuesta, como maestro, no te queda más que dar todo de ti. Yo apenas soy de Tucumán, de un pueblito; mi profesión me ha dado esto; por eso la respeto y trato de honrarla al máximo en cada clase.

Otro caso de alumnos suyos de fama internacional es Paloma Herrera. ¿Cómo se descubre el talento en un niño?

El talento no es un fruto del estudio, es como un don. Cuando vi a Paloma Herrera no reflexioné si hacía bien el *tendu* o no; vi su enorme capacidad inter-

pretativa, su extraordinaria musicalidad. Ahora bien, no existe una receta para ubicar el talento. Sin embargo, hay condiciones que debe poseer todo aspirante a bailarín: buen oído, saber expresar belleza con el cuerpo, tener fluidez de movimiento natural. La gente cree que los maestros buscamos a quien haga la mejor quinta o el mejor *plié*. Pero no buscamos cuerpos esquematizados sino potencias de movimiento. Y Paloma era una niña así. La vi bailar a sus catorce años. Les dije a los maestros que estaban conmigo: "Si a esta niña me la dan, me la llevo a Estados Unidos. ¡Esta niña tiene un talento bárbaro!" Al salir se lo repetí a su madre y me respondió: "Se la doy." Y así empezó. Ahí la tienes: mira adónde llegó.

¿Cómo debe ser la relación entre el maestro y el alumno?

El alumno debe tener respeto hacia sí mismo, hacia los rituales de la enseñanza, hacia su clase. No soy *old fashioned* ni amargado; simplemente sé que la disciplina es la madre del arte, pero esto no significa crueldad. La comunicación es fundamental en la clase. Yo inicio una clase saludando —"Good morning!"—, y de inmediato espero una contestación, un indicio de que el alumno está en contacto conmigo. No tolero la distracción ni la banalidad, no tolero ver a los alumnos llenarse de ropa, como si fueran a pintar la cocina, porque la danza es algo sagrado. En cada clase valoramos la fortuna de tener un cuerpo sano. La danza es la carrera de más corto futuro y, por tanto, no admite desperdicio. Cuando en otras profesiones comienza la especialización, en la danza es hora de colgar las zapatillas. Pero si el maestro empieza a hacer concesiones o reta al alumno injustamente, entonces la enseñanza fracasará. Hay que enseñar al alumno a afrontar los retos con amor. La técnica es una sola, pero la relación de enseñanza-aprendizaje es algo creativo, profundamente humano. Cuando un alumno te da su confianza empiezas a sentirte absolutamente responsable de su carrera.

Su madre y otras madres de bailarines han sido determinantes en las carreras artísticas de sus hijos...

Las madres siempre son importantes en las historias de los bailarines. En mi caso, yo provengo de un hogar muy humilde. Desde muy niño expresé mi deseo de ser bailarín. Al principio mi mamá se acongojó: "¿Y cómo vamos a hacer para pagar la carrera, m'hijo?" Mi madre quería lavar guardapolvos, pero yo no quería, porque pensaba: "Si mi madre tiene que sacrificarse para que yo estudie una carrera de lujo —porque la danza no es una carrera vista como algo útil, ¡y es tan corta y te pide tanto sin prometer nada!—, prefiero no bailar." Pero ella insistió ante toda la familia: "El Negro va a estudiar baile, porque no quiero que, ya adulto, vea un gran espectáculo de ballet y diga: 'Yo pude triunfar así, pero mi madre no me dejó.'" Así que mi carrera, después de Dios, se la debo a mi madre. Cuando me iba a ver a los teatros, yo le preguntaba: "Madre, ¿cómo bailé?" Y ella, inevitablemente, me respondía, con su acento criollo del interior: "No está mal, m'hijo, pero puede hacerlo mejor." Esas son las madres importantes, no las que creen que saben más que los maestros. Por ejemplo, Violette Verdy le debe la carrera a su madre, quien le decía: "Si no bailas hoy bien esta clase, tienes clase privada esta misma tarde." ¡Qué madre! ¡Así hizo a una gran bailarina!

Usted establece una fuerte vinculación entre el arte y sus creencias religiosas...

El hombre humanizó tanto al arte que el arte hoy está por debajo de él. Antes, la persona que aspiraba a ser artista preparaba su espíritu para acceder a la gloria, al privilegio de estar cerca de la Creación. Hay un misterio al que no accede la ciencia, y ese es el aspecto en el que actúa el arte. Yo soy creyente y practicante, y siento que a la edad que tengo debo seguir trabajando porque desde Arriba hay una orden divina, hermosa, que lo indica y me toca el alma y me hace feliz. —

— ANALÍA MELGAR

Louise Bourgeois (1911-2010)

“¿Qué provoca el sentimiento de una obra de arte? ¿Cuál es el impulso primario? ¿Qué hace trabajar al artista? ¿Sirve para huir de la depresión [y] llenar un vacío? ¿Sirve para dejar constancia de la seguridad o del placer? ¿Sirve para comprender y resolver un problema formal y para reordenar el mundo? ¿Qué condiciona el nacimiento y el crecimiento de una obra de arte? ¿Es el proceso de nacer o de dar a luz?”

Las preguntas anteriores fueron formuladas en 1950 por la escultora e instalacionista Louise Bourgeois, fallecida de un ataque al corazón el 31 de mayo pasado y una de las escultoras más importantes de los siglos XX y XXI. Parte de una serie de mesas redondas, realizadas en el Studio 35 y moderadas por Robert Motherwell, estas preguntas y sus respuestas fueron publicadas en *Partisan Review* bajo el título “Modern Artists in America”.

Por entonces la artista—nacida en Francia en 1911 y radicada en Estados Unidos desde 1938—llevaba seis años tallando en madera, a escala real, su primera obra de madurez, terminada en 1951 y solucionada como instalación, aunque ella no menciona el título en *Destrucción del padre/reconstrucción del padre (Escritos y entrevistas 1923-1997)*, libro donde se publicó, en 1998, el legado de una artista cuya condición de clásica contemporánea apenas comenzó a ser visible cuando entraba en su sexta década de vida. Hoy su obra ha generado numerosos seguidores, al punto que incluso artistas muy valiosos de la “nueva academia” (el arte que fue vanguardia y ahora es difundido por museos oficiales o privados) crean piezas bajo su influencia.

Sobre el manto freático de la formación clásica mamada de sus padres, reparadores de tapices antiguos, cayeron, como un magma, el dadá, cierto surrealismo (por su familiaridad con Breton y otros representantes del movimiento), el existencialismo (asimilado de su contemporáneo Albert Camus), el arte abstracto, el arte conceptual, el performance, el posminimalismo e incluso la escritura. Además, estudió matemáticas y se interesó en el arte noble de la geometría, por lo que en su obra formalmente tan polifacética no sólo abunda lo orgánico—figuras hermafroditas, a menudo decapitadas, con falos y senos, testículos y ovarios—sino también las formas geométricas. En verdad, Bourgeois es un modelo contemporáneo del artista total. Dibujó para tejer tapices, pintó, esculpió, hizo instalación y performance. Madera, acero, piedra, vidrio, látex y telas fueron algunos de sus materiales. No hubo material inaccesible para ella porque el objetivo era “decir”. Cuando atacaba el acero y la piedra vivía la experiencia del asesinato. Todo artista es sádico según ella.

En su última retrospectiva itinerante, entre 2007 y 2008, la pieza-emblema fue la gran *Maman*, o la araña de nueve metros en bronce y acero colocada al frente de la Tate Modern en



Louise Bourgeois in 1982 with Fillette, fotografía de Robert Mapplethorpe.

Londres y del Guggenheim de Nueva York: el arquetipo primario de la Madre, extraordinariamente presente en su obra, sobre todo entre 1990 y 2000. En esa magna exhibición una pieza hizo sonreír a quien escribe: un pequeño mantel bordado con caligrafía redonda y un poco anticuada para decir al mundo que ella visitó el infierno y lo encontró maravilloso.

Bourgeois escribió diarios porque, lo dijo, necesitaba sus recuerdos. También porque precisaba registrar su experiencia cotidiana en el taller donde trabajaba incansable, movida por emociones poderosas, intentando acotar la ansiedad derivada de una infancia de abuso paterno y convertirla en esculturas con frecuencia integradas a sus instalaciones de jaulas o celdas, de cuerpos entrelazados, de pequeñas casas como símbolo del cuerpo femenino: “Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultor. [...] Esculpo con una exaltación controlada.”

Numerosas obras, como *Dstrucción del padre* (1974), requirieron años para adquirir su forma. En esta instalación montó una especie de cueva con tenues luces rojas, una mesa y un mantel de látex, y la presencia medular en ella son las esculturas de tetas, testículos, vientres y protuberancias diversas. Un banquete confeccionado con los restos del padre, odiado por exhibir a sus amantes (en casa era evidente su relación con la institutriz). Bourgeois se daba tiempo para resolver contradicciones. Por ejemplo, el que su madre fuera feminista y socialista y, a la vez, jugara a mandar a la niña Louise a vigilar a la *mistress*. Del triángulo de su hogar viajaba hasta los triángulos gloriosos de la geometría.

Su tema fue el cuerpo pero se negó a ser considerada como una artista erótica. De hecho, no encontraba erotismo en sus múltiples esculturas de falos y de personas en la cama. Su obra provenía de los miedos del pasado vinculados a “las funciones del cuerpo”. Por eso afirmó en 1990: “Para mí la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura. [...] Mi obra temprana es el miedo a la caída. Más tarde se convirtió en el arte de caer. Cómo caer sin herirme. Luego vendría el arte de sostenerse.”

Las arañas representan a la madre de la artista; las casas, a la mujer subordinada, y los cuchillos, el poder distorsionado del que ella tenía que hacerse. La serie de celdas o jaulas resultan de la angustia de una artista reordenando el caos producido por la violencia doméstica. Entre las más conocidas está *El arco de la histeria*, una celda donde reposa la escultura de una mujer desnuda arqueándose al límite, con la cabeza hacia atrás, en un gesto que revela no sólo sufrimiento sino el placer sexual buscado por la histérica como escape.

Por último hablaremos de la pequeña Louise Bourgeois esculpida por Louise Bourgeois. *Nature Study* (1984-1994), una esfinge decapitada y con tres pares de tetas, es uno de sus autorretratos más poderosos. Otro es *Fillette* (1968), el falo que ella decía que no lo era y que sostuvo sonriente cuando Robert Mapplethorpe hizo el célebre retrato de una artista anciana mas en plenitud de facultades.

Descanse en paz una gran artista. —

— MAGALI TERCERO

Walton Ford, la resurrección del naturalista

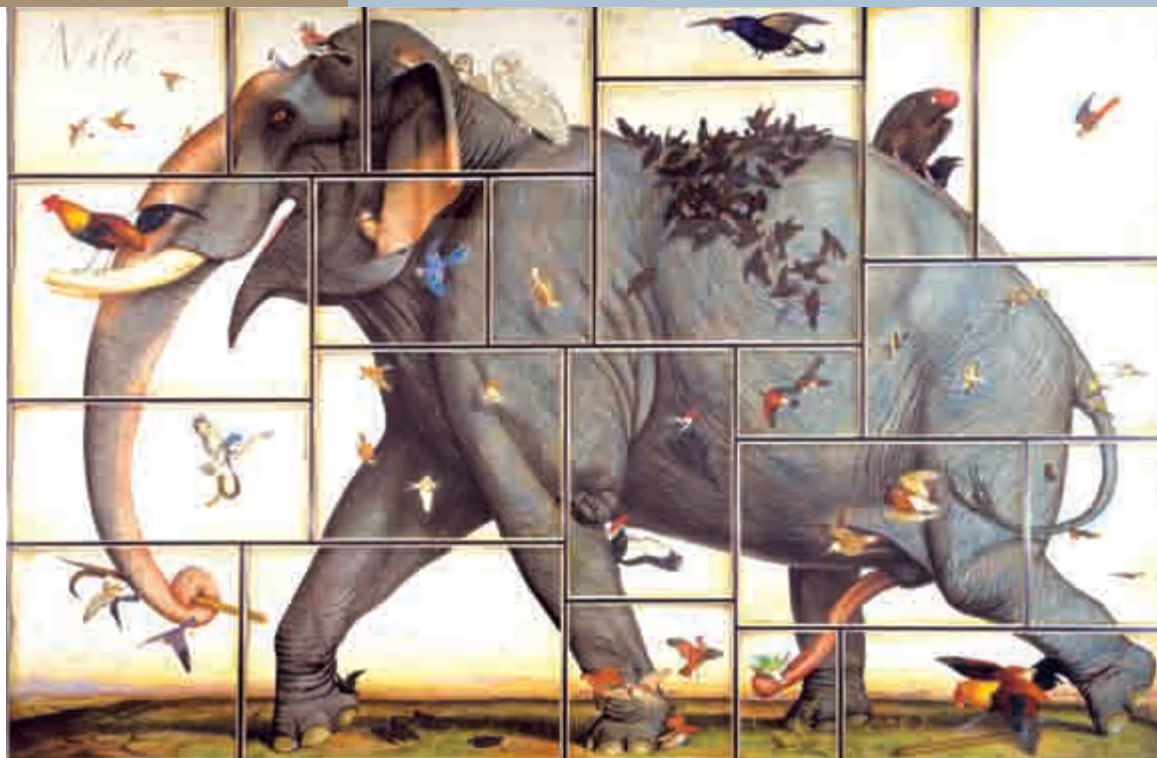
Cuando el Brooklyn Museum abrió en 2006 una muestra del trabajo de diez años del pintor estadounidense Walton Ford (White Plains, Nueva York, 1960) dio su mejor pared a una de sus obras más impresionantes, *Nila* (2000). En ella Ford dibujó a un elefante asiático con una larga erección sinuosa, que marcha con mirada enloquecida mientras lo sobrevuelan y picotean pájaros de distintas especies. Algunos son pisoteados por el monstruo, otros tratan de salvarse de él. Un par de carpinteros agujerean sus flancos, un buitre espera el momento de abrirle las ancas, una lechuza yace meditativamente sobre su cerviz. El elefante lleva la punta de una pica rota enrollada con la trompa y tiene los colmillos cortados por la mitad. Es un rebelde de ojos llorosos, acosado por coloridos parásitos. Unas cuantas anotaciones en caligrafía cursiva, decimonónica, identifican algunas de las aves que constelan en torno a él, junto a un croquis del gran mamífero que sólo puede verse de cerca.

La obra tiene la talla de un elefante real, 365,8 por 548,6 centímetros, y está dividida en veintidós paneles rectangulares, todos de tamaño y proporciones distintas, que se pegan uno junto al otro. Esa construcción lleva, por supuesto, a la fábula

de los ciegos y el elefante y en su moraleja sobre lo poco consensual que puede ser la realidad. Pero lo más curioso es que *Nila*, como casi toda la pintura de este artista, es una acuarela sobre papel. Ford practica las mismas técnicas de los artistas naturalistas de la Ilustración, que acompañaron las expediciones europeas por cada nuevo territorio conquistado para producir conocimiento donde luego se producirían marfil, carbón, diamante o caña de azúcar. Como aquellos precursores de la pintura *au plein air* que se adentraban con sus pinceles en selvas llenas de malaria o páramos frecuentados por carnívoros —en especial el ornitólogo John Audubon, cuyo estilo es el más citado por este remoto heredero suyo—, Ford se vale del lápiz, un meticuloso dibujo posterior con plumilla y luego capas de color con la acuarela, todo con el estilizado realismo del siglo XVIII, el de antes de la fotografía. Su representación es anatómicamente incontestable. Pero, a diferencia de los exploradores que de ese modo documentaban la naturaleza, Ford no trabaja para llevar la cuenta de una biodiversidad que recién se cataloga, ni pinta ante el paisaje o un espécimen sangrante. Él recolecta tanto las ideas como las imágenes en un bosque de lecturas que cubre el suelo de su estudio.

ARTES Y MEDIOS

ARTES PLÁSTICAS



Nila (2000).

La editorial Taschen publicó un libro de gran formato que reúne la obra de Ford desde 1991 a 2008, *Pancha Tantra*, curado personalmente por Benedikt Taschen. Ahí están *Nila* y muchas otras piezas de gran formato, como *Loss of the Lisbon Rhinoceros* (2008), que muestra los últimos momentos de un rinoceronte que se hunde, encadenado, a bordo de una *nao*, y acuarelas de menores dimensiones, como la extraña serie cubana de guacamayas que salen de frascos rotos, con títulos como *La historia me absolverá*. Abundan la violencia y la muerte: una implacable competencia darwiniana en la que con frecuencia los pequeños acaban con los grandes. No falta, sin embargo, la ironía, como en *N.G.O. Wallabs* (algo así como los mandaderos de las ONG), en la que un maribú indio de testa pelada mira a cuatro brillantes pajaritos europeos compartiendo una bolsa de bombones Hershey's. En un apéndice se reproducen los textos que engendraron determinadas piezas; entre ellos, la historia de la pantera fugada de un zoológico que deambuló por diez meses en los Alpes suizos hasta que la cazó un campesino, o el pasaje de una biografía del capitán Richard Francis Burton que describe su corte de simios en el Punjab, tema de la magnífica escena de caos que cubre las tapas de la edición, *The Sensorium* (2003).

Ford destila del legado de la edad dorada del colonialismo una iconografía que le sirve para elaborar un comentario de la globalización, de un modo que lo hace inconfundible y milagrosamente original en la vasta diversidad de la plástica contemporánea. Además, logra la nada desdeñable hazaña de ser político sin ser atorrante, de provocar un desaco-

modo sin perder la autenticidad. Naturalmente, son muy amplias las posibilidades de interpretación de una pintura tan perturbadora y tan generosa en símbolos, que adelanta sus alegorías con contenida elocuencia, tremolando vagos significados ante el espectador sin incurrir nunca en la enunciación explícita. En el ensayo que abre *Pancha Tantra*, Bill Buford observa que todos los pájaros que picotean al elefante en *Nila* son ajenos al hábitat surasiático del paquidermo, salvo uno, un loro verde que somete a un alcaudón en la punta del pene del elefante. Buford asegura que la pintura es una versión del testimonio de George Orwell de cuando tuvo que acribillar a un elefante, de joven, en Birmania, y que las aves representan los ingleses imperiales de aquel relato. Pero uno puede pensar en muchas referencias más, en *Orientalismo* de Edward Said o en los relatos de Pankaj Mishra o Paul Theroux sobre los occidentales fascinados con los *swamis* de Varanasi. El mismo Buford reconoce que le cuesta creer que haya otro pintor vivo “con tanto que contar”. En efecto, de cada una de sus imágenes se pueden desprender varias historias posibles. Pero, después de atravesar las diversas capas de lectura y de emoción que Walton Ford acumula en sus acuarelas, lo que queda vibrando en quien se asoma a su obra es algo más que la evidencia de su talento: es el desasosiego que nos produce el encuentro con un simio que se parece demasiado a nosotros, pero que está enjaulado y herido, mirándonos como si poseyera una gran verdad que somos incapaces de entender. —

— RAFAEL OSÍO CABRICES

Chloe, de Atom Egoyan

Una chica rubia, semidesnuda y apetitosa aparece reflejada en un espejo. Se admira a sí misma mientras se viste con lencería claramente hecha para lucirse y no sólo para usarse como ropa interior. Mientras tanto, su propia voz en *off* le cuenta al público los valores más apreciados en su profesión: transformarse en otra persona, interpretar personajes distintos y, lo más importante, desaparecer de la vida del cliente una vez terminada la transacción. Ella —de nombre Chloe— se jacta de poseer un don especial: “Siempre he sido buena con las palabras.” Su tino para decir lo que otros quieren oír será clave en el embrollo a punto de comenzar.

La historia de un triángulo entre una esposa desconfiada, el hombre sobre el que caen las sospechas de infidelidad y la prostituta dispuesta a servir de anzuelo son los ingredientes de la película más reciente del canadiense Atom Egoyan. Según como se vea, *Chloe* es a) un desvío de su cine “de marca”, b) el uso de un género accesible para alcanzar a un tipo de público que nunca lo había oído nombrar, o c) la idea de pornografía *soft* de un autor que, desde sus primeras películas, ha sugerido que el cerebro es, quizás, el órgano sexual más potente.

Las tres cosas son ciertas, y ninguna —al contrario de lo que piensan algunos— un paso en falso del director. Tampoco es una traición al hermetismo que absurdamente sigue asociándose con el cine independiente y/o de autor. El propio Egoyan considera a Alfred Hitchcock una de sus influencias más grandes, llegó a dirigir episodios para su serie de televisión, y suele mencionar *Vértigo* como una de sus películas favoritas. Le gusta, dice, por ser “una intersección asombrosa de la cultura popular con las tendencias más perversas y oscuras de la vanguardia”. Egoyan exploró en *Chloe* esa misma intersección, y en su estreno en Estados Unidos, a fines de marzo pasado, recaudó tres millones de dólares. Nada si se compara con un estreno *blockbuster*, pero una cifra muy alta para una película “especializada” —el eufemismo que usa la industria para el cine que a duras penas consigue distribución.

Casualmente —o no—, *Chloe* es la película en la que convergen más visiblemente los universos de Egoyan y Hitchcock (con todo y alusiones a *Vértigo*): las realidades reconstruidas y las identidades suplantadas, la evocación de tiempos perdidos (y las emociones asociadas a ello), y el voyeurismo que igual practican personajes y espectadores. La diferencia es que mientras Hitchcock incluye al espectador en la intriga, Egoyan suele reprimir el proceso de especulación.

Por lo menos, antes de *Chloe*. Desde el momento en que

la ginecóloga Catherine (Julianne Moore) contrata a Chloe (Amanda Seyfried) para saber si su marido (Liam Neeson) resiste las tentaciones de las chicas que coquetean con él, el eje de la película deja de ser el sexo y se convierte en la urgencia de Catherine por escuchar la narración de Chloe. Catherine *necesita* escuchar, porque sólo a través del relato puede encontrar de vuelta el camino hacia su deseo sexual. Una mujer atractiva, ha limitado su cuerpo a cumplir funciones de carrocería: mitad fachada, mitad coraza, lo mínimo para desplazarse en un entorno de obligaciones y roles. Los genitales femeninos ya sólo le preocupan como el objeto de su profesión. Cuando una de sus pacientes le confiesa que nunca ha tenido un orgasmo, Catherine se encoge de hombros. Es una serie de contracciones, dice. Nada más que eso; y nada que idealizar.

Egoyan aprovecha el atractivo de sus dos actrices, y no resiste explotar la imagen de una mujer seduciendo a otra. Sin embargo, no es el tipo de director que subordine una historia a la puesta en escena de una fantasía sexual. Más que de cuerpos —propone—, el sexo entre seres humanos es un asunto de identidades, tan volátiles e intercambiables como lo quiera la imaginación. Materia de obsesiones y celos que, según sea vea, destruye o reanima vidas, el sexo *pensado* es uno de los temas más socorridos de la ficción.

Para no ir más lejos de Egoyan, su película *Exótica* (94) lo abordaba casi desde el mismo ángulo de *Chloe*: el intercambio de dinero por sexo, y lo que yace detrás de cada transacción.

Recordada, más que nada, por el tema de Leonard Cohen “Everybody knows” que acompañaba la rutina de la *stripper* protagonista, *Exótica* anticipaba el meollo de *Chloe* —y ambas de *Vértigo*: los objetos de nuestro deseo son espejos que reflejan la figura de alguien más. De uno mismo, en realidad. La infatuación y el deseo son, en su punto más intenso, proyecciones de un ideal.

Chloe es un thriller erótico que sigue el abecé del género: un juego que parece inocuo deja de serlo cuando se rebela la psicosis de un jugador. Pero esa es la primera capa. Debajo yace otra, mucho más perturbadora. Aquella en la que los personajes de Egoyan —perversos, desadaptados o *freaks*— son sólo la cara extrema del miedo a la soledad. Todos necesitamos escuchar alguna mentira; todos —a cambio de algo— estamos dispuestos a fingir ser alguien más. Los versos devastadores de aquella canción de Cohen se pueden escuchar detrás. El autoengaño acaba siendo más práctico que la verdad. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



Amanda Seyfried y Julianne Moore.