

Foto: Ethan Hill



+Cohen, la voz de la poesía.

LEONARD COHEN: NUESTRO HOMBRE

La anécdota es evocada con mucha gracia por el joven cantautor Rufus Wainwright en uno de los tantos documentales dedicados al genio y figura del recién estrenado Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Allí, Wainwright cuenta que se hace amigo de Lorca, la hija de Leonard Cohen; que es invitado a desayunar a la casa del poeta; y que, de pronto, ahí está el mismísimo autor de “Bird on the wire” y de “Tower of song” y “Sisters of mercy” y de... Es temprano por la mañana, Cohen está sin afeitarse, en bata y calzoncillos, con su “voz dorada” de barítono sombrío, dándole de comer a una mascota o algo así. Y que es un gran

tipo, explica Wainwright. Tranquilo, sonriente, además hace buenas tortillas para todos. Y Cohen se interesa por el entonces aún desconocido Wainwright. Conversan un rato sobre tantas cosas y, en un momento, Cohen se excusa: “Tengo que salir. Subo a vestirme”, explica. Wainwright permanece en los bajos de la casa conversando con Lorca y, a la media hora, contempla al borde del colapso y del éxtasis como Leonard Cohen baja por las escaleras, enfundado en un impecable traje Armani, gafas de sol, sonrisa de lobo. Y, entonces, Wainwright recuerda que no pudo evitar lanzar chillidos histéricos. “¡Es Leonard Cohen! ¡Es Leonard Cohen!”, gritaba grititos Wainwright ante un Cohen pasmado por el exabrupto de

Wainwright y, ahora, de pronto, definitivamente leonardcohenizado: ese Leonard Cohen –con *look* de gángster judío o de playboy internacional o de personaje rapaz de Philip Roth o de Leonard Michaels, un velocirráptor sexual en cámara lenta, un muy macho feminista, el hombre que *siempre* amará a las mujeres– que aparece en la ya icónica portada de *I’m your man*, ese disco de 1988 que volvió tan *cool* a alguien que ya era todo un clásico sin fecha de vencimiento.

Es Leonard Cohen, sí. Y es nuestro hombre. Pero ya lo era mucho antes de este 2011 o de aquel 1988. Lo era, incluso, en tiempos previos a la edición de su debut discográfico, *The songs of Leonard Cohen* (1967), donde aparece con su propia voz la “Suzanne” del té y las naranjas de la China ya popularizada por Judy Collins. Disco en cuyos surcos se inaugura lo que podría definirse como *folk noir*, o música para suicidarse, o erotismo *unplugged*, o expansivo minimalismo zen, o existencialismo de alcoba, o constructiva sátira urbana para demoler ciudades, o íntimos himnos guerrilleros, o vertical armonización bíblica para el horizontal conocimiento bíblico, o eufórica mística para depresivos agnósticos, o líneas rectas y perfectas para decir adiós, o lo que más les guste. Antes de todo eso –antes de jugar con la idea de irse a Nashville para convertirse en cantante *country* pero, por el camino, ser “secuestrado” por la Nueva York de los *songwriters* autobiográficos de Bleecker Street y las *superstars* de The Factory de Andy Warhol –Cohen ya había sido bohemio en Grecia y era en su patria poeta reconocido (ya *édito* en 1956, con *La caja de especias de la tierra*, de 1961, convirtiéndolo en el paradigma del rimador seducido y seductor) y novelista celebrado (con el salingerismo *dark* de *El juego favorito*, de 1963, y la alucinación poshenrymilleriana y

mega-maudit de *Hermosos perdedores*, de 1966). Verlo en acción, joven y tímido y audaz en el documental *Ladies and gentlemen... Mr. Leonard Cohen* (1965). Pero –tanto en perspectiva como en contexto– Cohen era y sigue siendo un animal extraño, una *rara avis* parada sobre el alambre de su obra, una especie de un solo espécimen cuyo aliento puede perfumar las bandas de sonido de *McCabe & Mrs. Miller*, de Robert Altman, *Natural born killers*, de Oliver Stone, y *Wonder boys*, de Curtis Hanson, pero, también, artefactos pop generacionales como *Pump up the volume*, *Sbrek* y *Watchmen*.

En su momento (nacido en Montreal, 1934), Cohen fue demasiado joven para salir a jugar al *beatnik* pero, también, demasiado viejo (calcular que le lleva siete años al ahora septuagenario Bob Dylan) para entrar a jugar al *rock*. Ahora –sumado a las huestes eléctricas de The Rock and Roll Hall of Fame en 2008– su perfil es igual y admirablemente difuso y complejo de dibujar. Aquí viene el muy bien añejado escritor de renombre (invocado con veneración en libros de Julio Cortázar y Miguel Delibes, lo que no le impidió disfrutar ser el agente de CIA/Interpol Francois Zolan, en un episodio de la serie de TV *Miami Vice*). Y aquí llega quien no ha dejado de seducir a jóvenes de varias generaciones e inspirar (abundan los álbumes tributo de variable calidad) a varias camadas de cantautores e intérpretes entre los que se cuentan Nick Cave, Lou Reed, Kiko Veneno, Suzanne Vega, Joaquín Sabina, Lloyd Cole, Nacho Vegas, Kurt Cobain, Jorge Drexler, Elliott Smith, Christina Rosenvinge, Jeff Buckley, Enrique Morente, Madeleine Peyroux, Luca Prodan, Jarvis Cocker, Enrique Bunbury, Ron Sexsmith, Andrés Calamaro, Michael Bublé, Luis Eduardo Aute, Aimee Mann, Philip Glass, John Cale

y siguen las firmas, incluyendo a ese adolescente desconocido que acaba de abrazar una guitarra para así proteger los débiles latidos de su corazón destrozado o ponerle letra y música a las musculosas ondas de su cerebro destructor.

Y –acústico y desnudo, acompañado de voces femeninas para calmar su insaciable adicción a *chorus girls* y hermanas de la misericordia, turbulento e insomne, finamente arreglado en mis favoritos *New skin for the old ceremony* (1974) y *Recent songs* (1979), arropado por casio-sintetizadores de casi juguete, o arrastrándose como una lagartija *crooner* de gélido pero ardiente crucero por los mares del Norte– el sonido Cohen que se apoya sobre las palabras, sobre las palabras justas y exactas. Y, desde ahí, la autopsia de los sentimientos, la poética valseada del amor para el que no hay cura (y donde puedes pisar a tu compañera o ser pisoteado por ella, despidiéndose o siendo despedido en “Hey, that’s no way to say goodbye”, “So long, Marianne” o “Famous blue raincoat”), los malos buenos hábitos del consumado y consumido *party animal* (“Don’t go home with your hard-on” o “Closing time”), la tronante inminencia del Apocalipsis pero todavía no en canciones como “First we take Manhattan” y “The future”), o el éxtasis carnal-religioso (la tantas veces versionada “Hallelujah” o la plegaria “If it be your will”) del “pequeño judío que escribió la Biblia”. Amparándose, siempre, en un mandamiento que Cohen jamás ha desobedecido: “Cuando una canción es verdaderamente personal, no hay nadie que no la comprenda, y se vuelve universal y más allá del espacio y del tiempo.”

Lo que nos trae al más o menos aquí y al casi ahora. A sus dos últimos álbumes: el acaso involuntariamente autoparódico con, a mi juicio, dema-

siados clichés de galán crepuscular *Ten new songs* (2001) y el *freak* pero muy interesante *Dear Heather* (de 2004 y en el que, en el *track* que da título al asunto, Leonard Cohen suena muy parecido al computador HAL 9000 mientras va vaciándose de memoria en 2001: *A space odyssey*). Dicen que para finales de 2011 habrá nuevo disco. Mientras tanto, continúa esa gira –y la edición de sus *souvenirs* en CD o DVD– diseñada para rellenar las arcas luego de haber sido estafado por su representante mientras meditaba en un monasterio budista, y donde desde la primera palabra hasta el último gesto entre canción y canción se repite noche a noche como parte de una muy estudiada rutina con guiños para fans y adoradores. Está bien, no importa. Cohen siempre será bienvenido y que nadie ose reprocharle, recogiendo galardón, otoñal y traviesa reverencia frente a príncipe o protocolar flirteo con princesa. Se lo ha ganado. Ha trabajado mucho. Demoró varios años en parir “Hallelujah” (versionada *live* por Bob Dylan, quien definió las canciones del canadiense como “plegarias” y alguna vez dijo que de no ser quien es le gustaría ser Leonard Cohen), pero sin dejar de “escribir todo el tiempo” y, así, componer sesenta estrofas (todas excelentes, varias fueron recitadas de memoria en diversas entrevistas) para destilar las seis (magistrales) que podemos oír una y otra vez en “Democracy”.

Aquí vuelve quien nunca se fue.

Bajando desde los pisos más altos de esa Torre de la Canción donde conversa con el fantasma de Hank Williams, espiando a través de las grietas que hay en todo y por las que entra la luz.

Y, sí, siempre impecablemente trajeado.

Es nuestro hombre.

Es Leonard Cohen. –

BAJO EL BOSQUE

TEATRAL

ENTREVISTA CON ENRIQUE SINGER

Actor, director y productor, cuenta con una amplia trayectoria que incluye más de cuarenta participaciones en obras como *El hacedor de teatro*, *Feliz nuevo siglo doktor Freud* y *La rosa del tiempo*. Ha dirigido, entre otros, los montajes de *Ricardo II*, *Los baños*, *Memoria* y *Natán el sabio*. Fue coordinador nacional de Teatro del INBA y actualmente dirige Teatro UNAM.



¿Cómo llegaste al teatro?

Mi familia es gente de teatro. He vivido cerca de él prácticamente desde que nací. Siempre me pareció un espacio de excepción. Si la realidad era una gran casa, el teatro era una recámara donde se permitían cosas distintas. Y aunque estudié la carrera de actuación en Filosofía y Letras en la UNAM, mi mayor aprendizaje fue viendo trabajar a otros actores. La escuela te ayuda para conocer ciertas técnicas, te ofrece un soporte muy útil, pero hay algo muy gremial de la actuación: uno se hace en la práctica, siendo actor. Los estilos tienen que ver con las modas y los gustos de una sociedad. Por el cine y la televisión, ahora lo que está de moda es el realismo. Entonces, la mayor parte de las escuelas enseñan realismo porque es lo que les va a dar trabajo a sus alumnos. Yo he tenido la fortuna de colaborar con muchísima gente. He explorado lenguajes muy distintos: desde la pantomima y el cabaret hasta el teatro psicológico. La observación siempre ha sido central para mí.

¿No crees que con la hegemonía de los modelos realistas los actores perdieron el amor al lenguaje?

Sí. Normalmente, el comunicador de un idioma es el actor. Son lo que nos enseñan el sonido de la lengua. Esto es muy claro en Inglaterra. La población aprende a enunciar escuchando a sus actores. En el realismo, sin embargo, hay una creencia de que el lenguaje es producto de las emociones. Pareciera que la dicción va a aparecer sola. Y esto es falso. El actor necesita una técnica de emisión vocal y un conocimiento profundo de la estructura cultural del idioma. Eso es la prosodia. Sin duda, este es uno de los grandes problemas de la actuación en México.

¿Te sientes más actor que director?

No, siempre quise ser director. Son dos tipos de pensamiento muy diferentes: el actor ve el árbol, el director ve el bosque. El director tiene una mentalidad que requiere cierta racionalidad para escoger, catalogar, tomar decisiones. El actor vive en el presente, es reactivo. Toma los estímulos de fuera y los convierte en algo. Siempre que he actuado, me salgo un poco y veo el espectáculo. Me divierte más esa construcción de fuera. Por otro lado, trabajar con tantos directores como actor y como productor me enseñó muchísimo. Me hizo ver las cosas de modo más plural. Tantos directores se aferran a una gramática, a una forma de hacer las cosas. Yo entendí que no hay que imponer métodos a ultranza. Con frecuencia, uno puede ser más flexible de lo que cree. Lo importante es el resultado al que llegas.

¿Cuántos años hiciste cabaret?

Estuve cuatro años y medio en el Bar Guau. Fue un mundo fascinante por su inclemencia. No hay nada más cruel que el risómetro porque nadie se ríe falso. Todos sabemos actuar que ponemos atención o podemos aplaudir hipócritamente, pero pretender reír a carcajadas es imposible. La forma en que se exponen los intérpretes en el cabaret es alucinante.

¿Por qué te interesa dirigir?

Adoro el diálogo con el autor. Internarme en su mundo a través de los actores es algo que disfruto mucho porque te permite escudriñar muy cerca las relaciones humanas, observar microscópicamente la conducta de los personajes. Analizar esta especie de semiótica del comportamiento y luego construirla con pequeños signos sobre el escenario es mi pasión. Eso es lo que me ha acercado a Shakespeare y a Ibsen.

También has trabajado ampliamente como productor. ¿Qué les hace falta a los mecanismos de producción del teatro en México?

Muchos esquemas están cambiando. En parte porque el Estado mexicano está cambiando. El Estado proteccionista ha sido obligado transformarse. Sin embargo, el teatro todavía está muy centralizado. Y me refiero al espacio arquitectónico. Yo creo que cada teatro debe tener su propio aliento, su perfil. En la ciudad de México, el INBA sigue manejando seis espacios, que necesitan más independencia.

Es decir que cada teatro del INBA debería tener una dirección artística independiente con su propio presupuesto.

Así es. Estoy pensando en El Galeón, El Granero, la Sala Villaurrutia. La institución podría operar el Teatro de Orientación y el Julio Castillo, que tiene mil butacas. Es muy difícil que un grupo independiente maneje un teatro de ese tamaño. Yo pienso



Foto: CNT/Sergio Carreón Ireta

+Claudio Lafarga y Héctor Holten en *Natán el sabio* de la Compañía Nacional de Teatro.

que ahí debería estar la Compañía Nacional de Teatro.

Dirigiste *Natán el sabio* de Lessing para la CNT. Por un lado, me parece positivo que haya una infraestructura capaz de producir clásico así. Por otro lado, no entiendo cómo se sustenta un discurso de formación de públicos con temporadas tan cortas en un espacio de cien butacas.

La CNT no apuesta a un solo montaje sino a un conjunto de obras. Como director, cuentas con un elenco que está muy concentrado en hacer tu obra, lo cual es muy ventajoso. Creo que el problema más serio que tienen es su difusión. No puede ser que no tengan una página de internet.

La CNT ha logrado muchas cosas: remodelar una casa, producir obras complicadísimas, hacer giras por el país. Pienso que la mala difusión no es accidental sino sintomática del carácter endogámico, autorreferencial de una parte de la comunidad teatral que le cuesta dialogar con la sociedad.

Intervienen muchos factores, pero yo difiero. Creo que su problema de comunicación y difusión es una expresión del centralismo del INBA.

Yo lo he resentido a la hora de producir. Ahora hay un régimen administrativo donde casi te piden hacer teatro para el administrador.

Esa es la crisis del Estado productor, que te da dinero y no entiende muy bien por qué lo hace. De repente, quiere licitar todo, pero no puedes licitar el reparto o el escenógrafo. Por eso yo creo que la independencia es el camino a seguir. Dejar de regentear teatros y apoyar discursos artísticos. Y en ese sentido, creo que la iniciativa 226 bis, que te permite captar pagos adelantados de ISR para la producción teatral, va a ayudar mucho.

Yo percibo un ímpetu nuevo en el teatro comercial en México. Hay más productores interesados en un formato de obra con discurso. Recientemente, dirigiste *Juegos siniestros* en el Teatro de los Insurgentes con un reparto que podría haber estado en el "teatro de arte".

Lo que ha cambiado no es el productor sino el perfil del público. Es decir, por lo menos en la ciudad de México, tenemos un público mucho más crítico que comienza a exigir otras propuestas. Lo ves también en el cine y en la televisión. Y eso viene a demostrar la pertinencia del teatro del

Estado porque el teatro comercial con ciertas ínfulas intelectuales no podría existir sin el INBA. Es necesario que el Estado rompa paradigmas para que después la sociedad se los apropie. Eso demuestra la necesidad de una televisión pública, teatro público, etcétera, porque le permite al artista hacer cosas distintas.

Y en ese sentido, ¿cómo entiendes la función de la UNAM?

Teatralmente, la UNAM se transformó en los años setenta cuando se construye el Centro Cultural Universitario. Antes de esto, se hacían obras con un perfil escolar. A raíz del CCU, la universidad se convierte en un productor que encauza el teatro de los directores que se formaron en su interior. Y convoca a los universitarios a ver las obras. Construye un público. Sin embargo, no pienso que la renovación de las formas teatrales deba ser necesariamente nuestra obsesión. La exploración está en el espíritu universitario, pero actualmente me encuentro con una generación de directores que está más interesada en dialogar con el público, comunicarse. Hay mucho interés en el discurso. Tenemos que ser sensibles a esto. La difusión de la cultura debe ser incluyente. —

I'M STILL HERE, DE CASEY AFFLECK

Hace más de dos años, el actor Joaquin Phoenix fue invitado al *show* de David Letterman. Enfundado en un traje que apenas lo contenía, con el pelo enmarañado, una barba fuera de control y lentes oscuros en un foro cerrado, lucía, como quien dice, *dejado*. Respondía “sí” y “no”, miraba hacia quién sabe dónde y no sabía nada de la película que estaba ahí para promover. Letterman lo miraba entre curioso y entretenido. “Es una pena que no hayas podido venir esta noche”, le dijo para despedirlo.

Pocas cosas irritan más a los medios y público gringos que las celebridades—sus guías morales—burlen las expectativas que se tienen de ellas. Cuando Phoenix, en ese entonces, dijo que dejaría de actuar para convertirse en rapero se vio al centro de un huracán de burlas, sarcasmo y morbo. Cuando habló de su cambio de rumbo en la entrevista con Letterman, el público estalló en carcajadas maniacas. Otros medios comentaron su “quiebre” y se preguntaron si era verdad o una tomadura de pelo. “La pregunta no es esa—dijo algún locutor—sino qué tanto nos importa.” La pregunta era retórica; el tono, hostil.

Todo esto—incluido Letterman—aparece documentado en la película *I'm still here*, del también actor Casey Affleck. A grandes rasgos, narra lo que sucede cuando un actor con la

trayectoria de Phoenix, dos veces nominado al Óscar, decide que la actuación no le permite expresarse. Su carácter retraído e intenso le da por un lado un aura de respetabilidad y, por otro, de fragilidad psicológica: muchos le reclaman desperdiciar su talento, y todos dan por hecho que perdió la razón. La cámara de Affleck lo sigue de cerca desde que anuncia su “retiro” a un periodista, lo discute con sus publicistas, y luego vuelca su energía en conseguir que Sean Combs, un *mogul* del hip hop, produzca su primer álbum. *I'm still here* muestra a un Joaquin Phoenix inseguro y controlador, que pasa de la depresión a la euforia y que comparte con Charlie Sheen la idea de una buena fiesta: acompañado de prostitutas, e inhalando rayas de coca al estilo del conocedor. La cámara también muestra sus pininos poco afortunados en la composición de rap y a Combs prácticamente evitando hablar con él. Entre una cosa y otra, el actor ve la televisión y es testigo de cómo lo despedazan lo mismo periodistas que colegas actores. Se vuelva rapero o no, el medio cinematográfico parece empeñado en borrar el recuerdo de un actor con talento.

Hay dos formas de acercarse a *I'm still here*. Una es suponiendo que todo lo mostrado es real. No solo sería la manera *correcta*—una de las condiciones del cine es estar dispuesto a creer—sino que bastaría para observar el castigo

que recibe Phoenix por no hacer lo que se espera de él. Quien quiera tomar esta ruta, no debe seguir leyendo.

Si, en cambio, uno ya sabe que, tras el estreno de la película en el Festival de Venecia, Phoenix “regresó” a su estado original, puede ir verla como el híbrido fascinante y perturbador que es. Una vez que Casey Affleck reveló que todo había sido un “acto”—algunos personajes eran actores y ciertas escenas de autodestrucción de Joaquin, falsas—, el enojo y el descrédito hasta entonces dirigidos hacia Phoenix se volcaron hacia el director. Periodistas y algunos críticos le reclamaron al director haber fabricado un *boax*—una especie de rumor falso, pero masivo y fraudulento—y engañado de mala fe a su público. Affleck les contestó que él quería contar una historia, y que el trabajo de un director era encontrar la mejor manera de hacerlo.

Su respuesta no es ingenua y deja ver una gran intuición. La “mejor manera” que encontró para contar su fábula del actor descarriado fue, básicamente, sembrándola en el mundo real. No era un asunto fácil: necesitaba un actor dispuesto a destruir su imagen, y cuya atracción hacia el lado oscuro fuera no solo posible sino algo “natural”. Tendría que confiar en él lo suficiente como para permitirle manejar sus demonios; el tema era delicado, y no era raro que alguien cayera en la tentación de exponerlo de más. Ese actor—¡qué conveniente!—resultó ser



+Joaquin Phoenix, en plena construcción del personaje Joaquin Phoenix.

parte de su clan. Desde hace cinco años, Casey Affleck está casado con la hermana menor de Joaquin. En corto, es también un Phoenix: está asociado con un apellido que en Hollywood es sinónimo de expectativas fallidas y malas decisiones de vida.

La muerte de River Phoenix no se menciona en *I'm still here*: Joaquin se niega a hablar de ella desde que sucedió, en el 93. La anécdota del actor promesa que murió por sobredosis afuera del bar propiedad de otro actor promesa (Johnny Depp) no sería el elefante en el cuarto si no fuera a su vez uno de los episodios más recordados de los noventa. Fue tema de decenas de artículos y programas de televisión sobre el peso de la celebridad, la pérdida de la inocencia y hasta la hipocresía del medio. Más allá del lamento colectivo por la pérdida del actor más alabado de su generación, algunos condenaron la incongruencia entre la imagen de un River sano, activista y vegetariano, y un reporte forense que mencionaba una mezcla de cocaína, diazepam y heroína como causa de su muerte. Apenas pasaron seis meses, otro ídolo con cara de ángel se metió una escopeta a la boca. Kurt Cobain le

arrebató a Phoenix el título de mártir de la “Generación X”, y no es difícil entender por qué: al músico lo decepcionó el mundo mientras que el actor “engañó” a los demás con su imagen de muchacho íntegro. Como bien dijo Casey Affleck a propósito de su película, los fans y necesitados de ídolos no perdonan una decepción.

No importan las semejanzas obvias entre River y el Joaquin de *I'm still here*; ni saber si Affleck o Phoenix las consideraron —juntos o en solitario— a la hora de filmar su película. Basta saber que flotan en el aire y que pueden haber influido en muchas de las reacciones registradas en la película. Affleck quiso que los medios tuvieran un rol en su historia y mostraran sus verdaderos colores. Si bien el personaje era solo una construcción, las reacciones virulentas al anuncio de su retiro fueron totalmente reales. La historia de un Phoenix que dejaba al mundo plantado, harto de ser llamado “una promesa de la actuación”, era, quizá, demasiado cercana como para tomarse con calma. Hay *déjà-vus* agradables, y otros que dan terror.

Los días siguientes a la muerte de River, televisión y estaciones de radio transmitieron una y otra vez la llama-

da al 911 en la que un chico describía a su hermano convulsionándose en la banqueta, y pedía, desesperado, que llegaran a salvarle la vida. Cuando el crítico Roger Ebert entrevistó a Casey Affleck a propósito de *I'm still here*, dijo que le parecía que el uso que hacía Phoenix de su propia persona revelaba un enojo hacia la cultura de la celebridad mucho más profundo que una simple actuación. Affleck esquivó el tema; Ebert no insistió más. Bastó para señalar uno de los muchos puentes que el espectador de *I'm still here* puede usar para transitar entre la ficción y la realidad.

El cruce de verdad e invención, los móviles invisibles, la recreación de un desplome y el espectáculo de una persona haciendo trizas su reputación no bastarían para afirmar que *I'm still here* es cine y no solo una bromita ingeniosa. Sin embargo, el ojo arriesgado de Affleck en alianza con los demonios de Phoenix resulta en una película más íntima que voyeurista, cuya crueldad era necesaria para ir todavía más a fondo en el tema inagotable de la oscuridad del *showbiz*. Que Joaquin interprete a “Joaquin” no es trampa sino estrategia. Cuál es el verdadero es otro tema para discutir. —