

*¿“LA RENUNCIA  
A TODA OBSTINACIÓN  
FUE EL MÁS ALTO PRECEPTO  
QUE ME IMPUSE”?*

Guillermo Vanegas

Es muy importante pensar en la manera que se consolida un proyecto artístico. Si se planea algo para que suceda de cierta forma, lo mejor es que resulte así, porque en arte los planes lo son todo. Incluso en la velada surrealista más radical, cuando se espera que opere el azar y éste no se da, la obra falla.

Los cuentos de Franz Kafka dan para todo, como las parábolas.

Hay un cuento donde el autor imagina un acto circense que depende de que se repita más o menos la misma acción (una mujer joven haciendo malabares montada en un caballo que gira en la arena). En el primer párrafo imagina lo que sucedería si alguien interpretara la presentación como si se tratara de una tortura:

“Si una débil amazona tísica fuese obligada a dar vueltas sin interrupción durante meses [...] quizá entonces un joven espectador de la galería se apresuraría a bajar la larga escalera a través de todas las gradas, se precipitaría sobre la pista del circo y gritaría ¡alto! Entre el ruido de las fanfarrias de la orquesta...”

Y en el segundo, lo que pasaría si los espectadores vieran algo parecido a un apoteósico despliegue de seducción:

“Una hermosa dama blanca y roja entra revoloteando a través de las cortinas que abren ante ella los orgullosos libreados; el director, buscando con fervor sus ojos, respira hacia ella en la postura de un animal, la coloca con precaución sobre el caballo tordo, como si fuera su nieta más querida que parte hacia un peligroso viaje [...] Como esto es así, el espectador de la galería apoya el rostro en la barandilla y, hundiéndose en la marcha final como en un profundo sueño, llora sin saberlo.”

En el ejemplo inicial, el espectador interrumpe el castigo; en el otro, lo sufre. Todo ha sido planeado para que su presencia

resulte significativa en ese lugar asumiendo un comportamiento específico. El acto no puede cambiar de sitio, el observador no puede salirse de su contrato tácito con el espectáculo; de llegar a suceder algo semejante, estaríamos frente a otra cosa.

\*\*

De verdad, es muy importante pensar en la manera que se consolida un proyecto artístico. Por ejemplo, esta es la segunda vez que Milena Bonilla lo presenta en Bogotá. Anteriormente, lo hizo en dos partes: iniciaba en un auditorio de la Universidad de Los Andes –donde ocho conferencistas conversaron bajo el título de Desaprender el futuro–, y concluía en la sala de exposiciones de la Cámara de Comercio de Bogotá, en su sede de Chapinero.

En el auditorio le fue muy bien. En la sala de exposiciones le fue más bien mal. Jugando con el tema de esta obra, podría decirse que padeció un tratamiento *kafkiano*: el 26 de agosto de 2011, Bonilla inauguró un montaje donde aparecían: un video con la animación de semillas creciendo y muriendo, un helecho no plantado que giraba sobre su propio eje y una mesa con silla donde reposaba el elegantísimo y aburridísimo programa de mano del audio que podía escucharse en el auditorio anexo. Ocho días más tarde, la artista debió retirar todo. Y la razón que dio para explicar esta suspensión fue la siguiente,

“... informo que desmonté hoy [3 de septiembre] la exposición. Por decisiones tomadas por gentes que no conozco, la pieza fue cambiada de lugar a un segundo piso y no la puedo mostrar allí ya que el audio se adaptó para el auditorio que había sido asignado en un principio. La decisión del cambio de lugar me fue informada hoy y hoy retiraré mi trabajo. Lamento mucho lo sucedido.”

Más que la falta de previsión en el cuidado de una exposición dentro de una entidad que se ha puesto en la tarea de albergar muestras sin calcular los costos que ello implica, esta situación contenía un componente aterrador, como la burocracia. Sé que este adjetivo aporta un toque melodramático

a la situación. Sin embargo, pido un momento para dar un pequeño rodeo: la artista debió terminar abruptamente con la obra, simplemente porque “alguien” decidió que debía estar ubicada en otro lugar. No en uno con mejores condiciones de exposición, simplemente otro sitio. La obra cambió de entorno, dejó de ser la misma obra. Perciba, estimado lector, este cambio bajo el lente de la arbitrariedad y notará lo aterrador de la escena: no se trata de cualquier cosa (es decir, a pesar de que se trate de arte contemporáneo): un humano decidió interferir en el desarrollo de un proceso previamente concertado, simplemente porque le dio la gana. ¿Y si sucede eso en un entorno institucional no es algo preocupante?

Burocracia.

Kafka da para todo, como las parábolas.

\*\*\*

Es muy importante pensar en la manera que se consolida un proyecto artístico. Así, en la versión que nos ofrece Bonilla sobre el cuento Un informe para una academia, del mismo Kafka, se mantiene la mirada que da el autor hacia el dominio de la naturaleza por medio de actos de voluntad. La artista no descuida la tensión dialéctica (o su *ambivalencia*, diría el riguroso ambientalista), presente a lo largo del cuento y no modifica el hecho de que escuchemos a un simio aceptando hacer parte de nuestra sociedad, en algo que reconoce como una renuncia a su naturaleza para ser libre, pero entre humanos. Esta obra no implica una re-elaboración del texto. No estamos frente a una nueva historia.

Ahora bien, Pedro el Rojo sabe que paga un precio. Ni lo celebra ni le incomoda. Y Bonilla tampoco. No hace activismo ambiental. En ese sentido evita continuar la senda de los formadores de opinión –generalmente una mezcla de docente, padre de familia, gurú espiritual y policía–, que buscan extraer de cualquier manera una moraleja en cada historia de contaminación y desperdicio. Por el contrario, en su montaje Bonilla ofrece el audio de una voz masculina joven, que narra la historia en medio de extractos de bandas sonoras de películas o

programas de televisión donde los protagonistas son animales que entran en contacto. La artista no deja de recordarnos que aquí la cuestión tiene que ver más con la manera en que podemos entender el acto de aprender. Es decir, se puede aprender para adquirir cierta autonomía, o se puede aprender para ser más y mejor esclavizado.

Por ejemplo, si en un programa televisivo un león no devora al presentador, antes que nada estamos frente al cumplimiento de un acuerdo. Así no sepa qué está haciendo ahí, el león hace algo (evita tragarse al tipo). Así no sepa por qué razón el león aún no se lo ha comido, el humano sigue allí (vivo). Desde cierto punto de vista, para la historia que se está contando, ambos *saben* qué es lo que están *haciendo*. Unos agradan a sus amos, otros a su bolsillo (y al de sus amos). Aprendieron bien y lo demuestran.

Con este procedimiento, Bonilla imita lo mejor de la historia de Kafka. Plantea una obvia alteración del sentido ético que caracteriza la reivindicación de la pedagogía. Si bien un hombre que amaestra a un simio es un animal que se impone sobre otro; también puede ser visto como un sujeto que emplea parte de su vida despierta en comunicarse con un ser al que no le atribuye ninguna característica espiritual, pero al que trata de enseñarle algo. ¿No es algo contradictorio? Desde cierto punto de vista, entonces, un amaestrador es bruto también.

Cuando tratamos de que otro sujeto aprenda algo, debemos, antes que nada, entretenerlo. Y esto Bonilla lo sabe bastante bien. Nos ofrece una escenificación que no sólo se concentra en el relato de las especies que se hacen amigas, también pone dos plantas domesticadas en sendas materas rotando, iluminadas como los actores de un monólogo experimental. No las privilegia con un baño de luz cenital, les apunta de frente, dejándoles la iluminación muy cerca. Tanto que si una de sus ramas tocara la lámpara repetidamente, se quemaría. Y hace esto porque su idea no es sólo administrar la ironía en torno al gesto típicamente civilizatorio de desnaturalizar/educar lo que esté a mano (territorio, fauna, plantas, personas), sino indagar sobre nuestra propia situación como observadores. Como personas dispuestas a aprender.

Volviendo a la primera parte del cuento del circo, al ver unas plantas físicas girando interminablemente en una arena sublimada ¿podría un observador acercarse con un vaso de agua y algo de abono para alimentarlas? ¿Podría dirigir las lámparas hacia otro lado? Si lo hiciera y alguien le pidiera justificar su actuación, seguramente el humano benefactor hablaría de empatía y espíritu de cuidado. Incluso puede que use el concepto de “humanidad” como un atributo de caridad. Podría además adquirir –y esto es lo más aburrido de ver en quienes hacen favores–, cierta superioridad moral sobre el resto de la audiencia, por que él *sí* hizo algo. De suceder esto, el aprendizaje se daría por vía del ejemplo. Yo aprendería a detestarlo (pero no se lo diría a nadie).

Algunas obras de arte admiten convertirse en la ilustración de dilemas éticos. Lo que propone Milena Bonilla aquí es un montaje formal donde unas plantas se mueven para que no nos quedemos quietos. Con esa decisión parece exigirnos preguntar por qué se están moviendo. No hay que olvidar que aquí todo gira, valga la expresión, en torno a la interpretación de la pedagogía. ¿Recuerdan a nuestros amigos los socráticos, esa gente que hacía preguntas? Aun existen. Esas plantas lo son. Con su movimiento tratan de dinamizar de cierta manera nuestra percepción habitual. En este caso, la artista trata de recordarnos nuestras permanentes proyecciones sobre las especies animales y vegetales. Y lo hace poniendo a las plantas a ejecutar un baile sosegado, que no les es connatural y, gracias a esa ficción nos lleva a pensar en una contemplación de tranquilidad. Nos entretiene para que luego aprendamos algo. Vemos movimientos repetidos sin sobresaltos, pero empezamos a pensar, no nos quedamos en blanco. (Bueno, hay quienes se podrían dormir, pero no me refiero a esas personas). Entonces, al ver las plantas pueden suceder dos cosas. Como ya se ha dicho, si alguien supone algún tipo de sufrimiento, quizá crea válido intervenir de algún modo. Pero otra persona podría entender esto de manera diferente. Si lo que le interesa es el deleite que le provoca la parsimonia del baile, podría repetir la actuación del espectador del segundo párrafo de la historia del circo: podría dejarse mecer por el ritmo suave y, al final, llorar sin saber por

qué. Somos rarísimos los humanos: si una melodía suena en el momento justo, quizá se revuelva nuestra alma. Algunos lloramos cuando el héroe canino salva el día y rescata al niño que está a punto de ahogarse en el borde de una catarata llevándolo a la orilla donde no hay un incendio forestal de 2000 hectáreas causado por la explosión de un carrotanque que vertía ilegalmente residuos inflamables en el río (yo lloro por eso, a pesar de que después el niño crezca en la historia y termine convertido en un político carismático que durante las noches asesina niños mientras provoca incendios forestales). Disfrutamos de lo que vemos. Vamos a una exposición con unos vegetales que se mueven mientras una voz habla. No levantamos la voz mientras suena el relato. Si la escuchamos en otro idioma tratamos de afinar nuestra comprensión. Enjuiciamos tanto al simio que cuenta su historia como a la-sociedad-que-lo-hizo-así. Somos volterianos y kantianos. Eso nos hace felices.

Pero Bonilla no nos deja en paz y adereza todo esto con cortes musicales de programas donde los animales son protagonistas. La industria cultural supo de nuestra propensión al afecto ficticio mucho antes de que nos volviéramos cínicos. Una banda sonora es, antes que nada la planeación de un impacto emocional. Hay una investigadora, Ruth V. Gross, que trata de eludir la eterna interpretación de la personalidad de Franz Kafka como el artista-sufridor-de-una-sociedad-alienante, recordándonos que el sujeto, además de escribir literatura, trabajaba escribiendo para una empresa. Y que su labor no era la de redactar notificaciones y actualizar agendas, sino de hecho la prevención de accidentes, una actividad supremamente importante para la empresa donde se desempeñaba. Según Gross, “esta particular especialidad de Kafka era crucial para las industrias emergentes de comienzos del siglo XX, ya que permitía definir las reglas para una producción eficiente”. Entonces, Kafka no sólo era ansioso, también era calculista. Y quizá parte de esa pulsión pudiera haberse transferido a sus inquietantes construcciones literarias. Esta es la cuarta vez que digo aquí que “es muy importante pensar en la manera que se consolida un proyecto artístico”. Y en realidad lo creo. Es más, creo que al encontrarme con trabajos como este de Milena

Bonilla, debo darle crédito a la manera en que nos dice que, a veces, lo mejor es que nos demos cuenta que estamos poniendo nuestros rostros en una barandilla y nos hundimos en la marcha final como en un profundo sueño, llorando sin saberlo.

## NOTAS

El cuento de Kafka es “En la Galería”, tomado de una edición de bolsillo de Ediciones Cátedra, bajo la edición de Ángeles Camargo (pág.. 232).

La referencia de Gross procede de *The Cambridge Companion to Kafka*, editado por Julian Preece para que la Cambridge University Press lo publicara en Edimburgo y Nueva York en 2002 (pag. 82).

La referencia a Sócrates es inconsulta.

No hay políticos carismáticos malos.