

# Matrix: estancada

*Son pocas las secuelas que niegan el axioma del entretenimiento: las segundas partes nunca fueron buenas. El reto de los hermanos Wachowski no era menor, pues tenían que superar una primera entrega considerada como obra de culto. Tal vez, propone Fernanda Solórzano, suplieron la inspiración con tecnología.*

*Para Nacho Helguera, amigo de otro mundo*

De abrigo negro abotonado hasta el piso, el entrecejo fruncido como quien piensa mucho, y con la carga que implica tener el rostro de Keanu Reeves y el deber de aparentar respetabilidad, Neo, *el Elegido*, hace en *Matrix: recargada* una reaparición triunfal. Ya no es el *backer* con cara de tonto a quien en el primer capítulo de la trilogía se le había revelado su naturaleza mesiánica; ahora es un líder con cara de serio que debe ejercer su Destino aunque aún no lo comprenda bien. Por lo pronto —nos deja muy claro— sabe dar peleas inefables, detener con la mente balas y *Sentinelas* (máquinas como pulpos pero mucho más preocupantes) y, cuando a veces recuerda que puede ahorrarse estas dos molestias, toma un poquito de impulso y sale disparado al espacio como un Superman de sotana (o, si se quiere perfeccionar la imagen, como Mary Poppins a propulsión).

Pocas veces un personaje y su imagen logran ser una alegoría tan exacta —y, lo mejor de todo, involuntaria— de la condición que tras bambalinas se ha apoderado de su autor; en este caso, de sus autores —Andy y Larry Wachowski—, que para efectos de culto se funden, como los hermanos Coen, en una entidad genial. El dúo que en 1999, el año en que se estrenó *Matrix*, aún representaba para la Warner Bros. un alto riesgo de inversión, vuelve ahora glorificado por el rotundo éxito comercial de su película, el respaldo crítico que le mereció la incuestionable sofisticación intelectual de su argumento y, sobre todo, por el calificativo de renovadores de la tecnología cinematográfica. Sin mucho margen para la discusión, puede decirse que, en sincronía con el final del siglo, el cine contemporáneo se divide en antes y después de *Matrix*.

Quizá fue ésa —la conquista simultánea de terrenos bien demarcados— la condición que volvería imposible la repetición del fenómeno *Matrix*. Y es que por lo menos dos de los terrenos —el de la sofisticación intelectual y el de la revolución técnica— difícilmente admitirían una réplica en la misma proporción y con el mismo grado de interés. El éxito comercial, como suele ser, era la única garantía a priori.

La tentación a la que cede *Matrix: recargada* se reduce a tres simples palabras: ostentación, ostentación y ostentación. O, para ser más justa, a un despliegue impúdico de la importancia

propia (que, hay que decirlo, en el caso de los Wachowski no es poca ni está mal colocada). Bastaba que platónicos, freudianos, kantianos, lacanianos, budistas, críticos del capitalismo, cristianos y los cada vez más legitimados teóricos de la conspiración concedieran a los Wachowski el acierto de difundir su doctrina a través de una manifestación popular, para que con mucha licencia y quitados de la pena los personajes de una segunda parte se enfrascaran en alegatos apenas vaciados en diálogos sobre, por ejemplo, el libre albedrío y la responsabilidad de elección. (En la primera parte —y más si se compara con el guión— se nota cómo los Wachowski, en días lejanos de sabiduría y modestia, evitaron la verbalización de conceptos con su nombre y apellido.)

En aquella *Matrix* a secas, la sola toma de conciencia de los personajes de vivir en un mundo falso, creado para engañar sus sentidos, y la consecuente pregunta sobre la naturaleza de lo real, planteaba más preguntas de las que muchas secuelas habrían podido responder. En *Matrix: recargada* la trama se desplaza hacia un motivo temático tan convencional como es la liberación de la última ciudad habitada por seres humanos a cargo de los tres protagonistas Neo, Trinity (Carrie-Ann Moss) y Morpheus (Lawrence Fishburne), y reduce la preocupación filosófica a un encuentro con el Arquitecto de la *matrix*: un señor con aires a Sigmund Freud que demasiado rápido le explica a Neo que incluso la esperanza y la creencia en una profecía de liberación son defectos de un programa que ya corre en su sexta versión. (El brillante teórico esloveno Slavoj Žižek, exégeta de Lacan a través del cine popular, apostaba hace un par de años a que las secuelas de *Matrix* explorarían la posibilidad de que hasta la ciudad de Zion fuera otra ilusión más generada por la matriz; una hipótesis que se esboza en el encuentro entre Neo y el Arquitecto, pero que a favor de la acción y las patadas se queda en el nivel de trazo.) Neo acepta contrariado la noticia y, sin darle mucha meditación, opta por defender su amor por Trinity y —lo sabíamos— por seguir enfrascándose en peleas y batallas imposibles. Basta mencionar esta oportunidad despericiada para dar una pista de cuál es la verdadera apuesta —ganada al público, y con creces— de *Matrix recargada* y para saber en dónde, al fin y al cabo, corresponde colocar los halagos a la hiperestilizada segunda versión.

Que el número de tomas con efectos especiales haya crecido



de 412 a más de mil de la primera a la siguiente parte; que haya sido necesario crear una manera de filmar el tiempo (la memorable imagen de balas en movimiento y girando la perspectiva de la cámara a 360°), y que en cada toma de un actor se haya utilizado un sistema paralelo de captura de movimientos y gestos de sus rostros para una reconstrucción virtual paralela a las tomas reales, son datos sin sentido para quien no compruebe su impresionante, muy impresionante, traducción visual. La pelea de Neo con cien clones de agentes Smith (que requirió de doce dobles y una coreografía de cinco minutos y medio para Keanu Reeves), la persecución de autos en la autopista (que tomó más de un año de preparación por un equipo destinado sólo a ello) y la exhaustiva vista de la chabacana ciudad de Zion, el último reducto de vida humana sospechosamente parecido a un escenario de película, serán la compensación obligada a quien considere que una secuela equivale a una promesa de saciedad.

La pregunta que queda en el aire —y que difícilmente se responde cuando ni siquiera la película misma ofrece una respuesta a su propio conflicto, sino que la pospone descaradamente hasta *Matrix: revoluciones*— es si el paso dado por los Wachowski con el estreno de la primera parte se dio también, con esta secuela, en la misma dirección, o si retrocede hacia nociones más burdas de la representación del caos. Uno se inclina por la segunda opción. Cuando, en sus primeras etapas, Susan Sontag vinculó el cine de ciencia ficción con la “estética de la destrucción”, la escritora acusaba al género de estar cometiendo una simplificación moral que despertaba en el espectador el deseo de una “guerra buena” entre el bien y el mal. A fin de cuentas, continuaba Sontag por el año 1965, el desastre se representaba como una fantasía extraordinaria que lo dispensaba a uno de tomar una decisión moral. En su primera parte y 34 años des-

pués, *Matrix* parecía sepultar el esquema de Sontag: la fantasía de esa película no era extraordinaria sino paranoica (se gestaba desde el interior de la normalidad —la *matriz*— y no al contrario), el horror provenía de la apariencia de absoluta cohesión, no del estallido o derrumbe, y, lo más importante, el individuo se confrontaba con la decisión más dura e importante de su vida: la conciencia o la ignorancia de su condición de esclavo —la pastilla roja o la pastilla azul, el hecho de saltar o no saltar a la madriguera del conejo.

Con sus muchos personajes añadidos —tantos y tan prescindibles que no encontraron su lugar en estas líneas—, todos flanqueados hacia el bien o el mal y vestidos de látex brillante, la guerra en *Matrix: recargada* se hace inevitable y desprovista de dilema moral. Una vez más el enemigo es Otro, y se pierde, como siempre, mucho tiempo en combatirlo. Otra vez el desastre es evasivo, estruendoso y muy alejado de la realidad impostada que, nos decían los Wachowski en un primer momento, era el peor enemigo por temer.

Y quizá nada de eso sería tan grave ni tan desalentador si no fuera porque la experiencia de una película “estimulante” —tan congruente, pues, con la idea de una película de acción arquetipo— es en sí misma tan parecida a una película *matriz*: sin duda muy placentera, pero hecha para contenernos mientras otros extraen de nosotros lo que de nosotros importa. La sensación es la de tomarse una droga de conocimiento por otra de recreación; en vez de la capsulita que a la vez que cine en estado puro prometía precisión y sustancia, parecería que alguien nos diluyó en el vaso el contenido de una pastillita azul: una dosis de entretenimiento de la mejor calidad concebible, pero *cortada* con anfetaminas para que el efecto —o su resonancia— no parezca agotarse jamás. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

# American Life, una tragedia americana

*Cada nuevo disco de Madonna se hace acompañar de un consabido escándalo. American Life no ha sido la excepción, pero ¿y la música?, ¿quién habla de la música? Nicolás Alvarado analiza ese fenómeno que persigue, no pocas veces por que así lo buscó ella, a la reina del pop.*

“Madonna talks about music”, reza en grandes letras la portada de una edición de 1994 de la revista británica *Q*, con la palabra *music* en cursivas y seguida de incrédulas admiraciones y azoradas interrogaciones. Lúdicos, los editores no recalcan, sin embargo, sino lo evidente: que cuando se habla de Madonna se ponderan sus videos, sus fracasos filmicos, sus peinados, su vocación transgresora, pero sólo muy rara vez se habla de su música.

Casi diez años después, la situación ha variado poco: Madonna lanza su primer álbum en tres años (*American Life*, Maverick / Warner Bros., 2003), protagoniza el acostumbrado escándalo concomitante y el disco termina vendiendo millones pero moralmente sepultado por una cauda de críticas desfavorables cuyos criterios valorativos se antojan más políticos que musicales.

No exculpo a Madonna: su orondo exhibicionismo la impide con regularidad casi sistemática a excesos rayanos en lo impúdico, urdidos para provocar escándalos que le son caros pero que, en ocasiones, le salen carísimos;<sup>1</sup> más aún, este último (el-del-video-autocensurado-al-que-ya-es-lugar-común-referirse), marcado por el sino de un timorato y falso patriotismo, es de los que la dejan peor parada, de los que (como aquel de su canción “Papa Don’t Preach”, de involuntarios pero innegables tintes pro vida) la hacen ver como la acaudalada criatura del *establishment* que finalmente es.

Con todo, sus discos suelen merecer mejor trato que el que les dispensa habitualmente una crítica dinosáurica, ebria de rock añejo, dispuesta a perdonar los momentos más ñoños de Bruce Springsteen sólo por el hecho de su tan llevada y traída (e impostadísima) sinceridad. Ya *Like a Virgin* (1984), clásico del pop emancipador tramado en complicidad con el gurú discotequero Nile Rodgers, merecía más que los misóginos vituperios que le fueron acordados en su momento. Así también con *American Life*,

<sup>1</sup> Ya en el cuadernillo de *Something to Remember* (1995), una recopilación de baladas que es el más sobrio de sus discos, una Madonna preclara reconoce su pecado: “Ha girado tanta controversia en torno a mi carrera en esta última década que se presta muy poca atención a mi música [...] Si bien no lamento las elecciones que he hecho en términos artísticos, he aprendido a apreciar la idea de hacer las cosas de manera más sencilla.” Al parecer, lo que bien se aprende a veces también se olvida.



el disco que nos ocupa, clasificado como “secuela innecesaria” por la publicación musical más importante de Gran Bretaña (*NME*) y razón aparentemente válida para que la publicación musical más importante de Estados Unidos (*Rolling Stone*) acuse a su creadora de que “su fuerte, al parecer, no [sea] ya hacer discos”.

Acaso encontremos la clave para entender el maltrato propinado a *American Life* por la crítica en la reseña de Alan Braidwood, locutor de BBC Radio y colaborador del sitio del conglomerado mediático británico en internet: “Como *Erotica*”, apunta Braidwood, “este álbum podría pasar inadvertido si la gente lo juzga por su primer sencillo. Y, como en el caso de *Erotica*, sería una verdadera pena.”

Vayamos, pues, a *Erotica*. Disco osadísimo que busca tender puentes entre el *house*, el jazz y el primer apogeo del sampleo, es suma de canciones que ponderan las amarguras inherentes al

juego de la seducción, que revelan la imposibilidad de establecer una conexión emocional real en un baile de máscaras sin fin y sin finalidad. Aquí Madonna se burla en vano del tipo que la hizo llorar (“Bye Bye Baby”), allá se esfuerza en derribar el muro simbólico que la separa del amor (“Words”), para terminar en un “Secret Garden” al que no podrá acceder hasta conocer cuál es su lugar, cuál su rostro, cuál el verdadero color de su cabello (la traducción es literal). Aun así, “Erotica”, canción en que la autora se nos presenta bajo el disfraz de *Mistress Dita*, la *dominatrix* que nos golpeará como un camión para después ponernos en trance (la traducción es, otra vez, literal), fue la carta de presentación –mejor aún: de debut y despedida– de un álbum que no llegó a los hogares de quienes lo imaginaron a partir de tales frases como una colección de frases obscenas y gemidos orgiásticos.

Lo mismo pasa con *American Life*, tercera incursión de Madonna en el universo de la música electrónica. El primer sencillo (otra vez homónimo) es autoflagelación personal que, sin embargo, deviene nacional ya por su título. Madonna se queja de la “vida moderna” y lamenta lo vacío de su propia existencia mientras repite, con minucioso rigor, “*I live the American dream*”. Súmese al coro las inquietantes imágenes de un video prohibido y el resultado es un disco que se percibe como una diatriba traidora a Estados Unidos, vociferada a lo Eminem (algo hay de eso: Madonna coquetea con el *bip hop* en más de una pista) por la que fuera hasta hace poco sobrina dilecta del Tío Sam.

Tan falso lo uno como lo otro. Jamás ha sido Madonna una gringa promedio; jamás –y, desde luego, no ahora– una guerrillera empeñada en desequilibrar al sistema, por más que lo declare en otro *track* del disco (la jamesbondiana “Die Another Day”). De hecho, basta citar otra estrofa de la misma “American Life” para desentrañar de qué trata este disco en realidad:

*I tried to be a boy  
I tried to be a girl  
I tried to be a mess  
I tried to be the best  
I guess I did it wrong  
That's why I wrote this song.*<sup>2</sup>

En *American Life*, Madonna hace acto de contrición. Autobiográfica como todo narrador (que es el oficio, a fin de cuentas de todo músico pop), comenzaría a relatarnos su saga personal en *Like a Prayer*, álbum considerado “su primer disco serio”, particularmente en virtud de su neurótico tono confesional. En ese 1989, una Madonna recién divorciada lloraba la pérdida de su madre, espetaba reclamos a su padre, dibujaba la violenta pesadilla de su matrimonio fallido. Y así habría de seguir, hacién-



donos partícipes de su amargor amoroso (*Erotica*), de su rencor social (*Bedtime Stories*, 1994), de su aferramiento obstinado a las disciplinas espirituales (*Ray of Light*, 1998). Hasta llegar a *American Life*, donde opera la cura (la referencia a Freud en una pista dista de ser gratuita) y una Madonna sensata y serena purga sus problemas familiares (“Mother and Father”), reniega de su propia obsesión por la fama (“I’m So Stupid”), huye del bullicio de la falsa sociedad (“Nobody Knows Me”) y hace mofa de su antiguo protomisticismo (“*This metaphysic’s sbit is dope*”, rapea en “American Life”), para terminar feliz en casa, con hijos (“Intervention”) y marido (“X-Static Process”), dispuesta a cerrar el círculo con una “Nothing Fails” en que el amor la impele a rezar pese a su agnosticismo, mientras la aclama un coro de *gospel* que es referencia directa a esa “Like a Prayer” primigenia.

*American Life*, dice Madonna. *American Tragedy*, respondo yo, y recuerdo la novela de Theodore Dreiser en que un buen chico de provincias es seducido por los oropelos de la gran ciudad y termina cegado por el falaz fulgor del éxito y el placer. No es el caso, sin embargo, de esta chica, autora de su propia tragedia, diosa *ex machina* que ha decidido coronar las primeras dos décadas de su vida artística con un hollywoodense final feliz. No faltaba más. –

– NICOLÁS ALVARADO

<sup>2</sup> “Traté de ser chico / Traté de ser chica / Traté de ser un asco / Traté de ser la mejor / Creo que me equivoqué / Y por eso escribí esta canción.”

# Abraham Zabludovsky

## Medio siglo de arquitectura

*Conocido principalmente por sus edificios públicos, entre los que destacan El Colegio de México y el Museo Rufino Tamayo (en colaboración con Teodoro González de León), Abraham Zabludovsky, recientemente fallecido, es ya un referente icónico del horizonte del México contemporáneo.*

El pasado 9 de abril murió en la ciudad de México Abraham Zabludovsky, uno de los arquitectos más destacados del México contemporáneo. Nacido en Polonia en 1924, su familia emigró a México cuando él tenía tres años de edad. Adquirió la nacionalidad mexicana en 1941, y poco después inició su carrera en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, en la histórica sede de la Academia de San Carlos, donde se tituló en 1949. Mientras estudiaba, trabajó como constructor y contratista, lo que le permitió formarse de una manera más completa que la mayoría de sus condiscípulos y ver el quehacer arquitectónico con un enfoque pragmático; la preocupación por los procesos constructivos sería, a partir de entonces, una constante en su obra.

Zabludovsky es conocido fundamentalmente por los edi-

ficios públicos que realizó a partir de los años setenta, muchos de ellos en colaboración con Teodoro González de León; sin embargo, las dos primeras décadas de su producción arquitectónica estuvieron dedicadas casi exclusivamente al tema de la vivienda. Los edificios de departamentos que construyó entonces, en los que actuó como promotor, arquitecto y constructor, son depositarios de los postulados funcionalistas en busca de la mayor eficiencia al menor costo. En estas obras, ubicadas en su mayoría en la Hipódromo-Condessa y en Polanco, el arquitecto pudo experimentar con diversos sistemas constructivos y con el uso de materiales aparentes que dieran a la construcción un acabado digno y requirieran poco mantenimiento. Toda la experiencia acumulada en este género se expresa en los conjuntos habitacionales Torres de Mixcoac y La Patera, erigidos a finales de los sesenta con González de León.

Las casas particulares realizadas en aquellos años muestran el proceso evolutivo de la arquitectura de Zabludovsky, que transita de los principios racionalistas a una expresión más personal, patente en su propia casa (1969), en la que se perciben ya las características formales y materiales que darán sello propio a su producción posterior: juego de volúmenes geométricos intersectados para formar espacios habitables, muros con textura rugosa de concreto *martelinado* que contrastan con superficies lisas acristaladas, manejo de desniveles para separar ambientes.

Los años setenta supusieron la eclosión de la pareja Zabludovsky-González de León con tres obras clave: la sede del INFONAVIT marcaría el punto de inflexión en su carrera. Es aquí donde utilizan por primera vez, sobre grandes superficies, el acabado pétreo tan característico de sus obras posteriores: el concreto cincelado con grano de mármol expuesto; su procedimiento constructivo relativamente sencillo, sus cualidades expresivas —textura, color, tonalidad— y el bajo mantenimiento que requiere lo convirtieron en el material predilecto de estos creadores. Pocos años después de terminado el INFONAVIT construyeron, en



Abraham Zabludovsky, Sala de usos múltiples y Centro de Convenciones, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1995.

Foto: Luis Gendrea. Temática del libro *Abraham Zabludovsky* de Manuel Larrosa Higueras, CCA, México, 2000.



Foto: Peter Paige. Tomada del libro *Abraham Zabludovsky* de Manuel Llamasa Irigoyen, CIESA, México, 2000.

Abraham Zabludovsky, Auditorio del Estado, Guanajuato, Guanajuato, 1991.

las faldas del Ajusco, El Colegio de México –para muchos la mejor de sus obras– y la Universidad Pedagógica Nacional; pocos habrían previsto entonces el terrible caos urbano en que se convertiría esta zona del sur de la ciudad. Estos tres edificios, en los que el muro adquiere volumen y se convierte en elemento escultórico definidor de espacios, sintetizan las aportaciones formales y espaciales de estos arquitectos, en las que se pueden percibir influencias del urbanismo prehispánico y de la arquitectura colonial: tratamiento de espacios abiertos, plataformas unidas por generosas escalinatas, patios confinados por volúmenes geométricos potentes, manejo de pórticos y pérgolas, ritmos de vanos sobre superficies rugosas.

Fueron muy variados los proyectos desarrollados por Zabludovsky y González de León; en los ochenta realizaron diversas sucursales bancarias para Banamex, entre ellas su sede central, una bien intencionada –aunque no del todo lograda– interven-

ción en el Centro Histórico, reinterpretando con una actitud contextualista la arquitectura barroca de Francisco Guerrero y Torres. Entre los encargos oficiales destacan la Delegación Cuauhtémoc (con Jaime Ortiz Monasterio y Luis Antonio Zapiain), la embajada de México en Brasilia (con Francisco Serrano) y la unidad de servicios de la zona arqueológica de Chichén Itzá. El Museo Rufino Tamayo, en el que converge destilada toda la experiencia de ambos arquitectos, es una suma de aciertos arquitectónicos y urbanos entre los que resaltan una lograda integración al paisaje de Chapultepec, las diáfanos áreas de exposición y la riqueza de recorridos. Su última colaboración significativa tuvo lugar a principios de los noventa, con la remodelación y ampliación del Auditorio Nacional.

Zabludovsky acometió varias obras públicas de manera individual, entre ellas la nueva Central de Abasto, construida a las afueras de la ciudad hace poco más de veinte años para sustituir el céntrico mercado de La Merced, y la Biblioteca México en La Ciudadela, interesante reutilización de la Real Fábrica de Puros y Cigarros de la Nueva España construida a finales del siglo XVIII. En los noventa construyó una serie de centros culturales en ciudades del Bajío

–Guanajuato, Celaya, Dolores Hidalgo, Aguascalientes– que tuvieron como precedentes el Centro Cívico Centenario Cinco de Mayo (Puebla, 1962, en colaboración con Guillermo Rosell) y el Teatro de la Ciudad en Tuxtla Gutiérrez (1979); en ellos queda patente su declarada admiración por Étienne-Louis Boullée, aquel arquitecto visionario que, a finales del siglo XVIII, afirmaba que “son los volúmenes puros y simplificados los únicos que tienen la capacidad de seducir la sensibilidad humana”.

Más de doscientas obras y proyectos, y varios premios nacionales e internacionales –entre ellos el Premio Nacional de Artes 1982–, avalan la capacidad creativa y constructiva de Abraham Zabludovsky; su arquitectura es una de las más reconocibles y potentes del panorama arquitectónico mexicano del último tercio del siglo XX. –

– JUAN IGNACIO DEL CUETO RUIZ-FUNES

# ¿Importa el saqueo a Bagdad?

*Si el arte y el saber son señales de nuestra trascendencia, entonces debe alarmarnos que el saqueo (aunque han aparecido ya muchas piezas) al Museo de Bagdad se haya llevado a cabo con impunidad y aquiescencia.*

*Las obras de arte han representado durante largo tiempo la audacia del pensamiento contra las represiones e inhibiciones, externas o internas. Si resultara que su presencia es meramente grata, pero que su ejemplo ya no tiene mayor alcance, el arte conocería una abolición más radical que la proveniente de una hostilidad declarada: la abolición en la pura y simple indiferencia.*

— JEAN GALARD

Uno de los temas recurrentes en el arte de todos los tiempos ha sido la guerra. Nada extraño hay en ello: la guerra ocurre demasiado a menudo como para quedar fuera de las preocupaciones artísticas. El arte, por el contrario, no parece merecer la misma consideración en los campos de batalla; y ése, a su vez, es un viejísimo tema de la historia de la humanidad. Es verdad que en más de una ocasión el arte ha sido puesto de manera burda al servicio de los guerreros; pero la experiencia indica que mayor ha sido el simple desprecio. Mientras el arte admira el arte de la guerra, la guerra sólo puede admirarse a sí misma. En fechas recientes hemos podido observar con nitidez no sólo la asimetría de esta relación, sino un matiz de ella que resulta particularmente revelador del tiempo que vivimos: esta vez, además de anticiparnos a la catástrofe (y aunque de poco sirviera), el vandalismo cultural dejó de parecernos una consecuencia natural de la guerra. El lamento se escuchó al instante y con eco. De pronto, las imágenes de un museo devastado compiten por la primera plana con aquella otra siniestra visión de un niño mutilado.

La pregunta podría ser: ¿tiene sentido lamentarse en este momento por las pérdidas materiales de una guerra que, además de arbitraria, ha sido en extremo sangrienta? Digamos que lo tiene; para empezar, porque hemos visto que si no lo hacemos ahora ya no lo haremos nunca. Luego, ¿tiene sentido lamentarse en éste o en cualquier otro momento por la desaparición de uno o de miles de objetos artísticos? ¿Por qué nos parece tan grave?

Es grave, lo sabemos. Y lo es porque creemos que las obras de arte son únicas e irrepetibles. Porque pensamos, entonces, que es bueno protegerlas y acumularlas. Las atesoramos porque nos decimos que son muestras de lo que hemos sido; y que, al contar nuestra historia, nos hablan también de quiénes somos ahora. Es grave porque la memoria cultural nos parece digna de preservarse, como noble es la transmisión de sus frutos. Porque hemos depositado en el arte nuestro afán de trascendencia; admiramos su forma de glorificar el espíritu colectivo. Porque

nos parece importante conocernos a nosotros mismos y a los otros. Porque creemos que el conocimiento del mundo, de otras culturas, es relevante. Porque tenemos una confianza extrema en la Tradición; nos gusta pensar que la Capilla Sixtina no existe sin Lascaux. Porque mucho hemos hablado de que el progreso no sólo es llegar a la Luna; pensamos también que hemos visto una progresión en la metafísica del saber, y entendemos ahora que la vida mejora al compartir nuestro conocimiento del mundo.

En fin: es grave. E indiscutible. Pero también lo es que no sabemos qué hacer con todo ello. No sabemos dónde meter este conocimiento cuando nos enfrentamos de golpe a la negación del mismo. Es posible, como escribía hace poco Peter Sloterdijk, que las viejas ideas del humanismo ya no sirvan para contar lo que nos pasa. ¿Cómo seguir creyendo que el saber nos hace un mejor grupo humano cuando somos incapaces de comportarnos sabiamente en los momentos en que más deberíamos hacerlo? ¿Somos más sabios que hace cinco mil años? Somos más, eso sí. Los que se cruzaron de brazos frente a la destrucción de los tesoros culturales de Iraq son los mismos que se creen los dueños del Libro de ética universal; y también son ellos los que al parecer no acaban de leerlo hasta la última página. Llevamos siglos pensando que el arte tiene alguna capacidad para actuar sobre la conciencia colectiva, y ahora vemos que no es tanta.

¿La existencia de los museos y las bibliotecas del mundo tienen verdadera incidencia en el devenir social? ¿El arpa de Ur impidió que Iraq fuera gobernado por un loco? Es evidente que no. Y tal vez se deba a que el arte sólo es capaz de entenderse con los individuos, no con las sociedades. Cuando somos demasiados las sutilezas se pierden. El arte sería, entonces, como un niño autista, incapaz ya no digamos de dictar conferencias, sino de hablar con más de tres personas a la vez. En un estadio de fútbol repleto no puede representarse *El Rey Lear*: hay demasiado ruido, demasiadas distracciones. Y el ruido, lo oímos, es cada vez más fuerte.

Cabe preguntarse ya, no si es grave que se atente contra el patrimonio cultural de la humanidad, sino ¿a quién le parece grave? ¿Qué tan ampliamente se deplora en verdad el atentado? Estamos muy lejos, quizá demasiado lejos, de saberlo. Es asunto de los historiadores, como decía G.K. Chesterton, no sólo el recordar que la humanidad ha sido en ocasiones sabia y grandiosa, sino también el entender los caminos de debilidad y estupidez que a menudo ha recorrido. —

— MARÍA MINERA