

El Festival de Aviñón 2008:

Nuevos itinerarios del teatro

Un hombre sale a escena. Viste un grueso traje gris que le cubre todo el cuerpo. Camina unos pasos al frente y nos dice: “Me llamo Romeo Castellucci.” Poco después, aparecen ocho perros temibles que se detienen formando una fila a lo largo del escenario. A una señal, los perros atacan. Unos muerden el brazo del artista, otros sus piernas, uno más sus genitales. Sin embargo, aunque el cuerpo es sacudido violentamente por los animales, el traje lo protege. El gesto de Castellucci se endurece, pero nunca grita ni muestra miedo. Conforme pasan los segundos, se desarrolla una coreografía macabra que evoca desmembramiento y mutilación. A una nueva señal, los perros sueltan el cuerpo y regresan obedientes a su posición anterior. Así comienza el espectáculo *Inferno* del director italiano Romeo Castellucci, que se estrenó el 5 de julio de este año en la edición 62 del Festival de Aviñón. Esta obra formó parte de una trilogía escénica basada libremente en la *Divina Comedia* de Dante, y fue una de las cartas fuertes de la programación.

Desde hace varias décadas la escena contemporánea ha encontrado un escaparate muy importante en este festival, que ha impulsado las trayectorias de artistas como Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Peter Brook y Pina Bausch. Los trabajos que se presentan en Aviñón con frecuencia determinan lo que se va a ver en muchos de los festivales de artes escénicas del resto del mundo. En ocasiones, esta influencia puede durar muchos años: la coreografía *Claveles* de Pina Bausch, por ejemplo, se estrenó en Aviñón en 1983 y fue vista once años después en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México. Fiel a su historia, Aviñón no es un lugar exento de disputas; la lista de legendarias batallas entre hacedores de teatro es larga. Como ningún otro festival, Aviñón propicia una discusión intensa, procurando siempre mostrar propuestas innovadoras.

El furioso debate sobre el estado del teatro ocurre dentro de una escenografía muy placentera. Situado a la orilla del río Ródano, en el corazón de la Provenza, rodeado de viñedos y campos de lavanda, Aviñón es uno de los destinos turísticos más importantes del sur de Francia. Sus delicias culinarias y vinícolas colaboran sin duda para atraer alrededor de trescientos mil espectadores. Al igual que en el Festival de Cine de Cannes, el evento se divide en dos partes: por un lado, una selección oficial, resultado de una curaduría muy rigurosa; por el otro, una selección más alternativa que intenta proporcionar un lugar de presentación a todas las solicitudes. Esta muestra, más incluyente y desprovista de consideraciones estéticas, es conocida como el festival Off, y este año presentó 947 espectáculos de música, danza y teatro. Los grupos participantes en ella pagan sus gastos, incluyendo la renta del teatro, y van desde

compañías profesionales hasta grupos estudiantiles y amateurs. Durante las cinco semanas del festival se habilitan ciento diez espacios teatrales, un esfuerzo extraordinario que transforma bodegas, casas, escuelas, gimnasios, oficinas, patios, lo que sea con tal de poder albergar un espectáculo. Ya que la oferta es tan grande, muchos espectadores deciden qué ver a partir de los anuncios que los propios actores del festival Off realizan en la calle. Como es de esperarse, el resultado es muy desigual: uno puede encontrarse a la vuelta de la esquina con un elocuente trío de cuerdas o con un estruendo evocador de las estudiantinas de Guanajuato. De cualquier modo hay que reconocer que el Off aporta el tono festivo, al tiempo que la selección oficial (o festival In) se impone, sesudamente, la obligación de pensar el teatro. Ambas partes terminan por complementarse, pero es claro que sus funciones son distintas: la selección oficial cuenta, por ejemplo, con un presupuesto de diez millones de euros, que se invierten en la comisión y presentación de obras. En cada edición se designa además a un artista invitado, que participa en el proceso de programación.

La querrela de Aviñón

A partir de 2004 la selección oficial ha estado a cargo de Hortense Archambault y Vincent Baudriller, menores de cuarenta años al momento de su designación. El cambio que han impulsado en la dirección del festival es notable y valiente, ya que han insistido en mostrar propuestas que revelan la interacción de disciplinas que, desde hace tiempo, está ocurriendo en las artes escénicas. Hoy es difícil definir si algunos artistas son coreógrafos, artistas plásticos, directores de escena o cineastas; sus trabajos rechazan continuamente las clasificaciones convencionales. Es un hecho que una parte significativa de la producción teatral ya no ve el texto literario como el mapa de la puesta en escena, ni la psicología de personaje como la herramienta principal del trabajo del actor. A mi juicio, la dupla Archambault-Baudriller ha logrado que Aviñón sea el evento que reconoce con mayor claridad los nuevos fenómenos de la escena contemporánea. Naturalmente, hay quienes no comparten esta opinión. Y en este sentido no se pueden ignorar los hechos ocurridos en la edición 2005 del festival, conocida como “la querrela de Aviñón” (según algunos, el mayor escándalo en el teatro francés desde el estreno de *Ubú rey*).

En esa ocasión el artista invitado fue el escultor, pintor y coreógrafo belga Jan Fabre, hombre de temperamento fuerte, crítico feroz de la iglesia católica, famoso por sus enormes dibujos hechos con pluma Bic y su obsesión con el cuerpo humano. El festival se inauguró en el Patio de Honor del Palacio de las Papas con la coreografía *La historia de las lágrimas* (*L'histoire des*

larmes), una pieza de dos horas en la que los bailarines, con frecuencia desnudos, interactuaban con objetos de cristal de diversos tamaños. El cuerpo y sus fluidos jugaban un papel central; en una escena uno de los bailarines orinaba en una vasija. Varios de los asistentes manifestaron su repudio durante la función, pero la verdadera batalla ocurrió en las semanas posteriores al festival: se publicó una avalancha de artículos atacando o defendiendo no sólo el trabajo de Fabre sino el conjunto de la selección oficial. Además de los ataques de grupos conservadores, llamó la atención el tono iracundo con el que destacados intelectuales de izquierda, como Régis Debray,

al grupo de artistas que aterrizó el festival de 2005; la segunda es una actriz destacada que ha colaborado con directores muy reconocidos en Francia, como Claude Régy y Antoine Vitez. Creo que hay una intención conciliadora en el hecho de reunir las trayectorias de un artista renovador y una actriz muy querida por el público. Aun así, la programación de 2008 continuó poniendo el acento en las nuevas expresiones escénicas.

Las cosas de Stifter

Es el caso de la pieza robótica *Las cosas de Stifter* (*Stifters Dinge*), del alemán Heiner Goebbels, un buen ejemplo del perfil que mencionaba anteriormente. Goebbels se formó como compositor, colaboró frecuentemente con Heiner Müller componiendo la música de sus puestas en escena y durante la década de los noventa empezó a dirigir sus propias obras radiofónicas. Actualmente presenta espectáculos que él llama *music theater productions*. Esta obra, inspirada en el trabajo de Adalbert Stifter, un escritor austriaco del siglo XIX, conocido por sus vívidas descripciones de paisajes, desarrolla un universo sonoro y visual que se presenta sin secuencia narrativa; dicho de otro modo: la narrativa es la secuencia de acciones.

Tres estancias dividen al público de una instalación que incluye cinco pianos, algunos dispuestos verticalmente, y varias máquinas. Al fondo se ven tres árboles, sin hojas, que parecen salir de los pianos. Cuando el espectáculo inicia, las máquinas comienzan a producir sonidos. Al poco tiempo salen a escena dos técnicos que ciernen un polvo blanco sobre los estanques. Una vez que ellos desaparecen, se produce una reacción química que provoca la explosión de pequeñas burbujas que, a su vez, se convierten en pequeñísimas nubes. Conforme pasa el tiempo, se construye un paisaje similar al que uno observa desde un avión. Tres pantallas suben y bajan muy lentamente, y en ellas se refleja lo que ocurre en los estanques. La reacción química alcanza su máximo y luego decrece. Hay un momento de silencio. Después, una gota de agua cae en uno de los estanques y sus ondas extensivas se proyectan en toda la capilla como una explosión en cámara lenta. Caen más gotas hasta producir una lluvia que con el paso de los minutos vuelve a decrecer. También se proyecta un video con imágenes abstractas, que parecen tomadas de un cuadro de Rousseau. En el clímax, la instalación entera con los pianos se mueve lentamente desde el fondo hasta el frente del escenario.

La fascinación que produce *Las cosas de Stifter* es similar al efecto hipnótico de una obra de títeres, sobre todo cuando se logra representar lo grandioso en miniatura.

Las tragedias romanas

Como es de suponerse, no todos los espectáculos del festival fueron un homenaje a la maquinaria escénica ni se realizaron sin actores. De hecho, uno de los montajes más esperados fue la decepcionante *Partición de mediodía*, de Paul Claudel, con Valérie Dréville y Jean François Sivadier, que este año inauguró el festi-



Las cosas de Stifter, de Heiner Goebbels.

condenaron los espectáculos por ser “conceptuales”, “frívolos”, “falsamente vanguardistas”, “demagógicos”, “excesivamente violentos”, “elitistas”, “carentes de valores ideológicos”, “un supermarket”, “un desastre artístico y moral”, “contrarios a los principios del teatro popular”, entre muchos otros insultos. El debate se convirtió en una guerra generacional donde unos fueron acusados de jóvenes sarkozystas culturales, y otros, de viejos reaccionarios y nostálgicos.

Archambault y Baudriller sobrevivieron la tempestad. Resulta interesante, e incluso ejemplar, cómo los organizadores del festival ratificaron, pese a las duras críticas, a los curadores y defendieron un proyecto artístico que había sido políticamente incorrecto. En la edición de este año fueron dos los artistas invitados: Romeo Castellucci y Valérie Dréville. El primero pertenece

ARTES Y MEDIOS

TEATRO

val en la Carrière de Boulbon, una cantera abandonada, rodeada de imponentes rocas, que Peter Brook escogió para estrenar su célebre *Mababbarata* en 1985. En este escenario, de proporciones monumentales, se representó la obra intimista y autobiográfica de Claudel en una puesta en escena dirigida colectivamente por los mismos actores. Un ejercicio que, a juicio de Nicolas Bouchaud, otro de los intérpretes, “pone en duda los roles del director, el actor y el iluminador”. Por tres horas sin intermedio, en la escena vacía y a cielo raso, cuatro actores recitaron de modo impecable sus parlamentos, realizando paralelamente una gran variedad de acciones. El resultado no fue muy feliz. Sobresale un gran amor por la sonoridad del lenguaje, muy característico del temperamento autóctono, pero, aunque intenta ser contemporánea, *Partición de mediodía* termina por reproducir una teatralidad decimonónica, donde el actor recita el verso.

Y es que la escenificación de un texto siempre requiere una razón poderosa que sustente el trabajo y que propicie el diálogo con el público. “¿Por qué hacer esto hoy?”, es la eterna pregunta del director, que se responde de manera brillante en *Las tragedias romanas*, espectáculo de seis horas de la compañía holandesa Toneelgroep, dirigida por Ivo van Hove; tres obras de Shakespeare (*Coriolano*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*) en un trabajo que, no obstante su duración, sorprende por su vigencia y originalidad.

Las tragedias romanas se representó en el gimnasio de una escuela, lo que no significó que el espectáculo fuera austero. Por el contrario, al entrar uno se encontraba con una gradería de seiscientos butacas y un amplio escenario, perfectamente bien equipado. Su disposición, sin embargo, era curiosa porque lo que había sobre la escena, más que una escenografía, era una multitud de amplios sillones colocados de distintas formas y televisiones y pantallas por todas partes. En el lado derecho, había un gran letrero que decía “Internet”, y, debajo de él, mesas con computadoras. En las orillas del escenario se veían varios puestos que vendían bebidas, sándwiches, pasteles.

En la primera escena aparecen dos mujeres vestidas en atuendo contemporáneo: son Volumnia y Virgilia, la madre y la esposa del general Coriolano. Discuten sobre la guerra entre romanos y volscos. La esposa se lamenta de que su marido esté ausente; la madre dice que preferiría la pérdida de once hijos en un campo de batalla antes que ver a un vástago suyo en la inacción. Una amiga irrumpe con noticias de la victoria romana. Las tres desaparecen. En ese momento empieza a correr una cuenta regresiva de cinco minutos en todas las televisiones y una voz avisa al público que, si lo desea, puede sentarse en los sillones y adquirir los productos que se venden en los costados del escenario. La voz agrega: “Si lo requieren, pueden consultar gratuitamente su correo electrónico. Siéntanse con la libertad de caminar por donde gusten, ir al baño o hacer lo que les plazca.” Cuando la cuenta regresiva llega a cero, la obra se reanuda; y cada veinte o treinta minutos se hace un corte para invitar al público a reacomodarse y seguir viendo la obra desde

otro lugar. El terrible conflicto shakespeareano se desarrolla entre gente que observa los hechos por televisión mientras come papas y bebe cerveza.

Ivo van Hove logra representar de manera provocadora el espacio de la política contemporánea: los protagonistas se pelean el poder entre una masa que los observa pasivamente desde una cotidianidad que no parece corresponder con la sangre derramada. El contraste es fuerte: Aufidio asesina a Coriolano, Bruto y Cassio traicionan a Julio César, Antonio y Cleopatra se quitan la vida junto a criaturas que los observan extendidos voluptuosamente en unos sillones. Abundan las referencias a Estados Unidos, a sus guerras y magnicidios. Y aunque la comparación resulta obvia, no hay cómo negar el paralelismo. *Las tragedias romanas* es una obra que utiliza los paradigmas de Shakespeare para reflexionar sobre el drama del individuo que gobierna: “No soy un cínico, ni un escéptico. No me interesan los juicios simplistas, sino explorar la complicada relación entre el individuo y los mecanismos que producen las grandes crisis”, afirma Van Hove. Sus extraordinarios actores logran este objetivo con creces, haciendo de este maratón teatral un hecho memorable.

La divina comedia

Por último, volvamos a Castellucci. Desde 1998 el director italiano y su compañía *Societas Raffaello Sanzio* han sido invitados frecuentes en Aviñón. Formado como ingeniero agrónomo y posteriormente como artista plástico, Castellucci comenzó a producir espectáculos en los años ochenta. Su teatro revisa con frecuencia textos clásicos pero, en vez de escenificarlos, los usa como inspiración para construir acciones e imágenes escénicas. Su trabajo se basa en personajes arquetípicos o mitológicos que él reelabora con un rostro contemporáneo. Es el caso de *La divina comedia*, donde no recrea los versos del poema sino que inventa su propio recorrido, se asume como un Dante contemporáneo. Por eso nos dice su nombre cuando aparece al inicio de *Inferno*. Lo que sucede a continuación es una secuencia performativa: no hay actores encarnando personajes sino personas que realizan acciones. Por ejemplo, un hombre, cuyo cuerpo está maquillado de blanco, sube lentamente por el altísimo muro del Palacio de los Papas, clavando los dedos de sus manos y pies en las pequeñas grietas que encuentra a su paso. Conforme sube, adopta distintas posiciones. Al llegar al rosetón, extiende los brazos y las piernas convirtiéndose en un dibujo de Leonardo o en un insecto kafkiano. Todo el ascenso es una suerte de recorrido por la historia del arte. Naturalmente, esta persona no es un actor ni un bailarín sino un rapelista profesional. De hecho, la mayor parte de las escenas de *Inferno* están montadas con un grupo de voluntarios, no con actores. Hay escenas multitudinarias, coreografías muy sencillas que evocan muertes y genocidios y que se realizan al tiempo que un caballo blanco aparece con el lomo cubierto de sangre o que televisiones caen al escenario desde altas ventanas. El lugar



Escena final de *Purgatorio*, de Romeo Castellucci.

de Virgilio lo ocupa Andy Warhol, quien aparece sobre un automóvil chocado, tomando fotos instantáneas. En el *Inferno* de Castellucci no existe un concepto de pecado, más bien se sugiere que el infierno está en nosotros: no sólo en las guerras y en la destrucción sino en la frivolidad, en el abismo de la superficie, en la imagen sin significado.

Si *Inferno* es multitudinario y performativo, *Purgatorio* es solitario y teatral. La segunda parte de la trilogía sugiere eventos cotidianos, como una madre que sirve el desayuno a su hijo, pero teñidos de algo siniestro. Pareciera que Castellucci ve el purgatorio como una réplica del mundo, una repetición de la vida en la que estamos obligados a revisar quiénes hemos sido. La escenografía representa de modo realista una casa elegante y espaciosa. La sucesión de eventos llega a su clímax en un aparente acto de violencia familiar que ocurre fuera del escenario. Se escucha la voz del padre gritándole a su hijo que abra la boca y, luego, el imparable llanto del niño. Da la impresión de que está siendo abusado sexualmente, pero en la siguiente escena aparece abrazando a su padre. “Ya pasó, papá, ya pasó”, le dice tiernamente. Es un momento escalofriante y ambiguo. La alucinante escena final representa una visión del hijo: un desfile de objetos indescriptibles, plantas carnívoras y flores de todo tipo avanzan frente al niño, demostrando la inagotable imaginación escénica del

italiano. Aunque enigmático y oscuro, *Purgatorio* es una obra de gran impacto emocional.

Anunciada como instalación teatral, *Paradiso*, que se presentó en la Iglesia de los Celestinos, es una pieza muy breve, de sólo un par de minutos. El espectador entra a un cuarto negro y repentinamente descubre un círculo que deja ver el interior de la iglesia. Está vacía e inundada. Sólo hay un piano al centro. La luz, reflejada en el agua, vibra en toda la arquitectura. Del mismo modo que se abrió, la imagen se cierra violentamente. Este ciclo se repite un par de veces. El paraíso, parece decirnos Castellucci, es algo que sólo vemos por unos segundos.

No hay espacio para hablar de todas las propuestas que se presentaron este año en Aviñón, pero pienso que hay una diversidad de perspectivas que anuncia cosas buenas para el teatro en Europa. En una entrevista reciente Castellucci sostiene que “la escena teatral europea atraviesa un momento fecundo porque finalmente la figura de los grandes maestros está desapareciendo. No tienen nada más que decir. Ya han vampirizado demasiado a las generaciones jóvenes. Por suerte, han llegado a su punto final. Sin ellos, la escena es mucho más libre, hay más disponibilidad, más libertad para trabajar con una imaginación completamente abierta.” ¿Cuánto tiempo tendrá que pasar para que ocurra lo mismo en México? —

— ANTONIO CASTRO

Memoria de

Antonieta Rivas Mercado

En la segunda mitad de 2008 el Museo del Palacio de Bellas Artes acoge a dos renegados: José Luis Cuevas y Antonieta Rivas Mercado. Aunque renegados por razones muy distintas, que los vuelven inequívocos, se antoja que los acota un mismo espíritu transgresor, desafiante y levemente narcisista. Ignoro si José Luis Cuevas percibió su ingreso al Palacio de Bellas Artes como una reparación, pero no cabe duda de que esta voluntad animó a los curadores, Luis Rius y Sandra Benito, de la exposición dedicada a la vida y obras de Antonieta Rivas Mercado.

Desde antes del estreno de la muestra, la presencia de Antonieta Rivas Mercado en tres salas del Palacio había causado cierto escozor entre la crítica especializada. ¿Qué venía a hacer esta dama en la máxima galera de mármol y murales? ¿Cuáles eran sus méritos para merecer semejante consagración? ¿Figuraba en Bellas Artes por mecenas, por mártir o por mercancía potencial, a semejanza de Frida Kahlo y Tina Modotti? Es evidente que los curadores se empeñaron en enfatizar las partes más luminosas y públicas de la vida de Antonieta Rivas Mercado, es decir, su participación en la modernización de la cultura mexicana durante los años veinte, en detrimento de otras facetas más sombrías del personaje, como sus desencantos amorosos y su suicidio en la catedral de Notre-Dame de París, en febrero de 1931. Hasta diría que el conjunto de la exhibición exhala una armonía o una templanza que no fueron las temperaturas dominantes de su vida. Es más, si bien se señala su suicidio en el video dedicado a una concisa biografía, no hay más alusión al desenlace fatal, salvo, quizá, a través de un cuadro de Francis Picabia, *Notre-Dame, la mañana*, de 1906, que evoca la última piedra que pisó Antonieta más de dos décadas después. Hasta ahora, Antonieta Rivas Mercado se había alojado en el imaginario mexicano a través de las palabras, con su correspondencia, su diario, sus relatos y los libros que había inspirado a otros autores. De pronto, esta exposición la vuelve visible, pública, masiva y manifiestamente paladina, y la saca así de los laberintos sentimentales en los que las palabras la tenían confinada, obligándola a deambular una y otra vez los pasos de su íntimo descalabro. Así, aparece otra Antonieta, como más dinámica y airoso: la hacedora, la empeñosa, la desafiante, la protagonista de su tiempo, aunque este durara unos escasos años.

La exposición ofrece fotografías inéditas que diversifican el rostro inmortalizado por Tina Modotti, prácticamente el único que se conocía de ella. Incluso un retrato al óleo de Francisco Romano Guillemín (1883-1950) la recuerda cerca de 1917, con un sombrero de ala ancha y una boca carnosita y pintada. Pero me temo que no se trata de Antonieta Rivas Mercado; nadie que la conozca un poco por dentro identificaría a la dama del



Antonieta en una imagen anónima de 1921.

óleo con la más *flapper* de las mexicanas. Llama la atención que los documentos gráficos del Teatro de Ulises sean reproducciones de periódicos de la época, lo cual recalca, una vez más, la penuria de los archivos culturales de México. Las salas "Itinerancias" e "Imaginarios" reúnen a pintores nacionales y extranjeros que compartieron los años y los arrestos vanguar-

distas de Antonieta Rivas Mercado. No pasa desapercibida la ironía del azar objetivo que puso a la entrada de la segunda sala la *Crucifixión*, de Manuel Rodríguez Lozano, obra permanente del Museo, como una vicaria calificación de su calvario sentimental. Y una vez más, como si la posteridad refrendara los empeños de una vida, Antonieta trae en su séquito una amplia selección de cuadros de Rodríguez Lozano, a la par de los otros artistas que ella pugó por dar a conocer en Nueva York como Abraham Ángel, Julio Castellanos o el Corsito. También están presentes los pintores compañeros de navegación del Teatro de Ulises como Roberto Montenegro y Agustín Lazo. Entre los artistas extranjeros destacan, a mi juicio, dos paisajes de verdes azulados de Maurice de Vlaminck y una mujer tendida de Raoul Dufy, así como, sin duda alguna, un invariablemente hermoso Édouard Vuillard de 1923, *Le Bridge*. No estoy muy segura de que estos fuesen los preferidos de Antonieta Rivas Mercado, pero constituyen un honesto vislumbre de la pintura de la época. Es notable que casi todos los cuadros de pintores extranjeros provengan de colecciones particulares de México, presencias insospechadas e invaluable. En cada sala se proyecta un video distinto, realizado por César Parra, que ofrece testimonios y entrevistas sobre el personaje y sus empresas. El sonido tiene que rivalizar con una mala acústica de las salas y un providencial pero zumbador aire acondicionado. Es una lástima que no se pueda oír claramente ciertos comentarios. Otros es mejor que se los lleve el aire acondicionado.

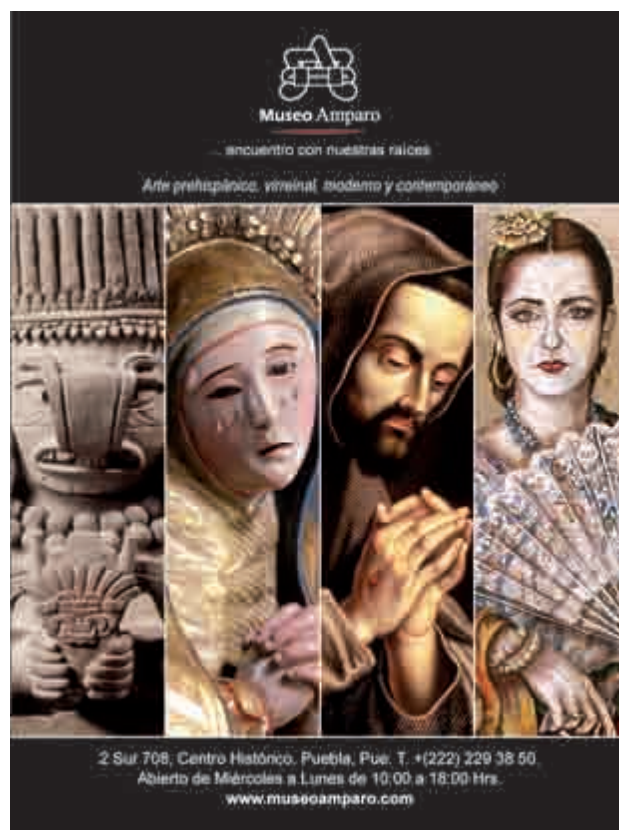
Entonces, descartado el martirio, queda la justificación del mecenazgo. Es verdad que Antonieta invirtió su tiempo, su talento y su dinero en varias empresas que sellaron el despunte de la modernidad en México: el Teatro de Ulises, un puñado de libros firmados por futuros Contemporáneos, la Orquesta Sinfónica de Carlos Chávez, todo eso en dos o tres años si incluimos en la modernización del país la campaña presidencial de José Vasconcelos, en 1929. Unos juzgarán que es mucho, otros que es poco e insuficiente para merecer un rescate de esta envergadura. Pero se equivocan quienes suman y restan como si el balance de una vida fuera un asunto de contabilidad. Dejemos esta discusión a los cuentachiles de la cultura nacional. La singularidad de Antonieta reside en el paso suplementario que siempre dio para rebasar la sola condición de mecenas generosa y desinteresada. Si había que crear un teatro moderno en México, Antonieta no solamente alquilaba y acondicionaba un local en la calle Mesones, sino que además participaba en la traducción de las obras, en la puesta en escena, en la actuación, en la elaboración del vestuario, en las conferencias de prensa y hasta en la elección del coctel la noche del estreno. Ninguna otra dama de su época, por más mecenas que fuera, se hubiese atrevido a figurar con semejantes desafíos que la sociedad calificaba de desplantes. Los mecenas prefieren el recato de los palcos; Antonieta ansiaba la luz de los escenarios.

Por “mercancía potencial” habría que entender algo más abstracto que el puñado de objetos que se vende en el Palacio

con la efigie de Antonieta Rivas Mercado. No me refiero a esta clase de mercancía. Más bien me refiero al enigmático proceso que transforma a un individuo en icono. En calidad de biógrafa de Antonieta Rivas Mercado, he podido comprobar que el mito es más fuerte que la verdad de una vida. A lo largo de los años, he visto cómo poco a poco Antonieta se incrustaba en el imaginario de México a fuerza de admiración, que a ratos hasta roza el fanatismo, y de honda compasión. Despierta una extraña solidaridad femenina como si su suicidio trasuntara las frustraciones y los desencantos de muchas otras mujeres de todos los tiempos. De mito a icono, hay otro paso que escapa del control de los culpables de la rehabilitación de Antonieta en la vida cultural de México. Este paso pertenece al público y nadie lo puede encauzar ni controlar. Sin embargo, la afluencia de visitantes a la exposición indicaría que el paso se está dando. ¿Es deseable? Mientras no haya beatificación del personaje, es bueno que Antonieta Rivas Mercado por fin encuentre un lugar donde arraigar después de una vida tan errabunda. Está bien que Antonieta Rivas Mercado permanezca en la memoria de México, para bien y para mal. —

— FABIENNE BRADU

La exposición Antonieta Rivas Mercado permanecerá en el Palacio de Bellas Artes hasta el 26 de octubre de 2008.



Martin Creed o la impostura

En 2001 el artista inglés Martin Creed, como todos los ganadores del Premio Turner, tuvo que decidir qué de su trabajo quería mostrar en la exposición que, por su “sobresaliente contribución al arte británico”, le concedió la Galería Tate. Al parecer, le dio algunas vueltas al asunto y al final decidió presentar una sola obra de sus entonces casi trescientas: *Work No. 227: The lights going on and off*; literalmente: un persistente ir y venir de las luces de la sala –vacía– para crear, según su autor, “un efecto inesperado”. La retrospectiva perfecta, podríamos decir: una obra, transparente, que habla por todas y que revela, de un golpe, el estilo o, mejor, el ánimo artístico de Creed, cuya materia prima no es otra cosa que *nuestra* sorpresa; nuestro simple *no estar esperando*, por ejemplo, quedarnos a oscuras.

Pero la luz regresa a los cinco segundos y se vuelve a ir cinco segundos después, y así –intuimos– por los siglos de los siglos. Y como la obra es el sobresalto, unos minutos más tarde, seguir ahí, en el lugar donde *estuvo* la obra, pierde por completo su sentido. (Uno pensaría que a un artista le gustaría provocar algo un poco más duradero que un sustito, la verdad.) Para Creed, sin embargo, esos primeros segundos son más que suficientes: “es bueno ver los museos a gran velocidad –dijo alguna vez–, te deja tiempo para otras cosas”. Pero es todavía mejor, suponemos, ni siquiera tener que moverse: que los museos, o las obras, más bien, pasen, y rápido, frente a nosotros. No es entonces de extrañar que, cuando la Tate Britain lo invitó a llenar durante el verano la larguísima sala Duveen, al artista no se le ocurriera sino poner a un grupo de atletas *amateurs* a correr de un lado al otro. Sí, correr, y como si se les fuera la vida en ello.² ¿Un paso más allá –hacia la histeria, quizá– del arte cinético? No: en realidad, para Creed, se trata de la encarnación de un asombroso argumento, que dice así: “Si se piensa en la muerte como estar completamente quieto, entonces el mayor movimiento posible, correr, es lo contrario a la muerte y un signo de vida.” *Voilà*.

Cierto es que todas las obras de arte, cuando son buenas, nos sorprenden (nos maravillan, de hecho), pero no porque no las esperáramos, sino porque no las podíamos siquiera imaginar. A Creed, sin embargo, no le interesa explorar ningún territorio insospechado (que los hay aun dentro de lo extremadamente familiar); prefiere insistir, quedarse en suelo conocido. No es un

secreto que cuando al espectador se le ofrece algo diferente de lo que estaba esperando, se desorienta. De nuevo: uno pensaría que a un artista le interesaría despertar en el espectador algo un poco más complejo, más fino, quizá, que simple confusión. Pero no a Creed, a él le basta con trabajar a partir de lo que otros están esperando: que no les apaguen la luz; que en las salas de los museos haya obras de arte y no gente corriendo; que las obras de arte parezcan objetos más o menos respetables y no papeles arrugados.³ Aunque, claro, ¿por qué intentaría Creed algo distinto si lo mismo –sobado, estrecho, burdo, como se quiera– le da tantos frutos?

De verdad, ¿por qué Creed se tomaría la molestia de ir más a fondo cuando, además de los museos, la crítica lo alaba? Adrian Searle, el crítico estrella del *Guardian*, por ejemplo, habló así de la obra que actualmente *ocurre* en la Tate Britain:

La gran cosa de la *Obra No. 850* es que es gloriosamente inútil, una explosión repetida de vitalidad [...] Todo tiene un contexto. Los corredores de Creed dejan un torbellino a su paso, en nuestras cabezas y en el espacio. Este es un gesto electrizante, simple y enormemente satisfactorio.

En efecto, todo tiene un contexto, hasta correr: si en el parque, deporte; si en el museo, arte. Más que eso: gloriosa inutilidad, explosión; “una metáfora de la capacidad de sacar arte de la nada”, dijo alguien más por ahí, que, no contento con eso, agregó: “es Sísifo en su lucha por la vida, una visión oscura de la paranoia y el existencialismo actuales”. En pocas palabras: es lo que uno quiera que sea.

El problema, o la ventaja, según se vea, es que todas las cosas dicen algo; *nos* dicen algo, más bien. Un papel arrugado, o roto –tremenda variante–, un foco que se enciende y se apaga, un garabato cualquiera,⁴ pueden ser, según el ángulo, *mucho más* de lo que son: torbellinos, metáforas, gotas de alta filosofía. Todo habla, y como no puede ser de otra manera (como lo neutro nunca lo es realmente, no para nosotros), los museos pueden estar tranquilos de que siempre habrá un artista capaz de sacar arte de la nada, y un inspirado crítico que lo festeje. *Qué* se le va a hacer. –

– MARÍA MINERA



Obra núm. 531, de Martin Creed.

¹ Hoy va en la 905.

² Esquivando esculturas y visitantes, por sólo 9,35 libras la hora.

³ Como sus obras números 88, 121 y 867.

⁴ ¿Qué es si no su *Obra núm. 531*?

publicidad

[REC], encuentro de horrores

Entre el plagio y el homenaje yacen las películas *meets* (término que podría traducirse como “conoce a” o “se topa con”, si esto no sonara a que las películas salen por ahí a pasear). Su identidad es confusa y prestada; puede aburrir a muerte o ser un engendro raro y andar por el mundo enfrentando opiniones. Como *Tropa de élite*, de José Padilha, historias de sanguinarios pero incorruptibles policías brasileños, que ganó el Oso en Berlín pero fue llamada fascista en Brasil: *Rambo* se topa con *Ciudad de Dios*. La norma es ordinaria: la vida de las películas *meets* dura lo que se tarda en llegar la nostalgia por aquellas otras películas que, si no eran obras maestras, nos lo empiezan a parecer.

lanza mordidas a quien se le acerque, con la fuerza de un animal. Uno de los bomberos es herido de muerte y requiere ser trasladado. Demasiado tarde: la policía ha cercado el edificio e impide la salida de todo el que se encuentre dentro. Más adelante les dirá por qué: puede que sean portadores de un virus (el mismo que atacó a la anciana) que tarda distintos tiempos en manifestarse en cada organismo. Todos los mordidos acabarán por morder. Ante el horror progresivo, la conductora le pide a su cámara que no deje de grabar.

Entre histéricos y reflexivos, los personajes insisten en que “todo lo que pasa es muy raro” y en que “no se entiende nada de lo que pasa ahí”. Un par de pistas sobre los elementos que, además de los seres rabiosos, son vehículo de confusión:

1. *El punto de vista de la bruja de Blair*. No tanto por ser idéntico como por ser inútil (a menos de que su utilidad sea copiar, y entonces es muy efectivo). Usado con un propósito, libraba a los directores de aquel fenómeno/película de cumplir con las exigencias de un relato en tercera persona. En [REC], por el contrario, el personaje del camarógrafo es invisible e irrelevante para el espectador: daría lo mismo que fuera el operador de cámara de la película real. Esto dirige la atención hacia el encierro forzado dentro del edificio, y al hecho rarísimo de que se intuya que afuera existe un operativo de seguridad que ya envidiaría el Pentágono, pero montado minutos después de que llegara el carro de bomberos. Eso sí, planeado desde un día antes, cuando un veterinario reportó el “comportamiento extraño” de un perrito infectado proveniente de esa dirección.

2. *El zombi del nuevo milenio*. Sin dejar de reconocer la audacia que requiere fusionar el formato *reality* con uno de los motivos clásicos de la mitología de horror, [REC] también toma prestado de dos películas que trazan la evolución del género —*La noche de los muertos vivientes* (1968) y *28 días después* (2002)— sin reparar en sus símbolos y perdiendo en comparación. El clásico de George A. Romero lo fue en función de un contexto: la imagen de una niña devorando a sus padres era más una postal de su época que una escena de terror. La segunda película, del inglés Danny Boyle, dedica menos tiempo a la aparición de seres rabiosos (en el sentido de furia: lo que han contraído es *rage*) que a exponer las circunstancias en las que podría surgir, a estas alturas de la ciencia —y de la ciencia ficción—, una epidemia de zombis y a describir las secuelas del contagio y la erradicación. El horror no lo generan los monstruos, sino el abandono y la desolación.

El pretexto que da [REC] para el brote del virus se revela en las últimas secuencias de la película, las únicas que ofrecen algo distinto que ver. ¿El verdadero espanto? Recién se filmó *Quarantine*, el *remake* estadounidense de [REC].—

— FERNANDA SOLÓRZANO



Fotograma de [REC], de Jaume Balagueró y Paco Plaza.

Este podría ser el caso de la película [REC] (como en *record*: grabar) de los españoles Jaume Balagueró y Paco Plaza: *Tesis* se topa con *La noche de los muertos vivientes* se topa con *28 días después* se topa con *El proyecto de la bruja de Blair*. No mucho más que decir si no fuera porque el cine español ha demostrado una habilidad continua para reinventar el género de horror. [REC], en su contexto, es una mala excepción.

La cinta es el testimonio grabado de una historia que ya ocurrió. Desde su primera toma —el encuadre de una cámara de video— sigue a una pizpireta conductora de televisión que, junto con su camarógrafo, realiza un reportaje sobre un turno de noche en una estación de bomberos. Cuando estos, por fin, reciben una orden de salida, la conductora y su cámara se desplazan con ellos hacia el edificio donde ha sido reportada una situación extraña: los gritos de una vecina encerrada en su departamento. Lo que encuentran cuando derriban la puerta roza lo sobrenatural: una anciana semientucrada y greñuda

publicidad

ARTES Y MEDIOS

DIÁBOLOS

40 días

de Juan Carlos Martín

Dos hombres y una mujer mexicanos recorren Estados Unidos en auto. Mezcla del imaginario erudito y mítico del escritor Pablo Soler Frost, y de la vasta experiencia del director Juan Carlos Martín en el terreno de lo visual, *40 días* es una *road movie* entregada a los discursos abstractos. Aunque no en todo momento dialogan bien las sensibilidades del guionista y el director (una hiperliteraria y la otra ultravisual), sus diferencias salvan a la película de caer en los clichés del género. Sobresale la actuación de Andrés Almeida interpretando a un personaje en el límite de sus contradicciones. Delatando la profesión del guionista, la película aborda los dilemas de un escritor perdido en abstracciones teóricas, y que descubre que su misantropía es un obstáculo para la creación. —

— FS

Gente inteligente

de Noam Murro

El cine independiente estadounidense adquirió el cliché de centrar sus tramas en familias disfuncionales. Y la fórmula le ha funcionado, al menos en taquilla. De la reciente racha, primero fue *Pequeña Miss Sunshine*, luego *Juno* y ahora llega *Gente inteligente*, que repite a la sensacional Ellen Page, protagonista de la anterior; esa adolescente con cara de niña que actúa como adulto. Completan el elenco un Dennis Quaid panzón y acabado (pero cuyo aspecto le queda perfecto al personaje), el siempre efectivo Thomas Haden Church y Sarah Jessica Parker. La historia de un maestro viudo y deprimido, su hermano adoptivo desobligado y su hija controladora funciona por momentos, con esa mezcla de humor y emotividad que caracteriza a sus predecesoras, pero en ningún momento logra estar a la altura de ellas. —

— BE



Fotograma de *40 días*, de Juan Carlos Martín.

Se busca

de Timur Bekmambetov

Esta película es una mezcla entre *Matrix* y *Nikita*. Y, aunque tal combinación puede sonar poco afortunada, la verdad es que el resultado es más que aceptable. Tras ganar éxito internacional con *Guardianes de la noche* y *Guardianes del día*, el director ruso Timur Bekmambetov dio el obligado salto a Hollywood de la mano de Angelina Jolie. Esta cinta, que narra la historia de una milenaria organización de asesinos y la iniciación en ella de un pobre diablo (James McAvoy, convertido ya en toda una estrella de la meca del cine), que no conoce la capacidad de sus poderes, está narrada en clave de cómic (de hecho, se basa en uno) y por lo tanto todo es exagerado, inverosímil y pirotécnico. Asumiendo eso, el espectador puede comprar un bote de palomitas gigante y pasar un rato sumamente divertido. —

— BE

Ópera

de Juan Patricio Riveroll

El escritor egoísta y bloqueado (pero con máquina de escribir); la alumna joven que lo admira (y que se acuesta con él); el viaje que emprenden juntos (y que es también un viaje interior). Como si no fuera suficiente la acumulación de clichés sobre los dilemas de la creación, la comunicación amorosa y las epifanías *on the road*, *Ópera*, de Juan Patricio Riveroll, se

ve afectada por actuaciones en registros distintos, por un tratamiento folclórico del paisaje mexicano y por la pretensión artística revelada en el título. (La breve intervención de Magdalena Flores, la anciana protagonista de *Japón*, de Carlos Reygadas, resulta en una secuencia involuntariamente surrealista.) —

— FS

Los expedientes secretos X: Quiero creer

de Chris Carter

¿Valía la pena revivir a los personajes de una serie televisiva que dejó de transmitirse hace seis años y que terminó porque los protagonistas (al menos David Duchovny) ya no estaban interesados en continuar? Chris Carter, el productor visionario detrás de ella, pensó que sí, y le dio a su creación horas extra. Más allá de que la trama es entretenida —y que resulta interesante que se decante por la vertiente policíaca del programa, en lugar de por la extraterrestre—, lo que salta a la vista es que Gillian Anderson y Duchovny están fuera de forma con sus famosos personajes y que los interpretan con acartonamiento e incluso con flojera. Quien se tope con esta película sin ningún antecedente podrá disfrutarla; los fans probablemente lamentarán ver a sus ídolos convertidos en productos descafeinados. —

— BE