

MUAC (segunda parte)

Digámoslo pronto: los problemas del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) tienen un origen palpable: el de tratarse de un museo que imaginó no la comunidad universitaria; tampoco un equipo de expertos (en dos materias al menos: museos y arte contemporáneo); ni siquiera, realmente, el arquitecto,¹ sino un grupo de funcionarios culturales, con una curiosa idea de lo urgente; de lo esencial. Así les quedó. Y quizá no los podemos culpar de no saber, por ejemplo, que el suyo no es, como aseguró la directora de Artes Visuales de la UNAM, Graciela de la Torre, “el primer museo verdaderamente público de arte contemporáneo” –aunque exista otro, y desde hace casi treinta años, en el Paseo de la Reforma.² Tampoco es la falta de modestia lo que debe preocuparnos; en todo caso, podría inquietar la honestidad: “en las primeras muestras que se exhiben en el MUAC”, confesó Sealtiel Alatríste,³ “hemos cuidado la selección, hemos curado cada pequeño objeto; hemos financiado el hermoso edificio que las albergará, y hemos procurado que los artistas se manifiesten a sus anchas”. Y así, insisto, les quedó. Pero más allá de las minucias del lenguaje, lo que de verdad alarma son los signos de un desdén –maquinal,⁴ si se quiere, pero desdén al fin– por lo que más debería importar aquí: el arte contemporáneo. Y de eso sí que los podemos acusar. Algunos pensarán que una crítica así es prematura; que el MUAC necesita tiempo para organizarse y desplegar sus posibilidades, antes de que se lo llame a examen. Sin duda: será interesante observar el perfil que tome este museo con los años. Pero es ahora que el MUAC está en camino de definirse cuando necesita mirarse con mayor rigor, para formarse una idea clara de hacia dónde es preciso caminar. Y no, como lo demuestra una serie de descuidos, andar así nomás: a ciegas.

Y, sí, la palabra es desdén. La UNAM pudo, en la apertura del MUAC, hacer las cosas de una manera, ya no digamos novedosa o paradigmática: simplemente impecable. No lo hizo. Prefirió desdeñar la posibilidad de presentar el arte contemporáneo como algo revelador, asombroso, y dejarlo todo a medias. No podemos decir que el arte contemporáneo sea una disciplina marginal que necesite salir a la luz; pero sí que es un asunto

que todavía despierta innumerables preguntas, a propios y ajenos: el público aún está en proceso de familiarizarse con muchas de sus prácticas. El MUAC en ese sentido pudo elegir entre ser un museo que ensayara algunas respuestas u otro que las diera todas por hecho. Irse por lo segundo lo volvería un museo vacilante, inseguro. Eso ocurrió.

Digámoslo así: las cuatro exposiciones con las que el MUAC inauguró sus actividades dejan bastante que desear. Una, *El reino del Coloso / El lugar del asedio en la época de la imagen*, ni siquiera es estrictamente de arte contemporáneo; es una muestra de distintos momentos de la historia del fotoperiodismo en tiempos de guerra. Con todo, podríamos ser menos quisquillosos y reconocer que la serie de fotografías que prestó la Fundación Televisa⁵ ilustra muy bien la tesis que el curador, José Luis Barrios, bien pudo tomar del filósofo francés Georges Didi-Huberman, el primero en hablar sobre el problema, o la paradoja de que la imagen ponga en duda, con su visibilidad siempre parcial, la legibilidad de aquello de lo que es imagen –los hechos. Una lástima, sin embargo, que se decidiera quitarle espacio a la presentación del acervo universitario para exhibir una selección de fotografías que habría sido más apropiado mostrar en otro lugar (el Centro de la Imagen, por ejemplo). Por otro lado, *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, de las cuatro, la propuesta más interesante, por la seriedad y actualidad de su planteamiento, deja observar un buen comienzo que, sin embargo, se queda ahí. La idea del curador Olivier Debrouse (1952-2008) era generar una reflexión acerca del arte, necesariamente artificial, en su búsqueda por alcanzar una suerte de “naturalismo” (ya sea a través de la materia, digamos, en estado puro –piedras, ceniza, guajes– o de la referencia, directa o velada, a la naturaleza –desde el paisaje hasta el tiempo o la memoria). Algo se logró pero es claro que a esta muestra le faltó desarrollo (alguien, pues, que se tomara la molestia de concluirlo). Un poco más allá está el proyecto, *Las líneas de la mano*, de la curadora Jimena Acosta, quien, inspirada en el relato homónimo de Julio Cortázar, trazó, ya no la línea viajera y rocóco que quiere salvar la vida del “hombre triste que bebe coñac”, sino una sinuosa vía que intenta, con muchas dificultades, unir un conjunto de obras de lo más dispar. Lo que pueda haber en común, sin embargo, lo explica la curadora de este modo: se trata del trabajo de “artistas que investigan las complejidades sociales, políticas y estéticas de la experiencia contemporánea”. Curioso, eso se parece más a una definición general del trabajo artístico que a un apunte curatorial.

1 Teodoro González de León.

2 ¿O acaso a la señora De la Torre el Museo Rufino Tamayo no le parece suficientemente público? Aquí cabría mencionar también al Museo de Arte Carrillo Gil, que ha dado un giro a su vocación inicial para convertirse, de unos años a la fecha, en un centro dedicado casi de manera exclusiva al arte contemporáneo. Y si consideramos que la Colección Jumex, aunque privada, funciona en muchos niveles como una institución pública (no sólo en cuanto a las exposiciones, siempre abiertas al público, sino en sus diversos programas de fomento a la creación artística y a la investigación), entonces tenemos por lo menos tres espacios además del MUAC.

3 Coordinador de Difusión Cultural de la UNAM.

4 Como son muchos de los actos de los funcionarios públicos: más que voluntarios, reflejos.

5 Curiosamente, ya que la Universidad cuenta con su propia colección de casi veinte mil piezas.



Fragmento de *Cantos cívicos*, de Miguel Ventura: sospechosamente antisemita.

Por último, está la instalación monumental del artista Miguel Ventura, *Cantos cívicos*. Verla ayuda a entender por qué Alatraste, en su artículo “El MUAC: Libertad creativa, libertad de creación”,⁶ decidió tocar, sin un motivo aparente, el tema de la censura. Me permito citarlo en toda su amplitud: “La libertad y la responsabilidad son de él [cualquier artista], al museo le corresponde, acaso, la responsabilidad de la curaduría.” ¿Acaso? Y sigue: “Si la censura siempre fue un enemigo del arte, ahora es un abortivo [...] Es posible que en el pasado cierto tipo de censura haya limitado la creatividad de los artistas sin haberla destruido. Pienso, por ejemplo, en el Realismo Socialista: aun dentro de la censura que ejercieron los regidores burocráticos de la URSS surgieron obras maestras que no son otra cosa más que Realismo Socialista. Es cierto, el acto de censurar es repugnante, pero llevarlo a cabo hoy es más grave: la censura no limita al arte contemporáneo, lo destruye, destruye el núcleo estético de sus obras.” En efecto, la censura de los regidores burocráticos de la URSS era de un cierto tipo: total. ¿A qué entonces podrá referirse el señor Alatraste —a quien por cierto no le vendrían mal unas clases de historia del arte— con aquello de que la censura hoy es más grave? No le demos vueltas: tristemente, se trata, sobre todo, de un intento de lavarse las manos. Las autoridades universitarias intuían la controversia que *Cantos cívicos* podía desatar; por eso consideraron adecuado aclarar en la entrada que “La iconografía nazi en esta obra no es una apología, por el contrario, con ello

y sus asociaciones el artista representa y denuncia los abusos de esta ideología.” ¿O acaso también hay una advertencia en las palabras del coordinador? ¿O unas ganas de crear un clima apropiado para la obra? De ser así: por un lado, toda crítica sería vista como censura; por el otro, la obra funcionaría mejor: ya que sólo si viviéramos bajo el yugo de los regidores burocráticos de la URSS, o algo peor —que lo hay, según Alatraste—, Miguel Ventura podría hacer pasar por urgentísima su “reflexión sobre los tabúes que aún hoy en día nos atenazan, y en definitiva nos hacen menos libres”, como lo explicó el curador de la exposición, Juan de Nieves.⁷ Como no es el caso, mucho me temo que lo que vemos es un simple exceso de retórica, sospechosamente antisemita.

El cubismo hizo de la ambigüedad su asunto primordial. Que un círculo pueda al mismo tiempo ser un ojo, la boca de una botella o el contorno de un limón, marca un límite del arte moderno. El problema es que la ambigüedad sea accidental, involuntaria. No hay muchas opciones: cuando alguien quiere decir algo y la gente entiende otra cosa (la contraria, incluso), seguro es que lo dijo mal o, anotaría Freud, lo dijo, tal cual, y además lo pensó. Miguel Ventura puede escudarse en que a veces, vuelvo a citar a su vocero, De Nieves: “las interpretaciones discurren por sendas insospechadas hasta para el mismo autor”. Qué duda cabe, pero también es cierto lo que decía Camus, en *La peste*: “He llegado a comprender que todas las desgracias de los hombres provienen de no hablar claro.” —

— MARÍA MINERA

⁶ Publicado en la edición en línea de la *Revista de la Universidad de México* en noviembre de 2008, mes de la apertura del muac.

⁷ Cuyas citas están tomadas de sus opiniones vertidas en semanas recientes en la prensa.

El espacio multiplicado

Entrevista con Ricardo Díaz

Egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, Ricardo Díaz formó parte de la compañía yugoslava KPGT, dirigida por Ljubisa Ristic. Posteriormente, estudió dirección en la Academia de Artes Escénicas de la Universidad de Sarajevo. Poseedor de una vocación de búsqueda y renovación de las formas teatrales, sus montajes *El veneno que duerme* y *No ser Hamlet exploran las posibilidades dramáticas de espacios no convencionales de representación*.

¿Cómo llegaste al teatro?

Yo estudiaba ingeniería textil en el Politécnico. A pesar de ello, leía mucho. En esa época, mi hermano comenzó a hacer teatro. Un día tomé un taller y me pegó a la primera. Aunque estaba en los últimos semestres, dejé de ir a la universidad. Sin pensarlo demasiado, decidí hacer el examen de admisión a la ENAT y me aceptaron.

¿Estudiaste actuación?

Sí. Actuar es algo que me ha apasionado siempre. Aunque desde entonces me costaba trabajo la actuación realista. La idea de apropiarme de las emociones del personaje desde mi propio cuerpo me resultaba ajena. Yo descubrí que tenía una vocación más narrativa. Tomé un curso con Raúl Zermeño, donde él analizaba comparativamente a Stanislavski y a Brecht. Fue muy esclarecedor. Entendí que el modelo psicológico no tenía nada que ver conmigo. Poco a poco, me di cuenta de que era director.

¿Por qué te fuiste a Yugoslavia?

En ese entonces (a finales de los ochenta) existía el Festival de la Ciudad de México. Y vino Ljubisa Ristic, un director serbio que fundó una corriente de teatro vanguardista en Yugoslavia. Durante su estancia en México lo conocí, me invitó

a trabajar con él y me fui a Subotica, una ciudad al norte de Yugoslavia, cerca de la frontera con Hungría. Ahí estuve trabajando como actor en la compañía KPGT, que él dirigía. Después me fui a estudiar dirección a Sarajevo.

¿Encontraste diferencias con la enseñanza teatral en México?

Muchas. A ellos les preocupaba que su programa de dirección fuera multimedia. En aquel entonces esa palabra no estaba asociada a la informática. Tenían una visión muy integral: egresábamos como directores de radio, televisión, cine y teatro. Teníamos tres maestros y un asistente para siete alumnos. Uno de ellos era Ademir Kenovic, que después hizo la película *El círculo perfecto*. Creo que la diferencia fundamental está en el diálogo tan intenso entre las distintas disciplinas. Aquí tenemos una visión más especializada, más cerrada a un solo concepto.

¿Y la gente sabía que iba a haber una guerra?

Muchos hablaban de la gran Serbia, una ilusión viejísima, que forzosamente implicaba la subordinación de Croacia. Los problemas entre cristianos romanos, ortodoxos y musulmanes eran terribles. Yo estaba en Sarajevo cuando empezó la guerra. Nunca vi combates en la calle, pero sí viví la economía de guerra. En un año se le recorrieron 27 ceros a la moneda. Fue muy angustiioso. Los billetes cambiaban constantemente. Le gente cobraba su salario y salía desesperadamente a comprar cosas o a cambiar su dinero por marcos alemanes. Un día fui a cambiar y me dieron una moneda de dos marcos. En ese momento entendí que debía irme, aunque antes regresé a Subotica. Estuve ahí unos meses, dirigiendo mi primera obra: una exploración en espacios abiertos y cerrados de *La vida es sueño*.

La primer obra tuya que vi, El veneno que duerme, también era un trabajo a partir de La vida es sueño. Se representaba en el Centro de la Imagen en la Ciudadela. Tú guiabas al público por el museo, literalmente llevándolo adonde ocurrían las escenas.

Digamos que el trabajo en Subotica fue la investigación de la puesta que tú viste. Quería trabajar con un espacio no frontal y con convenciones que no se construyeran a partir de relaciones cotidianas o costumbristas.

Me llamó la atención el diálogo entre la acción y la arquitectura.

Yo no he dejado de trabajar en eso. Me importan mucho las posibilidades del espacio inmediato, del espacio contenido. Trabajo mucho con la idea del afuera y el adentro. En la caja italiana, o teatro frontal, todo obliga al actor a llegar al centro. Me atrae más la idea de Peter Brook del *carpet show*, donde la colocación de una alfombra en el espacio ofrece, por lo menos, cuatro puntos de vista en la relación entre el actor y el espectador. Yo, sin embargo, creo que se puede prescindir de la alfombra. En mis trabajos el espacio teatral puede multiplicarse en cualquier dirección.

Con frecuencia compones acciones simultáneas, que terminan por romper una linealidad tradicional de clímax y desenlace.

Así es. Mientras más estímulos le das al espectador, lo obligas a que tenga que decidir qué es lo que va a ver. Intento transmitirle que no va a poder encontrar un significado único, que no va a presenciar una escenificación costumbrista. Procuo relacionarme con el espectador mediante provocaciones sinestésicas, dirigidas al cuerpo, no a la cabeza.



El veneno que duerme: las posibilidades del escenario.

No siempre trabajas en espacios alternativos. A veces sí recurres al edificio teatral.

Sí, y me gusta mucho. Yo no tengo ningún problema con los teatros. Algunos como Santa Catarina, El Galeón o el Foro Sor Juana me resultan muy atractivos. A veces me siento a disgusto con los modelos de producción del teatro en México. Creo que están muy anquilosados. Insistentemente repiten esquemas de las generaciones que nos preceden. La forma en que se operan los teatros no siempre es receptiva a propuestas que pretenden hacer las cosas de otra forma.

Fue precisamente en el Foro Sor Juana donde dirigiste En la soledad de los campos de algodón de Bernard-Marie Koltès. ¿Por qué escogiste esta obra?

Me interesa Koltès como continuador de Beckett. En *Esperando a Godot*, los personajes son *clowns* que tienen que hacer pasar el tiempo porque no hay manera de detener la escenificación. El olvido de Estragón me parece parte de esta operación. Hay una conciencia

del uso de la escenificación como saturación, como cansancio. En el caso de Koltès, creo que va más lejos. No sólo explota esta relación límite, denigrando cualquier heroísmo trágico, sino que incrementa la ironía a niveles insostenibles. En ese sentido, tiene una gran resonancia actual.

En este montaje recurrías a estructuras de improvisación.

El texto tiene dos personajes: un *dealer* y un comprador. Yo lo hacía con siete actores, que se organizaban de distintas formas. Los actores decidían qué roles iban a representar a los veinte minutos de iniciada la función. Podía haber un *dealer* con seis compradores o dos compradores con cinco *dealers*. Dependiendo de cómo se configuraban, tenían que tomar decisiones para resolver la obra. Era muy divertido.

¿Qué le falta al teatro mexicano?

A mí me da la impresión de que no

estamos cubriendo el espacio que nos toca. Hace unos años leí el prólogo de Luis de Tavira a los ensayos de Usigli, que publicó el Fondo de Cultura Económica. Yo había leído algunos de esos textos como estudiante. Tenía una idea de Usigli influida por mis maestros. Sin embargo, al releerlo descubrí a un hombre que se asumía como pedagogo del país, revisor de todo, prácticamente un tirano. El mismo discurso se repetía en el prologista. No podemos trabajar con una sola operación estética. Debemos ser más plurales.

Uno pensaría que la idea del arte como forma de educar al espectador y el concepto la nación como entidad homogénea ya habrían caducado.

Me interesa relacionarme con el espectador de otra forma. No quiero que esté obligado a nada. No tiene que conocer el texto, el espacio, ni el discurso. Él es quien decide qué nivel de diálogo quiere establecer. —

— ANTONIO CASTRO

Dulce Che, falso Che

Lo más escandaloso de *Che: el argentino*, de Steven Soderbergh, es que sea una película profundamente aburrida. Se dirá que esto no es un problema sino su mayor virtud: que no es aburrida sino *atmosférica*, que Soderbergh fue valiente al rechazar las convenciones de la biografía y la épica, y que la interpretación intimista de Benicio del Toro sirve para ver otra cara del guerrillero superestrella. En corto, que actor y director (ambos productores) son heroicos por haber dado la espalda al mito, y que eso debería alegrar no sólo a los devotos del Che sino a todos los que se dicen hartos de tanta idolatría *light*. Todo esto tendría sentido si Guevara hubiera escondido una identidad distinta —pasiva o algo humilde— a la que describen sus diarios, acciones y declaraciones personales y públicas. Jesucristo latinoamericano o sociópata y asesino serial son, a fin de cuentas, adjetivos que describen un temperamento extremo, el mismo que de niño le ganó el apodo de “el Fúser” (contracción de “el Furibundo Serna”), y que de adulto preocupaba al mismísimo Fidel.

Tal vez era mucho esperar que Soderbergh hurgara en los lados oscuros del médico convertido en soldado convertido en lo que sabemos hoy; no lo era tanto suponer que desde su reputación de iconoclasta tomaría riesgos en el retrato de un personaje —según quien lo vea— hiperdestructor o unificador. Lo amparaban, después de todo, las licencias de la ficción. Pero ocurrió que la ingenuidad se topó con el desinterés. Esto pasó el día en que el actor puertorriqueño Benicio del Toro le propuso al director hacer una película que contara la historia del hombre que había influido en toda una generación. Quizá creía que la Historia no le había hecho suficiente justicia. Según cuenta en una entrevista, él nunca lo estudió en la escuela y se enteró de su existencia por una canción de los Rolling Stones (“Indian Girl”). Un día, dice, entró a una librería en México y una foto del Che acabó por llamar su atención. Compró uno de sus libros y decidió que era urgente interesar a unos cuantos más. Soderbergh no compartió de inmediato su idea; le dio vueltas al proyecto y tardó en aceptar. Lo hizo —ha declarado— cuando notó que miles de jóvenes usaban camisetas con la imagen de un hombre sin apenas saber quién era.

La primera de dos partes, *Che: el argentino*, abarca desde 1952 (una alusión fugaz a la insurrección minera en Bolivia) hasta

finis de 1964, cuando el Che viaja a Nueva York para hablar en representación de Cuba frente a los delegados de las Naciones Unidas. Omite, sin embargo, los años del Che en Cuba: desde la entrada triunfal a La Habana en enero de 1959 hasta ese viaje a Estados Unidos. La omisión es problemática, no sólo porque le ahorra a Soderbergh la complicación de mostrar a un Che intimista al frente de la Cabaña —y por lo tanto, responsable de los casi setecientos fusilamientos de los *enemigos* del nuevo régimen—, sino porque lleva al espectador a entender las declaraciones de 1964 sólo a partir de su estancia en la Sierra Maestra. Así, lo vemos en la selva antes de fusilar a tres traidores de la guerrilla, no sin antes soltar un discurso sobre lo difícil que le resulta aquello y la necesidad de sentar un ejemplo que enfatice la importancia de la lealtad en la revolución. En la escena siguiente declara desde su estrado en la ONU: “Fusilamientos, sí, hemos fusilado; fusilamos y seguiremos fusilando mientras sea necesario. Nuestra lucha es una lucha a muerte.” Se refiere, claro, a las ejecuciones de la Cabaña, para entonces ya cuestionadas pero ausentes aquí. Montaje determina sentido: es en maniobras como estas cuando una licencia poética se convierte en una trampa vulgar.

Algo parecido sucede con las citas escogidas para ilustrar sus discursos en el extranjero. Dice a la periodista anónima que lo entrevista en algunas escenas: “El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. Amor por la humanidad, por la justicia y por la verdad. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad.” Estas frases, de 1965, fueron tomadas de una carta que el Che escribió desde África al director del periódico uruguayo *Marcha*. Dos años más tarde, en su “Mensaje a la Tricontinental”, redactaría una variante del tema: “El odio como factor de lucha; el odio intransigente al enemigo, que impulsa más allá de las limitaciones del ser humano y lo convierte en una efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar. Nuestros soldados tienen que ser así.”

¿Por qué una y otra vez la película esquiva las muchas alusiones que Guevara hace a la violencia, que él considera prerequisite de la revolución? Siendo esta parte integral de su ideario y su biografía, uno sospecharía que al Che no le hubiera indignado que se le caracterizara como un hombre violento. Las anodinas escenas selváticas —no poéticas à la Terrence Malick, simplemente inocentes— lo muestran preocupado por el



Foto: Laura Magruder. An IFC Films release

Che: el argentino o de cómo distorsionar la historia.

buen trato que debe dárseles a los prisioneros de guerra. Y, sin embargo, esta faceta de observador de la ONU se echa de menos en su diario de la Sierra Maestra. En él, el 24 de enero de 1957, narra la captura de tres guardias rurales que, dice, juraban ser inocentes: “Contra la opinión de los drásticos, *entre los que me contaba*, los prisioneros fueron interrogados, detenidos durante la noche, y puestos en libertad.”

Ocupado entre impartir justicia, curar a los enfermos y alfabetizar a los soldados, el Che de Benicio del Toro se comporta como un misionero casi perturbado por la crudeza de la misión; y agobiado por la verborrea de Fidel (Demian Bichir), que lo atosiga todo el día con sus teorías revolucionarias. Mucho más interesantes son las escenas del ataque a Las Villas, la toma de Santa Clara y la famosa captura del tren. Quienes aparecen en ellas son los guerrilleros del Movimiento

26 de Julio, pero igual podrían haber sido los once de *Ocean's Eleven* en su intento de saquear el Bellagio: más allá de si son buenos o malos, queremos desesperadamente que triunfen. El punto es que sean trepidantes y cumplan el trazado de un plan. Como espectadores sometidos a las leyes del placer cinematográfico, nos parece que, en todos los casos, los medios justifican el fin.

Quizá sólo este fragmento —y sólo por esas razones— justifique la existencia de una película como *Che*. Entre la mirada admirativa de Del Toro y el desinterés ideológico de Soderbergh (y, al final, la ingenuidad de ambos), lo único cierto es lo que la película no refiere la esencia atrabancada y dinamitera del Che. En su efigie del siglo XXI, Ernesto es un tipo tranquilo, juicioso, que sólo en casos extremos contempla la opción de matar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO