

SORTILEGIOS DEL

AGUA

*agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías*

Octavio Paz

La cosmogonía prehispánica registra un momento de intenso dramatismo en que los astros se detuvieron y el viento no soplabá. El cosmos vivía en paréntesis. Para reactivar la vida, los dioses se reunieron en Teotihuacan. En un gesto de desesperación sagrada, acordaron suicidarse. Entonces surgió un disidente. Fray Bernardino de Sahagún lo relata en estos términos: “Dícese que uno llamado Xólotl rehusaba la muerte.”

El dios reacio era gemelo de Quetzalcóatl. Con fría lucidez, argumentó que el sacrificio sucedería en vano. Tuvo razón. Los dioses se aniquilaron sin que soplara el viento.

El clarividente Xólotl es un dios conflictivo. Mostrar lucidez en contra de la mayoría no otorga prestigio.

En consecuencia, el gemelo oscuro de Quetzalcóatl adquirió una reputación incierta. De acuerdo con Roger Bartra, fue visto como “un numen ligado a la muerte y a las transformaciones”. Perduró como una deidad ambigua: el dios ajolote.

En aquel congreso de Teotihuacan, Xólotl, que amaba la vida, cayó en pecado de indisciplina. Para preservarse, escogió una zona intermedia, entre la tierra y el agua. Fue, como el ajolote al que dio nombre, un ser inmaduro, en permanente estado larvario, temeroso de mutar en estable salamandra.

No es casual que esta criatura, que al decir de Bartra representa la vacilante identidad del mexicano, haya atrapado la atención de Brian Nissen, quien ha dedicado su trayectoria plástica a reinventar las posibilidades del agua. Una de sus mejores piezas es un extranjero de la naturaleza, el ajolote blanco que creó para Roger Bartra.

El axólotl era visto por los antiguos

mexicanos como un “juguete” o un “monstruo” de agua. Aunque opuestas, ambas interpretaciones ayudan a definir los trabajos de un pintor encandilado por el océano, las mareas, el fluir líquido de los colores y la voluntad de avanzar contra corriente.

En Nissen todo cobra un sentido lúdico, pero esto no evita la aparición de monstruos. Sus lienzos suelen ser una peculiar zona de reconciliación donde seres extraños, y aun grotescos, se divierten. Robert Hughes escribió que David Hockney logró ser un artista consumado “sin explorar el lado oscuro de la experiencia humana”. La atmósfera celebratoria de sus lienzos no les quita fuerza. En Hockney, el manejo de la sexualidad es tan provocador como el de Bacon, pero está desprovisto de culpa y conflicto, lo cual, acaso, resulta más transgresor. Nissen pertenece a la misma estirpe. Aunque su estilo es más alborotado y mordaz que el de Hockney, sus perturbadores lienzos exudan buen humor.





+Maleta de dibujos, Brian Nissen, 1970.

Para Witold Gombrowicz, el mayor acto de sabiduría consiste en conocerlo todo para luego aprender la inmadurez. El genio se reeduca como niño. Los dibujos, los códices, los objetos, la pintura y la escultura de Brian Nissen tienen la elevada gracia del descaro infantil. En sus paisajes, los lápices se arquean en el cielo como un arcoíris y unos nudistas muestran sus miembros en erección con el natural orgullo de quienes aguardan una inspección ciudadana. Como en Hockney, la transgresión opera de manera paradójica. La inquietud provocada por esas obras no proviene del sufrimiento o la congoja, sino de una condición paradisíaca: la felicidad se ha salido con la suya. ¿Es posible que tantas figuras jueguen, salten, cojan, fumen, armen alboroto sin sanción alguna? En ese territorio la libertad no tiene exceso y por lo tanto carece de castigo.

Sabemos que los antiguos griegos y los antiguos mayas tenían un contacto más elemental con la tierra. Sus vasijas demuestran el cariño con que el polvo pasaba por sus dedos. La modernidad nos ha alejado del contacto primigenio con los materiales, pero también ha producido un fenómeno impensable en tiempos clásicos: tener una segunda tierra.

El exilio impuesto o voluntario lleva a la amorosa adopción de tierras raras. Brian Nissen llegó a México como un pintor británico perfectamente formado pero dispuesto a adquirir un segundo idioma. A través

de la poesía, la arqueología y la cultura popular se transformó en un transterrado capaz de mirar a Tláloc como solo puede hacerlo alguien venido de lejos, es decir, dispuesto a entender que los ojos del dios de la lluvia tienen la forma de acetatos de los Beatles.

Todo navegante reclama por patria una segunda tierra. No es casual que el mayor escritor marino de la literatura inglesa haya sido un capitán polaco, Joseph Conrad.

Brian Nissen nació en el barrio londinense de Hampstead, en 1939, y aterrizó en México en 1963. Era un pintor con atlético porte de escultor y pasión de trapecista. Cuando Fernando Gamboa invitó a diversos miembros de la “generación de la ruptura” a hacer murales para el pabellón de México en la Expo de Osaka, en 1970, Nissen adquirió la costumbre de escalar su andamio con soltura para bajar de ahí al estilo del más célebre personaje de Edgar Rice Burroughs. Sus intrépidos lances de Tarzán abstracto prosperaron hasta que aterrizó en el mural de Lilia Carrillo. El resultado fue una hendidura digna de una plaza de toros. Sin embargo, la pintora no se inmutó en lo más mínimo: decidió que su excepcional lienzo mejoraba con un remiendo.

No es extraño que alguien nacido en la isla donde Defoe imaginó el provechoso naufragio de Robinson Crusoe y Stevenson mitificó la piratería, se interesara en el mar. Además, Nissen tiene rostro de marino. Su bigote lo acredita como capitán

y sus facciones parecen trabajadas por el viento. Tiene la mirada atenta de quien sabe que su destino depende del horizonte. Su tono de voz es perfecto para dar órdenes en la primera cubierta, con la seguridad sin énfasis –la suave certeza del experto– de quien decide el rumbo del navío. En medio de la espumosa tempestad y la espiral del vértigo de nada sirve el alarido; se necesita la seguridad de Nissen, que ata y desata nudos con soltura y se divierte con los desfiguros del ciclón.

La presencia del agua define su universo. En sus cuadros abundan los azules y los resplandores de la luz llovida. Su naturaleza tiende en tal forma a la liquidez que en ocasiones incluso el verde se vuelve azul y el gris trata de serlo. El resultado son paisajes subacuáticos, nubes rápidas, chubascos a domicilio y mantarrayas que nadan en zigzag.

Su mayor escultura mural aborda un momento decisivo de la mitología acuática, la apertura del Mar Rojo. Ubicada en la sinagoga del Centro Maguen David, en la ciudad de México, la pieza transmite la poderosa divinidad de un oleaje blanco. En forma sorprendente, la escultura sigue más allá de sí misma: la marejada se refleja en el piso de mármol, creando una corriente de imágenes. Surgida del muro, la pieza no está quieta. Las doscientas cincuenta piezas que la integran no conocen el reposo. El Mar Rojo se abre cada vez que lo miramos.



+Gentío, Brian Nissen, 1975.

En su itinerario marino, el artista no podía dejar de ocuparse de la civilización sumergida por excelencia, la Atlántida. Casi todas las cosmogonías hablan de un diluvio que transfiguró las eras, pero solo la Atlántida se hundió sin testigos. Sabemos de ella por la leyenda y el rumor. Nada más atractivo para Nissen que trazar la cartografía de un sitio ilocalizable. Sus mapas de *Atlántida* equivalen a la Guía Roji de ningún lugar, las precisas coordenadas de un océano que, siendo perfectamente imaginario, representa el ombligo del mundo.

El desarrollo de Nissen ha tenido que ver con el desplazamiento de la superficie al volumen. Del dibujo y el óleo pasó a lienzos intervenidos por objetos y de ahí a la escultura. La inmersión en los elementos lo llevó al relieve: los buzos se sumergen en 3D.

No es casual que alguien que transita de un elemento a otro se interese tanto en los anfibios. Pintor ajolote, heredero del Xólotl, el dios emigrado que buscó una segunda tierra, Nissen vive para cruzar fronteras.

Sus exploraciones submarinas llegaron a un punto culminante con el estudio y la recreación de su mascota ideal, un ser híbrido que vive en las profundidades pero se acopla en la arena, el límulus o cangrejo herradura. La antediluviana coraza de este animal refleja lo mucho que la

naturaleza entiende de fortificaciones y arte moderno. El cangrejo blindado anima el océano como un atavismo y una vanguardia; es el antepasado que nos sobrevivirá.

Ningún navegante puede ignorar la rosa de los vientos o las tablas de las mareas. Nissen se documenta a fondo para cada travesía. El cangrejo herradura lo llevó a participar en mesas redondas con científicos del mismo modo en que el poema de Octavio Paz "Mariposa de obsidiana" lo llevó al estudio de la epigrafía.

Estamos ante un artista ilustrado que también pinta por escrito. Sus reflexiones, en las que no falta la anécdota reveladora ni el humor tonificante, han sido reunidas en una excepcional bitácora de viaje: *Expuesto*. Ahí dedica elocuentes páginas al límulus, el "fósil viviente", antigua criatura de ciencia ficción. Igualmente reveladoras son sus reflexiones sobre los códigos o los materiales con los que trabaja. En un pasaje conmovedor, refiere la anécdota de Victor Serge, quien se salvó de enloquecer en la cárcel por llevar un papel de color en el bolsillo. En un universo completamente gris, el disidente disponía de una pequeña mancha roja. Ese tono rebelde le permitía ser libre. Brian Nissen trata los colores de ese modo: puntos de fuga, manchas de libertad.

Desde que se afincó en México, trabó amistad de hierro con los pintores de su generación, que renovaban el arte abstracto, y estudió las tradiciones vernáculas. Uno de los asombros que le produjo Mesoamérica fue el de la estética de lo invisible: las plantas de la Coatlicue, que nadie ve, están minuciosamente labradas. Ciertas imágenes trabajan en secreto.

También lo cautivó el taller experimental de los dioses mayas. El *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* refieren los intentos fallidos para producir al hombre. Primero fue de barro, luego de madera, finalmente de maíz. Este proceso de ensayo y error, o *work in progress*, cautivó al artista.

¿Cómo reaccionar ante una tradición que esconde algunos de sus efectos y busca la transfiguración? "Mariposa de obsidiana", de Octavio Paz, condensa dos desafíos del arte: la mutación y la permanencia, la vida de la mariposa y la vida de un cristal de roca. Siguiendo ese impulso, Nissen creó esculturas y un código, *Itzpapálotl* (con texto del propio Paz), que representan una matriz múltiple, variaciones de una misma forma, reiteraciones que cambian: signos que son imágenes que son luz que son vuelo.

El diálogo con la herencia prehispánica continuó en otro proyecto animado por el agua, la serie escultórica *Chinampas*. Nissen transformó las islas flotantes

de los aztecas en huertos modernos, trozos de ciudad, cultivos donde crecen sueños industriales, la ecología de la modernidad que vaga a la deriva en el extinto lago de Tenochtitlan.

Los veinticinco años que reúne la exposición de Brian Nissen en el Palacio de Bellas Artes abarcan una de sus etapas de mayor productividad, de 1965 a 1990, y se rigen por un reloj de agua. Ese es su elemento primordial, la gramática que conjuga sus islas.

Aunque están unidos por una corriente estilística, sus temas son múltiples. Dos ejes definen su imaginación: el humor y el erotismo. El arte de Nissen está lleno de bromas, disparates, puntadas de alta escuela. En parte, esto viene de su formación en el *swinging London* y del talento británico para el *nonsense*. Algunas de sus figuras recuerdan al primer Hockney, inspirador de *Yellow Submarine*. Un ejemplo clarísimo es *Consumidor consumido*, donde las dentaduras sonríen con vida propia y los cigarrillos se transforman en la parte más importante del cuerpo.

En un óleo sorprendente, *Lobo*, Nissen retrata al gran villano de los cuentos de hadas, pero lo hace con tal simpatía y complicidad que el depredador sonríe y se integra al paisaje en forma tan plena que incluso es verde. ¡Un lobo ecológico!

Admirador de los payasos y los funámbulos, Nissen convierte a los atletas en contorsionistas olímpicos. *Relay* registra una carrera donde los corredores se dejan llevar por su elástica vida interior y muestran que la firmeza de los músculos es menos importante que tener alma de plastilina. Para Nissen, la relajación no es resultado del ejercicio —su desfogue final—, sino la condición que permite practicarlo. El desenfado interior es la clave secreta de la resistencia. En su mundo, el espíritu más flexible gana la medalla de oro.

El relieve *Ping-pong* también aborda un tema deportivo. En este caso el ejercicio es un truco óptico. Los jugadores rematan a tal velocidad que no vemos la pelota sino las diagonales que deja sobre la mesa.

El humor de Nissen se ha dejado influir por una de las zonas más

convulsas de la cultura popular: el periodismo de nota roja. La instalación *La autoviuda* rinde tributo a la manera más radical de limar asperezas conyugales. El escultor creó un templo de los eufemismos muy parecido al mundo real, donde confesar un crimen es perjudicial para la salud y donde el culpable salva el pellejo con excusas. Expresiones como “asesinato imprudencial” o “autoviuda” surgieron para definir la azarosa tarea de suprimir seres queridos.

Los dispares elementos de esta pieza representan el desmontaje del discurso criminal. A través de un modelo para armar, Nissen retrata un sistema de justicia que solo se ordena en la mente, nunca en la realidad.

En el cuadro *Bandos* pasa de la ironía judicial a la política. El fondo de la pintura registra nombres de desaparecidos en Chile. En primer plano, un represor, cuyo pene es una pistola, tiene el gatillo en el culo.

El pintor que surgió del mar no ha dejado de dialogar con obras clásicas. Su *Jardín de las delicias* es tan abigarrado como el de Hieronymus Bosch, pero incluye un dinamismo que solo existe gracias al desmadre. Los balnearios del trópico mexicano suelen estar sobrepoblados. En ese hacinamiento gente desconocida se roza, untándose bloqueador solar. Curiosamente, todos se la pasan de maravilla. Cuando el filósofo Jorge Portilla escribió acerca de la “fenomenología del relajó”, no sabía que anticipaba a los bañistas de Nissen, que aprovechan el asueto para que sus penes se alcen con gran envergadura y los demás jueguen a ensartarles aros. El paisaje repleto de coches, colillas de cigarro y personajes que sacan la lengua para lamer helados es una crítica y una celebración de los sitios de descanso donde las molestias se convierten en otra forma de la diversión. “¿Para qué disfrutar a solas si podemos jodernos juntos?”, parecen decir esos seres coloridos en estado de éxtasis.

El erotismo es otra constante del pintor. Uno de sus mejores cuadros, *Cinema*, registra una función cinematográfica donde también la realidad ocurre en blanco y negro. Mientras dos amantes copulan en la pantalla, los es-

pectadores demuestran que también la mirada es una zona erógena: los actores afirman la sensualidad del cuerpo y los espectadores la de la mente.

Después de algunas décadas en México, Nissen perfeccionó su artístico desacato de las buenas costumbres con el arte de decir albures. Los dibujos eróticos que integran su serie *Voluptuario* son, al decir de Carlos Fuentes, un excepcional caso de “icoñografía”. Nissen da refinada expresión gráfica a los juegos de palabras de la albañilería nacional.

Su sentido del humor lo llevó a hacer objetos para la tienda de bromas que por desgracia no existe en ningún museo de arte moderno. Uno de ellos es la caja *Absorbent*, con klínex de dibujos eróticos, y otro la lata de *Dibujos en su tinta*, demostración de que los trazos comienzan por estar líquidos. En su envasado náutico, el capitán Nissen marina la pintura.

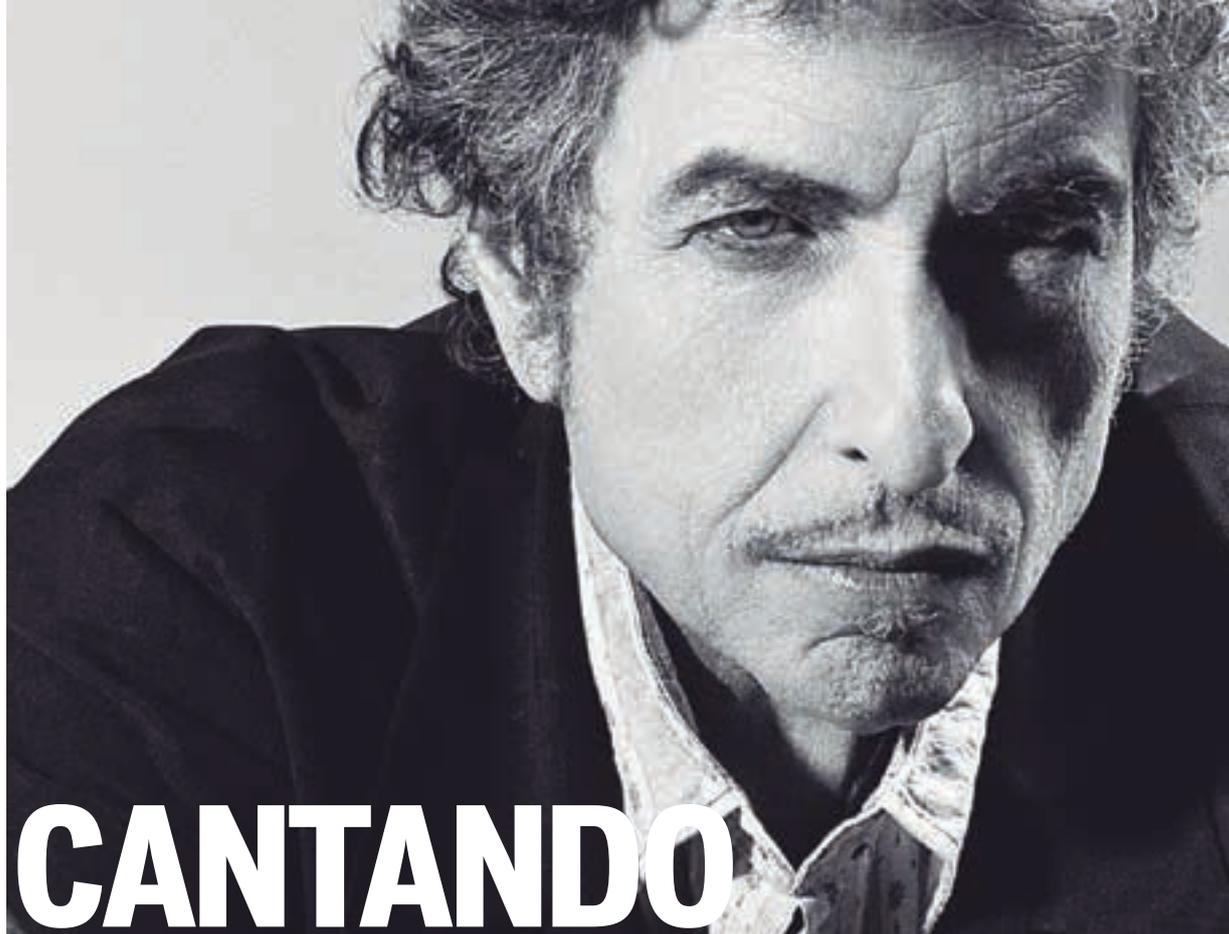
El erotismo transgrede y transfigura. Para un pintor de liquideces afecto a los albures, nada resulta tan lógico como convertir un pene en un grifo. Esto define al deseo como una llave y al abuso sexual como un problema de plomería. En el cuadro *Grifo*, los protagonistas se la pasan bien con el sexo de tubería. En cambio, en *Tryst* (nombre de la cita secreta entre amantes) el escenario resulta más ominoso, un ambiente de transitoria tempestad, digno de hotel de paso.

Como el dios Xólotl, Brian Nissen es un disidente que cambió de territorio para celebrar la vida, el intercambio, las mezclas, las criaturas híbridas.

De pronto, en la arena, aparecen huellas: lápices, tijeras, cepillos de dientes, cigarros, discos de acetato, botones, sacapuntas, abrelatas. ¿Cómo llegan a la playa? Empujados por el mar, es decir, por Brian Nissen.

Ante nosotros se abren veinticinco años de adivinaciones líquidas, los sortilegios del agua con los que Brian Nissen demuestra que los misterios que valen la pena dan rodeos, siguen rutas desconocidas, y llegan a la orilla. —

A partir del 1º de octubre el Palacio de Bellas Artes alberga una retrospectiva de la producción artística de Brian Nissen.



CANTANDO

EN LA TEMPESTAD

i Cuántas horas debe esperar un hombre por lo nuevo de Bob Dylan antes de que puedas considerarlo un hombre? La respuesta —que no está *blowin' in the wind* sino en el estático y torrencial calor de una mañana de finales de verano en Barcelona— es: varias, muchas. Porque, sí, ahí estoy yo: con casi cincuenta años de edad y temblando como un niño a las puertas de una tienda de discos de la calle Tallers. Esperando a que me entreguen flamante copia de *Tempest* —número uno de ventas producido por su álter ego Jack Frost, título de estudio número treinta y cinco en el medio siglo de carrera musical de un hombre de setenta y un años de edad— unos días antes de que sus rayos y centellas se desaten sobre todo el mundo.

Y de acuerdo: podría haberlo escuchado ya vía iTunes, en *streaming*; pero esas cosas son para mí impropias de tan magna ocasión. Quiero el ob-

jeto, quiero sostenerlo en mis manos. Y luego volver a casa y meterlo en mi aparato y presionar *PLAY* y que el fantasma de su electricidad aülle en los huesos de mi rostro.

Así que hace calor y pasa el tiempo y en algún momento —al otro lado del mediodía, habiendo sudado lo mío— recibo mi recompensa. Y vuelvo como un completo desconocido reconocible, como una piedra que rueda, pero en dirección a casa. A esa casa que se ha ido construyendo —desde mi cada vez más lejana adolescencia— con cada disco de Bob Dylan.

El primer disco que compré de Bob Dylan fue *Street Legal*. Fue bastante (mal) criticado en 1978 y posteriormente (como suele ocurrir con todos y cada uno de los gestos más o menos cuestionables del cantautor) reivindicado como poco menos que sublime. En cualquier caso, yo me lo compré por la portada. Poco y nada sabía de Dylan entonces. En las casas de mis padres divorciados había Beatles y Rolling Stones y Cat

Stevens y Pink Floyd, pero nada de Dylan, salvo ese célebre póster firmado por Milton Glaser con perfil en sombras y cabellera encendida de colores. Pero esa fotografía de Dylan asomado a un portal sigue siendo de mis favoritas y me parece una de sus mejores y más reveladoras y definitorias “poses” a la hora de explicar, sin palabras, lo que él hace cuando suena. Dylan siempre se asoma, mira, y vuelve dentro y nos cuenta, a su manera, lo que vio. En *Tempest*, Dylan vuelve a asomarse —¿a ver si llueve?, ¿a ver cuánto falta para que deje de caer esta lluvia pesada y pare de soplar este viento idiota?— y canta en la tempestad con la misma compleja sencillez con que Gene Kelly canta en la lluvia. Preparen los paraguas para otra obra maestra y aquí todo parece fácil y sin dificultades; pero apenas bajo la superficie de diez nuevas canciones irreprochables ya se detecta y se disfruta y se admira la elaborada complejidad de décadas en el camino para conseguir semejante destilado.

En los sesenta y ocho minutos de *Tempest* —de los mejores en su canon, llenos de versos inmediatamente citables y funcionando como un instantáneo *greatest hits* extraído de varios discos editados en una dimensión alternativa— reaparecen y vuelven a mezclarse algunas de las motivaciones y motivos clásicos en la carrera de Dylan tratados, como lo viene haciendo desde 2001 con el glorioso *Love and Theft*, con esa estética macro-minimal para conseguir el expansivo concentrado de un sonido primitivo a la vez que futurista, cortesía de una banda ejemplar a la que se ha sumado con categoría de estable David “Los Lobos” Hidalgo y a la que, alegría, ha regresado el gran Charlie Sexton.

Así, a saber:

La canción ferroviaria tras los pasos de Jimmie Rodgers y Woody Guthrie y Johnny Cash en la apertura soleada de “Duquesne whistle” (que ya ha dado lugar a otro de esos gozosos y desconcertantes videoclips ultraviolentos de los últimos tiempos como “Beyond Here lies nothin’” y “Must be Santa”). “Soon after midnight” como la ya infaltable y delicada pieza para *crooner* de medianoche con voz rota. La *re-visitación* de la Highway 61 junto al espectro de sus admirados Mississippi Sheiks con “Narrow way”. El tratamiento *spoken* —como en “Three angels”, “Angelina” o “Brownsville girl”— para desgarrar la desgarrada y bellísima “Long and wasted years”. El himno rocker-ban-dolero con más de un guiño a Warren Zevon y el Dylan más airado y venenoso en mucho tiempo de “Pay in blood”. “Scarlet town”, tanto en atmósfera como en intenciones narrativas, es casi un *outtake* de *Desire* o la secuela de “Señor (Tales of Yankee power)”. “Early Roman kings” es la inevitable y ya familiar dylaniana apropiación de un clásico para convertirlo en algo suyo y nada más que suyo con una letra antológica y sí: de aquí en más “Mannish boy” de Muddy Waters se parecerá mucho a esta canción, lo siento o no lo siento en absoluto. “Tin angel” es un au-

téntico drama isabelino de callejón, una legítima *murder ballad*, y otra de sus *movie songs* para el trazado de un fatal triángulo amoroso conectando directamente con el “Man in the long black coat” de *Ob Mercy*, de 1989. “Tempest” es la *pièce de résistance* del asunto y otra de sus ya habituales despedidas a lo grande y largo tras los pasos de The Carter Family: suban a bordo de catorce minutos y cuarenta y cinco estrofas sin estribillos para reflotar a su manera —¡sin iceberg!— el hundimiento del *Titanic* con aires celtas, la participación de un tal Leo, la catástrofe haciendo a todos iguales, y un vigía que se queda dormido para soñar que todo se va a pique, y hasta la próxima. Pero *Tempest* se reserva la coda de una última sorpresa —en principio inesperada pero enseguida coherente con todo lo anterior— en la muy sentida “Roll on John”: un elegíaco responso con perfume a “Knockin’ on Heaven’s door”, más de treinta años después pero como si hubiese sido ayer mismo, por John Lennon. Allí, denunciando las heridas de la fama y a un asesino en plural —“Le dispararon por la espalda y se vino abajo”—, Dylan *westerniza* la muerte de su colega de sangre y se inclina ante el genio caído con la generosidad y la culpa del sobreviviente a solas. Y así, de algún modo, redondea el Gran Tema de *Tempest*: el permanecer en la memoria, el mantenerse erguido ante la furia de los elementos, el nadar y no ahogarse, el vivir para cantarla.

Mucho se ha escrito ya del subtexto crepuscular, ya desde su nombre, de *Tempest* (con Dylan protestando —y, de paso, legitimando subliminalmente sus métodos de apropiación de urraca archivista y reescritura— que lo suyo no se llama igual que lo último de Shakespeare porque “no es *THE Tempest* sino *Tempest*”). Pero de lo que aquí se trata no es de una despedida sino de un hasta siempre. No hay nada en *Tempest* que haga pensar que nos encontramos ante el calculado o temido graznido del cisne. Todo lo contrario. Todos los personajes de *Tempest* (que a menudo terminan mal porque “La ayuda llega / Pero demasiado tarde”;

el álbum es, digámoslo, de lo más sangriento que nunca ha ofrecido Dylan), así como la persona que los ha escrito y los canta, apuestan al vale todo y todo vale en nombre de la permanencia, del seguir en el camino por más que estallen diluvios y los mundos ardan en llamas y los cerebros se atormenten y los corazones se descoazonen. Así, en “Early Roman kings”, Dylan gruñe: “Todavía no estoy muerto / Mi campana aún suena / Voy con los dedos cruzados / Como los primeros reyes romanos.” *Tempest* —que en principio fue pensado como “un montón de canciones religiosas”— es más salvadora arca de Noé que maldito trasatlántico *on the rocks*.

Y mucho se ha repetido también —como si se tratase de un milagro o algo fuera de lugar y tiempo— el que a los setenta y un años Dylan truene y relampaguee con tanta gracia y talento y energía. Después de todo, un aún adolescente Dylan debutó en 1962 con un disco desbordante de *standards* sobre el fino arte de agonizar, nunca esperó “morir antes de llegar a viejo” y ahora disfruta del crepúsculo más encandilador, de una vejez cero kilómetro. Y, por eso, no la disimula sino que la ostenta. Pero, tal vez, el verdadero mensaje de *Tempest* y la auténtica importancia de Dylan aquí sea la de recordarnos algo que alguna vez fue obvio y que parecemos haber olvidado por culpa de tantos huracanes de juventudes efímeras y esqueletos endeble: los ancianos fueron alguna vez los hombres sabios de la tribu, aquellos que tenían todas las soluciones para todos los problemas por la simple razón de haber sido quienes más y mejor habían vivido para contar el cuento, para cantar la canción.

Algo que Dylan —quien ya estaba fuera de época y de moda desde sus inicios, alguien que desde su Alfa y hasta su Omega empieza y termina en sí mismo— ya nos había advertido, en 1964, en “My back pages”, donde cantaba aquello de “Ah, pero yo era tanto más viejo entonces / Soy más joven ahora.”

Sea.

Es. —

NÓMADA DE LA ESCENA

ENTREVISTA CON OTSO KAUTTO

Dramaturgo y director, nadador y surfista, Kautto es una de las voces principales de la escena contemporánea de Finlandia. Es fundador del grupo *Quo Vadis*, con el que produce teatro desde hace veinticinco años. Sus obras se han presentado en Francia, Alemania y España, donde desde hace tiempo colabora con Teatro Replika. Recientemente estuvo en México, invitado por el Dramafest, para ofrecer un taller de dirección de actores y asistir a la lectura de su obra *Es niña*.



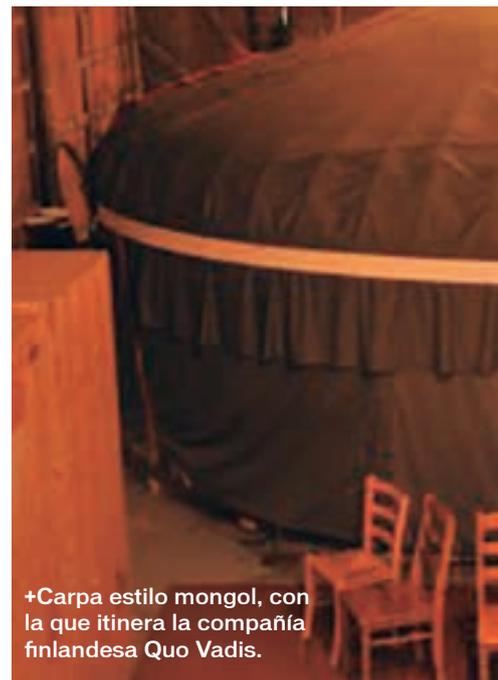
¿Cómo fue que comenzaste a hacer teatro?

Tenía doce o trece años. En la escuela en la que estudiaba en Helsinki se le daba mucha importancia al teatro. Un día, a unos amigos y a mí se nos ocurrió que podíamos hacer pequeñas obras durante los recesos entre clase y clase que duraban quince minutos. Los profesores nos lo permitieron y, sin pensarlo demasiado, comenzamos a representar cuatro pequeñas obras todos los días. El esfuerzo era agotador. La mayor parte lo improvisábamos y yo sin saberlo dirigía. La respuesta de los alumnos fue sumamente entusiasta, sobre todo cuando invadíamos el tiempo de las clases. Esa experiencia me hizo ver el poder social del

teatro. Concluyendo la preparatoria tenía tres opciones: estudiar genética (que me interesaba mucho), ir a una universidad en Estados Unidos con una beca como nadador (llegué a ser campeón nacional en 100 metros libres) o estudiar teatro. Y elegí el teatro porque mi sueño era escribir y me dio la impresión de que dirigir obras me mantendría cerca de la literatura. La verdad es que, en esa época, no tenía las agallas para escribir, me daba mucho miedo. Fue algo que enterré en mis entrañas mucho tiempo. Quería pensar en mí mismo como actor, pero rápidamente descubrí que mi lugar estaba en la dirección. Tal vez por ese deseo de escribir es que trabajé tanto con autores contemporáneos. Varias de esas primeras puestas tuvieron éxito. Y eso me permitió relajarme. Sentía que dirigir era algo fácil para mí. Transmitir mis ideas a los actores y algo propio de mi alma se me daba de modo natural. Se me abrieron las puertas muy rápido. Con el tiempo, eso me permitió ser invitado a dirigir lo que yo quería. Viendo el sufrimiento de los directores jóvenes de ahora me queda claro que tuve mucha suerte. Pude mantener a mis cuatro hijas haciendo teatro.

¿Nunca estudiaste dramaturgia o literatura?

No. Fundé un grupo experimental,



+Carpa estilo mongol, con la que itenera la compañía finlandesa Quo Vadis.

llamado *Quo Vadis*, con el poeta Markku Hoikkala. En un principio trabajábamos con sus amigos, que eran unos *punk rockers* muy jóvenes. Tres de ellos se volvieron actores profesionales. Creamos un equipo de trabajo que se fue desarrollando a la manera de una tribu o un circo. Incluso nuestros hijos estaban en el escenario. Nos criticaban mucho, pero poco a poco fuimos conquistando un lugar. Y pronto comenzamos a hacer giras y a representar en otros lugares de Europa.

¿Y qué tipo de teatro hacían?

De muchos tipos. Viajábamos con una carpa, estilo mongol, que tiene una capacidad de sesenta espectadores. Hemos trabajado para dos públicos: uno de pequeños pueblos, que rara vez ha visto teatro, y otro de las grandes metrópolis, que asiste a teatros superequipados. Acabamos de hacer una gira en Madrid y en Moscú. Esa confrontación con la naturaleza de los distintos públicos ha sido fundamental para la elaboración de nuestro discurso estético. No quiero hacer un teatro que parezca intelectual y



posmoderno. Quiero que el público reaccione emocionalmente a lo que hacemos.

¿Trabajas con frecuencia en Madrid?

Ser invitado a dirigir en grandes teatros me permitió que Quo Vadis pudiera presentar sus obras cuando estuvieran listas y poder experimentar con libertad. Eventualmente, entré en contacto con Teatro Replika, que dirige Jaroslaw Bielski, un alumno de Grotowski, y tiene su base en Madrid. Sentí mucha afinidad con los actores y comencé a trabajar con ellos todos los años. Ahora, varios de esos actores han fundado Quo Vadis Madrid.

¿No te gustaría que alguien más dirigiera tus textos?

Con frecuencia se piensa que los autores no deben dirigir sus propios textos, pero en mi caso, como tengo tanta experiencia dirigiendo, creo que puedo hacer la distinción entre el autor y el director. Es un poco esquizofrénico –a veces tengo serias peleas conmigo mismo–, pero

me gusta. Finlandia es monocultural: generalmente, solo le permite a una persona hacer una cosa. Yo me he rebelado contra eso. También tengo un grupo de rock con el que recito mi poesía. Quiero hacer teatro porque me provoca mucho placer. Si dejo de sentir esto, dejaré de dirigir. Sobre todo me gusta cuando no se ve la dirección, cuando el espectador se olvida del director y todo es orgánico. Ver a los actores sin pensar que están actuando. Permitirle al espectador que realice su propio viaje por el mundo de la obra.

Leyendo tus obras, como *Es niña*, me da la impresión de que hay elementos que se manejan en un plano mitológico. Hay insinuaciones de que la realidad aparentemente cotidiana tiene una dimensión mítica que pretende dialogar con el mundo contemporáneo.

Sí, puede ser, aunque yo lo veo distinto. Pertenezco a una generación obsesionada con el contenido, con el significado de las obras. Y ahora me doy cuenta de que, aunque quisiera, no puedo escapar de mis contenidos. He optado por concentrarme más en la forma. He leído mucho a Witkiewicz. Si tienes un gato y una piedra, el contenido es el mismo: agrupaciones de átomos y moléculas. Lo que varía es la forma. Y en ese sentido, sí, me interesa explorar los rituales de la cotidianidad.

Hay una vocación poética en tus textos, una propuesta de lenguaje.

La poesía ha sido muy importante para mí. Me interesa devolverle la vida a palabras que han sido asesinadas. No me interesa la estructura convencional de un diálogo, donde muchas cosas no se dicen. En mi obra *Es niña*, sobre la relación padre-hija me interesa lo contrario: que se diga lo que nunca se dice. Tratar de que la palabra sea el contenido.

¿Cuál era tu especialidad como nadador?

100 metros libres. Fui campeón nacional. Era un *sprinter* natural. Lástima que en esa época no había 50 metros. Siento que en mi teatro se nota eso: trabajo muy rápido. Puedo corregir cosas, pero articulo muy rápido mis ideas sobre el escenario. En cierto sentido, necesito actores que trabajen así, que sean *sprinters*. Nunca me he entendido con los maratonistas. Yo soy muy intuitivo.

¿Qué diferencias encuentras entre el público de España y de Finlandia?

Son muy diferentes. Los españoles son más abiertos, es más fácil saber lo que están pensando porque reaccionan abiertamente. Los finlandeses son más reservados, más afectados. Con frecuencia están pensando cuál es la manera aceptable de reaccionar, lo cual me hace sentir un poco extranjero en mi país. Es una condición geográfica: un instinto natural de reservarse para el invierno y los momentos difíciles. Me desespera.

¿Cómo es tu proceso creativo como escritor?

Comienzo con una intuición, una necesidad de algo que no he encontrado en mis textos previos. Nunca tengo un plan. Descubro las consecuencias de lo que escribo conforme voy avanzando. La historia se asoma a medio camino. Nunca escribo en mi casa, ni tengo un estudio. Intento ir a un lugar específico cada vez que escribo una obra. Procuero que el lugar me afecte, tenga una influencia en mí, me ayude a escuchar las voces de los personajes. Para los actores creo que es más fácil trabajar textos en los que existe una sucesión de ideas que se van encadenando (y no una estructura premeditada). En una segunda fase, me dedico a cortar. No me gustan las reglas, las estructuras tradicionales. A veces aparecen, pero no es mi objetivo. Para mí las obras nacen escribiendo. —

LA MALDICIÓN DE LA MONA LISA, DE ROBERT HUGHES

“ Por el amor de Dios”, dice una voz en *off*, mientras un cráneo humano incrustado de diamantes gira sobre un eje invisible. La voz es de Robert Hughes, el crítico de arte más potente de las últimas décadas. El cráneo es una obra famosa, la más cara jamás realizada, del artista contemporáneo Damien Hirst. *Por el amor de Dios* es el nombre de la pieza, pero Hughes lo convierte en una frase exclamativa. El cráneo —acaba de decir— es un emblema de aquello en lo que se ha convertido el arte. Por culpa de un fenómeno que se dispone a explicar, hoy en día la Mona Lisa y la “burbuja brillante” tienen mucho en común.

El crítico Robert Hughes murió el pasado 6 de agosto a la edad de 74 años. La escena descrita arriba pertenece a *La maldición de la Mona Lisa*, un documental de 2008 dirigido por Mandy Chang —pero, por lo demás, creación de Hughes— en el que describe la mutación de la pieza de arte en

instrumento de inversión. Una de las sentencias más recurrentes en la obra de Hughes es que la fama siempre termina por envenenar al arte. Para probar el punto de una vez por todas, el crítico recuerda el año *trágico* en el que la pintura de Da Vinci viajó de París a Nueva York y fue recibida por los medios “como una estrella de cine”. Fue en 1962, durante el esplendor de los Kennedy, cuando el lienzo colocado al lado de Jackie convirtió a la florentina enigmática en una celebridad a la altura de la primera dama. En esos años, Hughes vivía en Europa, y el documental muestra un fragmento de uno de sus programas de entonces, en donde afirma que los Kennedy lograron convertir la pintura en una pantalla de televisión del siglo xv, frente a la cual desfiló un millón y medio de estadounidenses. Conformes con “escanear” la imagen, lo importante para ellos no era verla sino decir que la habían visto. Una de sus pinturas más admiradas —remata el Hughes del presente— le trajo

una visión “pesadillesca” del futuro del arte: “Manadas de bebedores pasivos de arte, formados para ser tratados con dosis terapéuticas de cultura.”

Para aquel no familiarizado con la obra de Robert Hughes —casi una veintena libros, series de televisión y treinta años de textos publicados en la revista *Time*—, una sinopsis como esta puede llevarlo a pensar en un crítico reaccionario, reacio a aceptar los códigos de la posmodernidad y obstinado a aferrarse a un canon que idealiza el pasado. Nada sería más falso. Su mirada era ácida, pero en lo más mínimo amarga. Aun sus textos más cáusticos —los dedicados a Warhol o el legendario contra Julian Schnabel— se sustentan sobre la premisa de que el arte es intemporal y lo que toca es desmascarar a sus falsos custodios. Basta leerlo o escucharlo en voz viva para entender que en su discurso la intransigencia no es cerrazón, ni el sarcasmo un callejón sin salida. Puede que *La maldición de la Mona Lisa* no sea el documental que mejor ilustre su canon estético, pero es ideal para observar el talante de un crítico formado en las entrañas del arte, y por eso intolerante con los falsos apasionados. (Puede verse en YouTube tecleando el título en español.)

Con su expresión de bulldog, ojos verdes transparentes y la cojera que le dejó un accidente, el crítico apare-





ce en museos comentando sobre piezas valuadas en millones de dólares. Además de esgrimir su espada contra los culpables de la mercantilización del arte, a Hughes le interesa dejar muy claro que el mundo no siempre fue así. No habla de tiempos lejanos, sino del Nueva York de los años sesenta y setenta: un epicentro cultural en donde él fue juez y parte a la vez. A sus setenta años (la edad que tenía cuando se filmó el documental), Hughes ha perdido agilidad en sus movimientos y viveza en su gestos. La directora Chang compensa la pérdida con una edición que, con resultados dispares, entretiene el pasado y el presente del crítico. Los mejores *flashbacks* son aquellos donde aparece un Hughes joven y melencólico, recién llegado a Estados Unidos tras ser contratado por *Time*: “Para un crítico de arte joven —dice— no existía otro lugar más excitante y confuso.” Excitante por confuso, se entiende. Lo vemos enfundado en cuero negro y montado en su motocicleta, conversando en exposiciones y fiestas, dejando que George Segal haga un molde de su cara y tecleando como poseído (a dos dedos) en su máquina de escribir. En todas las imágenes se le ve sonriendo. Es probable que la sonrisa precediera un comentario inclemente.

La narración se vuelve sombría cuando irrumpe en la historia el co-

leccionista-especulador. Hughes nos presenta al culpable pionero: un fanfarrón llamado Robert Scull, que se dedicó a comprar obras directamente de los artistas a precios relativamente bajos. Luego la prestó a museos y hacía que su valor subiera, y al final la remató en Sotheby’s por cantidades sin precedentes. Una escena desgarradora muestra a Robert Rauschenberg al final de esta subasta, intentando confrontar a Scull por hacerse millonario a costa suya y de sus colegas. El intento se queda en eso. Entre carcajadas y pseudocamaradería, Scull le dice que “trabajan el uno para el otro” y que gracias a la subasta su obra se venderá más cara. Entre abatido y desconcertado, Rauschenberg acepta el abrazo de su explotador.

En *La maldición de la Mona Lisa*, las entrevistas de Hughes a curadores, coleccionistas y *dealers* que se muestran ignorantes o cínicos y caen en el abismo que abre frente a ellos el crítico, son testimonio de que, al final de su vida, este seguía dando pelea verbal y noqueaba con argumentos lúcidos a cualquiera que se le pusiera enfrente. Por ejemplo, a Alberto Mugarri, un millonario que junto con su padre es el mayor coleccionista de obra de Warhols (ochocientas piezas), y que invierte en piezas del tipo de artista que Hughes detesta. Sin lograr articular por qué le gusta lo que dice que

le gusta, Mugarri termina aceptando los cargos que le imputa Hughes: convertir a un artista en su *protegido*, inflar su reputación y obligar a los museos a exhibir su colección. “¿Por qué?”, le pregunta el crítico, y espera paciente a que Mugarri hable de motivos nobles. “Y porque eso te compra un pedazo de inmortalidad”, remata el crítico. El coleccionista, derrotado, asiente. Hughes estalla en una carcajada que suena a rugido de león.

Tanto en el documental como en la introducción a su libro *Nothing if not critical*, Robert Hughes dice formar parte de la última generación de visitantes de museos que podían recorrer sus pasillos y realmente *ver* una obra. Ahora, dice, no pueden evitar preguntarse cuánto costará este cuadro o aquel. El dinero acaba siendo el objeto de exhibición.

¿Una queja exagerada? Quizá puedan responder quienes en las últimas semanas han visitado el reinaugurado Museo Tamayo y se han topado con el despliegue vistoso del nombre de uno de sus mecenas, el empresario Jorge Hank Rohn. Que si el dinero de la donación es “limpio”, que si es *amigo* antiguo del museo, que es mejor que rescate edificios a que invierta en los negocios de familia. Todo puede ser cierto. Lo que parece improbable es que la dirección de un museo no comprenda que sus visitantes han entrado a una dimensión donde el referente es la imagen y en donde todo lo que se exhibe tiene lecturas simbólicas. Citando a un crítico: “Por el amor de Dios.”

Sin ser consciente de ello, el visitante del Tamayo le da la razón a Hughes: ya no podrá terminar su visita sin pensar, aunque sea una vez, en el nuevo miembro de la lista de *Forbes* y preguntarse cuánto habrá pagado por ver su nombre en letras doradas dentro de un recinto de arte: una obra de autorreferencia cínica a la altura de un Damien Hirst. A diferencia de la calavera brillante, este no es un *memento mori*. Ya lo puso en evidencia Hughes: las obras de ciertos patronos son pedazos hacia la eternidad. —