

WILLIAM
KENTRIDGE
BASTA
Y SOBRA

WILLIAM
KENTRIDGE
BASTA
Y SOBRA

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

La paradoja teatral de Kentridge

Hay una contradicción genuina de fondo en la obra de William Kentridge (Johannesburgo, 1955), que la engrandece. La encontramos en su forma de recurrir a las animaciones manuales, al viejo cine, en plena explosión de lo digital. O al prescindir del color: emplea esencialmente el blanco y negro en sus obras y, paradójicamente, es su manera de reivindicarlo. Su tesis sobre la ausencia del color parece aludir a aquello que pensaba sobre el amor Buster Keaton, uno de sus referentes artísticos: “El amor no se ve tampoco en la vida real, está en la frase subordinada: se ve mejor cuando no está”.

El arte de William Kentridge destaca por abordar, de modo crítico e incisivo, escenarios de conflicto, proponiendo al mismo tiempo investigaciones estéticas innovadoras. Su trayectoria ha sido internacionalmente reconocida como testigo comprometido de la historia y la realidad sociopolítica de su país natal, la República de Sudáfrica. Las Bienales de Johannesburgo, La Habana, São Paulo y Venecia, la documenta X de Kassel y diversos festivales y ferias de arte han exhibido y premiado sus creaciones. Numerosas instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el National Museum of Modern and Contemporary Art de Seúl, o el Museu d’Art Contemporari de Barcelona le han dedicado proyectos monográficos.

Kentridge presume de algo que le sitúa en un reducido círculo de artistas: el consenso entre el gran público y la crítica en cuanto a la calidad y trascendencia de su trabajo. Su obra, compleja y sensible, y a menudo impregnada de anacronismo, no vive de espaldas a los conflictos de su tiempo. Sus trabajos son también un vehículo para trasladar al espectador reflexiones sobre el contexto histórico sudafricano, o para denunciar las situaciones de injusticia, exclusión y opresión. Esta pretensión social, junto con el desarrollo de un lenguaje poético experimental y riguroso, le condujeron en 2017 a la obtención del Premio Princesa de Asturias de las Artes.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta la muestra *William Kentridge. Basta y sobra*, centrada en la labor operística y teatral que articula gran parte de la heterogénea producción de Kentridge. Es sobre todo en esta dimensión performativa donde la fuerza discursiva de sus formas e ideas se despliega con más intensidad.

En muchas de sus obras teatrales y operísticas, Kentridge profundiza en el pensamiento de quienes abanderan la razón para legitimar el abuso de poder; y lo hace a través de la descontextualización de textos canónicos de la cultura occidental para desnudar el absurdo de esos planteamientos. En ocasiones pone de relieve lecturas críticas de obras misóginas de la tradición patriarcal, o enfatiza la vulnerabilidad y humanidad de los protagonistas de los relatos fundacionales de una cultura basada en la épica de la dominación y la conquista.

En obras como *Woyzeck on the Highveld* [*Woyzeck en el Alto Veld*, 1992] el paisaje de Sudáfrica se convierte en uno de los elementos más importantes de la historia. En ella el autor presenta un dibujo realista de un país agreste, pobre, y alejado del exotismo de los tópicos, y lo muestra como una reivindicación contra el sometimiento colonialista.

Kentridge parte siempre de un solo personaje para generar obras corales, haciendo de la identidad un relato que evoluciona hacia la idea de comunidad. Esta acción se desarrolla a través de la desarticulación del lenguaje hegemónico, que enfatiza la diferencia entre los individuos mediante una razón desprovista de diálogo y cerrada sobre sí misma. Un lenguaje que en sus realizaciones se vinculará con el tirano y que los disidentes descubrirán en su fondo como eminentemente absurdo. La adopción de ese mismo código por parte del pueblo sugiere la aparición de un espacio dialéctico capaz de dismantelar el discurso dominante.

La asombrosa heterogeneidad de su trabajo, su tendencia a rescatar como influencia material cinematográfico del siglo pasado, y sus dinámicas de construcción, sujetas a un fértil indeterminismo, ayudan a Kentridge a concebir artefactos artísticos y teatrales tan inauditos y sorprendentes como reveladores y que, en última instancia, tienden a liberar lo artístico de los lazos que tratan de encorsetarlo. La diversidad de planos y caminos discursivos desplegados en sus obras por las diferentes voces que las integran provoca una suerte de caos donde poco a poco empieza a dibujarse una estructura, que será mutable, inaprensible, reflejo de ideas en incesante cambio y supeditadas a la noción de proceso, matriz definitoria del hecho artístico.

En alguna ocasión Kentridge ha explicado el proceso de sus dibujos. Los cambios que realiza sobre el propio papel una y otra vez, y el modo en que finalmente presenta la obra responde a una secuencia animada de una treintena de imágenes que van construyendo, poco a poco, aquello a lo que deseaba llegar. El artista muestra así todo el camino intelectual y creativo de sus creaciones. Y es en esta imagen que tantas veces hemos reconocido en sus exposiciones donde se esconde la alegoría de su propia novedad artística, la que ha cautivado por igual a los expertos y al público masivo: para el artista sudafricano, el resultado de la obra no es la obra, sino a la manera de Constantino Cavafis, el propio viaje. En el anacronismo y las contradicciones de Kentridge, aun siendo observadores estáticos, nos descubrimos como viajeros que transitan la belleza y la innovación de su ingenio.

William Kentridge es uno de los artistas más reconocidos de su generación, pese a lo cual ha logrado guardar distancias y permanecer fiel a una trayectoria incisiva, audaz y crítica. Su popularidad vino de la mano de las propuestas cinematográficas que comenzó a realizar en los años noventa, animaciones manuales de dibujo, rodadas en 16 mm y sin apoyo digital. El impulso dado por estos reconocimientos le permitió gestar otros trabajos más complejos donde, a partir de un elemento anacrónico ya presente en su cine, una toma de conciencia de cuál es el papel de la práctica artística en la actualidad y de una indagación profunda en todo aquello que el arte contemporáneo tiene de espectacular y teatral, consiguió desarrollar un trabajo único que se mueve magistralmente en la fina línea que separa la crítica de la absorción.

La inmovilidad —el reducido margen de agencia— a la que los artistas se ven impelidos en la actual sociedad del espectáculo genera respuestas que normalmente están definidas o por un sentimiento de culpa, lo que desemboca en el desarrollo de visiones políticas excesivamente literales, o por un sentimiento depresivo, que a menudo tiende a una estética de marcado carácter cínico. Sin embargo, ambos caminos terminan siendo fácilmente asimilados por el sistema y quedan abocados al abandono o la neutralización de cualquier tentativa crítica real. En este sentido, Kentridge siempre ha ido a contracorriente, intentando habitar en el extrarradio del sistema —algo que quizá se derive de su condición de hombre blanco, inevitable portador de una cultura eurocéntrica, en el continente africano—, desde donde ha conseguido perpetrar una empresa prácticamente inasequible en este siglo: alejarse de la sociedad del espectáculo e impedir su acción inmovilizadora, precisamente, a través de la imagen.

Kentridge recoge algo que el sistema del arte actual produce, la instalación, el formato que define el arte contemporáneo, para devolverlo al propio sistema sin que este pueda reapropiarse de él. El carácter multimedia de la instalación favorece la interacción con el espectador, pero también le hace más vulnerable a los resortes absorbentes de la lógica del espectáculo. Kentridge desactiva esta posibilidad al introducir una anomalía: el anacronismo. Con este recurso, al situarse fuera de su tiempo, logra romper el círculo de referencias estrictamente espectacular e interpelar críticamente su propia época, convirtiendo sus obras en lo que Alain Badiou llama “acontecimientos” y haciendo que la contradicción las dote de un carácter verdaderamente contemporáneo, ya que solo podemos percibir nuestra época situándonos fuera de ella. Lo anacrónico se integra y opera en sus trabajos a partir de dos elementos fundamentales: el desfile y lo teatral. Kentridge se sitúa en una genealogía que entronca con los pintores Max Beckmann, Francisco de Goya y George Grosz cuando aborda el desfile o la procesión —ya sea como manifestación de la celebración optimista que vemos en *Faustus in Africa!* [¡Fausto

en África!, 1995] o como la galería de miserias y desgracias que se proyecta tras el telón de *Woyzeck in the Highveld* [Woyzeck en el Alto Veld, 1992]—; motivo que le sirve para redefinir lo popular y como una inversión de lo oficial. Lo teatral y operístico es el otro gran elemento con el que desarticula la lógica espectacular, pues al mismo tiempo que sus raíces pre-modernas constituyen una fisura en las expectativas del espectador, alteran la jerarquía establecida entre la audiencia y el propio Kentridge, que pasa de ser artista a convertirse en director de escena. Los presupuestos estéticos son similares a los utilizados en su trabajo cinematográfico de etapas previas, que, sin embargo, también están presentes ahora como componente de la instalación. Con la reivindicación del cine anterior a Hollywood (aquel en el que el juego de sombras ofrecía todavía promesas de felicidad gracias a las posibilidades abiertas por la técnica) consigue forjar un diálogo entre el cine preindustrial y el industrial, y poner en duda el blindaje dogmático de este último. Para desarrollar su trabajo, Kentridge rechaza, por tanto, los dos caminos señalados, el de la culpa y el del cinismo, y toma, en cambio, un sendero anacrónico: el de la melancolía moderna. Esta melancolía, que hallamos a lo largo de toda su trayectoria (en la música, en las interpretaciones de Soho y Félix, protagonistas de sus “Drawing for Projections” [Dibujos para proyectar], o en su recurrente indagación en los mundos desaparecidos), es el motor que permite relacionar su práctica con la tradición romántica y localizarla en la historia.

Lo político es el “fondo” reconocible de la obra de Kentridge. Para él, lo político se articula a través del palimpsesto, la diseminación y la acumulación, erigidas como herramientas fundamentales de un lenguaje definido por la noción de proceso y de contexto. La fragmentación y discontinuidad de los aportes fílmicos y del dibujo inciden en la idea de que el lenguaje es la forma, pero su despliegue es el fondo, dado que el fondo —lo político— se determina por su incapacidad para ser aprehendido como concepto, siendo, al contrario, puro movimiento. La narración, en la que afloran las ideas, no puede tener lugar si no es a partir de la plasmación del movimiento continuo, del flujo en el que estas nacen, producen otras, son precisadas por otras, mueren o renacen parcialmente para desaparecer y volver a aparecer. Todo el cúmulo de microhistorias que genera su interconexión, su intermitencia, su continuo ser y no ser, es el modo más preciso de acercarse a la acumulación de elementos heterogéneos que conforman lo político. En palabras de Kentridge: “Me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos incompletos y de finales inciertos”.

A propósito de las recurrentes representaciones del cuerpo, que es mostrado desde el punto de vista de las ecografías, radiografías y resonancias magnéticas, Kentridge evidencia su rechazo del determinismo causal a la hora de emprender cualquier

metodología: “Primero existió el placer de dibujar esas imágenes y hasta después no surgió la búsqueda de un propósito. La inversión de las prioridades, con el significado a remolque de placeres prácticos más inmediatos, no es excepcional ni singular. Muchas otras imágenes que pueden conservar un peso o un significado durante su proceso tienen distintos orígenes falsos, accidentales o casuales. Una vez empecé a hacer los dibujos resultó que enseguida se manifestó toda una serie de significados y vinculaciones”. El montaje se entiende, en esta línea, como un ejercicio constante de disgregación y reunión provisional de formas que carecen de sentido en sí mismas, y que solo lo tienen en su asociación cambiante. Rosalind Krauss ha señalado, en relación con la particular técnica de animación del artista, una demora y una distancia con respecto al tema que se plantea en el dibujo. El tema abordado por la imagen a menudo se queda en un simple pretexto con el que desarrollar el verdadero contenido, que se sitúa en el mismo proceso de la creación plástica, en el nacimiento del gesto del trazo, en su velocidad y en su borrado, en su existencia limitada en el tiempo y sujeta a un marco de continuo palimpsesto (lo que podemos identificar con la figura de Sísifo y el proceso de hacer y deshacer *ad infinitum*). El modo en que las partes de la instalación adquieren significación niega la posibilidad de ver el trabajo de Kentridge como ilustraciones de los textos literarios que adapta, pues estos funcionan únicamente como catalizadores de una obra performativa y procesual absolutamente cargada de imprevisibilidad y novedad. De esta manera, Kentridge consigue que su trabajo habite un “no lugar” y adquiera el estatus de evento.

Las dinámicas de resistencia presentes en sus obras cinematográficas adoptan un relieve más pronunciado en la instalación a través de la dimensión performativa de lo teatral y operístico. La hibridación de lenguajes y formas de sus escenografías, donde conviven sus “Dibujos para proyectar” con marionetas, actores y músicos, todos ellos trazando distintos caminos, deriva en una suerte de carnaval donde las ideas de médula, premisa, jerarquía y hegemonía quedan anuladas. Esta polifonía da paso a un nuevo modelo de comprensión de un todo que ya no está sujeto a una única línea temporal y espacial, si no que reivindica la yuxtaposición y la multiplicación como epistemología capaz de procurar un acercamiento más veraz a la complejidad de lo real. Kentridge no solo pone en marcha distintas líneas discursivas, sino que utiliza medios y referentes anticuados que ayudan a desplazar el lenguaje hacia lugares que la sociedad espectacular, que se nutre del esnobismo y que entiende la novedad tecnológica como elemento definitorio del arte contemporáneo, no comprende. Por ejemplo, el artista pone en valor el cine mudo de creadores como Serguéi Eisenstein o Dziga Vertov, cuyas obras habían nacido al calor de la propia génesis del medio y cuyo lenguaje parecía articularse aún con genuina libertad. Por otro, yéndose aún más lejos, acude al primer pintor moderno, Goya. De la mano de

estos maestros, no solo introduce lo anacrónico, también se aproxima a la misma raíz de la imagen moderna, a su gestación, quizá para inspeccionar dónde perdimos la pista que nos ha conducido al callejón sin salida de la sociedad del espectáculo.

Hay tres ideas comunes que hilvanan, en mayor o menor medida, sus proyectos performativos. Por un lado, son obras protagonizadas por un único personaje. Kentridge parte de un solo elemento para constituir obras corales, haciendo de la identidad un relato afín al cosmogónico donde el yo no se define en oposición al otro, sino por su contingencia, inscribiéndose así en el seno de una comunidad (una voz formada por una multiplicidad de voces). El desdoblamiento está presente en la totalidad de sus planteamientos performativos, como operación de diseminación e integración de la identidad en algo mayor, que crece y se transforma. Ese modelo expansivo lo encontramos en sus personajes principales: en *Lulu* [Lulú, 2015] (revisitación de *Lulú* de Alban Berg de 1937), la protagonista es acompañada por su doble, una mimo que la imita y la irrita; en *Ubu and the Truth Commission* [Ubú y la Comisión para la Verdad, 1997], dúos de antagonistas encarnan a un solo personaje, realizando las mismas acciones con una gestualidad opuesta; o en *Il ritorno d'Ulisse* [El retorno de Ulises, 1998] (basada en *Il ritorno de Ulisse in Patria* [El retorno de Ulises a la patria, 1640] de Claudio Monteverdi), donde Ulises está duplicado por dos marionetas. Lo encontramos en el mismo Kentridge, disuelto en las identidades de sus personajes de animación de “Dibujos para proyectar” (primero en la de Felix Teitelbaum, después en la de Soho Eckstein). Y, por último, lo hallamos en las propias costuras de su trabajo, pues todas sus creaciones se contaminan, se iluminan de alguna forma entre sí, como hermanas, desarrollándose en paralelo, con anterioridad o posterioridad, siendo propias o ajenas. Esta distribución de lo múltiple a través de lo dual evidencia otra táctica para desplazarse hacia los límites del sistema: no es posible identificar separaciones o fronteras entre proyectos, al contrario, todas las obras son una misma obra rizomática.

Otro de los mecanismos comunes que podemos identificar en sus óperas y piezas de teatro es que muestran, de alguna u otra forma, el triunfo de lo absurdo sobre la tiranía. El gran fracaso del ser humano contemporáneo en términos históricos es su neutralización como ser político. Su incapacidad para hacer una crítica que no sea rápidamente desactivada por el sistema al que interpela se debe a los cínicos resortes con los que lo hegemónico se ha apoderado de la razón, distorsionándola e incapacitándola como medio para generar diálogo entre los miembros de la comunidad. La verdadera transformación no puede venir, pues, de una nueva estrategia de la razón, sino de un cambio en el diseño de las herramientas con las que redefinir el paisaje dialéctico. La razón del sofista se revela manipulada y luego absurda, por lo que será ese mismo absurdo el nuevo lenguaje con el que el pueblo plantará cara al sátrapa para derrocarlo.

Por último, constatamos que estos montajes escénicos remiten a obras canónicas de la cultura europea. Algunas, la mayoría, se reubican en África, como ocurre en la pieza de teatro *Woyzeck en el Alto Veld*, revisión de la inconclusa *Woyzeck* de George Büchner (1837), donde la Alemania del XIX se transmutará en el paisaje agreste de Johannesburgo; o en *¡Fausto en África!*, en la que el personaje de Johann Wolfgang von Goethe venderá su alma a Mefistófeles para vivir aventuras exóticas en el continente negro. En otros casos se hace una relectura de las intenciones del original occidental, algo que vemos en *Lulú*, donde la tácita misoginia del texto fuente es sustituida por una revisión crítica, o en la ópera de 1998, *El retorno de Ulises*, en la que Ulises aparece postrado en un teatro anatómico del siglo XVII para trocar la idea de viaje y vuelta a la patria en un travesía interior de regreso a la vida (lo que supondría otro viaje dentro del viaje, histórico esta vez, del mito al laicismo) para enfatizar la vulnerabilidad del héroe y despojarlo de su estatus. Quizá sea *The Nose* [La nariz, 2010] (reinterpretación de la ópera homónima de Dimitri Shostakóvich de 1927) la que menos juega con la descontextualización, pues en el texto original, escrito por Nikolai Gógol en 1836, una nariz se independiza de su dueño, conformando una historia que es, ya en sí misma, una crítica directa a la jerarquía, elemento que Kentridge desnuda y remarca cuando despliega su método de trabajo. Para esta pieza utiliza un lenguaje propio de la vanguardia rusa, con alusiones a artistas como Kazimir Malevich o El Lissitzky. Se trata, además, de su producción más prolífica. De ella nacen un gran número de trabajos, entre los que destaca *I am not me, the horse is not mine* [Yo no soy yo, el caballo no es mío], instalación de 2008, que más adelante deviene en la célebre conferencia-performance, para la cual Kentridge se vale del mismo método que emplea en el dibujo: la conferencia “es” el proceso de pensamiento que acompaña su misma elaboración, es decir, el proceso se funde con el tema y constituye el contenido. En ella, por otra parte, reaparecen los elementos recurrentes ya citados, como la otredad, la duplicidad de la naturaleza humana, la jerarquía social, la tiranía o el lenguaje.

Kentridge se dirige incansablemente al espacio sudafricano para desarrollar un trabajo que, en esencia, juega con la desarticulación de los tópicos instaurados por el colonialismo. Como blanco y representante de Occidente, asume su papel de desplazado en el continente negro y desde esa posición se relaciona con las huellas históricas, las resistencias y continuidades de la cultura dominante en África. Su interés por el paisaje de Johannesburgo es compartido por el escritor J. M. Coetzee (otro de los responsables de la reconstrucción moral de Sudáfrica a través de la cultura durante las últimas décadas) y funciona como sinécdoque que responde a una necesidad de reapropiación y dignificación del espacio físico, pero también político. Kentridge, por un lado, al representar espacios habitados por trabajadores en una yerma estepa plagada de pozos de extracción, minas, tuberías y vallas, trata de destruir la imagen artificial fijada por los

exploradores europeos de los siglos XVIII y XIX, que veían en los exóticos y vírgenes parajes africanos un punto de partida, o de reinicio, de la propia Historia europea. Por otro lado, el paisaje es visto como la metáfora de una piel, la del colonizado, que no debe ser limpiada de las huellas de la historia que lo sometió. En *Felix in Exile* [Félix en el exilio, 1994], uno de sus “Dibujos para proyectar”, Félix aparece junto a Nandi, una mujer que cartografía el territorio para marcar en él los rastros de violencia con el objetivo de no olvidar el pasado. Esta visión del paisaje, junto con la utilización de personajes con oficios populares, permite a Kentridge reproducir el verdadero contexto sudafricano, ya despojado de mitos ajenos, para elaborar una crítica al *apartheid* y, después, un cuestionamiento del modelo de reconciliación que se propuso tras la abolición de la ley segregacionista con la televisada Comisión para la Verdad y la Reconciliación. La obra de teatro *Ubú y la Comisión para la Verdad*, revisión del *Ubu roi* [Ubú rey, 1896] de Alfred Jarry, aborda la problemática naturaleza de esta Comisión que albergaba la promesa de creación de un nuevo modelo social y, al mismo tiempo, minimizaba la culpa y castigo de los agresores, sin considerar los conflictos que la falta de condenas podía sembrar en la historia futura del país (situación para la que podemos encontrar claros paralelismos en la Transición democrática de España). Mientras el original de Jarry es una sátira que carece de desenlace ni catarsis, la versión de Kentridge queda en suspenso entre el optimismo y el escepticismo, dejando abierto el debate sobre la pertinencia de las sesiones de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación. Sobre el fondo de esta obra se proyecta *Ubu Tells the Truth* [Ubú cuenta la verdad, 1996-1997], película de animación con metraje documental que en la Bienal de La Habana se emitió en un televisor apoyado sobre un trípode cuyas patas emulaban las extremidades de Ubú, remitiendo al panóptico, el mecanismo descrito por Michel Foucault como el dispositivo omnisciente e invisible producido por la modernidad para el ejercicio de una dominación pasiva y silenciosa.

Resulta curioso que Kentridge, cuyo trabajo muestra de forma tan clara la influencia de la vanguardia, decida hacer ópera, género denostado por los vanguardistas, al que consideran ejemplo de esa “obra total” derivada de los presupuestos de la cultura de la razón. Sin embargo, es precisamente en el abordaje de la ópera donde Kentridge consigue deslizarse con más pericia fuera del sistema. Allí, en la “obra total” de la razón, es donde encontramos más elementos de esa epistemología que ha construido el presente inmovilizador de la sociedad del espectáculo, y es por tanto donde pueden surgir más fallas con las que dismantelar el discurso fundador de esa inmovilidad. El ordenado espacio burgués, estructurado, acompasado, medido, pasa a ser con Kentridge un coro donde sigue estando el ordenado Apolo —epítome del discurso occidental unívoco— pero donde ahora campa a sus anchas, junto a él, Dionisos. Kentridge desconfía de las ideas en abstracto y deposita su fe en las técnicas y mecanismos propios

del teatro para generar significado. Por ello sus obras performativas desbordan el ámbito de la razón, lo que permite la aparición de hallazgos inesperados, como el que apunta Lynne Cooke a propósito del artificio del títere, supuesto proyector —mudo— de la voz que llena el teatro. Ante la elección de un muñeco de madera como intérprete de una música elevada cualquiera podría imaginar una reacción cercana a la comicidad, pero es solo a partir de la materialización de la idea como podemos entender que lo que emerge de esa extraña mezcla es justo lo contrario: la pasividad de la marioneta redimensiona el poder de la voz al tiempo que esta otorga al títere una monumentalidad imponente como jamás podría alcanzar un cuerpo físico.

La exposición que propone el Museo Reina Sofía se plantea como un acercamiento al trabajo performativo de Kentridge entendiendo que es una parte fundamental de sus instalaciones. En ella, los diferentes materiales surgidos tanto en el proceso de creación como los que finalmente son empleados en las escenografías (dibujos, maquetas de escenas, pósteres, marionetas o vestuario) se exhiben junto con las grabaciones de sus óperas y obras de teatro, y de algunas de las películas que las vertebran, como *Right into her arms* [Directo a sus brazos, 2016], el teatrillo en miniatura donde se proyectan algunos dibujos utilizados en la ópera *Lulú; Ubú cuenta la verdad*, que completa *Ubú y la Comisión para la Verdad*; y *Yo no soy yo, el caballo no es mío*, las ocho películas que ayudaron a definir la gramática de la escenografía de *La nariz* y que se incorporan como proyecciones en los interludios musicales. La mezcla de géneros, la polifonía de actores y medios, la ausencia de jerarquía, las relaciones inesperadas que de ese juego surgen, las influencias heterogéneas y, sobre todo, lo anacrónico como elemento perturbador y liberador del corsé espectacular convierten el trabajo performativo de Kentridge en un evento al margen de la causalidad, con el que cortocircuita la lectura unívoca que lo insertaría en uno de los nichos del sistema. En ese hallazgo se encuentra la razón fundamental de concebir esta muestra en torno a los trabajos de ópera y teatro, pues en ellos se hace más visible el modo en que este artista reconocido y celebrado por el sistema consigue separarse de él para reapropiarse de la autonomía política y creativa que le eran propias.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

WILLIAM
KENTRIDGE
BASTA
Y SOBRA

14	Mundus Inversus, Mundus Perversus Lynne Cooke
34	La nariz de Kentridge (extractos) Maria Gough
40	William Kentridge. Escena

Mundus Inversus, Mundus Perversus

Lynne Cooke

*Raconter des choses compréhensibles ne sert qu'à alourdir
l'esprit et fausser la mémoire tandis que l'absurde exerce
l'esprit et fait travailler la mémoire¹*
Alfred Jarry

Ubú, sinónimo de rapacidad, traición, malignidad y caos, ocupa desde hace mucho tiempo un lugar fundamental en el imaginario de William Kentridge. *Ubu roi* [Ubú rey], la célebre farsa para marionetas de Alfred Jarry, supuso su primer trabajo teatral de importancia en 1975, cuando interpretó los papeles de McNure, secuaz del rey, y del oso bailarín en un montaje sudafricano de la obra. Más adelante, el déspota grotesco y depravado personaje de Jarry, producto de una inolvidable visión sarcástica y mordaz, volvió al primer plano del arte de Kentridge en una efusión sin precedentes de obras interconectadas que van del teatro al cine de animación, de una serie de grabados a una instalación multimedia. Aunque el artista ha trabajado durante la mayor parte de su carrera en los tres primeros campos, por lo general bien definidos, la incursión en la instalación asociada a un emplazamiento específico fue algo insólito en su práctica multidisciplinar. Igual de destacable es el hecho de que, hasta ese momento, nunca había tratado un mismo tema simultáneamente en medios y soportes artísticos distintos.

Todo un *succès de scandale* en su estreno en París en 1896, la parodia escabrosa y escatológica de Jarry sacudió y determinó en la misma medida el avance de gran parte del teatro de vanguardia del siglo XX. Al tratarse de un vehículo versátil que podía revisarse y reelaborarse para adaptarlo a las nuevas estéticas, también ofreció un retrato profético, si bien vodevilesco, de algunos de los tiranos más monstruosos de finales del siglo XX. El arte de Kentridge es el resultado y la respuesta atenta al entorno en el que nació el artista, en el que sigue viviendo y trabajando: la topografía de su vocabulario visual está determinada por las escenas urbanas y paisajísticas que comprenden su círculo inmediato; sus protagonistas, asimismo, se basan en figuras familiares de su mundo cotidiano, pasado y presente. En contraste con esto, una implicación profunda y prolongada con determinadas obras canónicas de la cultura occidental, que van de Eurípides a [Johann Wolfgang von] Goethe y de [Francisco de] Goya a [William] Hogarth, gobierna las formas, los géneros, los estilos y las estructuras de su trabajo. No obstante, los artistas de la primera modernidad y sus más proféticos precursores, como [Karl Georg] Buchner,

Texto publicado originalmente en Lynne Cooke, "Mundus Inversus, Mundus Perversus", en Michael Sittenfeld (ed.), *William Kentridge*, Chicago, Museum of Contemporary Art; Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 2001 [cat. exp.], pp. 39-57.

[Samuel] Beckett y [Max] Beckmann, además de [Vladimir] Mayakovski, [Dziga] Vertov y [Serguéi] Eisenstein, han resultado ser sus pilares de importancia más perdurable. Por su parte, Jarry, figura decisiva de ese glorioso panteón de creadores que trataron de trastocar el *statu quo* y, posiblemente, cambiar el mundo, ha supuesto un modelo particularmente fecundo.

La formación y los primeros ejercicios de Kentridge nos dan la clave sobre los complejos y enrevesados inicios de su tetralogía de *Ubu*. Tras licenciarse en Ciencias Políticas y Estudios Africanos por la Universidad del Witwatersrand, en Johannesburgo, realizó un curso de Bellas Artes y, después, pasó un año en París estudiando teatro y mimo. De vuelta en Sudáfrica en 1982, pasó los siguientes años relacionándose con el teatro de naturaleza principalmente activista; el sector cinematográfico, en el que trabajó en escenografía y diseño; y las artes plásticas, dedicando sus energías al grabado y el grafismo. Las distintas series de grabados de este periodo revelan una gran proximidad con Goya, Beckmann y Hogarth: proyectan un mundo determinado por una inversión de valores carnalesca, donde la sinrazón sustituye a la razón, el caos al orden y la fragmentación y el desplazamiento a la estabilidad. En la obra de esos artistas, Kentridge no solo identificaba preocupaciones afines a su compromiso social, por muy elíptico que fuera su planteamiento, sino también determinados motivos y mecanismos formales decisivos para su expresión. Podría parecer que el espacio comprimido y fracturado, la mezcla enigmática de personajes estereotipados de todo tipo y la presencia de objetos sobredimensionados y principalmente simbólicos hallados, por ejemplo, en sus beckmannianos *Dreams of Europe I, II, III* [Sueños de Europa I, II, III; 1984-1985] delatan deudas e influencias contraídas por un joven creador que buscaba forjar un lenguaje personal. Sin embargo, la perspectiva del tiempo demuestra que la relación de Kentridge con estos referentes no era exclusivamente el resultado de un proceso de aprendizaje, sino que era fruto de una constatación: haciendo que ese diálogo fuera parte integral de su arte, es decir, al establecer alusiones a predecesores fundamentales como parte del contenido de su obra, podía afrontar temáticas que, de otro modo, serían demasiado abrumadoras, demasiado aplastantes y, al mismo tiempo, demasiado difíciles. En una declaración escrita en 1990, Kentridge reconocía la dificultad y el peligro de abordar directamente el *apartheid*, con independencia de que el objetivo fuera la redención o un relato retrospectivo: “Esos dos elementos (nuestra historia y el imperativo moral que se desprende de ella) son los factores que hicieron que ese faro personal se plantara en la roca inamovible del *apartheid*. Huir de esa roca es el trabajo del artista. Esos dos aspectos conforman la tiranía de nuestra historia. Y el escape es necesario, porque, como he dicho, la roca es absorbente y resulta perjudicial para el buen trabajo”. En un intento de aclarar aún más esa postura, añadía: “No digo que el *apartheid*, o incluso la redención, no merezcan una representación, una descripción o una exploración, lo que digo es que la escala y el peso con los que esa roca se presenta son perjudiciales para esa tarea”². Describiendo el cuadro *Death* [Muerte] de Beckmann como “un faro para las almas en peligro” que “acepta la existencia de una sociedad comprometida y, sin embargo, no descarta todo significado o valor, ni tampoco pretende que se haga caso omiso de esos compromisos”, Kentridge había alineado su propia visión ya en 1986 con la marcada por su antecesor alemán, “un lugar donde el optimismo se mantiene controlado y el nihilismo se mantiene a raya”. “En ese estrecho hueco es donde me veo trabajando —explicaba—. Consciente de la anomalía

de mi posición y sacando provecho de ella. En el borde de una enorme agitación social y, no obstante, también apartado de ella. Incapaz de formar parte de esos hechos e incapaz también de trabajar como si no existieran”³.

En su agudo estudio de la serie de películas de animación iniciada por Kentridge en 1989 y conocida como “Drawings for Projection” [Dibujos para proyectar], Rosalind Krauss se centra en la forma necesariamente indirecta con la que el artista ha abordado esa incógnita, que él mismo resume en pocas palabras: “No puedes enfrentarte a la roca directamente; la roca siempre gana”⁴. Krauss observa en la singular técnica de animación de Kentridge una forma de establecer una demora y una distancia con respecto al tema aparente: su novedosa apelación al dibujo adopta la apariencia de un palimpsesto que es testigo de los métodos de su propio nacimiento y, mediante el borrado, de su finitud. Junto con el empleo de la cita como “manifestación de contenido”, ese innovador modo de expresión (la codificación formal de la temporalidad de la narrativa histórica) garantiza un desplazamiento crucial entre contenido y forma. “Ese hueco no se abre con el objetivo de elegir, pongamos, lo formal frente a lo político —sostiene Krauss—, sino más bien para ver cómo podría adentrarse lo político en lo formal y cómo, a su vez, eso podría reorganizar la propia concepción personal del campo político en sí”⁵. Y es que, al combinar estilos de creación de imágenes repletos de alusiones (como referencias a la Historia del Arte y del Cine, o a nuevos sistemas de alta tecnología que trazan proyecciones del cuerpo, como las resonancias magnéticas o los TAC) y depositando, en este sentido, la confianza en los mecanismos de la cámara y el proyector (la infiltración de lo tecnológico en lo gráfico), Kentridge, según Krauss, evita tanto la espectacularización de la memoria endémica, presente en un amplio porcentaje del arte que aborda cuestiones políticas, como el sentimentalismo que aqueja a la mayor parte de los ejercicios de redención.

Krauss apoya su extensa indagación teórica (la afirmación de que Kentridge ha tenido que inventar un nuevo medio para poder materializar su visión) no solo en un análisis prolongado de su técnica y de determinados motivos esenciales, sino también en la atenta lectura de una obra concreta de su producción, la película de animación *Monument* [Monumento, 1990]. Basada en la breve pieza de teatro de Samuel Beckett, *Catastrophe* [Catástrofe], la cinta de Kentridge traslada la acción a Sudáfrica, donde el emprendedor capitalista Soho Eckstein levanta un monumento al trabajo a partir de una figura que representa a un minero. Mediante ese gesto ritualista y poco original de homenaje a la opresión de los pobres parece confirmarse e incluso ampliarse la posición de poder y dominación capitalista. No obstante, al igual que el actor de Beckett, el protagonista de Kentridge acaba resistiéndose a la manipulación y al control: haciéndose eco del gesto del primero de levantar la cabeza, su simple respiración se convierte en testimonio de una resistencia que no se achica, indomable, una “prueba contundente—como defiende la crítica Leah Ollman— de que la condición de esclavitud no está aún lo bastante muerta como para conmemorarse”⁶. Beckett dedicó la obra, escrita en 1982, a Václav Havel, a la sazón encarcelado por el régimen totalitario checoslovaco. Si bien la estructura global de la película del sudafricano evoca la empleada por el irlandés, el estilo, el medio y el formato utilizados por Kentridge son completamente distintos. No solo aborda su temática mucho más directamente que el dramaturgo, cuyo texto está abierto a numerosas interpretaciones más allá de una parábola de política social, sino que el tono de la nueva

obra es muy diferente, mucho más cercano al del gran pionero del cine ruso Serguéi Eisenstein. Las convenciones de la narración, el hecho de recurrir a estereotipos en la representación de los personajes, la introducción de cartelas con texto, el empleo de un ángulo de cámara estático para cada escena, la utilización del patetismo como principal instrumento expresivo, así como el género elegido en sí (el cine mudo) derivan o dependen de las primigenias e influyentes obras rusas, lo mismo que la elaboración de una figura representativa de las masas (que son el verdadero héroe de la película), en contraste con la caricatura estereotipada de su archienemigo, el explotador industrial⁷. Sin embargo, para entender por completo la importancia de la elección de esa obra de Beckett en concreto y la política que encierra, hay que ver la película de Kentridge bajo el prisma del cine de Eisenstein. La intercalación de Beckett con Eisenstein en *Monumento* añade profundidad y resonancia a una creación que, a la inversa, podría rayar en lo nostálgico al recurrir a las películas rusas —sobre todo *Стачка* [La huelga, 1925] y *Броненосец Потёмкин* [El acorazado Potemkin, 1926]—, teniendo en cuenta su idealismo subyacente y su empleo del patetismo como instrumento de motivación. Carente en esencia de argumento, como estos trabajos de Beckett y Eisenstein, *Monumento* atempera una polémica que pretende cambiar el mundo con un quietismo que roza la abyección en su búsqueda de un delicado equilibrio en el que “el optimismo se mantiene controlado y el nihilismo se mantiene a raya”.

Monumento data de una época en la que la violencia iba en aumento en Sudáfrica, un país desgarrado por los intentos brutales y desesperados del régimen nacionalista dirigidos a controlar una sociedad que estallaba constantemente en protestas alborotadas contra la política irracional y opresora del *apartheid*. Finalmente, el gobierno racista asumió su incapacidad para mantener el poder ante las sanciones internacionales, el inminente hundimiento económico y la insurrección guerrillera, y en 1990 reconoció al Congreso Nacional Africano (CNA); cuatro años más tarde fue derrotado en las primeras elecciones completamente democráticas de la historia del país. En 1996 se creó la Comisión para la Verdad y la Reconciliación como consecuencia del acuerdo negociado entre el antiguo gobierno y el CNA, partido en el poder desde el establecimiento de la democracia, con la intención de fundar una sociedad multirracial justa y humanitaria a través del análisis de los atentados contra los derechos humanos perpetrados en Sudáfrica durante los treinta y cinco años precedentes. El proceso tuvo dos vertientes: por un lado, las víctimas, sus familiares y otros supervivientes referían casos de violaciones individuales, mientras que, por el otro, los autores de esos delitos confesaban con el fin de lograr la inmunidad ante la fiscalía. A medida que se reescribía la historia oficial de esa etapa mediante relatos personales y la mayoría de los perseguidores acababan indultados, la ironía se convirtió en ingrediente intrínseco de todo el procedimiento.

La invitación a participar en una exposición que iba a titularse *Ubu ± 100* [Ubú ± 100] y que pretendía celebrar el centenario del sonado estreno de Jarry supuso para Kentridge la oportunidad de volver a conectar con ese personaje de ficción. Ubú había logrado tal fama gracias al ideograma primitivista con el que Jarry había imaginado a su inimitable bribón, convertido en un icono. El conjunto de ocho grabados creado por Kentridge recuerda en cuanto a estructura a algunas de sus series precedentes, como la de 1987, inspirada en *Rake's Progress* [La carrera de un libertino, 1734] de Hogarth, con la importante salvedad de que ese texto satírico recurre a la bufonada y al exceso

desenfrenado con el objetivo de deconstruir, mientras que la fábula dieciochesca de Hogarth fomenta el valor educativo del ejemplo moral aleccionador. En lugar del relato fragmentado y episódico de Jarry, Kentridge se concentra en el personaje de Ubú, dejando a un lado todo intento de clausura narrativa. En ese sentido, divide a su protagonista en dos: la figura caricaturesca conocida, esbozada aquí escueta y sobriamente en blanco contra una superficie negra que puede remitir a la pared de una sala, tal vez el fondo de un escenario o una pizarra de un estudio, y, por otro lado, un hombre desnudo, dibujado a la manera más ilusionista de las primeras animaciones de Kentridge y basado directamente en la propia fisonomía del artista. Los dos protagonistas están siempre alineados de modo que la figura desnuda queda abarcada, atrapada o subsumida por su más esquemático alter ego gráfico. Al escribir en esta pared el título de un acto y una escena de *Ubú rey*, Kentridge parece señalar la relación entre los grabados y las escenas de la obra. No obstante, el hecho de que no haya correspondencia directa entre lo que se dice en el texto y lo que se muestra en los grabados sirve, al contrario, para dirigir la atención hacia el personaje protagonista. Pasa poca cosa más allá de la lucha de la figura atrapada por responder o adaptarse a su maníaco doble público.

En su duplicación binaria, ese ser compuesto evoca la idea ancestral sobre la naturaleza dual de la monarquía, si bien aquí en un estado sumamente pervertido, ya que la realeza de Ubú es el resultado de usurpar la corona polaca, asesinar a su titular, derrochar sus recursos y denigrar su rango. En consecuencia, en la serie de Kentridge la divinidad y la humanidad de la monarquía se evocan en negativo. Cuando Ubú blande la fuente de su poder y su autoridad mundanos (la espada desenvainada), su ser interno se castiga anhelando expiar los excesos del personaje público. En otro lugar, mientras el pólipo presumido pontifica, con un brazo extendido que gesticula retóricamente, su yo privado trata de purificarse de las injusticias acumuladas. Si el primero duerme tranquilamente con el torso expuesto y la cabeza caída, el otro se refugia a la defensiva, de costado, con la cabeza recogida en un gesto protector bajo el brazo. Los contrarios se multiplican, personificados en el dúo de antagonistas que tiran en direcciones opuestas, uno conduciendo majestuosamente y el otro enjaezado a una carretilla cargada con el botín fruto del saqueo. La secuencia culmina con una imagen en la que la figura corpulenta se da la vuelta mientras su yo privado brinca alocadamente frente a un espejo: narcisista embelesado por su doble frenético, parece retroceder, contrariamente a la teoría lacaniana, a la fase formativa del espejo en una escena convertida en danza de muerte.

El vibrante concepto del rey con dos cuerpos, surgido de la teología política medieval, no tiene aceptación en el pensamiento constitucional moderno, pero aun así perdura en particular como paradigma icónico en el mordaz retrato de Ricardo II que hace [William] Shakespeare⁸. Ese ser singular de dos naturalezas, “hombre mundano” y “representante del Señor”, personifica los ideales hermanos de la verdad objetiva y la existencia divina, eternos e inmutables. Sin embargo, la poderosa ficción de la unicidad del cuerpo doble se resquebraja gradualmente en la tragedia shakesperiana a medida que la frágil humanidad del soberano va imponiéndose a la divinidad de la corona, y la mortalidad se cierne sobre la inmortalidad. Al concebir ese desenlace, Shakespeare hace aparecer a otro ser que es también una figura dual y, además, suele representar el contrapunto de señores y reyes: el bufón⁹. El arribista de Jarry es evidentemente tan bufón como monarca. De

hecho, en esencia, la bravuconería infantil está en el origen de su traición, su salvajismo, sus abusos psicóticos; de su maldad, en resumen. En la escena final de Kentridge, tiene lugar la escisión entre los dos cuando la sombra que se aleja se da la vuelta y deja a la figura mortal fascinada por su reflejo, reducida a una *physis* [fisicidad] insignificante, una *physis* ya carente de toda *metaphysis* [metafísica]. Esa entidad compuesta, que es al mismo tiempo menos y más que la muerte, recuerda al protagonista angustiado y angustioso de Shakespeare, que, cuando también busca su reflejo, se enfrenta a su propia mortalidad: “Y si mi palabra tiene todavía peso en Inglaterra, / haz que traigan un espejo de inmediato / para que vea el rostro que ahora tengo / tras quedar desposeído de realeza” (*Richard II* [Ricardo II], acto 4, escena 1, versos 265-268)¹⁰. Aunque no exista una alusión continuada al bellaco rey de Shakespeare, los grabados del *Ubú* de Kentridge revelan el recurso a un tropo profundamente arraigado en el imaginario colectivo contemporáneo y ejemplifican una vez más las condiciones según las cuales, en su producción, la referencia se manifiesta como contenido.

Para la versión teatral, *Ubu and the Truth Commission* [*Ubú y la Comisión para la Verdad*, 1997], Kentridge aunó fuerzas con la escritora Jane Taylor y la Handspring Puppet Company, con quien ya había colaborado anteriormente en *Woyzeck on the Highveld* [*Woyzeck en el Alto Veld*, 1992] y *Faustus in Africa!* [*¡Fausto en África!*, 1995]. *Ubú y la Comisión para la Verdad* surgió a partir de varios impulsos distintos y dio con su formato durante los primeros ensayos gracias a talleres de improvisación. Antes de iniciar ese proceso, Kentridge ya había estudiado el tema de *Ubú* en lo relativo a la exposición propuesta por Robert Hodgins y Deborah Bell, amigos suyos desde hacía tiempo. En paralelo, el artista y la Handspring exploraron la posibilidad de crear una pieza más modesta que el complejo montaje en el que se había convertido su *Fausto*. Cuando, por motivos legales, fue imposible montar *En attendant Godot* [*Esperando a Godot*, 1952] de Beckett, y tratar de escribir un texto propio centrado en una temática similar (la espera de un futuro que podría no llegar a materializarse) resultaba demasiado abrumador, empezaron, imbuidos de una brevedad y una simplicidad semejantes, a buscar material basado en la historia oral y acabaron descubriendo un auténtico filón en los relatos de los testigos participantes en la Comisión para la Verdad y la Reconciliación, que se retransmitían diariamente en la televisión y la radio sudafricanas. Tras juntar los distintos proyectos, Kentridge y la Handspring no tardaron en invitar a la escritora e historiadora literaria Jane Taylor a escribir un guion que iría forjándose en los ensayos colaborativos.

Mientras trataban de entrelazar testimonios profundamente perturbadores de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en el marco fantástico y burlesco del drama para marionetas de Jarry, Kentridge y compañía decidieron enseguida dar la vuelta a las convenciones, de modo que actores de carne y hueso interpretarían a los protagonistas, la Madre y el Padre *Ubú*, mientras que para dar vida a los testigos, individuos reales, se utilizarían grandes marionetas de madera tallada movidas, como era habitual en la Handspring, por manipuladores visibles. Los papeles de los traductores recaerían en seres humanos, en actores profesionales. Otras decisiones provocaron que el perverso mundo carnavalesco creado por Jarry volviera a trastocarse: la Madre y el Padre *Ubú* intercambiaron rasgos y ella adoptó la corpulencia característica de él y su sombrero en punta, y, por su parte, la enclenque figura de él, en simple ropa interior, resultó ostensiblemente más infantil y

dependiente que nunca. Cuatro marionetas completaban el reparto. Dos asumieron papeles secundarios (las figuras del tendero y el cocinero anónimo que prepara la sopa), mientras que, otras dos, más relevantes, fueron concebidas como híbridos entre animal y objeto, diseñadas para encarnar a los allegados de los protagonistas: Niles, el cocodrilo, era al mismo tiempo animal de compañía y el amplio bolso de la Madre Ubú; y los esbirros de su marido adoptaron la forma de Brutus, un perro de tres cabezas con cuerpo de maletín.

Para la elaboración del relato fue fundamental una serie de proyecciones animadas creadas por Kentridge, que fue también el director del montaje, en las que por vez primera insertó, junto con segmentos de dibujos animados hechos a mano, varios extractos breves de imágenes documentales sacadas de noticiarios en las que aparecían los manifestantes desafiantes o sus adversarios, la milicia estatal. La inmediatez literal de estas imágenes de archivo con mucho grano quedaba atenuada por su carácter representativo: los fragmentos con hileras apretadas de pies que desfilan constituyen un estereotipo asentado de la opresión policial; del mismo modo, las escenas de intercambios brutales entre las autoridades blancas y los insurgentes negros resultan tan corrientes que suscitan respuestas previsibles y rutinarias. Por el contrario, la combinación entre el trazo esquemático de los dibujos animados que aluden a torturas, bombardeos o asesinatos, y una banda sonora discordante compuesta por melodías sensibleras, música castrense y voces en *off* apropiadas provoca un efecto escalofriante inolvidable.

El ritmo agitado de estas proyecciones, sumado a los cambios veloces entre escenas breves dentro de los distintos actos intensifican el drama: esos cortes y contraposiciones tan rápidas recuerdan al montaje de Eisenstein por su capacidad para generar un tono de amenaza rotundo a medida que la violencia aumenta implacable y vertiginosamente. No obstante, Kentridge hace añicos y reformula una y otra vez ese efecto expresivo, ya que el montaje rebota entre formas enfrentadas de la realidad. Cuando su mujer le planta cara durante la cena, Ubú, matón taimado y granuja monstruoso, adopta una defensa recargada y paranoica, repleta de lapsus linguae y equívocos. Esa muestra, teñida de humor negro, de cobardía muy asentada, contrasta minutos más tarde con un vodevilesco número de bravuconería cuando Ubú, ahora ya líder audaz, canta una consigna al unísono con sus secuaces de tres cabezas: “Somos los perros de la guerra”. El ingenio desbordante de esta realización de teatro de variedades se corresponde más adelante con el desternillante episodio en el que los micrófonos huyen del torrente de mentiras del presuntuoso usurpador, como si se negaran a contribuir a su retransmisión. Esos momentos cómicos son inolvidables, por muy macabro que sea su humor. Igual de seductora es la brillante idea de presentar a los malhechores secundarios como animales grotescos. Por su parte, los relatos austeros y sobrios de lacónica elocuencia ofrecidos por los familiares y los supervivientes de abusos criminales en la Comisión para la Verdad y la Reconciliación se escenifican con el recurso de las marionetas. Con sus gestos solemnes y contenidos y su porte serio, esos títeres ofrecen una enorme expresividad, pero de una forma completamente distinta. Y es que, a pesar de su opacidad, su dureza, su falta de consciencia y su rigidez, beben de las fuentes probables de esa disciplina artística, el ritual y la magia, y acaban haciendo las veces de arquetipos abstractos. Sus antagonistas ficticios, Niles y Brutus, surgen de tradiciones alternativas cuyas raíces se hunden en la comedia del arte, el guiñol y otras formas populares. El crítico inglés Arthur Symons, que

aclamó el estreno de *Ubú rey* por su representación de “la brutalidad que nos ha llevado a alcanzar la civilización”, elogiaba las marionetas de Jarry por “devolvernos [...] a lo que hay de primitivo y animal en la humanidad”¹¹. En cambio, los sucedáneos de madera de Kentridge y compañía invocan una idea distinta a la de las formaciones primordiales y elementales. El tono plano de los testimonios fragmentarios, ofrecidos simultáneamente en dos idiomas, combinado con su porte casi inmóvil, se contrapone dramáticamente con las diatribas injuriosas y las maquinaciones histéricas que descargan Ubú y sus secuaces. El patetismo del sufrimiento de esos testigos depende en gran medida del estilo enérgico de la talla de sus fisonomías y máscaras, que expresan un grado de autoaislamiento y rechazo de la congruencia con el yo interior que por antítesis subraya el exceso libidinoso manifiesto en Ubú, su mujer y sus vasallos, cuyos apetitos más básicos quedan expuestos tan ostensiblemente que superficie y sustancia parecer fundirse.

También interrumpe la acción en varios momentos estratégicos el graznido estridente de un buitre, la única marioneta mecánica del montaje, cuyas jeremiadas, manifestadas como enigmáticos aforismos textuales, hacen pensar en las mordaces enunciaciones del coro griego tradicional. Una proyección en vídeo de un ojo solitario en primer plano, dilatado por la ansiedad fruto del horror, plantea un punto de vista externo, cual testigo incorpóreo de identidad no especificada. Dado que el buitre y el ojo no encajan en la historia, son cesuras que funcionan como mecanismos de disección, encarnando una posición discursiva con respecto a la acción principal, a la que desmitifica y de la que se distancia. La capacidad de asombro de ese contraste áspero de lenguajes visuales opuestos, que muestran formas y modalidades de violencia, contrarresta el efecto anestésico de contemplar hechos que, a la luz de su propia omnipresencia, su ubicuidad, corren el peligro de parecer trillados y banales. Este Ubú que detiene la acción inesperadamente, que cruza de forma asombrosa umbrales que separan distintas realidades, que cambia de registro de modo errático, socava todo despliegue lógico o coherente de la narración y fuerza al público a adquirir una actitud comprometida, a adoptar una postura reflexiva frente a ese mundo contrario, discordante y volátil, desprovisto de cohesión y de unidad evidente, un mundo que recuerda sorprendentemente al carnaval. Mediante la abolición y la inversión simbólicas de las normas y los valores sociales gracias al jolgorio cómico y a la violencia catártica, el carnaval desempeña tradicionalmente un papel expiatorio. La permisividad y la alegría endémicas de ese *mundus inversus* se agrian cuando se erradica la protección de una temporalidad autorizada, dando lugar al libertinaje desenfrenado y al absurdo sombrío. Una vez convertido en un estado perdurable, permanente y oficial, se esfuma todo rastro de su espíritu libertario y redentor.

En el centro de esa paráfrasis del texto de Jarry tenemos una relación erótica entre la Madre y el Padre Ubú. La Madre, alentada, por un lado, por las sospechas de infidelidad marital, se ve presa, por el otro, de una dependencia sádica, mientras él fluctúa entre la actitud de matón y la de niño dependiente dada su obsesión por la buena marcha de su dominio doméstico. Al enterarse de que sus acusaciones de promiscuidad no están fundamentadas, de que, en efecto, su marido ha estado ocupado con las maquinaciones del Estado, la Madre Ubú revisa su táctica mientras él se enfrenta a la responsabilidad y al castigo por sus crímenes. Después de traicionar a sus secuaces, que podían ofrecer testimonios incriminatorios, Ubú se los quita de en medio taimadamente antes de

ofrecer una confesión cínica por una serie de delitos muy limitada. Al mismo tiempo, comprueba con consternación e impotencia que su mujer negocia con los medios de comunicación un acuerdo económico por la venta de la historia del rey y que se convierte momentáneamente en estrella mediática. En uno de los muchos episodios cuyo sello es la refutación verbal violenta, la Madre aparece como una enorme proyección televisada mientras Ubú, debajo, brama en vano a la orgullosa cabeza parlante.

La despiadada pareja de Jarry fue reconocida de inmediato como una parodia salvaje y esquemática del shakesperiano Macbeth, el trágico héroe y su retorcida mujer. Kentridge explota esa referencia para burlarse del demoníaco dilema ético del primero mediante un retrato devastador de la cobarde lucha de Ubú por librarse de la carga de la culpa. Jarry redujo al personaje a una caricatura al privar a su burdo asesino de introversión poética, de manera que lo trágico quedó en paródico. Kentridge hace lo mismo al mostrar a Ubú sopesando su valor, pero, a diferencia de Jarry, él contextualiza a su monstruo y lo hace terriblemente creíble al tomar prestados detalles espeluznantes de las publicitadas revelaciones de la Comisión para la Verdad. De ese modo, lo hiperbólico y lo extraño acaban correspondiéndose asombrosamente con la realidad. Despojado del poder que había usurpado pero sin haber sido humillado ni destruido, Ubú, al contrario que Macbeth, ejemplifica únicamente la forma estética de la tragedia, esto es, la tragedia carente de su esquema moral universal. La obra de Jarry presenta en esencia una caricatura abstracta de la jerarquía metafísica tradicional coronada por el juicio moral divino, y Kentridge la concreta dándole un giro indudablemente contemporáneo.

En la escena final, la Madre y el Padre Ubú logran huir, emigran sin trabas, sin heridas, sin arrepentirse, sin vergüenza. En este caso, como en el mundo carnavalesco de Jarry, triunfa el mal y no el bien, la irracionalidad sustituye a la razón, la fuerza se impone a la justicia y las mentiras silencian la verdad. *Ubú rey* es una sátira que termina sin desenlace, sin una resolución en la que se impongan el bien y la rectitud; no solo se niega la catarsis, sino cualquier otra forma de consuelo. En cambio, *Ubú y la Comisión para la Verdad* no es una sátira manifiesta. Su forma híbrida rehúye la condena implícita en la farsa aunque, a pesar de todo, no ofrece ninguna alternativa redentora. Se ha contaminado una convención dramática instituida, un género, para crear una perversión incómoda e inestable mediante la invasión de formas propias de la realidad incompatibles e irreconciliables, ninguna de las cuales puede responder a las categorías de verdad y de pureza.

Su conclusión no concluyente, que deja el optimismo en suspenso al tiempo que matiza un escepticismo apresurado, abre el debate sobre la validez y la viabilidad de las sesiones de la Comisión para la Verdad. Una visión más enfáticamente pesimista marca la película de animación que Kentridge realizó en paralelo para presentarla como obra en galerías y museos. Era la primera vez que se basaba directamente en un montaje teatral; de hecho, en sus ocho minutos de duración se incluyen muchas imágenes utilizadas en la versión escénica, si bien el material se reelaboró a fondo, hasta el punto de que la película se convirtió en una entidad independiente. En esa reformulación es decisiva la eliminación de toda referencia a la Comisión para la Verdad y la Reconciliación, que se sustituye con una reflexión directa sobre la política social sudafricana de principios de los años noventa.

En contraste con el lenguaje gráfico desplegado en las películas previas de Kentridge dentro de la serie “Dibujos para proyectar”, *Ubu Tells the Truth* [Ubú cuenta la verdad] se compone de dibujos de líneas blancas que recuerdan a las siluetas utilizadas en las formas más populares de las historietas y los grafitos: una técnica prosaica cuyo sello es la abreviación esquemática. Sus sucintos episodios operan como representaciones de la violencia siendo a menudo rudimentarias, aunque realistas, y su fuerza y su elocuencia se derivan de la conjunción de una banda sonora sumamente emotiva con un repertorio visual tan evidente que casi resulta tópico. La idea del rey como antihéroe vuelve a ser central, si bien se reinventa para este contexto. Al abordar el famoso retrato visual hecho por Jarry del monstruo corpulento con su insignia en espiral en la barriga, Kentridge presenta a su protagonista de modo que se pronuncie certeramente el vínculo ancestral entre el monarca y su alter ego, el bufón. Figura emblemática, el bufón personificaba todas las funciones de la mofa y la humillación ritual endémicas en las cortes reales. Su papel cómico dependía tanto de su otredad intrínseca como de las libertades que se le permitían, la primera y más importante la de poder imitar al soberano. En consecuencia, el bufón era ni más ni menos el rey del revés, su doble, su yo antitético. Su función adicional de chivo expiatorio, de objeto de desviación, surgió de una necesidad doble: por un lado, permitía eludir los males de ojo y con ello prevenir los celos cósmicos, y, por el otro, protegía al gobernante del hostil escrutinio terrenal, y, por lo tanto, de ataques ocultistas. En *Ubú cuenta la verdad*, ese concepto tradicional se fusiona con una segunda idea crucial característica de los potentados, los dictadores y los autócratas modernos: la utilización de los instrumentos primarios de los medios de comunicación (la mirada de la cámara y la mecánica de la retransmisión) para convertirlos en símbolos de control, propaganda y vigilancia. Al abrirse la capa de Ubú en la escena inicial, su amplia barriga da a luz al heredero forzoso: una cámara con su trípode. Esa solución brillante, que puede interpretarse como su yo contemporáneo y como su descendencia, usurpa de inmediato el papel del divino ojo en el cielo que todo lo ve: al cerrar la tapa y arrancarse el iris, se sustituye a sí mismo como la fuente de visión omnipotente. Y a continuación amenaza, persigue y aterroriza a quienes le contemplan, representados metonímicamente por un primer plano filmado de un ojo humano que casi se sale de su órbita, dilatado, distorsionado, desolado.

Al ir desplegándose la animación, carnicerías en apariencia absurdas, basadas en abusos reales de las fuerzas de seguridad sudafricanas, como las pruebas con animales de auriculares con trampas explosivas que estallan cuando se colocan, dan paso a episodios en los que vemos la detonación de paquetes bomba, lo cual a su vez es seguido por escenas carcelarias de tortura, asesinato y mutilación. Estas últimas tienden a presentarse en forma de ventanitas que se abren a un campo por lo demás oscuro y luego se multiplican en todas direcciones para formar una telaraña laberíntica. Cuando la cámara por fin se echa hacia atrás, descubrimos que esas viñetas forman parte de un gran edificio que recuerda a la Torre de Babel y que está lleno hasta la bandera de escenas de terror y brutalidad. Las mismas escenas desechadas de noticieros filmados que se habían utilizado en el montaje teatral se incorporan también aquí. Irónicamente, al haberse ampliado para ocupar toda la pantalla se han imbuido de la irrealidad y la nostalgia atribuidas a filmaciones antiguas.

Kentridge reemplaza la dinámica marital que mueve a la Madre y al Padre Ubú en la obra teatral por un coqueteo sensual entre un gato y el trípode que hace cabriolas y sostiene unas

veces una cámara y otras una radio. Sus escarceos eróticos se vigorizan gracias a una banda sonora que pasa abruptamente de una melodía de baile hawaiana a las bruscas órdenes de los militares. Debido a su ritmo frenético, ese montaje irresistiblemente emotivo, agitado y agrietado usurpa la función de una narración discursiva y une los episodios mediante un continuo de base musical. Esos elementos dan color emocional a un lenguaje visual deliberadamente abreviado cuyo convencionalismo evidencia la ubicuidad y la semejanza fundamental de los regímenes bárbaros. La incongruencia entre la emotividad persuasiva, si bien frenética, de la banda sonora y el tenor tosco y casi predecible de las interpretaciones visuales crea una tensión de inquietante potencia que se refuerza con el áspero final. En un cosmos cuyas estrellas están hechas de fragmentos atomizados de los cuerpos de sus víctimas, de repente surge como un símbolo visionario la insignia en espiral de Ubú, que rápidamente se transforma en el omnipotente ojo transformado en sol que había dominado el universo en los momentos iniciales: la compleja dualidad de la monarquía (dios sol y bufón mortal) vuelve a entrelazarse con un emblema soberano que reina por encima de todo. Si bien bebe sobre todo de convenciones del mundo de la animación y estrategias narrativas preexistentes, Kentridge hace referencia a varios precursores fundamentales: el propio Jarry, con sus emblemáticos tratamientos litográficos del protagonista arribista, y Dziga Vertov, el documentalista/estrella de *El hombre de la cámara* (1929). Así, Kentridge logra añadir complejidad a lo que a simple vista parece una evocación engañosamente sencilla de un clásico imperecedero. Por ejemplo, con su lenguaje especular el potente emblema de la cámara con trípode se convierte en el ojo malvado y, en consecuencia, plantea una revisión cáustica del potencial utópico que Vertov y sus contemporáneos aplicaron a principios del siglo XX a las nuevas tecnologías cinematográficas, lo que se combina con una apasionada crítica a su negativo papel como instrumento omnipresente de control social y espectacularización.

En la obra del artista, ninguna otra película de animación había prescindido de un protagonista basado en la propia personalidad de su creador. Con independencia de que se tratara de una decisión consciente o inconsciente, esa ausencia podría haber contribuido a los intentos posteriores de Kentridge de contextualizar *Ubú cuenta la verdad* en el formato de una instalación asociada a un emplazamiento concreto. Con anterioridad, ya había previsto dos opciones distintas al presentar “Dibujos para proyectar”: o bien se mostraban en espacios oscuros, con (o a veces sin) los dibujos en una sala adyacente, o bien se proyectaban a la misma escala y junto a algunos de los dibujos de la serie. De forma excepcional, con *Ubú cuenta la verdad* Kentridge confinó la película a un monitor de vídeo colocado encima de un trípode en una sala y trazó imágenes a tamaño natural de su propio cuerpo en paredes contiguas, al estilo de los grabados realizados para *Ubú ± 100*. El protagonista desnudo de esos dibujos monumentales vive en un espacio oscuro indiferenciado en el que interpreta el doble papel de creador y público, ya que unas veces esboza su alter ego de historieta y otras parece escuchar sus proclamas; en otros momentos también medita o sencillamente espera. El contraste en cuanto a escala entre las manifestaciones paralelas de ese doble protagonista (una estática, la otra móvil) trastorna aún más su interacción y acentúa el carácter conmovedor del aislamiento del ser desnudo, subrayando su pasividad y su inutilidad en comparación con su triunfante equivalente videográfico. A través de esa disposición, la obra de Kentridge nos hace pensar en el impulso original de Jarry, esto es, que Ubú funcionase como un espejo exagerado en el que el espectador viera sus propios vicios ampliados.

II

El corazón y la cabeza serán más entusiastas,
y el valor aún mayor, / a medida que disminuyan nuestras fuerzas¹²

W. H. Auden, *The Oratos* [Los oradores, 1932]

Ubú ha sido descrito como una imagen distorsionada de Fausto dedicada al único acto que le queda por realizar desde un punto de vista lógico: la autodestrucción. No resulta sorprendente que, dada su predilección por ver el mundo invertido, Kentridge ya se hubiera sentido atraído por el infame nigromante. ¡*Fausto en África!*!, la versión teatral que creó en 1994 junto con la Handspring Puppet Company, se basaba en el texto arrebatador de Goethe, si bien los orígenes del relato se encuentran en obras de marionetas medievales alemanas, lo cual no deja de resultar revelador. La combinación de animación, títeres y actores humanos utilizada en esta colaboración entre el artista y la Handspring se organizó de forma más restringida y directa que en *Ubú y la Comisión para la Verdad*; la animación dibujada a mano se limitó a los fondos, donde o servía para contextualizar o para visualizar el estado de ánimo de los personajes, cuyos papeles corrieron a cargo de marionetas, con la excepción del de Mefistófeles. Trasladados al entorno de África, los deseos de Fausto se convierten en los del colonialista avaricioso arquetípico y sus víctimas, los pueblos africanos y sus tierras. La paráfrasis de Kentridge empieza con una procesión carnavalesca de personajes, una danza macabra donde las siluetas de los títeres desfilan por el escenario al vigoroso ritmo de una marcha de circo. Las fantasías de Fausto desencadenan un desorden embriagador y alucinante, una embestida voluptuosa a las prescripciones y los valores normativos. Ese *mundus inversus* evoca una síntesis intensa y telegráfica de los sueños depredadores y avariciosos que impulsaron los imperios coloniales. Y es que en esa metacrítica insidiosamente seductora del acuerdo satánico de Fausto, reside una acertada metáfora de la amplia apuesta lanzada por Europa con toda su arrogancia sobre “el continente negro”.

La dialéctica entre las realidades locales y el texto clásico que impulsa ¡*Fausto en África!*! había animado también la primera colaboración entre Kentridge y la Handspring, una relectura de *Woyzeck*, la obra revolucionaria pero inacabada de Georg Büchner [escrita a lo largo de 1836]. Se trata de un drama brutal sobre la aberración mental y la obsesión que, en palabras de Martin Esslin, es “una de las primeras obras de teatro de la literatura mundial en presentar a una criatura atormentada, casi débil mental y acuciada por las alucinaciones, como el héroe de una tragedia”¹³. Al igual que Fausto y Ubú, también podría decirse que *Woyzeck* habita en un mundo al revés, un mundo que se presta fácilmente a la representación esquemática típica de los títeres y a la recontextualización. “Hacía muchos años que quería hacer algún tipo de montaje de esa obra —escribió Kentridge en 1992—, ya que me parecía que la angustia y la desesperación del texto de Büchner no tenían por qué encerrarse en el contexto de la Alemania del siglo XIX, y que las condiciones similares que existen hoy en Sudáfrica la convierten en una pieza absolutamente elocuente para una ambientación local”¹⁴. Como ¡*Fausto en África!*! y las películas de animación coetáneas, en especial *Mine* [Mío, 1991] y *Monumento, Woyzeck en el Alto Veld* aborda la estética del

compromiso social a través del filtro de una poética sustentada en la referencia y la cita. Cuando, en 1990, Kentridge trató de definir sus objetivos, aseguró: “Trato de reflejar un terreno moral en el que en realidad no hay ningún héroe, pero sí víctimas. Un mundo en el que, sencillamente, la compasión no basta”¹⁵. En aquel momento, su postura tenía estrechos paralelismos con la adoptada ya desde un primer momento por Eisenstein, que defendía que el patetismo podía funcionar como forma de reconocimiento activo con conciencia de clase, y no como mera experiencia emocional. Concebido como agente activo, su papel sería provocar el reconocimiento de la injusticia, la desigualdad y la opresión en lugar de limitarse a servir de vehículo para la empatía. Cuando lo acusaron de que en *Potemkin* había demasiado patetismo, Eisenstein replicó: “¿Acaso ese patetismo no está justificado? La gente tiene que aprender a llevar la cabeza bien alta y sentir su humanidad, tiene que ser humana, volverse humana: la intención de esta película es ni más ni menos esa”¹⁶. Da la impresión de que en el momento de hacer *Woyzeck* y *Monumento* Kentridge iba en esa línea, pero, al igual que Eisenstein, que cambió de registro para pasar a una modalidad analítica más intelectual con su siguiente película, *Октябрь* [Octubre, 1928], el artista sudafricano pronto adoptó otro tipo de preferencias que derivaron en un metacomentario cáustico emparentado con el guiñol y la sátira.

El antagonismo clásico entre las masas sublevadas por solidaridad contra el explotador, que espolea *Monumento*, o la reciprocidad hostil entre la clase dominante y el individuo victimizado que ejemplifica el personaje de Woyzeck se sustituyen en la obra posterior de Kentridge por una dinámica cuya estructura vincula al protagonista solitario con el colectivo de distintas formas. En *Stereoscope* [Estereoscopio, 1999], el artista sopesa de nuevo el destino de su sociedad mediante el prisma de los modelos de principios del siglo XX. Y, una vez más, su protagonista adopta el conocido disfraz de un hombre de mediana edad y de raza blanca con traje de raya diplomática. Sin embargo, en este caso la figura no muestra ninguna de las características del emprendedor capitalista Soho Eckstein, como sucedía en las películas de principios de los años noventa, y tampoco del burgués más genérico de *History of the Main Complaint* [Historia de la principal afección, 1996], que examinaba su responsabilidad moral por la creación y el mantenimiento de un estado racista pasando revista a sus parámetros éticos mientras yace en coma en un hospital. Y tampoco se dedica a un análisis introspectivo de esas relaciones tan fundamentales, con su mujer y su país, cuyas historias están inscritas en su propia topografía, que supone el centro de atención del intranquilo protagonista de *WEIGHING... and WANTING* [PESOS... y CARENCIAS, 1998]. Melancólico y mudo, el Soho de *Estereoscopio* es en esencia pasivo, se queda sentado, espera, se encierra en sí mismo, acompañado únicamente por su cariñoso gato, que es su única fuente de consuelo y compañía, y paradójicamente también la clave de la destrucción y de la aniquilación final. La ciudad estalla en torno a la figura aislada y pensativa de Kentridge, debido a la mediación del animal, ahora azul eléctrico, que, en sus rondas salvajes y extensas, se convierte en una metáfora de la energía y las intercomunicaciones tanto físicas como inmateriales que conforman y estimulan la vida moderna. Ese poder incendiario, que es una fuerza impersonal carente de voluntad, se autodestruye una y otra vez, y con ello explota y aniquila el mundo que lo rodea. El desgobierno ha acabado siendo no solo algo endémico, sino carente de pretensiones. Y es que la multitud, reducida al tropo de un envoltorio líquido oscuro que mana sin cortapisas, se ha transformado en una fuerza incontrolada e incontrolable. No surge ningún héroe

representativo de las masas indiferenciadas que han invadido las calles. Los pocos hechos concretos que llegan a suceder son producto de las maquinaciones de figuras reducidas a sombras, siluetas oscuras inmersas en depredadoras acciones de terrorismo y brutalidad.

Aunque los paisajes arquitectónicos y urbanos de *Estereoscopio* aluden a las fotografías de archivo de Johannesburgo en los años cincuenta del siglo XX, el empleo de puntos de vista vertiginosos, perspectivas espectaculares, un montaje acelerado, pantallas desdobladas, espacios dislocados, interrupciones bruscas entre tomas y primeros planos aislados hacen pensar en las audaces técnicas y los movimientos de cámara de Vertov en su histórico canto a la diversidad y el dinamismo de la vida moderna, *El hombre de la cámara*. Del mismo modo, la banda sonora de *Estereoscopio* también establece un ritmo dinámico y con frecuencia agitado que por lo general sirve de contrapunto a las imágenes (y ocasionalmente las prefigura) valiéndose de sonidos locales como campanas, silbatos, cuernos y ruidos relacionados con el tráfico y la industria, los viajes y la vida callejera, que se superponen a la música. En una yuxtaposición osada, Kentridge inserta en su espeluznante y distópica revisión del panorama animado y optimista de la metrópoli moderna presentado por Vertov a un protagonista que recuerda extraordinariamente al poeta de Vladimir Mayakovski, en el que se centra su monodrama *Владимир Маяковский* [Vladimir Mayakovski. La tragedia, 1914]. “Un gran pesar se ha cernido sobre la ciudad con centenares de pesares diminutos / y desde el cielo mira la clamorosa horda humana / un dios que ha perdido la razón”, empieza la obra de Mayakovski. Y termina con la melodramática imagen del poeta aventurándose a salir con lágrimas en los ojos: “Voy a recorrer la ciudad / y a dejar / jirón tras jirón de mi alma hecha trizas / en las lanzas de las casas. [...] Voy a arrastrarme hasta allí / agotado; / y en mis últimos desvaríos / arrojaré tus lágrimas / al dios oscuro de las tormentas, / en la fuente de las fes bestiales”. Si bien hay pocos préstamos directos o referencias concretas a ese poema / obra de teatro protosurrealista sobre un inadaptado pesimista (más allá de la idea extrañamente apasionante de la creación de electricidad a partir de las caricias a gatos negros secos), sí se aprecia el espíritu general de la creación del autor ruso. Kentridge evoca gráficamente el inolvidable autorretrato de Mayakovski, el chivo expiatorio / mártir que asume la carga del sufrimiento del mundo en forma de saco de lágrimas mientras se ve incapaz de ofrecer auxilio, en su inquietante imagen final de un protagonista también impotente, solo, con la cabeza gacha, que deja fluir torrentes de agua que amenazan con acabar en diluvio, una metáfora de la infelicidad humana a escala tanto cósmica como local. “¿Comprendes / por qué yo, / con mucha tranquilidad, / entre una granizada de abucheos, / ofrezco mi alma en una bandeja / para que sirva de alimento en años venideros?”, concluye el poeta / chivo expiatorio, con una pregunta a un mismo tiempo retórica y urgente¹⁷.

Si con anterioridad en la obra de Kentridge los héroes implícitos eran el proletariado y al pasado se le confería retroactivamente una pátina (relativa) de promesa histórica, ahora hordas anárquicas anónimas asaltan al poeta aislado. Dado que el emplazamiento de *Estereoscopio* es estrictamente urbano y el marco temporal firmemente contemporáneo, su meta-tema se sitúa en las contradicciones y la fragilidad del Estado emergente, dañado por el legado debilitante del *apartheid* y la desaparición de una modernidad despojada de sus ideales racionalistas y funcionalistas¹⁸. Más elíptica que discursiva, más expresiva que analítica, *Estereoscopio* se antoja más reflexiva y quietista que sus predecesoras.

Pudiéndose describir mejor como “nihilismo controlado y optimismo a raya”, ofrece un lamento siniestro y lacónico sobre las privaciones de un alma atormentada. A pesar de que Kentridge ya había definido a grandes rasgos los términos de su *Estereoscopio*: “Me interesa un arte político, es decir, un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos incompletos y de finales inciertos”¹⁹.

La creación teatral posterior de Kentridge, *Il ritorno d'Ulisse* (El retorno de Ulises, 1996-1998), se concretó como un compendio de noventa minutos de la ópera de Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* [El regreso de Ulises a la patria, 1641], interpretado por marionetas, miembros de la Handspring Puppet Company y cantantes y músicos, y acompañado por retroproyecciones. La ópera se centra en el retorno de Ulises al hogar según lo relatado en los últimos libros del poema épico de Homero. Una vez más, el material de base se ha trasladado a un entorno sudafricano: ahora el héroe yace en una cama de hospital en un momento en el que otro regreso, la recuperación de su salud, está en entredicho. Monteverdi sigue fielmente la saga griega al relatar el difícil proceso de adaptación de Ulises, que aprende con mucho esfuerzo a rechazar la necesidad de exaltación y de satisfacción de apetitos dignos de la realeza, y en lugar de eso empieza a confiar en quienes proceden de los estratos inferiores de la sociedad para volver a penetrar en el mundo que dejó veinte años atrás para ir a la guerra. De esta manera, llega a Ítaca no en loor de multitudes como Agamenón (al que rápidamente asesinan su mujer, Clitemnestra, y el amante de esta, Egisto, advenedizo pretendiente al trono), sino como mendigo. La versión de Kentridge y compañía no ahonda en ese desposeimiento de la conducta y la insignia del poder, del señorío, pero aun así sigue siendo el subtexto de su análisis de la debilidad y el sufrimiento como fundamentos de la condición humana; el prólogo termina con el Tiempo, la Fortuna y el Amor profetizando al unísono: “Frágil, desdichado, turbio este hombre será”. Esa adición de Monteverdi, que infundió patetismo al relato de Homero, puso en movimiento la participación de Kentridge. “Ese prólogo, con el tema y la imagen centrales del ser humano vulnerable y no heroico, fue lo que me impulsó a hacer la ópera —explicaba el artista—. A lo largo de toda la pieza hay un cambio constante tanto en la letra como en la música entre el convencimiento optimista de Ulises de que triunfará y un fatalismo que asegura que todo será demasiado difícil. El prólogo marcaba el tono y fijaba una serie de imágenes fundamentales del cuerpo que recorrían toda la ópera. La idea estructural es tener a Ulises en la cama del hospital con necesidad de recuperarse. Su viaje de regreso es un viaje en sí mismo”²⁰.

En el montaje se utilizaron siete marionetas que redujeron y concentraron severamente su prototipo barroco. La escenografía se basó en el diseño de un teatro anatómico del siglo XVII; en el mismo lugar donde el cadáver habría sido objeto de disección y diagnóstico, el héroe, transformado en un paciente sudafricano contemporáneo, yace en su cama. Su segundo yo, su alter ego griego, aparece también en determinadas escenas en las que el enfermo tiene fantasías sobre el viajero arquetípico clásico, mezclando recuerdos de viajes propios de la imaginación cultural colectiva con incidentes personales de su vida anterior. Las proyecciones despliegan esas alusiones, alternándose con escenas de paisajes clásicos y otras que aluden al entorno de Johannesburgo. Si los dioses instauran el ambiente elegíaco, a continuación se refuerza primero de la mano de Penélope con su conmovedor lamento por la prolongada ausencia de su marido y después en los acontecimientos posteriores

cuando los pretendientes acaban siendo derrotados y los esposos se reúnen. Entonces muere el títere griego y deja abierta la cuestión sobre la salud de su alter ego, el paciente contemporáneo. Esta versión del célebre clásico acaba careciendo prácticamente de argumento debido a la renuncia al desarrollo de los personajes y a la complejidad narrativa en favor del reflejo del estado emocional de los protagonistas. Voz, música e imágenes se combinan para evocar sus estados apasionados, que se expresan mediante el empleo de la monodia (en la que las palabras se oyen con claridad) y se apoyan en el carácter de la música. Si bien las marionetas se quedan casi estáticas, con gestos y acciones mínimos pero sutiles, su presencia escénica, paradójicamente, es en cierto modo muy intensa, hasta un punto que raramente el cuerpo de un cantante de ópera de carne y hueso puede alcanzar encima de las tablas, puesto que debe concentrarse en la voz. Al separar la voz del cuerpo y al buscar un formato muy estilizado pero austero, Kentridge y compañía aprovechan el potencial dramático, la impersonalidad abstracta y la simple presencia y la elegancia intrínsecas a la marioneta como intérprete ritualista. Esa cualidad se refuerza gracias a los rostros concebidos con delicadeza y trabajados con hermosura de Ulises y, sobre todo, Penélope. Las grandes proyecciones animadas combinan imágenes en movimiento dibujadas con otras de archivo, lo cual funciona especialmente bien cuando se limitan a motivos únicos que se vuelven emblemáticos: son presagios y señales que van de lo corpóreo a lo vegetal pasando por lo objetual, y que se traducen en estilos y lenguajes tan diversos como los estudios anatómicos del siglo XVII, los bocetos botánicos ilusionistas y los instrumentos modernos de diagnóstico por imagen como gráficos de TAC y resonancias magnéticas. Un corazón, un torso, una corona, una urna clásica o una flor pueden metamorfosearse en concierto con el movimiento de la canción o el desarrollo del tema. Por el contrario, las imágenes que hacen referencia al viaje, con indiferencia de su procedencia, ya sea una fuente dibujada o fotográfica, parecen demasiado literales dado su carácter directo y de reportaje (demasiado anecdóticas e ilustrativas) para el mundo poético y liminal de sueños, deseos, pesares y anhelos. Si bien Kentridge ha trabajado con frecuencia en su obra en torno al cuerpo y al paisaje, y en sus montajes teatrales ha presentado referencias al entorno local con elementos de su universo de ficción, en este drama musical la balanza se inclina en gran medida a favor de la Antigüedad. En este caso, el poder, la resonancia y el efecto dramático de distintas fuentes del mundo clásico refractadas por el siglo XVII pesan mucho más que las ideas basadas en una situación sudafricana contemporánea²¹.

Cuando mejor funciona *El retorno de Ulises* es cuando se acerca más en sensibilidad y forma a *Estereoscopio*, a *PESOS...* y *CARENCIAS* e incluso a la anterior *Felix in Exile* [Félix en el exilio, 1994], todas ellas en esencia obras carentes de argumento en las que se exploran y se sintetizan estados intensos de pérdida, añoranza, anhelo, dolor, súplica y lamento mediante episodios condensados o escenas sucintas, imbuidos de emoción por la música que los acompaña. Sin embargo, *El retorno* complica sustancialmente ese modelo al introducir la voz individual como canción que se despliega en el espacio y el tiempo, y en la presencia primordial e impersonalidad del títere como actor. La figura de madera, sostenida en esta representación por el manipulador silencioso a un lado y el cantante al otro, adopta una monumentalidad imponente, una pasividad y una serenidad que un cantante de carne y hueso raramente alcanza como actor en el escenario, ya que en una función la grandeza de la voz cantada que ocupa y absorbe toda la amplitud de un vasto teatro pocas veces puede reconciliarse con el carácter corriente y endeble del cuerpo físico del que surge.

Mediante el artificio de los títeres, la separación de voz y cuerpo se refuerza activamente, hasta el punto de que la articulación vocal puede adoptar una presencia material abstracta comparable con la de la efigie tallada, aunque muy distinta a ella. En las tres películas de la producción de Kentridge con las que *El retorno* tiene mayor afinidad, la música se había utilizado con distintos fines: como indicador emocional, como vehículo para subrayar o incluso conferir una unidad narrativa, y como forma de amplificar el estado afectivo. En *El retorno*, el papel de la música es mucho más ambicioso, no simplemente como resultado de su transferencia a la realización en vivo, sino mediante la inspirada combinación con el teatro de títeres y la animación, que da lugar a un tipo de drama musical interdisciplinar único²².

Si la proteica tríada de obras centradas en Ubú es uno de los proyectos más ambiciosos de Kentridge, sus proyectos posteriores, desde *Historia de la principal afección* hasta *Estereoscopio* y *El retorno de Ulises*, están cargados de una atmósfera cada vez más oscura que marca un cambio significativo de orientación, cuando no de metodología. Los melancólicos protagonistas de estas producciones, concebidos no como víctimas ni como perpetradores del desgobierno, son supervivientes por excelencia. Atraídos de una forma en apariencia fatalista por la introspección y la retrospección, su vocabulario es la elegía.

III

*Cuando muera, cógelo y trocéalo en estrellitas, y adornará con tanta elegancia la faz del cielo que todo el mundo se enamorará de la noche y dejará de adorar al estridente sol*²³

William Shakespeare

(Julietta en *Romeo and Juliet* [*Romeo y Julieta*])

Para imposibilitar la identificación, los cadáveres de los muertos a manos de las fuerzas de seguridad se dinamitaban. Después de la primera explosión, se reunían los pedazos y volvían a hacerse estallar. La policía conocía ese proceso de fragmentación corporal sucesiva como “Buda”. Los agentes se quejaban de que volvían del trabajo oliendo a sangre y a dinamita

William Kentridge

*Lo que lees y lo que experimentas en el impulso no son dos mundos separados, sino un único cosmos. Para poder interpretarse adecuadamente, toda experiencia-impulso evoca determinadas cosas que has leído y se funde con ellas. El que los libros siempre derivan de otros libros es una verdad que solo contradice en apariencia la otra verdad, que los libros derivan de la experiencia práctica y de nuestras relaciones con los demás*²⁴

Italo Calvino

El recurso a la cita para la elaboración de contenido está profundamente arraigada en la actividad de Kentridge, siendo una parte fundamental. En términos muy sencillos, permite dar forma y definir motivos e imágenes concretos, imágenes que luego pueden utilizarse una y otra vez en obras distintas a lo largo de amplios periodos de tiempo. Este proceso ha surgido en cierto sentido de manera inconsciente y automática, y también como

estrategia deliberada mediante la cual el artista pretende aprehender y entender el mundo, como refleja la siguiente declaración:

Un amigo que estaba haciendo un documental sobre la historia de Soweto me contó que se había topado con unas fotografías policiales extraordinarias de gente asesinada o abatida a tiros en el Veld, las praderas sudafricanas. Sin verlas, la idea de esas imágenes de gente muerta en el suelo en mitad del Veld se me impusieron como algo que podía dibujarse. Cuando por fin las tuve delante, resultaron muy distintas de lo que me había imaginado. Salía gente en pasillos, gente que yacía en mitad de espacios reducidos. En realidad, no había nadie en mitad del Veld. Si las hubiera visto primero, probablemente no habría establecido esa conexión con gente tendida en medio del paisaje. Cuando me puse a trabajar en *Félix en el exilio*, empecé con esos cadáveres tirados en el Veld. [...] Las imágenes que decidí dibujar (porque solo hice unas ocho a partir de cientos de fotos) se aproximaban mucho a escenas que había visto en cuadros clásicos y renacentistas. Una de ellas me recordaba en concreto a una figura de *El 3 de mayo en Madrid* [o *Los fusilamientos*, 1841] de Goya, la de una persona tendida en el suelo. Otra, de una persona abatida a tiros en 1992, la he reconocido hoy en la Pinacoteca di Brera, en *Il Cristo morto* [El Cristo muerto, ca. 1470-1474], el cuadro en escorzo de [Andrea] Mantegna. Me he dado cuenta de que eso fue lo que me hizo elegir esa imagen²⁵

Esa clase de planteamiento del proceso creativo no es ni mucho menos excepcional o idiosincrática. Sin embargo, la capacidad de respuesta de Kentridge, que hace transitar a su entorno inmediato por el filtro del medio de las construcciones culturales, va más allá de la realización de imágenes sencillas o singulares para abrirse a formatos mayores, formatos tanto estructurales como estilísticos. La apropiación de instrumentos espaciales y compositivos, de iconografía y de estilos pictóricos identificados con un precursor específico, a modo de vehículo connotativo para la exploración de una temática determinada, es algo patente en su carrera ya desde *Sueños Europa I, II, III* y en *Hogarth in Johannesburg* [Hogarth en Johannesburgo, 1987-1988], y también más tarde en la serie de grabados *Ubu cuenta la verdad*. Las deudas con la literatura y el cine funcionan de modo similar. La implicación significativa depende del establecimiento de esos diálogos, ya sea como filtros o como un polo de una dialéctica binaria en la que el otro extremo sería el contenido local opresivo e intratable, “la roca”, término con el que el artista identifica sinópticamente la historia y el legado recientes, junto con la responsabilidad moral concomitante derivada del régimen del *apartheid*.

En este sentido, lo que se representa no son precisamente asociaciones, sino, para ser más exactos, reconocimientos. Las relaciones desveladas en ese tipo de trabajo no son ni aisladas ni casuales, sino conexiones directivas y pertinentes. Cuando se despierta en la conciencia una asociación conjuntiva determinada, la reacción del espectador no es tanto de sorpresa como de revelación. Esa experiencia refleja lo que Kentridge identifica en el proceso creativo con el epíteto de “fortuna”: “Vino a mí”. Sorprendentemente, esa hermenéutica heurística es un regalo para el observador, de forma que también determina su modo de aprehender. Solo si acepta activamente ese velo referencial podrá explotar plenamente el contenido del arte de Kentridge.

1. “Relatar cosas comprensibles solo sirve para sobrecargar el espíritu y deformar la memoria, mientras que el absurdo ejercita el espíritu y hace trabajar a la memoria”. Traducción propia.
2. Citado en Rosalind Krauss, “The Rock: William Kentridge’s Drawings for Projection”, *October*, n.º 92, primavera de 2000, p. 4.
3. Citado en Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Bruselas, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998, p. 56.
4. Krauss, óp. cit., p. 4.
5. *Ibíd.*, p. 23.
6. Leah Ollman, “William Kentridge. Ghosts and Erasures”, *Art in America*, vol. 87, n.º 1, enero de 1999, p. 74.
7. Se ha hablado mucho de la evolución de los dibujos de Kentridge, proceso que el artista ha comparado con las operaciones de la fortuna. Una vez fotografiados y revelados, los fragmentos de celuloide se cortan, se montan, se reorganizan y se amplían con otras escenas según el sistema rutinario con el que se han producido tantas películas, entre ellas, desde luego, las de Eisenstein. No debe subestimarse el conocimiento del medio cinematográfico por parte de Kentridge, alejado de la animación convencional, del mismo modo que tampoco conviene pasar por alto su conexión con el trabajo de cineastas anteriores. “Después de volver de la escuela de teatro de París y decidir que no iba a ser actor, y tampoco iba a trabajar de pintor, tenía que limitarme a un oficio y resolví ser cineasta”, recordaba Kentridge en una entrevista de 1996 (citada en Christov-Bakargiev, óp. cit., p. 15). Además de las películas de Eisenstein, el artista admira también enormemente la cinta *Человек с киноаппаратом* [El hombre de la cámara, 1929], de Dziga Vertov.
8. Véase un análisis más detallado de ese concepto en Ernst H. Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957, en especial el capítulo 2.
9. Esta explicación es muy deudora del fascinante estudio de Victor I. Stoichita y Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, Londres, Reaktion Books, 1999, capítulo 7 [trad. cast. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Anna Maria Coderch (trad.), Madrid, Siruela, 2000]. Este tropo se convirtió en un clásico de la práctica cultural del siglo XX, COMO SE VE EN *Иван Грозный 2 серия* [Iván el Terrible. Segunda parte, 1958], película de Eisenstein.
10. Traducción propia del texto original en inglés.
11. Citado en John Bell, “Puppets and Performing Objects in the Twentieth Century”, *Performing Arts Journal*, n.º 56, mayo de 1997, p. 31.
12. Traducción propia de la versión inglesa citada en el texto original.
13. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, Doubleday, 1961, p. 339 [trad. cast., *El teatro del absurdo*, Manuel Herrero (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1966].
14. Citado en Christov-Bakargiev, óp. cit., p. 82.
15. Citado en *ibíd.*, p. 103.
16. Citado en James Goodwin, *Eisenstein, Cinema, and History*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, pp. 60-61. Véanse especialmente los capítulos 3 y 4, con un excelente estudio de la estética de Eisenstein del que esta explicación es deudora.
17. Vladimir Mayakovsky, *The Complete Plays of Mayakovsky*, Guy Daniels (trad.), Nueva York, Simon and Schuster, 1971, pp. 20-38. Kentridge confiesa que relea la obra de Mayakovsky antes de empezar una nueva pieza y que hace mucho tiempo que trata de encontrar una forma de utilizarla como base para una de sus creaciones. Traducción propia de la versión inglesa.
18. El planteamiento de una situación que sin duda hace referencia al contexto socio-político contemporáneo se evoca, sin embargo, mediante una puesta en escena que hace pensar en un periodo datado unos cuarenta años antes, lo cual no deja de encajar en la metodología empleada por Kentridge a lo largo de toda su producción.
19. Citado en William Kentridge. *Drawings for Projection*, Johannesburgo, Goodman Gallery, 1992 [cat. exp.], s. p.
20. Citado en Dan Cameron; Carolyn Christov-Bakargiev; J. M. Coetzee; William Kentridge, *William Kentridge*, Londres, Phaidon, 1999, p. 130.
21. Esta cuestión se explora de una forma mucho más eficaz en la película *Historia de la principal afición*, la primera incursión de Kentridge en la fusión de la música de Monteverdi y la animación. Su punto de partida era parecido (una figura que yacía en una cama de hospital repasaba su vida), pero su poética del compromiso sociopolítico estaba desarrollada de modo más profuso y completo. De ese material derivó posteriormente una segunda animación, la instalación tripartita proyectada *Ulisse. ECHO Scan Slide Bottle* [Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella, 1998]. Estaba concebida de una forma más restringida en el sentido de que, al no estar basada en la historia de Homero y carecer de banda sonora musical, su temática es más difusa, más puramente onírica.
22. La reinterpretación que hace Kentridge de la ópera de Monteverdi (que, por cierto, se estrenó en Venecia durante el Carnaval de 1641) se desvía hacia el oratorio estático, más que hacia el drama escenificado, en el sentido de que se aleja de los aspectos más opulentos de esa disciplina artística en su madurez, como el esplendor coral, los conjuntos elaborados y los argumentos melodramáticos complejos. En su dirección de 2005 de *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart (*Die Zauberflöte*, 1791), Kentridge fusiona la voz y el cuerpo, la marioneta y el cantante de manera más dramática. La congruencia entre *El retorno* y películas como *Estereoscopio* depende también del hecho de que el habla en sí nunca ha sido un elemento clave del repertorio formal de Kentridge (tampoco en estos casos hay papeles hablados). Y eso no es sencillamente porque elija trabajar

con películas mudas, o mejor dicho con películas cuya banda sonora se compone principalmente de música. Resulta significativo que sus figuras nunca aparezcan hablando. Es más, el habla suele indicarse por representación, mediante el uso de sustitutos como megáfonos, micrófonos, teléfonos o altavoces de bocina, lo cual refuerza la idea perdurable de que al utilizar sonido hay que dar prioridad a su potencial como transmisor de emoción, más que de discursos verbales. Podrían establecerse una vez más paralelismos con el empleo de música por parte de Eisenstein, y sin duda también con *El retorno* e *Iván el Terrible*, donde se otorga a la música funciones estructurales y afectivas sorprendentemente parecidas.

23. Traducción propia de la versión inglesa citada en el texto original.

24. Traducción propia de la versión inglesa citada en el texto original.

25. Citado en Christov-Bakargiev, óp. cit., pp. 28-29.

La nariz de Kentridge (extractos)

Maria Gough

[...]

En su afán de lograr una renovación integral del lenguaje operístico, Peter Gelb, director general de la Metropolitan Opera de Nueva York desde 2006, programó para la temporada 2009-2010 ocho montajes nuevos con los que puso fin al reinado de Franco Zeffirelli, cuya recargada escenografía napolitana, que despertaba pasiones y odios, había dominado las tablas en mayor o menor medida durante décadas, como mínimo en lo relativo al repertorio italiano. Todas las nuevas incorporaciones estaban dirigidas por profesionales del ámbito escénico [...]. Solo hubo una excepción [...], *The Nose* [La nariz, 1927-1928], adaptación operística del relato del absurdo de Nikolái Gógol (1836) compuesta por un jovencísimo Dmitri Shostakóvich (1906-1975) y dirigida y co-diseñada por el artista visual de fama internacional William Kentridge.

Este texto analiza el montaje de *La nariz* realizado por Kentridge principalmente desde el punto de vista de su aspecto visual. Mi tesis es que la profunda visualidad aplicada por el artista a esa obra extraordinariamente experimental puso en primer plano una nueva lectura o inflexión que tenía que ver menos con su registro incuestionablemente satírico y más con su tematización de la metamorfosis y, en un sentido más amplio, la transformación social. Voy a empezar con unas palabras sobre la famosa historia de Gógol y la adaptación de Shostakóvich, antes de pasar al análisis de las características concretas y la relevancia del montaje de Kentridge [...].

SÁTIRA

En respuesta a la invitación inicial de Gelb para montar una ópera de Shostakóvich, Kentridge propuso *La nariz*, primera incursión del compositor en ese medio. Aunque es más conocido por sus composiciones instrumentales, Shostakóvich también quiso indagar en la intersección entre la música y el drama, y abordó más de una docena de proyectos operísticos a lo largo de su vida¹. De todos ellos, *La nariz* es uno de los dos únicos que logró terminar y llevar a un escenario [...]. Ante la aparente escasez de óperas soviéticas contemporáneas y la falta de interés de sus compatriotas literatos por adaptar sus propias obras para los escenarios, decidió rebuscar en el siglo XIX para encontrar una historia que utilizar como base para un libreto; acabó decidiéndose por *La nariz*².

Extracto del texto original publicado en Maria Gough, "Kentridge's Nose", *October*, n.º 134, otoño de 2010, pp. 3-27.

El relato de Gógol, una crítica de la burocracia imperial rusa y del Estado policial centrada en el absurdo, cuenta la historia, riéndose claramente de él, de un ridículo y mujeriego burócrata de poca monta de San Petersburgo, el asesor colegiado Platón Kuzmich Kovaliov, que al despertarse la mañana del 25 de marzo descubre que no tiene nariz. Sale a recuperarla y pronto se encuentra al díscolo apéndice rezando en la catedral de Kazán. Sin embargo, se queda aún más consternado al comprobar que ha alcanzado la estatura física y el porte de un caballero, y encima con un rango muy superior al suyo (el de consejero de Estado), y se niega a reconocer a su antiguo propietario. La nariz de Kovaliov es ahora la Nariz, su propio sujeto ontológico. Aunque se da a la fuga, al cabo de unas dos semanas acaban deteniéndola cuando intenta tomar una diligencia para irse a Riga y es devuelta a Kovaliov convertida de nuevo en un mero apéndice. Tras una serie de tribulaciones adicionales, el asesor colegiado se despierta el 7 de abril con la nariz de nuevo en su sitio, lo cual resulta tan inexplicable como su desaparición. Dado que en casi todas las páginas de *La nariz* aparecen policías de distinto rango, todos ellos claros perseguidores, el contexto no es simplemente la imponente ciudad imperial, sino también el Estado policial que la sujeta y la oprime³. Los estudiosos de la literatura han debatido si el breve relato de Gógol encaja más adecuadamente en el género de la sátira, la ironía, la parodia, el grotesco, la farsa, la comedia o incluso la tragedia, o alguna combinación híbrida. Para este estudio basta decir que la escena que envolvió a Gógol en la Unión Soviética de los años veinte lo calificaba de escritor satírico social, si bien con un temperamento tendente al absurdo, más que a la estética didáctica.

[...] La adaptación operística hecha por Shostakóvich del relato consta de tres actos con diez escenas en total, una cantidad considerable para un montaje que apenas supera los cien minutos. (Antes incluso de que se estrenara, según nos cuenta Laurel Fay, “los críticos destacaron un carácter ‘cinematográfico’ en el ritmo y en la alternancia de las escenas y los intermedios que creaba el efecto de una sucesión de ‘fotogramas’”)⁴. El estilo ni tonal ni lírico de la pieza tenía un talante experimental agresivo para la época y en algunos entornos sigue considerándose como tal hoy en día. Destaca su tratamiento paródico de músicas y danzas populares, tanto antiguas (el galop, la polka, la marcha, el vals) como nuevas (el foxtrot), así como su evocación musical de fenómenos sonoros más bajos y de rituales de la vida cotidiana (ronquidos, afeitados). Toda la música se compuso para una orquesta pequeña (básicamente de cámara, aunque con el refuerzo determinante de un buen grupo suplementario de percusionistas), pero se requieren como mínimo treinta solistas vocales (y todos deben interpretar dos o tres papeles para cubrir los setenta y ocho personajes cantados y los nueve hablados). La partitura vocal es “declamatoria” y “angulosa”, según señala Fay, y exige una amplia gama de técnicas vocales singulares⁵. El libreto lo escribió el propio Shostakóvich, en colaboración con los dramaturgos Georgi Ionin y Aleksandr Preis, con una pequeña aportación en prosa del escritor moderno Yevgueni Zamiatin⁶. Sin alejarse de Gógol, adaptaron todo su diálogo original, pero también hicieron algunos añadidos propios fundamentales.

[...] *La nariz* se estrenó en enero de 1930 en el Teatro de la Ópera de Leningrado. [...] A pesar de los ataques de los críticos proletarios⁷, la ópera obtuvo el claro apoyo del crítico musical habitual de *Pravda*, Yevgueni Braudo, quien elogió a Shostakóvich por su “sátira social” sobre el periodo imperial, destacando en particular varias escenas que no estaban

en el relato original de Gógol, sino que eran inserciones del compositor con fines satíricos explícitos. En 1933, en un ensayo que repasaba las artes escénicas del momento, Braudo atribuiría a *La nariz* una fuerza satírica transformadora: “Hasta la fecha la mayor sacudida para nuestros músicos conservadores ha sido [...] *La nariz*. [...] Esa pieza, todo un ejemplo de ingenio cáustico, es la ópera de mayor potencia satírica que se ha montado hasta ahora. Shostakóvich tiene una sensibilidad notable para las implicaciones sociales”⁸.

METAMORFOSIS

Bajo la dirección de Kentridge, *La nariz* alcanzó su visualidad más extrema hasta la fecha. La escenografía y el vestuario abarcaron un amplio abanico de estilos de época, pero la puesta en escena del artista no se centró en los adornos de momentos históricos concretos, sino en el lenguaje formal y dinámico de un enorme corpus de producción artística, el de las vanguardias rusas y soviéticas. Al beber de la obra de los homólogos de Shostakóvich en las artes visuales y escénicas ([Vsévolod] Meyerhold, Liubov Popova, Kazimir Malevich, Vladímir Tatlin, Gustavs Klucis, Varvara Stepánova, Aleksandr Rodchenko y sobre todo El Lissitzky), Kentridge trataba de reconectar *La nariz* con el mundo de estética avanzada y ambición política de cuyo interior había surgido la composición.

Los decorados, co-diseñados con Sabine Theunissen, incluían varias innovaciones. Para la modesta barbería de Iván Yákovlevich y el diminuto piso de Kovaliov (con su cama llamativamente corta, tal vez un apunte humorístico sobre el significado metafórico más amplio de la carencia de nariz), por ejemplo, se construyeron interiores asfixiantes decorados de época. Suspendidos sobre la inmensidad del cavernoso escenario del Met (la distancia de las tablas al telar es de más de treinta metros), daban la impresión de ser contenedores de carga recuperados que flotaban en el espacio. Kentridge hacía que sus cantantes entraran y salieran de esos estrechos interiores no solo por puertas normales y corrientes, sino también por trampillas en el techo y, en una ocasión, gracias a una rudimentaria cuerda y un sistema de poleas.

Otra construcción escenográfica era multifuncional y giraba sobre su propio eje para hacer las veces de residencia del jefe de policía (Acto segundo, prólogo) y, en su segunda orientación, ser la oficina de publicidad donde Kovaliov trata de poner un anuncio en los periódicos para encontrar a su nariz errante (Acto segundo, escena cinco). Lo más fascinante del cambio entre esas dos escenas era que los cantantes que participaban en la primera permanecían en la construcción móvil durante su media rotación hasta la segunda y se cambiaban de atuendo con destreza gimnástica para reconvertirse (a la vista del público) de policías a mozos encargados de los anuncios de prensa. A media altura estaba colgada una rampa rudimentaria construida con tablones sin pintar que cruzaba en diagonal todo el proscenio; distintos cantantes la recorrían durante toda la actuación y marcaban un importante contrapunto dramático con la acción principal que se desarrollaba debajo, en el suelo del escenario.

Por un lado, la escenografía (así como las expectativas sobre el intenso carácter físico de la acción dramática) recordaban sobre todo los “aparatos de actuación” constructivistas,

una nueva tipología de escenografía inventada por Stepánova y Popova para las producciones biomecánicas de Meyerhold de principios de los años veinte del pasado siglo. [...] Por el otro, la analogía con el teatro constructivista o el diseño de vestuario tenía sus límites. Al vestir los setenta y ocho personajes de *La nariz*, [Greta] Goiris se inspiró en un amplio repertorio de trajes europeos y asiáticos, mientras que Kentridge, por su parte, abandonó por completo la revelación al público del muro del fondo del escenario, un gesto que había caracterizado gran parte del teatro constructivista de Meyerhold y que se consideraba una forma rudimentaria de desnudar el proceso de producción de la propia obra. En lugar de eso, el artista llevó *La nariz* en dirección contraria, hacia la espectacularización. Su principal telón de fondo estaba formado por un llamativo collage gigantesco de artículos de periódicos y enciclopedias, un plano de San Petersburgo, grabados con retratos adornados con cuñas y círculos rojos en lugar de narices, lemas de *agitprop* gritados en distintos idiomas y una mezcolanza de material impreso. No obstante, lo más destacado de toda la espectacularización de *La nariz* de Kentridge era su despliegue de video-proyecciones. Editada por Catherine Meyburgh y presentada por una única máquina potentísima ubicada al fondo de la sala, una amplia sucesión de proyecciones saturaba casi toda la función y creaba un auténtico exceso de imágenes que en la práctica conjuraba algo parecido a (si recuperamos el sucinto comentario de [Grigori] Kózintsev a raíz del estreno de la ópera en Leningrado), “la fantasmagoría de Gógol”⁹. Estáticas o en movimiento, lentas o rápidas, en miniaturas o gigantescas, singulares o complejas, esas proyecciones ayudaban a trasladar gran parte del drama del espacio horizontal del escenario al plano vertical de la pantalla [...]. Durante las últimas décadas, el empleo de proyecciones de cine o vídeo en los montajes operísticos ha pasado de la periferia a formar parte de la corriente dominante, pero vale la pena recordar que entre los primeros en poner en práctica el uso de la imagen proyectada en movimiento en realizaciones en vivo estuvieron importantes directores de vanguardia como Meyerhold y Erwin Piscator en los años veinte, y Bertolt Brecht a principios de los treinta [...]. Esas secuencias fílmicas incrustadas en la ópera o el teatro de los años veinte y treinta tenían por lo general una de las dos funciones siguientes. En la mayoría de ocasiones, su papel tenía ambiciones documentales (ampliar el conocimiento del espectador sobre el contexto histórico de la acción que se desarrollaba en directo ante sus ojos), pues solía darse por sentado que el cine era un medio verista. Sin embargo, a veces esas proyecciones también desempeñaban un rol fundamental de contraste con la actuación que tenía lugar en vivo en el escenario y en consecuencia provocaban una reflexión más prolongada del público sobre esta¹⁰.

Ambas funciones se hacían evidentes en determinados momentos de las proyecciones de Kentridge para *La nariz*, pese al impulso fantasmagórico del montaje. [...]. Pero la dimensión crítica de las proyecciones en *La nariz* se manifestaba muy especialmente con respecto al realce dramático dado por el artista al personaje de la Nariz, en torno al cual se orientaba la fuerza principal de la ópera en su conjunto. El libreto de Shostakóvich asigna a la Nariz [...] apenas un puñado de frases, sumamente difíciles pero con una duración de dos o tres minutos a lo sumo. (Si el texto no hubiera dado instrucciones de que la Nariz además correteara por el escenario de vez en cuando, el público prácticamente no la habría visto; para ese papel, que no es cantado, Goiris y Kentridge ataviaron a un actor con una nariz gigante de cartón piedra). El papel secundario de la Nariz contrasta fuertemente con el

que Shostakóvich brinda a Kovaliov, un personaje tremendamente complicado cantado por el barítono brasileño Paolo Szot, que pasaba la mayor parte de la representación en el escenario y cantaba durante gran parte de ese tiempo, por no decir que siempre. Al presentar distintas proyecciones de la Nariz durante toda la función, Kentridge compensó ese desequilibrio y devolvió a este segundo personaje, por medios visuales, la categoría dramática de un protagonista. Mientras Kovaliov lamentaba la pérdida de su nariz (Acto primero, escena tres), por ejemplo, aparecía en la pantalla superior una imagen gigante de la Nariz que pasaba velozmente por delante de la ventana de su habitación. En algunas ocasiones, esa proyección incluso intervenía de manera directa en la acción que se desarrollaba en las tablas. El efecto global de esas apariciones e intervenciones dramáticas era desviar la atención del exclusivo objetivo satírico de Gógol y Shostakóvich (el burócrata Kovaliov) hacia la vida y las aventuras de su antiguo apéndice, ya completamente emancipado.

Además de su participación dramática en el argumento, la Nariz también aparecía en una serie de proyecciones creadas por Kentridge para acompañar los distintos interludios instrumentales. (Ahí se daba una inversión interesante: si Shostakóvich componía la música que acompañaba en directo la proyección de películas mudas, Kentridge creaba acompañamiento fílmico para el compositor). Esas proyecciones estaban formadas por montajes velocísimos fotograma a fotograma de las animaciones características del artista combinadas con imágenes reales y material de archivo. En líneas generales, tenían un efecto sintetizador, más que servir de contrapunto. Por ejemplo, Kentridge calibró la energía rítmica desenfundada del revolucionario interludio de Shostakóvich (Acto primero, entre las escenas dos y tres) para nueve instrumentos de percusión de sonido indeterminado (triángulo, pandereta, castañuelas, tambor militar, tambor, plato suspendido, plato corriente, bombo y tam-tam) con un montaje también con mucha percusión de imágenes en movimiento que empezaba con la frase “Buscad anti-futuristas de fiar (Vladimir Lenin)” dando vueltas y más vueltas, como si estuviera atada a un tambor de tiovivo invisible. A continuación, en claro homenaje a Malevich y El Lissitzky, un aluvión de cuadrados y círculos rojos y blancos se precipitaba por la pantalla y se fundía por un breve instante antes de separarse de nuevo. A eso seguían fragmentos sueltos de papel negro rasgado que se convertían en un caballo (el Rocinante de don Quijote) delante de nuestros ojos. Unas manos invisibles escribían en una anticuada máquina de escribir rusa y luego, de repente, aparecía Shostakóvich al piano con una nariz gigante por cabeza. Una síntesis más temática conformaba el acompañamiento del estimulante galop orquestal (Acto primero, entre las escenas tres y cuatro): se incluían distintas configuraciones de la Nariz posando en un Rocinante cada vez más enjuto.

[...] Sin renegar por completo de la dimensión satírica de la ópera, Kentridge redirige la atención del público (mediante el nuevo hincapié principalmente visual en la figura de la Nariz) hacia un tema de importancia fundamental pero poco reconocido en la construcción misma del relato y la ópera, esto es, el concepto de la metamorfosis. Su puesta en escena nos recuerda algo tan básico de la narración que se olvida con facilidad: el hecho de que, de forma absolutamente fantástica, una parte del cuerpo humano se transforme en un ser autónomo. Al destacar el papel generativo de la metamorfosis en *La nariz*, Kentridge abre la puerta a un sinnúmero de ramificaciones

metafóricas potenciales de ese concepto poético antiguo, más allá de la esfera de la encarnación física para ir a la transformación social y política en un sentido más amplio. En esa puesta en escena, la Nariz se transforma en una figura de revolución, no solo de la Revolución de Octubre (aunque ese no deja de ser el referente primigenio, es cierto), sino de cualquier intento de provocar un cambio social fundamental. Así, la Nariz es Rosa Luxemburgo y Leon Trotsky, pero también Steve Biko, el líder del movimiento de la Conciencia Negra sudafricano asesinado a golpes en Port Elizabeth en septiembre de 1977 mientras estaba bajo custodia policial¹¹. Pese a que la Nariz acaba siendo apaleada y reprimida, la obra parece apuntar que esto no es motivo para no aplaudir y celebrar esos valiosos instantes de fe intrépida en la posibilidad de transformación, y con ello lamentar también su extinción. “Por mucho que la utopía esté muerta —escribe Kentridge—, no soltamos su esqueleto, con la esperanza de resucitarla mediante un deseo, una voluntad”¹².

1. Ver Rosamund Bartlett, “Shostakovich As Opera Composer”, en Pauline Fairclough y David Fanning (eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 179-197.

2. Dmitri Shostakóvich, “Pochemu ‘Nos?’”, *Rabochii i teatr*, n.º 3, 15 de enero de 1930, p. 11. Ver la nota del editor en Dmitri Shostakóvich, *Nos. Opera v trekh deistviakh, desiati kartinakh*, soch. 15, Moscú, Muzyka, 1981, s. p.

3. Nikolái Gógol, “The Nose”, *Diary of a Madman and Other Stories* [1835], Ronald Wilks (trad.), Londres, Penguin Books, 1973, pp. 42-70 [trad. cast., *La nariz y otros cuentos*, Isabel Vicente (trad.), Madrid, Anaya, 2009].

4. Laurel E. Fay, “The Punch in Shostakovich’s Nose”, en Malcolm Hamrick Brown (ed.), *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, p. 234.

5. Ibíd., p. 232.

6. Dmitri Shostakóvich, *La nariz. Ópera en tres actos con diez escenas* [1928], libreto de Y. Zamiatin, G. Ionin, A. Preis, D. Shostakóvich. Mis citas del libreto corresponden a la versión publicada en las notas de acompañamiento (pp. 24-69) de la grabación de *La nariz* realizada por Valeri Guérguiev (director) y los solistas, la orquesta y los coros Marinski en la Sala de Conciertos Marinski, San Petersburgo, del 15 al 23 de julio de 2008.

7. Gres, “Ruchnaia bomba anarkhista”, *Rabochii i teatr*, n.º 10, 21 de febrero de 1930, p. 6.

8. Véase Yevgueni Braudo, “Prem’era ‘Nosa’ Shostakovicha”, *Pravda*, 12 de febrero de 1930, p. 6;

y Braudo, “Concerts, Opera, Ballet in Russia Today”, *Modern Music*, vol. 10, n.º 4, mayo-junio de 1933, p. 218.

9. Grigori Kózintsev, *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, vol. 4, Leningrado, Iskusstvo, 1984, p. 254, citado en Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life Remembered*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 75. Como miembro del grupo FEKS, Kózintsev produjo en 1926 una adaptación cinematográfica del relato de Gógol *Шинель* [El capote, 1842]. Poco después de terminar *La nariz*, Shostakóvich compuso una banda sonora que debía acompañar en directo a la película muda *Новый Вавилон* [La nueva Babilonia], codirigida por Kózintsev con Leonid Trauberg entre 1928 y 1929.

10. Brecht analiza su empleo de proyecciones fílmicas en la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, 1930] en unas notas preparadas para Hanns Eisler en 1942 y publicadas en Marc Silberman (ed.; trad.), *Brecht on Film and Radio*, Londres, Methuen, 2000, p. 13; así como en “The German Drama. Pre-Hitler”, *The New York Times*, 24 de noviembre de 1935. En este último caso atribuye la innovación a Piscator. Sobre las proyecciones de Piscator, véase Sheila McAlpine, *Visual Aids in the Productions of the First Piscator-Bühne, 1927-28*, Frankfurt, Peter Lang, 1990.

11. Con respecto a esa vinculación conviene destacar que el padre del artista, Sir Sydney Kentridge, destacado abogado anti-apartheid por aquel entonces, fue el letrado que representó a la familia de Biko en la vista sobre su muerte; véase Donald Woods, *Biko*, Nueva York, Paddington Press Ltd., 1978, pp. 176-260.

12. William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine* [Yo no soy yo, el caballo no es mío], monólogo teatral o “conferencia/performance”, 2008. Reproducido en esta publicación, pp. 146-163.

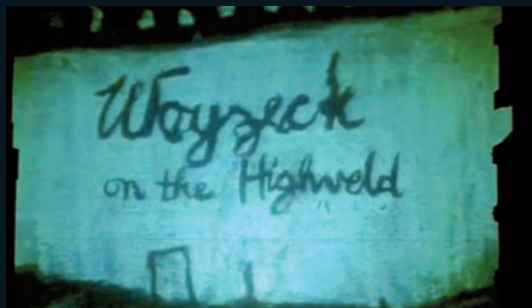
WILLIAM
KENTRIDGE
ESCENA

042	WOYZECKEN EL ALTOVELD
064	¡FAUSTO EN ÁFRICA!
086	UBÚ Y LA COMISIÓN PARA LA VERDAD
110	EL RETORNO DE ULISES
138	LA NARIZ
176	LULÚ
216	BASTA Y SOBRA





WOYZECK
ENELALTOVELD



Woyzeck on the Highveld, 1992

Woyzeck en el Alto Veld

Grabación de la obra de teatro

Color, sonido, 180'

Dirección: William Kentridge

Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler

Vestuario y escenografía: Adrian Kohler

Animación: William Kentridge

Asistente de animación: Erica Elk

Música: Steve Cooks, Edward Jordan

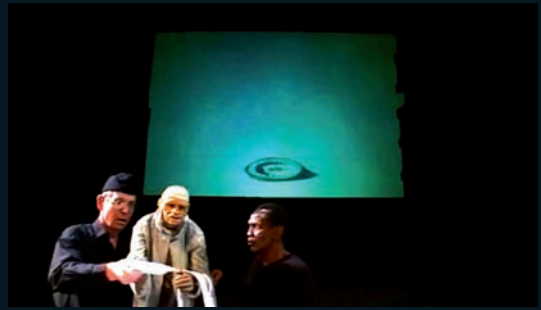
Diseño de sonido: Wilbert Schübel; Cello: Clara Hooyberg

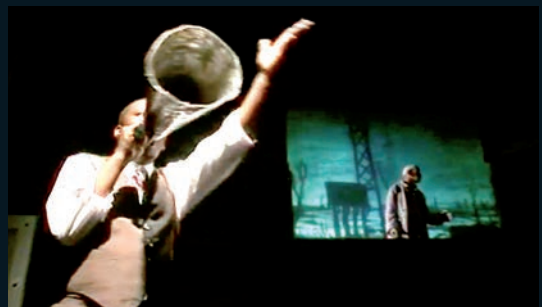
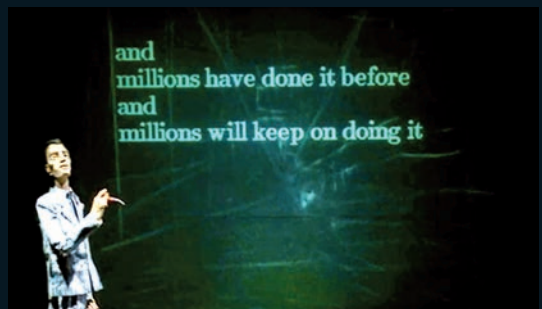
Diseño de iluminación: Mannie Manim

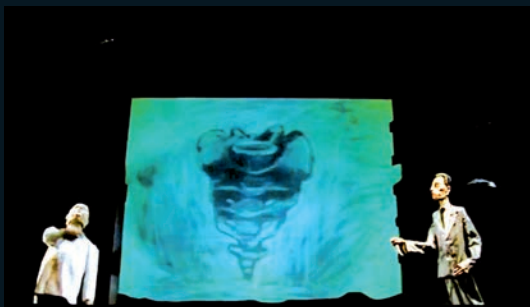
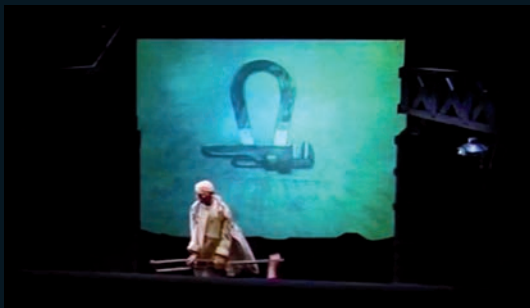
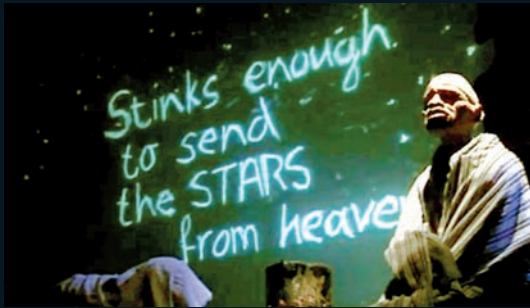
Reparto: Basil Jones, Adrian Kohler, Tale Motsepe, Louis Seboko y Busi Zokufa

Producción: Handspring Puppet Company

Basado en el texto Woyzeck, de Georg Büchner, 1879











NOTA DEL DIRECTOR

Descubrí *Woyzeck* por primera vez gracias a la notable producción de Barney Simon en el antiguo Arena Theatre de Doornfontein, en los setenta. Desde entonces, los personajes y las imágenes de la obra se han mantenido flotando en los márgenes de mi conciencia. Durante muchos años quise hacer algún tipo de producción de esta pieza, pues pensaba que no había que circunscribir la angustia y la desesperación del texto de [Georg] Büchner al contexto de la Alemania del siglo XIX, y que las circunstancias similares de la Sudáfrica actual le conferían una elocuente credibilidad en un escenario local.

Una segunda razón de esta producción podría hallarse en mi deseo de trabajar con marionetas en general y con la Handspring Puppet Company en particular: trabajar en un ámbito donde la interpretación y el dibujo se aproximan; intentar descubrir si puede haber profundidad y peso emocional sin recurrir a la técnica excesivamente explícita de las transformaciones psicológicas en el rostro del actor.

La tercera razón es el cine animado que yo había hecho. La incómoda y arcaica técnica del dibujo al carbón y el borrado que utilizo imponen severas limitaciones en la movilidad y la interacción de los personajes dibujados. Trabajar con marionetas y dibujos animados es una forma de incorporar las posibilidades de los versátiles movimientos tridimensionales al trabajo hecho hasta ahora.

Se trata de mi primera experiencia con marionetas, y me ha permitido hacer grandes descubrimientos. Cada día de ensayo me ha aportado revelaciones sobre los aspectos en los que las marionetas pueden superar a los actores (intenten que un rinoceronte escriba o que un apuntador dé la entrada a un niño). También es interesante observar esa extraña condición de que, aunque la manipulación de la marioneta resulta completamente transparente, en lugar de ver la artificialidad palpable de su movimiento, no puedes dejar de atribuirle una voluntad propia y autonomía.

Notas en torno a *Woyzeck on the Highveld* [Woyzeck en el Alto Veld], 1992. Texto publicado por primera vez en castellano en Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 1999 [cat. exp.], p. 211.

LA MÚSICA DE WOYZECK EN EL ALTO VELD

Hacia la mitad del documental *Two Rivers* [Dos ríos], un músico toca el acordeón junto a la estación de tren de Johannesburgo. La notable calidad de la interpretación y su forma de cantar me han obsesionado desde que vi la película hace ocho años. Cuando empezamos esta producción, volvimos a escuchar la banda sonora de la película, la grabamos y enviamos a gente con magnetófonos por los alrededores. Por fin, localizamos al músico, Alfred Makgamelele, que entonces vivía en el suburbio de Alexandra y los sábados por la mañana actuaba ante una gran multitud en Park Station. Su música forma el núcleo de la obra. Mike van Graan toca una pieza de acordeón y Clare Hooyburg, una estudiante de tercer curso de la Universidad de Wits, ofrece con su violoncelo el contrapunto al acordeón de Makgamelele. Edward Jordan, que había hecho la música de mi película de animación *Monument* [Monumento], se tomó un tiempo durante el lanzamiento de su primer disco en solitario para escribir parte de la música que Steve Cook y él añadieron al material musical en bruto que habíamos recopilado. También hay un fragmento de 27 segundos que pertenece a la ópera *Wozzeck* de Alban Berg.

Notas en torno a *Woyzeck on the Highveld* [Woyzeck en el Alto Veld], 1992. Texto publicado por primera vez en castellano en Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 1999 [cat. exp.], p. 211.



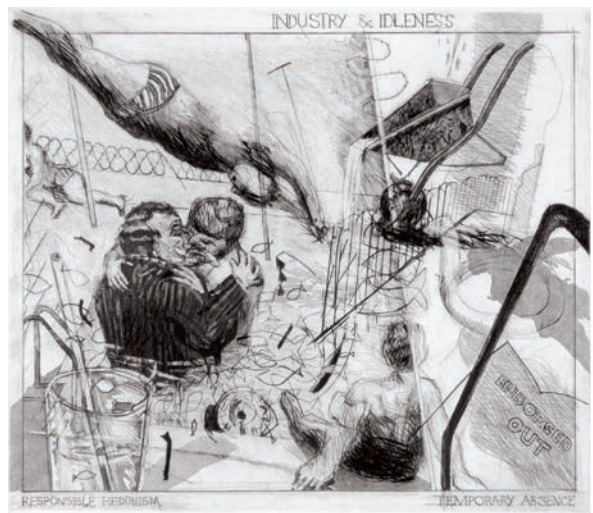
1



2



3



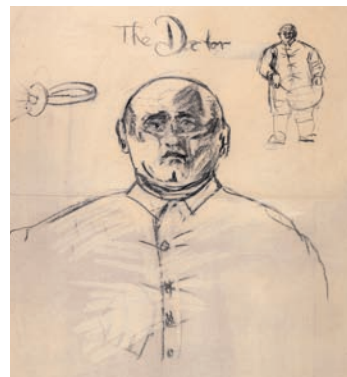
4



5



6



8



7



9



10



11



13



12



14



16



15



17



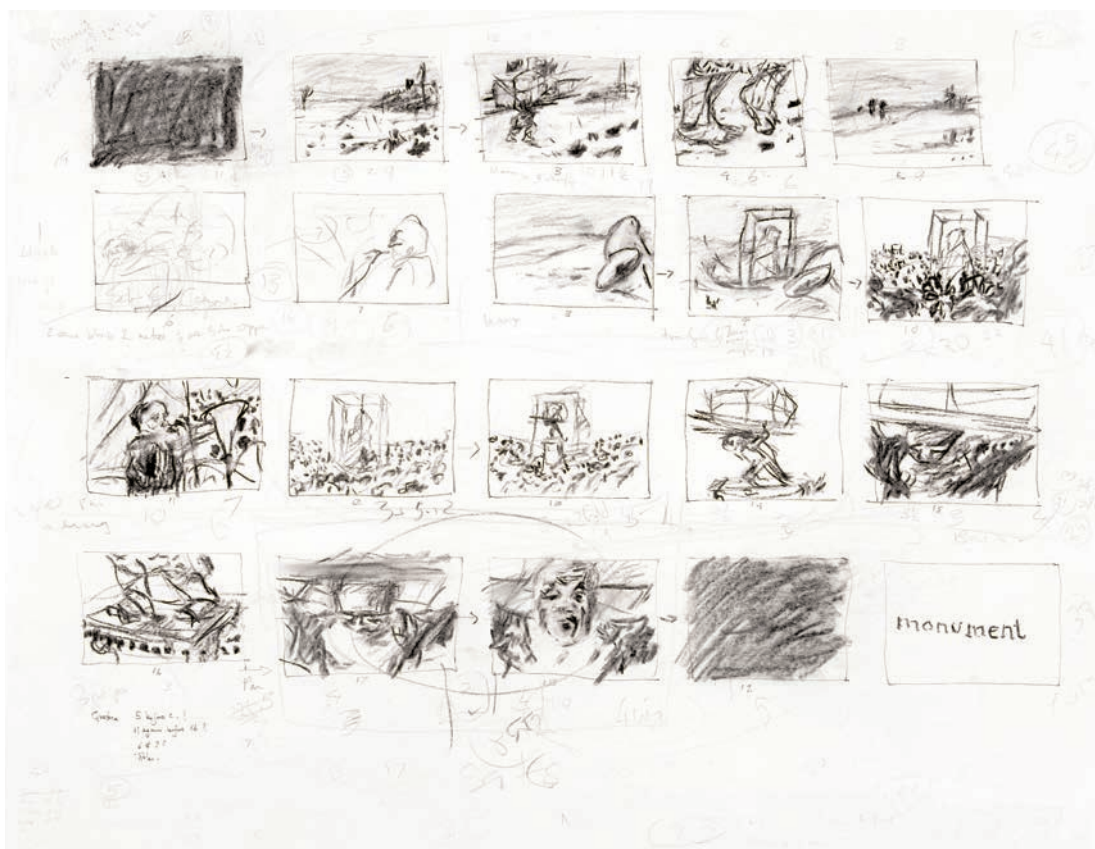
18



19



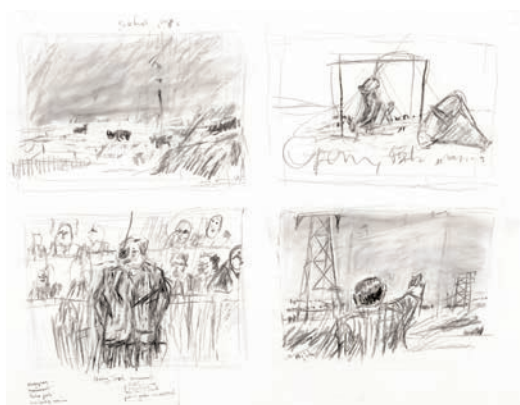
20



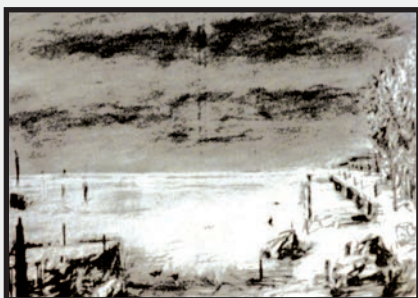
21



22



23





25

**Industry and Idleness
[Diligencia y ociosidad]**

1986-1987

Carpeta de 8 grabados

Edición de 30

Impreso por Malcolm Christian,
The Caversham Press

Double Shift on Weekends Too

[Turno doble también los fines
de semana]

Aguatinta y punta seca sobre
papel

25 x 20 cm

Colección particular

Fig. 1

Responsible Hedonism

[Hedonismo responsable]

Aguatinta y puntaseca sobre
papel

25 x 30 cm

Colección particular

Fig. 4

Forswearing Bad Company

[Renunciar a las malas
compañías]

Aguatinta y puntaseca sobre
papel

30 x 25 cm

Colección particular

Waiting Out the Recession

[Esperar a que pase la crisis]

Aguatinta y puntaseca sobre
papel

25 x 30 cm

Colección particular

Promises of Fortune [Promesas
de fortuna]

Buril, aguatinta y puntaseca
sobre papel

25 x 30 cm

Colección particular

Fig. 2

Buying London with the Trust Money

[Comprar Londres con el dinero
del fondo de inversiones]

Buril, aguatinta y puntaseca
sobre papel

30 x 25 cm

Colección particular

Lord Mayor of Derby Road

[Alcalde de Derby Road]

Aguatinta y puntaseca sobre
papel

25 x 30 cm

Colección particular

Fig. 3

Coda

Aguatinta y puntaseca sobre
papel

25 x 20 cm

Colección particular

**Dibujo para Monument
[Monumento]**

1990

Carboncillo sobre papel

150 x 120 cm

Colección particular

Fig. 19

Dibujo para Monumento

1990

Carboncillo sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

Fig. 20

Guion gráfico para Monumento

1990

Carboncillo y lápiz sobre papel

50 x 65 cm

Colección particular

Figs. 21-23

Monumento

1990

Película animada de 16 mm

B/n, sonido, 3' 11"

Dirección, fotografía y dibujo:

William Kentridge

Edición: Agnus Gibson

Diseño de sonido: Catherine

Meyburgh

Música: Edward Jordan

Producción: Free Film-makers

Cooperative

Colección George Eastman

Museum

Fig. 24

Sin título

ca. 1990-1991

Carboncillo sobre papel kraft

101 x 165,5 cm

Colección particular

Fig. 5

**Diseño de marioneta para
Woyzeck on the Highveld
[Woyzeck en el Alto Veld]
(Woyzeck)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

80 x 62 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 6

**Diseño de marioneta para
Woyzeck en el Alto Veld (doctor)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

95 x 80 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

**Diseño de marioneta para
Woyzeck en el Alto Veld (Andries
y el minero)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

103 x 121 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 9

**Diseño de marioneta
para Woyzeck en el Alto Veld
(Woyzeck)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

58 x 77 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 10

**Diseño de marioneta para
Woyzeck en el Alto Veld (capitán)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

76 x 51 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 7

**Diseño de marioneta
para Woyzeck en el Alto Veld
(rinoceronte)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

47 x 85 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 11

**Diseño de marioneta para
Woyzeck en el Alto Veld (sombra
de Margaret)**

1991-1992

Carboncillo sobre papel

45 x 81 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 13

Diseño de marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (hombre de una pierna)

1991-1992
Carboncillo sobre papel
83 x 50 cm
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 12

Dibujo para Woyzeck en el Alto Veld

1992
Carboncillo sobre papel
120 x 150 cm
Colección particular

Dibujo para Woyzeck en el Alto Veld

1992
Carboncillo sobre papel
59 x 120 cm
Colección particular

Marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (Woyzeck)

1992
Madera policromada y textil
110 x 38 x 20 cm
Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler
Realizada por Adrian Kohler
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 14

Marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (Marie)

1992
Madera policromada y textil
110 x 38 x 20 cm
Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler
Realizada por Adrian Kohler
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 16

Marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (doctor)

1992
Madera policromada y textil
100 x 50 x 40 cm
Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler
Realizada por Adrian Kohler
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 15

Marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (rinoceronte)

1992
Madera policromada y textil
40 x 50 x 100 cm
Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler
Realizada por Adrian Kohler
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 18

Marioneta para Woyzeck en el Alto Veld (minero)

1992
Madera policromada y textil
110 x 50 x 40 cm
Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler
Realizada por Adrian Kohler
Adrian Kohler y Basil Jones de Handspring Puppet Company
Fig. 17

Póster para Woyzeck en el Alto Veld

1992
Impresión offset sobre papel
84 x 60 cm
Colección particular

Dibujo para Woyzeck

2016
Carboncillo sobre papel
120 x 150 cm
Colección particular

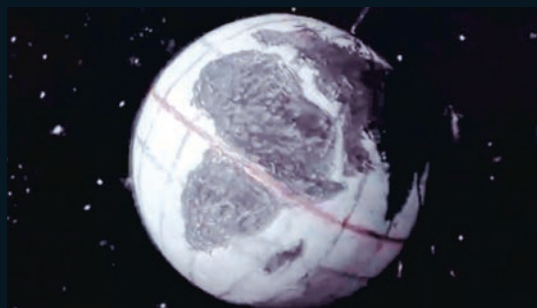
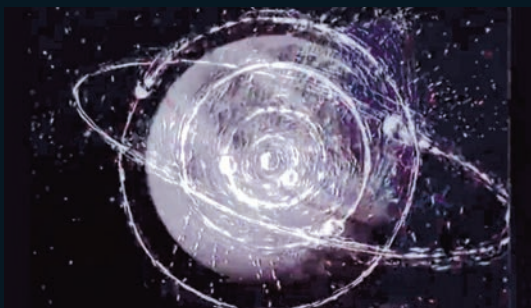
Maqueta para Woyzeck

2016
Cartón, cartulina, papel, tinta india, páginas encontradas y fotocopias, adhesivos, pinzas, chinchetas, cinta adhesiva y arandelas de acero
135 x 220 x 183 cm
Diseño: Sabine Theunissen en colaboración con William Kentridge
Producción: Sabine Theunissen
Colección particular
Fig. 25





¡FAUSTO EN ÁFRICA!



Faustus in Africa!, 1995

¡Fausto en África!

Grabación de la obra de teatro

Color, sonido, 80'

Dirección: William Kentridge

Diseño: William Kentridge y Adrian Kohler

Animación: William Kentridge

Asistente de animación: Hiltrud von Seydlitz

Vestuario y escenografía: Adrian Kohler

Diseño de iluminación: Mannie Manim

Diseño de sonido: Wilbert Schübel

Música: James Phillips y Warrick Sony

Vestuario: Hazel Maree y Hiltrud von Seydlitz

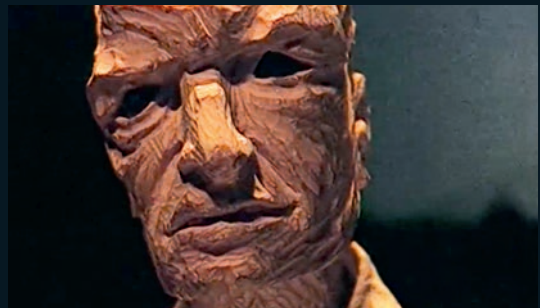
Guión adicional: Lesego Rampolokeng

Reparto: Leslie Fong, Basil Jones, Antoinette Kellermann, Adrian Kohler, Dawid Minnaar, Louis Seboko y Busi Zokufa

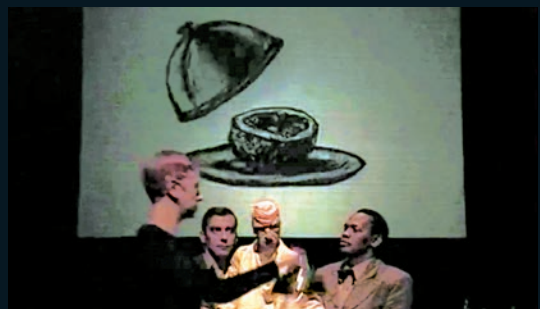
Producción: Handspring Puppet Company y Mannie Manim Productions

Basado en el texto *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, 1808

Faustus IN AFRICA!











NOTA DEL DIRECTOR

Cuando tenía 12 años, en un libro de Time Life sobre el pensamiento, encontré un esquema de los genios más grandes de todos los tiempos, clasificados según su supuesto coeficiente intelectual. Encabezando la lista, como el golfista de la PGA (Asociación de Golf Profesional) que gana más dinero al año, estaba [Johann Wolfgang von] Goethe, un nombre que me era bastante desconocido, entre [Albert] Einstein (sexta posición, si mal no recuerdo) y [Wolfgang Amadeus] Mozart (tercera). Al cabo de unos meses, entre los atlas, diccionarios y plumas que suelen ser los típicos regalos de la *bar mitzvá*, me regalaron una traducción en dos volúmenes de la primera y la segunda parte del *Fausto* de Goethe. Durante los 25 años siguientes de mi vida, los libros se quedaron sin abrir en los estantes.

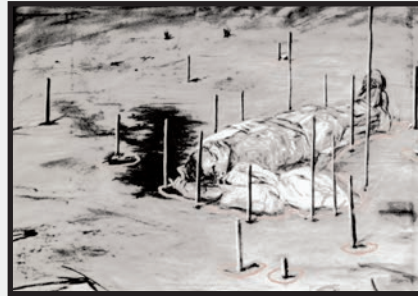
La producción de *¡Fausto en África!* tiene diversos puntos de partida, uno de los cuales fue el rechazo silencioso de los libros de Goethe en las estanterías. A lo largo del periodo en el que busqué o evité el texto, intenté encontrar otras versiones, otras narraciones menos descorazonadoras de la historia y, en distintos momentos, fui considerando todas las posibilidades, desde [Christopher] Marlowe hasta Georges Sand, Gertrude Stein, el *Fausto* prerrevolucionario de [Anatoli] Lunacharsky o la maravillosa versión de Mijaíl Bulgákov, *Мáстер и Маргарита* [El maestro y Margarita] (la hiena de nuestra obra le da mil vueltas al gato de Bulgákov). Pero al final no pude evitar la fuerza y singularidad de aquellos dos volúmenes. La obra que finalmente concebimos incluía capítulos de la primera parte, fragmentos de la segunda y nuevo material escrito por el poeta sudafricano Lesego Rampolekeng (que establece afinidades entre los ritmos del rap y los *knittelvers*). Todo eso con el objetivo de encontrar un espacio donde la obra dejara de ser descorazonadoramente ajena —con el peso de Europa apoyándose sobre la punta meridional de África— para convertirse en una producción propia.

El segundo punto de partida fue la imaginería colonial de las bibliotecas y los archivos de los alrededores de Johannesburgo. Pasamos semanas hojeando revistas antiguas, mapas, anuncios e imágenes de las guerras coloniales. Aquel

De las notas del programa *Faustus in Africa!* [¡Fausto en África!], 1995.
Texto publicado por primera vez en castellano en Carolyn Christov-Bakargiev,
William Kentridge, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA),
1999 [cat. exp.], pp. 214-215.

léxico visual nos proporcionó el punto de partida para desarrollar los personajes, los decorados, las intersecciones de las escenas de la obra (*Fausto* se basó en el daguerrotipo de un explorador belga; Helen, en un anuncio de cigarrillos de los años veinte). Aquel universo de imágenes se convirtió en el fundamento para comparar el idealismo del *Fausto* de Goethe con el materialismo más terrenal del África colonial, para ver si podíamos dar respuesta a la lapidaria sentencia de [Georg Wilhelm Friedrich] Hegel (escrita en la misma época en que Goethe escribía su *Fausto*), según la cual “después de las pirámides, el Espíritu del mundo abandonó África para no regresar nunca”.

El tercer punto fue el teatro de marionetas, ya que queríamos desarrollar y ampliar lo que habíamos hecho en *Woyzeck on the Highveld* [*Woyzeck* en el Alto Veld], con la intención de seguir explorando las ambigüedades de una representación que combinara marionetas y actores. También queríamos llevar más lejos la idea de la talla rudimentaria de las marionetas: la banda de latón de Mefistófeles está tallada con una sierra de cadena y una fresadora. Las técnicas de ingeniería que Adrian Kohler quería desarrollar determinaron algunos personajes y escenas.



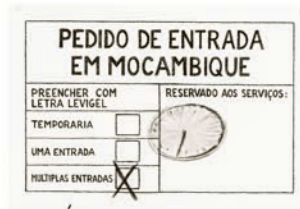
1



5



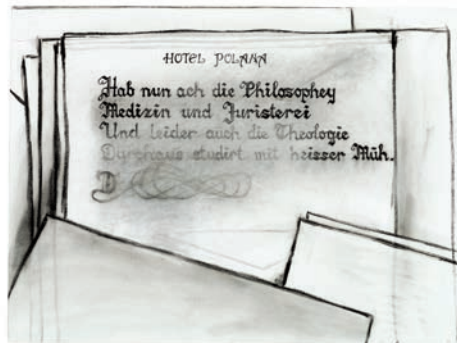
2



6



3



7



4



8



9



10



11



12



13



14



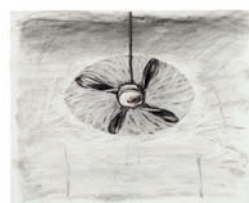
15



17



16



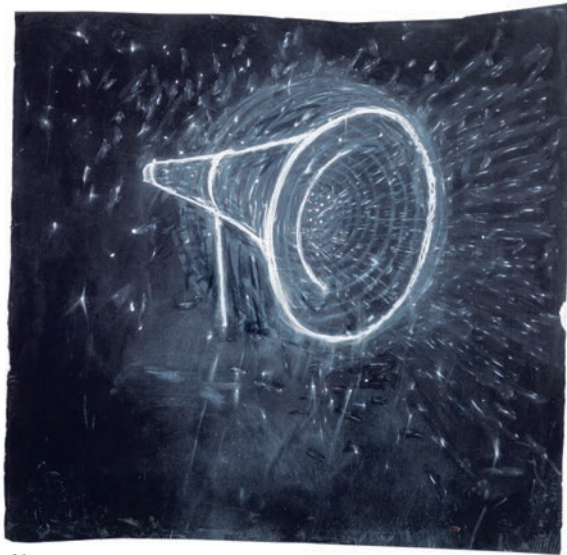
18



19



20



21

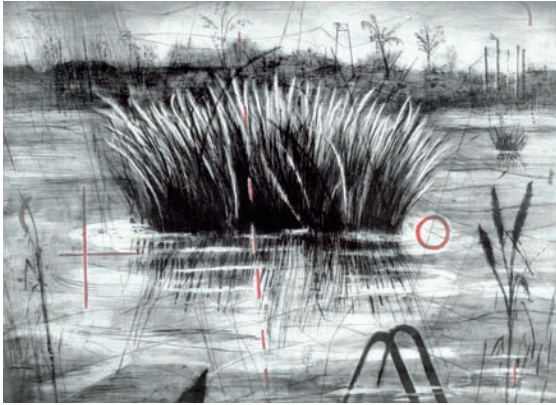


22



23





25



26



27



28



29

Felix in Exile [Félix en el exilio]

1994

Película animada de 35 mm
transferida a vídeo

B/n y color, sonido, 8' 43"

Dirección, fotografía y dibujo:
William Kentridge

Edición: Agnus Gibson

Diseño de sonido: Wilbert

Schübel

Música: Philip Miller, *Composition*

for String Trio, y Motsumi

Makhene,

Go to Tlapsha Dibida

Músicos: Sibongile Khumalo y

Peta-Ann Pustejovsky

Colección particular

Fig. 1

Dibujo para *Faustus in Africa!*

[¡Fausto en África!]

1994

Carboncillo y pastel sobre papel

73 x 102 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 5

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

43,5 x 56 cm

Colección particular

Fig. 2

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

38 x 56

Colección particular

Fig. 6

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 7

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 15

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

160 x 120 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

160 x 120 cm

Colección particular

Fig. 4

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

76 x 105,5 cm

Colección particular

Fig. 8

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 38 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 38 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 38 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

70 x 102,5 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

31 x 30 cm

Colección particular

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo y papel rasgado

sobre papel

58 x 67 cm

Colección particular

Fig. 10

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

61 x 70 cm

Colección particular

Fig. 9

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo y pintura roja sobre

papel

50,5 x 75,5 cm

Colección particular

Fig. 14

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo y lápiz sobre papel

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 3

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 16

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

56 x 75,5 cm

Colección particular

Fig. 17

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

75 x 92 cm

Colección particular

Fig. 18

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Carboncillo sobre papel

76 x 120 cm

Colección particular

Fig. 19

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Tiza sobre papel negro

56 x 76 cm

Colección particular

Fig. 20

Dibujo para *Fausto en África!*

1995

Tiza sobre papel negro

115 x 121 cm

Colección particular

Fig. 21

Dibujo para ¡Fausto en África!

1995

Carboncillo sobre papel

70 x 100 cm

Colección particular

Fig. 22

**Strange Fruit [Extraña fruta]
(dibujo para ¡Fausto en África!)**

1995

Carboncillo sobre papel

57 x 76 cm

Prof. MH Cheadle

Fig. 11

**Mbinda Cemetery [Cementerio
de Mbinda] (dibujo para ¡Fausto
en África!)**

1995

Carboncillo y pastel sobre papel

120 x 148 cm

Colección particular

Fig. 12

**The Head and the Load are the
Troubles of the Neck [La cabeza
y el peso son los problemas del
cuello]**

1995

Aguatinta y punta seca sobre

papel Zerkall 220 gr

42 x 64 cm (imagen: 29,5 x 37,5 cm)

Edición de 50

Impreso por Malcolm Christian,

The Caversham Press

Colección particular

**A Nicely Built City Never Resists
Destruction [Una ciudad bien
construida nunca resiste la
destrucción]**

1995

Aguatinta, aguafuerte y punta

seca sobre papel Zerkall 220 gr

42 x 64 cm (imagen: 29,5 x 37,5
cm)

Edición de 50

Impreso por Malcolm Christian,

The Caversham Press

Colección particular

Fig. 13

Póster para ¡Fausto en África!

1995

Impresión offset sobre papel

62 x 41 cm

Colección particular

**Falls Looking Upstream [Cataratas
mirando río arriba] (de la serie
Colonial Landscapes [Paisajes
coloniales])**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

120,5 x 159,5 cm

gordonschachatcollection,

Sudáfrica

Fig. 27

**Sin título (de la serie Paisajes
coloniales)**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

Fig. 28

**Sin título (de la serie Paisajes
coloniales)**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

56,5 x 75,5 cm

Colección particular

Fig. 26

**Sin título (de la serie Paisajes
coloniales)**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

Fig. 23

**Sin título (de la serie Paisajes
coloniales)**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

**Hunting the Spurwinged Goose
[Cazando al ganso espolonado]
(de la serie Paisajes coloniales)**

1995-1996

Carboncillo y pastel sobre papel

120 x 160 cm

Colección particular

Fig. 24

**Sin título (de la serie Paisajes
coloniales)**

1995-1996

Monotipo

129 x 104,5 cm

Adrian Kohler y Basil Jones de
Handspring Puppet Company

Fig. 29

**Reeds [Juncos] (de la serie
Paisajes coloniales)**

1995-1996

Aguatinta y puntaseca a partir

de chapa de cobre y hoja de

policarbonato sobre papel Vélín

d'Arches Blanc pintado, tiza roja

118 x 158 cm

Edición de 40

Colección particular

Fig. 25



A person wearing an orange shirt is seen from the side, looking at a large mural. The mural depicts several hands of different colors (red, blue, green, yellow) holding various tools like a hammer, wrench, and screwdriver. The background of the mural is dark with light-colored geometric shapes.

UBÚ Y LA COMISIÓN PARA LA VERDAD



Ubu and the Truth Commission, 1997

Ubú y la Comisión para la verdad

Grabación de la obra de teatro

Color, sonido, 103'

Dirección y animación: William Kentridge

Asistentes de animación: Suzie Gable y Tau Qwelane

Guion: Jane Taylor

Coreografía: Robyn Orlin

Diseño y dirección de marionetas: Adrian Kohler

Vestuario y escenografía: Adrian Kohler

Música: Brendan Jury y Warrick Sony

Diseño de iluminación: Wesley France

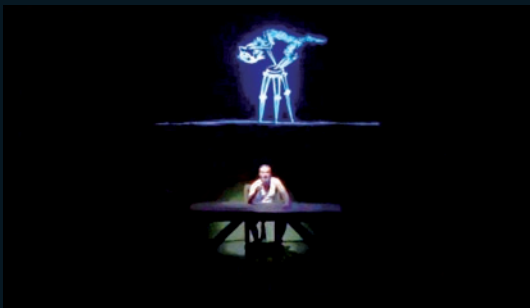
Diseño de sonido: Wilbert Schübel

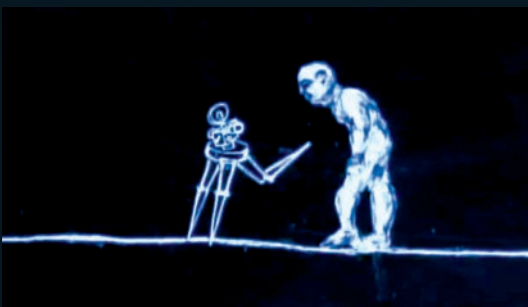
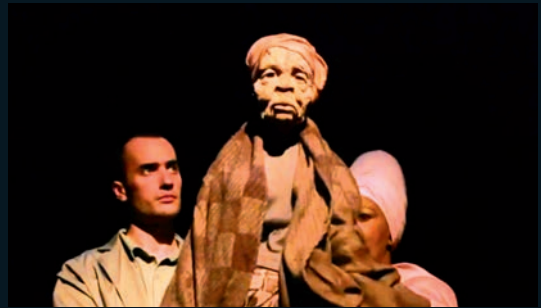
Edición: Catherine Meyburgh

Reparto: Basil Jones, Adrian Kohler, Dawid Minnaar, Louis Seboko y Busi Zokufa

Producción: Handspring Puppet Company, Mannie Manim Productions y Art Bureau











LAS FAUCES DEL COCODRILO

En la actualidad, en Sudáfrica hay una batalla entre las máquinas trituradoras de papel y las fotocopadoras. Por cada jefe de policía que tritura documentos de su comprometedor pasado, hay agentes bajo su mando que los fotocopian para protegerse frente a futuros procesos. Yo quería mostrar una máquina trituradora en el escenario. Pero una máquina de verdad, que despedaza ruidosa y lentamente resmas de papel, no parecía muy contundente. Consideramos entonces utilizar una cortadora de pan como metáfora, pero nos disgustaba la idea de todo aquel pan cortado y desperdiciado cada noche de actuación. Sopesamos hacer un dibujo o una animación de la trituradora, y proyectarla en la pantalla, pero la idea de pasar horas dibujando aquellas tiras de papel picado como fideos me disuadió. Luego pensamos que ya teníamos tres perros en el escenario, ¿por qué no alimentar a un perro con las pruebas que queríamos triturar? Pero la boca de cualquiera de aquellos perros era demasiado pequeña como para tragar una cinta de vídeo o una resma de documentos. Así que nos preguntamos qué podía ser lo bastante grande como para tragar todo lo que podíamos querer ocultar. De ahí surgieron las fauces de un cocodrilo.

La Comisión para la Verdad y la Reconciliación es una investigación establecida según los términos del acuerdo negociado entre el gobierno del Partido Nacional saliente y el nuevo gobierno del Partido del Congreso Nacional Africano (CNA). El cometido de la Comisión es examinar las violaciones de los derechos humanos acaecidas en Sudáfrica durante los últimos 35 años. El proceso consta de dos partes. Las víctimas y los supervivientes acuden a la Comisión a contar lo que les ocurrió a ellos o a algún miembro de su familia (muchos de ellos no sobrevivieron a su historia y son las madres y hermanos los que suministran las evidencias). La segunda parte del proceso son las vistas para la amnistía, en las que los perpetradores de esos abusos ofrecen el testimonio de lo que hicieron. ¿El incentivo? Una confesión completa puede significar la amnistía y la inmunidad ante los procesos o procedimientos civiles por los crímenes cometidos. Ahí estriba la principal ironía de la Comisión. Cuantas más pruebas de los crímenes que cometieron ofrecen los perpetradores, más se acercan a la amnistía y más intolerable se convierte el hecho de que esa gente salga impune.

Texto de la conferencia *Ubu and the Truth Commission* [Ubu y la Comisión para la Verdad] presentada en el Het Theatre Festival, Amberes, en septiembre de 1997. Publicado en castellano en Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 1999, pp. 218-220.

La propia Comisión es un teatro, o en cualquier caso, una especie de teatro primitivo. Las sesiones son abiertas al público y se transmiten por televisión y radio. Muchas de esas sesiones están presididas por el arzobispo Desmond Tutu, con toda su magnificencia púrpura. Las sesiones se trasladan de una población a otra, y se celebran en el vestíbulo de una iglesia, en una escuela. En cada lugar, se crea el mismo escenario. Una mesa para los testigos (siempre tanto o más alta que la de los miembros de la Comisión, para que los testigos nunca tengan que levantar la vista hacia los miembros de la Comisión), y dos o tres cabinas de cristal para los traductores. Una gran pancarta cuelga de la pared tras los miembros de la Comisión: “LA VERDAD POR MEDIO DE LA RECONCILIACIÓN”. Uno a uno, los testigos acuden y tienen media hora para contar su historia, parar, llorar, ser reconfortados por profesionales que se sientan junto a ellos. Las historias son desgarradoras y cautivan completamente la atención. Los concurrentes se sientan en el borde de sus asientos escuchando cada palabra que se dice. Es un teatro ejemplarmente cívico, una audiencia privada de pesares públicos, que se absorben en el corpus político como parte de una comprensión más profunda de cómo ha llegado la sociedad a su situación presente. Un teatro que reaviva día a día las preguntas del momento. ¿Cómo abordar la culpabilidad del pasado y su recuerdo? Día a día se despierta el conflicto entre el deseo de castigo y la necesidad de algún tipo de reconciliación nacional. Y esto afecta incluso a aquellos (y son muchos) que no tienen nada que ver con la Comisión y que niegan las verdades que allí se revelan, uniéndose al debate con su rechazo vocinglero.

El proceso de la Comisión y el material surgido allí han sido una fuente de nuevo teatro en Sudáfrica. En The Market Theatre Complex de Johannesburgo se han representado tres obras que abordaban nuestro pasado reciente y el tema de la Comisión.

Pero frente a la fuerza del teatro de la Comisión, se plantea otro interrogante: ¿cómo podríamos competir nosotros, los que trabajamos en el teatro? Evidentemente, no podemos, ni tampoco lo intentamos. El origen de nuestro trabajo es muy distinto, y aunque en definitiva está directamente vinculado a la Comisión, ese es un factor secundario. Nuestro teatro es una reflexión sobre el debate, y no el debate en sí. Intenta aclarar la memoria y no suplantar ni constituirse en esa memoria.

A modo de rápido y breve paréntesis sobre el origen de nuestra obra reciente, *Ubu and the Truth Commission* [Ubú y la Comisión para la Verdad], diré que he trabajado durante unos años con la Handspring Puppet Company en Johannesburgo, haciendo piezas de teatro que combinaban animación, marionetas y actores, no por un principio o programa estético, sino por el hecho de que yo hago animación y la Handspring hace marionetas, y queríamos ver qué pasaba si combinábamos ambas cosas. Algunos lectores habrán visto *Woyzeck on the Highveld* [Woyzeck en el Alto Veld], que presentamos en 1993, y *Faustus in Africa!* [¡Fausto en África!], que estrenamos hace dos años. *Fausto* era un gran proyecto y después de él, la gente de la Handspring Puppet Company y yo decidimos hacer una obra de

producción mínima, con dos actores y tal vez un fragmento de animación. Algo que pudiéramos hacer y nos permitiera sobrevivir. Surgió la opción de adaptar *En attendant Godot* [Esperando a Godot]. Hubiera funcionado muy bien con marionetas, quizá con un fragmento de animación a la mitad, cuando Lucky y Pozzo PIENSAN. Pero tuvimos que enfrentarnos a los fundamentalistas beckettianos, que no nos dieron permiso para cambiar ni una sola coma de la dirección de escena. Entonces se nos ocurrió que podíamos buscar algún texto neobeckettiano para trabajar sobre él. Ninguno de nosotros tenía el valor ni el talento para escribirlo. Luego se nos ocurrió trabajar con un texto encontrado: con la esperanza de encontrar las palabras que la gente utiliza para describir situaciones extremas, una conexión fundamental entre la experiencia humana y el lenguaje que utilizamos para hablar de ella. Pensamos en empezar un proyecto que reuniera testimonios orales de víctimas de las minas terrestres que esperaban en hospitales ortopédicos rurales de Angola y Mozambique. Este proyecto se tituló *Waiting Room* [Sala de espera].

En esa época, yo estaba trabajando en una serie de grabados basados en el *Ubú* de [Alfred] Jarry (para una exposición que celebraba el centenario de la primera representación *Ubu roi* [Ubú rey, 1896] en París). Entre aquellos grabados míos, había un dibujo de un hombre desnudo frente a una pizarra. En la pizarra había dibujos con tiza del *Ubú* de Jarry, con su cabeza puntiaguda y su barriga con la espiral. Tras hacer los grabados, yo quería animar aquellos dibujos con tiza estilo Jarry, y pensé que si los animaba, tendría que animar también la figura de enfrente, el hombre desnudo. Entonces le pedí a una amiga coreógrafa si quería hacer una pieza utilizando un bailarín situado enfrente de una pantalla en la que se movería un dibujo de *Ubú* de trazo esquemático. Así empezó el proyecto *Ubú*. Me di cuenta de que no podía hacer *Ubú* y *Sala de espera* al mismo tiempo, y cundió el pánico. No tenía suficientes semanas para hacer la animación. Desesperado, intenté combinar las dos obras.

En esa misma época, empezó la primera sesión de la Comisión para la Verdad, y rápidamente quedó claro que si queríamos textos encontrados, día a día nos llegaría una auténtica avalancha de un material muy especial. Incluso cuando apenas había empezado a convencer a los participantes de los distintos proyectos de que podíamos combinarlos, se veía ya claramente que, en ciertos aspectos, los proyectos contradictorios —material documental serio y farsa disparatada— podían adquirir sentido uniéndose. El material de la Comisión para la Verdad podía conferir gravedad y arraigo a *Ubú* (que siempre corría el peligro de quedarse en un mero divertimento). Al mismo tiempo, la locura y apertura de la concepción de Jarry podía darnos una vía de aproximación al material documental de una forma nueva, permitiéndonos escuchar las evidencias como por primera vez.

Aquel fue el reto crucial con el que empezamos. Solo ahora, con la producción completa y en escena, podemos saber si la inautenticidad de los orígenes de la pieza la ha condenado ineluctablemente, o si por el contrario (como yo creo), precisamente debido a ese extraño principio semi-coherente, pudimos encontrar

fragmentos de la obra, imágenes, ideas, metáforas físicamente cambiantes que nunca hubiéramos logrado de haber empezado de una manera más clara y sobria, pensando: ¿cómo podemos rendir homenaje a este material de la Comisión para la Verdad? Si hay algo polémico en mi trabajo es esto: confiar en lo inauténtico, lo contingente, lo práctico como forma de llegar a un significado. Pero hablaré de esto más adelante.

También surgió el interrogante de cómo abordar las historias de los testigos en escena, unas historias que constituían el texto encontrado en el proyecto original. Enseguida a supimos que los testigos serían representados por marionetas (con los manipuladores parlantes visibles junto a ellos, tal como trabajamos habitualmente) y que Mamá y Papá Ubú serían interpretados por actores reales.

Había dos caminos para esta decisión. El primero era una respuesta a la pregunta ética: ¿cuál es nuestra responsabilidad con la gente cuya historia utilizamos como forraje en bruto para la obra? Es un tanto delicado el hecho de que los actores hagan de testigos: el público se ve atrapado, obligado a creer al actor por respeto al testigo real, que existe en el mundo, pero que no es el actor. Utilizar una marioneta hacía palpable esta contradicción. No se intenta que el público crea que la marioneta de madera o su manipulador son un auténtico testigo. La marioneta se convierte en un médium a través del cual podemos escuchar al testigo.

Pero sería falso decir que nuestra decisión de utilizar marionetas para esos papeles surgió de ese modo. En realidad, pensamos desde el principio que Papá y Mamá Ubú serían actores humanos, pues esa había sido la premisa para la primera concepción de danza/animación, y también sabíamos que los testigos serían marionetas porque esa había sido la opción escogida en el proyecto *Sala de espera*. La vía más honrosa hacia la elección sobre el estilo de representación, la primera vía “ética”, es solo una justificación a posteriori.

Pero la decisión trajo consigo toda una serie de significados y oportunidades, y la más importante fue que los testigos podrían aparecer en distintos ángulos de la vida de Ubú, no solo en el banquillo de los testigos como habíamos previsto al principio. Podían generar, a su vez, una serie de significados inesperados, que al final adquirieron un papel clave en la obra. Por ejemplo, experimentamos en una escena en la que Ubú yace en una mesa y sobre él, una marioneta-testigo ofrece su testimonio sobre la muerte de su hijo. Primero la ensayamos con el testigo de pie tras las caderas de Ubú. El cuerpo de Ubú se convirtió en un paisaje ondulante, una leve prominencia en el suelo, tras la cual hablaba el testigo. Luego ensayamos la misma escena con el testigo situado tras la cabeza de Ubú. Inmediatamente, el testimonio se convirtió en un simple sueño de Ubú: la historia surgía de labios del testigo y a la vez devenía en el sueño de Ubú. Pusimos al testigo tras las piernas de Ubú y otra vez volvía a estar en el paisaje. Luego intentamos ver hasta qué punto podía acercarse la marioneta hasta tocar a Ubú sin romper el efecto de la doble imagen. Descubrimos que podía acercarse

mucho. Después lo intentamos con el testigo tocando la cadera de Ubú con su mano de madera. Entonces ocurrió algo extraordinario. Lo que vimos fue un acto de absolución. El testigo perdonaba, casi reconfortaba a Ubú por su acto. Todo esto conformaba una serie de significados inesperados, que no se producían por la claridad del pensamiento o por una invención brillante, sino en el curso del trabajo práctico del teatro. Esta es la segunda polémica que yo propondría: la fe en una epistemología práctica de teatro, confiar en los artificios y técnicas del teatro y utilizarlos para generar significado.

También funciona a la inversa. Con la escena de danza y animación, yo tenía una idea muy clara de crear un personaje a partir del actor real situado frente a la pantalla y de una representación esquemática o una caricatura del mismo personaje en la pantalla. Ambos se verían juntos, y juntos generarían una persona rica y compleja. La confianza en las ideas nos daba la fuerza para iniciar el proyecto. Sin embargo, al cabo de veinte minutos de empezar, ya vimos muy claro que no iba a funcionar. Por razones de sincronización, óptica, iluminación, pomposidad en la representación, se hizo imposible, de manera que ese principio central fue desechado. Siguiente polémica: desconfianza de las Buenas Ideas en Abstracto. Desconfianza de empezar conociendo el significado de una imagen y pensando que pueda ejecutarse. Para mí, hay algo más que una conexión lingüística accidental entre “ejecutar” una idea y “matarla”.

Pero volvamos a la cuestión de los testigos y sus testimonios, que es central para abordar el núcleo de la obra. Como he dicho, nuestra solución era utilizar marionetas (en este caso, tampoco era tan sencillo. Al principio, pensamos que la idea de utilizar marionetas era muy brillante porque, en la Comisión, no solo había testigos ofreciendo testimonio, sino también un traductor. Dos oradores para la misma historia: “¡nuestras marionetas necesitaban dos manipuladores!” Un manipulador podía contar la historia en zulú y el otro podía traducir. Pero no funcionó. Los relatos no se oían. Al final metimos a nuestros traductores en una cabina de cristal —la ducha de Ubú—, y eso ayudó a diferenciar entre la voz natural del testigo y la voz artificial, dirigida al público, del traductor).

Había otras soluciones a la pregunta de cómo traer el material en bruto que recogíamos de la Comisión para la Verdad. Como he mencionado antes, había otras dos obras en The Market Theatre que trataban de la Comisión para la Verdad. La primera, *The Dead Wait* [Los muertos esperan], era una obra convencional. Una reconstrucción ficticia de un acontecimiento de la guerra de Angola, que narra el retorno de un soldado a Sudáfrica y su tentativa de confesar un crimen que cometió. Aunque esa obra surgía del contexto de la Comisión para la Verdad, no trataba directamente de esta y sus procesos.

La segunda obra, *The Story I Am About To Tell* [La historia que voy a contar], fue compuesta por un grupo de apoyo a los supervivientes que había ofrecido testimonio ante la Comisión. Es una obra concebida para viajar por diversas comunidades y concienciar a la gente sobre la Comisión, fomentando el debate en torno a las cuestiones planteadas por estos procesos. Su solución consistía

en que tres testigos reales actuaran en ella. Esto significaba que tres personas que durante el día prestaban testimonio ante la Comisión para la Verdad y la Reconciliación iban cada noche al teatro y volvían a testificar allí. La madre de un abogado a quien le habían volado la cabeza con una bomba oculta en un mini-cassette contaba su situación, arrastrándose sobre las rodillas por la habitación donde yacían destrozados el cuerpo y la cabeza de su hijo. Un hombre describía sus tres años en el corredor de la muerte, esperando a que le ahorcaran por un crimen que no había cometido. Una mujer narraba su detención, interrogación y violación por la policía de seguridad. Sus testimonios constituían el elemento central, aunque no el único, de la obra, desarrollada mayoritariamente en un taxi lleno de gente que iba a prestar testimonio ante la Comisión. Tres actores profesionales interpretaban los papeles pequeños, ofrecían interludios cómicos y dirigían los debates organizados por la Comisión, y tres personas “reales” prestaban testimonio.

Pero solo era una solución parcial ante los interrogantes planteados por la Comisión, porque lo que ofrecían las personas “reales” no era una evidencia desnuda, sino una representación de esa evidencia. Ahí se producía un gran abismo entre el testimonio de la Comisión y su re-presentación en escena. Y no eran actores. De hecho, era precisamente su torpeza lo que confería verosimilitud a la representación. Como espectador, uno se retraía, ante esa torpeza, al comprender que eran personas reales, las mismas que habían sufrido las cosas terribles que estaban describiendo. Para mí, el momento más conmovedor se produjo cuando el superviviente de los tres años en el corredor de la muerte se quedó un momento en blanco, sin recordar. ¿Cómo podía olvidar su propia historia? Pero naturalmente, en aquel momento era un intérprete, un actor que olvidaba una frase del guion. No puedo ofrecer una solución clara ante las paradojas que planteaba aquella mezcla de testimonio y actuación, solo puedo señalarlo como una de las maneras posibles de abordar ese material.

La Comisión para la Verdad y la Reconciliación se enfrentaba a un problema similar para hacer justicia a los testimonios. Había una divergencia entre las emociones expresadas por los testigos que relataban sus historias y la versión que ofrecían los traductores. Daba la impresión de que gran parte del núcleo del testimonio se perdía en el proceso de traducción. Por eso, durante un breve periodo, la Comisión aplicó la desastrosa idea de animar a los traductores a copiar y representar las emociones de los testigos en sus traducciones. Pero eso se abandonó en seguida.

La pregunta de cómo hacer justicia ante estas historias nos acosa a todos los que intentamos trabajar en este terreno. Con *Ubú* y la *Comisión para la Verdad*, la tarea es lograr un equilibrio entre el estilo burlesco de Papá y Mamá Ubú y la calma de los testigos. Cuando la obra funciona muy bien, Papá Ubú no se retrae. Intenta colonizar el escenario y ser el único centro de atención el público. Y corresponde a los actores y manipuladores de las marionetas luchar por atraer a su vez la atención hacia ellos. Es una batalla extremadamente delicada. Si presionan demasiado, corren el peligro de que los testigos se vuelvan estridentes, patéticos,

de que decaigan en la autocompasión. Si se retiran demasiado, son engullidos por Ubú. Pero, a veces, durante una buena actuación y con un público acogedor, conseguimos que las historias de los testigos se oigan claramente y les lanzamos una serie más amplia de preguntas que Ubú genera en torno a ellos.

Suena intrincado, pero insisto en que solo en el escenario y en el momento es cuando podemos juzgar si el material se muestra con todo su peso. Esto cambia de una actuación a otra y también depende del público.

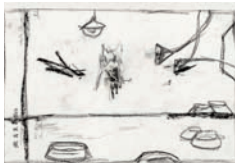
En el estricto contexto de mi propio trabajo, yo insistiría sobre la confianza en todo lo contingente, lo inauténtico, lo antojadizo, lo práctico, como estrategias para encontrar significado. Y repetiría mi desconfianza en el valor de las Buenas Ideas, manifestando mi creencia en que algo basado en el puro azar, por una parte, y en la ejecución del programa, por la otra, constituye el terreno más incierto, pero también el más fértil para la labor que hacemos.

Pero no tengo una opinión fija sobre cuál de las tres obras a las que he aludido ofrece el mejor camino. Creo haber mostrado que no es la clara luz de la razón, ni siquiera la sensibilidad estética lo que determina cómo trabajamos, sino una constelación de factores, de los cuales solo algunos podemos cambiar a nuestro antojo.

Cada una de las distintas piezas teatrales que he descrito puede tener y ha tenido un enorme impacto en sus respectivos públicos. Después de una representación de *La historia que voy a contar*, una espectadora lloraba desconsolada. Derramaba lágrimas por aquellas historias, pero según dijo ella misma, también por rabia y resentimiento porque nunca, en toda su vida, en Múnich hubiera podido ver un teatro del testimonio similar. Un amigo se sintió profundamente conmovido por *Los muertos esperan*, la obra sobre la guerra de Angola: él había luchado como soldado en ese conflicto. Y después de una representación de *Ubú y la Comisión para la Verdad*, vino a hablarnos una mujer, ostensiblemente conmovida por lo que acababa de ver. Nos dijo que era de Rumanía. A nosotros nos sorprendió que hubiera entendido tan bien la obra, que tenía un contenido tan local. “Es eso —dijo ella—, es tan local. Completamente local. Esta obra trata acerca de Rumanía”.



1



2



6



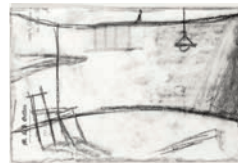
10



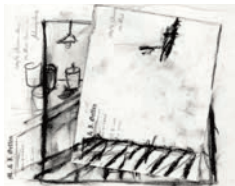
3



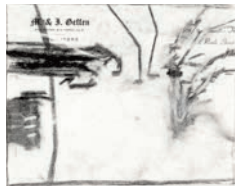
7



11



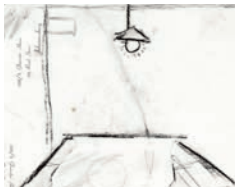
4



8



12



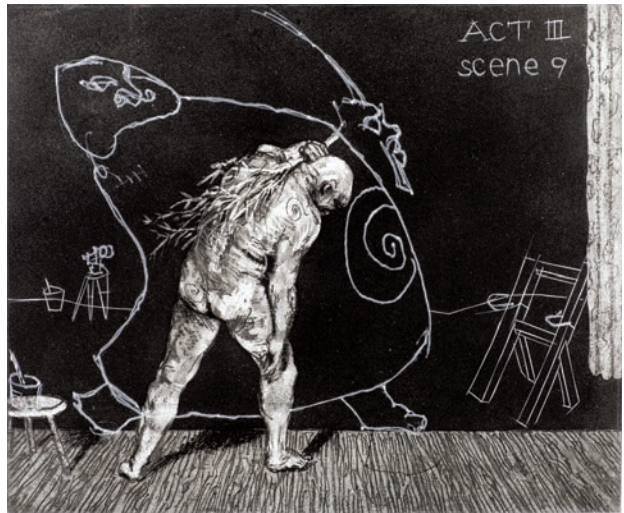
5



9



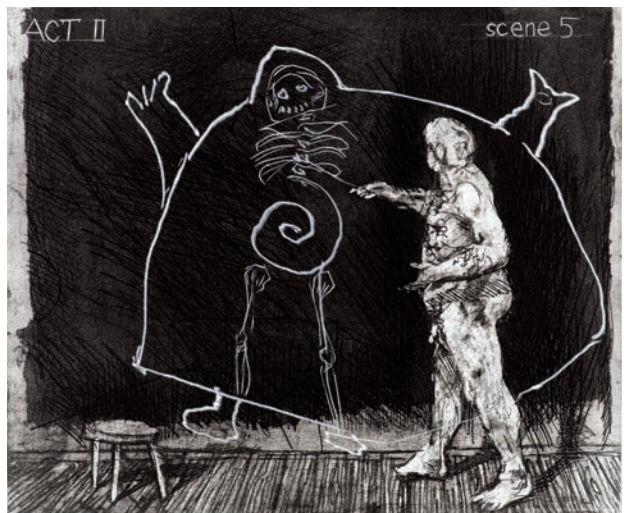
13



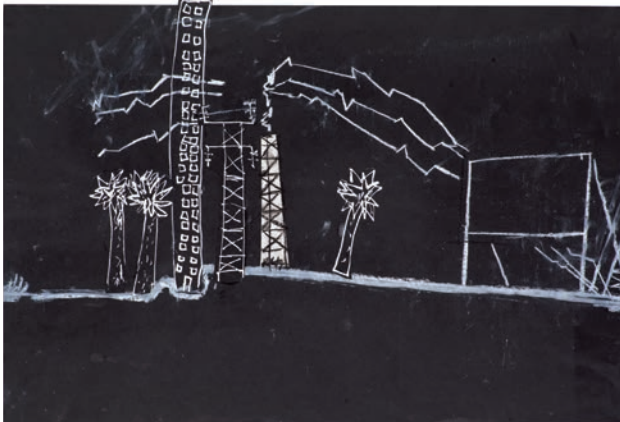
14



15



16



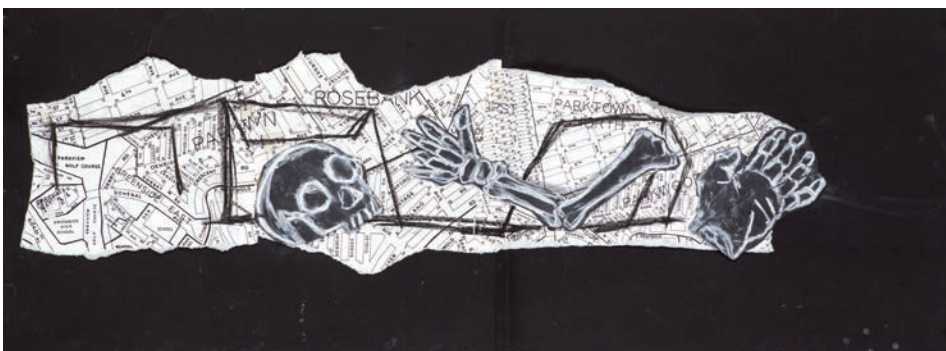
17



18



20



19

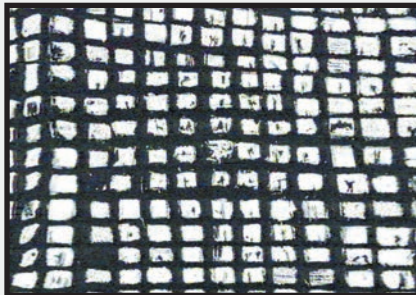
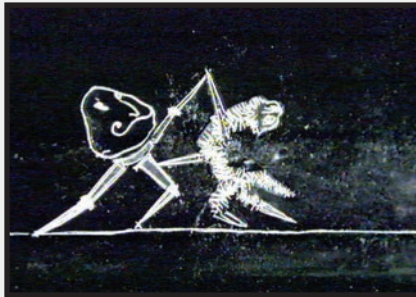
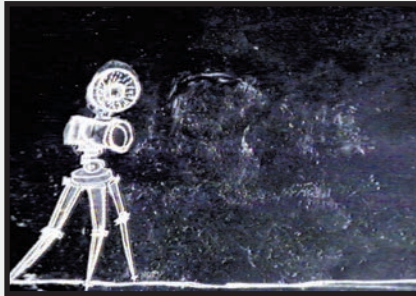


One HAND
washes
the other
HAND

Least Said
soonest
MENDEd

Least
Said soonest
MENDEd

a
mortal sin



Ubu Tells the Truth [Ubú cuenta la verdad]
1996-1997
Aguatinta y punta seca sobre papel
36 x 50 (imagen: 25 x 30)
Carpetas de 8 grabados
Edición de 50
Impreso por Malcolm Christian, Caversham Press

Ubu Tells the Truth. Act I, Scene 2
[Acto I, Escena 2]
Colección particular

Ubu Tells the Truth. Act II, Scene 1
[Acto II, Escena 1]
Colección particular
Fig. 15

Ubu Tells the Truth. Act II, Scene 5
[Acto II, Escena 5]
Colección particular
Fig. 16

Ubu Tells the Truth. Act III, Scene 4
[Acto III, Escena 4]
Colección particular

Ubu Tells the Truth. Act III, Scene 9
[Acto III, Escena 9]
Colección particular
Fig. 14

Ubu Tells the Truth. Act IV, Scene 1
[Acto IV, Escena 1]
Colección particular

Ubu Tells the Truth. Act IV, Scene 7
[Ubú cuenta la verdad. Acto IV, Escena 7]
Colección particular

Ubu Tells the Truth. Act V, Scene 4
[Acto V, Escena 4]
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 1

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 2

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,7 x 20 cm
Colección particular
Fig. 9

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 14 cm
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,2 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 3

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 7

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
17 x 20,2 cm
Colección particular
Fig. 13

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
17,5 x 17 cm
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 19,5 cm
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
13,5 x 17 cm aprox.
Colección particular
Fig. 8

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
17,2 x 14 cm
Colección particular

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
20,6 x 30,8 cm
Colección particular
Fig. 5

Boceto para Ubú cuenta la verdad
1997
Carboncillo sobre papel impreso encontrado
25,5 x 20,5 cm
Colección particular

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
15 x 25,5 cm
Colección particular

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 20,5 cm
Colección particular
Fig. 12

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
24,6 x 19,7 cm
Colección particular
Fig. 4

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 10

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,3 x 25,6 cm
Colección particular
Fig. 11

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular
Fig. 6

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo sobre papel impreso encontrado
16,5 x 25,5 cm
Colección particular

Boceto para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo y papel recortado sobre papel impreso encontrado
29,5 x 41,5 cm
Colección particular

Dibujo para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Tiza sobre cartulina negra
50 x 77 cm
Colección particular
Fig. 17

Material de trabajo para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Tiza sobre cartulina negra
Varios tamaños
Colección particular
Fig. 21

Dibujo para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Carboncillo, tiza y mapa impreso sobre cartulina negra
40 x 114 cm
Colección particular
Fig. 19

Dibujo para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Papel impreso, tiza y carboncillo sobre cartulina negra
52 x 77 cm
Colección particular
Fig. 18

Dibujo para *Ubú cuenta la verdad*

1997

Tiza y recorte de papel impreso sobre cartulina negra
52 x 77 cm
Colección particular
Fig. 20

Ubú cuenta la verdad

1997

Película animada a partir de dibujos a carboncillo sobre papel, dibujos en tiza sobre cartulina negra, fotografías documentales y material audiovisual de 35 mm transferido a vídeo
B/n, sonido, 8'
Dibujo, fotografía y dirección: William Kentridge
Edición y edición de sonido: Catherine Meyburgh
Colección particular
Fig. 23

Intertítulos para *Ubu and the Truth Commission* [*Ubú y la Comisión para la verdad*]

1997

Impresión sobre papel recortado y pegado a cartulina
Varios tamaños
Colección particular
Fig. 22





EL RETORNO DE ULISES



Il ritorno d'Ulisse, 1998

El retorno de Ulises

Grabación de la obra de teatro

Color, sonido, 106'

Dirección: William Kentridge

Dirección musical: Philippe Pierlot

Diseño de vestuario, marionetas y escenografía: Adrian Kohler

Edición: Angus Gibson y Catherine Meyburgh

Cantantes: Wilke Te Brummelstroete, Stephen van Dyck, Peter Evans, Guilemette Laurens, Margarida Natividade Vincent Pavesi y Scot Weir

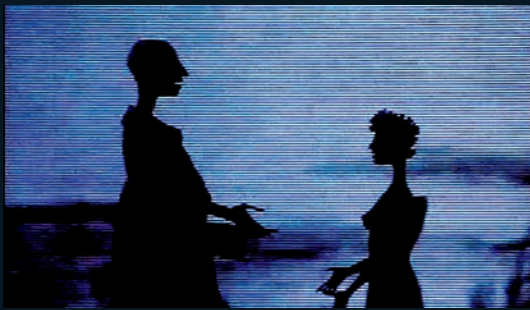
Reparto: Basil Jones, Adrian Kohler, Tau Qwelane, Louis Seboko y Busi Zokufa

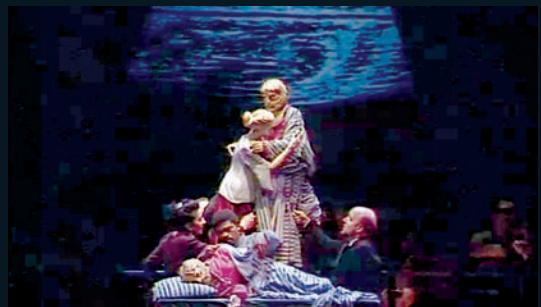
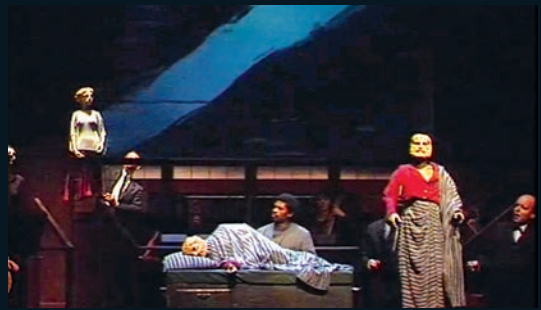
Música: Claudio Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, 1640

Libreto: Giacomo Baodaro

Producción: The Handspring Puppet Company, Mannie Manim Productions, Wiener Festwochen, La Monnaie/De Munt Kunsten FESTIVAL-desArts











EL CUERPO DIBUJADO Y CUARTEADO

Hace ya un tiempo que dibujo y utilizo en mis películas imágenes basadas en distintas técnicas de representación corporal que van de las radiografías a los TAC, las ecografías y las resonancias magnéticas. Aunque esas imágenes en sí no han sido el tema de las películas o las obras teatrales en las que han aparecido, sí han sido determinantes.

El origen de las imágenes es doble y creo que doblemente banal. Estaban por casa, presentes en los libros de textos y las publicaciones médicas de mi mujer. No salí a buscarlas, sino que me tropecé con ellas como objetos encontrados.

En segundo lugar, igual de tontamente, estaba su atractivo como dibujos. Se encontraron con el proceso a medio camino. Esas imágenes están ya medio dibujadas, son reducciones a blanco y negro y tonos de gris. Las transiciones ahumadas de las radiografías, las discretas marcas de una ecografía o la claridad diagramática de una resonancia magnética se traducen, si no sin esfuerzo desde luego con naturalidad, en equivalentes de carboncillo y papel. Las marcas gruesas y sin afilar del carboncillo se transforman en las marcas, los puntos y las rayas del código de una ecografía, el roce del polvo de carboncillo es una transliteración inmediata de una radiografía. Hacer lo mismo al óleo, o con pluma y tinta, sería un acto de encubrimiento.

Así pues, primero existió el placer de dibujar esas imágenes y hasta después no surgió la búsqueda de un propósito. La inversión de las prioridades, con el significado a remolque de placeres prácticos más inmediatos, no es excepcional ni singular. Muchas otras imágenes que pueden conservar un peso o un significado durante su proceso tienen distintos orígenes falsos, accidentales o casuales.

Una vez empecé a hacer los dibujos resultó que enseguida se manifestó toda una serie de significados y vinculaciones. Y esas consecuencias son las que conforman el núcleo del tríptico *Ulisse: ECHO [Ulises: ECOGRAFÍA]*.

Agosto de 1998. Un extracto de este texto se publicó en William Kentridge, "The Body Drawn and Quartered", en Dan Cameron; Carolyn Christov-Bakargiev; J. M. Coetzee; William Kentridge, *William Kentridge*, Londres, Phaidon, 1999, pp. 140-143.

EN MARTE YA HE ESTADO

Esas imágenes, ecografías, radiografías, resonancias magnéticas o TAC no se parecen a las imágenes externas del cuerpo ni tampoco a cuadros anatómicos o fotografías de disecciones que revelan un cuerpo. Son, por su propia naturaleza, imágenes internas. Se puede diseccionar hasta el fondo, si se quiere, y nunca se encontrará la referencia mimética de la ecografía. Son ya una metáfora. Son mensajes de un interior que podemos alcanzar, pero jamás comprender. Debido a su separación de lo aparente, nos llegan como informes de un lugar lejano y desconocido.

En contraste con eso, por ejemplo, las fotografías enviadas desde Marte a la Tierra hace un año son extraordinarias por su familiaridad. Yo conozco Marte, está a las afueras de Colesburg, en el Karoo, a medio camino entre Johannesburgo y Ciudad del Cabo. He dibujado ese paisaje. Lo más asombroso de Marte era lo cerca que estaba. Nuestras entrañas, en cambio, son un planeta mucho más distante. Mucho menos familiar para nuestra mirada. No podemos utilizar una traducción fotográfica conocida para la imagen del mundo, sino que tenemos que trabajar con un código más alejado. Y esa mayor distancia (que podría ser consecuencia de la tecnología de los dispositivos de creación de imágenes, pero eso no es lo que nos ocupa) me parece una forma certera y adecuada de dilucidar la relación que mantenemos con nuestros cuerpos.

PASTORES DE UN BUEY RETICENTE

Mantenemos una relación precaria con el cuerpo. John Updike nos considera “pastores de nuestros propios cuerpos, que son bestias tan tontas, tan simples y tan repugnantes como el ganado”. Los hacemos avanzar a empujones, con la esperanza de que no se larguen por su cuenta de repente, salten una valla y se metan en la autopista.

Son nuestros, pero también ajenos. En su maravilloso libro *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Machado de Assis lo describe de forma algo distinta. El héroe envejecido está en una fiesta:

Volví a la sala, se me ocurrió bailar una polka, embriagarme con las luces, las flores, los cristales, los ojos bonitos, y con el murmullo sordo y ligero de las conversaciones privadas. Y no me arrepiento; rejuvenecí. Pero media hora después, cuando me retiré del baile, a las cuatro de la madrugada, ¿qué fue lo que encontré en el fondo del coche? Mis cincuenta años. Allí estaban los muy tercos, no entumecidos de frío, ni reumáticos, sino dormitando su fatiga, un poco ansiosos de cama y reposo¹.

ULISES: UNA BREVE DIGRESIÓN

Ulises: ECOGRAFÍA surgió de un proyecto sobre la ópera de [Claudio] Monteverdi de 1641, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* [El retorno de Ulises a la patria]. Nació después del montaje operístico (*Il Ritorno d'Ulisse* [El retorno de Ulises], una colaboración de 1998 con la Handspring Puppet Company) y utilizaba parte del material animado de la representación, así como otro nuevo. A su vez, la ópera había empleado fragmentos de *History of the Main Complaint* [Historia de la principal afección, 1996], una película anterior que sirvió de esbozo no para el argumento o el personaje de la ópera, sino para comprobar si los dibujos que había hecho y la música de Monteverdi eran compatibles.

La ópera *El retorno de Ulises* bebe de Homero para contar el regreso del héroe tras la Guerra de Troya, su victoria frente a los pretendientes que han acosado a Penélope en el palacio de Ítaca y el reencuentro con su esposa. Lo que añadieron Monteverdi y su libretista, [Giacomo] Badoaro, fue un prólogo en el que los atributos de la Fragilidad Humana, el Tiempo, la Fortuna y el Amor discuten sobre lo que va a ser de Ulises. Ese preámbulo, que tenía como tema e imagen centrales al ser humano como figura vulnerable más que heroica, fue lo que me empujó a concebir la ópera. A lo largo de ella se produce un cambio constante, tanto en la letra como en la música, entre el optimismo de Ulises, convencido de que vencerá, y un fatalismo que asegura que todo será demasiado difícil. El prólogo marca el tono y presenta un conjunto central de imágenes del cuerpo que acaba impregnando toda la ópera.

EL RELÁMPAGO INTERNO

El proceso de montaje de la ópera duró aproximadamente un año: ocho meses para hacer los dibujos y editar la película de animación, así como diseñar y tallar las marionetas (creación de Adrian Kohler, de la Handspring Puppet Company), y cuatro meses de ensayos.

Parte de los preparativos consistió en ver una serie de vídeos médicos. Se trataba de operaciones, estudios contrastados del tránsito intestinal, gastroscopías, angiogramas, artroscopías, etcétera. Para mí uno de los más singulares fue un angiograma, una imagen radiográfica de la arterias que rodean el corazón, en las que se introduce tinta. Cuando ese contraste se difunde con un latido, con una pulsación, inunda una tracería irregular de arterias y la tiñe de negro. Siempre me había imaginado las arterias con suaves curvas aerodinámicas, o al menos con formas ergonómicas, pero están escalonadas, con bifurcaciones irregulares. Esa escena quedó apartada y esperó, por así decirlo, en un estante de la sala de montaje hasta que apareció su lugar. Se utilizó al principio de la ópera. Cuando aparecía el dios Júpiter para intervenir en los asuntos y la fortuna de Ulises y el cantante cantaba la frase “Lanzo rayos”, proyectábamos una imagen de lo que parecía ser un relámpago pero en realidad era ese angiograma, un relámpago en el interior del cuerpo.

UNA LIBACIÓN A LOS DIOSES

Y ahí estamos hoy. No es que sintamos directamente un temor reverencial por los dioses griegos, pero seguimos a merced de fuerzas que nos rodean. El mundo que escapa a nuestro control, y para cuya protección hay que hacer sacrificios y libaciones, es ahora interno. El miedo al relámpago de Júpiter ha quedado mitigado por la invención del pararrayos, pero seguimos viviendo con miedo al relámpago interno, el infarto u otro fallo interno funesto que, como mucho, podemos tratar de evitar. Podemos tratar de apaciguar nuestras entrañas, pero por descontado en última instancia estamos a su merced y nos destruirán.

Así pues, en lugar de quemar aceite en el templo, hacemos oraciones diarias a la cinta de correr o a la elíptica en el gimnasio (o no, en cuyo caso nos buscamos la ira de los dioses). Ingerimos las ofrendas, el calcio, los antioxidantes, abandonamos en Cuaresma, o para siempre, la mantequilla, la carne roja, el tabaco (o no, en cuyo caso nos buscamos tanto el riesgo de morir como el oprobio destinado al blasfemo).

LA SUTIL FRONTERA

Corremos peligro interna y externamente. Ambos son otros. ¿Cuál es, pues, la sutilísima frontera entre los relámpagos externos y los internos que consideramos propios?

Ni la animación ni la ópera pretenden trazar la ruta de esa sutil frontera. En lugar de eso, ambas muestran los conjuntos de asociaciones que dieron lugar al trabajo concreto que hicimos sobre Ulises y, lo que es más importante, las relaciones que surgieron durante el proceso de trabajo. (Por supuesto, soy muy consciente de hasta qué punto eso podría ser una interpretación exagerada de lo que se generó a medida que avanzaba el trabajo en la película de animación y la ópera).

AFERRARSE A LA SUPERFICIE

Quizá esa sutil frontera podría describirse con más precisión como una zona sutil, la superficie a la que nos aferramos, la superficie de nuestro cuerpo, salpicada de cosas interesantes. El mundo familiar de cuadros, fotografías y películas del cuerpo está formado por reiteraciones tranquilizadoras de esa parte de nosotros que nos parece familiar y propia. Las exploraciones con escáner, las radiografías y las ecografías son noticias de otra región, lejana y más peligrosa. La superficie del cuerpo es como la del mar. Nadamos por arriba, pero nos dan miedo las cosas húmedas, viscosas e imprevisibles que hay debajo.

Sin embargo, creo que podemos ir un paso más allá. La otredad de nuestras entrañas y la distancia de nuestra piel cotidiana aluden en determinados sentidos

a otras partes de nosotros que sí controlamos y a partes que, como mucho, esperamos que sigan yendo bien.

LO QUE SABEMOS Y LO QUE VEMOS

Mientras trabajaba en *Ulises* tuve oportunidad de acompañar a mi sobrino de cinco años a hacerse una radiografía del pecho. Colocaron al niño en la máquina y ajustaron su posición mediante una pantalla de vídeo situada junto al aparato que hacía la radiografía. En esa pantalla se veía su esqueleto en movimiento, las clavículas increíblemente delgadas y frágiles, el fino mástil de la columna vertebral y en la mandíbula no solo los dientes de leche, sino también los de adulto aún encajados en el hueso, a la espera de hacer su aparición.

La vulnerabilidad y el proceso de crecimiento como acto continuo de transición. Son algo que ya sabemos. Lo que hizo aquella pantalla de vídeo fue visibilizar eso que sabemos. Lo que mostró el vídeo no fue solo el interior de un cuerpo, sino una serie de procesos y asociaciones por lo general invisibles. (Tengo la impresión de que ese paso entre lo que vemos y lo que sabemos es la zona en la que se mueven los artistas visuales, los cineastas).

En consecuencia, cuando se dibuja una radiografía no se puede aludir únicamente a la otredad de nuestro cuerpo, sino también a otras partes menos tangibles de nosotros, elementos reunidos por lo general bajo el epígrafe de la mente, de la conciencia, o del inconsciente. Sin ánimo de trazar un mapa freudiano de elementos del inconsciente frente a elementos de las entrañas (una reflexología psíquica), sí quiero reivindicar una interconexión entre la zona sutil de nuestra mente que controlamos y las amplias zonas para las que se requiere confianza, y entre la fina superficie de nuestro cuerpo que abarcamos y el otro universo que hay en nuestro interior, que esperamos siga avanzando.

DIGERIR - MASTICAR - HABLAR

Hay determinados procesos que dejamos en manos del cuerpo. Tenemos la esperanza de que el sistema digestivo sepa lo que se hace, no le enviamos mensajes o instrucciones conscientes. Intervenimos cuando nos falla, pero por lo general lo dejamos a sus anchas. Sucede lo mismo cuando comemos. Confiamos en que la lengua se mantenga alejada del choque de los dientes; esto es, que se diga: “Izquierda, enroscar, apartar a la derecha, mantener la distancia de las mejillas”. Y cuando no sucede así nos sentimos decepcionados, traicionados y enfadados. Pero también podemos controlarla, darle instrucciones para evitar determinadas partes de la boca.

En cambio, cuando hablamos actuamos en una zona intermedia, con respecto no solo a la confianza en que la lengua, los labios y la laringe perseveren para producir los sonidos necesarios, sino que también lo hagan para formar palabras

y frases. Hay una zona de incomodidad en la que tenemos una intención, algún significado que queremos expresar... y luego nos fiamos de que un proceso de construcción lingüística apenas consciente se encargue de todo.

Sin embargo, está claro que esas intenciones a medio expresar (cuya adivinación y ejecución dejamos en manos de una parte medio consciente de nosotros) son solo una parte de lo que conforma la mente. Los rumores de otras partes de nosotros mismos aparecen en los sueños, en los arrebatos. La mente también depende de una superficie de cordialidad, tiene la esperanza de que los impulsos más empapados y peligrosos se mantengan a raya.

En el caso del síndrome de Gilles de la Tourette, ese proceso fracasa y surgen expresiones y palabrotas sin control. Indicios de otro mundo que se agita en el interior.

Nuestra forma de vivir en el mundo, la fina superficie que se muestra y las otras furias incorporadas y encerradas que van detrás, más o menos a regañadientes, queda ejemplificada en la relación que mantenemos con el cuerpo, de la piel al interior, de la superficie a la mina más profunda. Las imágenes recurrentes de *Ulises: ECOGRAFÍA* son una posible forma de plasmarlo. De tratar de encontrar un puente entre lo que sabemos y lo que vemos.

1. Para este texto se ha consultado la traducción de José Ángel Cilleruelo, en Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas* [1881], Barcelona, Montesinos, 1985.

NOTAS GENERALES

Para trabajar con marionetas, las escenas tienen que ser relativamente cortas.

Para la animación, hay que cortar y editar muchas de las piezas más largas (por ejemplo, el primer lamento de Penélope).

Doblar a los personajes con cantantes no debería producir confusión, porque las marionetas ofrecen la primera pista para entender qué personaje está cantando, de una forma más clara que la persona del cantante.

Las escenas se mueven entre Ulises en su cama de hospital del siglo XX y el mundo del mito.

Ulises está duplicado (dos marionetas), de modo que puede estar al mismo tiempo en su cama de hospital y en el mundo de la historia, y desde su lecho del hospital puede verse a sí mismo en la historia.

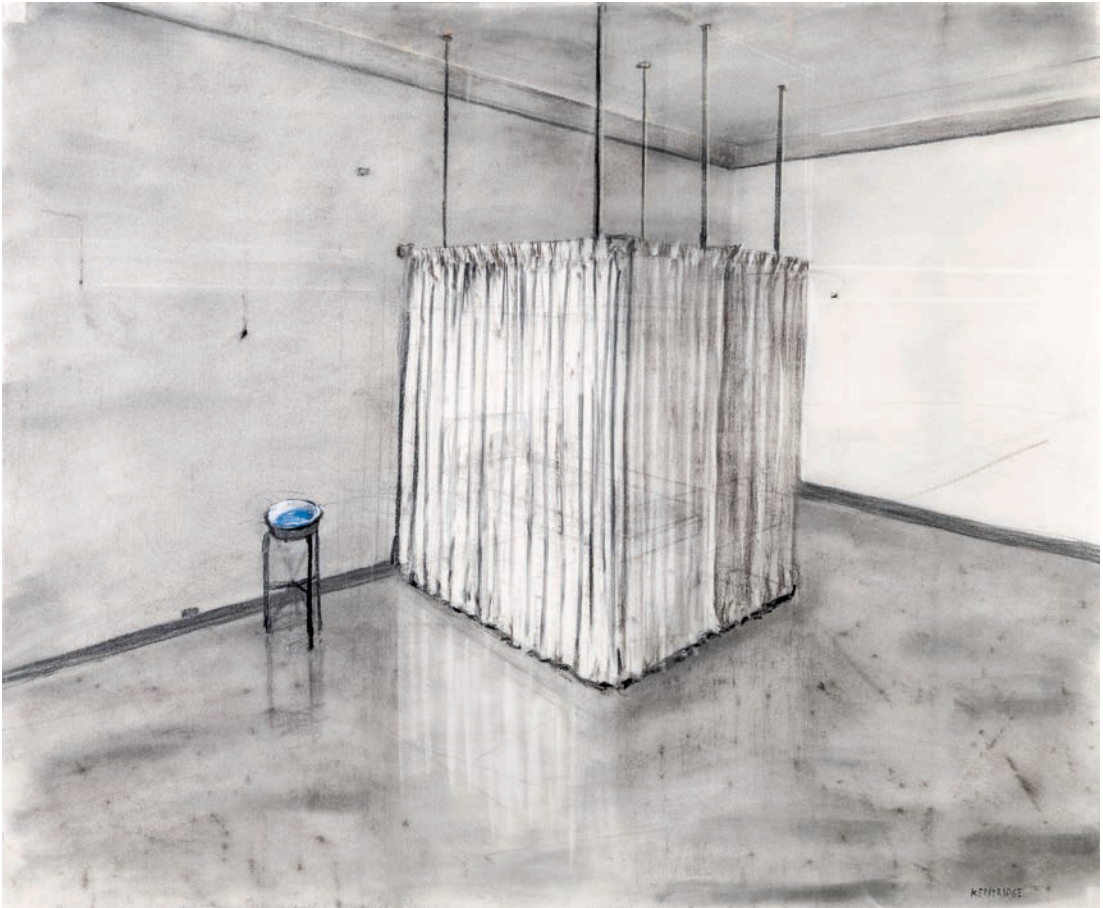
Al final, su recuperación y reunión con Penélope se ve desde el lecho, donde el segundo Ulises muere.

Los dioses forman un vínculo entre el hospital y la Grecia clásica.

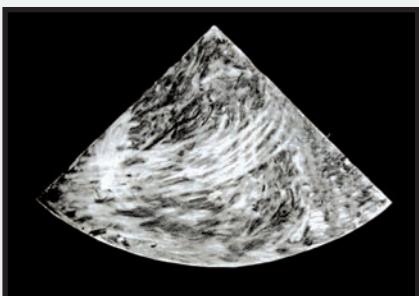
El tono de lamento y pesimismo del prólogo y algunas de las advertencias de los dioses constituyen la realidad primaria; el final feliz de Penélope y Ulises es una proyección del Ulises que muere en su lecho de hospital.

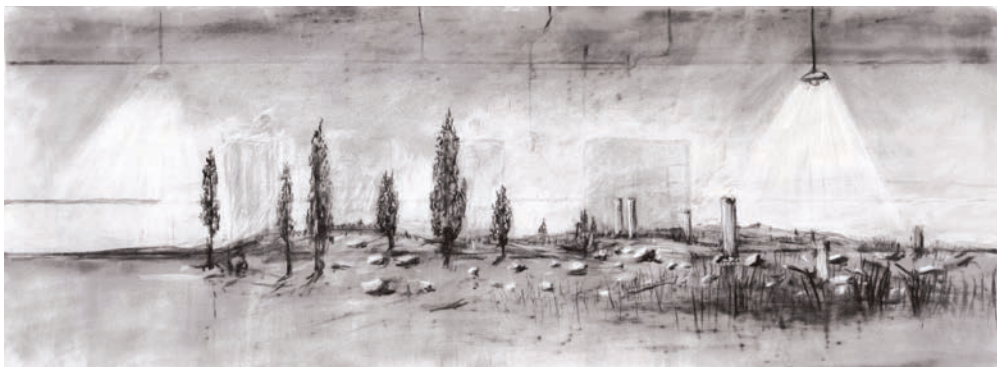
COMENTARIO SIN TÍTULO

La cicatriz de Ulises del ataque del jabalí salvaje en su niñez es lo único que permite identificarle. Esa vieja herida, que yo puedo abordar mediante el dibujo, se convierte en un volcán en erupción. Y ahí he reproducido el músculo del corazón humano. Lo penetro a través del dibujo como si se tratara de una intervención con láser, y el viaje por los vasos sanguíneos se transforma en un mar tempestuoso. Y ahí está el iris, que simboliza a Penélope: sus pétalos se despliegan lentamente y luego vuelven a cerrarse. Para los amantes, he dibujado el perfil de una escena situada en un teatro barroco. Un telón negro revela el escenario, que pronto se extiende al infinito, convirtiéndose en calles modernas de Johannesburgo, valles y paisajes.



1





3



4



5



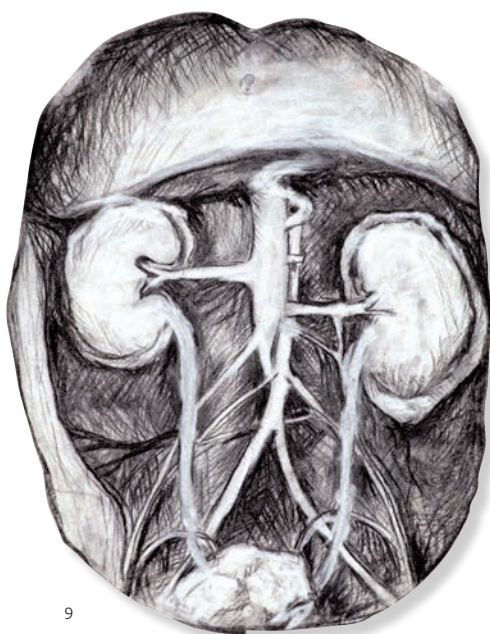
6



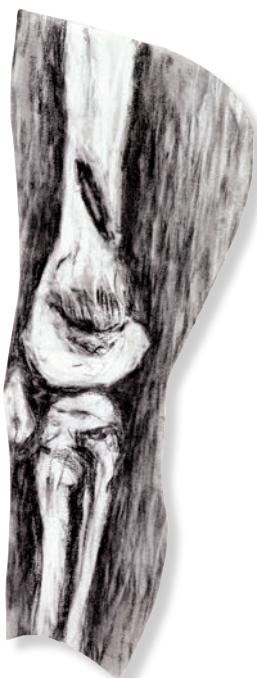
7



8



9



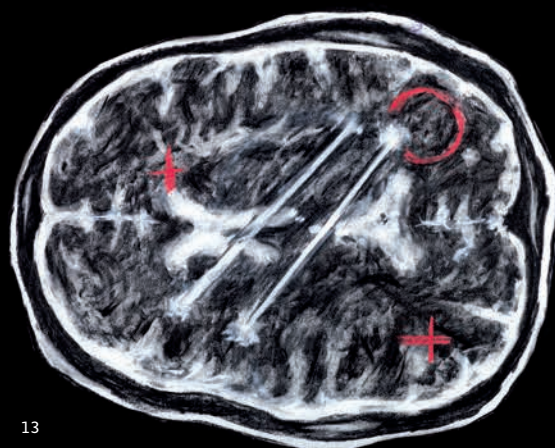
10



11



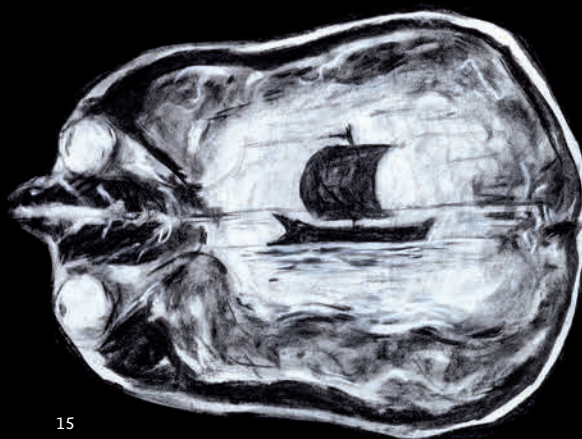
12



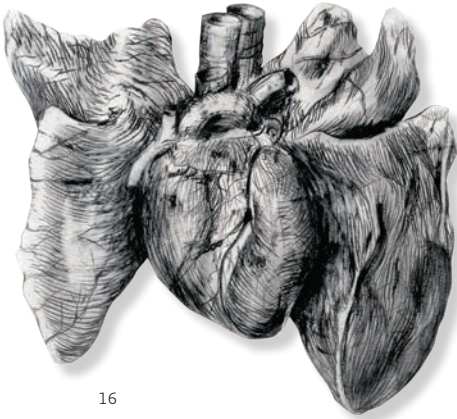
13



14



15



16



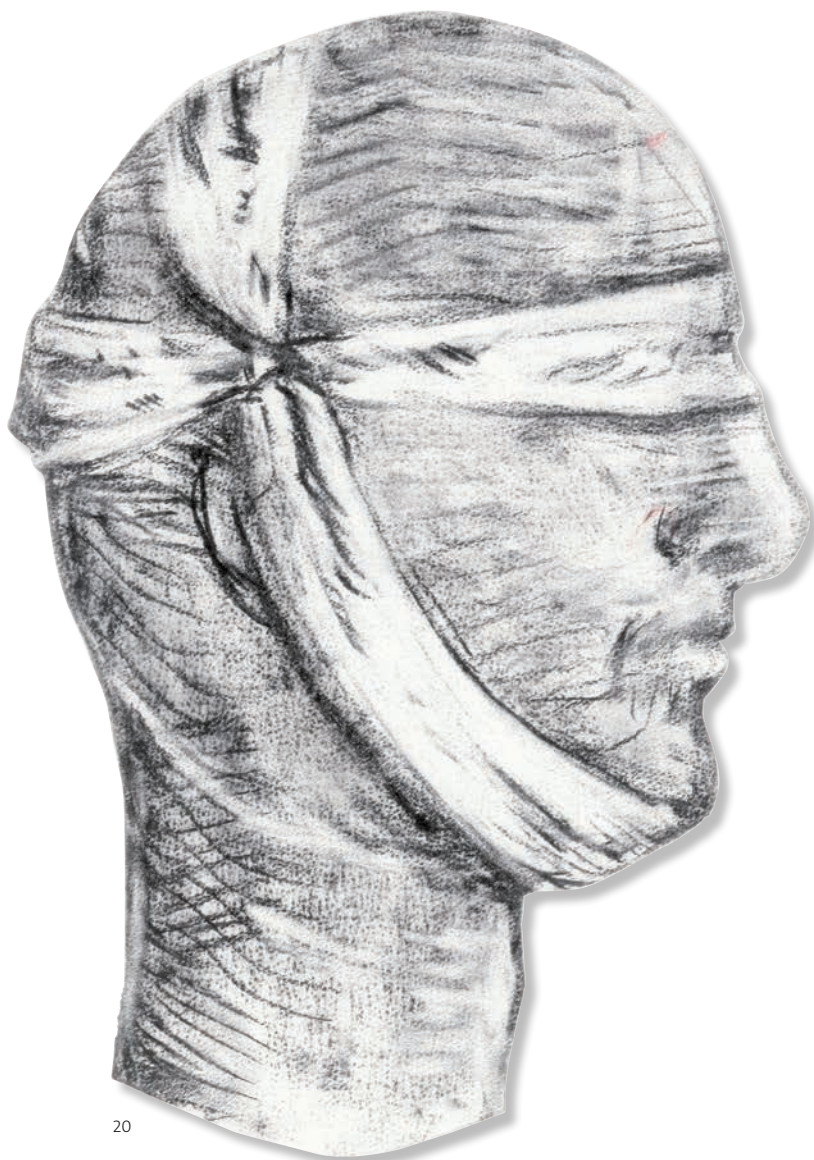
18



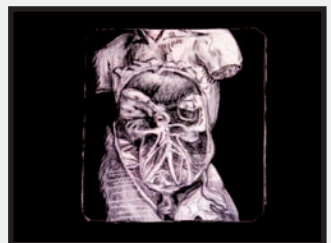
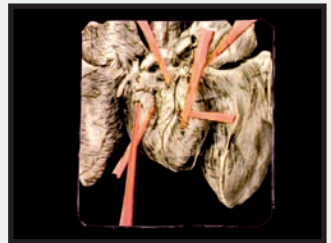
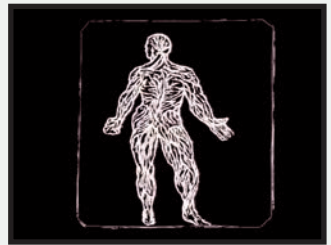
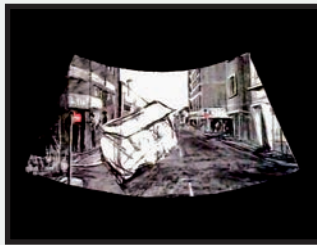
17



19



20





The Private Ward [La sala privada] (dibujo para History of the Main Complaint [Historia de la principal afección])
1996
Carboncillo sobre papel
100 x 122 cm
Prof. MH Cheadle
Fig. 1

Dibujo para Historia de la principal afección
1996
Carboncillo, tiza y pastel sobre cartulina negra
70 x 102 cm
Colección particular

Historia de la principal afección
1996
Película de 35 mm transferida a vídeo
B/n y color, sonido, 5'50"
Dibujo, fotografía y dirección: William Kentridge
Edición: Angus Gibson y Catherine Meyburgh
Diseño de sonido: Wilbert Schübel
Música: Claudio Monteverdi, Madrigal Ardo
Colección particular
Fig. 2

Dibujo para Il ritorno d'Ulisse [El retorno de Ulises]
1998
Carboncillo sobre papel
76 x 106 cm
Colección particular

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
87 x 100 cm
Colección particular

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tiza de color sobre papel
60,9 x 160 cm
The Broad Art Foundation
Fig. 3

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tizas de color sobre papel
60,9 x 160 cm
The Broad Art Foundation
Fig. 4

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tizas de color sobre papel
33 x 160 cm
The Broad Art Foundation
Fig. 5

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tizas de color sobre papel
33 x 160 cm
The Broad Art Foundation
Fig. 6

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tizas de color sobre papel
38,1 x 160 cm
The Broad Art Foundation
Fig. 7

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
37 cm de diámetro
Colección particular
Fig. 8

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
35 x 26 cm
Colección particular
Fig. 9

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
35 x 29 cm
Colección particular

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
65 x 26 cm
Colección particular
Fig. 10

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo sobre papel
65 x 25 cm
Colección particular
Fig. 11

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tiza sobre papel
68 x 25 cm
Colección particular
Fig. 12

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tiza sobre papel
67 x 34 cm
Colección particular

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo, tiza y pintura sobre papel
65 x 49 cm
Colección particular

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tiza sobre cartulina negra
50 x 66 cm
Colección particular
Fig. 13

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo y tiza sobre cartulina negra
50 x 66 cm
Colección particular
Fig. 14

Dibujo para El retorno de Ulises
1998
Carboncillo, tiza y pastel sobre cartulina negra
50 x 66 cm
Colección particular
Fig. 15

Maqueta para El retorno de Ulises
1998/2017
Madera, varillas de metal, tinta india, pegamento, cartón y tejido
23,2 x 45 x 40 cm
Diseño: Handspring Puppet Company en colaboración con William Kentridge
Producción: Marine Fleury
Copia de exposición
Fig. 22

Heart and Lungs [Corazón y pulmones] (Ulisse: ECHO scan slide bottle [Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella])
1998
Carboncillo y lápiz sobre papel
53 x 59 cm
Colección MACBA. Fundación MACBA
Fig. 16

Respiratory Jar [Aparato de respiración] (Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella)

1998

Carboncillo y pastel sobre papel
54,6 x 57 cm

Colección MACBA. Fundación
MACBA

Fig. 18

Veined Heart [Corazón venoso] (Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella)

1998

Carboncillo y pastel sobre papel
54 x 38,5 cm

Colección MACBA. Fundación
MACBA

Fig. 17

City [Ciudad] (Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella)

1998

Carboncillo y pastel sobre papel
80 x 60,4 cm

Colección MACBA. Fundación
MACBA

Fig. 19

Bandaged Head I [Cabeza vendada I] (Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella)

1998

Carboncillo, lápiz y pastel sobre
papel

33 x 23 cm

Colección MACBA. Fundación
MACBA

Fig. 20

Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella

1998

Proyección continua en 3
canales, 35 mm, transferida a
vídeo

B/n y color, sonido (escáner: 30';
diapositiva: 30' 10"; botella: 32')

Dibujo, fotografía y dirección:

William Kentridge

Edición: Catherine Meyburgh

Diseño de sonido: Wilbert
Schübel

Música: Ludwig van Beethoven,

Cuarteto en Si bemol mayor,

Opus 130

Colección particular

Fig. 21





ПРЕГЛУПОЕ, РОВНОЕ
И ГЛАДКОЕ МЕСТО

they
him

ver the town
griefs.

ТОШОУ-О

24 25 26

210

LA NARIZ



The Nose, 2010

La nariz

Grabación de la ópera

Color, sonido, 116'

Dirección: William Kentridge y Luc de Wit

Vídeo: William Kentridge

Diseño de proyección: Catherine Meyburgh

Escenografía: William Kentridge y Sabine Theunissen

Diseño de vestuario: Greta Goiris en colaboración con William Kentridge

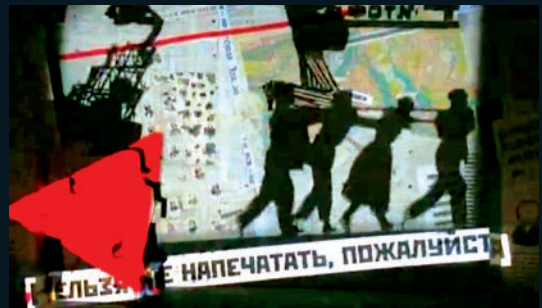
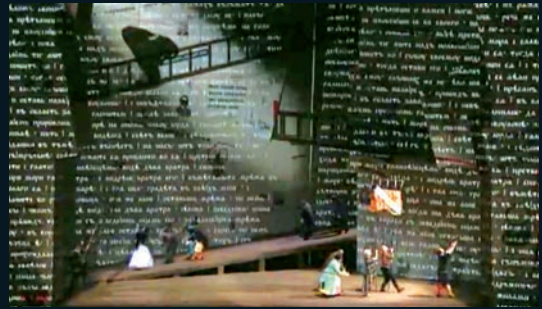
Diseño de iluminación: Urs Schönebaum

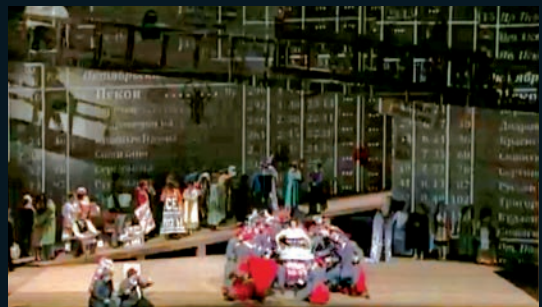
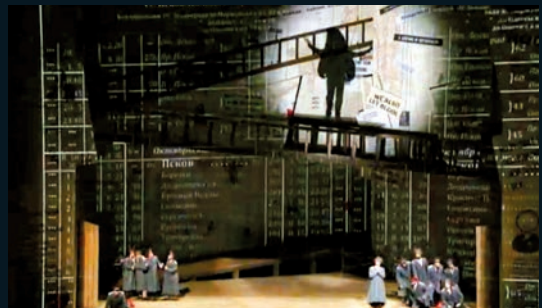
Música: Dmitri Shostakovich

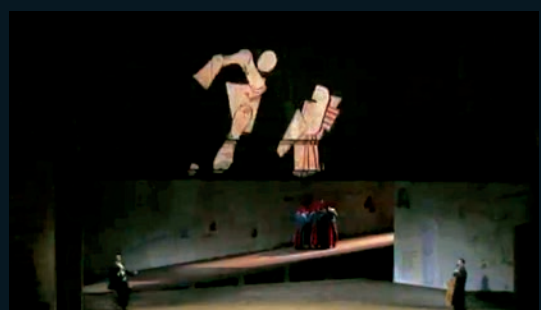
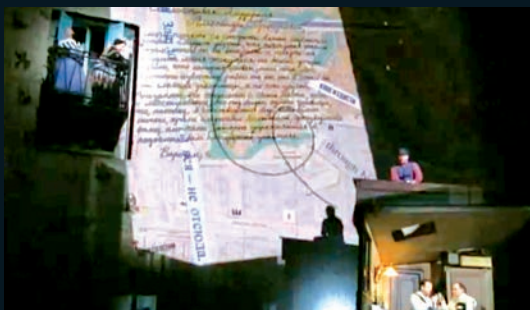
Libreto: Georgi Ionin, Alexander Preis, Dmitri Shostakovich y Yevgeny Ivanovich Zamyatin, basado en el texto *Нос* [La nariz] de Nikolái Gógol, 1836

Producción: The Metropolitan Opera

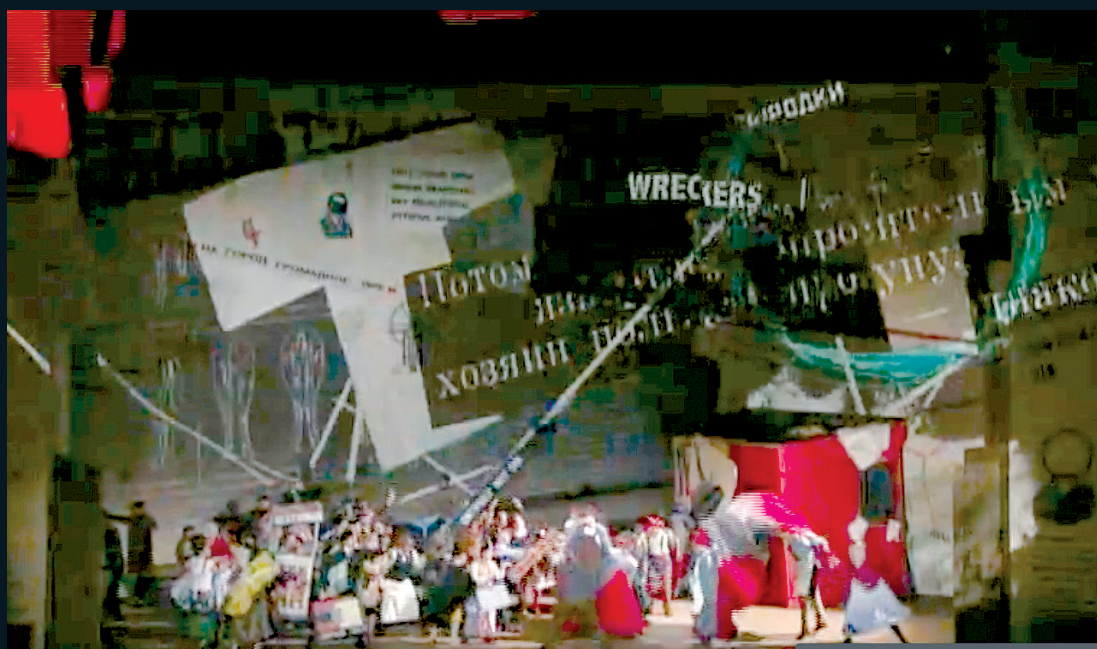
The Nose © 2013 The Metropolitan Opera











YO NO SOY YO, EL CABALLO NO ES MÍO

ESCENARIO:

Aproximadamente seis metros de anchura por tres de profundidad.

Una superficie de proyección en blanco al fondo.

Una escalera de mano con ruedas.

Un vaso de agua en la escalera de mano.

Un montón de notas para una conferencia en la escalera de mano.

El conferenciante (**W. K.**) cruza el escenario de un lado a otro varias veces.

Mira entre bastidores a derecha e izquierda del escenario.

Proyección de la pared vacía de un estudio.

Se apagan las luces de la sala.

El título YO NO SOY YO, EL CABALLO NO ES MÍO aparece en la pantalla.

W. K. se sitúa en el centro del escenario.

En los últimos tiempos he trabajado en un proyecto relacionado con el relato HOC [La nariz], escrito por el autor ruso Nikolái Gógol en 1837 [sic] y adaptado a la ópera por el compositor Dmitri Shostakóvich, también ruso, en 1928.

El cuento y la ópera narran la historia de un asesor colegiado, un tal Kovaliov, que se despierta una mañana sin nariz. Kovaliov es un burócrata; el rango de asesor colegiado lo sitúa aproximadamente en el primer tercio de la jerarquía de funcionarios rusos.

Sin embargo, la historia empieza con Iván Yákovlevich, su barbero. Iván Yákovlevich se despierta una mañana y, en el panecillo que le sirve su mujer para desayunar, descubre un trozo de cartílago. Horrorizado, se da cuenta de que se trata de una nariz. Peor aún: reconoce en esa nariz la del asesor colegiado Kovaliov.

Iván Yákovlevich enmudeció, a punto de desmayarse ante la idea de que la policía llegase a encontrar la nariz en su poder y lo empapelara. Le parecía estar viendo ya el cuello rojo del uniforme, todo bordado en plata, la espada... y temblaba de pies a cabeza¹.

Texto concebido como monólogo teatral o "conferencia/performance", presentada por primera vez en la Bienal de Sídney de 2008, bajo el título *I am not me, the horse is not mine*. Desde entonces, la performance se ha realizado en Ciudad del Cabo, Seattle, San Francisco, Nueva York, Nápoles, Aix-en-Provence, Kioto, Hiroshima, Seúl y Mülheim. Texto publicado originalmente en William Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", *October*, n.º 134, otoño de 2010, pp. 28-51.

El barbero coge la nariz y sale a recorrer la ciudad en busca de un lugar donde deshacerse de ella con discreción. Llega a un puente sobre el río Neva y allí se asoma al pretil y la arroja al agua. Cuando ya se ha dado la vuelta, aparece un guardia que le da el alto. Y entonces el autor dice:

Iván Yákovlevich se puso lívido... Pero el suceso queda a partir de aquí totalmente envuelto en brumas y no se sabe nada en absoluto de lo ocurrido después.

De ahí pasamos al asesor colegiado Kovaliov, que se despierta una mañana y se encuentra sin nariz. “Y entonces, para gran asombro suyo, en el lugar de su nariz descubrió una superficie totalmente lisa”. Más adelante, se mira de nuevo al espejo y exclama: “¡Qué asco de cara!”. El resto del cuento narra sus intentos de recuperar la nariz, de encontrarla. Se dirige a una cafetería y allí le parece reconocerla entrando en una casa cercana.

Efectivamente, a los dos minutos salió la nariz. Vestía uniforme bordado en oro, de cuello alto, y pantalón de gamuza, y llevaba la espada al costado. El penacho del tricornio indicaba que poseía el rango de consejero de Estado.

En consecuencia, la pregunta es: ¿cómo abordar a ese individuo? Kovaliov sigue a su nariz, que echa a andar por la calle. Y siguiéndola llega a la catedral de Nuestra Señora de Kazán, en la avenida Nevski.

“¿Cómo voy a explicarme?”, pensó Kovaliov, y luego, sacando fuerzas de flaqueza, comenzó:

—Claro que yo... Por cierto, he de decirle que soy mayor y eso de andar por ahí sin nariz, como usted comprenderá, es indecoroso. Sin nariz podría pasar cualquiera de esas vendedoras de naranjas peladas del puente de Voskresenski; pero yo, que aspiro a obtener..., habiendo sido presentado en muchas casas donde hay damas como la señora Chejtariova, esposa de un consejero de Estado, y otras muchas... Hágase usted cargo... Yo no sé, caballero... —al llegar aquí, el mayor Kovaliov se encogió de hombros— Usted perdone, pero considerando todo esto desde el punto de vista de las normas del deber y del honor..., usted mismo comprenderá...

—Pues no. No comprendo absolutamente nada —contestó la nariz—. Hable de modo más explícito.

—Caballero... —replicó Kovaliov con aire muy digno—, no acierto a interpretar sus palabras... Me parece que el asunto está bien claro. ¿O pretende usted...? Pero, ¡si usted es mi propia nariz!

La nariz consideró al mayor y frunció un poco el ceño.

—Está usted en un error, caballero. Yo soy yo. Además, entre nosotros no puede haber la menor relación directa, pues, a juzgar por los botones de su uniforme, usted pertenece a otro departamento que yo.

EL MEOLLO DE LA HISTORIA / DOS TEMAS

Y ahí tenemos el meollo de la historia. La cuestión de lo que es Kovaliov y lo que no. ¿Qué control tiene sobre partes de sí mismo (en este caso, su nariz) y hasta qué punto es una persona dividida, en contra de sí mismo? Por un lado, trata de convencer a la nariz de quién es y, por el otro, esa parte de sí mismo (la nariz) lo rechaza por completo.

Y se desprenden dos temas del relato. Uno es el terror a la jerarquía: la sensación en Rusia, en aquella época (y posteriormente), de que quienes pertenecen a un rango inferior profesan un temor profundo a sus superiores, y los que pertenecen a un rango superior sienten un desprecio feroz por todos los que están por debajo.

El otro tema del cuento es, por descontado, la división del yo: ¿cuáles son nuestros límites? ¿Hasta qué punto somos coherentes con nosotros mismos? No se trata de una división tan rocambolesca como parece. Con mucha frecuencia, uno se encuentra dividido en dos partes distintas. Por ejemplo, yo, cuando viajo, a menudo estoy en la habitación del hotel por la noche y me digo: “Muy bien, son las doce de la noche, es hora de acostarse, ahí está la cama, al lado hay un libro, estoy listo”. Y, cuando ya estoy preparándome para meterme en la cama, una segunda parte de mí dice, al lado de la puerta: “Solo son las doce, la noche es joven, hay discotecas, bares y cafés. Hay vida. ¡Venga, vamos, vamos!”. Y el otro yo va diciendo: “Es tarde, mañana tienes que madrugar. Vas a pronunciar una conferencia. Venga, a la cama, a la cama”. Y el otro dice: “¡Qué blandengue eres! ¡Qué vergüenza tan siquiera que me vean contigo! No, yo salgo”. Y cuando volvemos a las tres de la madrugada, no me esperan sino mis cincuenta y cuatro años, que dicen: “Es tarde. Vamos. A la cama. Hay que dormir”.

W. K. se dirige al fondo del escenario. Mira a derecha e izquierda.

W. K. vuelve al proscenio.

VUELTA AL RELATO:

PREFECTURA DE POLICÍA, OFICINA DE PUBLICIDAD

Pero volvamos a la historia de la nariz. Kovaliov la ha visto en la catedral. Ha sido incapaz de convencerla de que vuelva al lugar que le corresponde. Sale corriendo hacia la prefectura de policía para tratar de explicar las circunstancias, pero por supuesto el prefecto ha salido.

Una proyección del conferenciante (W. K.1) entra en el escenario por la izquierda. W. K. hace una pausa y luego, vaciante, espera a que W. K.1 se marche.

Se dirige a la Oficina de Publicidad para poner un anuncio en los periódicos con el que buscar su nariz, pero el empleado se niega a publicarlo.

—Pues, no. No puedo insertar ese anuncio —dictaminó al fin, después de un largo silencio.

—¿Cómo? ¿Por qué no?

—Porque podría desprestigiar a un periódico. Si ahora se pone a escribir la gente que se le ha escapado la nariz, pues... Demasiado se murmura ya sobre que publicamos muchos disparates y bulos.

W. K. comprueba que W. K.1 se haya ido. Mira entre bastidores a derecha e izquierda del escenario.

Derrotado, Kovaliov sale de allí y acaba exclamando: “¡Qué asco de cara!”. Pero entonces, *mirabile dictu*, detienen a la nariz y un guardia se la lleva a su propietario y le dice:

W. K.1 aparece por la izquierda del escenario. Se sitúa en el centro de la proyección. Poco a poco se va por la izquierda del escenario.

—Por pura casualidad. Le echamos mano cuando casi estaba en camino: iba a tomar ya la diligencia para marcharse a Riga. Y el pasaporte había sido expedido hace ya tiempo a nombre de cierto funcionario. Lo extraño es que, al principio, yo mismo lo tomé por un caballero. Afortunadamente, llevaba las gafas y enseguida me di cuenta de que se trataba de una nariz.

Kovaliov trata de pegarse la nariz, con saliva, con cola. No hay manera. Entonces manda avisar a un médico cuyos intentos de volver a colocarle la nariz en la cara también fracasan. El médico trata de convencer a Kovaliov de que si la mete en un frasco de vodka con vinagre podría pasearla por distintas ferias y ganar mucho dinero exhibiéndola. De hecho, incluso se ofrece a comprársela él mismo. Y la cosa va de mal en peor. Los rumores se propagan. Se dice que la nariz del mayor ha sido vista en distintas partes de la ciudad y que se pasea por el parque todas las tardes.

Y a diario acudía allí una multitud de curiosos. Alguien anunció que la nariz se encontraba en la tienda de Junker y frente al establecimiento se formó tal aglomeración que hubo de intervenir la policía.

FIN

Pero, entonces, Kovaliov se despierta una mañana y la nariz vuelve a estar en su cara. La historia termina ahí, aunque el autor, por su parte, aún no ha dicho la última palabra:

Y únicamente ahora, atando cabos, vemos que la historia tiene mucho de inverosímil. Sin hablar ya de que resulta verdaderamente extraña la separación sobrenatural de la nariz y su aparición en distintos lugares bajo el aspecto de consejero de Estado. ¿Cómo no se le ocurrió pensar a Kovaliov que no se podía anunciar el caso de su nariz en los periódicos a través de la Oficina de Publicidad? [...]

Nada, nada, que no lo entiendo —escribe Gógol—. ¡No lo entiendo de ninguna manera! Pero lo más chocante, lo más incomprensible de todo es que los autores sean capaces de elegir semejantes temas. Confieso que esto es totalmente inconcebible, es como si... ¡Nada, nada, que no lo entiendo! En primer lugar, que no le da ningún provecho a la patria; en segundo lugar... Bueno, pues, en segundo lugar, tampoco le da provecho. No sé lo que es esto, sencillamente...

Aunque, sin embargo, con todo y con ello, si bien, naturalmente, se puede admitir esto y lo otro y lo de más allá, es posible incluso... Porque, claro ¿dónde no suceden cosas absurdas? Y es que, no obstante, si nos paramos a pensar, seguro que hay algo en todo esto. Se diga lo que se diga, sucesos por el estilo ocurren en el mundo. Pocas veces, pero ocurren.

W. K. se vuelve hacia la pantalla. Bebe agua. Mira entre bastidores a derecha e izquierda. Vuelve al centro del escenario.

LA NARIZ: HACIA ATRÁS Y HACIA DELANTE

Sterne: Tristram Shandy

El cuento de Gógol sobre un hombre separado de su nariz va hacia delante y hacia atrás. Avanza hasta Shostakóvich, que en 1928, noventa años después de Gógol, escribió la ópera basada en esa historia. En Shostakóvich, la división real y absurda del yo tenía ecos de la fragmentación dadá y de la ruptura que supuso la revolución de 1917. El tono ligero pero serio de Gógol acaba envuelto en la tormenta de la modernidad del siglo XX. “ES CONFUSIÓN, NO MÚSICA”, fue el dictamen de Pravda² sobre el trabajo de Shostakóvich. Las representaciones de la ópera se interrumpieron. Shostakóvich tuvo suerte de escapar con vida, por no decir con nariz.

W. K.1 sale al escenario empujando una silla.

W. K. se detiene, consciente de una presión a su espalda.

W. K.1 desplaza la silla, se sienta.

W. K. no se vuelve. Sigue hablando, vacilante, a la espera de que W. K.1 se acomode.

Pero la historia también retrocede. En 1781 Lawrence Sterne publica su novela *Tristram Shandy*³, en la que aparece otro libro: un libro dentro de otro. Y ese libro contenido en el primer libro es otra historia sobre un hombre que pierde la nariz. Un hombre con una nariz considerable viaja de Frankfurt a Estrasburgo [sic], donde acaba perdiéndola. Eso sucede cincuenta años antes de Gógol: hace doscientos treinta años, el absurdo gozaba de buena salud.

Esta es la historia...

Cincuenta años antes de que Gógol escribiera...

Esta es la historia de un hombre que pierde la nariz. Un hombre con una nariz considerable viaja a Estrasburgo, donde acaba perdiéndola. La nariz del viajero aparece en la cabeza de una abadesa, la abadesa del convento de Quedlingburg.

La nariz del amable extranjero se había encaramado a lo alto de la glándula pineal de su cerebro; y, asimismo, había llevado a cabo una labor de excitación tal en las imaginaciones de las cuatro altas dignatarias de su cabildo que las pobres, por su culpa, no habían logrado pegar ojo —ni mantener un miembro quieto en su lugar en toda la noche—; en suma, las cuatro se levantaron como otros tantos fantasmas⁴.

W. K.1 sale del escenario con su silla.

W. K. se vuelve, se percata de su ausencia. Sigue su silla hasta el borde del escenario, lo llama a gritos hacia bastidores.

Las penitentes de la tercera orden de San Francisco, las monjas de Monte Calvario, las premonstratenses, las cluniacenses, las cartujas y el resto de las más severas órdenes de monjas que aquella noche se acostaron entre mantas o cilicios lo pasaron todavía peor que la abadesa de Quedlinburg: a fuerza de dar vueltas y sacudidas, y más sacudidas y más vueltas de un lado a otro de la cama durante toda la noche, las diversas hermandades, en pleno, se arañaron y restregaron la piel de tal manera que, cuando se levantaron, daba la impresión de que las hubieran desollado vivas; todo el mundo creyó que san Antonio, para probarlas, las había visitado con su fuego; en resumen: no habían logrado cerrar los párpados ni una sola vez en toda la noche, de vísperas a maitines.

Así, la historia se remonta de Shostakóvich a Gógol y de Gógol a Sterne. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. Y es que Sterne no es el autor. Al igual que Gógol, se divide entre él mismo como autor y como lector de la historia, negando la autoría. Él no es él mismo, o en todo caso es otro o más que él mismo.

W. K.1 sale empujando una escalera de mano con ruedas idéntica a la que hay en el escenario.

W. K. se vuelve, ve la escalera.

W. K.1 toma notas en un cuaderno negro. Es idéntico al cuaderno negro que tiene **W. K.** en las manos.

Así, Sterne se inventa a otro escritor, de nombre Hafen Slawkenbergius, que es el autor de un capítulo contenido en *Tristram Shandy* en el que se cuenta la historia del hombre que pierde la nariz. Sterne describe a Slawkenbergius como el mayor experto en narices del mundo, responsable de un tratado en diez volúmenes sobre narices que, según nos asegura, es uno de los mayores compendios del saber, no solo sobre narices, sino sobre todo del discernimiento humano. Y en un capítulo refiere la historia que acabo de contarles, la del hombre que viaja de Estrasburgo a Frankfurt (noveno cuento de la décima década de ese tratado contenido en la novela).

W. K.2 sale al escenario por la izquierda, se acerca a la escalera y se sienta en un peldaño. **W. K.2** toma notas en un cuaderno negro.

W. K. se sube a la escalera y se dirige a **W. K.1**, a **W. K.2** y al público.

Sin embargo, con el fin de demostrar que se trata de un documento auténtico y no de una mera invención suya, Sterne cita el libro ampliamente, en el latín empleado por Slawkenbergius.

Dolus inest, anime mi, ait hospes — nasus est falsus.

—Es un fraude, querida —díjole el dueño de la posada—; una nariz postiza...

Verus est, respondit uxor —

—¡Es de verdad! —dijo su mujer.

Ex abiete factus est, ait ille, terebinthinum olet —

—Está hecha de madera de abeto —dijo él—; huelo la trementina.

Carbunculus inest, ait uxor.

—Pues tiene un grano —dijo ella.

Mortuus est nasus, respondit hospes.

—Esa nariz no tiene vida —replicó el posadero.

Vivus est ait illa, et si ipsa vivam tangam.

—Ya lo creo que la tiene —dijo la mujer del posadero—; y además se la voy a tocar.

Cervantes: Don Quijote

W. K. baja de la escalera.

W. K.1 y **W. K.2** siguen la charla con sus cuadernos negros.

Pero la historia sigue retrocediendo. Hemos ido de Shostakóvich a Gógol y de Gógol a Sterne, y de Sterne vamos a [Miguel de] Cervantes y a *Don Quijote*. Nos remontamos al recurso con el que Cervantes en persona niega ser el autor del libro, de las historias de *Don Quijote*. Tenemos al autor del libro. Y tenemos al autor del libro negando su autoría, y negando también las historias que en él se

cuentan. No nos queda claro dónde nos situamos. El mundo está tanto dentro como fuera del autor (y de los personajes de su libro) y, por descontado, de nosotros, los lectores.

Al final de un capítulo, no más extraordinario que ninguno de los demás, Cervantes escribe:

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. [...] Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo⁵.

W. K.2 se lleva la escalera.

W. K. se interrumpe. Observa la salida de la escalera y de W. K.2

W. K.1 se marcha.

W. K. sigue a W. K.1. Deja caer notas.

W. K.1 reaparece. Se detiene. Sale del escenario.

W. K. observa.

W. K.1 reaparece. Caen objetos alrededor de W. K.1, que se marcha.

W. K.1 sale al escenario arrojando notas.

W. K. recoge notas del suelo.

W. K.1 se queda quieto, con las manos en los bolsillos.

W. K. ordena las notas. Se dirige al proscenio.

¿CUÁL ES NUESTRO EXTREMO?

¿Cuál es nuestro extremo?

Darnos de cabezazos contra nuestras propias limitaciones.

Sentir el acantilado en el que termina nuestra inteligencia.

Rebotar contra las paredes interiores de la cabeza.

El estudio como cabeza.

Parcours d'atelier [Taller de deambulación].

Leer el apartado tres veces.

Manos encurtidas.

Jugar a las cartas contra uno mismo.

No te muevas hasta haber tenido tres ideas nuevas...

No te muevas hasta haber tenido tres ideas nuevas...

No te muevas hasta haber tenido tres ideas nuevas...

...Estas notas no tienen el más mínimo sentido. Creo que lo que quería decir, lo que queríamos decir con estas notas, creo que lo que quiero decir, lo que estoy tratando de descubrir, es dónde encontramos el mundo exterior. Uno de los extremos es el límite de la comprensión. El espacio desamparado donde notamos que termina nuestro cerebro, rodeado por los bosques y los barrancos de lo que la mente no computa. Allí donde una idea choca contra el extremo del cráneo y no continúa. Los libros cuyas palabras son incomprensibles y cuyas frases nos superan. El intérprete simultáneo en el que confiamos, alojado detrás de la oreja, se ha tomado un largo permiso y nos ha dejado tirados. Una idea, una conexión que no llega. Estamos encerrados en nuestras limitaciones, a la espera de que se abra algún camino, alguna vía que permita que entre en nosotros alguna chispa del exterior, o que salga. Tratando de encontrar formas de pasar del interior de la cabeza al exterior. Tratando de superar las limitaciones de nuestro propio cerebro, o de nuestro propio espacio. ¿Cómo toma uno conciencia de cosas que están dentro y salen, y de cosas que están fuera y entran?

Lo que es nuestro y lo que está fuera: Rocinante

Por ejemplo, tenemos en *Don Quijote*, en el *Don Quijote* de Cervantes, al caballo Rocinante. Y, una vez hemos leído sobre ese caballo, viene y se sienta en nuestro interior, de forma que a lo largo de los siglos venideros, cuando aparecen caballos, todos llevan dentro el fantasma de Rocinante, del caballo de don Quijote. Decimos aquí la palabra y Rocinante se encabrita.

Relámpago

Es fácil, un relámpago entre el mundo exterior y el armazón de nuestra propia cabeza.

No hace falta intérprete.

Cambio de protocolo, susurros en nuestro propio oído.

El espacio en blanco de las ideas...

BEBE AGUA. Eso es lo que dicen las notas: "BEBE AGUA".

W. K. se acerca a la escalera y bebe agua.

Vuelve al centro del escenario.

El fin de la comprensión

La comprensión ha llegado a su fin. Una sensación de que las cosas deberían conectarse. Una nariz con una cara, una cara con una historia. Pero las brechas son demasiado amplias. Y mientras lo hago soy ya consciente de otro yo que espera fuera de la habitación, que me mira, que dice: "Vale, puedes continuar todo lo que quieras, no por eso va a tener sentido. Puedes tener a todo el mundo aquí dos horas más, pero nunca va a tener el más mínimo sentido".

Yo soy artista; sacar una línea de paseo

Pero entonces un alivio, para decir: “Vale, ese no es mi trabajo. Yo soy artista. Comprender eso no es mi trabajo. Mi trabajo es simplemente hacer dibujos”. Y vuelve la voz de ahí atrás: “¿Por qué coño sigues dándole vueltas a lo mismo, una y otra vez?”.

Es como si la esperanza consistiese en que la idea, las palabras pudieran ser como una línea, para hacer aparecer un pensamiento, una imagen. Es como si hablar pudiera ser lo mismo que trazar una línea, para llevarte del interior de donde estás a algo que está fuera de ti, más allá de ti. Como si hablando pudiera dar vida a una línea y como si las palabras en sí pudieran crear ideas. Paul Klee habla de sacar una línea de paseo, con la idea de que la línea podría ir por delante, siendo un modo de encontrar una nueva idea. Y siempre depende de quién pasea a quién. ¿Sacamos nosotros de paseo a la línea? ¿O quizá nos saca ella de paseo, como a un perro con correa, y nos hace dar la vuelta a una farola, a una boca de incendios, nos muestra alguna vista nueva e inesperada a la vuelta de una esquina? ¿Quién lleva a quién? Como si en el acto físico del dibujo hubiera algo que bastara para conducirnos a una idea nueva. ¿Qué parte de nosotros está dispuesta a permitir que otro pedazo, otra parte de nosotros mismos, tome las riendas del pensamiento, de la creación?

Dividido, permeable: Perséfone en el laberinto

Es un poco como Perséfone con otra línea, la surgida del ovillo de hilo dentro del laberinto. Como si esa línea fuera a conducirnos por sí sola hasta la salida del laberinto, la salida de nosotros mismos a otro lugar diferente. Comprender que, incluso cuando una parte de nosotros abandona el laberinto, otra se queda atrás. Aunque una parte de nosotros se acerque al mundo exterior, hay una parte del mundo exterior que se queda alojada, clavada en nuestro interior.

Un gran objeto amorfo se desprende del techo y cae rodando del escenario.

¿CUÁL ES EL VÍNCULO ENTRE
INTERIOR Y EXTERIOR?

Ahora bien, ¿cuáles son los vínculos entre lo que está dentro de nosotros y lo que está fuera? ¿Hasta qué punto necesitamos el mundo exterior para poder comprender? ¿Y hasta qué punto el mundo exterior está ya alojado en nosotros?

El reconocimiento y la presión hacia el sentido

¿Hasta qué punto tenemos que comprender o conocer el mundo para comprender? Tenemos, por ejemplo, toda una serie de siluetas de papel rasgadas.

Siluetas de papel rasgadas. Se organizan para dar forma a un caballo. Algunos fragmentos salen de la pantalla y van reduciendo el caballo hasta que queda compuesto por cuatro pedazos de papel: un cuello, una espalda, dos patas.

W.K. mira a su alrededor. La pantalla está en blanco.

W.K. se acerca a la escalera. Vacila. La mueve. Se detiene. Vuelve a moverla. Está perdido.

¿Tiene esto que ver con una visión generosa? ¿O con un impulso irresistible de que las cosas tengan sentido? Uno ve una serie de siluetas negras abstractas y las obliga a tener un significado. Así, incluso cuando trata de decir: “No, es una serie de hojas de papel negro que están rasgando y manipulando”, no puede evitar ver una figura, un perfil, un caballo, una forma.

¿Qué es esa presión hacia el sentido? Tiene que ver con la presión de encontrar sentido que llevamos dentro, que nos hace terminar las frases de todos los demás. Las terminamos literalmente, si las dejan a medias. Pero, si no, aunque sigan hablando, predecimos el resto de la frase. Es como si hubiéramos enviado a alguien como avanzadilla para ver el camino que hay por delante, para mirar tras la esquina a ver qué viene y luego volver y pasar un informe. Y con ese impulso hacia el sentido nos aferramos a cualquier media palabra o media imagen y se lo buscamos. Y, una vez encontramos ese sentido, nos agarramos a él aunque se desintegre. Lo hacemos con imágenes, pero también con ideas, y también con ideales, de modo que, por mucho que la utopía esté muerta, no soltamos su esqueleto, con la esperanza de resucitarla mediante un deseo, una voluntad... Y, cuando un caballo queda reducido al simple palo de un caballito de juguete, también nos aferramos a él, como caballo. Nos aferramos a él como una mano a una barandilla salvadora. Una simple línea y seguimos viendo a Rocinante.

Esta insistencia en hacer encajar las piezas es la mitad de lo que somos. La otra mitad es...

EL PÁNICO DE LAS 4 DE LA MADRUGADA

Filmar a las 4 de la madrugada

El pánico de las 4 de la madrugada, la hora oscura en la que todo proyecto parece al mismo tiempo imposible y posible. No poder dormir tratando de rediseñar un proyecto gigantesco, cuatro veces, de las 4:17 a las 4:43 de la madrugada. Así pues, estoy despierto a las 4 de la madrugada, tratando de encajar las piezas, pensando: “¿Debería filmar también este pánico, como muestra del proceso de creación de la conferencia? ¿Salgo del dormitorio, cruzo el jardín, abro la puerta del estudio, desconecto la alarma, cojo una cámara, tropiezo con los perros, cruzo el césped, cierro con llave la puerta de casa, coloco la cámara y el trípode al pie de la cama, garantizo a Anne⁶ que no estoy haciendo pornografía doméstica y ruedo este

pánico, esta incapacidad de encontrar un sentido a todas las ideas fragmentadas que están desperdigadas? Las cosas ridículas que estamos dispuestos a hacer tienen que tener un límite. Intenta dormir. El artista siempre trabaja, incluso cuando duerme. El artista solo trabaja cuando duerme.

La nariz se zambulle en una piscina.

Gógol, Sterne, Cervantes, Shostakóvich, pero NO Perséfone

¿Y cómo encajar las piezas, entre Gógol, Sterne, Cervantes, Shostakóvich? Retrocede y avanza. ¿Que relación hay entre la nariz y el absurdo, y los hechos históricos?

Un cubo esmaltado lleno de agua.

¿Es [Leon] Trotsky la nariz del Partido Comunista de la USSR (de la CCCP) de los sellos viejos, que no se ausentó exactamente del partido, pero está ausente de él? Como el de la nariz, su disfraz es transparente. A diferencia de la nariz, no lo detienen sin más, sino que lo asesinan en México en 1941.

La nariz sale del agua y sube al trampolín.

Por supuesto, no se trata en absoluto de eso, tonto, no tiene nada que ver con Perséfone en el laberinto con un hilo y un león; el que lo construyó fue Dédalo, dentro está el Minotauro, Teseo es la persona que lleva el hilo y quien se lo ha dado es Ariadna. No eres Perséfone ni mucho menos. Tonto, ¿para qué fuiste al colegio? Soy un cobarde, un idiota, un tonto. ¡Me odio, me odio!

W. K.1 y Anne en la cama, dando vueltas.

Shostakóvich y el partido, el dentista, el reloj se ha parado, las hojas del árbol

Primer plano de Shostakóvich tocando el piano. Shostakóvich como nariz (nariz superpuesta encima de Shostakóvich).

Y me digo: “Muy bien, si piensas en Shostakóvich y el partido, el partido dividido en dos, Shostakóvich dividido en dos, con necesidad de creer en el partido, pero también con necesidad de comprender su distanciamiento del partido..., ¿se trata de comedia o de tragedia? ¿Qué es la risa frente a la desgracia más terrible, y ese tirón entre la modernidad y la política? ¿Y la cuña roja derrotará a la plaza blanca? ¿Y ese matrimonio de mala fe entre política y modernidad...? Vale, tengo dentista, no puedo olvidarme del dentista, no puedo cambiar la hora porque todos los técnicos estarán preparados como mecánicos”.

La nariz hace un dibujo de [Iósif] Stalin a base de rayas y se agacha debajo.

[Vladimir] Lenin, con su sentencia “Encontradme a antifuturistas de fiar”.

(Antifuturistas con buena dentadura). ¿Qué naturaleza tiene la esperanza ante la desilusión política? A ver, Stalin... En los años treinta Stalin había llegado a ser tan popular que cada vez que hacía un discurso la gente tenía que aplaudir con tanta fuerza que les ponían cubos con agua salada al lado, para sumergir las manos y recuperarse del aplauso. No una nariz en vodka con vinagre, sino manos encurtidas.

Anne y W. K.1 en la cama. La sombra de un hombre baila.

Y creo que el reloj puede haberse parado, porque solo son las 4:18 y tengo la impresión de que este pánico empezó hace horas, no hace quince minutos. Y Anne dice: “Tienes que dormirte. Si las palabras no salen con la misma facilidad que las hojas del árbol, mejor que no salga ninguna. Tu trabajo es hacer dibujos, no decir palabras, eso déjaselo a los demás”.

Y pienso: “Ojalá no me hubiera comprometido a pronunciar ese discurso, entonces no tendría ningún problema”.

Fotos de miembros purgados del politburó de los años treinta: las narices borradas.

Pero entonces, bueno, la ópera *La nariz* se compuso en 1928. En 1930 se estrenó y tuvo que interrumpirse. Y en los años treinta tenemos las purgas no solo de Shostakóvich, sino de otros miembros del Partido Comunista, y el Partido se devora a sí mismo, y el Partido se desintegra. Y no solo es un yo el que se desintegra, el que se divide y se parte, sino también el discurso en sí, y el lenguaje, que deja de tener el más mínimo sentido. Cuando todavía está formándose una frase, agarra su sombrero y su bastón y se marcha por su camino.

Montaje:

Stalin fumando.

Números que alguien corta en dos.

Una nariz hace salto de pértiga.

W. K.1 y Anne en la cama.

Siluetas de papel de amantes que se apalean.

Una nariz con paraguas adiestra a un perro.

Silueta de papel de un caballo.

Manos sumergidas en el cubo de agua.

Una nariz sube hasta lo alto de las escaleras.

Una nariz se cae de una escalera de mano.

1. Cortarse la nariz para tirarla contra su propio tejado.
2. Aceptar el juicio de Salomón, cortar al bebé en dos en vez de bañarlo.
3. Moisés supone que los dedos de sus pies son narices, pero... bla, bla, bla, erróneamente.
4. Estantes nuevos en el armario, haz uno más alto para las botas y uno más estrecho para los sombreros.

5. Todo es una pelea doméstica.
6. Los hermanos de Stalin eran todos forzudos con leotardos y bigotes dalinianos que doblaban barras de hierro sobre sus cabezas.
7. No corras, que las palabras sean claras...
8. Vocaliza antes de hablar. ¡Perdón, no puedo, no puedo, no puedo ponerme al teléfono! Deje un mensaje.
9. No pasa nada. Tendrá sentido cuando llegue el momento. No sé, el año que viene.
10. No seas patético. Solucióvalo, no seas ortopédico.
- 4:17 y 20 segundos
- 4:17 y 22 segundos
11. ¿Cuántas hojas de papel en blanco quedan en la resma?
12. Molly mañana al veterinario.
13. Veterinario. Molly. Estantes del armario. Salomón. Narices y dedos del pie, pero Moisés supone erróneamente.
14. Los cocos son cascos de caballo.
15. El artista solo trabaja cuando duerme.
16. Quítale la “o” a la soga. Soga ahoga ahora hora era⁷.

W. K. se sube a la escalera. Lanza notas. Grita.

Sale W. K.1. Recoge los papeles a medida que W. K. los lanza.

¿Quién ha escrito estas notas? Esto no tiene ningún sentido. ¿Trotsky la nariz del Partido Comunista? ¿Te parece que es un discurso de *bar mitzvá*? ¿Cuándo tuvo Trotsky su ovillo de hilo? Conserva estas notas. Moisés supone, sin duda, como en la canción. Moisés supone y se equivoca... siempre. Coge la cuña roja. Mantén el círculo rojo. A ver si le encuentras sentido a todo esto.

W. K. baja de la escalera.

No pasa nada. Estamos tranquilos. Para orientarnos. Hemos pasado de Cervantes a Sterne, de Sterne a Gógol, de Gógol a Shostakóvich. Y ahora estamos en los años treinta. El Partido Comunista esta dividido contra sí mismo, destrozándose a sí mismo. Y tenemos la figura de [Nikolái Ivánovich] Bujarin, leal lugarteniente de Lenin, miembro del Comité Central. En los años treinta está luchando para salvar la vida.

W. K. se sube a la escalera. Lee del cuaderno negro.

BUJARIN

Esto es la transcripción del pleno del Comité Central del Partido Comunista de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas de febrero de 1937⁸.

W. K.1 empuja una butaca tapizada hasta el centro de la pantalla.

W. K.1 se sienta en la butaca.

Bujarin: Sea lo que sea lo que estén declarando contra mí, no es cierto. (Risas, ruidos en la sala.) ¿De qué se ríen? Todo esto no tiene nada de divertido. No puedo reconocer, ni hoy, ni mañana, ni pasado mañana, nada de lo que no sea culpable. (Ruidos en la sala).

Me veo obligado a recordar cierta cancioncilla que se publicó en su momento en la ya desaparecida Gaceta Rusa: “Podrán pegarme, podrán pegarme hasta que pierda el sentido, podrán pegarme hasta hacerme papilla. Pero nadie va a matar a este muchacho, ni con un palo, ni con un bate, ni con una piedra”. (Estallan las risas en toda la sala). Sin embargo, yo no puedo decir que nadie vaya a matarme.

[Lázar Moiséyevich] Kaganóvich: ¿Quién sería aquí, si me lo permite, el muchacho y quién la persona que blande una piedra?

Bujarin: Evidentemente, he sido yo el apaleado y apedreado. Y ahora ni una sola persona de este pleno, me atrevo a decir, cree que esconda una especie de “piedra” de resentimiento, ni siquiera [Lev Borisovich] Kámenev, con su cara de piedra.

[Matvei] Shkiriátov: Pero están declarando todos contra sí mismos.

W. K.2 sale al escenario con un gran sillón en la cabeza.

W. K.2 se sienta en el sillón.

Bujarin: Si supiera quién cree cada cosa con respecto a todo esto, por qué están declarando contra sí mismos, se lo habría dicho. Pero no lo sé...

[Viacheslav Mijáilovich] Mólotov: ¿Y el testimonio de esas personas es creíble?

Bujarin: Sí, es creíble.

Una voz: ¡Mentira!

Bujarin: Puede acusarme de mentiroso todo lo que quiera.

[Anastás Hovhannesí] Mikoyán: Y cuando [Alekséi Ivánovich] Rýkov, hablando de su nota, dice que cuando el río suena, agua lleva... ¿Está diciendo la verdad?

Bujarin: Hablando en términos generales, se diría que un río no puede sonar si no lleva agua. (Risas).

Mikoyan: Bueno, de eso estamos hablando precisamente.

W. K.1 aplaude.

Bujarin: Pero eso plantea otra cuestión. ¿Hasta qué punto puede decirse que mi nota haga ruido?

Permítanme recurrir a una “lucha viciosa” no solo contra mí mismo, sino también contra todos mis antiguos aliados.

Si ustedes dicen que mi objetivo era desacreditar al NKVD, tengo que declarar que no tenía la más mínima intención de hacer tal cosa.

W. K.1 sale del escenario por la derecha.

[Solomon Abramovich] Lozovski: Escribió usted que la demanda engendra el suministro.

W. K.2 se percata de que **W. K.1** se ha marchado. Extiende el brazo, coloca la butaca de **W. K.1** delante de su sillón y pone los pies encima.

Bujarin: La demanda engendra el suministro: eso quiere decir que quienes prestan declaración conocen la naturaleza de la atmósfera general. (Risas, ruidos en la sala). Postyshev: ¿A qué clase de atmósfera se refiere?

W. K.1 regresa. Se da cuenta de que su butaca ha desaparecido. Se sienta en cuclillas con la espalda contra la pared.

Bujarin: Toda la tragedia de mi situación se basa en eso, en que ese [Gueorgui Leonidovitch] Piatakov y otros como él han envenenado la atmósfera hasta tal punto que se ha enrarecido y nadie cree en los sentimientos humanos: ni en las emociones, ni en los impulsos del corazón, ni en las lágrimas. (Risas). Muchas manifestaciones de los sentimientos humanos que antes representaban un tipo de prueba (y en eso no había nada vergonzoso) han perdido hoy su validez y su fuerza.

Kaganóvich: ¡Usted ha abusado de las dobleces!

W. K.2 arrastra la butaca hasta bastidores.

Bujarin: Camaradas, permítanme decir lo siguiente con respecto a lo sucedido...

Jlopiankin: ¡Ha llegado la hora de meterlo entre rejas!

Bujarin: ¿Qué?

Jlopiankin: ¡Tendrían que haberlo metido entre rejas hace mucho tiempo!

Bujarin: Mis pecados ante el partido han sido muy graves. Los he confesado. He confesado que de 1930 a 1932 cometí muchos pecados políticos. Pero, con la misma contundencia con la que confieso mi culpa real, con esa misma contundencia niego la culpa que se arroja sobre mí, y la negaré siempre. Y no solo porque tenga relevancia personal, sino porque considero que nadie, bajo ninguna circunstancia, debería cargar con nada superfluo, sobre todo cuando el partido no lo necesita, cuando el país no lo necesita, cuando yo no lo necesito. (Ruidos en la sala, risas).

W. K.1 levanta el sillón y se lo lleva apoyado en la cabeza.

... Debería señalar, para empezar, que conozco el Comité Central lo bastante bien para decir que nadie podría intimidarlo.

Jlopiankin: ¿Por qué ha escrito que no piensa dejar la huelga de hambre hasta que se retiren las acusaciones en su contra?

W. K.1 sale empujando una *chaise longue* con ruedas. Se sienta en ella. Se quita los zapatos y se tumba.

Bujarin: Camaradas, les suplico que no me interrumpan, porque me resulta difícil, sencillamente me cuesta hablar en un sentido físico. Responderé a todas las preguntas que se me formulen, pero les ruego que en este momento no me interrumpan.

No pienso pegarme un tiro, porque entonces la gente dirá que me he suicidado para hacer daño al partido. Pero, si muero, pongamos por caso, por una enfermedad, ¿qué perderían? (Risas).

[Kliment Efrémovich] Voroshílov: ¿Han oído eso? ¡¿“No pienso pegarme un tiro, pero voy a morir”?!

Bujarin: A ustedes les resulta fácil hablar de mí. Al fin y al cabo, ¿qué pueden perder? Miren, si soy un saboteador, un hijo de puta, ¿para qué perdonarme? No reivindico nada. Me limito a describir lo que tengo en la cabeza, lo que estoy pasando. Si de algún modo eso implica un daño político, por mínimo que sea, haré lo que ustedes digan, sin dudar. (Risas). ¿Por qué se ríen? Nada de esto tiene la más mínima gracia...

Les ruego que me permitan terminar y explicar todo este asunto en la medida de mis posibilidades.

Kaganóvich: No se le da muy bien explicarlo, de eso se trata.

La chaise longue se divide en dos poco a poco. W. K.1 se queda en equilibrio entre las dos mitades.

Bujarin: Da igual si lo explico bien o mal, hablo con sinceridad, mis ideas son sinceras.

Kaganóvich: No todo acto de sinceridad es correcto.

Bujarin: De todos modos, hablo con sinceridad.

Molotov: Y también nosotros lo criticamos con sinceridad. (Risas. Alboroto en la sala).

... Camaradas, les suplico que no me interrumpen, porque me resulta difícil, sencillamente me cuesta hablar desde un punto de vista físico.

Voces: ¡Chantajista!

Voroshilov: ¡Sinvergüenza! ¡Cierre el pico! ¡Qué miserable! ¡Cómo se atreve a hablar así?

Bujarin: Pero tienen que entenderlo... Me resulta muy difícil morir.

La chaise longue se separa. W. K.1 se cae al suelo.

Stalin: ¡¿Y a nosotros nos resulta fácil seguir viviendo?! (Ruidos en la sala, risas prolongadas).

W. K.1 se levanta. Se queda inmóvil.

W. K. se queda inmóvil.

Se apagan las luces del escenario.

Música de Philip Miller.

Proyección de una procesión de sobras y figuras de papel recortadas.

Se acaba la música.

FIN

1. Para este texto se ha consultado la traducción de Isabel Vicente, en Nikolái V. Gógol, *La nariz y otros cuentos* [1836], Madrid, Anaya, 2009.

2. Nota de esta edición: grafía original en ruso: *Правда*; en castellano: la verdad. Fue el periódico oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética entre 1918 y 1991.

3. Nota de esta edición: novela que responde también al título *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy], publicada por entregas entre 1759 y 1767. En el texto se hace referencia a las ediciones de 1781, publicadas en Londres por J. Wenman y Harrison and Co.; y en concreto al volumen IV.

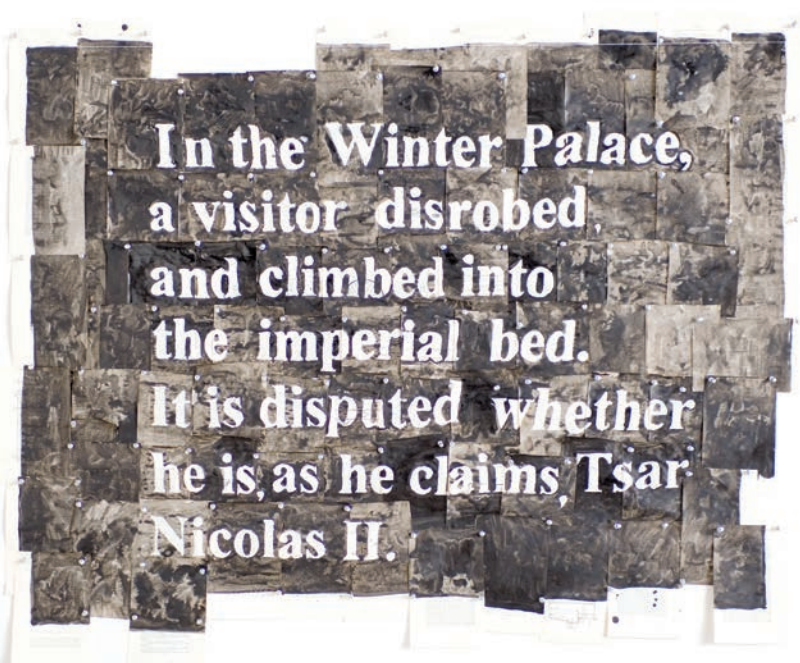
4. Para este texto se ha consultado la traducción de Javier Marías, en Lawrence Sterne, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* [1759-1767], Madrid, Alfaguara, 2006.

5. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte [1615], Francisco Rico (dir. de la edición), Barcelona, Instituto Cervantes; Crítica Barcelona, 1998, t. II, cap. XXIII, s. p. Para este texto se ha consultado la edición electrónica disponible en la página web oficial del Instituto Cervantes.

6. Nota del traductor: Anne Stanwix, la mujer de William Kentridge.

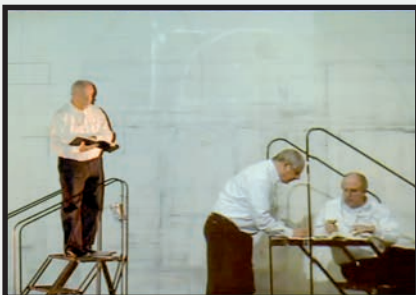
7. Nota del traductor: se ha adaptado al castellano el juego de palabras del texto original en inglés: “Noose snoose snooze snore sneeze”.

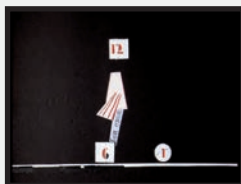
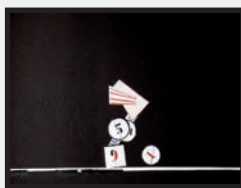
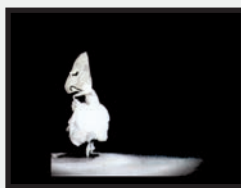
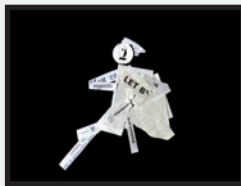
8. Traducción propia de la versión inglesa incluida en el texto original. Véase también J. Arch Getty; Olev V. Naumov, *The Road of Terror: Stalin and Self-Destruction of the Bolchevicks, 1932-1939*, Benjamin Sher (trad.), New Haven; Londres, Yale University Press, 1999.



In the Winter Palace,
a visitor disrobed
and climbed into
the imperial bed.
It is disputed whether
he is, as he claims, Tsar
Nicolas II.

1







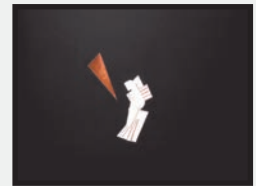
Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Comrade Bukharin:



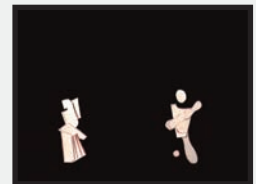
Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Comrade Bukharin:
In conclusion,
I feel compelled to recall
a certain dirty



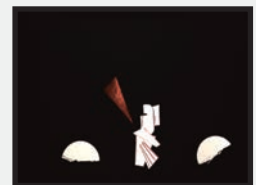
Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Bukharin:
Comrades, let me tell you
the following about
what happened.



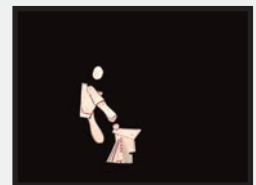
Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Bukharin:
but also because I think
no one should...



Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Bukharin:
a museum
of local culture...



Plenum of the Central Committee
February 26 1937

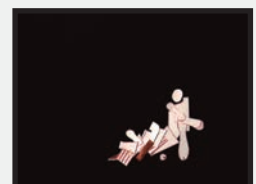
Stalin:
And it's easy for us
to go on living?



Plenum of the Central Committee
February 26 1937

Stalin:
And it's easy for us
to go on living?

(Prolonged laughter.)





12



16



13



14



17



15



18



19







Traité d'Arithmétique [Tratado de Aritmética]

2007

Litografía manual y collage

160 x 122 cm

Colección particular

News from Nowhere [Noticias de ninguna parte]

2007

Litografía manual y collage

160 x 122 cm

Colección particular

I am not me, the horse is not mine [Yo no soy yo, el caballo no es mío]

2008

Proyección continua en 8

canales, DVCAM y HDV

transferido a vídeo

Color, sonido, 6'

Dirección, animación y

fotografía: William Kentridge

Edición de vídeo: Catherine

Meyburgh

Asistentes de animación:

Gerhard Marx, Naomi van

Niekerk y Catherine Walker

Composición musical: Philip

Miller

Música: Philip Miller, Galop

y Ngilahlekelelwe Ikhala Lami,

con música y letra de Thulani

Manana y Richard Siluma

Coro: Abanizaki Bomkhalanga y

Thulani Manana

Bailarín: Thato Motlhaolwa

Colección particular

Fig. 3

Yo no soy yo, el caballo no es mío

2008

Grabación de la

conferencia-performance,

DVCAM y HDV transferida a

DVD

Color, sonido, 48' aprox.

Dirección, animación y

fotografía: William Kentridge

Edición de vídeo: Catherine

Meyburgh

Dirección de escena: Sue

Pam-Grant

Asistentes de animación:

Gerhard Marx, Naomi van

Niekerk y Catherine Walker

Música: Philip Miller, Galop

y Ngilahlekelelwe Ikhala Lami,

con música y letra de Thulani

Manana y Richard Siluma

Coro: Abanizaki Bomkhalanga y

Thulani Manana

Bailarín: Thato Motlhaolwa

Colección particular

Fig. 2

Dibujo para La nariz

2009

Papel impreso sobre página de

The Illustrated London News

12,3 x 8,5 cm

Colección particular

Fig. 4

Dibujo para La nariz

2009

Papel impreso sobre página de

The Illustrated London News

7,2 x 24,6 cm

Colección particular

Fig. 18

Dibujo para La nariz

2009

Papel impreso sobre página de

The Illustrated London News

13,2 x 9 cm

Colección particular

Fig. 8

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de *The*

Illustrated London News

23,7 x 26,2 cm

Colección particular

Fig. 9

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

18 x 26,7 cm

Colección particular

Fig. 13

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

21,5 x 26,7 cm

Colección particular

Fig. 12

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

20 x 9,2 cm

Colección particular

Fig. 16

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

17,5 x 26 cm

Colección particular

Fig. 6

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

28,5 x 26,5 cm

Colección particular

Fig. 17

Dibujo para La nariz

2009

Tinta sobre página de

The Illustrated London News

25,6 x 26,4 cm

Colección particular

Fig. 15

Dibujo para La nariz

2009

Tinta y papel impreso sobre

página en color de *The Illustrated*

London News

40 x 26 cm

Colección particular

Fig. 5

Dibujo para La nariz

2009

Tinta y tñpex sobre página de

The Illustrated London News

15 x 14,5 cm

Colección particular

Fig. 7

Dibujo para La nariz

2009

Tinta y tñpex sobre página de

The Illustrated London News

22,5 x 26

Colección particular

Fig. 10

Dibujo para La nariz

2009

Tinta y t  pex sobre página de *The Illustrated London News*
11 x 26,4 cm
Colección particular
Fig. 14

Dibujo para La nariz

2009

Tinta y t  pex sobre página de *The Illustrated London News*
23,4 x 26,5 cm
Colección particular
Fig. 11

Nariz

2009

Papel maché, pintura acrílica,
madera y hierro
120 x 100 x 100 cm
Colección particular
Fig. 20

Nariz

2009

Poli  stireno, collage de páginas
encontradas de enciclopedia y
tinta india
17,5 x 12,5 x 14 cm
Colección particular

**Estudio de vestuario
para La nariz**

2009

Madera, papel de algodón,
acero, tinte de madera y
crayola
Varios tamaños
Greta Goiris en colaboración
con William Kentridge
Colección particular
Fig. 19

**Winter Palace [Palacio de
invierno]**

2009

Tinta india sobre páginas de
libro
128 x 148 cm
Colección particular
Fig. 1

**Traje de mujer moribunda
para La nariz**

2009-2010

Terciopelo, algodón, conejo,
plástico Varaform y redecilla de
algodón
Capa: 210,8 x 165 cm; máscara:
61 x 24,1 x 17,7 cm
Diseño: Greta Goiris en
colaboración con William
Kentridge
Traje elaborado por NTGent y
Metropolitan Opera Costume
Shop
The Metropolitan Opera

Traje de policía para La nariz

2009-2010

Lana, cuero y nylon
Abrigo: 137,7 x 81,2 cm; gorra:
33 de diámetro x 13,97 cm
Diseño: Greta Goiris en
colaboración con William
Kentridge
Traje elaborado por NTGent y
Metropolitan Opera Costume
Shop
The Metropolitan Opera

**Traje de vendedor de pretzel
para La nariz**

2009-2010

Algodón, lienzo de algodón y
fieltro de lana
Vestido: 157,4 x 93,9 cm;
estructura concéntrica: 284,4
x 21,5 cm
Diseño: Greta Goiris en
colaboración con William
Kentridge
Traje elaborado por NTGent y
Metropolitan Opera Costume
Shop
The Metropolitan Opera

Delantal para La nariz

2009-2010

Lana y algodón
152 x 139,7 cm
Diseño: Greta Goiris en
colaboración con William
Kentridge
Traje elaborado por NTGent y
Metropolitan Opera Costume
Shop
The Metropolitan Opera

**Vestido con pieza frontal
semicircular para La nariz**

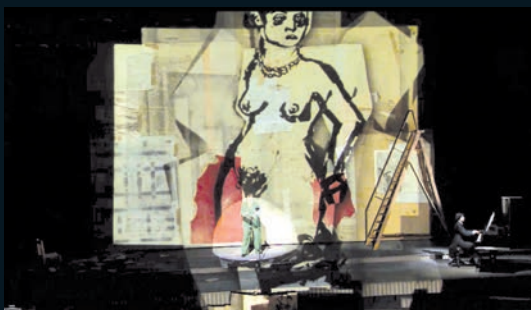
2009-2010

Algodón y metal
Traje: 119,3 x 54,6 cm; pieza
semicircular: 157,4 cm de
diámetro
Diseño: Greta Goiris en
colaboración con William
Kentridge
Traje elaborado por NTGent y
Metropolitan Opera Costume
Shop
The Metropolitan Opera



LULÚ





Lulu, 2015

Lulú

Grabación de la ópera

Color, sonido, 180'

Dirección: William Kentridge y Luc de Wit

Diseño de proyección: Catherine Meyburgh

Escenografía: Sabine Theunissen

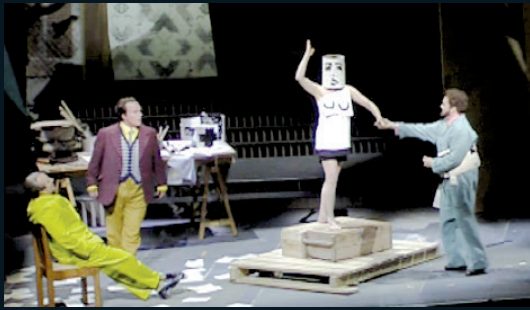
Diseño de vestuario: Greta Goiris en colaboración con William Kentridge

Diseño de iluminación: Urs Schönebaum

Música: Alban Berg

Libreto: Alban Berg, basado en *Die Büchse der Pandora* [La caja de Pandora] de Frank Wedekind, 1902

Producción: The Metropolitan Opera, Dutch National Opera, English National Opera y Teatro dell'Opera di Roma
Lulu © 2015 The Metropolitan Opera











¿QUÉ VISTE LULÚ?

RECALIBRACIÓN

La Metropolitan Opera me propuso dirigir un montaje de *Lulu* [Lulú], la ópera de Alban Berg. Rechacé la invitación. No tenía ninguna solución para trabajar en una ópera de cuatro horas de duración. La técnica de animación de dibujos al carboncillo que utilizaba funciona en proyectos fragmentarios, en proyectos cortos. Podía tardar un mes en animar un minuto y aquello implicaba concebir cuatro horas en un escenario, ponerlas en imágenes. Ya había dirigido un montaje teatral, *Wozzeck*, inspirada en la obra de Georg Büchner, donde mataban a una mujer a puñaladas. No me imaginaba haciendo otro proyecto en el que una vez más la protagonista fuera objeto de la violencia de su pareja. No encontraba sentido a la música de *Lulú*, que no incluye ninguna melodía claramente reconocible. Ningún espectador sale tarareando un tema después de la realización. No tenía la más mínima forma de entrar en esa ópera.

Entonces mencioné a dos amigas músicas que había rechazado la oferta. Las dos me censuraron: “Es la gran ópera del siglo XX”. “Pero si es muy misógina”. “No digas tonterías. Lulú es el personaje más interesante del mundo de la ópera. ¿Cómo has podido despreciarlo?”. “¡Ah! —contesté—, sí, por supuesto, sí, tenéis razón. Lo había entendido mal”.

Tuve que recalibrar. Evidentemente, en aquella ópera había cosas ante las cuales me había mostrado ciego y sordo.

Seis meses después, en el Museum of Modern Art de Nueva York, vi una exposición de grabados expresionistas alemanes. Y en la hora que pasé mirando las xilografías de Emil Nolde y los grabados en punta seca de Max Beckmann y Otto Dix, me quedó claro cómo podía hacerse el montaje de *Lulú*. La mezcla de violencia, sexo, el mundo de la Europa posterior a la Primera Guerra Mundial, su brutalidad, todo estaba allí, en aquellas imágenes. Ante mis ojos quedó trazada toda la producción. Llamé a la Ópera y anuncié que estaba preparado para montar *Lulú*. Me informaron de que se lo habían propuesto a otro director. Sin embargo, ahora, habían desaparecido todas las dudas y sentía una necesidad imperiosa de hacer aquel trabajo. Lo miré en pasado y vi el montaje que habría hecho de haber

podido. Creo que esa perspectiva de mirar hacia el pasado fue importante, porque me quitó toda la ansiedad de pensar en lo que quedaba por hacer cuando todavía tenía el montaje por delante. En lugar de eso, eché la vista atrás, como si la ópera hubiera terminado hacía ya un tiempo. Había utilizado la energía de los grabados alemanes que había visto para contagiar y conjugar la violencia ejercida contra Lulú, la violencia ejercida por Lulú. En el montaje que había proyectado (que había hecho) veía la conjunción de las xilografías y la música, y la ópera se desplegaba en una serie de proyecciones gigantescas que envolvían el escenario. La realización llegó a su fin y yo estaba cada vez más consternado por no hacer el montaje, o, más exactamente, por no haber hecho el montaje que aún estaba por hacer.

Pasaron unos meses y recibí una llamada de la Metropolitan Opera: “Si está interesado, el proyecto es suyo, ya que el director que estaba trabajando en él ha decidido dedicarse a otra cosa”. Desvelé mi farol y sin dudarlo me lancé de cabeza. Después, naturalmente, hubo muchos meses, en realidad tres años, a medida que fue desarrollándose el trabajo y la ópera acabó presentándose, de vacilación, arrepentimiento y ambivalencia con respecto al proyecto.

DE LA MÚSICA A LA TINTA

Para que un proyecto como el montaje de una ópera despegue son fundamentales dos factores. En primer lugar, la música o el libreto tienen que estar conectados con algo del mundo exterior, o, como mínimo, facilitar vinculaciones con el mundo exterior (esto es, fuera del teatro y del estudio). Hay una serie de preguntas que tiene que estar presente en el libreto, pero también hay que ir más allá de la historia inmediata (nota: en *The Nose* [La nariz] aparecía la cuestión del pensamiento utópico y del absurdo; en *The Magic Flute* [La flauta mágica], los límites de la ilustración; en *Ulysses* [Ulises], la vulnerabilidad y el destino).

En segundo lugar, el proyecto debe encontrar un medio, una técnica o un lenguaje visual, ya sea el trabajo con carboncillo, con tijeras, con cartón o con madera. Dicho medio o técnica determina la manera de pensar en las cuestiones más generales. Es la forma de pensar en el proyecto. Es lo que hace avanzar el montaje (así como la escenografía y la producción de significado). Se produce un encuentro de la ópera, el estudio y el mundo exterior.

En aquel caso, las xilografías me habían parecido un lenguaje adecuado para la crudeza, la violencia, para el corte de la navaja de Jack el Destripador. El corte del formón del xilógrafo o el formón en la plancha de madera podían reflejar tanto la violencia del texto como la de la música. Esas xilografías se imprimirían, se fotografiarían y se proyectarían en los decorados de la ópera, formados por paneles y superficies planas, paredes, un techo, biombos chinos, que podrían recibir las imágenes.

Sin embargo, a modo de prelude de la creación de xilografías, hice dibujos a tinta. En contraste con un dibujo a carboncillo, un dibujo a tinta tiene un blanco

y un negro bien definidos. No hay tonalidades medias, no hay grises suaves; y, si los hay, se obtienen mediante un sombreado o rayas finas que o existen o no, o son negras o blancas. Eso se corresponde con la manera de trabajar la plancha de un relieve: o se corta y se retira la superficie o se deja intacta para retener la tinta.

Así pues, el punto de partida fueron los dibujos a tinta. Trabajé en ellos con grandes pinceles chinos, dibujando muy bruscamente en varias hojas, por lo general páginas de diccionarios o enciclopedias antiguas, de modo que un dibujo de una cara podía estar compuesto por cuatro o seis hojas unidas, con las esquinas encontrándose en un punto entre los ojos y la nariz. En muchos casos, repetía los dibujos varias veces, ya fuera para lograr una semejanza o para encontrar la pincelada o la energía más adecuadas, y luego hacía una amalgama de las distintas hojas, cogiendo una boca de una, media cabeza de otra, cambiando el ángulo de la cabeza ligeramente, inclinándola sobre los hombros, añadiendo otra hoja con más pelo, añadiendo una hoja separada con un fondo oscuro para destacar una mejilla. Un soplo a las hojas las reordenaba. Surgía una nueva configuración (el aliento de los cantantes podía mover las proyecciones). Esos dibujos fueron la base de las xilografías. Una vez seleccionadas y reorganizadas las hojas, la imagen se traducía en una plancha de madera o de linóleo y se grababa la imagen.

PALÍNDROMO

Ese proceso de *collage* y deconstrucción y reconstrucción de las imágenes es secundario, porque estaba al servicio de una xilografía aún por crear como imagen fija. Ese proceso secundario, con toda su inestabilidad y su provisionalidad, se convirtió en el meollo del proyecto. En un momento dado comprendí que las xilografías en sí no eran necesarias. En la tinta y en las distintas hojas era donde tenía su lógica el proyecto. Y allí se reflejaban los temas de la ópera *Lulú* encarnados en la inestabilidad de una imagen, que según me pareció se correspondían en la ópera y en las obras de teatro de [Frank] Wedekind con la inestabilidad de los objetos de deseo.

La imposibilidad de determinar quién era *Lulú*, tanto en sí misma como, sobre todo, con respecto a los demás, a los hombres, tenía una correspondencia con la inestabilidad de la imagen, con su flexibilidad. De un golpe de aire, las distintas hojas podían separarse entre sí, para crear otra cara, otro cuerpo, las distintas fuerzas a su alrededor podían rehacer a *Lulú*. La ópera trata, por un lado, de la remodelación de su protagonista y, por otro, de su resistencia a esa remodelación. *Lulú* no puede ser la mujer que los hombres desean que sea, es decir, un objeto de fascinación y deseo, único y estable; y los hombres no pueden ser lo que *Lulú* quiere que sean: capaces de aceptarla tal y como es, capaces de seguir las vicisitudes de sus distintos deseos y de aceptarlos.

En términos operísticos, eso siempre termina en incomprensión y desastre, que en el escenario se representa con la muerte. Así, todos y cada uno de los

hombres de su vida van muriendo y al final también fallece ella, por descontado. Sin embargo, para mí la esencia era la posibilidad de fragmentación, no solo como decoración y no como ilustración, sino como parte del motor de la producción. Esos dibujos a tinta que podían proyectarse en el escenario, ya fuera en toda la amplitud del proscenio o a una escala muy inferior, pasaron a ser parte del decorado en el que iba a presentarse la ópera y también parte y comentario de la narración.

Llenar el escenario de retratos de Lulú, de dibujos de hombres y mujeres, dibujos de objetos, tiene una base en el propio argumento de la ópera. Un personaje clave es un artista, el primer amante de la protagonista y su segundo marido. En la primera escena del primer acto, el artista la pinta. Aunque muere al final de la siguiente escena (se rebana el pescuezo al descubrir que Lulú sigue viendo al doctor Schön, un antiguo amante), su retrato de Lulú está presente a lo largo de toda la obra. Lo exige el libreto. En todas las escenas se hace referencia a él.

En nuestro montaje, ese retrato es un montón de hojas pintadas con tinta; en otras palabras, las proyecciones de la pared bajan a las manos de los cantantes. Al mirar el retrato, ven pedazos de papel organizados de distintas formas. Los espectadores vemos lo que ven ellos en forma de proyecciones a su espalda. Los cuadros a tinta del retrato de Lulú la siguen incluso hasta Londres, donde morirá asesinada.

El primer impulso de la producción, las xilografías alemanas, dio paso a los dibujos a tinta, y la tinta llevó consigo varias asociaciones distintas que afectaban a los temas la ópera. Teníamos la mancha de tinta, la idea de un test de Rorschach, de un papel manchado con un punto de tinta dentro. Un test de Rorschach, un test de manchas de tinta, es un espacio en el que ver la respuesta del espectador. Eso conecta con la comprensión psicológica de los personajes, escritos por Wedekind y ampliados por Berg, y las ramificaciones del deseo que surgen de ese test de Rorschach. Y, por descontado, esas imágenes son siempre enantiomorfos, reflejos exactos: mariposas, calaveras y pelvis, cosas divididas por el centro. Y mirarlas es siempre reconocer algo. Y ese reconocimiento se produce tanto dentro de la ópera (¿qué proyectan los hombres en Lulú?, ¿qué Lulú les gustaría que fuera?) como al otro lado del foso de la orquesta (¿qué reconocemos —de nosotros mismos— en los personajes, los actos y las emociones engendradas por la música?).

El escenario en el que aparecen las proyecciones está compuesto por superficies planas, las paredes de los cuartos descritos en el libreto (un estudio de artista, un dormitorio, un camerino teatral, una buhardilla londinense), biombos chinos, muebles.

En consecuencia, las imágenes se hicieron añicos por partida doble: primero en los dibujos inconexos formados por papeles alineados de forma imperfecta, y luego en la escenografía misma. Vemos todas las imágenes ligeramente distintas en función de nuestra ubicación en el teatro y tenemos que hacer un trabajo de

conclusión y reconstrucción. Es una tarea de colaboración entre lo que llega al espectador desde el escenario y lo que su comprensión proyecta en esas imágenes.

Dentro de la creación de las imágenes está la colaboración de los creadores de la ópera. Durante uno o dos años antes del estreno, los responsables de la escenografía, la iluminación y el vestuario, el editor de vídeo y el constructor se reunieron (por lo general en talleres celebrados en mi estudio de Johannesburgo) para trabajar el equilibrio del color (en la ropa, el escenario y la luz) y tomar decisiones concretas (¿cuánta luz recae en los cantantes?, ¿cuánta proyección cruza el escenario?, ¿cuánta luz se dirige al escenario?). Trabajamos con dobles para determinar cómo sería montar cada una de las escenas. Allí (en una maqueta del escenario) fue donde comparamos las proyecciones de xilografías con las de los dibujos a tinta, y donde la figura fragmentada de Lulú podía moverse bajo una cámara mientras nosotros observábamos la proyección en la maqueta.

Por supuesto, cuando luego tuvimos el ensayo, con el director de orquesta y los cantantes, hubo que desechar gran parte de lo que se había trabajado antes y se reveló una nueva lógica. Allí fue donde quedaron al descubierto las promesas y las premisas del trabajo preparatorio.

EL INESTABLE PUNTO DE DESCARGA DEL DESEO

Lo erótico es como lo cómico. No es algo que se decida, sino algo que se reconoce. Uno no dice: “Ah, eso tiene gracia” y luego se da la orden de reír. O se ríe o no se ríe. Uno no se da la orden de que algo sea erótico, lo erótico lo atrapa. Lo atrapa sin previo aviso, se infiltra en lugares a los que uno mismo quizá no tiene acceso. Sin embargo, en una ópera (al igual que en la comedia), y más en una ópera sobre el deseo, el erotismo y la obsesión, esas cuestiones necesitan una exploración serena.

¿Qué viste Lulú? Una de las decisiones tomadas por la figurinista, Greta Goiris, fue evitar la obviedad, tratar de marcar una distancia con lo previsible, con las convenciones manidas sobre la ropa seductora (como las medias de rejilla), y descubrir si lo erótico y lo deseable podían abrirse paso a la fuerza por vías inesperadas.

En nuestro montaje, Lulú siempre lleva ropa de hombre: el abrigo de su primer marido, el jersey del segundo (el pintor), la camisa almidonada del tercero (el doctor Schön) y la chaqueta y los zapatos de Alwa, que le vienen grandes y que lleva incluso cuando hace la calle en Londres. Tan solo se pone un vestido en la escena de la fiesta parisina; está hecho de papel y es un accesorio que había quedado del estudio del pintor.

Todo se concentró en lo que la música, el personaje y el libreto transmitían al público y en cómo reaccionaba este, en saber si el roce de la piel de Lulú contra la rigidez de la camisa almidonada provocaba sus propias atracciones o si un abrigo

de una talla demasiado grande que estaba a punto de caérsele del cuerpo tenía su propio erotismo o simplemente lo ocultaba. Eran aspectos que estábamos encantados de probar en el escenario.

No obstante, la cuestión de seguir la pista de los rasgos del deseo, de lo que conduce al deseo, siempre resulta complicada e imprevisible, y, con frecuencia, escapa a nuestro conocimiento directo. ¿Qué tiene la contracción nerviosa de los músculos del extremo de una boca concreta para resultar irresistible? ¿Está eso relacionado con la naturaleza de ese movimiento en sí o con un viejo recuerdo de otra boca con un músculo parecido, con un deseo inalcanzable de esa boca? Siempre hay una forma en la que lo deseable y el objeto de nuestras obsesiones están arraigados en muchas partes ocultas y desconocidas de nosotros mismos. En la cuestión de la fascinación y el deseo obsesivo que sienten los hombres por Lulú están esas preguntas. El atractivo de Lulú y la obsesión que sienten por ella el doctor Schön y Alwa tienen que ver con su indiferencia. El hecho de que siempre será más o distinta de lo que esperan.

Escena tercera del primer acto, en el camerino de un teatro. El doctor Schön acude para reclamar que Lulú se comporte con corrección delante de su prometida. Empieza la escena llevando por completo el control, dándole órdenes, gritándole, reduciéndola a un objeto de su violencia. Y entonces, en un momento dado, en lugar de dejarse amilanar por su agresividad y sus exigencias, Lulú se muestra indiferente. “Haz lo que quieras —dice—, me trae sin cuidado; haré lo que me pidas, pero me da lo mismo”. Esa indiferencia, esa imposibilidad de alcanzarla, es lo que Schön no soporta. Y pasa de dar instrucciones a suplicar.

“¿Qué debería hacer en estas circunstancias? ¿Qué tengo que hacer para apartarte de esa postura de indiferencia?”. Y Lulú, por descontado, contesta: “Lo que tienes que hacer es escribir una carta a tu prometida para romper con ella y quedarte conmigo. Escríbele una carta para decirle que estás sentado al lado de una mujer que te tiene dominado”. Y el doctor Schön la escribe y dice: “Este es el peor día de mi vida”. Y Lulú contesta: “No me había sentido tan bien en toda mi existencia”.

UN PIE EN LA ESCALERA DE MANO

¿Qué lectura aporta una cantante a Lulú? Recelo de una lectura asignada y no descubierta en el proceso de trabajo. En los ensayos y en la puesta en escena es cuando se descubre quién es. En la primera escena de la ópera, el artista la persigue y suben los peldaños de una escalera de mano. En nuestro montaje, Lulú lo aparta de un empujón. Pero surge una serie de preguntas. ¿Cómo se hace? ¿Se encuentra con él a medio camino? ¿Le permite que la siga mientras sube los peldaños? Si le pone un pie en el pecho y lo aleja, ¿hace una pausa antes de empujar? ¿Es una falsa violencia que esconde una violencia real? ¿Espera a ver la respuesta del artista y luego sube más peldaños? ¿Le da la espalda y sube con independencia de lo que haga él? En esos leves cambios, movimientos y microdecisiones es donde se revela el personaje, en esos movimientos es donde se

muestra tentadora, o desdeñosa, donde reside el poder. Eso es lo que conforma el personaje de Lulú y todos los demás, más que las decisiones abstractas: si abusaron de ella de niña, si no abusaron, si le gusta la vida que lleva, si no le gusta. Son todos asuntos que deben descubrirse en el montaje. Tenemos partes fijas de la producción: la música en sí, las palabras del libreto. Luego tenemos ambigüedades y posibilidades para que la pieza encuentre su forma concreta: en los dibujos, en las proyecciones, en la naturaleza de la interpretación, en los detalles y los pormenores de la interpretación de los cantantes y, sin duda, en el canto mismo, la agresión, el comedimiento, el lirismo, que son fruto de aquello que los cantantes hacen involuntariamente, alternado y dando forma al canto.

ENCUENTRO AL OTRO LADO DEL FOSO DE LA ORQUESTA

Lulú es una ópera desagradable. Cada vez que uno espera un momento de redención para uno u otro personaje, sus ilusiones se hacen añicos. Cuando uno cree que Lulú por fin va a entregarse a un amor apasionado, le dice a Alwa, que se le ha declarado y hunde la cabeza entre sus pechos: “¿Este no es el sofá en el que se desangró tu padre?”. Una de las maravillas de la ópera es nuestra complicidad como público con la respuesta de Alwa: “No importa, no importa, quiero permanecer en este momento”.

Las carencias morales y las malas decisiones de la ópera son cosa de los hombres. Lulú tiene muy claro quién es, tiene muy clara la franqueza de sus necesidades y sus deseos, y su total falta de sentimentalidad. Los hombres siempre ocultan su brutal *realpolitik* bajo las formas del amor y la ternura. Para mí, una de las dificultades de montar la ópera fue cómo pasar tres años en compañía de alguien tan repugnante, de personajes que no pueden caer bien. Es una obra muy doméstica. Todas las escenas pasan en interiores, pero es una ópera de los años treinta: una ópera de *realpolitik* doméstica, de duras negociaciones, de falta de simpatía, de crueldad y violencia. Acaba siendo un espejo de todo lo repugnante, cruel e inhumano de la Austria y el Berlín de la *realpolitik* de los años veinte y treinta.

La producción se desarrolla en interiores *art déco*. En ellos se introducen fragmentos del mundo exterior: hay revelaciones momentáneas de [Hermann Wilhelm] Göring, de la juventud hitleriana, de una máscara de gas, insinuaciones de la violencia futura. Pero, en esencia, todo sucede entre las distintas hojas de los dibujos, sus movimientos, su revoloteo, su inestabilidad. En la escena ambientada en una fiesta parisina (que Alban Berg dejó incompleta a su muerte y que orquestó [Friederich] Cerha), el dinero, el sexo y el mundo exterior se encuentran con un chantaje, con un asesinato planeado, con la especulación en bolsa, con un *crack*, y eso hace que toda la rudeza y las severidades afloren. Lo vemos y comprendemos que nosotros también somos así.

¿Es una ópera misógina? Por supuesto. ¿Es una ópera misógina? Por supuesto que no. La posibilidad de la ópera está en su propia ambigüedad, en los enigmas

que no se resuelven, en el encuentro del montaje y el espectador en un punto intermedio en el que este aporta su audición, su visión, su comprensión, sus series de asociaciones, para encontrarse con la ópera. Si alguien dice que una ópera es aburrida o misógina, tiene que comprender que siempre está refiriéndose a sí mismo. La ópera es la misma. Las notas y la música son las mismas, de modo que una interpretación distinta por parte de un espectador tiene tanto que ver con él como con la ópera. Y cuando alguien dice que es aburrida en realidad quiere decir: “Me resulta aburrida”. O decir que es misógina es decir: “Me resulta misógina”. Eso no quiere decir que no se pueda hablar nunca de una obra de arte, pero hay que entender que siempre estamos hablando también del espectador. Y el interés de hacer la ópera no es solo verla fuera de nosotros mismos, sino permitir que se refleje en nosotros, en los creadores, o en nosotros, los espectadores. Se centra en la obsesión de Lulú, pero la obsesión de Lulú siempre es un espejo (en lo que encuentra, en lo que no encuentra, en lo que reconocemos y en lo que se nos escapa) de nuestras propias obsesiones y deseos.

UN ARTISTA EN EL TEATRO DE LA ÓPERA

Cuando tenía tres años, me preguntaron qué quería ser de mayor. Según se cuenta, contesté que quería ser elefante. A los quince años, me hicieron la misma pregunta y respondí que quería ser director de orquesta de óperas. Ese anhelo era igual de imposible. Alguien me señaló que para dirigir una orquesta había que saber música. “Ah —contesté—, sí, claro”. Tenía que recalibrar. Al final, dirigir montajes operísticos ha sido lo más cerca que he estado de uno de esos dos deseos.

La primera vez que oí Lulú, tuve que hacer un esfuerzo para encontrar el sentido o el placer en la música. A la cuarta escucha, la música cambió. Ahora, después de innumerables repeticiones, hasta la última nota me parece esencial y vital.

No obstante, el hecho de que se base tanto en la novedad como en la familiaridad es un enigma de esta ópera que sigue vivo. El trastorno obsesivo-compulsivo de los aficionados: tienen que repetir eternamente la misma actividad, ir a ver *La bohème* [La bohemia] no una, sino veintisiete veces; no ver un solo montaje de *Le nozze di Figaro* [La bodas de Fígaro], sino uno al año, como si tuvieran que leer las mismas veintitrés novelas todos los años durante el resto de su vida. Ese es uno de los problemas de la ópera. El público dice: “Queremos algo conocido, pero enseñadnos algo nuevo”. Y eso deja un margen muy estrecho de algo que no es ni demasiado conocido ni demasiado nuevo.

¿Y qué hay detrás de la atracción obsesiva por la ópera? Una parte debe de ser sin duda la expresión directa de emociones intensas, ya que el amor, el odio, la venganza y el deseo están presentes en su expresión más franca, una franqueza de la que uno se avergonzaría o se abochornaría, o le daría apuro proclamarla en un teatro corriente, cuando en la ópera se acepta y se ensalza, avivada por la música y por las extraordinarias cualidades de la voz cantada.

Esos son los atractivos universales de la ópera. Pero, ¿qué hace un artista en un teatro de ópera? No como diseñador. Soy director, creo montajes en los que las imágenes que hago, que se proyectan, forman parte de la narración y del significado de la obra a medida que se despliega. Para la escenografía en sí trabajo con una escenógrafa, Sabine Theunissen. Tengo mala imaginación tridimensional (incluso las esculturas que hago son básicamente imágenes bidimensionales que por determinadas circunstancias solo se ven en construcciones tridimensionales). La ópera es la creación de un dibujo en cuatro dimensiones y supone trabajar con los dibujos en distintas escalas, moviéndose por el tiempo, con los intérpretes y la música. Permitir que se construya toda una estructura como se construiría un dibujo, permitir que existan la apertura y la inconsciencia, tanto en los años de preparación como durante las seis u ocho semanas de ensayos.

La clave está en la escala. Las óperas ofrecen un entorno en el que resulta posible una proyección de una pincelada de cinco pisos de altura. La escala de las imágenes también se corresponde con la de la música: una escala no doméstica. Una orquesta a todo volumen no es un instrumento doméstico. Y un teatro de la ópera, con capacidad para dos o tres mil personas no es un ambiente doméstico. Los cantantes quedan reducidos en cuanto a tamaño, pero las proyecciones, que pueden ampliarse hasta ocupar toda la altura del proscenio, se ven y pueden implicar incluso a los espectadores de los asientos más alejados.

Las proyecciones funcionan en lo relativo a la escala y la visibilidad, pero también, y es lo más importante, como una versión del coro griego que comenta la acción y lo que les sucede a los cantantes que están delante: o ilustran sus pensamientos o se sitúan en ángulo recto con respecto a ellos o rebaten las palabras que están cantando.

Y, por descontado, la esencia de toda ópera: ese inestable punto de descarga del deseo engendrado por la voz humana triunfante, en la música; en el que no podemos ubicar con precisión lo que se emociona en nuestro interior (es algo más que simples lágrimas o alegría o deseo sexual), pero donde existe una energía que remite a lo que supone estar vivo y que nos llega a través de todos los sentidos; la provocación y la satisfacción de un anhelo enigmático.



1



3



2



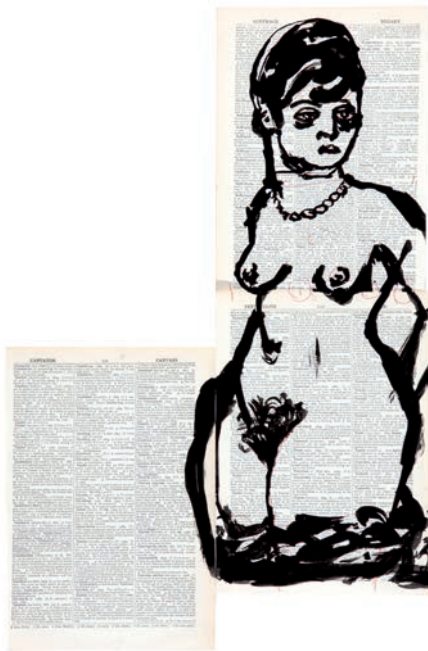
4



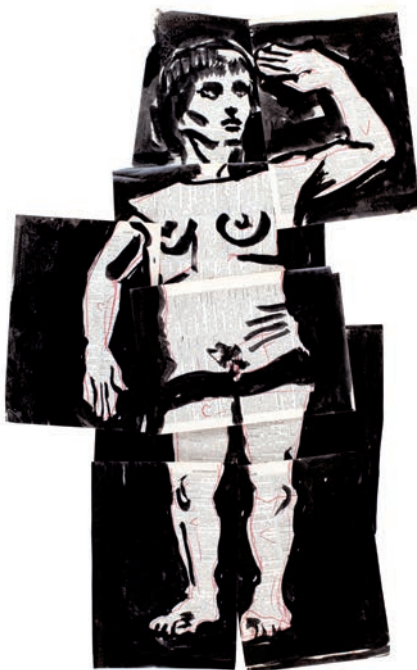




7



9



8



10



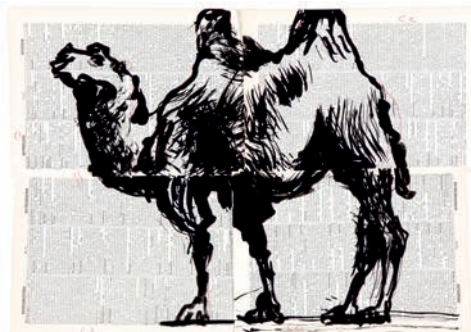
11



12



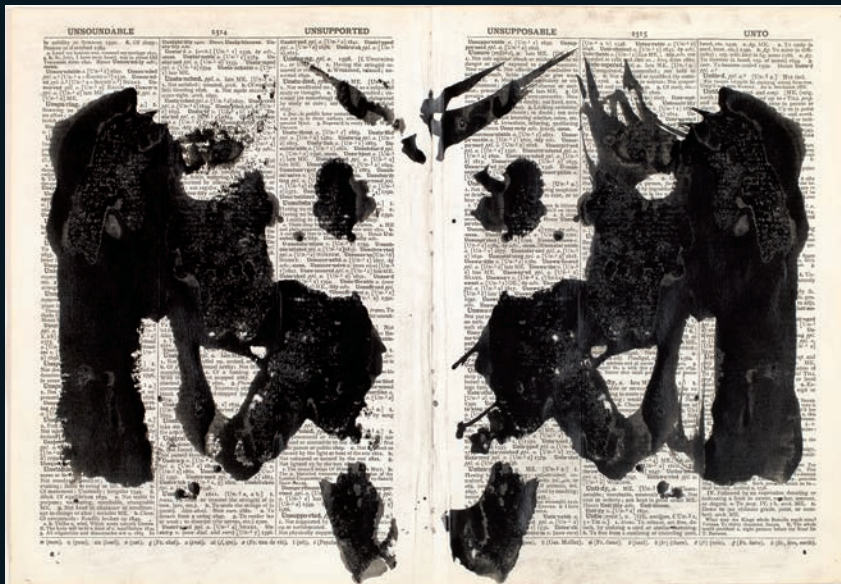
14



13



15



16



17



18



20



19



21



23



22



24



25



29



26



27



30



28



31



32



37



33



35



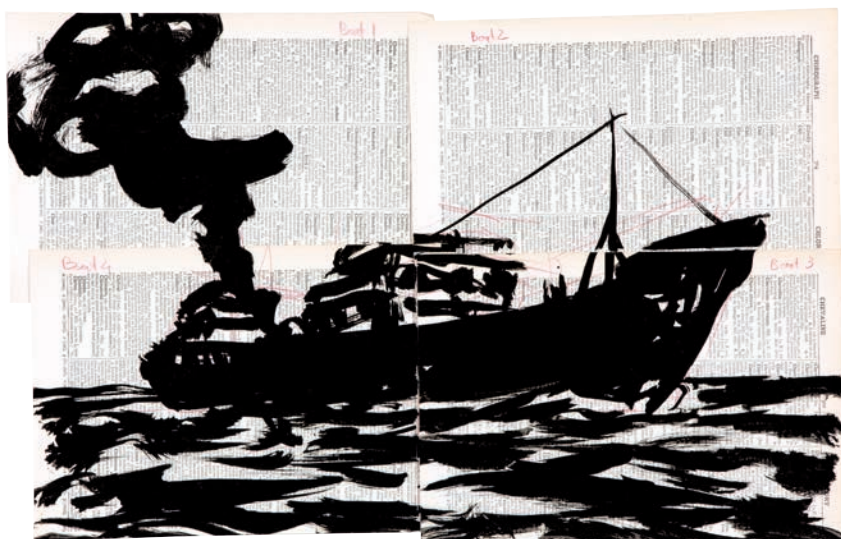
38



34



36



39



40



41



42



43



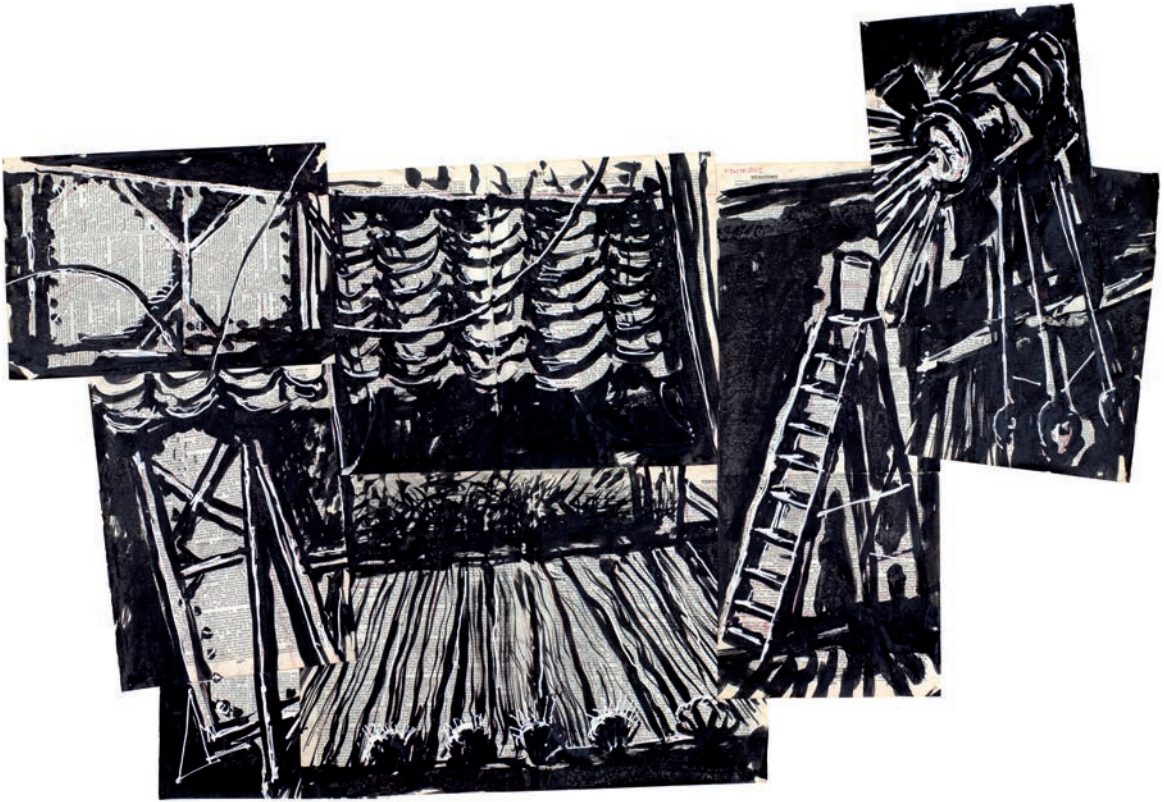
44



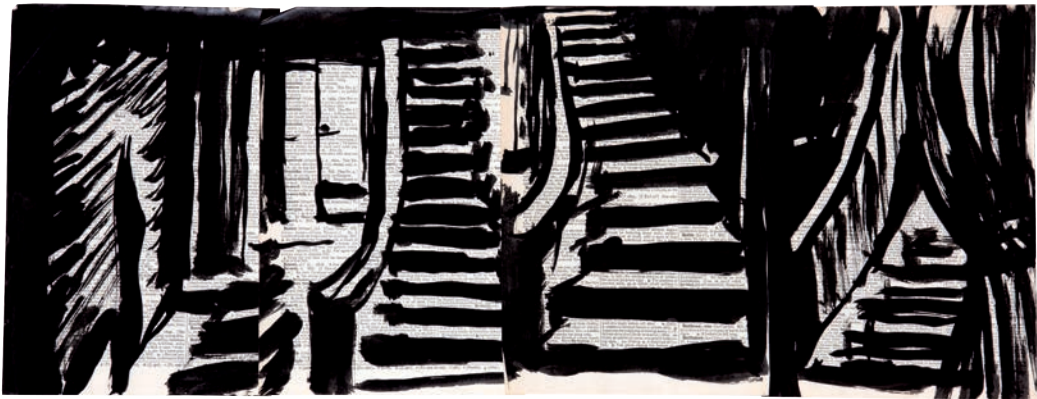
45



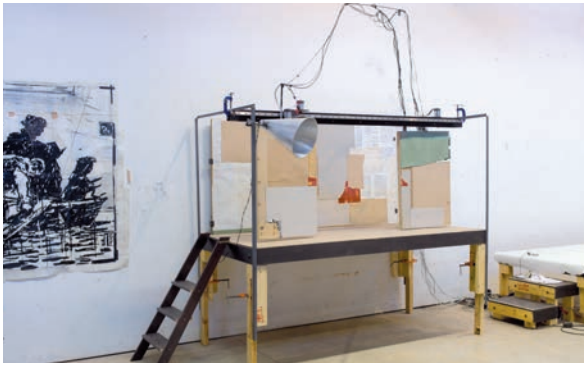
46



47



48





50

**Dibujo para Lulu (After Klimt)
[Lulú (después de Klimt)]**

2012

Tinta india sobre papel
66 x 48 cm
Cortesía del artista y The
Goodman Gallery
Fig. 25

Dibujo para Lulu [Lulú]

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
34 x 52,7 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc., Nueva
York
Fig. 39

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
37,5 x 51,4 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc., Nueva
York

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
27,3 x 70,2 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 48

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
53,7 x 64,5 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 43

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
43,5 x 77,2 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 11

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
28,3 x 63,2 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
52,7 x 36,8 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india y lápiz rojo sobre
páginas de diccionario Shorter
Oxford sobre Principios
Históricos (Tercera edición
revisada y editada por C. T.
Onions, 1930-1950)
83,5 x 55,9 cm
Colección particular, Madrid
Fig. 10

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india y lápiz rojo sobre
páginas de diccionario Shorter
Oxford (Tercera edición
revisada y editada por C. T.
Onions, 1930-1950)
44,9 x 36,5 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York

Dibujo para Lulú

2012

Tinta india y lápiz rojo sobre
páginas de diccionario Shorter
Oxford sobre Principios
Históricos (Tercera edición
revisada y editada por C. T.
Onions, 1930-1950)
49,9 x 52,4 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions,
1930-1950)
27,3 x 34,3 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 12

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions, 1930-
1950)
37,1 x 52,4 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 13

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india sobre páginas de
diccionario Shorter Oxford
sobre Principios Históricos
(Tercera edición revisada y
editada por C. T. Onions, 1930-
1950)
27,9 x 36 cm
Cortesía del artista y de Marian
Goodman Gallery, Inc.,
Nueva York
Fig. 15

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

49,9 x 33,7 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 34

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

27 x 37,5 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

27,9 x 36,4 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 14

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

27 x 32 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

48,3 x 35,2 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

50,8 x 36,8 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 32

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

50,8 x 36,8 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 33

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

49,2 x 36,4 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india, lápiz rojo y tñpex sobre páginas del diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

57 X 38,1 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 9

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india, lápiz rojo y tñpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

53,7 x 36,2 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 35

Dibujo para Lulú

2013

Tinta india, lápiz rojo y tñpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)

49,9 x 34,6 cm

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 36

Maqueta para Lulú

2013-2014

Cartulina, cartón pluma, papel, tinta india, fotocopias, páginas encontradas, pegamento, pinzas, chinchetas, cinta adhesiva y arandelas
200 x 200 x 140 cm

Diseño: Sabine Theunissen en colaboración con William Kentridge
Producción: Sabine Theunissen
Colección particular
Fig. 50

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de contabilidad 62,2 x 46,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y tñpex sobre páginas de papel encontradas 53,3 x 39 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 1

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y tñpex sobre páginas de papel encontradas 53 x 36,8 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 3

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y tñpex sobre páginas de papel encontradas 56,2 x 40,6 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 2

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y tñpex sobre páginas de papel encontradas 54 x 38,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 4

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 28,9 x 31,8 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 31

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 52,4 x 70,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 44

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 54,9 x 53,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 45

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 78,7 x 35,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 5

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 77,2 x 58,4 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 74,9 x 49,9 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 38

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 53,7 x 68,9 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 73,7 x 58,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 37

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india, carboncillo e impresión digital sobre páginas del diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950) 81 x 36,8 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 6

Dibujo para Lulú

2014

Tinta india, carboncillo, lápiz rojo y típex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
101,6 x 96,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 42

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
19,1 x 27 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
89,2 x 52,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 8

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
50,2 x 37,1 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 29

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
52,1 x 35,6 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery Inc., Nueva York
Fig. 30

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
51,4 x 36,8 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery Inc., Nueva York
Fig. 46

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y carboncillo sobre página de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
54,9 x 41,3 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 20

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
88 x 44,1 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 7

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
47 x 52,4 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 19

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
27 x 39,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 16

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y carboncillo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
27 x 39,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 17

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
51,1 x 63,5 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo, lápiz rojo sobre diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
57,5 x 38,1 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 28

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
51,8 x 49,2 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 41

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
54,6 x 38,7 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 26

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
53,3 x 37,8 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 27

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
57,8 x 38,4 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 24

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
50,5 x 57,5 cm
Colección particular, Madrid
Fig. 18

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre página de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
52,1 x 52,1 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 23

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre página de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
68,6 x 47,9 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 19

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre página de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
76,2 x 53,3 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 21

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
50,8 x 72,4 cm
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York
Fig. 40

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, carboncillo y tìpex sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
53 x 62,2 cm.
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery, Inc., Nueva York

Dibujo para Lulú

2015

Tinta india, marcador blanco y lápiz rojo sobre páginas de diccionario Shorter Oxford sobre Principios Históricos (Tercera edición revisada y editada por C. T. Onions, 1930-1950)
66,7 x 98,4 cm
Colección particular, Madrid
Fig. 47

Right Into Her Arms

[Directo a sus brazos]

2016

Instalación: vídeo HD, software
y circuitos, componentes
electrónicos, madera, acero,
cartulina, papel y objetos
encontrados. Duración: 11'

300 x 244 x 125 cm

Edición de vídeo, diseño de
software y construcción: Janus
Fouche

Maqueta de teatro, diseño
y construcción: Christoff

Wolmarans

Mecanismo: Chris-Waldo de Wet

Escenografía: Sabine

Theunissen

Música: Kurt Schwitters,

Ursonate, interpretada por

William Kentridge; Anton

Weber, *Pieza para piano en tempo
de minuet*, interpretada por Hayk

Melikyan; Franz Grothe, *Und
die ganze Welt spricht von Nanette*,

interpretada por la Orquesta

James Kok Tanz; y Arnold

Schönberg, canción de cabaret

Mahnung, interpretada por Burcu

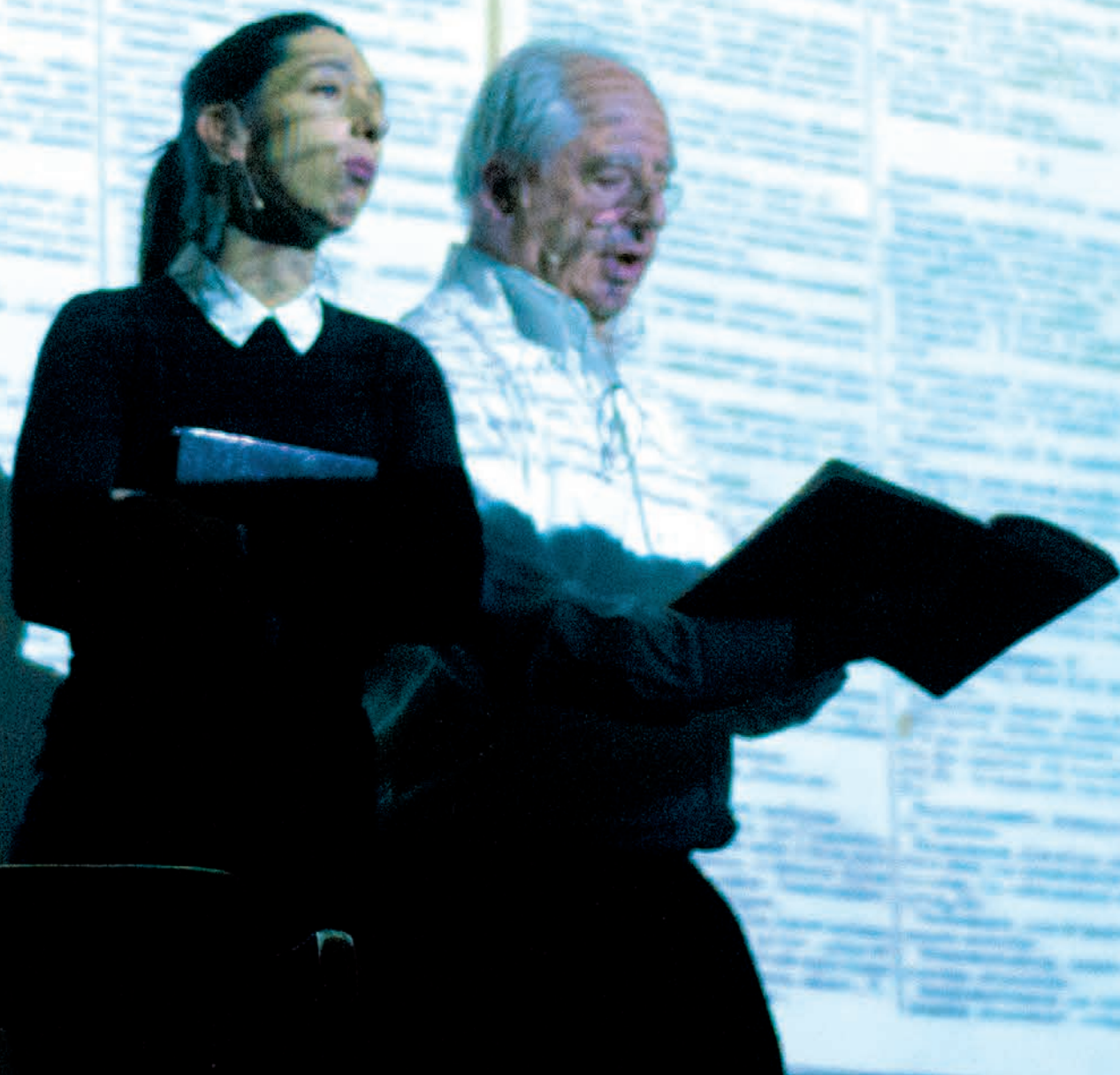
Kurt (soprano) y Karlheinz

Donauer (piano)

Colección particular

Fig. 49

AUGHTER



BASTA Y SOBRA

La performance del dibujo

1ª PARTE

¿DÓNDE ESTÁ NUESTRO CENTRO DE GRAVEDAD?

Cruzo el escenario. ¿Dónde está nuestro centro de gravedad, el principio de nuestro movimiento? Cruzo la habitación, esta vez guiado por el pecho; por la nariz; por las rodillas; empujado por detrás; por la coronilla. ¿Qué reconocemos?, ¿qué asociaciones surgen de eso? No sabemos que lo sabemos, pero lo reconocemos cuando aparece delante de nosotros.

DESMEMBRAR/RECONFIGURAR

Esta conferencia se desmembró muchas veces antes de esta presentación. Estaba formada por cuatro conferencias distintas.

Una hablaba del montaje de la ópera *Lulu* [Lulú] (hablaba de convertir el sonido en tinta). La segunda, que ha acabado siendo esta, trataba la performance del dibujo. Una tercera, que pensaba escribir y pronunciar, se centraba en encontrar la idea menos buena. Incluía el relato de un sueño con una bicicleta roja. Había una cuarta sobre “lo que no recordamos” (la narración de un proyecto efímero en Roma), pero esa mantuvo su solidez y es una conferencia independiente que no voy a pronunciar hoy.

Esta conferencia se desmembró y se reconfiguró en forma de listas y párrafos que migraban de cuaderno en cuaderno. En un momento dado me detuve y pasé veinte minutos delante de un espejo probando distintos andares. Las tres conferencias reclamaban un apartado sobre una pelea en una guardería, cada una de ellas exigía la idea menos buena. Algunos apartados y párrafos sobre ruisseños y gorriones quedaron a caballo entre una conferencia y otra.

Texto de la conferencia performativa *Enough and more than enough: Performing the drawing*, 2016. Presentada en la Whitechapel Gallery, Londres, y en la Universidad de Columbia, Nueva York, en otoño de 2016; y en el Museo Reina Sofía, Madrid, en octubre de 2017, con motivo de la exposición *William Kentridge. Basta y sobra*. Publicado por primera vez en castellano en la presente edición.

Trataba de encontrar un orden, una progresión lógica, un argumento (con la esperanza de presentar una argumentación lógica sobre la falta de lógica del proceso de dibujo o pensamiento). Un argumento formal sobre la informalidad del trabajo y el pensamiento que había detrás, basado y subordinado a esta. La conferencia como planta de reciclaje formal, subordinada a los recolectores y chatarreros que empujan sus carritos cargados de fragmentos desde la periferia de la ciudad para venderlos al peso en la sede central de una gran empresa de reciclaje.

¿Hasta qué punto depende de nosotros el control de nuestros andares?
¿Controlamos el movimiento o quizás los detalles del movimiento revelan quienes somos? Reconocemos las peculiaridades de los andares de alguien a cuatrocientos metros.

Del mismo modo, ¿hasta qué punto controlo la conferencia (esto es, el dibujo) y sus párrafos, y hasta qué punto los contienen sus propias limitaciones, que restringen en qué se puede pensar, qué nuevas conexiones se pueden hacer? Cada vez que empieza un argumento (o un dibujo), parece que vaya a adentrarse en un territorio nuevo. De algún modo, como en el caso de los andares, acaba volviendo a senderos conocidos e, inevitablemente, revela los límites y las cegueras del escritor o del artista. Se cortan párrafos, se reescriben (como en el dibujo). Y lo que queda se convierte en la conferencia definitiva (al desnudo y sin protección, me atrevo a decir).

“En este momento, a las 9:15 de la noche del domingo 31 de julio de 2016, no veo con optimismo que vaya a surgir nada nuevo”: eso decía en la segunda página de palabras del cuaderno. Un intento inicial de empezar a escribir (“no hay pensamientos, ideas, imágenes el 7 de junio de 2016 a las 3:30 de la tarde”) se convirtió en un grabado.

PODRÍAMOS QUEDARNOS EN SILENCIO SIN MÁS

Mientras esperaba a que la conferencia encontrara la claridad, empecé a hacer un cortometraje (un cuaderno de algunas de las ideas para la conferencia). Una distracción temporal. Dibujar es más fácil que escribir. Siempre es útil esforzarse menos en pensar. Los detalles prácticos del dibujo, al hacer la película, relegan el pensamiento a un segundo plano. El trabajo en el estudio tiene que ver con la exposición, la iluminación, el enfoque, encontrar el papel adecuado, encuadrar la imagen. Una matemática del tiempo plasmada en números: el número de fotogramas, de repeticiones. Una imagen se ve en seis fotogramas (un cuarto de segundo) o en ocho (un tercio de segundo). Un minuto pasa a ser mil quinientos fotogramas. Una búsqueda de imágenes: un niño que corre, un dibujo de una página de texto. Existe un impulso de búsqueda de significado cuando llega por el costado. ¿El texto y el niño corren uno al lado del otro o se suceden? ¿De qué huyes? El pensamiento aparece brevemente y se contagia: ¿se queda en forma de texto? Huir de algo, aquello de lo que se huye: ¿“huir de” frente a “huir hacia”?

Un fragmento de una canción de los años sesenta: “Oh, pecador, ¿adónde vas a huir?”. ¿Esos pensamientos secundarios, esas ideas menos buenas, pueden conducirnos a algo?

Ojalá me hubiera limitado a hacer una película y no una conferencia: en ese caso, podría haber hecho de verdad una buena conferencia. Esto es un apartado de la película incompleta que hice.

MOSTRAR EL DICCIONARIO BLANDO

Palabras y dibujo

Al final de un cuaderno empecé a anotar palabras fugitivas, a hacer una lista de palabras que utilizaba pero que se me escapaban. Apunté el periodo durante el cual estaban ausentes.

No era un panorama ni una vitrina, era algo de un museo. Unas catorce horas desaparecido: un diorama.

Un dramaturgo francés, vanguardista. Artaud no, el otro. Siete horas y media después aparece Jean Genet.

Para derribar una pared: un palo con una cabeza metálica pesada. El mazo está ausente durante siete minutos.

Conocía las palabras, pero se ausentaron sin permiso, estaban dentro de mí pero fuera de mí. Me planteé a qué se habrían dedicado: ¿qué estaba haciendo Jean Genet con un mazo en el diorama del museo? Mientras las buscaba, hice un dibujo de palabras y cuadros de frases, estos últimos en lapislázuli de Afganistán, como si el pigmento fuera a ayudar a que las palabras tuvieran sentido.

La buena idea de ayer

Lucha por un buen corazón

Proceso secundario

Privatizar el más allá

Lo que no recordamos

PALABRAS FUGITIVAS

ENCONTRAR LA IDEA MENOS BUENA

BASTA Y SOBRA

BIEN

MI BICICLETA ROJA

LA HISTORIA A LA PATA COJA

DOS PENSAMIENTOS PRIVADOS

Estamos atrapados a medio camino entre leer y mirar: por un lado, las palabras tienen sentido; son la clave de una idea más amplia. LA HISTORIA A LA PATA COJA: una referencia a un gesto histórico, el toyi-toyi de las protestas sudafricanas de los años ochenta y noventa. Pero el significado concreto se separa y nos quedamos con una frase que planea por el borde del sinsentido, a

la que no podemos dejar de intentar buscar el sentido. Y siempre hay distintas asociaciones que esperan entre bambalinas, preparadas para salir de repente a escena y eclipsar la primera referencia. En este caso, quien aguarda es el sabio judío Hilel el Anciano, con su explicación de la ley moral, mientras su interlocutor esperaba a la pata coja: “No hagas a los demás lo que a ti te parezca aborrecible”.

Tenemos un medio-significado que nos plantea un enigma: DOS PENSAMIENTOS PRIVADOS. ¿Qué pensamientos? ¿De quién? ¿A qué se refiere eso en el mundo?

Pero también está el hecho del material, de la pintura, del papel, del color, de la forma.

Hay una manera de pensar en carboncillo y tinta, en cobre, en aire. Hay transformaciones de la palabra a la tinta, del pensamiento al cobre. Transformaciones en los cuatro elementos: a carboncillo, fuego; a tinta, líquido; a cobre, tierra; a palabras, aire. Eso hace referencia sencillamente al hecho de que los distintos materiales cambian los pensamientos. El carácter blando del carboncillo, la rama quemada, el que se deshaga y el que deje borrones apunta a lo fácil que es retirar la O de OPOSICIÓN. Un pensamiento difícil puede arrancarse de cuajo. Solo queda un borrón, el fantasma de una idea. La claridad de la tinta en el medio de la letra y la palabra, y pensamientos de plumas que pasan a imprentas a lo largo de dos mil años. La fijación exacta de una marca que necesita una destrucción más directa para modificarla. Cortar y pegar, forzosamente la técnica de escritura de esta conferencia. La resistencia del cobre: utilizamos ácidos, instrumentos afilados, abrasiones, herramientas cortantes para dejar impresiones en el cobre. Las marcas de la superficie penetran en el cuerpo del cobre. La lámina entintada es un testimonio del daño infligido a la plancha. Cortar letras en ella es lento y laborioso, hay que retener el destello de un pensamiento. Invertirlo, porque la impresión da un reflejo exacto del mundo, y con detenimiento y algo de habilidad grabarlo en el cobre. Retirar la P de PRISA es un acto de voluntad y esfuerzo. LA BUENA IDEA DE AYER grabada persistirá, el medio empieza a determinar nuestro pensamiento.

En cambio, en el habla la alteración es fácil. Digo una cosa. Defiendo lo contrario. La palabra existe y desaparece. Puedo distraer a alguien con florituras retóricas, festines fabulosos de faliteración [sic], de manera que no se note que la verdad sale del escenario a escondidas. Confío mucho más en el aguafuerte que en la conferencia. Las palabras son gratuitas, el dibujo tiene que ganarse el sustento.

DOS

En un cuaderno hago dos listas. Una de lo que he dibujado y otra de lo que no he dibujado.

Lista de lo que he dibujado:

Gato	RINOCERONTE
Kabeljou	SOMBRA
Carretilla	CENTRALITA TELEFÓNICA
Marco Aurelio	PALOMA
Trotsky	ESFINGE
Los Drakensberg	NENÚFARES
La órbita de un planeta	ESCÁNER CEREBRAL
Braco de Weimar	GLOBO AEROSTÁTICO

Una lista de lo que no he dibujado:

Bontebok	HIPOPÓTAMO
Aristóteles	LAGARTO
Imelda Marcos	AMATISTA
Corno inglés	BALLENA
La Mezquita Azul	CLASIFICADOR
Charles Aznavour	RESTAURANTE DE ESQUÍ
Cinta de correr	CARBURADOR
Natillas	HALTERÓFILO

Lista de lo que he dibujado:

Bomba de relojería	GRÚA HORQUILLA
Col china	BAÑO
Confidente	BIBLIOTECA
Los Edificios de la Unión	MEDUSA
El Empire State Building	PATRICE LUMUMBA
Sifón	UNA EXPLOSIÓN
Piscina	
Pelícano	CATARATAS DE UN RÍO AFRICANO
El ángel Gabriel	ALMUERZO DE DOMINGO

Una lista de lo que no he dibujado:

Esquistosomiasis	MIMEÓGRAFO
Caramelos de frutas Rowntree's	LA LUZ DE LA LUNA SOBRE EL CAIRO
Llave inglesa	H.F. VERWOERD
Bombardero furtivo	PUDÍN MALVA
Retrato de la reina	VELLOCINO DE ORO
Un puente sobre un canal	JESÚS
El profeta	EL PROFETA
Un daguerrotipo	UN BONTEBOK

Lista de lo que he dibujado:

Mujer desnuda	GRÚA HORQUILLA
Una cueva	HIDROAVIÓN
Una sombra	EXTINTOR
Haile Selassie	INUNDACIÓN
Foxtrot, tango	HORNILLO PRIMUS
Pluma estilográfica	MÁSCARA DE GAS
El papa Clemente IV	CABEZAS DE BRONCE DE IFE

¿QUÉ ES UNA LISTA?

Una lista es un recuerdo desplazado. La lista recuerda por nosotros. Sale de nosotros, pero existe independientemente. Es un recuerdo enlatado. Me olvido de lo que hay en la lista. La lista recuerda por mí. La lista está en el libro. Me aparto, la lista se queda en la mesa, podemos decir que una parte de esa categoría enorme sale de nosotros, pero es independiente de nosotros. La lista es como un dibujo, sale de mí, está hecha por mí, pero también es independiente, una versión desplazada de mí mismo. Por descontado, sale de una parte del yo que tiene que verse con ojos ajenos, tiene que dejar rastro, una demostración material del “Yo estuve aquí”.

Y sin duda, sin querer, desnudarnos, tanto en lo que decidimos dibujar y no dibujar como en la forma de dibujarlo. Ahí hay una autobiografía involuntaria. ¿Qué son las imágenes que (por toda una serie de razones) se han convocado para el dibujo allí donde el mundo exterior y el artista se encuentran en la página? A lo largo de los años, ¿cuál es el total de esos cantos de sirena, esos deseos? Podemos hacer un autorretrato de esos objetos. ¿Y qué hay de las partes del mundo que no han entrado en el estudio? Tenemos un autorretrato de exclusión. Todos los silencios, imágenes que nos atraviesan como neutrinos, sin dejar rastro en tubo de rayos catódicos o papel.

Esas son las imágenes, pero hay otro autorretrato en el dibujo en sí. ¿Cómo se hace y cómo se presenta? ¿Es vacilante, inseguro, inofensivo, ambicioso? ¿Es pretencioso o solemne? Su amor a la marca y al gesto (como señaló un poeta “el amor a las palabras es amor a un mismo”; lo mismo podría decirse del gesto o la marca). La obra y las palabras se transforman en un autorretrato que no solo muestra los objetos o las marcas hechas o las palabras, sino a quien las hace, que no puede huir. Yo hago un dibujo: autorretrato como cafetera, rinoceronte, hotel, paisaje.

MIRAR POR ENCIMA DEL HOMBRO

Empiezo un dibujo y doy un paso atrás. Hay otro yo que mira, que trata de ver el dibujo desde cero a medida que se desarrolla. Recurre a todos los trucos del oficio. Entrecierra los ojos, arruga el entrecejo, guiña un ojo, da una vuelta sobre

sí mismo para pillar el dibujo antes de que pueda reorganizarse. Lo mira en un espejo. Inclina mi cabeza a un lado, mira por entre mis dedos. Mira en mi teléfono para reducir la imagen. Todo ello para tratar de encontrar una independencia al dibujo. Para tratar de separar la creación del dibujo del dibujo en sí.

Se producen distintas danzas entre un artista y una hoja de papel. Trabajar en el papel, manteniéndolo como mucho a la distancia del brazo extendido: carboncillo, gamuza, cepillos, gomas en la mano siempre a punto, y no apartarse del papel hasta haber terminado el dibujo. Es muy difícil eludir rigurosamente al espectador, decir: “Cuando me aparte del papel, eso supondrá la finalización del dibujo, no tendré al artista como espectador observando. Que el dibujo corra sus riesgos”. Confieso que nunca lo he logrado. Puedo intentarlo, pero luego, cuando estoy a punto de salir del estudio para ir a almorzar, le echo un último vistazo y me parece evidente: la zona central es demasiado clara, los troncos de los árboles necesitan una marca más densa del carboncillo. Cruzo el estudio, trabajo en los troncos, hago unas cuantas marcas horizontales en el centro y me voy. Pero entonces, cuando ya estoy cerrando la puerta, miro a mi espalda. Me parece evidente: necesita otra sombra al pie del tronco. Una carrera hasta el dibujo. Y así sigo. La sopa se enfría.

Ese dibujo en el último momento es sin duda el periodo más productivo de la creación de la obra. Esa conversación con el papel, que es siempre una conversación con uno mismo, en su versión más enérgica.

DOS CONVERSACIONES

La conversación es con el dibujo. Eso va en dos direcciones. Primero, una referencia al mundo, un primer impulso que se refleja en el dibujo. Se hace historia por partida doble: se hacen hechos (para mí se trata de la historia transformada en imágenes: un emperador que posa para una estatua ecuestre montado en un caballo de madera en lugar de la cuestión abstracta del imperio; una paloma con una cámara atada por una correa en lugar de un ensayo sobre la génesis de la Primera Guerra Mundial; asesinato político planeado con drones sin tripulación, la naturaleza subyugada). La segunda historia es la de la creación de imágenes, una historia de la representación. De la estatuaria ecuestre, de los dibujos de pájaros, de la tradición de la ilustración de la historia natural, de la fotografía en blanco y negro, de la historia cultural de nuestro ojo.

Se invita al mundo a entrar en el estudio. Una vez allí se desmonta, se reconstruye y se le manda salir. Pero la conversación también tiene que ver con el material sensual. Tiene que ver con el encuentro del dibujo y el papel, el diente del papel, cuánto polvo de carboncillo puede absorber, si el carboncillo se deslizará por la superficie o quedará atrapado, la fibra del papel, la cantidad de tamaño, su cola. ¿Cuánto polvo de carboncillo queda en el papel después de borrar? ¿Qué clase de goma? La dureza del carboncillo comprimido, la milagrosa negrura suave y aterciopelada del carboncillo hecho con las raíces aéreas de

un ciprés de los pantanos. Dejé de dibujar con esa técnica durante varios años cuando no pude encontrar el carboncillo fabricado por un artesano italiano determinado; hacía carboncillos gruesos como mi muñeca, tan poco afilados que solo ellos y los músculos de la muñeca sabían dónde caerían las marcas en el papel. Se obtenía como producto derivado de la fabricación de amarillo cadmio. La Unión Europea decidió en un momento dado que ese pigmento era cancerígeno y dejó de producirse, con lo que la fabricación de carboncillo también se abandonó. Lo busqué por todo el mundo, en todas las tiendas de material de bellas artes que encontraba. Muchos proveedores aseguraban tener ese mismo carboncillo, pero era demasiado duro o demasiado quebradizo, no lo bastante negro, demasiado fino. Hace seis meses me regalaron una caja de carboncillo hecho con las raíces aéreas de un ciprés de los pantanos. Encontrar ese nuevo negro del ciprés de los pantanos fue el despertar de un viejo placer perdido.

Voy a repetirlo. La materialidad física del carboncillo, la tinta y el papel son la esencia del dibujo. En la medida en que el *diseño* es más amplio que el dibujo y tiene que ver con pensar, dibujar tiene que ver con pensar en un material, encontrar significado en él.

DESDE LA AXILA

¿Dónde empieza ese dibujo? Dando vueltas al estudio, reuniendo el impulso para hacer la primera marca (escribir la primera frase del texto). Eso forma parte de la prehistoria del dibujo, de lo que no deja rastro visible en el papel pero sigue formando parte de su representación, la representación entre bastidores. La distracción temporal (ahora me doy cuenta) forma parte de un proceso que no puedo eludir. Esas materializaciones del retraso varían de un artista a otro. Otra taza de té. Un último vistazo al correo electrónico. Llenar el cuenco de agua del perro. Buscar el CD más adecuado. Cambiar el CD. Mirar el correo electrónico por última vez... Hasta que se agotan las opciones y hay que plantar cara al papel.

Sin embargo, el dibujo en sí también se concentra en el cuerpo, en las papilas gustativas del fondo de la lengua, en los músculos pectorales. Se produce un ensayo del gesto, la primera marca del dibujo, la acumulación de energía en los músculos. Y entonces la representación del dibujo en sí. ¿Qué grado de tensión sufre el cuerpo? Está completamente relajado, un roce de polvo de carboncillo; o hay una tensión neutral, se traza una línea para definir un borde, una marca que no tiene eco; o hay más tensión, una marca hecha con un propósito, un gesto con un ataque mordaz y determinación; o, yendo más allá, es una marca apasionada, el carboncillo lanzado contra el papel; o es pura tensión que raspa para que la marca atraviese el papel. Entre esos distintos grados de tensión, el encuentro del dibujo en el cuerpo. ¿Surge la marca del centro, de la pelvis, y se sirve de todo el cuerpo para plasmarse? ¿O se lanza desde el hombro, desde el codo, desde la muñeca o, por último, sencillamente desde los nudillos? Dibujar es una actividad física (un trabajo manual semiespecializado). Siempre tiene que ver con el cuerpo en relación con el papel.

TUMMELPLATZ

Toda esa coreografía (la acción previa al dibujo, el dibujo en sí, el material del papel, la tinta; el movimiento complementario, apartarse de él, el vistazo, el guiño, darse la vuelta para mirarlo de cero), toda esa compleja coreografía para llegar a... un dibujo de una piña de pino. El dibujo puede ser impresionante o tonto, y en él se da espacio a la falta de conocimiento, la falta de lógica, al impulso y la asociación para que prosperen. Un espacio para jugar o para derribar ideas que es tanto físico como metafórico.

Vamos de la prehistoria del dibujo al acto de la creación del dibujo, y ambas cosas me parecen performances privadas, lo que sucede dentro del estudio; vamos de ahí al dibujo exterior.

2ª PARTE

UNA PERFORMANCE PÚBLICA

Una vez que salen del estudio (tanto el artista como el dibujo), ¿qué sucede? ¿Cómo comportarse, encarnar sus papeles? Por lo general, el dibujo actúa como un objeto mudo e inmóvil equilibrado en una pared (con frecuencia vestido para la ocasión, no solo con un cristal, en un marco, sino incluso con un *passe-PARTout* [pas-PARTÚ] blanco almidonado, y un tablero de soporte, una cartela, un nombre y, a menudo, la esperanza de que le coloquen un lunar postizo de color rojo). Aquí el artista realiza la conferencia, la explicación. La sala de conferencias se convierte en otro estudio, el dibujo mudo e inmóvil queda sustituido por... esto.

Las palabras describen un proceso mucho menos lógico que la obra en sí. Párrafos bien estructurados como un dibujo terminado. Para tratar de dar una idea del proceso de creación del dibujo tenemos que descomponer esos párrafos. Abrir la sintaxis. Reemplazar una frase con un párrafo.

Una necesidad apremiante	UNA ESTUPIDEZ NECESARIA
Madera quemada	EL SONIDO DE LA TINTA
Más combustible en invierno	PIÑA Y MARTILLO
Perder el sueño	MI BICICLETA ROJA
Canción para los que deberían tener más juicio	¿QUIÉN LLEVA LAS MEDALLAS?
Anti Zen	UN LIBRO DE DESAIRES
Esperanza contra la esperanza	UNA CAJA DE VERGÜENZA

Para mostrar que la falta de claridad y la falta de lógica forman parte de la creación. Para mostrar la apertura de un espacio de alusión y asociación, e invitar

al espectador a completar la frase. Podemos desmontarlo aún más, de las frases a las palabras y a las sílabas, la marca del pincel o el carboncillo, sonidos guturales como en la *Ursonate* de [Kurt] Schwitters.

Sitúo la performance aquí entre nosotros, procedente de mí, con deseos de que te unas a ella. Resulta fácil si las palabras y el tema son conocidos (el artista hablará del proceso y presentará su obra). Costará un mayor esfuerzo por tu parte si las frases son menos directas, si algunas quedan interrumpidas *sequi-non-turs* [con-in-gruen-cias], si hay inversiones, ¿¿la re vis??, sílabas, desgra, ling, lisil oks, se, te, o, ser, llegan, a, fácil, puerto, palabras mal pronunciadas, grabar, lo en papel, cuando se acerca al sentido de nuevo, o gruñidos sin sentido. En un momento dado, no podemos hacer ese esfuerzo, eso también sirve para que tomemos conciencia de todas las veces que sí llenamos los huecos.

DIBUJAR UNA PALOMA

Árbol	Louka trr gll	Uña
Mota	Rakete AAA	Pánico
Vacío	Rakete Bee	Editar pausa
Cámara	Rakete rizakete	Frase vuelve curso
Traum	Rakete rizakete	¿Sentido tú oyes?
Sombra		Hacer cerrar el hueco
	Rakete rizakete	
Es	Louka trr gll	Esfuerzo
Esperanza	Louka trr rumpff	
Des		¿Has oído los rumores?
Deves	Yaw Yaw	¿Has oído los rumores?
Emint	Muuu	
Snurse	Ma	¿Has oído los rumores?
	Más	No, pero me los creo.
Funsbovo	Un wit klee	
Funsbovo taa tza uu	Trr po	
Funsbovo taa tza uu pogiff		Descolgado
Funsbovo taa tza uu qwee ee	Sucio	
Dll trr be bo	Verde	
Funsbovo taa tza uu	Baum	
Louka trr gll	Vogel	

El dibujo terminado es un registro del proceso de su creación. El dibujo en las paredes de una galería o una casa o un museo tiene una actuación muda e invariable. El artista expuesto, como aquí, tiene una nueva performatividad. Pero ahora quiero hablar del dibujo descolgado, que entra en la conversación, la música, el movimiento en este u otros escenarios, donde sigue el proceso, directo o embrionario, de su creación. Donde el dibujo pasa a ser una prolongación del cuerpo, los procesos incorporados al dibujo de, pongamos, ciento sesenta por

ciento veinte centímetros, imitan los procesos desconocidos del cerebro, los cuatro centímetros de mensajes de una parte del cerebro a otra, de lo acabado de olvidar a lo casi recordado, pero también donde el dibujo físico, la tinta y el papel se encuentran con el movimiento del cuerpo.

ARTISTA COMO LÁPIZ

El movimiento del cuerpo se convierte en dibujo. El artista como lápiz, el espacio del estudio, su lienzo, una difícil coreografía del movimiento inherente al dibujo. Como si pudiéramos dar marcha atrás al dibujo y dar con el movimiento.

UNA POROSIDAD RECÍPROCA

Paradoja de la máscara

Un dibujo. Levanto el dibujo, lo muevo de un lado a otro, arriba y abajo (como los auxiliares de blancos guantes que muestran los cuadros a todo el mundo en una sala de subastas; el cuadro pasivo, un paciente de los auxiliares de blancos guantes del sanatorio). El movimiento no está en el dibujo, el dibujo sufre el movimiento. Pero el dibujo en sí puede tener un movimiento, puede exigir o sugerir algún tipo de movimiento. Serpenteante, rodante, con eco, *staccato*. No algo que conozcamos, sino algo que reconozcamos cuando lo veamos. Un encuentro de la imagen y asociaciones e ilusiones que surgen de nuestro interior y se encuentran con ella. Lo vemos en el movimiento de máscaras, marionetas, sombras o siluetas, dibujos literalmente en movimiento con nosotros. Aquí estamos, moviendo el dibujo (como hacían los auxiliares de la sala de subastas), pero todavía con la posibilidad, la esperanza, de que suceda algo, de que en un momento dado nos rindamos al movimiento del dibujo en sí. Hacemos el movimiento, pero luego reconocemos en él algo más que nuestra manipulación (es el principio de todo trabajo con marionetas). En las minucias del movimiento pasamos a concentrarnos en el objeto o el dibujo como algo en movimiento y no simplemente movido. En el estudio hay un momento de reconocimiento y luego empieza el verdadero trabajo del estudio, el desmontaje de ese momento, para probarlo, para ensayarlo, para tratar de reencontrar el reconocimiento, tratar de encontrar la gramática, el lenguaje requerido por lo que hemos hecho, ya sea un dibujo o un dibujo en movimiento.

RABIA CONTRA EL DESTINO

(Ese tira y afloja del dibujo y la performance tiene una larga historia. Rembrandt organizaba a sus aprendices y ayudantes en cuadros vivos y hacía dibujos para las grandes escenas religiosas que quería pintar; encontraba el gesto para el dibujo en los movimientos de sus ayudantes y los retocaba. Después, los actores compraban grabados de esos cuadros para estudiar los gestos representados y

utilizar en escena esas imágenes sacadas de los grabados, para mostrar que este es el brazo del dolor, esta es la cabeza dirigida hacia arriba para expresar la rabia contra el destino).

Al principio de la conferencia he hablado de los distintos centros de gravedad de la gente al andar. ¿Cuál es la forma de dibujar andares (sé que es una tontería, el dibujo no se mueve, soy yo quien lo mueve y lo altera, pero hay cosas que podemos observar)? Me muevo, puedes seguirme aunque me mueva deprisa. En el dibujo están presentes distintos principios, es decir, en la sombra, en la silueta, en la marioneta o en la máscara. Los muevo, pero ofrecen resistencia, si los mueves demasiado rápido o con demasiada asiduidad empiezan a desaparecer y solo es visible la persona que los mueve, el manipulador. Requieren su propia velocidad, quietud, pausas, *reculer* [recular] antes del movimiento. En sus posibilidades de movimiento establecen una tensión entre sí mismos y el manipulador (o artista). Tienes que aprender del dibujo.

Una máscara, un dibujo, una escultura, una prolongación corporal es algo paradójico. Uno espera que la máscara llame la atención, que la persona que la lleva sea secundaria. Sucede lo contrario. Te pones la máscara y lo que de repente destaca no es la máscara, sino el cuerpo que hay debajo. La máscara retirada del cuerpo, en una peana, en un museo, como escultura o como dibujo, recibe atención; sin embargo, cuando alguien la lleva, desvía esa atención, hace que nos fijemos en todo lo que no es ella, para observar mejor el movimiento del cuerpo, borrar o sustituir la cabeza. Un gesto o una acción que un momento antes habían sido invisibles por su banalidad de repente son un centro de atención rebotante de posibles asociaciones y significado. Cojo un vaso de agua. Cojo un vaso de agua ataviado con una máscara y hay una diferencia palpable. La máscara se convierte en un adiestrador del cuerpo, impone su velocidad; su necesidad de quietud, una serie de asociaciones propias. Y los mismos principios de movimiento funcionan con sombras o siluetas; hay que oponer resistencia a la invitación al baile.

En realidad, esas son todas cuestiones de la sala de ensayos o el estudio; se trata, de hecho, del trabajo central del estudio. Comprender la obligación frente a las exigencias del medio, ya sea el carboncillo, la tinta con pincel o esta mañana mientras escribo esta nota, esa mañana mientras él escribía estas notas, tinta en el cartucho de la pluma estilográfica. Mover los pedazos de papel delante del espejo, provocar los distintos andares, aprender la gramática de las distintas actividades, los distintos temas.

Uno invita al mundo a entrar, lo transforma en material en el estudio y entonces aprende sobre él al descubrir las exigencias de los materiales concretos, queda en deuda con su propia capacidad como artesano, queda en deuda con su *métier* [oficio]. Saco estos rasgos a colación aquí, en el escenario, para seguir la pista a la relación entre el estudio, el dibujo y la acción, la transformación del dibujo en palabras, el movimiento aquí y la porosidad de las paredes del estudio. Las palabras se retiran de la sala de conferencias al estudio

para transformarse en dibujos y fragmentos del estudio surgen con el objeto de dar apoyo visual y moral aquí. Un escenario más allá, la conferencia suscita imágenes que no habrían llegado por sí solas y a la inversa, ideas lanzadas por imágenes y acciones tontas.

RECOLECTAR

Me doy cuenta de que no me he alejado en absoluto del estudio y de esta sala de conferencias. Aquí están las cosas de las que de verdad quería hablar. La piña y el martillo, los gorriones y los ruiseñores, un niño que corre, la historia a la pata coja, empujar y agacharse.

La piña y el martillo:

En los años veinte, [Leon] Trotsky escribió sobre el ser humano como un producto semimanufacturado; si tan solo consiguiésemos perfeccionar esa parte de la maquinaria conocida como psicología humana, tendríamos a un ser humano adecuado para la nueva sociedad perfecta que él estaba creando.

Yo tenía cuatro años en la guardería en Johannesburgo. Hubo un alboroto en el patio, dos niños de cinco años se estaban peleando, uno armado con una piña de pino, otro armado con un martillo, un martillo que yo podía entender. Pero no el azote de una piña contra una cara, todos esos bordes desiguales contra una nariz y una mejilla. En mi recuerdo hay mucha sangre y carreras ansiosas de los maestros. ¿Qué esperanza de reforma del ser humano cabe ante ese hecho?

El gorrión molinero:

Esta es una conferencia sobre el Gran Salto Adelante, el programa de modernización de China impulsado por Mao Tse Tung. Se declaró la guerra a los cuatro males: las ratas, los mosquitos, las cucarachas y los gorriones (William comprobará lo que eran). Se atacaba a los gorriones porque se comían las cosechas. Mataron a decenas de millones. Pero los gorriones también se comían las langostas jóvenes, hubo una plaga de langosta, las cosechas quedaron arrasadas, murieron de hambre entre veinte y treinta millones de chinos. Esta es una versión muy resumida.

Tardaría demasiado en contarlos ahora, pero el dibujo de los pájaros tenía que ver con el papel, la tinta y el gesto, pero también con la historia del exterior del estudio. La historia y el estudio se encuentran en el papel.

Un niño que corre:

He hablado de andares. Esta podría haber sido una conferencia sobre carreras. Un niño o una niña que corren están en su elemento, un adulto que corre (sí, por supuesto: deportes, ejercicio, la carrera de diez kilómetros para recaudar

fondos...). Un adulto que corre remite al pánico. Para rescatar a una criatura de los coches, para huir del estallido de una bomba. Esta era una conferencia sobre la matanza de Sharpeville de 1960 (yo tenía cinco años) y el recuerdo de fotos de un niño que corría para huir de las balas de la policía.

Una biografía del gesto

Habría sido una conferencia sobre una biografía de los gestos, de las carreras, de la historia a la pata coja, del toyi-toyi de los años ochenta y noventa. Un gesto físico unido a un deseo y una voluntad de transformación en Sudáfrica. Dobladitos por los desechos, recolectando. La economía marginal, la gente que se abre camino entre los intersticios de la industria, que rebusca en las basuras, reciclando los restos de la minería con martillo y cincel, justo al lado de los camiones cargados con veinte toneladas de rocas de mena de oro.

Esas eran las conferencias que pretendía pronunciar. En el mundo exterior y en el estudio, los gestos humanos y los movimientos: correr, saltar, agacharse, hablar, ¡ay!, si supiera cantar habría cantado una canción que los habría fascinado. Habría habido una conferencia sobre dibujo y pintura, lo que la tinta te hace oír y lo que las distintas piezas musicales te permiten ver. Hay un subapartado sobre danza para los que deberían saber más, sobre el ritmo, la importancia de perder el ritmo, la ardua tarea de no llevar el compás, y en alianza con eso una conferencia sobre los placeres de la colaboración en el estudio.

Esas conferencias no solo tratan sobre sí mismas y su movimiento, sino también sobre el movimiento que une al mundo con nosotros (y conmigo en el estudio): correr, saltar a la pata coja, agacharse, recolectar, todo eso tiene que ver también con atar el mundo a nosotros, tanto dentro como fuera del estudio, aunque sabemos que la piña y el martillo no serán abandonados.

¿Por qué continuar con esos gestos, con esos dibujos, esas palabras, frente a su fracaso inminente? Porque sin una idea de la utopía, de un mundo rescatado implícito no solo en esos gestos, sino en el acto de hacer un dibujo, una performance, un discurso, sin eso sentimos un vacío, un hueco. Falta algo: el dibujo es un consuelo. El dibujo nos hace más de lo que somos, lo que somos pero también algo más. Por estúpido, torpe, repetitivo y poco claro que sea, el dibujo en su creación demuestra esa necesidad que tenemos de ser más de lo que somos y, además, muestra su posibilidad.

FIN



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE**

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

**REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vocales
Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Felipe Martínez Rico
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Vicente Jesús Domínguez García
Ramón Ruiz Ruiz
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi
Adaro
Óscar Fanjul Martín
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
José María Álvarez-Pallete
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola
O'Shea
Salvador Alemany Mas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla Álvarez de Tejera
Pilar Cítoles Carilla
(Patrono de Honor)
Claude Ruiz Picasso
(Patrono de Honor)

Secretaría de Patronato
Fátima Morales González

Comité asesor
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefe de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefe de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económico-Comercial
María Gloria Ramiro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa de Informática
Sara Horganero

Este catálogo se publica con motivo de la exposición **William Kentridge. Basta y sobra**, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 1 de noviembre de 2017 al 19 de marzo de 2018.

EXPOSICIÓN

Comisarios

Manuel Borja-Villel
Soledad Líaño

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Soledad Líaño

Responsable Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Apoyo a la Gestión

Inés Álvarez

Registro

Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruíz

Restauración

Eugenia Gimeno, restauradora responsable
Blanca Guerra
Juan Antonio Sáez
Juan Antonio Sánchez

Diseño de montaje

Oiko Arquitectos

Montaje

Montajes Horche

Transporte

Tti

Seguros

Poolsegur

Audiovisuales

Intervento

Subtítulos

Laserfilm

CATÁLOGO

Editado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Marta Alonso-Buenaposada

Traducciones

Del inglés al español:
Carlos Mayor: pp. 14-39, 62-63, 84-85, 108-109, 118-123, 136-137, 146-163, 174-175, 184-192, 210-215, 216-230
Isabel Núñez y Sara Sicart Perea: pp. 50-51, 72-73, 94-100, 124-125

Edición y corrección de textos

Marta Alonso-Buenaposada

Diseño gráfico

Manolo García

Gestión de la producción

Julio López

Impresión

Lerner & TF

Encuadernación

Ramos

ISBN: 978-84-8026-560-7

NIPO: 036-17-028-5

D.L.: M-27755-2017

Catálogo de publicaciones oficiales

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017
© de los textos originales de William Kentridge, su autor
© del ensayo de Lynne Cooke, su autora
© del ensayo de Maria Gough, October Magazine Ltd. and the Massachusetts Institute of Technology, 2017. Reimpresión bajo licencia de MIT Press
© de las obras, William Kentridge, 2017

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Cortesía William Kentridge Studio: pp. 52-53, 58-61, 74-76, 77 (abajo), 78-79, 82 (arriba), 102-107, 127, 129-131, 134, 164-177, 182-187, 208-209, 217, 231

Cortesía Handspring Puppet Company y William Kentridge Studio: pp. 42-49, 54-57, 64-71, 83 (abajo), 86-93, 110-117

Cortesía Goodman Gallery y William Kentridge Studio: pp. 77 (arriba y centro), 80-81, 82 (centro), 83 (arriba), 126, 202 (arriba)

Cortesía Roger Wooldridge: p. 82 (abajo)

Cortesía The Broad Art Foundation: p. 128

Cortesía Colección MACBA. Fundación MACBA: pp. 132-133

Cortesía Marine Fleury; Sabine Theunissen Studio: p. 135

© Ken Howard: pp. 138-139

Cortesía The Metropolitan Opera: pp. 140-145, 178-181

Cortesía Yasuko Kageyama: pp. 176-177

Cortesía Marian Goodman Gallery y William Kentridge Studio: pp. 194-196, 197 (arriba y abajo, izq.), 198-201, 202 (arriba, dcha.; centro y abajo), 203-206, 207 (abajo)

Cortesía colección particular: pp. 197 (abajo, dcha.), 200 (arriba), 207 (arriba)

Este libro se ha impreso en:
Munken Polar 130 gr
Cubiertas: Keycolour original 300 gr
236 páginas. Il. color
19 x 26,50 cm

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición es resultado de un proceso de diálogo y colaboración con William Kentridge y su estudio. Desde el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento al artista así como a todos sus colaboradores y miembros del estudio, muy especialmente a Anne McIlleron.

Igualmente mostramos nuestro reconocimiento a Marian Goodman Gallery y a Goodman Gallery por su imprescindible contribución en este proyecto.

Extendemos el agradecimiento a todas aquellas personas, instituciones y coleccionistas sin cuya generosidad esta exposición y catálogo no hubieran sido posibles:

Ana Ara
Elaine Budin
CCCB. Centre de Cultura
Contemporània de Barcelona
Prof. MH Cheadle
Natalie Dembo
Bame Fierro
Marine Fleury
Vicki Gambill
Damon Garstang
George Eastman Museum
Gordonschachatcollection
Greta Goiris
Marian Goodman
María Alonso Gorbeña
Handspring Puppet Company
Jeannine Howse
Basil Jones
Meg Koerner
Adrian Kohler
Linda Leibowitz.
Alex Leite-Pinheiro
MACBA. Museu d'Art
Contemporani de Barcelona
Alba Pérez
Patricia Sorroche
The Broad Art Foundation
The Metropolitan Opera
Sabine Theunissen
Chris Waldo de Wet
Ivor y Pauline Schwartzman
Juan Várez
Liza Essers
Anthony Rubens
Charles y Dren Nupen
Isabel Núñez y Guillermo Aguirre
Núñez
Sara Sicart Perea

Finalmente agradecemos a
Lynne Cooke y Maria Gough
por sus ensayos

