



de sus excentricidades, babosas o atroces. Es como un concurso para ver quién decora de manera más llamativa su tiara de gargajos. Este gordito atómico norcoreano, Kim Jong Il, no va mal. Cuando el *Amado Líder* (su apelativo oficial) viaja en su tren, le gusta que las cuatro damas que siempre lo acompañan se disfrazen de maquinistas y lo arrullen a la hora de dormir. También diseña las coreografías multitudinarias que ejércitos y escolapios (muertos de hambre) realizan en su honor en el estadio.

En la exposición *ABCD* en el Instituto de México en París veo una foto que muestra a una señorita cachetona, forrada en una tela que seguro se llama *moiré*, sentada en un comedor de ensueño. Obligatorio gobelino con última cena y espesa alfombra roja protegida con plástico. Un Versalles de pacota: satines y chiffones, lladrós y candiles. El lujo vulgar es como un estornudo de Churriguera solidificado. Alguien me dice que es el comedor de Roberto Cantoral. Como su bolero “Reloj no marques las horas” es su gran *opus*, en un muro hay un reloj de dos metros de diámetro. Sus florituras doradas y numerales romanos reproducen a gran escala el culo de Luis xv. Este señor Camptotal es el dictador de la Sociedad de Compositores de México. Cuando hay elecciones, cada compositor tiene tantos votos como éxito popular tiene su música. Como este Líder decidió que su canción es la de mayor éxito en la historia de la humanidad, se ha otorgado doscientos nueve mil millones de votos y lleva lustros votando por sí mismo. Siempre gana. Es una de las pequeñas dictaduras mexicanas que han sobrevivido, y sobrevivirán, al cambio.

No empezó mal, pero cuando llego a este párrafo, abandono *Les Ombres errantes*, libro de Pascal Quignard que ganó el Prix Goncourt:

NUEVO SIGLO

Diario en enero

Leo *Journal intime*, el último libro de Tournier, hermosa colección de chispas sacadas al pedernal cotidiano. Un diario *íntimo* es lo contrario a uno íntimo. Lo mejor que le he leído últimamente. Cita una reflexión del siempre sabio Alphonse Allais: “La forma misma de las pirámides demuestra que desde la antigüedad hay en los obreros una tendencia a trabajar cada vez menos.”

Vamos a al acuario. En ningún aspecto de la realidad Dios se puso más pueril que a la hora de diseñar pecesitos tropicales. Son como el postre de la creación. Al salir, cae una fuerte nevada: entre los flotantes copos, lentos y obesos, la ciudad es también una pecera, monocroma.

Termino *Koba the Dread* de Martin Amis, minucioso libro de odio a Stalin, fallida reflexión sobre la mueca de la historia. No es gran cosa. Del inventario de horrores, se me queda una imagen terrible: en las atestadas celdas del *gulag*, los muertos se quedan días enteros sin tocar tierra, sostenidos por los cuerpos de los demás prisioneros.

Al vecino cementerio de Montparnasse. Quiero ver si es cierto lo que dice Villaurrutia: que un “Cementerio en la nieve” es como un sueño sin sueños, como unos ojos en blanco. Pero a pesar de ser domingo, está cerrado. Quizá sea una disposición de las autoridades para impedir un riesgoso aumento en el índice metropolitano de melancolía ambiental.

Sobre la plasta homogénea de sus crímenes, cada dictador aporta el detalle

Les actes brûlent. Les sexes brûlent. Tout est en feu, tout est désir. Tout est soif de l'ersatz et de la mort qui en lui attire, toute est servilité et sommeil. La conscience des hommes peut être comparée à la flamme d'une lampe allumée dans la nuit...

Vulgata filosofra, la sentencia sutil, la delicatessen de intensidades, la puntuación como profundidad, el ronroneo sexy, la conciencia como sedoso pañuelo volandero. ¡Qué pereza!

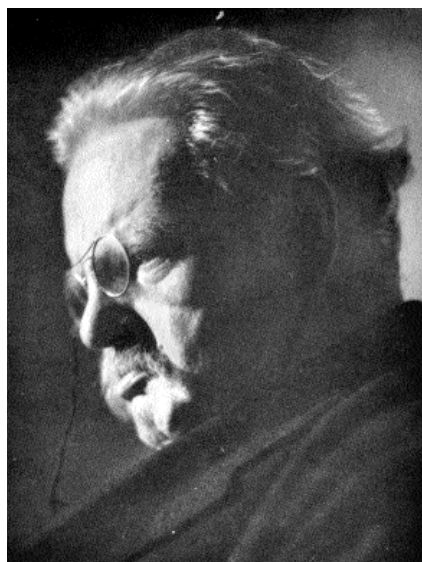
Los conciertos de otoño de *Marcos* evidencian que los años no pasan en balde. Sus letras envejecen y su tonada es demodé: pataletas de crío, fanfarro-nadas, candy-cursilería. Bullanguera materia prima para confeccionar baladitas del cantautor europeo que quería ser en el fondo. Y, para terminar, su transformación en una Miss ETA que nadie sacó a bailar. En su escenario aburrido, el Zapatismo se convierte en zapatazos.

Me divierto en grande leyendo a Marcial. Qué exactitud en el insulto, qué registro exacto del tonto apetito, qué gran talento, qué gran hijo de puta:

Zoila: infectas el agua de la piscina metiendo en ella el ano.
¿Quieres ensuciarla aún más?
Mete la cabeza.

Creo que yo sería un buen dictador. Publicaría ipsofacto decretos que prohibirían persécula las motocicletas, ese licor de genciana que se llama *Suze*, los betabeles, las olimpiadas, la canción "Carnavalito" y la palabra "vivencia". Y organizaría hermosos desayunos campestres nudistas en mi honor para que mis amigos poetas me recitasen odas. Y me diseñaría un uniforme espectacular, una mezcla de hábito de dominico y húsar húngaro. Y el himno nacional sería "Reloj no marques las horas". Y luego, me exiliaba a la Toscana. —

— GUILLERMO SHERIDAN



Chesterton, el arma definitiva contra el terrorismo.

TERRORISMO

Chesterton vs. Bin Laden

Se me antoja una fantasía chestertoniana. ¿Por qué, en lugar de misiles balísticos, agentes de la CIA o venablos retóricos, los países buenos no sueltan una de estas noches sobre las cabezas de los malos, Osama Bin Laden y sus soldados islamistas, digamos que en algún punto de la frontera entre Afganistán y Pakistán, un millón de ejemplares del *El hombre que fue jueves*? El libro fue pensado para ellos hace un siglo. La constatación pudiera derrotarlos antes que la tecnología.

Chesterton fue acusado de haber elaborado un genial apólogo cristiano. Gran error. Escribió —ello queda por fin muy claro después de las Torres Gemelas— un manifiesto de la ambigüedad. La ambigüedad, única bestia que no embiste de frente, es la deslegitimación última del terrorista. *El hombre que fue jueves* puede ser el arma que desmoralice de una vez por todas a Osama Bin Laden, hecho para bestias que embisten de frente.

¿Qué descubriría el terrorista saudí echando un vistazo a la obra maestra del inglés? Descubriría que, como los anarco-terroristas del "Consejo de los Días", él y sus secuaces son la ironía del

libre albedrío y de la naturaleza, que permiten al individuo odiar y violentar la libertad. El anarquista que arroja bombas contra la humanidad cuando el libro fue escrito las sigue arrojando hoy gracias, precisamente, a esa ironía, que en la pluma fantástica, casi surrealista, de Chesterton llega a ser burla insopor-table: el enemigo de la libertad prueba, con su mera existencia, la idea de la libertad, del mismo modo que el enemigo de la naturaleza —o de Dios— prueba la existencia y la superioridad del bien porque ejerce la opción que el ser supremo le permite tentadoramente a sabiendas de que le es contraria.

Los últimos capítulos de la novela son un shock de ambigüedad capaz de electrocutar al más aislado de los cuerpos. Durante su correría laberíntica por Inglaterra y Francia para abortar el atentado contra el zar, Gabriel Syme descubre que los otros miembros del Consejo en el que se ha infiltrado son, como él, detectives encubiertos. Por fin revelados los rostros que velaban las máscaras, todos juntos se abocan a cazar al jefe, el temible Domingo, en quien sorprenden la misma ambigüedad: resulta ser el jefe policial que en su día los reclutó, uno a uno, apareciendo ante ellos como una voz envuelta en la oscuridad de una habitación que no dejaba ver su cuerpo, para que infiltraran el Consejo que ha acabado entera, absurdamente compuesto por detectives encubiertos a órdenes suyas. La angustia de uno de los siete al conocer la verdad —"me gustaría saber por qué he sufrido tanto"— recibe en otro momento, en boca de Syme, una respuesta que, de leer la novela, la conciencia de Osama Bin Laden no soportaría ni un instante: "Para que cada cosa que obedece la ley pueda tener la gloria y la soledad del anarquista". El enemigo de la libertad no sólo es la ironía de la libertad, que le permite existir para que el libre albedrío se verifique: es también el pretexto de que se vale la libertad para imponerse y ser ella.

Lo cual no quiere decir que el bien es únicamente el bien y que todo marcha hacia un epifánico desenlace en el

que Dios triunfante se nos revela. No: incluso en el momento de la verdad, en el episodio final, cuando Domingo hace saber su identidad, que es una alegoría del universo o la naturaleza, aparece el único anarquista auténtico de la historia, Gregory, diablo mezclado con los ángeles. “Hubo un día”, afirma Bull, uno de los detectives, “en que los hijos de Dios vinieron a presentarse ante el Señor, y Satán vino también entre ellos”. La ambigüedad de Dios, que es el bien pero permite que los hombres hagan el mal si así lo escogen, y de la naturaleza, que, como Domingo, es un rostro angelical por delante y un monstruo por detrás, encierra el enigma del universo. El enigma de la ambigüedad es insoportable para el fanático, que representa exacta, minuciosamente lo contrario y que creyendo encarnar una opción incontaminada en verdad es la extensión paradójica del bien y el precio que el bien —la libertad— exige de sí mismo para existir.

¿Cuántas noches podría respirar sin sofocarse Osama Bin Laden soñándose, como los terroristas que resultan ser detectives o el terrorista auténtico que resulta decorando cómica y ominosamente la fiesta de Domingo y los demás detectives, mera coartada del bien? Encontraría, quizás, sensación de relevancia en el hecho de que la causa de la libertad, enfrentada al terror, se vuelve ambigüedad también porque, como ha pasado en los Estados Unidos después de las Torres Gemelas, el valor de la libertad cede espacios al valor de la seguridad, esas dos opciones condenadas a reñir. Pero la razón de ser del fanático que mata en nombre de su verdad no busca compensaciones tentativas. Aunque encuentre satisfacción en ellas, su fuerte, su centro de gravedad, está en la verdad que cree poseer. Sólo cuando el terrorista vea su verdad relativizada, difuminada en una ambigüedad de la que resulta que él es su propio enemigo porque sirve a la verdad que cree estar combatiendo, podrá la causa de la libertad derrotar a la moral de Osama Bin Laden. Es posible que la ciencia —tan en desventaja frente a los misterios sin

resolver del universo como los seis detectives intentando cazar a Domingo en vano— no haya producido un arma más eficaz contra Bin Laden que *El hombre que fue jueves*.

Por si fuera poco, Chesterton tiene previsto que usted sea escéptico, que sea un “pesimista”. Para cerrar la brecha que la ciencia humana no es capaz de superar en su afán por comprender el enigma del universo, le propone un acto de fe. De lo contrario, la frustración de no entender el misterio lo hará polvo. Bin Laden es también ese pesimista que llevamos dentro. Para acabar con él, debemos dar un pequeño salto de fe, más allá de las exigencias de la racionalidad, y aceptar que un millón de misiles chestertonianos sobre su cabeza lograrán el ambiguo y policial objetivo de librarnos de él y su especie. —

— ÁLVARO VARGAS LLOSA

CARTA DE IRLANDA

Isis en el Condado de Carlow

Gris, sombrío al punto que casi se une con la tierra, el cielo se carga de espesas nubes. Las primeras gotas se desploman, estrellándose sobre el parabrisas y explotando en jugosas estrellas cuyos tentáculos desfiguran el aire. En un instante multiplicadas, las gotas pronto se transforman en espesas cortinas que se abaten sobre las frondosas copas de los almendros; la lluvia desciende velándolo todo, los altos pinos y los abetos centenarios convertidos en sombras de indecisos perfiles. Ocurre lo mismo con las casas y con las pardas manchas del ganado, divinamente indiferente ante la tormenta. Nada puede oírse como no sea el murmullo de la lluvia.

Abandonando el camino principal, el auto enfila hacia el castillo a través de una avenida bordeada de viejos castaños que se abren sólo para dejarme observar allí un rebaño de ovejas, allá un estanque ahora surcado por un negro cisne, y al fondo, intermitente sobre la colina según vira el camino, la maciza fachada medieval.

La edificación se impone; una fortificada solidez vencedora de guerras y asaltos, con sus pétreas torres laterales. Al descender del auto se percibe la fragancia de la tierra húmeda, el centelleo de los arbustos sacudidos por el viento y el renovado murmullo del agua cayendo, esta vez de un surtidor que empapa a una ninfa fugitiva. Ábrese la puerta con la gravedad que impone el peso de los siglos y del hierro reforzado, y detrás de ella aparece el anfitrión, el honorable Garrett Millward, indicándonos una tronera encubierta.

—Por supuesto —nos dice afablemente, invitándonos a pasar—, ahora ya no sirve para disparar contra los intrusos.

El vestíbulo es infinitamente más sombrío que la tormenta. En la penumbra pueden distinguirse, sin embargo, objetos extraordinariamente diversos. Un gran reloj y una generosa mesa sobre la que se apilan lámparas, charolas, cartas, pálidas fotografías cegadas por el tiempo y, sobre las paredes, entre los venerables retratos de los antepasados, surgen hocicos, cuernos, garras, colas. Desde una esquina, sumergido en un pozo de penumbra que reemplaza el pantano original donde fuera cazado hace más de un siglo, un enorme lagarto dispuesto al ataque. Señalándolo, Garrett informa:

—Es Bertie. Se llama igual que el primer ministro.

Más acá, sobre un antiguo sillón de madera, el crispado hocico de un tigre contrasta con la filosófica indiferencia de un buey cafre cuya estoica mirada se clava en el abismo de un mediodía tenebroso.

—Deliciosamente frío, ¿verdad?

Y sí: los anchísimos muros de más de un metro y medio de espesor protegen a sus moradores contra ballestas y cañones, pero también retienen el frío y la humedad. Es por esta razón que las hieleras y después los refrigeradores nunca fueron indispensables en Dunmore Castle. Para conservar la carne se la colgaba en uno de los cuartos detrás de la cocina, en el sótano. Y lo mismo sucedía con los vinos, los quesos y la volatería que los castellanos cazaban.

Duplicándose, ascienden dos escaleras señoriales al primer piso. Abajo, en uno de los salones, escribe a máquina la tía de nuestro anfitrión. Detesta las computadoras y a su edad, según dice, de poco sirve aprender a manejar uno de esos aparatos infernales cuando lo principal es tener qué decir.

—¿Té? ¿O como los jóvenes de ahora, café?

La dama sonríe. Los gruesos anteojos disimulan el color de sus ojos, entre grises y azules, y el despeinado cabello crea alrededor de su cabeza un aura electrificada en la que el oro subsiste, apenas como refulgente veta entre la plata. Sin esperar ninguna respuesta, enérgica, abandona el nido y sirve té y *scones*, unos panecillos que, untados con mantequilla y mermelada, permiten recuperar cierto calor. Todos están envueltos en gruesos suéteres de lana y la tía Augusta Millward lleva mitones.

—Los recorté para escribir con mayor facilidad —indica señalándose los dedos—.

En el salón impera el mismo desorden del vestíbulo, pero en lugar de las bestias hay libros y pilas de papel mecanografiado, fotocopias, dibujos, planos, esfinges y deidades egipcias que colonizan sillones y butacas de cuero que de viejo es ya memoria de polilla.

La anciana dama muestra las ediciones de las que es orgullosa autora: *El llamado de Isis*, se lee en una. *Osiris, Isis, Amón-Ra y yo*, en otra. Y les siguen *El camino de Isis*, *Ídolos, imágenes y símbolos de las diosas de Caldea, Siria y Egipto*, *Mi hermano el dios* y *Los siervos de la trilogía*, entre otros. Viendo tantos libros dedicados a la religión faraónica, pienso que la muy honorable Augusta Millward debe ser antropóloga, o a lo menos estudiosa de las religiones.

—En *El sendero de la luna* describo cómo descubrí a Isis, o mejor debiera decir, cómo la diosa me eligió. Sí, estaba yo un día peinándome en mi habitación en el ala este, e Isis apareció, se me acercó y me dijo: “Augusta, tú serás mi suprema sacerdotisa”. Lo recuerdo como si hubiese sido ayer.



Para una imposible pirámide irlandesa.

Bebemos té, y por un momento la conversación adquiere visos de normalidad cotidiana: el clima, la humedad, el maravilloso efecto del frío para mantenerse alerta. La historia del castillo también ocupa un sitio, que nos envía a una plantación cromwelliana, concretamente a 1605. Las fortificaciones responden a las constantes rebeliones contra los colonizadores, pero desde 1922 subsisten sólo como recuerdo de otros tiempos. A lo largo de estos cuatro siglos, el castillo fue creciendo, sumándosele salones, galerías, recámaras, escaleras. Por ahí hay un cuarto “de caza”, donde se conservan las sillas, fustas, sacos, botas y sombreros que de generación en generación han vestido a los Millward para ir a la caza del zorro, deporte que, fieles a la tradición, continúan practicando.

La honorable Augusta Millward se observa en el espejo veneciano del salón. ¿Acaso dialoga con Isis?

—De hecho —observa—, debo confesar que entre los norteamericanos hay un enorme interés por las religiones. Sólo en California cuento con múltiples seguidores y hay allí ya varios templos que ascienden hacia Oregon.

Por fin descendemos al *sancta sanctorum*. La vieja cocina del castillo, sembrada de múltiples y sólidas columnas

que sostienen el edificio, ha sido transformada en, si se admite el término, “casa matriz” del culto a Isis. Una profusión de objetos señala la sacralidad del territorio, e incontables fotografías confirman el trato diario con lo sagrado. Me detengo a observar una.

—Es Alistair, mi hermano. Él era el Supremo Sacerdote. Pero antes era sólo un ministro de la Iglesia Anglicana.

Después de examinar el templo, salimos a pasear a los jardines y al bosque. Afuera el clima es considerablemente menos frío. Descendemos por una escalinata que termina en el prado anterior al bosque. Al fondo se abre un estanque, sobre el cual

se tiende un puente de madera. Nada se oye, salvo el susurro del viento. Cuando regresamos al castillo, Augusta sale a despedirnos: lleva puestas sus insignias y el tocado. Solemne, inclina levemente la cabeza y extendiendo el brazo nos toca con la punta de un objeto de madera coronado de pelos. Algo murmura, pero ha empezado a llover y ahora sólo es posible agradecer la hospitalidad y despedirse de la Suprema Sacerdotisa.

Mientras nos acompaña al auto, Garrett nos dice:

—Disculparán a mi tía. Lo que ella no sabe es que el culto verdadero debe rendírsele a Huitzilopotzli. Pero no se lo digan. Si ella es feliz creyendo en esas supersticiones, yo lo celebro. —

— BRUCE SWANSEY

LITERATURA

Entrevista con Yi Mun-Yol

Cuando llegué a España, me sorprendió encontrar en la universidad a muchos estudiantes coreanos interesados y hasta fascinados por la literatura latinoamericana. En aquel entonces la combinación me pareció insólita. ¿A qué respondía esto? Uno de ellos me contestó: “la lectura

de las obras del boom, donde se novelaba la situación de las dictaduras militares de algunos países de América Latina, sirvió de reflejo para muchos coreanos, que por aquella época vivíamos bajo la bota de una tiranía militar". Soo Hyun, quien respondió a mi pregunta en ese momento, terminaría siendo amigo mío y no dudé en asesorarme con él e invitarlo a la entrevista con Yi Mun-Yol. Su participación no pudo ser más importante: fue el traductor de las palabras de Yi Mun-Yol, el autor más importante y popular de Corea del Sur, cuyas novelas han sido adaptadas al cine, al teatro, e incluso a la ópera. Traducido a varios idiomas, vende anualmente millones de copias de sus libros. En España, Ediciones B se ha encargado de difundir su obra. La ignorancia occidental a veces es pasmosa: pocos lo conocen y sin embargo será, muy probablemente, el primer Premio Nobel de literatura de Corea.

En El Poeta, su novela más conocida en Occidente, dice que la verdadera misión del poeta es alcanzar la libertad propia y la de otros... En nuestra tradición literaria la naturaleza es fundamental y su representación siempre ha tenido un espacio preponderante. La poesía siempre ha intentado copiar la naturaleza y armonizar con ella. Pero yo pienso que su trabajo debe ir más allá, y entonces hay que diferenciar entre escribir poemas y hacer poemas. Escribir poemas es intentar copiar la naturaleza y producir un objeto estético, mientras que hacer poemas es formar parte de la naturaleza, ser naturaleza. Quizás esta sea la verdadera poesía.

El poeta *ha tenido, paradójicamente, poco éxito en su país y una gran fortuna en el extranjero.* Esto quizás responde a lo siguiente: el protagonista de la novela, Byung Yeon Kim, es muy famoso en la historia de la literatura coreana. De manera que quienes no han leído en Corea esta obra tienen inevitables prejuicios acerca de ella, porque conocen muy bien la biografía del personaje. Esto hace que el

lector occidental, que ignora la vida del protagonista, pueda acercarse al libro de forma más libre y espontánea.

¿Cuál es el libro suyo más popular en Corea? Hijo de hombre es el más vendido: un millón setecientos mil ejemplares.

¿Se trata de una obra bíblica, de tema bíblico? Cuando yo tenía veintiséis años me interesé mucho por la cultura occidental. Leí a Platón, Aristóteles, y me acerqué a la cultura judía, leí la Biblia y también muchos libros de teología. Esto sucedió en 1973. Corrían los tiempos grises de la dictadura del general Jeong Hee Park. *Hijo de hombre* intenta mezclar la justicia de Dios y la justicia de los hombres. Creo que los estudiantes que formaban parte de los movimientos de protesta contra la dictadura debieron ver en la lectura de mi novela un tema casi prohibido, o por lo menos muy poco atendido antes.

Se practican tres religiones en su país: el budismo, el confucianismo y el catolicismo. Muchas obras escritas en Corea tienen importantes influencias religiosas. Quería saber si hay influencias religiosas en su obra y de cuál de estas religiones.

Son muy escasas las obras literarias que han recibido la influencia del catolicismo en Corea. En cuanto al budismo, debo mencionar el nombre de Seong Dong Kim, que ha escrito sobre la vida de los monjes budistas. Pero son muchas las obras que tienen relación directa o indirecta con el confucianismo. El confucianismo forma parte de la vida cotidiana y las costumbres de Corea. Por ejemplo, el acto ceremonial de rezar a los ancestros es una acción que no es vista por nosotros como un acto religioso sino como algo totalmente integrado a la vida cotidiana. Estamos sumergidos en la cultura confucianista. A pesar de no ser creyente, mi obra también recibe sus influencias. Mi novela *Ave dorada* tiene sentido confucianista.

¿Qué temas le gustaría tratar que no haya tratado antes en sus novelas? Quisiera escribir acerca de dos temas.

Uno de ellos es la generación de los ochenta en Corea. Es decir, esa década de grandes movimientos estudiantiles y donde ocurrieron drásticos cambios políticos, sociales y estructurales en la nación. El otro tema que me interesa es el concepto de existencialismo.

¿Cuál es la presencia del erotismo en su obra, y cuál es su visión del tema?

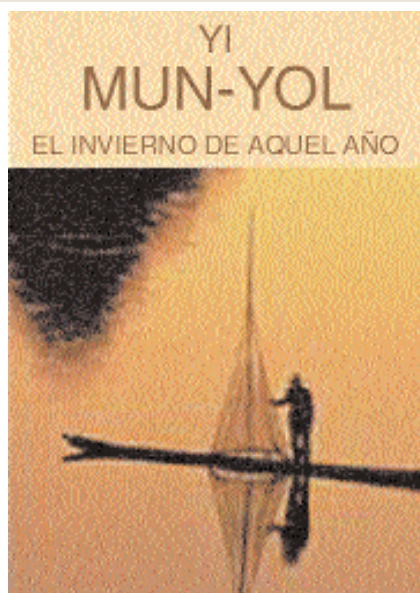
Mi padre cruzó la frontera hacia Corea del Norte a principios de los cincuenta y mi madre quedó prácticamente viuda cuando tenía treinta y tres años; crió cinco hijos sola y murió a los 78. Esto significa que vivió 45 años solamente al servicio de sus hijos. Quizás por eso estableció una distancia en cuanto al erotismo, y llegó a considerarlo una suerte de mal. Esto nos fue inculcado a todos los hijos, y así fuimos educados dentro de una moral muy rígida. Mi hermana, a los 17 años, tenía pechos muy voluminosos, y mi madre se los ataba con fuerza para que no se notaran. Asimismo le prohibía el uso de falda corta y si hablaba con otros chicos en la calle, le pegaba. Con esto quiero decir que el tema erótico es el talón de Aquiles de mi obra. Además debo comentar que la cultura confucianista es algo hipócrita en cuanto a esto: por un lado habla de la templanza y la serenidad que debe mantener el hombre, pero por otro lado tolera cierta promiscuidad.

¿Cuál es la recepción en Corea de la literatura escrita en español?

A finales de los años ochenta y principios de los noventa estaba muy de moda la literatura hispanoamericana. Se leyó mucho a Mario Vargas Llosa o a Gabriel García Márquez. Sin embargo, en los últimos años, la presencia de la literatura escrita en español es muy escasa. Lo mismo sucede con la literatura inglesa, francesa o alemana. Quizás esto tenga que ver con una crisis de la literatura mundial, no sé.

¿Qué autores occidentales siente más cerca de su formación y de su obra?

Debo confesar mi deuda particular con los autores hispanoamericanos. En sus



Una lectura para el invierno.

obras he visto siempre una búsqueda constante de la novedad y la originalidad. La manera de integrar la violencia a la vida cotidiana me conmueve y fascina. Pero mi deuda se extiende, sin duda, a autores más clásicos: Tolstoi o Dostoievski. Por otra parte, si bien mi formación particular tuvo una fuerte carga existencialista y estructuralista, me resultan muy poco atractivos los textos vinculados al posmodernismo o al posestructuralismo. Sencillamente no los entiendo. Quizás por ello no me atraiga cierta escritura francesa contemporánea. Además, cada edad viene aparejada a autores y gustos específicos. Mis compañeros de ruta han cambiado a lo largo de mi vida. Los autores que siempre permanecen son los clásicos.

Por último, ¿cómo ve los tímidos intentos de reunificación de las dos Coreas que se llevan a cabo desde hace algunos años?

Primero hay que decir que para los coreanos el tema de la reunificación no es algo para discutir sino para llevarlo a cabo: hay que hacerlo, y creo que todos estamos de acuerdo en esto. Ahora bien, ¿cuándo, cómo y de qué manera reunificarnos? El gobierno actual lleva adelante una política de mayor apertura, mucho mayor que la del gobierno anterior. Llevamos cincuenta años divi-

didados, y la situación es muy compleja. Quizás la percepción de este proceso, a ojos de Occidente, puede verse como algo tímido. Pero la realidad es que el equilibrio de poderes se hace mucho más complejo, pues no sólo intervienen en este tema Corea del Sur y Corea del Norte sino buena parte de la comunidad internacional. —

— GUSTAVO VALLE

GESTIÓN ARTÍSTICA

Entrevista con Juan Manuel Bonet

Tras una sólida trayectoria como crítico de arte, repleta de experiencias, que le llevó a dirigir el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) entre 1995 y 2000 y, desde entonces, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Juan Manuel Bonet (París, 1953) es hoy un referente para la gestión cultural internacional y, en campos como la pintura de los últimos treinta años, el especialista más importante de España.

Colaborador habitual de diarios como *El País* o *ABC*, es autor del *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* y de un sinfín de catálogos, guías y análisis sobre arte y artistas. Como comisario, partiendo de aquellas dos emblemáticas exposiciones que revitalizaron la pintura de nuestro país, tituladas *1980* y *Madrid D.F.*, hasta la que dedicó recientemente a *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*, no ha habido temporada en que no preparase muestras individuales o colectivas, la mayoría de carácter antológico. Como poeta, ha publicado *La patria oscura* (1983), *Café des exilés* (1990) y *Praga* (1994), así como el dietario *La ronda de los días* (1990) y seis libros de bibliofilia.

Tras más de tres décadas en la independencia como escritor, crítico, comisario y director de cursos de arte, ¿cómo vivió el salto a la dirección de dos museos de carácter internacional? Sin excesivos problemas. Pese a esa gran tensión —o más bien “diferente” tensión— que pueda generar mi trabajo directivo de estos últimos siete años, si-

go disfrutando el arte, hallando espacios puros para la meditación y la emoción, descubriendo fondos desconocidos y encontrando sorpresas.

¿Es por eso por lo que mira con optimismo la situación museística española, en cuanto a arte contemporáneo?

Tras treinta años de trabajo, sólo me puedo permitir ser positivo. Cuando comencé a ejercer la crítica apenas había galerías de vanguardia en el circuito y, por supuesto, no existían centros de arte contemporáneo. Hoy, la diferencia es abismal. Hay espacios en funcionamiento en todas las regiones, unos muy bien, otros no tanto, pero lo importante es que la difusión toca cada comunidad y que España es ya en una referencia artística de primer orden en el panorama europeo.

Con el estado de las autonomías proliferaron los centros de arte contemporáneo. ¿Podemos hablar hoy de un mapa museístico con identidades propias?

La implantación del estado de las autonomías nos hizo temer que los centros artísticos regionales planteasen una política museística “de campanario”, mirándose el ombligo y rechazando modos de expresión foráneos. Pero no fue así, y desde la creación del MNCARS se fueron sucediendo programaciones muy diversas en los museos que se crearon posteriormente, con variantes y ejemplos para todos los gustos. Hoy, cada uno mantiene su propia identidad, con buenos resultados. El IVAM, impulsando las revisiones del siglo XX mediante grandes exposiciones, algunas únicas en Europa; el Centro Atlántico de Arte Moderno, apostando por las relaciones con el arte africano y los países atlánticos; el Centro Galego de Arte Contemporáneo, compaginando arte emergente y arte gallego; el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en una línea neoconceptual, que no es la mía, pero que funciona con total garantía... y así sucesivamente, hasta la llegada de los últimos centros, entre los que destacan el Guggenheim de Bilbao y el Artium de Vitoria.

¿Cómo ve la situación del mercado? ¿En qué medida influye sobre él la labor de los centros institucionales?

En España se ha producido un fenómeno museístico excepcional. Nuestra situación galerística es comparable a la de otros países, como comprobamos anualmente a través de la actividad de las salas españolas en las ferias internacionales; nuestro coleccionismo funciona cada vez con mayor intensidad y garantía selectiva. La tarea de ARCO ha sido decisiva, transformando la actitud de los coleccionistas institucionales y particulares. La feria ha desarrollado una labor oxigenante, apostando por la importación de creadores y galeristas, constituyéndose en punto fundamental de nuestro relanzamiento artístico.

Pero sigue habiendo críticas a esa proliferación museística.

Quiénes critican la situación se quejan de vicio. Por supuesto, hay cosas que mejorar, porque todavía somos un país periférico. Entre otras cosas, deberíamos incrementar esfuerzos para exportar más y mejor a nuestros artistas, aprendiendo de países como Francia, desarrollando mejores programas de intercambio o difusión expositiva en el extranjero.

¿Cuáles deben ser las metas expositivas del MNCARS del siglo XXI?

Fundamentalmente, mejorar nuestra labor divulgativa, buscando mayor presencia internacional. Además, queremos apostar por la integración de las artes. La creación contemporánea no puede olvidar su pasado ni mantener actitudes discriminatorias con las formas más actuales. Por eso, hoy se imponen exposiciones que planteen revisiones artísticas fusionando ámbitos aparentemente distintos que, en especial desde el siglo XX, han estado íntimamente relacionados. Es preciso organizar exposiciones que analicen las artes plásticas y sus relaciones con la arquitectura, la fotografía, la música o la literatura.

¿La enseñanza del arte en España va por buen camino o continúa desfasada?

Las facultades y escuelas de Bellas Artes han evolucionado, superando los planteamientos decimonónicos y desarrollando líneas didácticas más acordes con los tiempos, pero queda bastante camino por andar. En algunos casos, se ha caído en excesos reprochables, llegando a darse ejemplos de centros universitarios que, prácticamente, prohibieron la pintura, premiando sólo la creación que deriva de las nuevas tecnologías. Eso es un error que persigue planteamientos dogmáticos, fruto de una modernidad mal entendida. —

— ÁNGEL ANTONIO RODRÍGUEZ

ARTE

Una modesta proposición

El mundo del arte, como el de la economía o el de los pequeños electrodomésticos, tiene varias velocidades. Una de ellas está representada por aquellos que creen que las cosas no han cambiado tanto y que por muchas transformaciones que sufra el objeto, por mucha ceniza que le peguen al lienzo, por mucha miel que se tiren encima, mucha mierda enlatada o paquetes de detergente con aspiraciones a subir en el escalafón de las categorías ontológicas, las cuestiones que atañen al acto creativo de dichas anomalías, y a la visión que el artista tiene del impacto de su recepción por parte de un potencial espectador, han permanecido casi inalteradas a lo largo de los siglos.

Otros, por el contrario, creen discernir en los tumultuosos *sucedidos* de este último siglo un cambio sustancial e irreversible en la manera no sólo de pensar la práctica artística y por lo tanto de su capacidad para tomar forma en un objeto, sino también en las relaciones que tradicionalmente la obra establecía con su contexto institucional y con el orden de apreciación, lectura y valoración estética que impone el formato expositivo. Y aun existe un tercer grupo, tal vez el más interesante por las paradojas que plantea a la antropología

social, conformado única y casi exclusivamente por nuestro ámbito nacional, que no sabe muy bien a qué atenerse y funda instituciones que siguen los viejos modelos, pero que se apropian las nuevas retóricas en una bellísima conjunción entre las aspiraciones decimonónicas de la institución museo por rescribir y preservar la historia de una comunidad según sus hitos, y la espinita casi poscolonial con respecto a Europa que obliga a sentirse constantemente en la obligación de dar alcance a una vagamente definida “escena internacional” o, en nuestros propios términos, a eso que está pasando “fuera”.

Si tomamos en serio las aspiraciones de la vanguardia y concebimos que se ha producido un cambio sustancial en el significado de la práctica artística, entonces no es de extrañar la proliferación de voces que reivindican para el arte el derecho a definir territorios culturales y políticos propios, su capacidad de intervención real sobre el contexto en que se inscribe dicha práctica. Junto a un modelo basado en formatos expositivos, en el *display* de las obras, surgen otros modelos institucionales cada vez más preocupados por entender y comunicar los vericuetos de la producción de una obra o, en su defecto, una práctica discursiva de difícil catalogación y que no siempre toma forma en un objeto, sino en una situación, en el diseño de un lugar donde simultáneamente se puedan generar ideas y ponerlas a prueba. Esta opción tiene muchas implicaciones y la más obvia es, quizás, que no revierte en visibilidad política, en un lugar donde ver y contar a los que te han visto. Un centro que se gufe por las premisas que acabo de describir es más un lugar de uso que un lugar de paso y entiende que, a diferencia de los presupuestos del Estado, la cultura no puede gestionarse sino que debe generar un espacio propio, al margen de voluntades políticas identificables con nombres y apellidos.

Dejar de diseñar la programación de las instituciones como si se tratara de un cúmulo de anécdotas para pensar en un discurso, en la cohabitación de esas diferentes velocidades dentro de un mar-

co que va más allá de su localización territorial, significa pensar lo que esos cambios que se anuncian desde el arte puedan significar para quienes escriben, piensan o quieren estar en contacto con eso que aún llamamos arte. Cambios que requerirían no tanto pensar en nuestra capacidad de equipararnos a otros, en lo que a infraestructuras se refiere, sino articular soluciones sostenibles que sirvan para activar un determinado campo artístico y evaluar su capacidad de diálogo con otras comunidades equiparables. En este sentido, está más que probada, por ejemplo, nuestra capacidad de réplica, tanto de los modelos institucionales como de los resultados visuales de las obras. La cuestión estriba más bien en cómo transformar el formalismo que acarrea la adopción de soluciones inventadas en otras latitudes, para la generación de situaciones en las que se combine un discurso crítico y una labor pedagógica sobre aquello que está ocurriendo “dentro” y “fuera” de las localidades que forman el panorama global.

De este modo, si aceptamos el reto que supone redefinir la práctica artísti-

ca, lo mismo si el resultado es identificable con lo que todavía concebimos como una “obra” que si el artista decide desvincularse de ese imperativo histórico y propone cualquier otro modo de intervención, dentro o fuera del marco institucional, el caso es que eso afecta radicalmente a la escritura, al catálogo, a la exposición, a la conferencia, en fin, a los modelos tradicionalmente diseñados para insertar esas prácticas dentro del discurso de la historia del arte. A mi modo de ver, la práctica, la obra, es una suerte de *work station*: desarrolla y elabora hipótesis de trabajo relacionadas con el medio que haya elegido para hacerlo, al tiempo que es capaz de dirigirse al espectador planteándole cuestiones relacionadas con la significación de su modo de proceder.

La forma de arte a la que me estoy refiriendo interroga su identidad histórica, se plantea las condiciones de posibilidad del medio y es capaz de referirse a un espacio (la sala), a un formato (la exposición), ajenos en parte a ese discurso. Sería ingenuo pensar que un proceso de estas características no se asemeja, en parte, al absurdo intento

de construir una vía peatonal sobre un campo de minas. Pero sólo en parte: porque la forma “política” de las instituciones artísticas es totalmente ajena, sorda y ciega a las necesidades reales que implica este giro desde la obra autosuficiente anterior a las vanguardias, hasta la diversidad de planteamientos de hoy en día.

Por supuesto, hay muchos mundos y muchos tiempos dentro del mundo del arte, como decía, de modo que también hay obras que buscan un romance a media luz con las ideas clásicas que son la esencia de la disciplina, pero su éxito depende ya de saber revivir de forma crítica nociones como “sujeto”, “creación” o “autonomía”, no de la aceptación irreflexivamente romántica de las mismas. Muchas obras nos invitan a reconstruir las viejas categorías que se esconden tras su modelo, y a recorrer las narrativas en miniatura que por un instante son capaces de rescatar del olvido. Por esta razón, no puede abogarse por un solo modelo, sino por la recuperación de una base crítica en cada una de las prácticas, bien sea la exposición o la creación en un sentido más convencional, bien sea la cohabitación de ese modelo con otro más dispuesto a asumir el riesgo de explorar las transformaciones bajando a la arena del arte actual. Crítica, comisariado, instituciones y público comparten la responsabilidad de que tal cosa sea posible.

La amortización política de la cultura se encamina casi siempre a la perpetuación de estereotipos que no levanten sospechas sobre posibles aires de cambio. Redefinir la escala y la diversidad del proyecto implica redefinir el uso de términos como “democracia directa”, “espacio público” y “valoración del impacto cultural”, no por el número de visitantes, sino por lo que éstos puedan experimentar con claridad tras su visita al museo. Sin olvidar el pequeño espacio alternativo en la esquina de un barrio, hoy tristemente engullido por el “museo como obra pública” que embalsa y dosifica la cultura para mayor gloria de algún político local. —

— CHUS MARTÍNEZ

