

Confusión y censura

Que un periodista aparentemente serio pueda en una misma nota celebrar “la decisión del IFE de no censurar los anuncios del PAN que [...] hacen referencia al presidente de la República” y condenar la presencia de la artista mexicana Teresa Margolles en la Bienal de Venecia; es decir, que un profesional de la información pueda declararse a un tiempo en contra y a favor de la censura, no es simplemente un resbalón ni alguien haciendo gala de un razonamiento, digamos, inconstante. En este caso, las palabras del señor Sergio Sarmiento¹ señalan algo un poco más grave,² por común: la tendencia, cada vez más extendida y más ciega, a desechar el arte contemporáneo, por principio, y a granel. Está bien inquietarse (y claro que lo está) porque “cuatro de los nueve consejeros del IFE” votaran a favor de la censura, mientras se deplora que “el INBA, la SRE, Conaculta y la UNAM” dejaran pasar una exposición “que es un espacio vacío con desechos de cadáveres y sangre de narcoejecuciones”. Está bien desear que el IFE permita “algo tan natural, tan común en cualquier democracia real, como que unos anuncios políticos hagan referencia al presidente postulado por ese partido”, a la vez que se hace un llamado a repudiar algo tan natural, tan común en cualquier democracia real, como el arte contemporáneo. “¿Para qué queremos gastar dinero en Vive México, cuando tenemos Muere México?”, se pregunta el informador.

Desde luego, no importa que la muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* haya sido seleccionada, de entre muchas otras, por un comité curatorial; ni que Margolles sea una artista de peso (que importa, pues); ni que exista una razón para que la exposición en efecto involucre, sólo en parte, sangre de narcoejecuciones (que no desechos de cadáveres); ni que, así como “el espíritu democrático del IFE” se tambalea cuando la censura está a sólo un voto de distancia, la insinuación de que el trabajo de una artista (y una de a de veras) podría ser prescindible nos ponga en un lugar que difícilmente definiríamos como civilizado y democrático. E insisto, lo grave es que este periodista no es el único que piensa que efectivamente podríamos, y deberíamos, hablar de otra cosa. “Habiendo tantas cosas buenas que presumir de México”, se lamentaba recientemente un lector del *Reforma*, “justo escogen llevar algo cuya finalidad es dar una pésima imagen de México y gritar a los espectadores: ¡No vengas a México porque aquí te matan! ¡Y la próxima manta con sangre exhibida puede ser la tuya!”. Una y otra vez el mismo ruego: que el arte sea otro (quién sabe cuál, pero definitivamente no el que es).

Alguna vez Arthur Danto aseguró que “a nadie sorprende que después de recorrer tan largo camino la pintura haya sido atacada”. Cómo se equivocó el gran teórico: sorprendió a muchos, y a tal punto que incluso cincuenta años después del embate, hay quien permanece en el asombro; y eso que la pintura no se murió ni nada, sólo dejó de ocupar el anhelado centro. De hecho, los artistas de los años sesenta ni siquiera se oponían realmente a la pintura como tal (muchos de ellos la usaban de muy distintas maneras); su batalla era contra la idea, que se quería universal, de que el arte debe necesariamente ocupar el espacio (del museo, de preferencia) de un modo único e incuestionable: como lo haría un cuadro³ o, en su defecto, una escultura tradicional (esto es, moldeada o tallada). (El tema verdaderamente no ha sido nunca la cuestión.) De ahí que, por ejemplo, el artista Lawrence Weiner se dedicara a elaborar un amplio cuerpo de frases que, desplegadas holgadamente sobre algún muro, dicen la escultura: “muchos objetos de colores colocados uno al lado de otro para formar una hilera de muchos objetos de colores”, por ejemplo. Y, por cierto, nadie ha conseguido demostrar que una hilera de muchos objetos de colores *real* sea escultóricamente más certera que un letrero cuya lectura provoca que una hilera de muchos objetos de colores se forme, por así decirlo: en el aire.

En esa tradición (que entre otras cosas asume que el objeto, como observó el propio Weiner, “no necesita ser construido”) podemos inscribir, aun con sus reticencias, el trabajo de Teresa Margolles; una artista que, en efecto, se ocupa (y desde hace casi veinte años) de lo que ella misma define como “la vida del cadáver”, de un modo cada vez más sutil (no discreto, ni pudoroso: finamente tejido, como sugiere el origen de la palabra). Atrás quedan las piezas más desafiantes y, sin duda, estremecedoras, como *Entierro*: una escultura sarcásticamente minimal (lo que vemos es un pulcro bloque de cemento blanco) que sin embargo acoge en su interior los restos de un aborto involuntario, o *Lengua*,⁴ en la que la artista literalmente nos muestra la lengua, con arete y todo, de un joven cantante de punk asesinado (que, nos dice la artista: “sigue hablando más allá de la muerte”). Detrás de la provocación (que la hay, en alguna medida) estaba el intento de Margolles (ella misma técnica forense) de mostrar que la acumulación, irrefrenable, de cadáveres en los depósitos públicos es una respuesta directa a la violencia política y social. Esa sigue siendo su preocupación

1 “Sin censura”, *Reforma*, 3 de junio de 2009.

2 Y parecen, además, darle la razón al autor del epígrafe con que el articulista abre su texto: el general William C. Westmoreland, que atinó a decir alguna vez que “sin censura, el público se puede confundir enormemente”.

3 En el sentido que le daba el pintor Maurice Denis: “Recordemos que una pintura, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden.”

4 Que, por cierto, es el primer trabajo que Margolles realizó en solitario, después de haber formado parte, durante más de diez años, del colectivo SEMEFO, que fundó junto a Arturo Angulo Gallardo y Carlos López Orozco.



Ajuste de cuentas 5 (2007), de Teresa Margolles.

mayor; sin embargo, su obra reciente hace un uso mucho más silencioso, aunque igualmente brutal, de los restos humanos (sí, demasiado humanos). Más que cuerpos, lo que ahora exhibe —por ejemplo, en Venecia— son sobre todo las marcas que deja la violencia cotidiana (cuando cotidiano en algunas zonas del país puede ser una ráfaga de ametralladoras): sangre en el pavimento, vidrios estrellados, mensajes amenazantes. En la Bienal, Margolles puntualmente aborda el asunto de violencia ligada a la actividad del tráfico de sustancias y su represión. Una bandera empapada con sangre y lodo en la escena de una ejecución; joyas decoradas con pequeños fragmentos de vidrio tomados del parabrisas de algunos coches involucrados en un tiroteo; una grabación de los sonidos de un paisaje en el que se han dado cita toda clase de episodios violentos; narcomensajes bordados en oro sobre telas ensangrentadas y, en efecto, lo que más llamó la atención del señor Sarmiento: tarjetas para picar cocaína con fotografías de ejecutados. Todo ello, nos dice el curador de la muestra, Cuauhtémoc Medina, le sirve a Margolles para establecer “la cartografía de un territorio marcado por la acumulación de cadáveres”. Lo cual, desde luego, no es la imagen de nuestro país que al lector le gustaría mostrarle al mundo. Y tiene razón en esto: claro que hay otras imágenes del país mucho más pacíficas y dulces (menos mal), pero no son esas las que inquietan a Margolles.

Pero no se preocupen los periodistas, los lectores: no hay, como creían los artistas de los sesenta, un espacio entre la vida y el arte⁵ en el cual es posible actuar. No hay tal hueco. Lo único que hay, en todo caso, es la vida y la muerte. El arte es sólo una noción. Y hay mucha gente que lo entiende así, y a la que incluso el trabajo de Margolles la deja fría. De verdad; hace unos años, un crítico neoyorquino se refirió a las obras presentes en una exposición colectiva de arte mexicano (en donde estaba representada Margolles) en los siguientes términos: “No es descabellado pensar que de un país de tantos extremos —de belleza y miseria, riqueza y escasez, crimen y castigo, tradicionalismo y revolución— saldría un arte mucho más impredecible y arriesgado que el anodino conceptualismo internacionalista que abulta la exposición *Made in Mexico*.”⁶ Pero claramente no es una cuestión de gustos. El trabajo filosófico de Teresa Margolles puede no gustarles a muchos, pero de ahí a pedir que se lo censure hay un peligroso abismo. Se debe mostrar, como cualquier otra cosa. Y aunque haya confusión. —

— MARÍA MINERA

5 Como dijo alguna vez Robert Rauschenberg: “La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida. Yo trato de actuar en el espacio que hay entre la vida y el arte.”

6 Ken Johnson, “Mexican Conceptualists, None Especially Mexican”, *The New York Times*, 20 de febrero de 2004. *Made in Mexico* es el nombre de la muestra que organizó el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston.

Pina Bausch (1940-2009)

La expresión del cuerpo abstraído

Ese aire aristocrático, misterioso y familiar, una religiosa que come un helado, una santa en patines.

Federico Fellini

Cuando Fellini hizo que Pina Bausch interpretara a la princesa Lherimia de *Y la nave va*, el mundo pudo presenciar a ese ser mítico de la escena contemporánea. Bailarina, coreógrafa y directora de ballet, sus coreografías, según confesó, se interesaban por el motivo que mueve a las personas, no por el movimiento propio. Comenzó sus estudios en 1955 en la Folkwangschule de Essen, y tras el examen de graduación en 1959 obtuvo una beca para ampliar sus estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York. Al finalizar volvió a su país para trabajar en el hoy legendario Tanztheater de Wuppertal, que dirigió desde 1973. Artista extensa, admirada y discutida, Bausch muy pronto se convirtió en la creadora de ese rico y extremadamente complejo territorio llamado danza-teatro.

Precozmente atraída por la ruptura, Bausch se sitúa en la primera fila de la escena de vanguardia para reinventar el movimiento primigenio de la danza. Con pocos movimientos, actúa impulsada por el afán de acotar —en un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto y la belleza— los modelos canonizados del “cuerpo ideal” para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiriría un enorme poder transgresor. En ese entonces, la danza corría el riesgo de disolverse si proseguía con la tendencia narcisista de contemplarse a sí misma. A través del movimiento libre, Bausch encontró una vertiente abstracta y expresionista renovadora, al ampliar sus fronteras, creando una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad posmoderna. Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminaron en un espejo que le devolvía su propia imagen aumentada. En este conjunto de rupturas estéticoexpresivas, ella ofreció la mayor expresión en sus obras; eliminó la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto; revaloró la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano; incluyó la palabra, el ruido ambiente; hizo que la música concreta irrumpiera al servicio de la danza; abandonó el entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores e incluso el agua.

Construidas a partir de una serie de episodios y acciones simultáneos, sus obras planteaban múltiples imágenes impactantes, enriquecidas por el uso de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos al público y de una banda sonora muy variada. Sobre superficies cubiertas de agua hasta los tobillos o lodo, o entre un mar de claveles de plástico, su fragmentario estilo *collage*, que recordaba más al cine que a la danza, generaba que los bailarines, siempre de diferentes razas o países, no se relacionaran con el ideal de belleza de cuerpos o vestuarios, sino con la vida cotidiana.

En espectáculos cargados del gesto del comportamiento cotidiano, tanto en lo íntimo como en lo social, Bausch recicló en composiciones llenas de originalidad, ternura, irónica crueldad y, sobre todo, de una viva y cruda humanidad, un aluvión de guiños físicos y emocionales. A este respecto, el psicodrama analítico le ofreció no sólo la metodología adecuada de sublimación, socialización y producción de subjetividad singular y colectiva, sino la estrategia más efectiva en la prevención de la violencia social. El espectador se convertía también en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Por medio de la catarsis movilizaba internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado.

El éxito alcanzado por la artista no estuvo desprovisto de violentas controversias sobre su obra. El público de Wuppertal, por ejemplo, estaba dividido: por un lado, un grupo compacto de admiradores; por el otro, un frente de detractores convencidos (los más violentos cubrían a Bausch de insultos y escupitajos e intentaban arrancarle los cabellos, mientras otros la despertaban a mitad de la noche con llamados telefónicos en los que la conminaban a dejar la ciudad).

Con la capacidad de ver todo con una mirada nueva, Bausch exploró el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por ello no es casualidad que sus obras hayan provocado reacciones tan extremas. Todas sus piezas trataban sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligaban al público a confrontarse con los problemas de siempre: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido. No cabe duda, sin embargo, de que al poner en el centro a la persona, sin apriorismos de ningún tipo, y al darle a los bailarines la posibilidad de mostrar sinceramente sus sentimientos, experiencias y problemas contribuyó enormemente en este camino fatigoso para comprender a la sociedad contemporánea. —

—CARLOS AZAR



La coreógrafa que revolucionó la danza.

¿Adónde van?

“**E**l trabajo con Pina Bausch ha tenido momentos de encuentros y desencuentros, entradas y salidas. Pero supongo que trabajar con ella me gusta mucho, porque ya son muchos años y seguimos juntos: ¡desde agosto del 73! Me fui de la compañía dos veces, ¡pero siempre volví! Y seguimos en estos tiempos apasionantes, rutinarios, rigurosos, divertidos en los que compartimos muchas cosas.” Era septiembre de 2007, y sentado a una mesa del Café Tacuba, Dominique Mercy, el más emblemático de los bailarines de Pina Bausch, se refería con estas palabras a la gran coreógrafa alemana.

La atención del mundo de la danza está hoy en este hombre, y en algunos pocos bailarines más que han compartido la trayectoria de la creadora de *Café Müller* desde los inicios de su compañía en 1972, en la pequeña Wuppertal, desde donde se iniciaban largas giras internacionales.

Pina Bausch murió de cáncer sorpresivamente el 30 de junio de 2009 a los 68 años. Desde entonces, publicaciones de todos los continentes le han dedicado abundantes páginas. Por su lado, la comunidad artística ha expresado lamentos: el cineasta Wim Wenders; su colega Pedro Almodóvar, en cuya película *Hable con ella* Pina misma bailó; la cúpula de la danza contemporánea en Europa (Alain Platel, Lloyd Newson, Sidi Larbi Cherkaoui); y hasta el polifacético Jan Fabre llora a la empedernida fumadora que compuso piezas como *La consagración de la primavera*, *Kontaktthof*, *Bandoneón*, *Claveles*, *Nefés* y *Völlmond*.

Hoy la conmoción ya ha pasado. Entonces brotan interrogantes: ¿y ahora qué?, ¿qué se hará de la obra de la Bausch?, ¿adónde irá? En fin, la vieja inquietud: *ubi sunt?*

Muere un músico, y quedan sus partituras. Muere un pintor, y quedan sus cuadros. Muere un escritor, y quedan sus libros. Cuando un coreógrafo muere, a lo sumo quedan algunos videos, que no son sino un registro infiel.

La danza es un arte vivo, un arte apegado a la vida. Muerta Pina, muerta su obra. La afirmación no por drástica deja de ser cierta. Si no, ¿quiénes serán los herederos de Pina, quiénes los igualmente diestros para moldear la argamasa de los bailarines como ella lo hizo, quiénes los capaces de dirigir una escuela y una compañía numerosa y multicultural?

A lo largo de sus más de tres décadas como directora del Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch escogió bailarines de decenas de nacionalidades: Malou Airaud (portuguesa), Nazareth Panadero (española), Fernando Suels (venezolano), Beatrice Libonati (italiana) y muchos otros: el principal, Dominique Mercy (francés). Ellos han sido parte integral de las creaciones, con sus aportaciones autobiográficas, de movimiento, de uso de la voz, de habilidades bizarras y, sobre todo, a través de una entrega escénica sin límites. Luego, entre la coreógrafa y los intérpretes, siempre hubo afecto entrañable y complicidad profesional.

Sin embargo, pocos —¿acaso nadie?— se aventuran a apropiarse con dignidad del complejo *corpus* de las más de cuarenta coreografías que integran el repertorio de la compañía. La danza —mucho menos la de Pina— no está hecha sólo de pasos que puedan anotarse y repetirse. Aquella que recogió y transformó el legado de Kurt Jooss, aquella que creó ese estilo conocido como *danza-teatro*, lejos estaba de hacer meramente *pasos*. Pina dominaba magistralmente el arte de la composición: en sus piezas conviven, en tiempos y espacios precisos, personas, acciones, palabras, objetos y música que conmueven la inteligencia y la emoción de públicos de todas partes del mundo. Y no sólo eso, Pina Bausch era un ser humano que interactuaba con la humanidad de sus bailarines-actores-cantantes: eso era, precisamente, parte del éxito de su metodología de la investigación coreográfica. ¿Quién tomará el desafío de continuar —sin estancarse en la sola reproducción— esta tradición escénica que conjuga creatividad, dramaturgia de intérpretes y sensibilidad? ¿Quién se atreverá —como sí lo hizo Pina— a convocar a la belleza sin sonrojarse por temor a ser tachado de *démodé*? ¿Quién sabrá sumar con coherencia, a esa belleza de mujeres bellas y de canciones bellas, ritmos repetitivos hasta el hartazgo, escenas de masticación y vómito, gestos de violencia insoportable?

La Tanztheater Wuppertal ha prometido realizar sus funciones programadas para 2009 y 2010. Hasta tanto alguien no acepte el reto de asumir la dirección, lo que siga después es aún una incógnita que corre el riesgo que le está reservado siempre a la danza: volverse polvo (es decir, textos, fotos y DVD) y diluirse en la imperfecta memoria de los espectadores. —

— ANALÍA MELGAR

La clase, de Laurent Cantet

De la clásica *Al maestro, con cariño* (James Clavell, 1967) a la ridícula *Mentes peligrosas* (John N. Smith, 1995), el género conocido como “drama de salón de clases” ha intentado ser una metáfora de los choques raciales, ideológicos y generacionales que, a una escala más grande, conforman esa sociedad. Ya se trate de un profesor negro (Sidney Poitier) en una escuela de majaderos blancos, o de una profesora blanca (Michelle Pfeiffer) en una escuela de vándalos negros, las fábulas de superación escolar usan de fondo las crisis en turno para luego resolver todo con un discurso idealista, de esos que en la realidad no bastan pero que hacen a la gente a llorar. La fórmula se repite: el maestro soporta insolencias, demuestra sabiduría, el grupo baja la guardia y aprende la verdadera lección: sea cual sea la materia, todo lo que se necesita es amor.

La clase, de Laurent Cantet, es una afortunada excepción. Basada en las memorias *Entre les murs*, de François Bégaudeau, describe las dinámicas dentro de un salón de clases, entre alumnos de distintas etnias, a lo largo de un año escolar. En la Francia de la vida real no pasa un día en que Nicolas Sarkozy no ponga sobre la mesa temas relacionados con la creación de una “nueva identidad”. El discurso se dirige no al francés sino al extranjero: habrá de eliminar todo signo visible de identidad cultural, deberá aprender el idioma y adoptar las costumbres francesas, y demostrar habilidades que lo hagan merecedor de una residencia legal.



El fracaso de la integración en Francia.

Ganadora de la Palma de Oro en el pasado Festival de Cannes, *La clase* aborda el problema con la crudeza que el caso merece. A contracorriente del género, el mundo escolar que describe Cantet es rudo y anticlimático, frustrante y desesperanzado. Todo en el mejor sentido, sobre todo cuando uno imagina las formas tradicionales de llegar a una “solución”: el profesor reconoce la riqueza del multiculturalismo (y sale un hombre transformado) y/o los estudiantes reconocen las bondades del proyecto francés (y salen niños transformados). Nada de esto sucede en *La clase*. Se agradece, por principio, un apego elemental al principio de realidad.

Más allá de su honestidad, la ausencia de conclusiones fáciles es un rasgo de salud en medio de la bipolaridad con la que el cine francés aborda su cuestión social. Mientras películas como *El odio* (95), de Mathieu Kassovitz, describen al estado francés como abusivo y racista, títulos como *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) seducen al mundo con visiones ultraconservadoras de un país de valores y tradiciones añejas y libre, por así decirlo, de *negritos* en el arroz.

En *La clase* no sólo hay negros sino árabes, asiáticos y uno que otro parisino. Al frente de todos ellos, el maestro de lengua francesa (Bégaudeau, autor del libro y antes profesor de escuela) hace lo imposible por enseñar a su grupo las sutilezas del idioma. Todos saben —incluido él— que en el mundo que los espera pocas cosas son tan inútiles como el nombre de una conjugación verbal. Basta con que aprendan a darse a entender en francés. Al fondo de los insultos, sarcasmos y jaloneos, yace una verdad brutal: su paso por esa escuela es mera formalidad. Su futuro no va a depender de que distingan entre “subjuntivo” y “pretérito” sino de su disposición a ocupar huecos laborales, y a ser útiles a un país huésped que, a diferencia de ellos, tiene poco que perder.

Nada de esto la convierte en una película cínica. La ira de los alumnos tiene su contraparte en el desquiciamiento del profesor, y todo es tan verosímil que acaba por crearse un clima emocional. Quizá lo mejor de *La clase* sea el trabajo de caracterización: todos los personajes son interpretados por alumnos y maestros reales, provenientes de la misma escuela, que conservan sus nombres verdaderos pero juegan un rol ficticio. El director trabajó con ellos durante un año antes de filmar.

El último día del curso alumnos y profesores juegan un partido de fútbol. Más que una reconciliación, es la prueba de que se ha cumplido el verdadero objetivo del programa escolar: encontrar formas de convivencia, y entender cómo encajan sus piezas en el gran rompecabezas social. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

publicidad