

# Los caminos del actor

## Entrevista con Gerardo Trejoluna

**Conocla** de la escena mexicana contemporánea, Gerardo Trejoluna ha presentado su trabajo en Bogotá, Bilbao, Chicago, Panamá, Praga, Barcelona, Nueva York y Cádiz. Ha colaborado con directores como Martín Acosta, Claudio Valdés, Miguel Ángel Rivera, Rubén Ortiz y Alberto Villarreal en montajes como Hamlet, Becket o el honor de Dios, Antígona, Autoconfesión y Tom Pain. En 2007 recibió una beca de la UNESCO para realizar el espectáculo *Pofton* ou ce qui a forgé mon âme en Senegal y Gambia.

*¿Cómo empezaste a hacer teatro?*

No fue algo que yo haya escogido conscientemente. Mi papá fue boxeador. O sea que el tipo de cultura que había en mi casa era muy física. Cuando estaba en la escuela, se me antojó tocar un instrumento y por azares de la vida terminé en un taller de teatro. Fue muy accidental, pero me encantó. Se me abrió un mundo que me marcó para siempre. Después, al salir de la preparatoria, fui invitado a hacer una gira por el norte de la república y a participar en otros trabajos. Al poco tiempo me fui a estudiar actuación a la Universidad Veracruzana, en un programa que dirigía Abraham Oceransky. Él estaba empezando un nuevo proyecto en la Universidad. Sin embargo, no aguantó mucho tiempo ahí y se salió. Un grupo de gente decidimos seguirlo. Conseguimos una casa, tiramos muros, le construimos un escenario, salones. Todos invertimos, sabiendo que íbamos a tomar clases con Abraham. Con él hice dos trabajos muy entrañables: *Cuentos de niebla*, que era una adaptación de *Rashomón*, y *Guchachi*, basado en *El dibuk* de Shlomo Anski. La puesta trasladaba todo ese mundo alucinante a México, al Istmo. Fue un trabajo muy exitoso, que hizo varias giras. Oceransky tenía una teatralidad

muy estilizada, muy propia, que ejercía con mucha libertad. Él fue quien me inició en el teatro.

*¿Después viniste a la ciudad de México?*

Sí, buscando otras perspectivas. El rompimiento con Abraham, como con todo buen gurú, fue muy intenso. Y el horizonte más distante que encontré fue Héctor Mendoza. Él fue muy generoso y paciente conmigo. Me enseñó otros mundos actorales, menos místicos, más psicológicos. Y después entré al Taller del Sótano, que era la propuesta estética que a mí me interesaba. Ahí veían al actor como el elemento central de la creación teatral. Estuve en *Jardín de pulpos*, que dirigió Arístides Vargas, un director argentino que desde hace mucho trabaja en Ecuador con la compañía Malayerba. Fue una época de muchísima intensidad. Pocas veces he vuelto a trabajar así. Entrenábamos todo el día: desde la mañana hasta la noche. Con decirte que en ese entonces vino Eugenio Barba con *Kaosmos* y dio un taller. Y yo, sin un cinco en la bolsa, no sé cómo conseguí el dinero y me inscribí. Al tercer día me levanté pegando de gritos, diciendo que no era posible que se trabajara de esa manera, que no había ninguna disciplina. Me fui furioso, reclamándole a Barba que eso no era lo que yo leía en sus libros.

*Becket o el honor de Dios también fue un trabajo de gran intensidad actoral.*

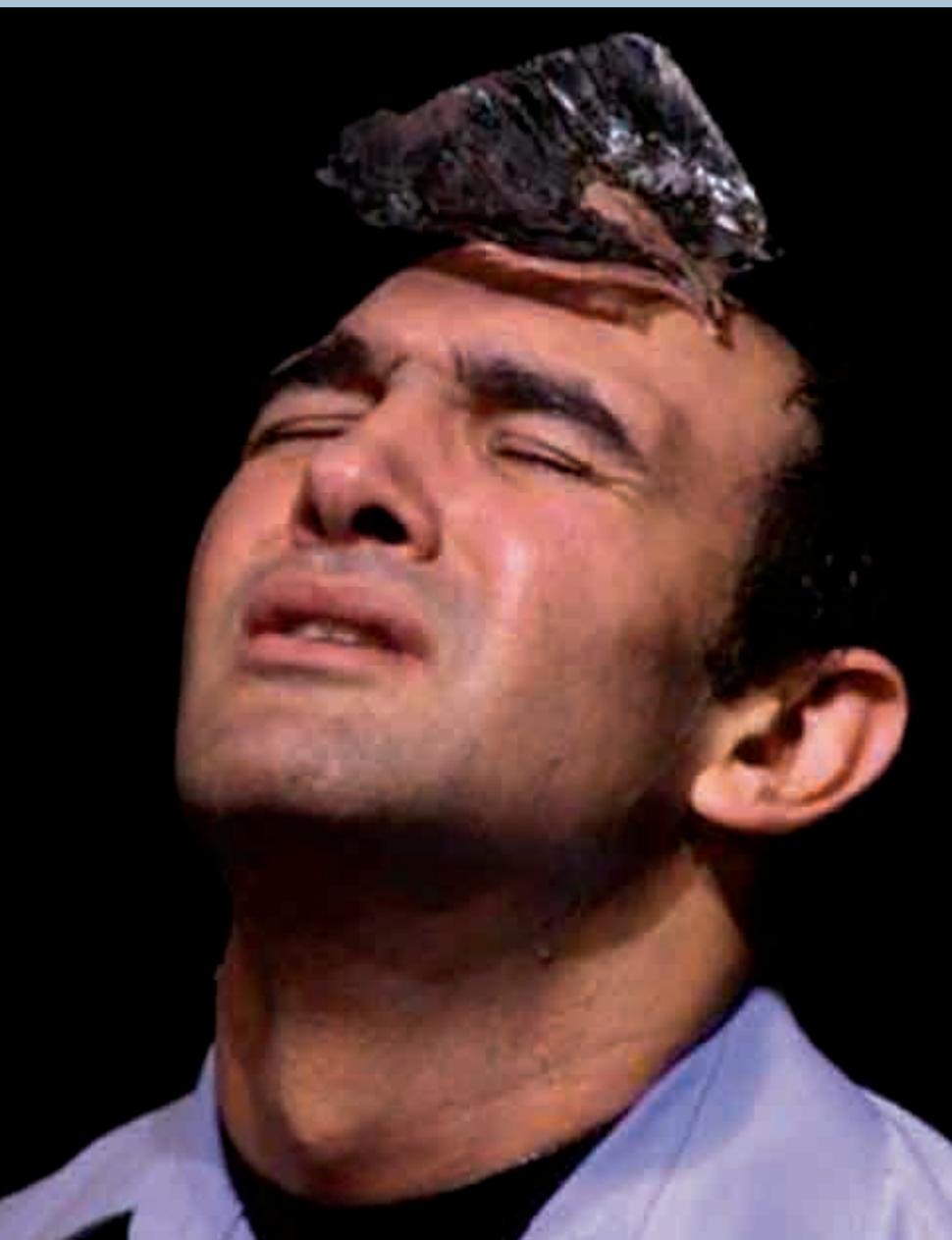
Claudio Valdés quería trabajar muy a fondo, exhaustivamente, el mundo sugerido por Anouilh. Pretendía que todo el peso de la escenificación recayera sobre la actuarialidad. Y eso era exactamente lo que yo estaba buscando. Él estaba muy abierto a lo que proponíamos. Discutíamos todo con mucha pasión.

*¿Cómo fue que hiciste Autoconfesión?*

Rubén Ortiz me invitó a trabajar para desarrollar material sin la presión de un estreno o de un contexto específico. Fue un proceso creativo muy abierto en el cual fui construyendo una serie de partituras de movimiento, refiriéndome a ciertos momentos de mi vida. Yo quería hacer un solo. Estaba muy interesado en las ideas de Gabrielle Roth, una coreógrafa y compositora americana. Su libro *Mapas del éxtasis* me había impresionado muchísimo, sobre todo su concepto tan liberador del movimiento. Iba muy avanzado cuando entendí que necesitaba un elemento que unificara las acciones. Y entonces incorporamos el texto de Peter Handke, que le dio nombre al espectáculo. Todos los parlamentos de *Autoconfesión* comienzan con la palabra yo. Fue perfecto porque me daba un sentido rítmico que acompañaba lo que había hecho sin querer contar una historia. Hice la pieza para mostrarla al final de mis talleres, pero Luis Mario Moncada la vio y me pidió que hiciera una temporada en La Gruta. De ahí vinieron las invitaciones a varios festivales.

*Fue una obra que giró mucho. Y donde hubo una postura estética, pero también política. Me refiero a ser un actor que produce, construye, sin esperar a que lo llamen.*

Me ha costado mucho trabajo encontrar gente con quien hacer teatro y sentir afinidad, entonces lo mejor ha sido no esperar. Creo que muchos actores padecen de un paternalismo muy fuerte. Yo me pregunto ¿a qué aspira un actor de teatro en nuestro país? ¿A trabajar con los directores del momento?, ¿a dar funciones en El Galeón?, ¿a pertenecer a la Compañía Nacional? Es una perspectiva muy mediocre. Si trabajas bien, lo logras en poco tiempo. Mi búsqueda como actor es otra.



Gerardo Trejoluna en *Tom Pain*, 2008.

*En algunos de tus espectáculos recientes veo que hay una búsqueda transdisciplinaria.*

El encuentro con Alain Kerriou fue muy importante. Lo conocí cuando Jessica Sandoval me invitó a dirigir *Impresiones en el ánimo*, un espectáculo con cinco actrices-bailarinas. A mí el asunto de las proyecciones en el teatro nunca me había interesado. Sin embargo, como lo trabaja Alain, en vivo, es otra cosa. *Impresiones en el ánimo* fue una

victoria para mí porque fuimos programados en la Sala Miguel Covarrubias, un teatro emblemático de la danza, y en el Teatro Julio Castillo, un espacio emblemático del teatro. En ambos casos tuvimos una muy buena respuesta del público.

*¿Crees que las instituciones tienden a excluir expresiones que no se someten a las clasificaciones convencionales?*

Totalmente. Aunque hay excepciones. Me entusiasma que ahora Juan Meliá esté en la Coordinación de Teatro del INBA. Él organizaba un festival de arte contemporáneo en León, donde la mayoría de los espectáculos eran transdisciplinarios. Es una persona que entiende el escenario de otra forma. Y eso abre posibilidades. Habrá que ver.

*¿Necesitamos ampliar nuestro concepto del arte escénico?*

Sí, eso es fundamental, pero también depende de los artistas. Nos corresponde a nosotros arriesgar con un discurso escénico propio que explore nuevas formas. Y eso ocurre con poca frecuencia. ¿Cuántos proyectos entran al Fonca pensando en complacer a la institución, a los jurados, sólo para conseguir el recurso? ¿Cuántos proyectos se generan sin sustento creativo, sin que provengan de una necesidad real?

*El próximo año, con los festejos del Bicentenario, va a estar plagado de eso.*

Los homenajes sirven para captar presupuestos.

*Háblanos de Tempestad.*

Es el siguiente proyecto en el que estoy trabajando. Vamos a partir del texto de Shakespeare. La dirección artística va a estar a cargo de Natsu Nakajima, una coreógrafa japonesa de danza butoh, discípula de Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata. Es una de las máximas exponentes de la danza en Japón. El reparto va a estar integrado por Clarissa Malheiros, Jessica y yo.

*Constantemente te obligas a empezar de nuevo.*

A mí me parece que lo importante en el teatro es el evento, el suceso. No trabajo con reglas. Como decía Julio Castillo, hay que probar de todo. Para mí la semilla de los proyectos es lo que se quiere hablar, el mundo en el que quieres meter al espectador. Todo viene a partir de eso. —

— ANTONIO CASTRO

### Gomorra, de Matteo Garrone

La Nápoles en que transcurre *Gomorra*, primera película de Matteo Garrone, es una ciudad que nadie querría visitar. El suelo es terroso, el agua está empantanada, y el cielo es de un color grisáceo que parece reflejar la inmundicia debajo de él. Es la Nápoles de la camorra, el grupo criminal más poderoso y extendido del planeta, y que hace de esta región de Italia uno de los lugares en que se cuentan más muertes por asesinato en el mundo. Aunque la Nápoles “real” sea, por otro lado, amigable, pintoresca y colorida, la mostrada en esta película es emblema de un grupo humano asentado en la putrefacción. En ella no habitan personajes felices, mucho menos admirables. Inquilinos de apartamentos decrepitos que sólo abandonan para ir a lugares todavía más decadentes (el tiradero de basura, el taller de costura clandestino, el *table dance* local), parecen vivir arrastrados por una voluntad ajena. De aquellos que se perfilan como personajes de la película llegamos a conocer poco: gracias a sus conversaciones –de por sí trucas y en clave– intuimos su función en el hormiguero de la camorra. Sus pensamientos nos están vedados, y es poco probable que dejen escapar una emoción. Dejan la impresión de que son intercambiables y de que no vale la pena tener expectativas sobre ellos. Su papel en la historia es ser irrelevantes y anónimos: la camorra no acepta individuos que se aparten de su esquema minucioso y controlador.

Por su estética irritante, la ausencia de héroes o villanos grandiosos y su clara negativa a describir el poder de la camorra como algo fascinante, *Gomorra* es una película que da la espalda a un género que durante décadas ha presentado al gángster como el malo carismático que se opone a la corrupción oficial. En otro caso esto no tendría importancia: a estas alturas el cine de gángsters es un género autorreferente, con códigos de ética que operan en mundos ficticios. En el caso de *Gomorra*, sin embargo, el embellecimiento de la camorra para fines de entretenimiento habría significado una traición no sólo a la realidad sino al espíritu del documento que la hizo posible. *Gomorra: un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la camorra* es uno de los trabajos de investigación sobre organizaciones criminales más arriesgados y exhaustivos de los últimos años. Tanto que puso a su autor, Roberto Saviano, en miras de la camorra. Tras recibir

amenazas de muerte por parte de las distintas familias, Saviano pasa sus días custodiado las veinticuatro horas por cuatro agentes de la policía italiana. Sin embargo –afirma en su libro–, la necesidad de conocer y denunciar los mecanismos del sistema se convirtió en una necesidad vital. Condición mínima para considerarse parte de los hombres “aún dignos de respirar”.

Para explicar cómo la camorra se infiltra en las principales economías del mundo, las razones por las cuales opera casi con impunidad y por qué sus actividades se consideran un problema ecológico global, el libro recurre a cifras, estadísticas y archivos policíacos con testimonios de camorristas arrepentidos. Ante la imposibilidad de “empacar” tal cantidad de información en una película, el guionista y director Matteo Garrone decidió prescindir de la función informativa del texto. En cambio, rescató para su *Gomorra* las atmósferas desesperanzadas y turbias descritas por el autor, que provocan el malestar que seguro acosaría a un extraño que visitara el submundo de la camorra. Más que una historia en tres actos, *Gomorra* es una sucesión de viñetas cuyo solo olor a podrido (son pocas las películas que huelen tan mal) disuelve cualquier fantasía de glamour criminal. Si la falta de cifras y datos resta contexto a los actos de violencia que muestra Garrone, es porque el vínculo entre crímenes locales y su implicación en el mundo “de afuera” es, en la mayoría de los casos, irrelevante o desconocido para quienes los llevan a cabo. Los camorristas



Un viaje al centro de la camorra.

de bajo nivel viven para la satisfacción instantánea: dinero y estatus local. Por no hablar de que no hay horizontes que les permitan aspirar a algo más.

Para probar lo reducido de sus opciones de vida, o los resortes que llevan a los “de arriba” a controlar las voluntades individuales de toda una ciudad, la película recrea las historias de algunos napolitanos ligados a la camorra (la mayoría a partir de experiencias narradas por Saviano). Es el caso del sastre Pasquale, que, como muchos otros en el barrio de Secondigliano —el más peligroso—, es empleado por las casas de alta costura italiana para replicar sus modelos al menor costo posible. Estos sastres coserán vestidos que se venderán al precio del original, distribuidos por las propias firmas y exportados a todo el mundo con el aval de los diseñadores. Obligado al anonimato y resentido por la falta de reconocimiento, Pasquale entiende la tragedia de su vida cuando ve a Scarlett Johansson luciendo uno de sus vestidos en su paso por la alfombra roja. Se narra también la historia del pequeño Toto, quien como casi todos los niños de la región espera con ansias convertirse en criminal. Cuando ese momento llegue, y como parte de la iniciación, tendrá que ponerse un chaleco antibalas y aguantar que uno de los tutores le descargue una pistola en el pecho. Según la sabiduría camorrista, sólo la experiencia de recibir balas —y no la pura conciencia de estar protegido contra ellas— es capaz de eliminar el miedo y hacer que los nuevos miembros se expongan a la pelea. Los moretones en el pecho de Toto, después de haber pasado la prueba, habrán de convertirse en señal de insensibilidad: el atributo fundamental para quien quiera pertenecer al grupo. La más discursiva de las historias —la del gestor de basura tóxica y su no tan convencido aprendiz— sirve para ilustrar una de las actividades con más tentáculos de la camorra. Empresarios preocupados en que la operación sea “limpia”, mediadores que contaminan cosechas con residuos de alta toxicidad y niños contratados para manejar los tráilers que la transportan (aunque, por su edad, no alcancen a pisar el pedal) aparecen en la película sólo el tiempo necesario para dar idea de que, como ellos, hay muchísimos más. Ninguno permanece lo suficiente en pantalla como para despertar en el espectador curiosidad sobre sus particularidades: qué los llevó a actuar así, cuáles son sus pensamientos antes de dormir o cómo serán sus vidas dentro de diez años. El punto, al parecer, es dejar claro que ellos mismos no piensan más allá de sus actos. El tiempo presente y un perímetro bien delineado son las coordenadas que definen al criminal.

El mundo de *Gomorra* es cerrado, y la dirección de Garrone se ocupa de recordarnos nuestra calidad de intrusos. La cámara hurga y espía, simulando la mirada de alguien que aún no descifra ni se acostumbra al espacio alrededor, lo mismo dentro de los cuartos, con sus muebles despostillados y su tapicería rasgada, que en los campos abiertos, con sus murallas hechas de basura comprimida en cubos, apilados unos sobre otros, y

que, al parecer, para los locales, han pasado a formar parte del paisaje natural.

La ausencia de un mundo “de afuera” es quizá lo que distinga a *Gomorra* de otras películas que describen la vida de una agrupación criminal. La camorra no tiene oponentes capaces de enfrentársele, ya no se diga contenerla: la policía es insuficiente, el gobierno la deja operar y los empresarios la emplean. Ha logrado infiltrarse en tantas actividades y círculos que no puede siquiera ser objeto de idealización cinematográfica.

Se antoja decir que por una vez la realidad fue más fuerte que el mito. Sin embargo, cosas que cuenta Saviano rebasan cualquier conclusión. Según le ha dicho un policía de Nápoles, los matones de la camorra imitan a los de las películas —en especial a los de Tarantino— y, por lo tanto, no saben disparar bien. Apuntan demasiado bajo y hieren innecesariamente a sus víctimas antes del tiro final. Otros tienen gustos clásicos: desde la cárcel, donde no está permitido tener videocasetera propia, uno de los jefes más viejos y poderosos de la camorra le pidió al director del canal de televisión local que transmitiera una película cada vez que al prisionero se le antojara. Siempre pedía *El Padrino* —las tres partes—, y la veía por las noches antes de irse a dormir. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



EL VANGUARDISMO DE LO REAL

FOTOGRAFÍA SURREALISTA Y DE VANGUARDIA  
VISIONES CRUZADAS ENTRE MÉXICO Y EUROPA  
DESDE LOS AÑOS VEINTE HASTA LOS SESENTA

Exposición del Centro Pompidou,  
Museo Nacional de Arte Moderno, París

Exposición temporal  
del 12 de junio al 31 de agosto, 2009

Centre Pompidou Museo Amparo

Museo Amparo: 2 Sur 708, Centro Histórico, Puebla, Pue. México.  
C.P. 72000 T. + (222) 229 38 50.  
Abierto de Miércoles a Lunes de 10:00 a 18:00 Hrs.  
[www.museoamparo.com](http://www.museoamparo.com)

### Yishai Jusidman: *Pintura en obra*

**E**l pintor Yishai Jusidman, cuya obra puede verse estos días reunida en el Museo de Arte Moderno, hace no tanto se preguntaba: “¿Puede la pintura jugar un rol en el diálogo artístico actual?” No todos los pintores tienen la necesidad de ponerse en peligro de esta manera (porque una pregunta así, formulada con honestidad, sin duda conlleva un riesgo), pero a algunos, como seguramente es el caso de Jusidman, no les ha quedado otro remedio. En efecto, algunas veces la pintura (esto es, el arte, cuando no era otra cosa que pintura) ha estado a punto de quedar fuera del diálogo. O al menos así les parecía a sus contemporáneos; como a Hegel, por ejemplo, que sintió que el arte había “dejado de satisfacer las necesidades espirituales que épocas y naciones anteriores buscaban en él, y encontraban sólo en él; una satisfacción que, al menos en cuanto a la religión, estaba íntimamente ligada al arte”. Y, de hecho, no se equivocó, el arte en ese momento estaba por volverse otra cosa: moderno. No es, sin embargo, a los filósofos a quienes corresponde desentrañar el asunto de si la pintura, después de tocar una cima muy alta<sup>1</sup> o, por el contrario, de haberse estancado largamente, habrá de despuntar otra vez. Descubrirlo es la tarea (la verdadera tarea, quizá) de los pintores.

Hasta ahora la pintura siempre se las ha arreglado para volver, y, como decía Robert Musil, por donde menos la estamos esperando. Y cada vez que vuelve (o que, a pesar de todo, no se va), es porque algún pintor da de nuevo en el blanco de la vieja interrogante acerca de qué puede, o, todavía más, qué debe, ser la pintura (para, justamente, poder establecer un diálogo con el presente). Al final de los años setenta, por ejemplo, cuando parecía que no podía irse más lejos del límite impuesto por las pinturas negras de Ad Reinhardt o las blancas de Robert Ryman, algunos pintores comenzaron a explorar la posibilidad de regresar a la metáfora, a la figuración, incluso. Se dijo entonces que la representación (o al menos la fe en la representación) había sido restaurada. En realidad, lo que terminó por implantarse, aunque temporalmente, fue lo que el crítico Hal Foster llamó “la falacia expresiva”,<sup>2</sup> asunto, por cierto, del que también se ha ocupado Jusidman (en una serie de retratos de gesticulantes payasos). No obstante, para él, el problema central es encontrar la manera de que la pintura siga siendo interesante, significativa, posible, a pesar de que su registro opere “en contra del ímpetu aplastante de nuestro destino tecnologizado”.

Esta no sería la primera vez que la pintura es relegada al margen. En el temprano primer siglo de nuestra era, Plinio el Viejo ya decía “lo que queda por decirse de la pintura, un arte que solía ser ilustre, en el tiempo en que los reyes y las naciones lo tenían en la más alta estima, y cuando ennoblecía a aquellos

a quienes honraba con la posteridad. Pero en el presente, la pintura ha sido completamente desbancada por el mármol, por el oro, incluso”. Jusidman considera que la pintura “seguirá siendo cultivada y apreciada”, aun desde la orilla, pero sabe que hay muchas cosas para las cuales la pintura definitivamente ya no sirve; por ejemplo, para el simple despliegue de las habilidades. Con el talento ya no alcanza (recordemos, junto a Michel Tournier, que el talento “fue primitivamente una unidad monetaria griega de valor considerable... Tener talento es tener talentos”). Ahora hay que pagar con otra moneda. ¿Qué le queda entonces a un pintor que no sólo sabe pintar sino que además es talentoso (como sin duda lo es Jusidman)? Puede hacer lo que Picasso, ese gran desertor de su propio talento (al que cambió por la genialidad): huir de la representación transparente, exacta (movimiento que en algún punto lo

llevó incluso a dudar de la pintura misma, y a buscar el potencial pictórico en el *collage*; es decir, hizo a un lado su tremendo *savoir faire* y se dispuso a utilizar medios al alcance de cualquiera). O también es posible seguir el camino que propone Jusidman: usar el oficio (la diestra mimesis) pero para escapar de la pintura, a través de una serie de ejercicios (por algo, la exposición lleva el nombre de *Pintura en obra*) que buscan traspasar las convenciones pictóricas, en algunos casos, literalmente. Así, puede ocuparse de reproducir hasta el último detalle un paisaje de John Constable, sólo para demostrar, al plasmarlo con minuciosidad sobre una esfera (como hacían los griegos), que la planicie del cuadro es, como tantas cosas, algo que hemos convenido, no sin arbitrariedad. En otro momento, Jusidman decide salirse de la tela, para continuar el hecho pictórico sobre una alfombra que pende del cuadro, o dislocar ligeramente los marcos de una serie de bodegones, para que lo que de otro modo sería extremadamente familiar, lo sea un

poco menos. Un grupo de pinturas blancas ocultan entre sus velos de pigmento a unas *geishas* recónditas, que cuestionan la manera en que vemos la pintura. Distintos modos de abordar el que parece ser el tema dominante de su obra: la insuficiencia de la pintura. Al final, sin embargo, no le extraña al espectador dejar el museo con la sensación de que más que de un encuentro con el trabajo de un pintor de avanzada, se trató de una lección de anatomía pictórica. Esa, por ahora, es su respuesta. —

— MARÍA MINERA



De su serie  
*El astrónomo.*

<sup>1</sup> A Giorgio Vasari, por ejemplo, no se le escapaba la posibilidad de que el arte de su tiempo, el Renacimiento, no pudiera ser superado: “puedo decir sin miedo a equivocarme que el arte ha hecho todo lo que le es posible hacer, como imitador de la naturaleza, y que ha escalado tan alto que más debe temer una caída a bajas alturas que esperar más avances todavía”.

<sup>2</sup> Refiriéndose al movimiento neoexpresionista de la época, que, a decir de Foster, promovía el mito de que la inmediatez (lo que es percibido de golpe como expresivo) no es en realidad un efecto pictórico, sino la expresividad directamente salida del interior del artista.