

Teatristas en el museo: "Huellas de hojalata" de Antonio Martorell

Priscilla Meléndez

La extraordinaria colaboración entre el pintor puertorriqueño Antonio Martorell y la directora de teatro Rosa Luisa Márquez demuestra la fuerza que logra generar la interacción entre el arte pictórico y el teatral, y la complejidad de los espacios comunes que ambos discursos comparten. La visita al Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, el pasado junio nos permitió disfrutar de una presentación guiada por Toño Martorell de sus instalaciones y dibujos. Pero dicha exposición, titulada "Huellas de hojalata", no consistía sólo de un tradicional recorrido por el museo. Más bien, el contacto del público con las ocho instalaciones de Martorell y sus dibujos estaba matizado por una representación dramática dirigida por Rosa Luisa, construida de parlamentos creados por el propio artista y de escenas pantomímicas que interactuaban con las instalaciones.

El foco principal de "Huellas de hojalata" lo constituyó un grupo de ocho casas de tamaño considerable (unos 6 pies de altura y 6 pies de longitud) que el público iba descubriendo en distintas salas, pasillos, patios y balcones del museo mientras era guiado por los actores. La interacción constante del artista y los actores con el público creó un ambiente de dinamismo y armonía, permitiendo que las casas cobraran vida a través del diálogo, la música y la pantomima. Una vez reunido el público alrededor de la primera estructura hecha de papel y cubierta con las letras del alfabeto, vemos a Martorell--con indumentaria arlequinesca--emerger de dentro de su propia obra titulada *La torre de papel* para dialogar con los espectadores sobre la interacción entre objetos, ideas y palabras, y en torno a la conquista del tiempo y el espacio a través de la creación. En este momento reconocemos uno de los elementos centrales de la obra de Martorell: sus instalaciones y su obra pictórica tienen un fuerte componente verbal que le imparte una nueva dimensión al carácter visual de su arte. Los parlamentos creados por Martorell reflejan su capacidad de formular una interdependiente relación entre lenguaje visual y verbal, y revelan la conciencia que posee de la complejidad--e incluso insuficiencia--de todo proceso comunicativo.

El encuentro con la segunda casa resulta igualmente dramático, pero esta vez inyectado de una fuerte dosis de ironía y humor. El espectador pasa frente

a "La casa verde"--construida de papel mondeda (2,500 dólares en billetes de uno), bejuco, madera y centavos--y recibe la advertencia del artista de que tenga cuidado con esta "residencia", pues el costo de construcción ha sido muy alto.

En tercera instancia, el espectador es conducido a una sala donde se encuentran dos instalaciones que evocan símbolos ponceños: la "Ceiba de Ponce" (carbón sobre papel) y "Casablanca" (madera y papel cortado, formando diseños de abanicos, que evoca el espíritu señorial de la ciudad). La mirada del público se concentra inicialmente en la ceiba, donde observa una pareja de danzantes que luego de ejecutar una escena pantomímica de tono sensual se va desplazando hacia la casa contigua. En la trayectoria, el danzante, quien carga en su pecho un dibujo de Martorell, se arrastra hacia la "Casablanca" proyectando la imagen del movimiento de la obra tanto en un sentido literal (mudanza o traslado) como metafórico (pluralidad y dinamismo interpretativo). El danzante lucha por preservar el objeto creado, o por lo menos disponer dónde va a ser colocado en la "Casablanca", frente al intento de su pareja de arrebatarlo y disponer ella de la localización. La disputa culmina con la decisión de colocar el objeto artístico en un lugar de la "Casablanca" donde cumpla su función más tradicional y pública. Se destaca indirectamente que la pieza que el danzante lleva en el pecho ya no le pertenece, y que aún cuando el desprendimiento puede ser doloroso, la obra alcanza vida propia en el instante que logra salir de sus manos. La ejecución con instrumento de viento de la pieza "Abanico" del compositor decimonónico ponceño Juan Morel Campos, se introduce mientras el danzante sopla las paredes de papel de la casa, destacando el ambiente señorial que evoca la casa blanca y sus abanicos. Desde otra perspectiva vemos que la pareja de danzantes establece un juego pantomímico y paródico donde cada uno recrea pinturas fijas utilizando el marco de la ventana como marco del cuadro. Cada uno de ellos se convierte en objeto artístico (en cuadro) que establece un juego entre el mundo real y el inventado. Pero el elemento paródico se extiende para incluir un cambio de papeles a nivel sexual en donde la mujer asume frente a la ventana, o marco del cuadro, características masculinas (simula tener bigote creándolo con su melena) y el hombre asume posturas asociadas tradicionalmente con la mujer (la cabeza inclinada con coquetería).

La instalación titulada "Kamikaze" aparece situada en uno de los patios del museo que contiene gradas para los espectadores. Es evidente que este primer encuentro del público con un espacio exterior le permite reconocer la estrecha relación que establece Toño Martorell entre su obra y los espacios interiores y exteriores del museo. El énfasis en el espacio sugiere el interés del artista por lograr que el museo, conjuntamente con sus instalaciones y dibujos, forme una particular realidad artística. Por otro lado, la presencia de la cama roja de pilares con mosquitero no sólo representa un lugar de reposo, sino que en su papel de casa (¿camacasa, casicama, Kamikaze?) evoca los recuerdos de infancia del artista: juegos, familia, abandono, deshaucio. Se

trata de un "espectáculo para hacer pensar", de un conglomerado de recuerdos y experiencias que forman la realidad psicológica y artística del creador.

Antes de subir al balcón del museo, donde se encuentran las últimas dos casas de la exposición, el público pasa por un patio con fuente rectangular donde se topa con la "Casa de-lirio". Se trata de un lienzo colocado en medio de la fuente que confirma el intento de Martorell de nutrir su obra con los espacios existentes. Se representa una escena de gran humor donde se alude al descubrimiento de América--en particular del Caribe--y a la emigración (¿en la guagua aérea?, ¿brincando el charco?) de los habitantes de estas islas hacia Nueva York.

Construida de madera y carbón y víctima de las llamas, en la "Casa quemada" sobrevive sólo un cuadro, que aunque al principio se trata de un lienzo en blanco--¿ausencia de inspiración? ¿censura?--más adelante el artista logra transferir el rostro de una niña al lienzo y colgar el cuadro en el dintel de la puerta, lo que destaca la posibilidad de continuar creando a pesar de la destrucción. Al llegar a "La casa quemada" sentimos de cerca la problemática política y reconocemos la posible alusión al allanamiento ilegal de la casa del propio Martorell por el FBI. Pero aún dentro de un ambiente de destrucción y represión, la presencia de las máscaras hechas de vainas de flamboyán y las lentejuelas gigantes que arroja la niña sugieren la supervivencia, no sólo de un cuadro, sino de la magia creativa y del poder generativo del artista.

Finalmente, llegamos a la "Casa de los mapas", hecha de papel, madera, lentejuelas y plástico. Martorell--o más bien, el artista con indumentaria de arlequín--, quien nos ha guiado a través de sus casas, se dirige al público y lo llama: "compañeros de viaje, peatones, peatoneros ambulantes, espectadores, mirones". No resulta casual que esta casa de mapas está situada en el balcón del segundo piso del museo que da a la calle y cuyos ruidos de automóviles obligan a los actores a reconciliarse con elementos que parecerían externos (no lo son) a la propia representación. Los viajeros han llegado al final del recorrido y también luchan por reconocer su propia relación con la "Casa de los mapas", con el espacio exterior, con la calle y con los ruidos, donde parecen fundirse y confundirse dos mundos. ¿Es el balcón del museo parte integral de éste o pertenece al mundo que algunos consideran "no artístico" de la calle y la cotidianidad? Decorado el mapamundi de lentejuelas gigantes y sentado el artista en una silla de barbero, el tono del final ¿de la exposición? ¿de la pieza? es uno de gran humor. El viaje desde "la Perla del sur hasta las lentejuelas del norte" a través de las ocho instalaciones, de la representación dramática, la pantomima y la música, y el encuentro final con la "Casa de los mapas", deja una sensación de totalidad espacial y artística donde coexisten múltiples y trascendentes formas de comunicación y creación, y donde se conjugan plurales espacios físicos y psicológicos.

El producto de la colaboración entre la excelente obra pictórica y literaria de Antonio Marorell, la acertada dirección de Rosa Luisa Márquez y la participación de los actores revela la importante dinámica entre las distintas

manifestaciones artísticas dentro de un ambiente experimental. Tanto el tradicional papel del espectador de una pieza dramática como el del visitante de un museo resultan alterados y exigen un reajuste ante los códigos y convenciones del teatro y del arte pictórico. Resulta irónico ver cómo se despoja al museo de su tradicional ambiente de estricto silencio, cómo se coloca al público en una relación más estrecha y emocional con la obra, y cómo, al llevar al arte casi hasta la calle, reconocemos el reclamo tanto del artista como de la directora de reintegrar el arte a su plano más social, colectivo y experimental.

Michigan State University