

Entrevista con Carlos Zerpa: Performance para cine (II)

Recibido: 01-07-13
Aceptado: 08-07-13

Realizada por
Isabel Arredondo

Dept. of Modern Languages and Cultures
SUNY Plattsburgh, EE.UU.
arredoi@plattsburgh.edu

El artista plástico y performancista Carlos Zerpa habla en esta entrevista sobre la película *Über Carlos*, en la que él hace un performance para cine en súper 8¹. Además, la entrevista incluye una reflexión personal sobre el performance, hace referencia a la relación del cine con la pintura y el arte no-objetual, al sadomasoquismo y a la música para súper 8.

Introducción

En 1981 Zerpa forma parte de importantes muestras, como la XVI Bienal de Sao Paulo y la IV Bienal de Medellín, Colombia. Entre 1982 y 1984, se establece en Estados Unidos y cursa estudios de técnicas gráficas en el Arts Student League de Nueva York. En 1985 la muestra *Grrr* en el Museo de Bellas Artes de Caracas consagra a Zerpa como uno de los grandes exponentes de la plástica venezolana de la década de los ochenta. En esa muestra utiliza la violencia como temática principal, reflejando la influencia del ambiente neoyorquino en su obra, conjugando armas blancas, antijoyas, dibujos, esculturas, instalaciones y ensamblajes en espacios que el mismo artista recrea.

Entrevista

IA: ¿Cuál es la historia del performance en Venezuela?

CZ: Antes de Armando Reverón (1989-1954) están los chamanes yanomamis y panares con sus rituales ancestrales, hermosísimos. Un performance art y un ritual chamánico se emparentan de tal manera que tú no sabrías diferenciar uno del otro en cuanto a la pureza de la acción, a lo que tú estás mostrando con tus acciones. Hay un paralelo tan grande entre lo que los chamanes hacen y el performance art, que si tú lo sacas de su lugar y lo pones en un museo, a todo el mundo se le case la quijada de ver lo que está sucediendo. Es algo real para ellos; lo están haciendo como una manifestación cultural.

IA: ¿Hasta qué punto el chamanismo es un ritual, como la misa?

CZ: Cuando un chamán hace su ceremonia y su ritual, hay palabras e invocaciones que se mantienen, pero todo es en base a la problemática del momento, a lo que está sucediendo. El ritual chamánico está muy ligado a los enemigos, las curaciones, las enfermedades. Los caribes tenían prácticas muy ligadas a los aztecas: tomar sangre de enemigo, las vestimentas... Eso les emparenta mucho con el mundo del performance art. Cuando tú vas a un sanador, él lo personaliza y aunque vaya a trabajar huesos, por ejemplo, todo se hace en base al momento; es decir, no es una repetición exacta de un acto anterior.

IA: Si es así, ¿qué está pretendiendo hacer el performance?

1 En esta entrevista se suman varias entrevistas hechas a Carlos Zerpa entre 2008 y 2012.

CZ: El performance está ligado a una sanación, a un acto de guerra. Está estrechamente ligado a la vida misma; si no, no es performance, es otra manifestación de arte pero no es performance. Y es ahí donde yo encuentro una relación estrecha con los rituales étnicos.

IA: ¿Y Reverón?

CZ: Aparte de haber sido un gran pintor, fue un instalador. Hizo el mejor arte de ensamblajes que tiene este país: sus propios teléfonos, su propio piano, escultura blanda con sus muñecas y esculturas con alambres. Además, creó un ritual para ponerse a pintar. Era muy religioso; intentaba separar la parte pecaminosa –que era del ombligo hacia abajo–, de la parte pura –que era del ombligo hacia arriba. Se ataba la cintura y se cubría los brazos para que su piel no tuviese contacto directo con la pintura. Lo que él hacía al pintar estaba muy ligado al performance art, antes de que esto se llamase performance art. Los performances de Nikolas Ferdinandov (1886-1925) y de él son fabulosos: ¡meter un piano de cola al cementerio para tocar a medianoche! ¿Qué estamos haciendo, amigo? Estamos haciendo performance art. Pintar un pato de amarillo, azul y rojo y lanzarlo a que vuele... De allí venimos todos los performancistas de este país.

IA: ¿Cuál es la diferencia entre el performance y el teatro?

CZ: El performance no es teatro, esa es la premisa. El performancista no es un actor, ni interpreta a un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor. El accionista es él mismo y continúa siendo el mismo; nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, sin máscaras, el camino hacia dentro de sí mismo (que es en realidad el verdadero y único camino). Dentro del performance puede existir un guion a seguir pero también el accionista puede improvisar de una manera muy espontánea, puede trabajar solo, pero también en grupo. Nunca se disfraza sino que utiliza un vestuario real y acorde a la acción a presentar, escogiéndolo tal cual como escoge su propia ropa. No trabaja con escenografías sino

con el espacio arquitectónico o natural, utilizando ambientaciones, ensamblajes, objetos e instalaciones. Puede trabajar con gestos, movimientos, música, monólogos, diálogos, cantos, danzas y un largo etcétera. Si tiene que vomitar pues vomita de verdad; si tiene que sangrar pues se corta y sangra, jamás utilizará ketchup como sangre; y si tiene que beber hasta emborracharse pues lo hará. Jamás tomará agua con un toque de café para que parezca whisky o kool-aid de uva como si se tratara de vino tinto, para hacer parecer que ingiere bebidas alcohólicas y luego fingiría su ebriedad, porque no se trata de fingir ni de hacer teatro.

IA: ¿Cuál fue tu impresión cuando participaste en 1979 en el Festival de Video de Margarita D'Amico y en Acciones frente a la plaza en 1981?²

CZ: Felicidad de poder participar en estos eventos de muy alto nivel, los cuales iban a ser presenciados por muchísima gente y que tendrían mucha repercusión.

IA: ¿Sentiste que eras parte de un grupo que trabajaba junto y tenía un grupo de preocupaciones similares?

CZ: La idea era ser hermanos y cómplices de estas propuestas no convencionales que hoy en día muchos realizan y son aceptadas y reconocidas. Digamos que no estábamos equivocados en lo que proponíamos.

IA: ¿Qué relación existe entre el performance art y el arte no-convencional?

CZ: Las personas que estábamos metidos dentro del mundo del súper 8, a la vez estábamos ligados al performance art, a las instalaciones, al nuevo arte. El movimiento de arte no-objetual fue importante en México, como en el grupo No-Grupo, que estuvo muy ligado al performance, a las instalaciones y al cine súper 8. Te hablo de Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Nuñez y Rubén Valencia³.

IA: ¿Cómo surge *Über Carlos*?

CZ: No fue una película que se hizo para viajar, sino para la exposición Grrr.

2 Para más información sobre este evento central del performance art venezolano, véase el libro de María Elena Ramos, *Acciones Frente a la Plaza*, Caracas: Fundarte, 1995. Accesible en línea <http://accionesfrentealaplaza.blogspot.com.es/>

3 Grupo de cuatro artistas que trabajó junto de 1977 a 1983. Defendían el arte conceptual y procesual.

ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Performance para cine (II)

IA: Un tema importante en la exposición era la violencia. Háblame de tu interés en las armas, que es parte de la exposición para la que hiciste *Über Carlos*⁴.

CZ: Te voy a leer lo que escribí sobre la violencia⁵. "Todos en la ciudad andan armados; todos tienen pistolas, revólveres, cuchillos, navajas y ametralladoras. Gas y plomo. . . gas y plomo. . . El pasillo se llena de voces: herida punzopenetrante con objeto punzopenetrante. Lo chuzieron. . . medio chuzo. La manopla. La puya. El tajo. La automática. La pico e' loro. El cola e' gallo. La blanca cachá e' nácar. Fue en defensa personal. Plan de machete. Le volaron los sesos a rolazos. Le aplastaron el cráneo. Lo atropellaron. Lo molieron a golpes. Le trituraron los huesos. Fractura de cráneo. Fue a quemarropa. Traumatismo generalizado.

Todos en la ciudad extienden sus manos para tomar objetos de uso diario que se convierten en armas, que no es pistola, que no es espada, que no es daga. El cinturón de cuero que sostiene el pantalón se convierte en arma, símbolo de castigo. El rodillo para la masa en manos de la mujer que aguarda al marido que llega tarde se hace arma contundente. Las tijeras de costura cortan y se clavan. El paraguas golpea y se clava. Una botella de vino se quiebra y se clava. Una hoja de afeitar que corta venas. La navaja de barbería que abre carnes. La navaja para injertos de plantas abre vientres. Un punzón de picar hielo penetra profundamente. El cuchillo de carnicería. El hacha para la leña. El machete del campesino. La hoz del labriego. El martillo del herrero. La hoz y el martillo juntos. El bate de baseball. El zapato. La escoba. La pata de la mesa. El candelabro. Las frutas y vegetales lanzados con rabia. La rabia, la rabia, la rabia es un arma. La tachuela, el chinche, la puntilla y el clavo puestos en el pupitre o silla del profesor que se sienta. La piedra. El palo. La piedra y el palo juntos. El automóvil. El fuego. La estaca de madera en el corazón del vampiro. La estaca de bambú de las trampas vietnamitas. La mano empuña el arma con una intención... luego vienen las excusas. El

castigo, la venganza, la pena, las aberraciones, la tortura, la tortura, la tortura. Las pinzas para sujetar la ropa limpia se convierten en armas que aprisionan los pezones y pellizcan. El alfiler se clava repetidamente. El yesquero y la caja de fósforos. El cigarrillo encendido. El vidrio molido. La plancha eléctrica. El bombillo caliente que quema. La luz intensa del bombillo que hace confesar cosas que no se han hecho. La electricidad. La sal. La arena. Las pinzas, alicates, tijeras y cortaúñas. El pañuelo como mordaza. El martillo del juez que golpea la mesa del estrado dictando juicios se torna en arma. El martillo del herrero que destroza cráneos es arma. La pastilla. El veneno. Los colmillos. La cuerda que sujeta, amarra y ahorca. Todo absolutamente, todo es arma, extensión de la mano, extensión de la intención. Armas para ofender o defenderse, armas. Surgen la silla eléctrica, la cámara de gas, la guillotina, la horca, la cruz, los hornos crematorios.

La mano toma el alimento y lo lleva a la boca, la mano acaricia, la mano señala. Surgen los objetos como extensión de la mano. Pero es la intención del hombre la que determina el uso final de los objetos y la mano. La mano abierta da una bofetada. La mano abierta golpea, castigando las nalgas de un niño travieso. La mano cerrada da golpes contundentes y agrede. La mano se une al cuerpo como arma. Surgen: la patada, el cabezazo, el codazo, el rodillazo, el pellizco, el puñetazo, el mordisco, el estrangulamiento, el arañazo, él. . . Los órganos sexuales como arma. La mirada como arma. La lágrima como arma.

La prensa amarilla narra el caso de una madre que atormentada por el llanto de su hija la mata, clavándole repetidamente un tenedor en la cabeza. Cuentan que el uso del silicio se ha generalizado para toda la población. Cuentan que algunos utilizan pulseras con clavos que les destrozan las muñecas. Gargantillas y collares hechos de hojillas y navajas de afeitar son usados por otros. Cuentan que algunos llevan clavados alfileres en el cuerpo y piedras dentro de los zapatos. Cuentan que hay perversiones. Cuentan que hay sodomitas infiltrados.

- 4 En opinión de Carlos Yusti, en *Grrr* la violencia le sirve a Zerpa para patentizar el mundo desgarrado de la calle. La muestra conjuga cuchillos, navajas, antijoyas, dibujos, esculturas, instalaciones y ensamblajes donde la violencia gratuita y sin sentido tiene la palabra. . . No desaprovecha nada y todo adquiere en su trabajo una revaloración inusitada. Los simples cuchillos de cocina, de ser objetos comunes y cotidianos, se trasmutan en una ala desplegada. Las balas se transforman en una calavera. Las antijoyas llevan implícitas esa ferocidad de implacable belleza que al marqués de Sade sin duda habría fascinado". <http://www.letralia.com/ciudad/yusti/030430.htm> Bajado 6-22-13.
- 5 Esta descripción sobre la violencia apareció en *Bondage Suspense*, un proyecto de mail art del que se enviaron mil ejemplares por correo. Posteriormente, se publicó en la revista mexicana *La Regla Rota*, N° 2. También se repartió como volante en el performance de Zerpa *Ese Bolero es mío*, que tuvo lugar en el Espacio Alterno de la Galería de Arte Nacional en Caracas, en la muestra *Autorretratos*, en 1982.

Cuentan que a la emoción sexual que va asociada al deseo de causar dolor y usar la violencia, la han llamado sadismo a causa de Donatien Alphonse François (el Marqués de Sade). Cuentan que el deseo de ser tratado brutalmente, humillado y maltratado lo han llamado masoquismo a causa del escritor Sacher Masoch. Cuentan que ahí la mayoría son sadomasoquistas. Cuentan que hay quienes aseguran que todos en una medida somos sadomasoquistas. Cuentan que los ejércitos están divididos. Cuentan que a final de cuentas lo único seguro en esta vida es la muerte". Yo por mi parte a pesar de mis contradicciones, simpatizo con la vida y lucho por ella, y con ella con todos los hierros, a pesar de la muerte.

IA: ¿Cómo era la exposición Grrr?

CZ: El curador era Luís Ángel Duque, y había una especie de acuarios en los que estaban los brazos. Diego Rísquez me ayudó en el montaje de la exposición. Éramos como una pequeña hermandad, nos ayudábamos.

IA: ¿Cómo surgió *Über Carlos*?

CZ: En 1985, cuando estaba armando Grrr en Caracas, en el Museo de Bellas Artes, me dijeron que hiciera un video en el que hablara de mi obra, y me pareció aburridísimo. Yo dije, está bien, pero yo mismo lo voy a hacer, va a ser una anti-presentación. Al entrar en la exposición, había una pantalla grande y allí se veía *Über Carlos*. Cuando se acabó la exposición, la única copia en súper 8 que se hizo se presentó a festivales, empezando por el Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8 en Caracas (1986). Además, Carlos Castillo, que era el director del festival en 1986, llevó la película a otros festivales internacionales de súper 8, Montreal, Puerto Rico . . . La película viajó mucho en súper 8, luego se pasó a Betamax y después a DVD⁶.

IA: ¿Quién dirigió *Über Carlos*?

CZ: Victor Cadet fue el director⁷. Es un amigo que viene del teatro e hizo una película que se llamó *Puntos suspensivos* (1981). Es muy bueno con la cámara, y yo decidí hacer un performance para la cámara, pero muy dentro de la onda del cine, que fuese más cine que performance. La diferencia es que en el performance yo hago la acción, y esa es la acción. En el cine, hay varias tomas, varias cámaras a la vez y hay una edición para hacerla más cine.

IA: ¿De qué trata *Über Carlos*?

CZ: Cuando estaba en Nueva York, yo acostumbraba llevar diarios en los que escribía muchas cosas. Nos sentamos Victor y yo a leer todo eso y a armar ese personaje: un tipo vestido de negro que lleva una automática, que no es otro que el performance clave de *Ceremonia con armas blancas* (1985). *Über Carlos* es casi una autobiografía de mi vida cuando estaba viviendo en Nueva York en 1984, de ahí el título de la película; *Über Carlos* quiere decir acerca de Carlos en alemán. En la película me levanto a las 11 de la mañana, y me quito el antifaz antiluz, porque me he acostado en la madrugada, después de haber bebido más de veinte Martinis Dry. Me tomo dos Alka Seltzers mientras la canción de Klaus Nomi "I can't stop myself" me da vueltas en la cabeza. No puedo pararme a mí mismo; los pensamientos giran a mucha velocidad en mi cabeza y siento enloquecer⁸. Luego me trago, de golpe, dos amarillas de huevo crudas y pongo un disco de vinilo con una portada de Virginia López. Selecciono la canción "Azul, pintado de azul".

IA: Háblame de la música en *Über Carlos*.

CZ: El video-arte y el súper 8 están relacionados. Gracias al video-arte, se crea el video clip. MTV comienza haciendo video con pensamientos de cine en función de una música, creando imágenes para la música. En *Über Carlos* se puede ver la música acoplada a la imagen. En los

6 *Über Carlos* fue exhibida en muchos festivales, donde ganó premios. Primer Premio a la Mejor Película, XI Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8, Caracas, Venezuela, 1986; Primer Premio en el 7° Festival Internacional de Cine Súper 8, Montreal, Canadá, 1986; Primer Premio Fotografía, Concurso de Cortometrajes, Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, Venezuela, 1986; Primer Premio Mejor Sonido, Concurso de Cortometrajes, Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, Venezuela, 1986; Mejor Cortometraje de Ficción, IV Festival Nacional de Cine, Mérida, Venezuela, 1986; Primer Premio al Mejor Film Experimental, III Encuentro Nacional de Cine Súper 8, Maracay, Venezuela, 1986. *Über Carlos* también se mostró en la 37° Edición de la Muestra Internacional de Cine, Montecatini, Italia, 1986; en la I Bienal de Videoarte, Medellín, Colombia, 1986 y en el III Encuentro de Cine Súper 8, San Juan, Puerto Rico, 1987.

7 En *Über Carlos* participan Carlos Zerpa, Víctor Cadet, Violeta Minkovska, Dummy y Rose Selavi.

8 La canción dice así: "Listen to me, baby, you got to understand/ you're old enough to learn the makings of a man. / Listen to me, baby, it's time to settle down. / Am I asking too much for you to stick around?
Chorus: Every boy wants a girl he can trust to the very end/ Baby, that's you, won't you stay? But till then . . . when I see/ lips begging to be kissed, I can't stop, I can't stop myself!

ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Performance para cine (II)

ochenta acoplar la música a la imagen era una locura porque iban a tiempos distintos; tenías que sincronizar el sonido, que estaba en tiempo real, con la imagen que iba a otra velocidad. Hoy en día la tecnología facilita las cosas.

IA: ¿De quién es la canción en la escena en la que Carlos está pintándose?

CZ: Es un disco cantado por Virginia López que perteneció a mi padre y que me acompañó durante mi niñez. La versión original, en italiano, es de Domenico Modugno. En la película, cuando Virginia López dice: "yo me pintaba las manos y la cara de azul", yo la imito: me pinto la cara y las manos de azul⁹.

IA: ¿Tienen estos colores con los que se pinta Carlos un significado simbólico?

CZ: La idea de que el azul representa el cielo, el amarillo al oro y el rojo la sangre no es algo importante en este momento. Los colores son colores y sí, son importantes; no es lo mismo pintarse policromo que pintarse de negro. Son colores puros, tomados directamente del tubo.

IA: ¿Por qué se pone Carlos la pintura en el cuerpo, primero en la mano, luego en la cara, después en el torso?

CZ: Porque lo hace en la vida real, y en este film quería enfatizar "El cuerpo como lienzo". Recuerdo a un cuate al cual le pidieron que pintara su autorretrato, que se pintara a sí mismo. El hombre abrió los botes de pintura y con sus propias manos se untó la cara, la cabeza y el cuello. Recuerdo su fotografía, donde él estaba con su cabeza toda pintada de verde. Después de muchos años lo vi en una esquina, en una escalera del "Supermercado Doni", en la urbanización los Sauces de Valencia, él estaba pintándose todo el cuerpo desnudo, utilizando crema para lustrar calzado, con betún para zapatos. Al verlo, pensé que le había gustado mucho la idea de pintarse a sí mismo, y me di cuenta de que pintarse uno mismo es como desnudarse.

IA: Reverón se separaba de la pintura para no tocarla; en cambio, Carlos pinta directamente del tubo con las manos, ¿por qué?

CZ: El sentido del tacto hace el pintar directamente más sensual. Es una acción directa; al poner el color en la mano y sobar la tela dejas el rastro con el color. El contacto de la pintura con los dedos y la mano sobre la

tela la hacen mucho más corporal, más gestual. El tocar es importante; los dedos y las manos son partes del cuerpo, y el pincel es una extensión, un intermediario. La pintura es un todo, la pintura es parte del performance. En la película, la mano queda inmóvil y la mano derecha se aproxima a ella. Uno a uno los dedos de la mano se quiebran y se desprenden. Es de noche, y la mano húmeda, hecha una antorcha se quema.

IA: ¿Por qué esa escena con la mano que se desprende?

CZ: Déjame que te cuente una historia, que yo denominaría un *performance art íntimo* que influyó la escena de la mano. Una noche, estaba cenando con unos amigos, incluyendo Victor Cadet y Violeta Minkovska, y vino una amiga de ellos, una mujer bella, muy bella, vestida completamente de cuero negro, seductora, toda fuego. A la amiga, la llamaré Margot, porque me recordaba a la canción en la voz de Felipe Pírela (1941-1972): "su nombre era Margot, llevaba traje azul y en su pecho colgaba una cruz... mar, ya no quiero a nadie, mar en su soledad, sé que cuando al puerto lleve un día esperándome estará... Margot". Al terminar la cena, todos pedimos unas copas de Sambuca, ese licor dulzón con sabor a anís que sirven en copas largas, con tres granos de café, y encendidas en una llama azul, típica de los alcoholes en combustión. Cuando íbamos a tomarnos los sambucas, me di cuenta que Margot se disponía a fumar. Rápidamente sumergí mi dedo en la sambuca encendida, convirtiéndolo en una antorcha, y con el dedo encendido, prendí el cigarrillo que ya estaba en la boca de Margot sólo para impresionarla. Luego nos reímos, y comentamos que esa imagen de un dedo encendido sería estupenda para utilizarla como escena en *Über Carlos*, que estábamos planeando Victor y yo. Sugerí que sería más impresionante si en vez de un dedo encendido, utilizáramos una mano entera prendida en fuego, una mano como antorcha. Esa era en verdad una imagen sumamente bella: "Una mano como antorcha". Margot me coqueaba y yo me dejaba, y antes de partir quedamos en que me iría a visitar a mi casa-taller a las diez de la noche para ver mis pinturas. Tenía la idea de acostarme completamente desnudo con ella sobre mi cama forra-

9 Creo que un sueño así nunca más volverá /yo me pintaba la cara y las manos de azul,/y de improviso el viento feliz me llevaba,/hacia la luna brillando en la noche encantada. CORO: Volare oh oh, cantaré oh oh oh oh, /Azul pintado, de azul/ Paseando entre nubes de tul. Y volando, volando cantando más alto en el cielo/ Más cerca del sol /Y la tierra más chica se hacía de un raro color/ Mas un ángel del cielo cantaba esta dulce canción.

da completamente de plástico Envoplast, luego cubrirnos el cuerpo mutuamente con muchísima vaselina y jugar a embadurnarnos más y más todo el cuerpo, resbalándonos, escurriéndonos, abrazándonos y zafándonos mientras hacíamos el amor. Ese era mi sueño erótico, y ya había comprado varios metros de plástico transparente grueso y ocho tarros de vaselina. Puse todos los tarros abiertos al lado de la cama y sobre la mesa de noche, forré toda la cama con el plástico y me fui a mi taller. Mientras la esperaba, empecé a pintar el cuadro que le quería mostrar: un tigre furioso que llevaba una rosa en su boca, y continué tomando vino tinto. Estaba escuchando a Deep Purple and The Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Malcom Arnold en el Royal Albert Hall en 1969, ese estupendo concierto de Jon Lord. Primer movimiento, moderato - allegro; segundo, andante; tercero, vivace - presto. Me iba tomando el Marqués del Riscal, mientras pintaba y así transcurrió el tiempo. Pasaron las nueve y las diez y las once, y Margot no llegaba. Estaba arrecho sabiendo que ella había faltado a su cita conmigo. El cuadro estaba terminado. Yo estaba cansado, sudando, borracho y lleno de pintura, así que me desnudé para darme un buen baño de agua tibia y para irme directo a la cama. De repente, me acordé de la mano en llamas de la que habíamos hablado Víctor y yo, y aprovechando que era luna llena, decidí probar cómo se vería. Apagué todas las luces de la casa, subí muy alto el volumen de la música, salí al patio, sumergí la mano en una olla llena de alcohol, y la encendí. La imagen era en verdad hermosísima: una mano que se elevaba al cielo envuelta en una llamarada azul, que tenía como fondo la luna llena. Me acordé de la canción del grupo Unión "Hombre lobo en París" y aullé¹⁰. Al subir la mano en alto, el alcohol resbaló, me chorré por el brazo y bajó por el cuerpo, convirtiéndome en tea humana. Corrí entonces hacia el baño, aullando como lobo y riéndome a carcajadas, y me metí rápido bajo la ducha para apagar las llamas. Luego quité el plástico de la cama y me fui a dormir. De mi amiga Margot no supe nunca más nada, y hasta me olvidé de ella. Sin embargo, una tarde me encontré con otra de las amigas de aquella noche y me contó que Margot había llegado tarde a la cita, llegó a eso de las once y media de la noche. Se encontró con la casa a oscuras y pensó que yo ya estaba

dormido, pero me escuchó aullándole a la luna, así que se asomó por la ventana antes de tocar el timbre y observó con espanto como ese personaje con el que tenía una cita amorosa, ese posible amante, corría desnudo, manchado de pintura amarilla, roja, verde y azul, envuelto en llamas, aullando, y riéndose a carcajadas como si nada. Entonces ella, cautelosamente, se volvió a meter al carro, rezó un padre nuestro mientras se hacía la señal de la cruz, y aceleró a fondo. ¡Qué pajúa resultó ser la Margot, y yo que pensaba llenarle el cuerpo todo de vaselina, afeitarse las cejas y hacerle el amor sin quitarle los zapatos negros de tacón alto!

IA: En *Über Carlos* el performancista tiene una cita amorosa con una mujer vestida de negro.

CZ: Sí, en la película aparece una mujer desnuda, amordazada fuertemente con un pañuelo, amarrada a una silla con cuerdas blancas. Luego, Carlos saca una navaja, grande yafiladísima, y la clava en la silla ente sus piernas. Es torturada... pero a ella le gusta este juego sexual.

IA: ¿Cómo es el sadomasoquismo en *Über Carlos*?

CZ: Todos, en una medida u otra, somos sadomasoquistas; a todos nos gusta sufrir y hacer sufrir.

IA: Al principio de la película, cuando Carlos se levanta y se medio-acuerda de lo que pasó la noche anterior, hay en su cara un esbozo de una sonrisa y gesto de horror ¿por qué?

CZ: *Über Carlos* es una mirada hacia adentro a través de los fantasmas femeninos. Carlos recuerda y le satisface lo que hizo la noche anterior. Está feliz de haberse atrevido a llevar a una mujer a su casa-taller, a seducirla, a amarrarla, a desnudarla, a cortarla, a aterrorizarla... y luego a liberarla.

IA: ¿Y entonces, por qué frunce el ceño Carlos al recordar la mujer amordazada?

CZ: Por los riesgos que implica el usar armas blancas afiladas. De hecho, la herida en la pierna en la película fue real, los amarres reales, la bofetada real, el mordisco en el cuello real. Esto es un performance, no es teatro. Todo en el film es real menos la muerte. Para que la película fuera un verdadero performance, a la mujer en el suelo tenía que haberla matado, pero no lo hice. No estoy preparado para quitarle la vida a un ser humano.

10 La canción dice: "La luna llena sobre París/ ha transformado en hombre lobo a Denisse.

ENTREVISTA

Isabel Arredondo: Entrevista a Carlos Zerpa: Performance para cine (II)

IA: ¿Existe una conexión entre el acto de pintar con el cuerpo y el sadomasoquismo de Carlos?

CZ: Sí, esa era la idea.

IA: ¿Son ambas sensaciones del cuerpo?

CZ: Y del espíritu, porque somos más que cuerpo.

IA: ¿Por qué relacionas la pintura con el dolor?

CZ: Porque el amor va unido al dolor, quien no llora no conoce el amor.

IA: Sí, estoy de acuerdo en cuanto al amor, pero en la escena de la que hablamos, la de la mano azul, no se trata de amor, sino de la pintura azul y el dolor.

CZ: Se trata de la mano del artista auto-mutilada, como si fuera la oreja de Van Gogh, pero aquí se trata de los dedos. El artista quiere ofrecer una parte del cuerpo como prueba de amor. Se trata de una imagen como provocación del acto que se convierte en imagen.