

ARTES+ MEDIOS

82

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2014

Ninfomanía de Lars von Trier

CINE

FERNANDA SOLÓRZANO

En una secuencia de *Ninfomanía II*, Joe (Charlotte Gainsbourg) recuerda cuando se reunió con dos inmigrantes africanos que harían un “sándwich” con ella. Mientras narra la escena, vemos a los hombres desnudos discutiendo uno frente al otro, mientras ella los escucha sentada sobre la cama (su rostro aburrido, enmarcado por dos penes erectos). Joe no entendía su dialecto pero supo que la pelea era por decidir cuál de los orificios de ella penetraría cada uno. “Uno de ellos —dice— estaba pisoteando los intereses de su hermano negro.” Su interlocutor la interrumpe en seco y le advierte que no debería usar esa palabra. Tras dos horas de escuchar detalles sexuales gráficos, es la primera vez que Seligman (Stellan Skarsgård) se muestra incómodo por el relato de Joe. Ella responde molesta a la corrección: quitarle palabras al lenguaje, dice, “es la forma en que una sociedad demuestra su impotencia ante un problema concreto”. Seligman defiende las medidas de esa sociedad para proteger a las minorías, y ella le contesta que

todo se resume en una palabra: hipocresía. Opina que la gente alaba a los que dicen lo correcto pero hacen algo indebido, y se burla de quienes dicen algo incorrecto pero actúan en forma debida. Esta sola escena resume la génesis, la estética y el subtexto de la película, una de las mejores en la carrera del danés Lars von Trier.

Hay quien opina distinto. Basta echarse un clavado en internet para ver cómo *Ninfomanía*, partes I y II, ha sido llamada pornografía de arte, explosión de violencia sexista y/o una muestra más de la misoginia de Von Trier. Parecería no tener sentido retomar las descalificaciones para defender los aciertos, pero el cine de Lars von Trier suele ser un mensaje en clave a sus críticos habituales. Es el director más reactivo del cine contemporáneo y los ataques a su obra son su materia prima. Como también es de los más rigurosos e imaginativos, devuelve esa materia en forma de fábulas cáusticas, trabajadas al punto de hacerlas pasar por algo muy distinto a un simple contraataque.

Es el caso de *Ninfomanía*, I y II: la historia de Joe según se la cuenta

a Seligman cuando este la lleva a su casa después de encontrarla golpeada en un callejón. A lo largo de una noche, Joe narra su vida desde que tenía dos años hasta el día del ataque. Divide su relato en ocho capítulos, y entre una y otra viñetas Seligman aporta analogías y asociaciones teóricas disparatadas, tomadas de las ciencias, las artes y la religión. Él es un erudito solitario. También se confiesa asexual: no le interesan las mujeres ni los hombres. Además de la lectura y la música le apasiona la llamada “pesca con mosca”. Joe encuentra el hilo conductor de su relato autobiográfico cuando ve en la pared uno de los anzuelos: su coño, le dice a Seligman, es el señuelo que desde niña le ayudó a conseguir lo que quería. “Como las ninfas”, agrega Seligman, refiriéndose a los insectos a punto de ser adultos que se usan como carnada en la pesca con mosca.

Los paralelos que hace Seligman son disparatados y en esa medida geniales (aunque a Joe llega a fastidiarle que, por ejemplo, compare su bloqueo emocional con la paradoja de Zenón). Ella no se queda atrás en la carrera de la imaginación, y provoca que Seligman cuestione la verosimilitud de algunos episodios. Ella le responde: ¿Cómo le sacas más provecho a mi historia: creyéndotela o no?” La pregunta retórica es aplicable a *Ninfomanía*: sus dos protagonistas son tipos humanos sospechosamente opuestos, algo poco plausible en un drama realista pero adecuado para una alegoría. La ninfómana y el asexual le sirven a Von Trier para hablar de dos grandes grupos humanos: los cínicos/desencantados que sin embargo son vulnerables y los que creen en la bondad nata de los hombres pero tienen problemas a la hora de empatizar. Es fácil adivinar a cuál de los dos se afilia el director.

La escena descrita arriba, en la que Joe llama a la sociedad cobarde por silenciar un problema en vez de solucionarlo, es casi conmovedora por su grado de transparencia. Casi se escucha a Von Trier buscando tener la última palabra en el pleito que precedió la filmación de *Ninfomanía*. Se remonta a 2009, cuando el jurado ecuménico del festival de Cannes otorgó a su película *Anticristo* un antipremio por

considerarla “la cinta más misógina del autonombado mejor director del mundo”. El festival, por su parte, consideró que esa mención del jurado era ridícula y la condenó “por casi ser un llamado la censura”. Dos años después, Von Trier concursó ahí con *Melancolía* y, atrapado por un periodista, se enredó en un mal chiste que acabó con la frase: “soy un nazi”. Esta vez, el festival no defendió la libertad de expresión. Al día siguiente Von Trier fue declarado *persona non grata* y hasta la fecha tiene prohibido volver a concursar.

No podría explicarse la relación entre lo que pasó en Cannes y el diálogo entre Joe y Seligman sin revelar el final devastador de *Ninfomanía II*. Basta decir que se refiere a las fachadas de la sociedad, y a lo que pasa cuando alguien que defiende valores abstractos un día se da cuenta de que afectan su posición en el mundo. Ya sea porque amenazan sus posesiones (en el caso de Cannes, la reputación) o porque le impiden obtener algo que desea (en el caso de Seligman, algo que ya se verá).

Por contener relatos enmarcados en uno mayor, *Ninfomanía* guiña a clásicos como *Las mil y una noches*, el *Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* (mencionados por el propio Seligman). Sin embargo, la voz cantante de Joe —una mujer cuyas trasgresiones sexuales la marginan de la sociedad— emparenta a la protagonista con Justine y Juliette: las célebres heroínas de las novelas que llevan sus nombres, de la pluma escandalosa del Marqués de Sade.

Von Trier no es Sade ni de lejos: es terrible solo en papel y no pasa de torturar psicológicamente a sus actrices. *Ninfomanía*, sin embargo, es una reelaboración astuta del género libertino: ficciones cuyos personajes atacan las convenciones morales de una sociedad represora con el fin de desmascararla. Entre tanta descripción minuciosa de cada acto sexual descabellado posible, era fácil perder de vista que el blanco de Sade eran los falsos virtuosos. Como todo provocador, el Marqués era un moralista en guerra contra la hipocresía. Ya no se diga Von Trier.

Joe es una mezcla de Justine y Juliette. La primera era una criatura inocente, sometida toda su vida a

torturas sexuales. Aunque Joe parecería ser lo contrario, su primera aparición a cuadro no es precisamente la de una ganadora —incluso el callejón donde yace casi inconsciente evoca los calabozos lúgubres donde los libertinos de Sade encerraban a sus víctimas—. Luego su propio relato la dibuja como una víctima de las demandas de su cuerpo. Con todo, Joe encarna a Juliette, quien, a pesar de ser la hermana de Justine, es su opuesto en todos los sentidos: de pelo castaño en vez de rubia, ojos no azules sino café y sin miedo de decir lo que piensa. No es coincidencia que la interprete Gainsbourg, lo más parecido a un álter ego de Von Trier y quien lo ha acompañado en el tipo de proyectos del que otras actrices huyen —se propuso para protagonizar *Anticristo* cuando Eva Green declinó, y aceptó hacer *Ninfomanía* aún sin conocer el guion—. Con su cara tosca, cuerpo sin curvas y lejos de ser convencionalmente sexi, Gainsbourg es una elección que habla bien de la integridad de Von Trier: si la tragedia de su ninfómana hubiera sido interpretada por una actriz voluptuosa, habría caído en el doble estándar que ataca.

No parecería posible, pero la perspectiva de Von Trier en *Ninfomanía* es más pesimista que la de Sade. El argumento filosófico de las novelas del Marqués era negar los sistemas morales para en cambio afirmar que la naturaleza es la última responsable de los comportamientos humanos. Tarde o temprano, sostiene, las personas acaban cediendo a sus impulsos. Von Trier no se conforma con decir justo eso —lo ha hecho en todas sus películas— sino que advierte del peligro que representan los humanistas a ultranza; es decir, la policía fascista de la corrección política. De vuelta al personaje de Seligman, quien reprende a Joe por su lenguaje insensible pero muestra un punto ciego gigante. Hacia el final de *Ninfomanía II*, su falta de conocimiento de la naturaleza del hombre lo llevará a cometer el acto más cruel de todos los que se han mostrado a lo largo de la película. No es decir poca cosa —y es la medida de la desconfianza que provocan en Von Trier las prédicas de comportamiento del mundo civilizado. —

Un mundo carente de sentido

ARTES
ESCÉNICAS

DANIELA TARAZONA
VELUTINI

Cuando entramos, un hombre nos mira desde el centro del escenario. Inhala el aire del teatro con rabia y temor. Respira como si fuera un animal azorado. Nosotros, unas quince personas, nos sentamos alrededor suyo en las sillas del escenario. Más allá hay butacas que son ocupadas por el resto del público. La obra *Últimas alucinaciones de un hombre muerto*, de Carlos Talancón, fue escrita a partir de la novela *Molloy*, de Samuel Beckett.

El hombre comienza a hablar. Por los gestos y la tensión en su cuerpo adivinamos que hablará bastante. Dice que su único recuerdo es el dolor y jadea. Vuelve a hablar y un hilo de saliva le escurre de la boca y le abrihanta los labios. Saca de una bolsa de mujer una licorera y bebe; menciona los poderes de una mujer, pero no sabemos a quién se refiere. Ha llegado hasta aquí después de días idénticos a este, del que vemos su representación. Viene de lejos.

Entra un policía a la escena y le pregunta qué hace allí y le señala que no puede estar así (se refiere a su estado de —por decirlo de alguna manera— deterioro). El vagabundo, personaje protagónico, mira al policía y le responde con gritos, múltiples gestos y resoplidos.

No hay escenografía. Una luz blanca cae sobre el cuerpo de Javier Sánchez, el actor.

Después, habla de la atroz comezón que siente en los testículos y dice que es incontrolable.

Trata de desplazarse por el espacio o eso parece, pues, en realidad, estamos frente a un hombre que apenas se mueve de lugar. Tiene una pierna tullida y se apoya en una muleta. No cesa de hablar, sus palabras suman frases que lo extravían aún más o nos extravían a nosotros. Es un estado



Fotografía: Yanko Biblioteca

crítico que lo inclina a hablar sin tregua sobre su vida en pasajes inconexos y tristes: de su desolación primaria al asesinato de una mujer. El personaje representa el sinsentido de la existencia, el vacío. Cuenta que llegó a la última habitación del infierno y allí “se cogió al pinche diablo”.

En ocasiones, refiere que su cuerpo era invadido por hormigas o que algo negro le subía por la pierna. Esos parásitos le resultan tan perturbadores como los personajes que encuentra.

Entonces, aparece su madre. Sabemos que él la está buscando. Ella entra y le dice un par de frases que vuelven a destacar su condición de ser arrojado al mundo. Se llama Agustino, él se refiere a sí mismo como Tino.

Escuchamos, de pronto, voces grabadas que murmuran acerca de la vida del hombre.

No sabemos en dónde está. Cualquier calle de una ciudad grande y

cruel. Un punto de tránsito entre el mundo conocido y el más allá, o bien en la misma muerte. Luego, llegan otros personajes: un hombre y una mujer. Señalan al hombre y dicen “allí hay una rata”, el hallazgo es confuso: no se trata de una rata sino del propio hombre. Los personajes intercambian diálogos y lo acusan de haberse robado una bolsa. El hombre toma uno de los lápices que guarda en ella, se lo mete en la oreja, extrae la cerilla y se la come. Está condenado, pero no sabemos a qué y tampoco la causa de su condena.

Se pone de pie y baila, canta “¡el Señor me salvará! ¡El Señor me salvará!”. Da giros y ríe.

Sabemos que era un abogado, pero no por qué termina allí, hilando frases absurdas, al borde de la muerte, perdido y desesperado.

El texto se vuelve farragoso y cursi. Él se pregunta: “¿De verdad conocí el amor o solo lo imaginé?”

Nos dice que ha sido llamado por las voces de ultratumba. Luego, entran a escena un grupo de niños que lo atacan y se burlan de él.

Si en *Molloy* puede leerse sobre la existencia de un hombre perdido, en esta puesta en escena el hombre perdido encuentra a un actor veraz. La interpretación de este hombre inmerso en algo parecido a un proceso kafkiano con guiños contemporáneos, como si estuviera desvaneciéndose en medio de un desierto habitado por fantasmas que lo oprimen, es exagerada y racional: el actor ejecuta cada una de las expresiones de su cuerpo con tal brío que apenas permite el paso de emociones espontáneas.

La conformación del mundo irreal, avasallante en la novela, apenas es atisbada en la obra, quizá por su propuesta realista sobre el delirio. Las metáforas potentes del texto original son dejadas de lado para dar paso a frases sencillas.

Los días transcurren y el hombre sigue allí, hablando sobre su propia catástrofe, dice: “Fue su olor...”, “nunca quise hacerlo...”

Al final, mientras está acostado y con el torso desnudo, como si hubiera llegado al patíbulo, confiesa: “Busqué un sueño de donde aferrar-me para avanzar un poco más... Ya no podía.” Porque los sueños que componen la obra, sus alucinaciones son, en efecto, las imágenes que acuden a la mente del hombre perdido que puede ser cualquiera. La presencia de la madre, las voces de los policías, la burla de unos niños, los recuerdos de un pasado exitoso y la caída, contrapuestas a la ausencia de la madre y a la implacable ambición humana en un entorno caníbal, son las dolorosas y mortificantes experiencias en la vida de un hombre que habita un mundo carente de sentido. —

Últimas alucinaciones de un hombre muerto se presenta en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico hasta el 28 de agosto.

ORANGE IS THE NEW BLACK, una telenovela que es una droga

TELEVISIÓN LILIAN LÓPEZ CAMBEROS

La última escena que *Orange is the new black* nos suministró en su primera temporada, hace un año, se interrumpía a la mitad de la golpiza brutal que el personaje principal, Piper, le propinaba a una secundaria maligna, Pennsatucky. Era un final telenoveletero, lo que los estadounidenses llaman un *cliffhanger*, que obliga a imaginar numerosas posibilidades y variaciones, y que garantiza la fidelidad e interés del espectador en el siguiente capítulo.

La esperada “solución” apareció, con el resto de la segunda temporada, en junio pasado. Trece horas—su duración total—después de liberada en Netflix, ¿cuántas personas la habían visto de principio a fin? Inventemos una cifra a la segura: millones.

El motivo fundamental de este éxito, la razón más objetiva y desapegada tras su encanto de oropel, es

que *Orange is the new black* es excelente. Es una droga que consumes porque es excelente. De haber podido eludir la oficina y otras obligaciones, la habría consumido de golpe, sin mediación alguna, en una sobredosis de Litchfield y compañía que me habría dejado mareada y ansiosa pero (de momento) feliz.



Piper Chapman es la protagonista de la serie pero a la vez no tanto. De pronto es molesta o rodeada de personajes aburridos (su prometido, su mejor amiga); la preeminencia de su enfoque narrativo es más bien un mecanismo para acercarse a las historias, mucho más ricas, de las mujeres que cumplen una condena en Litchfield, la cárcel donde se desarrolla la trama.

La serie original de Jenji Kohan (*Weeds*), basada en el libro de Piper Kerman, es una comedia pero no del todo. Su mérito no está en *representar*

individuos de variado talante, estrato social o mezcla racial (Ross, en *Friends*, alguna vez tuvo una novia negra), darles antecedentes narrativos, adjudicarse una perspectiva amplia gracias a su presencia, sino en despertar empatía en el espectador, que termina amándolos de verdad. Ya no puedo pensar en una *mamushka* rusa sin pensar en Red, no puedo escuchar la voz rasposa de Natasha Lyonne (Nicky, exadicta a la heroína, *mujeriega* oficial de la prisión) sin reírme por pura asociación; cualquier cosa buena y dulce de la vida me trae a Poussey a la memoria, su sonrisa grande y contagiosa, su cara bellísima e inocente. A veces pienso en Uzo Aduba por el puro placer de pensar en Uzo Aduba, en su excentricidad y en la forma en que recita a Shakespeare (Uzo interpreta a Suzanne Warren, apodada Crazy Eyes por su mirada y por cierta forma intensa de entender la realidad, con lo que demuestra un enorme dominio de sus recursos actorales). También me hacen reír Big Boo, Cindy Black, Brooke Soso, Mendoza, las chicas de la lavandería, Yoga Jones, el administrador Caputo, la guardia llamada Susan Fischer. Me conmueven, a su modo, los personajes de Taystee, Sophia, Morello, Watson.

Dudo, después de listar sus nombres, agregar su identidad más “esencial”: *dyke*, negra, asiaticoamericana, *billbilly*, transexual, anciana, latina. Cuando apareció el año pasado, esta parecía la carta más fuerte de *Orange*



is the new black: la manera en que subsanaba un vacío de representación racial, sexual, de edad. Un show que contaba con una mayoría abrumadora de mujeres y, sobre todo, que hablaba de las relaciones entre mujeres (de carácter tanto filial como sexual, de amistad o rivalidad, de complicidad o de explotación). Sin embargo, lo más interesante era el modo en que estas mujeres se revelaban: con aristas y momentos inesperados, con gestos lo mismo emotivos que abyectos, con la capacidad de mostrar no morales ambiguas sino temperamentos con muchas capas de profundidad. “Malos” con gestos enternecedores (un Pornstache enamorado), “buenos” con aspectos desagradables (Sophia Buset o la hermana Ingalls: adorables dentro de la cárcel, poderosas por medio de la bondad y no del abuso, pero narcisistas o egoístas en libertad). Personajes que obligaban al espectador a cuestionar su propia identidad, a preguntarse cuál sería su lugar en prisión, si formaría parte de las líderes o de las sometidas, de las optimistas o de las derrotadas, a qué cofradía pertenecería, bajo qué identidad se le reduciría.

El formato de comunidad cerrada, de pueblo chico o microcosmos, genera una narrativa arriesgada, con muchas fuerzas en tensión y destinos interconectados. Si la primera temporada planteaba las circunstancias, la segunda se siente confiada y agrega un elemento disruptivo con la llegada de Vee, figura matriarcal que se va revelando poco a poco como antagonista verdadera. No es casualidad que la temporada inicie con los *flashbacks* de dos niñas—Taystee y Suzanne—que a la larga terminarían por ser las que más sufrirían el carácter manipulador de Vee. La figura de la madre es el tema principal de esta segunda parte: la madre como anhelo o vacío, la madre sustituta, la madre enemiga, la maternidad como obligación y destino. La mayoría de las mujeres en Litchfield tuvo relaciones difíciles con sus madres, y allá dentro se buscan o se afirman, forman lazos que las circunstancias ponen en conflicto una y otra vez; cuentan, únicamente, unas con otras. Como prueba está que el peor lugar al que pueden caer

es la unidad de reclusión, donde se encuentran temporalmente expulsadas de la red humana que les permite sobrevivir.

Orange is the new black es compasiva pero no se engaña respecto a su tema, que es la vida al interior del sistema carcelario de Estados Unidos, el país con mayor población prisionera del mundo, un modelo donde abundan la explotación, la corrupción, la segregación y las injusticias legales. Finalmente, no intenta justificar a sus personajes, convertirlas de un brochazo en víctimas, pero comprende, desde una firme postura política, las circunstancias materiales que las vuelven blanco fácil de una vida en prisión. El enemigo real pero invisible, aquel al que las reclusas se refieren constantemente, es *El Sistema*. Es la necesidad de Daya Díaz de tener sexo con el detestable guardia de seguridad Pornstache, las regaderas rebosantes de mierda, la separación arbitraria de una madre de su bebé, la “liberación humanitaria” de una mujer que sufre demencia senil, el cáncer incurable (e impagable) de Rosa. Emily Nussbaum, crítica de *The New Yorker*, escribió a ese respecto: “*Orange is the new black* echa luz sobre la injusticia a través de historias tan brillantes y luminosas que sencillamente no puedes ignorarlas.”



Mientras se adentra en la vida de cada uno de sus personajes (nos enteramos incluso del drama de Fig, la administradora de la prisión), *Orange is the new black* comparte rasgos con la novela realista, por ejemplo, la tendencia a zambullirse en monólogos interiores. Brilla cuando reúne en un gran montaje a todos los involucrados y entonces el caos se vuelve fiesta; ejemplo de esto último es la celebración de San Valentín—uno de los episodios más conmovedores de la segunda parte, gracias a las particulares definiciones del amor que comparten las reclusas—. Provoca risas de complicidad con algunos chistes elaborados, como cuando Larry dice que se formó dos horas para conseguir un “bagnut”, mezcla de bagel y dona,

trasunto del infame “cronut” (mezcla de croissant y dona) que el año pasado generó filas imposibles en una pastelería de Nueva York.

De pronto, *Orange is the new black* recuerda que es una comedia, que el humor es una forma efectiva de decir cosas serias. Hacia el final emprende una táctica propia de las telenovelas: soluciona algunos cabos sueltos de manera apresurada aunque satisfactoria, a fin de permitirse un último chiste mordaz. En las telenovelas mexicanas, el “castigo” del villano generalmente llega con la muerte (mientras más grotesca y dolorosa mejor: no faltan en los melodramas quemados, atropellados, envenenados, incluso personajes devorados por lobos). Este castigo, de ribetes cristianos, funciona como una suerte de venganza gozosa para el espectador, la sublimación de todas las horas de angustia anteriores.

Como la exitosísima Shonda Rhimes, *showrunner* de *Grey’s Anatomy* y *Scandal*, Jenji Kohan mantiene a su público cautivo, lo embelesa a través del conflicto y el ritmo constantes, pero mientras una manufactura dramones para toda la familia, la otra busca incomodar con sexualidad explícita y temas espinosos. En esto reside la cualidad adictiva de *Orange is the new black*, y a esta premisa debe sus marcas de fábrica: una estructura sencilla, la disponibilidad absoluta de todos sus capítulos, el *cliffhanger* constante que impele—exige— a consumirla de corrido. Al volver a ella, después de un año de no verla, tuve dificultad para recordar situaciones y momentos clave; la historia exigía estar al tanto de muchos detalles que poco a poco, como el alcohólico rehabilitado que prueba una gota de vino y recuerda por qué era alcohólico, volvieron con intensidad. De todos modos preferí suministrarme dosis pequeñas, paladear cada capítulo, tomarme mi tiempo, todo lo cual no pudo evitar que al final de la temporada, con un cosquilleo, experimentara algo que solo podría definir como síndrome de abstinencia. Seguido de unas ganas enormes de abrazar a todos los involucrados en que *Orange is the new black* exista. —



+Rem Koolhaas, curador de la 14ª
Bienal de Arquitectura
de Venecia, *Fundamentals*.

Fotografía: Gilbert McCaragher

Cada quien habla de la feria...

ARQUITECTURA **MARIO BALLESTEROS**

Durante el *vernissage* de la Bienal de Arquitectura de Venecia, el célebre Dark Side Club –o Club del Lado Oscuro– reúne a las luminarias del mundillo arquitectónico global en una tertulia de medianoche, para hablar sin tapujos de la muestra y de los asuntos apremiantes para la práctica arquitectónica contemporánea. Este año, figuras como Winy Maas, Patrik Schumacher y François Roche se dedicaron a intercambiar opiniones sobre el posthumanismo, David Lynch, la nanotecnología, la

inmaterialidad, los *baby boomers*, el diseño paramétrico y la idiotez.

Suena a una típica reunión de arquitectos: mucha generalidad, poca profundidad, hablar de todo y de nada. El editor de la audaz revista arquitectónica *Volume*, Brendan Cormier, dijo que “el Club del Lado Oscuro va que vuela para Club del Lado Irrelevante”. Algunos dirían lo mismo de la bienal entera, con la sensación de estar presenciando cómo las figuras y los discursos que han sostenido a la profesión en las últimas décadas se hunden lenta pero irremediablemente en un mar de clichés y

nimiedades, igual que los *palazzi* en las turbias aguas de la laguna veneciana.

El chisme y el pavoneo siempre han tenido su lugar especial en la muestra. A veces solo queda en la memoria una retahíla de episodios anecdóticos e intrascendentes, como lo afirma Kieran Long: “El año que Aaron Betsky se zambulló en un canal. El gato que destruyó la instalación de Junya Ishigami en 2010...” Rumores y sinsentidos que “son los tics touréticos de la febril conciencia colectiva de la arquitectura, emanando entre el calor húmedo de la laguna”.

Incluso en esta bienal, que se quiso poner tan seria y ambiciosa bajo la curaduría del todopoderoso Rem Koolhaas, no faltó el cotilleo.

Peter Eisenman aprovechó la ocasión para decir que la bienal de Rem era una especie de carta de despedida, “el final de (su) carrera, el final de (su) hegemonía, el final de (su) mitología, el final de todo, el final de la arquitectura”. De paso también criticó una de las muestras principales de este año, *Elementos*, donde a través de un curioso muestrario de paredes, plafones, suelos y otros

elementos constructivos básicos, “universales”, Koolhaas pretende reducir la arquitectura a su esencia para revelar su condición contemporánea. “Cualquier idioma es gramática –declaró Eisenman– entonces, si consideramos que la arquitectura es un lenguaje, los ‘elementos’ no importan. Para mí lo que le falta [a la exposición] es la gramática.”

Se trató de una opinión compartida por muchos frente a un recorrido que de los *fundamentos* se brinca al fundamentalismo –lo elemental, en el peor sentido de la palabra– y al fetichismo. ¿De verdad para Rem la arquitectura se reduce a balcones, excusados y escaleras eléctricas? El sentir general fue de decepción. Si alguien podía convertir la bienal en un aparato de especulación crítica, ese era Koolhaas y su oficina –OMA–, cuya unidad de investigación y producción de contenido paralela –AMO– le otorga una capacidad de análisis e indagación envidiable.

Para una profesión que sigue lidiando con los terribles efectos del pinchazo inmobiliario y la Gran Recesión, necesitada como pocas de replantearse sus fundamentos técnicos, éticos y políticos, la pretensión de Koolhaas de reducir los huesos de la arquitectura contemporánea a un catálogo de elementos constructivos (como si volver a la esencia fuera volver a ser estudiantes de primer semestre de carrera) parece un mal chiste. ¿Dónde está el ansiado rompimiento con las formas tradicionales de leer, hacer y entender arquitectura?

Otra vez Kieran Long: “*Elementos* hace que nos sintamos tremendamente tristes por Koolhaas y por lo que piensa sobre la arquitectura... Esta bienal, a pesar de su intención de ofrecer un fundamento compartido para la arquitectura, es de hecho un mapa de la psique koolhaasiana. Es el manifiesto pesimista, en algunos casos gracioso, pero sobre todo cínico, de un hombre tan profundamente implicado en los fenómenos que registra, que resulta imposible diferenciar lo que defiende de lo que critica.”

Otra de las consignas lanzadas por Koolhaas fue la de “una arquitectura sin arquitectos”. (Aunque, como le hizo ver en una entrevista el

incisivo Charles Jencks: “Claro, arquitectura sin arquitectos, excepto por el arquitecto al que representa la muestra entera.”) La premisa estuvo mejor lograda en algunos de los pabellones nacionales, que por primera vez, bajo el título de *Absorbiendo la modernidad, 1914-2014*, respondieron a un mismo tema: el impacto local de los procesos de modernización y de las fantasías homogeneizantes del modernismo arquitectónico. Chile lo demostró con su oda a la aculturación del panel de hormigón prefabricado soviético; el pabellón coreano hizo lo suyo unificando a las dos Coreas bajo el mismo anhelo modernizador; Gran Bretaña reveló las tensiones entre modernidad, nostalgia y ruina enfocándose en proyectos de vivienda social. (Desafortunadamente otros pabellones, como el mexicano curado por Julio Gaeta y Luby Springall, parece que no recibieron el comunicado y optaron por ensalzar a los sospechosos comunes, presentando proyectos con firma de autor.)

Sin embargo, más allá de las minucias de la curaduría, pesa la pregunta incómoda: ¿Una bienal es un formato adecuado para reflexionar sobre el estado crítico de la arquitectura? Incluso con un programa bien diseñado y un sólido andamiaje teórico como el de la bienal de Koolhaas, los resultados apuntan a una respuesta negativa. Más allá de lo problemático que es *exhibir* arquitectura, y sobre todo lo complicado de traducir un proyecto o una posición arquitectónicas para un público que no está familiarizado con los recursos de representación típicos de la práctica (planos, maquetas, dibujos técnicos, etc.), la cuestión aquí es si una feria puede ser también un espacio de pensamiento crítico y relevante para la *práctica* arquitectónica.

A pesar de todo el prestigio que confiere ser una ramificación de la muestra cíclica más antigua del mundo (la Bienal de Arte de Venecia) y el encuentro más importante en la agenda de la arquitectura global, la *Biennale* no deja de ser un formato liso y limitante. Como afirma el crítico de arquitectura Tom Dyckhoff, la Bienal de Arquitectura de Venecia, “a pesar de sus aires de grandeza y sus

comunicados de prensa sobre curadurías con discursos dialécticos, no deja de ser una feria comercial –en este caso, una feria de comercio de ideas, que ocasionalmente se deja envilecer con negociaciones inmobiliarias reales disfrazadas eufemísticamente con discusiones sobre Claude Parent. De verdad, ¿cuántas ideas puede soportar el cerebro?”

Aquí, como en cualquier feria, hay que casar intereses comerciales y de la industria con el afán de prestigio, el poder de convocatoria y la visibilidad mediática. La bienal se sostiene no solo con contenido sino con la cultura de organización de eventos a gran escala: los récords de asistencia y cobertura, los patrocinios, etc. La feria como formato dificulta la divergencia y la resistencia políticas, que son ingredientes indispensables para la reflexión crítica. Así lo cuenta Mimi Zeiger en *Dezeen*, tomando como punto de partida las bolsitas de tela con la afirmación #STAYRADICAL impresa en un costado que se repartieron en el pabellón *Monditalia* –con su marquesina luminosa incrustada con cristales Swarovski– para explorar las posibilidades de una práctica crítica en el marco de la bienal (que por razones obvias acaban sucediendo más bien al margen de la feria). O la deprimente claridad en esta afirmación de Reinhold Martin: “No es que no existan discursos o prácticas de oposición, pero estos pierden peso y significado al otorgárseles el privilegio curatorial de compartir el escenario internacional con aquello a lo que se oponen... Poder y prestigio conferidos en el ámbito cultural, a cambio del silencio en el ámbito político.” –

Con el título general de *Fundamentals*, la 14ª Bienal de Venecia abarca tres exhibiciones: *Absorbiendo la modernidad, 1914-2014*; *Elementos de la arquitectura* y *Monditalia arsenal*. Permanecerá abierta al público hasta el 23 de noviembre.